



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

ROMULO SANTANA OSTHUES

UM NARIZ VERMELHO FEITO (DE) MÍDIA

**CAMPINAS,
2017**

ROMULO SANTANA OSTHUES
UM NARIZ VERMELHO FEITO (DE) MÍDIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Pereira Dias

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Romulo Santana Osthues e orientada pela Profa. Dra. Cristiane Pereira Dias

**CAMPINAS,
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 01.P.04374/2015

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7479-9941>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Os7n Osthues, Romulo Santana, 1983-
Um nariz vermelho feito (de) mídia / Romulo Santana Osthues. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cristiane Pereira Dias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Palhaços. 2. Nariz. 3. Máscaras. 4. Arte e tecnologia. 5. Performance (Arte). 6. Análise do discurso. 7. Divulgação científica. I. Dias, Cristiane Pereira, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A red nose made into (as if it were) a media

Palavras-chave em inglês:

Clowns

Nose

Masks

Art and technology

Performance art

Discourse analysis

Scientific divulgation

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Cristiane Pereira Dias [Orientador]

Marcos Aurélio Barbai

Greciely Cristina da Costa

Data de defesa: 21-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Comissão Examinadora

Titular 1: Prof. Dr. Marcos Aurélio Barbai – LABEURB

Titular 2: Profa. Dra. Greciely Cristina da Costa – UNIVÁS

Suplente 1: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi – IEL/UNICAMP

Suplente 2: Profa. Dra. Paula Chiaretti – UNIVÁS

*Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no
processo de vida acadêmica do aluno.*

Para o Melão Cólico,
que é minha tentativa de fechamento impossível,
meu fracasso reincidente, minha insistência_resistência

Abraçar, agradecer

De uma ponta do dedo à outra, são 213 cm. Acabei de medir a envergadura com fita métrica. Um abraço de 213 cm é o que quero dar em cada um que colaborou com a feitura deste trabalho. *Abraçar + agradecer*. E ficar um tempinho no afago entre peitorais. Fazer valer cada sentido desse combo de gestos de interpretação. Há nomes a mencionar e a tratar das razões do agradecimento...

À minha orientadora, Cris, por todas as coisas gigantescas que há nas palavras que sempre emprestou. Desde o “sim” afetuoso e encorajador da nossa primeira correspondência trocada até o último comentário feito sobre este trabalho. Pela paciência, pela delicadeza, por sempre estar disposta e disponível. Por ter topado e apoiado das mais diversas formas este que era um projeto e, agora, é uma projeção: vai tomar corpo em outras materialidades. Por outras vias. Vai se expandir aos poucos. Vai às ruas!

À família Santana-Osthues que me fundou (desde 1983), me fundamentou: Romulo e Zélia, meus pais; Stela, Cristina, Marco, meus irmãos; Geraldo e Daniela, cunhados; Rafaela, Larissa, Raphael e Gabriel, sobrinhos. Também ofereço carinhos para Mel, Menininha, Bart e Tchucos, os bichinhos lá da Terrinha. Agradeço por toda a força e a torcida de vocês. Por me oferecerem, ao longo da vida, a oportunidade de exercitar a diferença ainda que estivesse entre “os meus”, deixando de lado a evidência de que seríamos *farinha do mesmo saco* – pois sabemos que, pelo contrário, *somos muitas farinhas diferentes* num mesmo saco talvez. Por respeitarem minhas escolhas e orientações. Por me darem espaço para dizer sobre aquilo em que somos distintos, e no que nos assemelhamos. Por me ensinarem, pela prática, como amar sem muitos critérios. Amar e só. Alguém sabe o que é isso? “Amar e só”. É assim lá em casa. Tem tolerância, tem oração. Tem colo e comida boa.

À família que estamos realizando com amor e tamanha doçura, tal que nunca imaginei ter. Agradeço a Teu, meu companheiro, e a Milho e Paçoca, nossos filhotes, por me darem suporte em cada fase deste processo. Lá se vão dois anos em que sujeitos e família se constituem mutuamente, ao passo que vamos nos mestrando juntos. Não só em Divulgação Científica e Cultural, mas também seremos mestres em *Felicidade Praticada Diariamente*. Dias a ler e escrever ao alcance das coisinhas mais dorminhocas, peludas e passeadoras deste mundo. E outros tantos acompanhado de um parceiro alegre, atencioso e dedicado, que, além do carinho e incentivo que me

deu por todo esse tempo, ainda colocou as mãos nos caracteres deste trabalho, ajudando-me a transcrever parte das entrevistas (estão nos anexos!). Teu é daqueles amores que não se descreve assim tão fácil. Ele é *comigo* minha espiritualidade. Uma mediunidade amável. Um meio de me reinventar. Uma chama, um chamado sempre por perto.

À Naélia, minha amada irmã escolhida, que foi pintada e bordada por Celinha e Naná para presentear o mundo e sem a qual, talvez, este trabalho nunca tivesse surgido. Foi quem fez uma matrícula na minha primeira (de)formação de palhaço e, até hoje, me acompanha na mais divertida brincadeira que já tive na vida: o nosso Quintal de Fulana e Melão. Sem ela, também, os registros das entrevistas e espetáculos, que constituem o arquivo de análise (e que futuramente serão publicados como produtos de divulgação cultural), teriam sido muito mais complicados, desgastantes e menos sensíveis. Naélia vê as coisas com os olhos de terra arada. De baixo para cima, o mundo fica imensamente bonito. Só por ter me acompanhado na maioria das viagens e me escutado falar sobre coisas para as quais eu buscava algum sentido, ela merece infinitas páginas de agradecimento. O serviço continua, assim como nosso jogo de vento e árvore. Balanço de folhas. Formiguinhas em caravana.

Ao meu admirado primo Marcelo, minha inspiração e estímulo à possibilidade de seguir um rumo acadêmico. Pela felicidade comungada na filosofia em que ele mora, nas rimas de amor e dor de seu caderno. Agradeço imensamente por cada orgulho compartilhado. Mangas da laje/ pitombeiras do canal/ a ema gemeu no topo da Barroquinha.

Ao meu amigo Brau, que, em Barão Geraldo, dividiu comigo casa, comida, roupa lavada..., mas só não dividiu o colchão porque dormíamos num beliche. Dividiu amor de todo modo. E me rejuvenesceu. Ar fresco, caminhada, lençol com cheiro de amaciante. E conversamos; e rimos. E tudo bem, tudo maravilhoso. Sorte a de quem tem a sua companhia. E a do barulhinho bom de um ventilador ligado na madrugada.

À minha nuvenzinha Tati, que além de me captar no absoluto como quem pega alguém pelas mãos para passear – intuição fotográfica –, envolveu-me com sua úmida presença em tantos momentos de árida emoção. E foi festa também. Foi poesia, magia e palhaçaria. É meu desterro. Uma amiga que me lembra (d)o céu. E das nossas existências que podemos escolher ter aqui embaixo. Agradeço pela garoinha que sinto me tocar quando em sua companhia.

Aos tantos amigos que fiz e me acompanha(ra)m em Campinas: Cida, Yama, Ton, Silvio, Edvan, Amanda, Ana Beatriz, Eliane, Eduardo, Deborah, Bruno e Carol. Entre eles, um agradecimento especial para a amiga Renata, que (me) salvou (com) os registros em áudio da banca de defesa.

Às amigas Daniela e Lilian, que, ainda quando este era um pré-projeto de pesquisa, deram-me ouvidos – toda escuta possível. E sugestões para torná-lo viável academicamente. E à Laíse, que me apresentou suas bússolas teóricas com tamanha atenção e me sugeriu algumas trilhas.

Aos demais amigos “de fora” (da Unicamp), por tanto apoio que me ofereceram à sua maneira: Danilo, Kelly, Verônica, Luana, Dedé, Mário, Aléxis, Thaize, Maíra, Vitinho, Nane, Célida, Oriana, os Lucas(es), Luciana, Gleycer, Karla, Igor, Ademi, Fábio, Eduardo, Diane, Bernardo, Hemo, Olmo, Tourinho, Adriano, Fabibz, Tiago, Flávia, Paula, Fernando, Marleide, Arnaldo, Adriana, Daniela, Lívia, João Paulo, Mari, Douglas e Débora.

Aos professores e funcionários do Labjor, em especial: Rafael e Simone, que sempre apostam em nossas ideias (algumas que devem considerá-las sem noção, mas, ainda assim, apostam); aos professores Márcio, Tristan e Celso, com quem também tive o prazer de cursar disciplinas; aos professores com os quais tive contato durante eventos e que, de algum modo, reverberam na escrita deste trabalho, como José, Renata e Carolina. Alessandra, Marivane e Andressa, vocês são essenciais na vida de qualquer Labjoriano. Muito, muito, muito grato mesmo por tudo, gente!

À professora Patrícia, que me oportunizou cursar sua disciplina no Instituto de Artes (IA-Unicamp) e perceber que existe uma memória em turbilhonamento em nós. E ao professor Marco, que, além de permitir que eu fizesse parte do grupo de pesquisa Circus, da Faculdade de Educação Física (FEF-Unicamp), ainda confiou em mim como seu auxiliar no Programa Estágio Docente. Também agradeço aos alunos da disciplina Atividades Circenses e Educação Física (EF-962) por terem me dado ainda mais inspiração para a docência.

Aos familiares e amigos que me deram suporte durante o trabalho de campo, com muito pão de queijo, café e amor em Belo Horizonte: Sinara, Zé Carlos e Arthur; Rachel; Antônio, Marco e Bartô.

Aos integrantes da banca examinadora, Greci e Marcos, por aceitarem contribuir com seus olhares sobre o meu aprendizado e sobre o objeto discursivo que proponho compreender. Aos suplentes, Paula e Eni, por aceitarem ficar de prontidão

enquanto novos sentidos se construía. À Eni, um especial agradecimento, por ter contribuído tanto com minha pesquisa durante a qualificação e por ter desenvolvido em nosso território, à brasileira, uma teoria de tamanhas importância e beleza, a Análise de Discurso – e que é a base desta dissertação.

Aos artistas que fizeram parte do corpus da pesquisa, manifesto minha gratidão por terem me acolhido nos dias em que estivemos juntos. Assim como por terem aceitado falar sobre seu modo particular de virar o cotidiano do avesso, a fim de valorizar a falha, o furo e a falta que há nos sujeitos. Minha humanidade agradece pela assunção de cada tropeço de vocês.

Agradeço também à Capes-CNPq pela bolsa de estudos concedida. E ao Labjor e à Funcamp (via Faepex) por terem financiado minha ida a campo.

Entrego este trabalho (em) aberto; (em) todos os sentidos.

Dois pontos:

“Chega de tanta palavra! **Palavra não é âncora**”,
Palhaça Fuscalina, em *Priscilla e o tempo das coisas*

RESUMO

Neste trabalho, concebo o nariz vermelho de palhaço como se fosse uma *mídia* (um dispositivo intermediador, uma tecnologia de linguagem), que é utilizada por certos artistas em seus espetáculos ou intervenções cênicas afetados pelo imaginário que regula a relação dos mesmos com seus repertórios diversificados e com seus espectadores. Com essa premissa e com base em recortes de depoimentos e apresentações dos artistas participantes desta pesquisa, busco compreender o funcionamento discursivo dessa pequena máscara e dos enunciados dos sujeitos que a vestem em três das distintas áreas da prática palhacesca: rua, hospital e circo-teatro. Fundamentado pelo dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso de origem francesa (AD), aqui, apresento gestos de leitura sobre os caminhos significantes, no interdiscurso da palhaçaria, que os palhaços Tico Bonito, Tubinho e os dos grupos Nariz de Cogumelo e Instituto HAHHA percorrem com/frente aos seus públicos. Apoiado em entrevistas semiestruturadas realizadas com esses palhaços (e, em alguns casos, com seus coadjuvantes), exploro como eles interpretam a “relação palhaço-público”, tal que se diversifica em seus variados territórios de atuação – em condições de produção discursivas específicas –, e colocam o político em/para jogo de diferentes modos. Para as análises, além de trazer à baila a literatura consultada sobre a palhaçaria, debruço-me sobre os recortes das entrevistas e apresentações, refletindo a respeito do modo como os discursos *sobre o palhaço* e *do palhaço* fazem circular *sentidos de palhaço* que constituem uma sua ordem discursiva própria. Portanto, resultam desta pesquisa a compreensão sobre o imperativo do riso (e seus múltiplos efeitos) em operação nos discursos palhacescos, bem como o entendimento do duplo movimento de interpretação dos sujeitos na posição de palhaços cujos corpos e imaginários são conformados por uma máscara. Também é uma consequência deste trabalho perceber como as condições de produção (imediatas e conjunturais) de um espetáculo/intervenção de palhaços e a natureza de seus espectadores: 1) determinam o tipo de relação que os mesmos mantêm entre si; 2) estabelecem a relação com os sentidos de palhaço em circulação.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Divulgação Científica e Cultural. Mídia. Nariz Vermelho de Palhaço. Palhaços.

ABSTRACT

In this work, I conceive the red clown nose as if it were a *medium* (an intermediating device, a language technology), which is used by certain artists in their spectacles/scenic interventions affected by the imaginary that regulates their relations with their diversified repertoires and with their spectators. With this premise and based on the presentations of the artists selected as participants of this research and interviews performed with them, I try to understand the discursive functioning of this small mask and the statements of the subjects who wear it in three of the different areas of their practice: streets, hospitals and circus-theaters. Supported by the theoretical and methodological device of the Discourse Analysis of French origin (DA), here I present reading gestures on the significant paths, in the interdiscourse of the clownery, that the clowns Tico Bonito, Tubinho and those of the groups Nariz de Cogumelo and Instituto HAHAHA follow with/in front of their audiences. Then, based on the semi-structured interviews performed with those clowns (and with their supporting actors in some cases), I explore how they interpret the "clown-public relationship", which is diversified in their varied areas of activity – under specific discursive conditions of production –, and how they bring politics into play in different ways. To do so, I picked excerpts out of the consulted literature about clownery as well as of the presentations and interviews for reflecting on how the *discourses about and of* the clown circulate senses of clown that constitute a discursive order of their own. Therefore, some of the results of this study are: the comprehension of the imperative of laughter (and its multiple effects) operating in the discourses of clowns, as well as the understanding of the double movement of interpretation of the subjects in the position of clowns whose bodies and imaginary are conformed by a mask. Another consequence of this work is understanding how the conditions of production (immediate and conjunctural) of a spectacle/scenic intervention of clowns and the nature of their spectators: 1) determine the type of relation that they maintain among themselves; 2) establish the relation with the senses of clown in circulation.

Keywords: Clown. Discourse Analysis. Media. Red Clown Nose. Scientific and Cultural Divulgateion.

SUMÁRIO

1. Introdução – p. 14
 2. Pequenas máscaras como extensões do corpo – p. 33
 - 2.1. O nariz vermelho: *como se fosse* uma mídia... – p. 42
 - 2.2. ... e *feito* de mídia – p. 44
 3. Quem é quem no/s corpus/os de palhaço? – p. 50
 - 3.1. Nariz de Cogumelo e o tempo (é) das palhaças – p. 51
 - 3.2. Tico (para alguns) Bonito – p. 60
 - 3.3. Instituto de cuidados palhaciativos: HAHAHA – p. 67
 - 3.4. Tubinho só quer agradar – p. 78
 4. Status de relacionamento: palhaço – p. 88
 - 4.1. O *non sense* – a abertura da abertura da abertura do simbólico – p. 92
 - 4.2. A natureza do público e o contexto estabelecem a relação com os sentidos – p. 96
 - 4.3. O espectador e um possível reconhecimento de si no palhaço – p. 111
 - 4.4. Palhaços afetados de volta. O riso é o termômetro? – p. 116
 - 4.5. Dando existência interna (na cena) ao espectador – p. 118
 5. Considerações finais – p. 130
- Referências – p. 137
- Anexos – p. 142

1. Introdução



Fig. 1 – “Primera impresión”, do chargista argentino Tute.¹

Um nariz vermelho feito (de) *mídia*². A polissemia do título desta dissertação é o que dá chão ao meu propósito como pesquisador desde quando este trabalho ainda era um projeto: pensar o nariz vermelho do palhaço como um dispositivo (intermediador, tecnologia de linguagem) instaurador de um processo discursivo por meio do qual são produzidos sentidos *da* e *sobre* a palhaçaria. Com isso, quero entender como os atores e atrizes participantes desta pesquisa se significam *na posição* de sujeitos-palhaços a partir de determinadas condições de produção (neste caso, da rua, do hospital e do circo-teatro) em duas perspectivas: a primeira é a do funcionamento³ de seus discursos em cena, *na relação* que mantêm com seus públicos; a segunda é *sobre como se configuram as relações entre* esses sujeitos na posição de palhaços e seus públicos. Estarei tratando, segundo a Análise de Discurso (de origem francesa, AD), teoria à qual me filio para conceber esta dissertação, de *sujeitos cujas posições são projetadas*. Ou seja, são posições historicamente determinadas que se projetam na linearidade do dizer. Nas suas relações discursivas, *não será o sujeito empírico* a ser levado em consideração. Mas as posições que o sujeito ocupa ao dizer “x”, e não “y”. Como Fulana de Tal, por exemplo, na posição sujeito-palhaça, diz determinada coisa que diria de outro modo ocupando uma outra posição-sujeito? Como mãe; ou como funcionária pública; ou como aluna de inglês

¹ Disponível em: <https://twitter.com/Tutehumor/status/739836579942965248>

² Escrita aportuguesada de como se pronuncia *media* (plural de *medium*) na língua inglesa.

³ “Do ponto de vista da Análise de Discurso, o que importa é destacar o modo de funcionamento da linguagem, sem esquecer que esse funcionamento não é integralmente linguístico, uma vez que dele fazem parte as condições de produção que representam o mecanismo de situar os protagonistas e o objeto do discurso” (ORLANDI, 1983, p. 107).

etc. Não é, então, a Fulana de Tal em si que significa, mas ela na posição de palhaça – determinada na e pela história – se significando tanto no discurso palhacesco quanto no *discurso sobre* as relações com seu público no campo da palhaçaria.

O nariz vermelho é uma prótese cênica (máscara) utilizada ou não por atores em seus atos discursivos como palhaços, produzindo sentidos que se historicizaram predominantemente – mas não exclusivamente – no território da comicidade. Embora ela seja intensamente explorada no campo da palhaçaria da atualidade, a comicidade não é a única seara proveitosa para os sujeitos interessados em uma experiência como palhaços, sejam atores ou não. Os sentidos de palhaço estão em franca diáspora, deslocando-se em/por diversas formações discursivas⁴, produzindo efeitos diversos (adversos talvez) em relação *ao que* e *a como* pode/deve significar um palhaço, ou seja, *desordenando* a ordem de seu discurso, que está constituída, entre outras coisas, pelo imperativo do riso.

Existe um real atravessando a história e que impõe uma ordem ao que deve/pode/tem de dizer um palhaço (em sua *interpretação*), interpelando o sujeito⁵ que está nessa posição a seguir determinado percurso de já-ditos⁶ e/ou aquilo ainda por dizer de maneira que possa se inscrever nessa mesma história⁷ para fazer sentido (como palhaço). Não é apenas ao vestir uma roupa folgada, usar sapato grande e nariz vermelho e ter um jeitão desengonçado que se autoriza um sujeito a ser palhaço. *Pode ser também*, mas, para um sujeito fazer sentido como palhaço, ele terá, por exemplo, de fazer rir – seja por meio de qualquer estratégia de que lance mão para isso. Há um sistema de relações regulando a atividade palhacesca, autorizando ou não que os sujeitos, para serem palhaços, (se) signifiquem de certos modos e não de outros. É na própria palhaçaria que surgem determinadas “orientações”, digamos assim, para esses sentidos de palhaço em um contexto histórico-social. Uso o termo

⁴ “As diferentes formulações de enunciados se reúnem em pontos do dizer, em regiões historicamente determinadas de relações de força e de sentidos: as formações discursivas. (...) São diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes. O dizível (o interdiscurso) se parte em diferentes regiões (as diferentes formações discursivas) desigualmente acessíveis aos diferentes locutores” (ORLANDI, 2007a, p. 20 e 21).

⁵ “A relatividade da noção de sujeito não é absoluta. Não se deve enrijecê-la em nenhum dos polos: nem no polo individual, nem no social. Daí, não se poder afirmar, segundo o que cremos, nem um sujeito absolutamente dono de si, nem um sujeito totalmente determinado pelo que lhe vem de fora. O espaço da subjetividade na linguagem é tenso” (ORLANDI, 1983, p. 177).

⁶ “O que despossei o sujeito é o que ao mesmo tempo torna seu dizer possível; é recorrendo ao já-dito que o sujeito ressignifica. E se significa” (ORLANDI, 2007b, p. 88).

⁷ “Não há um modo de o sujeito e o sentido estarem fora da história, do ideológico, do efeito imaginário” (ORLANDI, 2007b, p. 161).

palhaçaria significando “uma dramaturgia do palhaço que diz respeito a seu espetáculo e a características particulares de sua forma de atuação”, conforme Demian Reis (2013, p. 21). “Se o sufixo ‘ria’ tem relação com lugar, atelier e oficina – como a alfaiataria do alfaiate, a peixaria do vendedor de peixe e a padaria do padeiro –, então, por que não palhaço e palhaçaria?” (p. 22), o autor se questiona ao entender o corpo do palhaço como “o lugar onde se consome o produto” de sua atividade. Pegando carona em sua ideia, prefiro pensar nas noções de *prática, ato, ofício* ao “ria”, como em feitiçaria, pirataria, tutoria. A palhaçaria é o corpo em gesto de *interpretar (se) para*. A palhaçaria é uma *prática* sob a ordem do riso.

Para ilustrar essa questão, logo de início, tomo como base alguns recortes das conversas que tive com quatro participantes desta pesquisa e que mostram como *o riso é um imperativo* no discurso da palhaçaria. Antes, explico que os recortes, para a Análise de Discurso, são unidades discursivas que correlacionam linguagem e situação. Um recorte, assim, é um *fragmento* da situação discursiva (ORLANDI, 1984). A maior parte dos recortes que trarei para este trabalho como um todo são das conversas que tive com atores, atrizes e outros profissionais, que, direta ou indiretamente, estão na prática da palhaçaria. Também apresentarei alguns recortes⁸ das apresentações e intervenções desses palhaços levando em consideração os momentos em que eles, nas suas relações com seus públicos, dão existência interna ao sujeito-espectador em seus discursos. Dito de outro modo, põem o espectador em cena, (in)utilizando a quarta parede (ilusória) do teatro para isso.

Os entrevistados que trago à baila a seguir fazem parte da companhia de circo-teatro que trabalha com o palhaço Tubinho, cujo slogan é “**o rei do riso**”. Primeiramente, destaco como o próprio ator que dá corpo ao Tubinho se orienta pelo riso em sua prática.

[José Amilton Pereira Jr.] Eu acho que **o palhaço (...) sempre tá muito ligado à graça**, sabe? Ao riso... **demais ligado ao riso**. Eu já (...) vi vários palhaços aclamados, assim, (...) no mundo e tal, e que são poéticos. São... mas o riso acontece pouco. **Pra mim, o (...) palhaço, ele tem (...) uma forma de tirar o riso da pessoa que nenhum comediante tem**.

⁸ “Não há uma passagem automática entre as unidades (os recortes) e o todo que elas constituem. Acrescente-se, ainda, que o princípio segundo o qual se efetua o recorte varia segundo os tipos de discurso, segundo a configuração das condições de produção, e mesmo o objetivo e o alcance da análise” (ORLANDI, 1984, p. 14).

A partir da prática palhacesca, o imaginário de que o público busca no palhaço o riso também se impõe no sujeito que está inserido nela. O palhaço tem uma forma (um jeito, uma maneira, um direcionamento) para tirar o riso de uma pessoa que é só dele. E é da *responsabilidade* de quem estiver na posição sujeito-palhaço fazer rir o público, seguindo esse protocolo, essa forma. Segundo a atriz Luciane Rosa Pereira, que se apresenta como várias personagens nas peças do repertório da companhia, também é só do palhaço essa responsabilidade, essa obrigação, que é *estar ali pra isso, pra fazer rir*.

[Luciane Rosa Pereira] Eu acho **muita responsabilidade**. (...) **Você tem que fazer o povo rir porque você tá ali pra isso, né? Agora, como atriz, já não. Como atriz, você tem um texto pra seguir, né**, você pode brincar com ele sem problema nenhum, mas **a responsabilidade não é minha. É dele, é do palhaço**.

Fernanda Jannuzzelli, outra atriz do grupo, relata que é em pleno espetáculo que as coisas podem se transformar para favorecer o riso entre os que estão na plateia caso o *risômetro* esteja numa medida não satisfatória. Se o palhaço não está cumprindo com sua responsabilidade, algo precisa ser feito.

[Fernanda Jannuzzelli] **Se o Tubinho faz duas piadas e o riso não vem como se espera, alguma coisa tá errada**. Alguma coisa vai ter que mexer. E, em cena, ele já começa a mostrar isso. Se ele tá fora, ele faz o dedinho dele, que é tipo (((estalar de dedos))) "vamo lá, gente". E, em cena, pelo olhar, você vê que (...) tá alguma coisa que precisa ser mexida. **O termômetro maior aqui é o riso**.

E se o riso advém dos sujeitos responsáveis por manterem – economicamente, inclusive – a prática da palhaçaria, uma projeção imaginária sobre eles emerge: o público tá lá no circo para nada além de gargalhar. Tudo o que é feito em cena (quase) não envolve política, religião e/ou coisas que façam a pessoa “ficar divagando ‘ah, eu acho que ele quis dizer isso’”. Não. É tudo muito direto”, diz Angelita Vaz, que é atriz e uma das administradoras do circo do Tubinho.

[Angelita Vaz] **A grande procura pelo público, aqui no circo, (...) é realmente o sorrir, né?** Eles vêm aqui (...) atrás de algo (...) que faça bem a eles, né? Geralmente, o pessoal tá estressado, né? Então, chega a noite, eles geralmente falam assim **"ah, eu vou lá pro circo, eu desestresso porque eu esqueço do mundo. Só fico assistindo e dando risada"**. Então, assim, (...) o nosso espetáculo, ele tem a função disso. Ele **tem a função de levar gargalhada ao público**. (...) **São**

piadas bem populares, que é pro povão mesmo. E (...) **só pra sentar, dar risada.**

Então, percebe-se como o riso aparece carregado de um efeito de **necessidade**. Se buscar o pão (trabalhar para não passar fome) causa estresse no *pessoal*, é no circo que se pode esquecer dos problemas do mundo. Philippe Gaulier diz que “o trabalho de um clown (palhaço)⁹ é fazer o público se esborrachar de rir. Um clown que só provoca alguns risinhos não passa de um mímico envergonhado”. O palhaço, para ele, provoca riso quando menos espera: “fazer rir por acaso, depois se divertir com o acaso que provocou o riso... eis o trabalho do clown” (2016, p. 192).

Ter a “função” (trabalho, serviço, atividade, emprego, cargo etc.) de levar gargalhada é a forma que o palhaço tem de ganhar notoriedade, mas também agradar (ao)¹⁰ seu público para que seu próprio pão não falte. E, ainda, no campo das funções (ou profissões), o sujeito-espectador tem a responsabilidade de sorrir, gargalhar porque, na presença do palhaço, qualquer profissão está em pé de igualdade (via riso).

[Angelita Vaz] Às vezes, **na plateia**, tem **um advogado** que tá sentado do lado de **um pedreiro**, que tá sentado do lado de **um médico**, né? E tão **todos ali pra mesma função**. É (...) **o sorrir, o dar gargalhada**, né? Então, é muito bacana isso. **Todo mundo é igual aqui. Todo mundo vem só dar risada.**

Dessa perspectiva, parece que o riso homogeneíza o grupo. Entretanto, sabe-se que, ainda que na posição sujeito-espectador, as posições sujeito-advogado, *-médico* e *-pedreiro* podem estar fazendo o riso significar distintamente para cada um desses sujeitos. Nenhum sujeito é igual numa plateia, ainda que compartilhem uma mesma posição sujeito-espectador. Responsabilidade, obrigação... Todos ali na mesma *função social* (posição sujeito-espectador): rirem do palhaço para rirem de si.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. (...) O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BERGSON, 1983, p. 8).

“O nosso riso é sempre o riso de um grupo”, diz Bergson na mesma página do excerto acima. Com uma paráfrase que caberia aqui, complemento, segundo Mendes (2008, p. 14): “melhor do que dizer que rimos ‘em grupo’ seria reconhecer

⁹ Inserção da palavra “palhaço” pelo próprio autor/tradutor. Não tive acesso ao original em francês.

¹⁰ No capítulo que dedico a tratar das condições de produção da palhaçaria do Tubinho e de algumas de suas especificidades, essa brincadeira com a transitividade do verbo *agradar* ficará explícita.

que aquilo que ri, em nós, quando rimos, é o grupo”. E é esse grupo-que-ri-em-nós-quando-rimos que determina os procedimentos¹¹ para atendermos ao imperativo do riso.

Eni Orlandi (2007b, p. 136) afirma que, por haver “real”,¹² há também, em certas circunstâncias, independência do objeto em relação a qualquer discurso que sobre ele seja feito. Os discursos sobre o palhaço (nosso objeto), como sabemos, significam de acordo com quem os fala e em determinadas condições. Se tratar os sentidos de riso imbricados aos de palhaço pode tender ao estabilizado, ao homogêneo, procurarei aqui dar visibilidade à polissemia. Porque, se existe, por um lado, um imaginário que insiste em advogar pelo imperativo do riso, do outro, há “o jogo, a historicidade, [que] garantem o movimento tanto do sujeito como do sentido”. Apesar do próprio sujeito (ou à revelia dele) e de sua vontade do um, do completo, do todo. Cabe a mim, analista de discurso, colocar em confronto ou, pelo menos, relacionar posições distintas no mesmo patamar de verdade¹³ os discursos sobre como pode significar um palhaço, salientando que é preciso levar em consideração as condições de produção (imediatas e conjunturais) em que atua cada um dos sujeitos que está participando desta pesquisa. E compreender a ordem do discurso palhacesco, entender como o simbólico em sua relação com o político configura sentidos para/do palhaço (ORLANDI, 1999b, p. 8). Sigo, então, procurando em quais pontos pode haver *desordem* nessa ordem, porque sei também que “o sentido não é conteúdo, a história não é contexto e o sujeito não é origem de si” (ORLANDI, 2007b, p. 49). O palhaço não é *o quê*, mas *o como* o sentido de palhaço funciona em dada relação (produzindo seus efeitos entre artistas e espectadores). A história é intriga, é feita de versões. E os sujeitos são construções, que têm a ilusão de que o que enunciam são dizeres originais: tanto não são originais quanto poderiam ser outros dizeres.

O sentido de palhaço nunca foi um só (o do riso), nunca foi unívoco; e são muitos os sentidos em **movimento** (palhaço não é tudo igual, tampouco se significa homogeneamente – evitemos essa simplificação insidiosa).¹⁴ Seus sentidos não se

¹¹ Conforme Foucault (1996, p. 8 e 9).

¹² “Há real, isto é, pontos de impossível, determinando aquilo que não pode não ser ‘assim’” (PÊCHEUX, 2002, p. 49)

¹³ Conforme Milanez e Gaspar (2010, p. 8).

¹⁴ “Nesse espaço de necessidade equívoca, misturando coisas e pessoas, processos técnicos e decisões morais, modo de emprego e escolhas políticas, toda conversa (desde o simples pedido de informação até a discussão, o debate, o confronto) é suscetível de colocar em jogo uma bipolarização

imobilizam pela univocidade. Não existe essa universalidade do sentido, posto que o sentido é *relação a*. O sentido independe um pouco do sujeito, independe um pouco da situação, mas depende de como os sujeitos palhaços e não-palhaços se significarão nas suas relações. Existe uma construção de estereótipos (no imaginário social), que é generalizada, em relação aos sentidos. E convenhamos: não é só do palhaço. O próprio riso pode ter um sem-número de sentidos. Esse desejo de univocidade acontece por efeito de forças estabilizadoras no próprio imaginário social, que produzem, justamente, certos sentidos para o palhaço, para o ator, para o espectador etc. O palhaço é também construção. *Esse (efeito do) um com todo mundo.*

Assim como quaisquer sentidos, os de palhaço “não perdem seu caráter errático: deslocamentos, equívocos e mudanças se produzem. E não param de produzir seus efeitos”, diz Eni Orlandi (2007a, p. 92). Eles estão em itinerância por diversas formações discursivas, constituindo-se e constituindo sujeitos-palhaços também promotores de *rupturas políticas e no político*. **A palavra palhaço** está atravessada por equívocos.¹⁵

À errância do sentido, à sua capacidade de migração, junta-se o fato de que também o sujeito é errático, ele se desloca em suas posições, ele “falha” etc. E isso está de acordo com o que significa “discurso”: aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna. O traço comum entre a errância do sentido, a itinerância do sujeito e o correr do discurso é a ideia de “movimento”. (ORLANDI, 2007a, p. 152 e 153)

Ainda que o picadeiro se evidencie em nosso imaginário como o espaço discursivo de maior presença de palhaços, a memória discursiva¹⁶ da palhaçaria não é constituída somente por sentidos que se originaram sob a lona circense. Os sentidos de palhaço, no Brasil, ganharam as ruas, as instituições de saúde, o teatro, as margens de rios amazônicos e até fronteiras de conflito: há palhaços por todos os lugares, em diferentes atuações, relacionando-se com seus públicos de vários modos.

lógica das proposições enunciáveis – com, de vez em quando, o sentimento insidioso de uma simplificação unívoca, eventualmente mortal, para si-mesmo e/ou para os outros” (PÊCHEUX, 2002, p. 33).

¹⁵ “O apagamento do equívoco é que produz a ilusão de evidência. Este é o apagamento característico do dispositivo ideológico do sujeito-intérprete comum. (...) O gesto de interpretação vem carregado de uma memória (de uma filiação) que, no entanto, aparece negada, como se o sentido surgisse ali mesmo” (ORLANDI, 2007b, p. 92).

¹⁶ “Os discursos fazem circular formulações anteriores, já enunciadas, produzindo um efeito de memória na atualidade de um acontecimento” (SARGENTINI, 2010, p. 98).

É comum se dizer, entre os indivíduos circenses,¹⁷ que a palhaçaria ainda é marginal/izada no País, tida como representação pejorativa da bobagem humana, do “ser passado para trás”, de uma subalternidade inquietante ou de uma simples fantasia carnavalesca. Entretanto, para alguns sujeitos (sejam eles os próprios palhaços ou seus admiradores), a palhaçaria tem um potencial transformador de realidades sociais imenso e que, talvez, para se favorecer uma maior valorização de sua atividade, os palhaços precisem obter mais visibilidade para seus outros sentidos possíveis.

“Palhaço é tudo igual”¹⁸ é um dos enunciados mais limitantes – e até recorrentes – feitos por sujeitos não-palhaços. Talvez, em razão de esses sujeitos reconhecerem como palhaços, pela memória discursiva, somente as personagens que *ou* constituíram sua rede de sentidos sobre tal campo por conta dos circos que visitaram em suas infâncias (Picolino, Piolin, Xamego) *ou* aquelas figuras que foram tornadas públicas pelas rádios e TVs (Bozo, Carequinha). Ou seja, *ou* o palhaço “é ladrão de mulher” *ou* é um apresentador de programa infantil. Nesse espectro entre um sentido *ou* outro, também cabem *ou* os palhaços aterrorizantes do cinema (Pennywise, Gurdy, Mervo) *ou* os palhaços assassinos criados pelos grupos de rap (CTS Kamika-z, Insane Clown Posse) *ou* os atores cômicos emblemáticos do cinema cuja assunção como palhaços lhes legou tal título (Chaplin, Os Três Patetas) *ou* os sujeitos em manifestações/protestos de rua denegando uma “palhaçada” que lhes fizeram (enunciando não serem palhaços, mas utilizando a máscara palhacesca para tanto).

Esses *ous* que empreguei acima têm o propósito de ilustrar o que está aberto para a significação, como sendo aquilo que, entre tantas possibilidades, pode fazer sentido como *palhaço* – independentemente da vontade (de verdade) de certos sujeitos cuja tendência é defender a univocidade: “palhaço **só** pode ser isso”, eles costumam dizer. É preciso destacar, então, com Orlandi, que, “no efeito da transparência, o sentido [*de palhaço* em nosso caso] aparece como estando lá, evidente” (2007b, p. 48). Esses *ous* que empreguei são como vestígios da *abertura*

¹⁷ Ao longo de minha experiência como jornalista e por causa desta pesquisa de mestrado, entrevistei artistas circenses dos quais obtive essas visões.

¹⁸ “Sabemos que a dispersão dos sentidos e do sujeito é condição de existência do discurso (Orlandi e Guimarães, 1988), mas, para que funcione, ele toma a aparência da unidade. Essa ilusão de unidade é efeito ideológico, é construção necessária do imaginário discursivo. Logo, tanto a dispersão como a ilusão da unidade são igualmente constitutivas” (ORLANDI, 2007a, p. 19).

do simbólico: palhaço pode ser (significar) muita coisa, mas não pode ser (significar) qualquer coisa porque o palhaço está dentro da história, está fazendo sentido em condições de produção determinadas (social, histórica e ideologicamente), via interpretação dos demais sujeitos que se constituem conjuntamente aos sentidos. A interpretação é a relação do sujeito com os sentidos, “o sujeito é sujeito à interpretação e sujeito *da* interpretação” (ORLANDI, 2007b, p. 147). Entretanto, resalto: “não é porque o processo de significação é aberto que não seria regido, administrado. Ao contrário, é justamente pela abertura que há determinação: lá onde a língua, passível de jogo (ou afetada pelo equívoco)¹⁹, se inscreve na história para que haja sentido” (ORLANDI, 2008, p. 20).

Há um interdiscurso (a memória discursiva, o percurso do dizer)²⁰ da palhaçaria, um “todo complexo” dos sentidos que não se reduz ao que tem sido vulgarizado pelos meios de comunicação (televisão, jornais, cinema, redes sociais digitais etc.), também responsáveis por essa “administração” de sentidos de palhaço. Ao desempenharem, recorrentemente, o papel de mediadores entre seus usuários e a realidade sociocultural, é possível um trabalho dos meios de comunicação de modo a produzirem uma prática polissêmica da própria comunicação e das formas de circulação de sentidos *sobre a* e *da* palhaçaria de uma maneira mais polissêmica. Nessa lógica, saliento que “o que os textos da mídia²¹ oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta” (GREGOLIN, 2007, p. 16). E já que tais meios de comunicação quase nunca transitam ao longo de territórios da palhaçaria pouco (re)conhecidos, a “realidade” dos sujeitos que nesses territórios atuam continua às margens. No caso brasileiro, a divulgação cultural sobre o tema é bastante *despretensiosa*, ficando defasada, alheia às vívidas metamorfoses que a palhaçaria tem abrigado.

Na falta de um exemplo preciso sobre a divulgação cultural da palhaçaria, para explicitar essa despretensão apontada acima, falemos de circo, que é um campo

¹⁹ “Equívoco da língua: todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente)” (PÊCHEUX, 2002, p. 53).

²⁰ “O interdiscurso é o conjunto do dizível, histórica e linguisticamente definido. Pelo conceito de interdiscurso, Pêcheux nos indica que sempre já há discurso, ou seja, que o enunciável (o dizível) já está aí e é exterior ao sujeito enunciator” (ORLANDI, 2007b, p.87).

²¹ *Mídia* aqui significando o *conjunto de meios de comunicação*. Ver: <http://www.aulete.com.br/mídia>. Farei um deslocamento desse sentido de mídia no capítulo 2.

de prática artística no qual os palhaços também atuam e onde foram construídos um bom bocado dos sentidos de e sobre palhaço em circulação no País atualmente. Assim, a reboque do circo, a palhaçaria poderia receber alguma atenção de jornais, revistas e programas de TV especializados em cultura e artes. Estranhamente, mesmo que haja uma crescente ampliação e descentralização de escolas circenses pelas diversas regiões brasileiras (com formação para palhaços, em técnicas acrobáticas, em manipulação de objetos etc.), permitindo que o circo esteja presente em vários contextos socioculturais, os meios de comunicação, em geral, ainda ocupam os mesmos lugares-comuns ao se reportarem ao âmbito circense. “Raramente ouvimos falar de uma ‘crítica de circo’”, salienta Kil Abreu (2016, p. 12). Ele aponta, sendo suplementar nessa lacuna, a atividade dos críticos de teatro como a mais recorrente, “e muitas vezes com pouco ou nenhum deslocamento na direção do circo propriamente dito”. Ou seja:

Uma crítica jornalística especializada em geral ainda caminha, se comparada ao trabalho de criação artística, na retaguarda de um pensamento vivo, presente e que se manifesta nas suas variadas formas de acontecer, seja no sentido de recolocar a tradição, seja no sentido de experimentar cruzamentos inusuais.

Essa crítica jornalística especializada poderia se desenvolver proficuamente, por exemplo, se houvesse mais produção de conhecimento sobre o circo de modo que dispositivos teóricos pudessem favorecer outras formas de divulgação cultural acerca do universo de suas práticas. Assim como no campo da própria palhaçaria, que é nosso tema de reflexão aqui. Iniciativas pontuais de pesquisadores vinculados a universidades – em grupos de pesquisa, ou mesmo, em estudos particularizados como o que resultará nesta dissertação – é que, atualmente, estão abrindo clareiras nessa direção.²²

É importante destacar também que até mesmo os sujeitos que atuam como palhaços (profissionais ou amadores) podem produzir, em suas formulações, muitos efeitos de pré-construídos²³ sobre o que é ser palhaço (o “sempre-já-aí” do interdiscurso palhacesco), dificultando a circulação dos outros sentidos possíveis

²² Cito como expoentes os integrantes do grupo de pesquisa Circus-FEF, da Faculdade de Educação Física da Unicamp, e os que produzem trabalhos na linha de pesquisa “O palhaço e o sentido cômico do corpo”, do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – Lume.

²³ O pré-construído é aquilo que “remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado”, explica Michel Pêcheux (2014, p. 89), referenciando Paul Henry.

de/para palhaço que têm se constituído nas últimas décadas, particularmente, no Brasil. Afirmando isso com base em meu acompanhamento de alguns debates, colóquios, oficinas sobre o circo nas quais seus protagonistas acabam por desmerecer a atividade de certos palhaços por eles estarem se beneficiando de ramos novos e frutíferos para a palhaçaria, que vão de encontro com o trabalho que é executado pelos primeiros. Um exemplo é o de sujeitos que são, por assim dizer, “palhaços-natos”, que se originaram em famílias circenses e, hereditariamente, fazem com que determinados sentidos da palhaçaria perdurem. Alguns palhaços “da tradição”, normalmente mais velhos, deslegitimam aqueles que passaram por uma formação em escolas ou oficinas de palhaçaria. No dizer deles, “palhaço nasce palhaço e pronto” – e até carrega o pó de serragem nos bolsos. Outra forma corriqueira de se regerem sentidos de/para o palhaço é por enunciados que apontam que “palhaço *tem de ser engraçado*”, apagando os demais sentidos possíveis de serem produzidos por muitos artistas da palhaçaria que não apresentem efeitos cômicos em seus enunciados: como a crítica ou a denúncia social e política. Contudo, sabemos que sempre haverá os que falarão em nome de uma “tradição”. Sabendo que há historicidade para dar conta desse tema, não quero ficar preso a essa crítica. A materialidade do sujeito tem a ver com a historicidade.

Com Orlandi (2009, p. 213), reforço mais uma vez a importância de se levar em consideração a abertura do simbólico, permitindo que palhaços se signifiquem em um sem-número de desdobramentos possíveis: “os sentidos são no meio de outros e há mais espaço para incertezas do que para afirmações categóricas quando se trata de pensar os sentidos, no modo como eles funcionam pela ideologia em um mundo a significar”. Por esse ângulo, com esta dissertação, também tenho o intuito de alforriar (sem ser pretensioso o gesto, mas mais um exercício), por meio das análises que faço, os sentidos de/para palhaço que estão sob o domínio da comicidade – ou disputando um espaço no campo discursivo cuja predominância é dela. Palhaço pode fazer rir, mas também pode fazer entristecer, pode provocar reflexões, pode criticar o *status quo*... veremos que pode até aumentar a saturação em um bebê só por sua presença cênica. Tudo dependerá da relação estabelecida entre palhaço e seu público. Obviamente, como já afirmei, isso não significa que palhaço exista, discursivamente, como *qualquer coisa*; mas palhaço *PODE* ser um tantão de coisas além de engraçado.

O riso é uma das muitas consequências, entre as tantas possíveis, que mobilizam os sujeitos do público frente aos palhaços ao serem seus interlocutores;

diferentemente do que se estabilizou no imaginário sobre palhaço como o que deve se esperar de um. De novo: até o sentido de riso, assim como o de palhaço, é múltiplo; não se restringindo à comicidade. O que pode ser motivo de riso pra você? Pode ser ruptura²⁴ do imaginário, por exemplo. Há sentidos da palhaçaria que extrapolam esse domínio e rompem com o imaginário de palhaço estabilizado em torno do riso, da bobagem, do entretenimento, da *palhaçada*. A própria denominação palhaçaria desloca os sentidos de palhaço em relação à palhaçada, dando visibilidade à *arte* (a prática palhacesca) e seus sentidos possíveis – dentre eles, o da transgressão. Se falarmos do nariz vermelho de palhaço, por exemplo, levando-o às manifestações e aos protestos populares, poderemos ver que há uma ruptura no próprio sentido de comicidade. Não é para *ser engraçado*, digno de riso, para fazer palhaçada, que um sujeito vai às ruas, em alguns casos, vestindo a máscara palhacesca.²⁵

Notemos outra possibilidade agora. De acordo com André Ferreira (2005, p. 5), existe um processo de “domesticação do riso”, iniciado há 20 séculos, que, em nossos dias, vem sendo intensificado graças ao sistema de produção capitalista. A incorporação do palhaço como figura **meramente** de entretenimento rompe com suas potencialidades de criação e resistência:

Neste contexto, o palhaço, figura cômica relacionada à alegria, ao universo lúdico, ao extravasamento pela diversão, vai sendo cooptado como facilitador das relações de consumo, de prazer, de bem-estar. Sob o entendimento de que o *clown* deve fazer rir a qualquer preço, surge a cada dia uma imensa gama de palhaços que privilegiam seus aspectos dóceis e suaves, deixando de lado suas potências transgressivas. (p. 6)

Saiba que esse não é o caso de alguns palhaços participantes da pesquisa, como o Tubinho, cuja “**função**” é fazer rir (como vimos no início deste capítulo), mas que não tem nada de *dócil* e *suave*. Pelo contrário, é uma indomável e provocadora figura palhacesca. Só que, como veremos mais à frente, talvez seja propriamente nas relações de consumo (e todas as outras relacionadas ao capital) que os sujeitos (em

²⁴ Agradeço a Greicyly da Costa, integrante da banca de arguição, tanto pela noção *de riso como ruptura do imaginário* quanto a do *deslocamento entre palhaçada e palhaçaria*. Essas, entre tantas outras, foram colaborações importantes feitas no exame de qualificação.

²⁵ O funcionamento do discurso do nariz vermelho em protestos está em outro lugar, não é o mesmo do dos atores que usam a máscara palhacesca. No exemplo, eu quis refletir sobre a ruptura no sentido do que é cômico no palhaço. Nas manifestações, quando o sujeito diz “não sou palhaço” e usa a máscara, o que significa esse seu (não) ser palhaço é a “palhaçada” (da qual ele é vítima). Ou seja, um deslocamento do sentido da palhaçaria como algo que se significa no campo discursivo da arte. No fundo: o equívoco fazendo parecer que se está falando da mesma coisa, do mesmo sentido de palhaço.

sua forma histórica-capitalista)²⁶ tropecem e precisem de figuras não tão dóceis, mas suaves, como alguns outros palhaços. Os que trabalham nos hospitais são um exemplo.

Luíza Fontes, atriz do Instituto HAHHAHA, diz que entende a relação do palhaço com seu público como sendo de *sinceridade*, em que essa figura deve ser ela mesma, na qual funcionam os arquétipos do sucesso e do fracasso, dos ganhos e das perdas. E, “já que **a gente tá numa sociedade que tem que ter êxito**”, ela acredita que pensar num lado frágil do palhaço (e jogar com isso na relação com o público) pode ser uma possibilidade de conexão diferente com essa sociedade. Sua colega de trabalho, Juliana Balsalobre, que também é atriz, acredita que é como se, na vida que é imposta a nós, dentro do sistema consumista capitalista, esse sistema “limasse, mesmo, essa possibilidade do **potencial criança** e do **potencial palhaço**”.

E se o palhaço pode (tem potencial para) significar muitas coisas, coloco que há abertura do simbólico. Por isso, é preciso compreender o funcionamento do discurso palhacesco na relação com seus distintos públicos, “os modos como se formulam os sentidos e como são seus trajetos. De onde vêm, para onde vão, como circulam e produzem seus efeitos nas diferentes condições de produção” (ORLANDI, 2009, p. 207). Busco essa perspectiva de trabalho porque concordo com Ferreira quando ele afirma que,

na experiência dos afetos [no discurso, portanto], o palhaço desenvolve suas atuações sobre uma linha tênue que fricciona suas qualidades mais suaves e os processos transgressivos, caminhando numa corda bamba que torna seu trabalho passível de todos os riscos e, justamente por isso, cheio de beleza. (2005, p. 9, com inserção minha)

Isso posto, para *escutar* outros sentidos da/sobre a palhaçaria circulantes, utilizarei o dispositivo teórico da Análise de Discurso a fim de produzir gestos de leitura²⁷ sobre as conversas e apresentações/intervenções com diferentes palhaços

²⁶ “O sujeito moderno é ao mesmo tempo livre e submisso, determinado pela exterioridade e determinador do que diz: essa é a condição de sua responsabilidade (sujeito jurídico, sujeito a direitos e deveres) e de sua coerência (não contradição) que lhe garantem, em conjunto, sua impressão de unidade e controle de sua vontade, não só dos outros mas até de si mesmo, bastando para isso ter poder e consciência. Essa é sua ilusão. O que chamamos de ilusão subjetiva do sujeito e que se acompanha da ilusão referencial (sobre a evidência do sentido)” (ORLANDI, 2015, p. 24).

²⁷ “O princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro modo, a fim de se colocar a entender a presença de não-ditos no interior do que é dito” (PÉCHEUX, 2002, p. 44).

em suas distintas áreas de prática. E ciente de que a relação que a Análise de Discurso estabeleceria com a palhaçaria não seria para dela extrair um sentido, e sim “tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que aí se estabelece, em função do efeito de unidade” (2007b, p. 173). Na Análise de Discurso, trabalhamos “a linguagem numa perspectiva discursiva, levando em conta a exterioridade do dizer como constitutiva dele, ou seja, o exterior (história, espaço, tempo, outros discursos, outras posições, ideologia etc.) não é um ‘agregado’ do sentido, mas é constitutivo do próprio dizer/fazer” (DIAS).²⁸

Como principal objetivo: debruçar-me sobre uma noção relacional, política (do político e suas tensões), para a palavra *comunicação*, deslocando seus sentidos, como sendo o que se instaura discursivamente entre os palhaços participantes da pesquisa e os sujeitos de seus públicos. Sendo essa noção de comunicação não exclusivamente uma oportunidade de difusão/transmissão de temas (mensagens) próprios da palhaçaria. Nas cenas, esses espectadores são interlocutores, e “devolvem algo” (tomam um posicionamento) a tais palhaços com a resultante dos efeitos de sentidos de dada interlocução.

Compus um arquivo de análise para esta dissertação com a meta de compreender o funcionamento dos discursos de artistas atuantes como palhaços em três diferentes contextos, que são a rua, o circo-teatro e o hospital. Os participantes da pesquisa são: (a) *a cia. Nariz de Cogumelo*, que atua nas praças e em bairros pobres de Salvador (BA), sendo formada por quatro palhaças e dois músicos empenhados em visibilizar a palhaçaria feminina; (b) *o palhaço Tico Bonito*, que atua nas ruas e escolas municipais de Cascavel (PR), tendo sido preso pela polícia militar em pleno ato cênico, quando se apresentava em um festival de arte de rua local; (c) *o Instituto HAHHA*, que tem palhaços atuantes em hospitais públicos de Belo Horizonte (MG), buscando tornar os ambientes hospitalares mais poéticos e alegres; e (d) *o Circo de Teatro Tubinho*, cuja lona está em itinerância pelo Estado de São Paulo e leva o nome do palhaço que é o protagonista de grande parte de seu repertório, contendo comédias e melodramas dos anos 1930, 40 e 50, assim como obras atuais para o circo-teatro escritas pela própria companhia. O circo-teatro é uma categoria das Artes Cênicas tratada como “extinta”, mas que ainda resiste (reexiste) no trabalho desse grupo.

²⁸ Explicou-me assim minha orientadora Cristiane Dias, em um dos primeiros e-mails que trocamos a respeito desta pesquisa.

A pergunta que norteia minhas análises é: **como os palhaços participantes da pesquisa concebem, discursivamente, as relações que estabelecem com seus públicos?** No decorrer das análises e por meio dos recortes feitos a partir das conversas que tive com eles e espetáculos que acompanhei, verifico se os atores-palhaços se percebem a si próprios sendo “sujeitos relacionais” em cena e, em caso afirmativo, como essa concepção de “relação” aparece em suas intervenções e espetáculos.

Nas páginas seguintes, realizo o *batimento entre descrição e interpretação* sobre os materiais coletados em trabalho de campo e sobre as leituras feitas ao longo da pesquisa (ler-descrever-interpretar), evitando traduzir uma visão em direção ao interior da palhaçaria, mas explorando, *por sobrevoos*, as regularidades que se destacam nesse tecido espesso, tramado em efeitos de sentidos entre os palhaços e seus interlocutores, esses que compõem seus mais heterogêneos públicos. Apontarei como os participantes da pesquisa elaboram, pelo discurso, a relação palhaço-espectador que desenvolveram desde a sua constituição como companhia artística. O arquivo de que disponho é composto por entrevistas e apresentações dos espetáculos registrados em vídeos.²⁹ É preciso ponderar a maneira como as perguntas foram feitas por mim “e respondidas – aí significadas – pelos entrevistados. Esses são gestos de interpretação que conferem ao acontecimento uma multiplicidade de discursos, de sujeitos (e sentidos)” (COSTA, 2014, p. 49). Considerar também que os entrevistados tinham uma formação imaginária antecipada de minhas posições nos discursos das entrevistas: sujeito-pesquisador da palhaçaria, sujeito-analista de discurso, sujeito-jornalista – ainda que essas não estivessem bem determinadas ali. E que, além de tudo, havia uma câmera registrando tudo o que diziam.³⁰ Construí, então, um dispositivo analítico que me levou a situar, e não apenas refletir, os *gestos de interpretação* dos sujeitos em sua discursividade *sobre* a palhaçaria e sobre a relação palhaço-espectador a fim de expor seus efeitos de sentidos, tentando determinar quais desses gestos estão na base da produção de sentidos nas conversas e em dada intervenção/apresentação palhacesca que acompanhei em

²⁹ Tanto as transcrições das entrevistas quanto os links para os vídeos estarão disponíveis na seção de anexos deste documento. Não há transcrições dos espetáculos e intervenções, somente os links para acessá-los on-line.

³⁰ Quem operava a câmera, na maioria das entrevistas, era minha amiga Naélia Forato, que também é jornalista, colaborando com os registros dos bate-papos e dos espetáculos. Salvo no caso de Tico Bonito, cujo acompanhamento foi feito somente por mim.

trabalho de campo e que constituem sujeitos (-palhaços) e sentidos (de palhaço), conforme Orlandi recomenda (2008, p. 24-28).

Notavelmente, no campo discursivo da palhaçaria, há algumas palavras cujos sentidos não se aproximam, pela sinonímia, dos das categorias da Análise de Discurso, como “deslize”, “equivoco”, “errância”, mas que produzem um efeito circense em mim às avessas. Tal efeito faz com que eu me sinta, por vezes, num picadeiro linguístico: esquivando-me das quedas possíveis de um sujeito fadado aos escorregões e, quase que por magnetismo, impelido ao tropeço. Tal como o palhaço trabalha o equivoco (neste caso, significando erro, *deslizando* para falha), o que um analista de discurso faz “é justamente não negar o *equivoco*, mas considerá-lo em sua relação com a linguagem, não apagá-lo mas trabalhá-lo” (ORLANDI, 2007b, p. 92). Palhaços e analistas trabalham, coincidentemente, a equivocidade (e suas múltiplas significações). Isso também

nos leva a apreciar a *errância* dos sentidos (a sua migração), a vontade do ‘um’ (da unidade, do sentido fixo), o lugar do *non sense*, o equivoco, a incompletude (lugar dos muitos sentidos, do fugaz, do não-apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (2007a, p. 12)

Questionado sobre o papel do palhaço em um espaço circense, em uma entrevista à revista SescTV, o ator e dramaturgo Hugo Possolo respondeu:

O palhaço é o contraponto do homem no circo. É aquele que cai, que tomba, que tropeça, que cede à lei da gravidade e mostra que o homem não é só aquele que se supera. Por isso, o palhaço representa a humanidade. Ele representa a incapacidade humana de acertar sempre. Ele se coloca como especialista de todo e qualquer assunto, sabendo que não dá conta de nenhum deles e mostra isso. Mostra que nós, felizmente, erramos. Ele é uma figura hiperbólica, como o palhaço no trapézio que demonstra um medo exagerado – tudo o que o trapezista não mostraria –, algo com o qual nos identificamos, inclusive o artista, que também tem medo de trapézio. (A FIGURA, 2016, p.11)

Veja que o equivoco (constituído na e pela história) se imprime na espessura das linguagens com que trabalham tanto um analista de discurso quanto um palhaço. Quando um palhaço está num trapézio, não é somente o trapézio que está em questão. Pelo trapézio, o efeito é ter toda a plateia também em suspense. Como analista, ao pensar o equivoco, o propósito é observar o balançar da linguagem, compreendendo como os sujeitos a ela se constituem junto aos sentidos que

produzem. Portanto, rodearei os discursos dos palhaços participantes da pesquisa, revelando os pontos de vista nos quais me colocarei a partir das paráfrases que farei para sustentar tais perspectivas. De acordo com Eni Orlandi (2001a, p.10), “a janela em que você se debruça para olhar o mar é parte do sentido. Ela dá a inclinação do corpo”. Na rabeira dessa imagem, digo que o que produzirei como gestos de leitura sobre os discursos dos palhaços em questão terá a influência de um corpo inclinado há certo tempo³¹ na janela que dá para o mar discursivo da palhaçaria. Não sem antes, como o faço periodicamente, reformar a moldura e o batente dessa janela para interpretar os sentidos de palhaço que possam estar em amplo revigoramento.

Preciso dizer, antes de avançarmos, que há algumas contendas no uso das palavras *clown* e *palhaço*³² na prática da palhaçaria e que não farei essa distinção ao longo do trabalho. Salvo quando, em determinados casos, for necessário mostrar que essa clivagem, numa formação discursiva dada, produz efeitos de sentidos específicos aqui no Brasil: ou seja, quando o sujeito estiver se referindo a uma figura originada das Artes Cênicas, com uma “formação” e um conjunto de procedimentos específicos que correspondem a essa atividade, seria o *clown*; e a outra, o *palhaço*, aos procedimentos da atividade que se herda das famílias circenses ou da própria prática sob uma lona de circo. Sempre me referirei à prática como “palhaçaria” e à posição do sujeito que a exerce como “palhaço” (e não *clownaria*, *clown*) porque entendo que, da perspectiva discursiva, *clown-palhaço* e *clownaria-palhaçaria* funcionam sendo tomadas uma pela outra, metaforicamente (por *transferência*).³³ *De um modo geral*, quando o sujeito-espectador vê um palhaço em atividade, usando

³¹ Ainda que eu conheça a prática palhacesca por também ser artista-palhaço (por de_ formação), utilizarei minha experiência apenas como mapa dos lugares nos quais não devo pisar como analista de discurso. Este trabalho, à primeira vista, pode parecer estar impregnado desses lugares, posto que o que proponho apresenta riscos – o de tropeçar nas pedras da linguagem (que escondem traços ideológicos) dispostas no caminho é um deles. Entretanto, afirmo: a todo o tempo, irei me ater ao dispositivo analítico que concebi para isso.

³² *Clown* (e sua derivação *clod*), termo originário da língua inglesa, era designação para pessoas “rústicas”, “interioranas”, “camponesas”. Historicizou-se até ficar carregado dos sentidos de “bobo”, “estúpido”. Usada pelos ingleses para designar as primeiras figuras cômicas cujas práticas são similares ao que consideramos um “palhaço” atualmente. Entre o fim do século 18 e início do 19, vários artistas circenses se apropriam dessas práticas e “todo cômico (...), por pouco que diverte ou surpreende a plateia, é batizado de *clown*”, explica Tristan Rémy (2016, p. 14). Até aqueles que eram conhecidos por “*grotescos*” passaram a usar a nova alcunha. Já nosso “palhaço” é uma forma aportuguesada da palavra italiana “*pagliaccio*”, a máscara de um tipo de servo idiota (*Zanni*) da *Commedia Dell’Arte* (CASTRO, 2004, p. 45 e 46), cujas primitivas vestes eram feitas do mesmo tecido dos colchões (de palha, *paglia*) (BURNIER, 2009, p. 205).

³³ Na Análise de Discurso, a *metáfora* não é entendida como figura de linguagem. “Ela é definida como a tomada de uma palavra pela outra. (...) Ela significa basicamente ‘transferência’, estabelecendo o modo com as palavras significam” (ORLANDI, 2005, p. 44).

nariz vermelho especialmente, ele não faz essa distinção “isso é (ser) um *clown*” ou “isso é (ser) um palhaço”. Para ele, que nem sempre é um especialista no assunto, aquela prática na qual esse sujeito está envolvido discursivamente (no funcionamento da antecipação, do imaginário, da memória discursiva etc.) é a prática de um *palhaço* – qualquer que seja a origem de seus procedimentos cênicos para **(se) interpretar**³⁴ um palhaço. Exatamente porque a palavra “palhaço”, para designar o sujeito que pratica a palhaçaria em nosso país, é a que mais circula e que se estabilizou como designação para essa figura. Observaremos, aliás, que nem mesmo os atores que passaram por uma formação em Artes Cênicas e que fizeram oficinas de *clown* costumam fazer essa distinção. Porém, na escrita produzida por autores e pesquisadores desse campo, essa distinção fica manifesta (como em Lecoq, Puccetti, Burnier etc.), mas se parafraseia na atividade de um *palhaço* de uma maneira geral.

Mais previsível, a velha disputa dos artistas, estudiosos e leigos, pela apropriação dos termos que definem uma tradição, arte, e de impor o seu sentido, que ao final continuará sendo, como deve ser, um termo pleno de polissemia, ambivalência, multiplicidade, inclusive contraditória, que sempre lhe pertenceu, e continuará aos olhos das próximas gerações também. Dito isso, é preciso frisar que as consequências relacionadas à apropriação dos termos *clown* e palhaço não foram necessariamente buscadas pelos grupos que utilizaram o termo desse modo. Estes termos (...) foram usados com sentidos, conotações e propósitos diversos do século XVI ao XXI. (REIS, 2013, p. 47)

Além deste capítulo introdutório, o trabalho conta com mais quatro capítulos e as considerações finais. No segundo, explico a necessidade de se pensar o nariz vermelho como uma mídia, aproximando-o também da noção de tecnologia de linguagem, que, em si, já produz seus efeitos, e trago alguns recortes do funcionamento dessa mídia no jogo palhacesco. O terceiro capítulo apresenta algumas especificidades relacionadas aos contextos (condições de produção imediatas e conjunturais) de atuação dos artistas que integram o corpus da pesquisa, bem como gestos de leitura feitos sobre alguns recortes das entrevistas que realizei com eles, justificando, inclusive, a motivação de escolhê-los como objetos de meu interesse. O quarto capítulo ficou reservado a expor: a) como os participantes da

³⁴ Mostro, no capítulo 2, que um sujeito faz *um duplo movimento de interpretação*: ele (se) interpreta um palhaço (para). A ressalva, feita ainda aqui, tem a ver com as diferentes noções de interpretação para a Análise de Discurso, teoria para a qual *sempre há interpretação*, e para as Artes Cênicas, que usa interpretação como sendo encenação, atuação, *performance* etc.

pesquisa se discursivizam ao falar das relações com o público, levando em consideração a abertura do simbólico e as tendências do discurso (lúdico, com sua reversibilidade da máxima à mínima); b) as naturezas do público e do espaço de atuação que determinam produções de sentidos específicas e variadas; c) o fator reconhecimento de si no outro (espectador > palhaço) que (não) permite ao palhaço estar *em relação* com seus públicos; d) e alguns apontamentos a respeito dos momentos em que o espectador ganha existência interna nas apresentações e intervenções dos palhaços a partir dos espetáculos aos quais assisti no trabalho de campo.

Por fim, como produtos conexos a esta dissertação, estarão disponíveis online (no site www.oquintaldefulanaemelao.art.br e no canal do YouTube www.youtube.com/oqfmtv³⁵) minidocumentários sobre os palhaços participantes, notas e desenhos dos diários do processo da pesquisa e do trabalho de campo, bem como artigos resultantes das análises dos materiais coletados, adaptados a uma linguagem mais acessível (a leigos no campo teórico-metodológico da Análise de Discurso), e que contemplem, especialmente, os palhaços participantes deste estudo e os sujeitos de seus públicos que possam se interessar pelos resultados dele. É possível encontrá-los e reuni-los por meio da tag “Um nariz vermelho feito de mídia” e/ou da hashtag “#Umnarizvermelhofeitodemídia.

³⁵ É um site jornalístico de divulgação da cultura circense criado por mim e por minha parceira na palhaçaria Naélia Forato (a Fulana de Tal). Ele também é nosso portfólio artístico e recebe o mesmo nome de nossa companhia: O Quintal de Fulana e Melão. Os materiais conexos serão produzidos e publicados, paulatinamente, ao longo de 2017.

2. Pequenas máscaras como extensões do corpo

Ou “os meios de comunicação como extensões do homem”? Brincar com o nome do livro de Marshall McLuhan, como uma paráfrase para o título deste capítulo, serviria para sintetizar o que proponho nele: a produção de alguns deslocamentos relacionados às teorias da comunicação e/ou de sentidos de certas palavras empregadas nesse campo teórico, ou mesmo, estabilizadas nos discursos dos sujeitos no Brasil sobre os *meios de comunicação de massa* – em três dicionários consultados,³⁶ por exemplo, *mídia* aparece com essa acepção. Tomando o *discurso*, em vez de *comunicação*, como sendo aquilo que acontece entre palhaços e seus públicos, (ab)uso (d)o sentido de *medium*³⁷ (do latim “meio”, “intermediário”, cujo plural é *media*) para propor que a pequena máscara palhacesca seja (re)pensada como uma *mídia*. Na noção que proponho, *o nariz vermelho é uma mídia* por ser um objeto que, empiricamente ou não,³⁸ faz o *intermédio* (ou *inter-medium*) simbólico necessário entre sujeito-palhaço e sujeito-espectador em dadas condições de produção, atualizando a memória discursiva da palhaçaria no acontecimento artístico de uma apresentação, intervenção. A par de que a língua não é somente um *código* e que não há uma separação estanque entre *emissor* e *receptor*, atuando alternadamente no processo de significação, é aí *que sugiro darmos foco ao discurso* para a compreensão da relação entre palhaços e seus públicos. Pode haver e pode não haver espaço para tornar algo “comum” (*comun-icar*).

No funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2005, p. 21)

³⁶ Na nota de rodapé número 18, vimos o que Caldas Aulete traz. Agora, as acepções de mídia segundo Michaelis e Priberam: a) <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=m%C3%ADdia>; b) <https://www.priberam.pt/dlpo/m%C3%ADdia>

³⁷ Não ignoro que Régis Debray (1993) trabalha esse termo em seu campo de estudo, o da midiologia, mas não é em sua perspectiva que estou abordando a noção de *medium* (*mídi*o para ele). Ainda que haja alguns pontos de contato entre o que proponho e o que o autor nos apresenta, prefiro pensar a mediação aproximada da noção de interlocução (do campo teórico da Análise de Discurso), tendo essa máscara de palhaço – já significativa em si – entre os sujeitos como sendo um *medium*.

³⁸ Nem todo palhaço em sua prática utiliza o nariz vermelho, mas ainda que ausente empiricamente, uma vez que o sujeito-espectador reconhece o palhaço por outros meios e antecipa sua atuação (como por um trejeito, um comportamento, um figurino ou até mesmo ao se assumir palhaço em seu dizer), o nariz vermelho está em funcionamento no imaginário desse sujeito. Inclusive, funcionando por sua ausência mesma, fazendo o sujeito-espectador se questionar: “pode um palhaço sem nariz vermelho?”

Pois, se a linguagem serve para comunicar e para não comunicar, as relações entre sujeitos e sentidos podem ser múltiplas e de muitas qualidades, produzindo efeitos tanto harmônicos quanto desarmônicos. Citando ainda Orlandi (1983, p. 178), “como o lugar que os interlocutores ocupam numa formação social e, logo, na sua relação com a ideologia, é constitutivo de seu discurso, isto é, constitui aquilo que eles significam, a interação entre” palhaço e espectador também estaria marcada por essa relação. Dessa forma, as posições entre palhaço e espectador podem variar desde a maior harmonia até a maior incompatibilidade ideológica. Em outros termos, **pode ser** que haja comunicação, embora o sentido se formule a partir das relações que cada um estabelece com o mundo, com a memória. Mas na não-comunicação, o sentido se formula da mesma forma para cada um.

A partir disso, ponderaremos que a comunicação pode ser pensada não enquanto eficácia (é irrelevante, de minha parte, saber se o palhaço comunica ou não), mas enquanto alteridade. “É na relação com o outro que o sentido de si e do outro encontram suas vias, que podem ser distintas, não precisam ir na mesma direção. O sentido é sempre *relação a*. Ele não está no palhaço e nem no público, mas na relação” (DIAS).³⁹

Não é tudo essa placidez: há tensão, confronto, reconhecimento e mesmo conflito na tomada da palavra. Há tensão entre o texto e o contexto (social, histórico-social). Há tensão entre interlocutores: tomar a palavra é um ato social com todas as suas implicações. E, se há sentido em se falar em dois “eus”, é no sentido de que há conflito na constituição dos sujeitos. (ORLANDI, 1983, p. 139)

Uma ressalva importante é que iremos levar em conta “a mediação como relação constitutiva, como ação que transforma. Não consideramos nem a linguagem como um dado nem a sociedade como um produto; elas se constituem mutuamente” (ORLANDI, 2000, p. 17). Em termos de memória discursiva, por exemplo, a atuação de um palhaço usando essa máscara já permite uma relação com o público em que “tudo é possível”, posto que se considera aquilo que o palhaço diz como “bobagem, brincadeira, algo a não se levar a sério”. Por outro lado, para um sujeito que utiliza um nariz vermelho fora desse contexto, a máscara pode ser apenas um acessório. Ao explorar a noção de *tecnologia de linguagem*, eu a utilizo como forma de relação social. Ela não está para o que se convencionou pensar em *aparelhos eletrônicos*, como

³⁹ Trecho também oriundo de uma troca de e-mails entre mim e minha orientadora, Cristiane Dias.

tablets, computadores, televisores etc. O termo tecnologia não está sendo empregado nos arredores dos aparelhos técnicos. O nariz vermelho é um objeto (empírico ou simbólico) por meio do qual os palhaços instauram e mantêm uma relação com seus espectadores. Ele não é apenas um suporte. Ele tem sua forma material, que é significativa e que é constituída por uma exterioridade discursiva: sócio-histórica e política. O nariz vermelho de palhaço é um meio de circulação dos discursos da palhaçaria e sobre ela.

O nariz de palhaço aciona um já-dito, funciona como pré-construído. E, ainda, enquanto prótese, também pode ser, em alguns casos, algo necessário para a constituição da presença cênica, porque ele autoriza certo dizeres, porque ele instaura uma prática discursiva. É reconhecimento de si no outro. Colocar o nariz em dadas condições de produção faz com que o nariz deixe de ser um acessório para ser um dispositivo instaurador da palhaçaria como acontecimento, como um lugar de ruptura com os sentidos estabelecidos em meio ao/pelo movimento sócio-histórico (e ideológico).

O nariz vermelho traz ao discurso tudo o que o corpo do sujeito comporta de real, de contingente. É da ordem de um saber e é da ordem de um poder sobre o corpo. Mas também da ordem do acaso. Se há quem traga ao corpo objetos que são uma adição (roupas, relógios, aparelhos ortodônticos, próteses mamárias), cujo efeito é, muitas vezes, o de acessório apenas, como o nariz vermelho se inscreveria para além desse *acréscimo* no corpo do sujeito na posição de palhaço? Durante a sessão de defesa desta dissertação, Marcos Barbai⁴⁰ sugeriu respostas:

O nariz tem a materialidade do corpo do sujeito. Ele é um acontecimento no corpo do sujeito, ele bagunça essa nossa anatomia do corpo. A questão do palhaço não somente transforma o nariz vermelho em objeto simbólico, mas dá corpo material a ele. O que dá corpo ao palhaço é a linguagem. E a sua linguagem, ela é, em si, material. O que faz o destino do ser humano não é a anatomia, é um discurso. Que o nariz possa, sim, falar não só como objeto, mas com os sujeitos.

Nas especificidades dessa relação intermediada por uma máscara (*que fala com sujeitos*), destaco, mais uma vez, que há palhaços cujos narizes não são vermelhos, ou mesmo, sequer os utilizam. Esses também estão representados nesta dissertação por associação, em virtude de se reconhecerem na palhaçaria a partir de

⁴⁰ Marcos Aurélio Barbai é pesquisador do Laboratório de Estudos Urbanos (Labeurb-IEL), da Unicamp, e foi um dos titulares da banca de defesa.

outras instâncias que agremiam os sujeitos dessa área. Há atores que dizem prescindir de uma máscara (física) para criarem performances palhacescas e o fazem muito bem porque há uma maquiagem, ainda que simbólica, que transforma seus corpos em corpos de palhaços. Seriam os efeitos de pré-construídos da/sobre a palhaçaria que conformariam um sujeito palhaço, e não uma máscara pura e simplesmente? Segundo Orlandi (2004, p. 47 e 48), do ponto de vista discursivo (aquele que não é asseverado pelo sujeito, não é submetido à discussão e já esquecido em sua origem), o efeito do pré-construído funciona no dito:

De maneira geral, podemos dizer que o efeito do pré-construído procede de “uma concepção de sujeito que não é o sujeito idealista intencional da pragmática linguística, mas um sujeito tomado em uma linguagem em que o pré-asseverado (o já-dito) governa o asseverado (o dito)” (R. Amossy et A.H. Pierrot, p. 107). O que nos leva a pensar a ligação entre o estereótipo e o pré-construído, vendo o estereótipo, o lugar comum, como o traço de discursos e de julgamentos prévios, comuns, cuja origem está apagada na formulação particular, individual.

“A gente só coloca **o nariz pra dizer que a gente tá em cena**”, diz Leônides Quadra, que faz o palhaço Tico Bonito. Ele relata que, ao colocar o nariz, é gerado um “estado de apresentação”, uma “energia”. Imagino que colocar e tirar o nariz vermelho seria como apertar um botão de liga/desliga em um aparelho que precisa receber alguma carga, em *stand by*, para operar constantemente. Se ligado o tempo inteiro, há muito desgaste e gasto: “é muita energia estar em estado de apresentação. E **se a gente ficasse 24 horas com esse estado** de apresentação, a gente **ficaria louco, né, pirado**”. Essa energia, esse estado de apresentação é uma forma de presença cênica que talvez seja resultante de, conforme palavras de Ferracini (2003, p. 200), uma “busca da corporeidade do comportamento físico” do palhaço. Segundo o autor, “ele trabalha basicamente com um *estado orgânico*, uma *lógica de relacionamento*, e com a *relação real* com os elementos à sua volta”. Tendo esses três elementos em vista, o sujeito-palhaço poderia realizar todo e qualquer tipo de ação física. A corporeidade do palhaço precisaria estar *preenchida/recheada* por esses elementos. Um estado de presença corpórea (*energia*) que só seria acionado com o uso do nariz vermelho no caso de Leônides – objeto necessário para “ligar/desligar” o seu Tico Bonito.

Esse *estado de apresentação* de que Leônides trata também é conhecido pelos praticantes da palhaçaria como “estado de palhaço”. Sobre ele, Ricardo Puccetti

comenta o seguinte (2006, p.138):

O estado de *clown* seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de "ser afetado", tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o *clown* está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público.

O nariz vermelho é o dispositivo imediato de reconhecimento, por parte do público, do complexo interdiscurso da palhaçaria. Ele é também o dispositivo que *aciona* o palhaço no sujeito que o vive.⁴¹ Além de conformar um corpo (que se preenche de relação), o nariz vermelho é uma prótese cênica cujos sentidos que lhes são próprios (pelo modo como se historicizaram) permitem o reconhecimento **estereotipado** de qual tipo de relação será estabelecida entre palhaço e público. Saliento interpretar a palavra *estereótipo*, aqui, por sua noção de *estabilidade*, derivante também de algo que tem a ver com generalização/generalidade.⁴² É por meio do nariz vermelho que o público, à primeira vista, se relaciona metonimicamente com a palhaçaria. É por meio dele que tem início uma relação discursiva cujo quadro de referência para seu desenrolar é antecipado pelas características dessa máscara. Brust (2011, p. 64) sintetiza essa ideia:

Locutor e interlocutor ocupam lugares determinados na estrutura e formação social e esses lugares, segundo Pêcheux (2010 [1969]), são representados nos processos discursivos colocados em jogo, de modo que o que funciona é uma série de formações imaginárias.⁴³ Essas formações estão ligadas não só à imagem que cada um faz de si mesmo, mas também à imagem que cada

⁴¹ No filme "Patch Adams – o amor é contagioso", é ao colocar o nariz de palhaço (improvisado com um bulbo de sucção) que o médico Hunter Adams "liga" o Patch.

⁴² Conforme Orlandi (2004, p. 45).

⁴³ "O que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. (...) O que podemos dizer é apenas que todo processo discursivo supõe a existência dessas formações imaginárias" (PÊCHEUX, [1969], 2010, p. 82).

um faz do outro, o que intervém no modo como cada um fala (ao outro), ou seja, intervém nas condições de produção do discurso, o que o autor chama de mecanismo de antecipação.

Destacarei a seguir, por meio de recortes das conversas que tive com os participantes da pesquisa, *como*, na perspectiva deles, o nariz vermelho aciona uma memória discursiva palhacesca (pela antecipação). Tal e qual o relato de Eliseu Custódio, ator e fundador do Instituto HAHAHA, para quem existe uma diferença na maneira que uma relação se dá entre público e um ator que não *faz* palhaço e outro que faz. Ao ver um artista, um ator, “as pessoas têm certa restrição”. A pessoa observa o artista e fica à espera de alguma reação, a pessoa espera que algo aconteça – tem de partir do ator dar existência real à relação. Já como palhaço, nessa posição-sujeito, “é engraçado, [por]que antes da gente fazer [uma brincadeira, um jogo], a pessoa já (...) vem, sabe? Já mexe na gente, dá um cutucão... Ou [diz] ‘o que que é isso aí? Ai, engraçadinho! Não sei o quê’. (...) Eles **já [se] sentem autorizados a mexer, a interagir com a gente**”. Por isso, o nariz antecipa ao espectador que tipo de relação é possível ter com aquele ator. E se há já-ditos circulando que com um palhaço tudo pode acontecer, tudo pode ser feito, o nariz autoriza a instauração dessa relação. “O nariz (...) é incrível. Cê [na posição de palhaço] não precisa fazer nada, que as pessoas já ‘ahhh’”, conta Eliseu. Esse “ahhh” significa que a pessoa se abre, (se) reconhece (no) o palhaço. Para ele, a pessoa se permitiria um jogo com um sujeito-palhaço mais do que com um artista sem o nariz vermelho: “**com o palhaço, tem essa (((suspiro))) (...) permissão**. A pessoa vem, (...) ela age. Ela é protagonista até na história, né? (...) É o **reconhecimento** desse (...) palhaço, (...) dessa máscara, desse arquétipo”.

Daniela Rosa, que é atriz e componente da equipe de palhaços do Instituto HAHAHA, diz que pacientes, acompanhantes e funcionários, ao se confrontarem com um palhaço, permitem-se a ser “idiotas”: “**funcionário, mesmo, já chega pra gente...** e falando ‘ehnnn’, sabe, **fazendo jeito** [maneiras, trejeitos cômicos]”. Seu colega que faz dupla de trabalho no hospital com Daniela, o ator Diego Gamarra, segue o mesmo rumo: “o palhaço, ele pode provocar, ele pode apertar os botões, perguntar onde vai, mexer com as pessoas todas. Ele tem essa liberdade. **O nariz permite essa liberdade**. O difícil é quando termina o trabalho, que a gente **tira o nariz, sai de civil**”.

Refletimos também que, do mesmo modo, os palhaços, pela antecipação, passeiam por formações imaginárias a respeito de seus públicos. É um trabalho,

similarmente, de dupla-via. De acordo com Orlandi (1983, p. 116), pela antecipação, o locutor (que seria o palhaço em nosso caso) experimentaria “o lugar de seu ouvinte a partir de seu próprio lugar: é a maneira como o locutor representa as representações de seu interlocutor e vice-versa”. E essas variações de interlocução seriam definidas pelo funcionamento da instituição (artista, grupo de artistas) que molda o discurso – é isso aquilo que faz com que uma apresentação de palhaço seja diferente de um sermão, um papo informal, uma exposição de arte etc. Parafraseando a autora (2004, p. 69), que escreve originalmente dando como exemplo a figura de um *operário*, eu diria que “não é o *palhaço* empírico que ‘significa’, mas sua posição discursiva, trabalhada por formações imaginárias que são ‘preenchidas’ (significadas) pela ideologia social, ou seja, a imagem que se faz de um palhaço em uma sociedade determinada, tomada na história”. E a imagem que se fez de um palhaço, entre outras, permite pensar que ele não pode ser como qualquer “civil”, que não tem a liberdade que gostaria de ter e encontra num nariz vermelho (do outro, do palhaço) uma possibilidade de se projetar livre.

Se por um lado o nariz vermelho é um promotor de relações entre palhaços e públicos porque já lhes “diz a que veio” certo palhaço, por outro, o próprio processo de antecipação estabelecido por essa máscara pode ser um obstáculo para que os palhaços explorem outros sentidos da/sobre a palhaçaria. Se levarmos em conta que o “palhaço dócil” é um sentido que está bastante estabilizado, há um risco de esvaziamento do potencial grotesco que também constitui o interdiscurso palhacesco:

Sob a ótica de uma revivescência simbolista do *clown* (para não dizer romântica), pode ocorrer o predomínio de uma visão etérea e inatingível, que realça apenas a docilidade do Palhaço (...). Com isso tem-se um esvaziamento da dimensão política do Palhaço em nome de um ideal poético metafísico. (BOLOGNESI, 2003, p. 200)

A esse respeito, um exemplo relacionado a Tico Bonito. Em agosto de 2015, quando ele foi preso pelo batalhão de choque da polícia militar do Paraná em plena apresentação de rua que fazia em um festival de teatro na cidade de Cascavel, os espectadores registraram com suas câmeras e *smartphones* o fato,⁴⁴ veiculando vídeos posteriormente em plataformas audiovisuais e redes sociais da internet. Um dos comentários que recolhi e trago como recorte é:

⁴⁴ Assista à cena neste link: <https://www.facebook.com/coletivomariachi/videos/598508513622337>

[SD] Em primeiro lugar eu não tenho pena do palhaço pq com criança vc tem q prestar muito atenção com o q fala pois são muito vulneráveis e **aquilo não é tipo de palhaçada pra criança. Se for pra um adulto até entendo mesmo não gostando pois **acho q devemos respeitar os policiais q hj em dia os ladroes estão tendo mais direitos do q eles**.**⁴⁵

Se Tico Bonito não usasse um nariz vermelho, talvez, pela perspectiva do sujeito que fez o comentário, o ator não seria reconhecido como palhaço, e sim, como um artista de rua tal como os tantos mais em atuação nos centros urbanos. E, ainda pela perspectiva do mesmo sujeito, o palhaço está significado como *animador infantil*, um brincante que se relaciona somente com crianças (sendo essa a formação imaginária que tem esse sujeito do palhaço Tico Bonito). Palhaço não pode fazer críticas à polícia porque não é de sua alçada, acredita-se. Pergunto-me então: caso o palhaço estivesse sem seu nariz vermelho naquela situação, ele poderia fazer qual tipo de palhaçada? O que pode dizer e não dizer um palhaço com e sem nariz vermelho? O nariz vermelho pode (des)autorizar, em dadas condições de produção, um certo dizer. (Des)autorizando a prática da palhaçaria.

A formação discursiva⁴⁶ à qual esse discurso (do recorte) se filia tem em sua composição um sentido de palhaço atrelado à docilidade, ao carisma, à alegria. A polícia, por outro lado, é soberana e imune à crítica. No comentário, há menções a esses lugares nos quais se estabilizaram sentidos sobre o palhaço e, também, sobre a polícia (*e sobre o ladrão*). No imaginário projetado, tais sentidos estão se digladiando. E se a polícia tem tamanho poder (e seus sentidos do mesmo modo), ela *vencerá*. Então, *perdeu* o ousado e atrevido palhaço, que estava fazendo coisa errada, “metendo o nariz onde não fora chamado”.

Percebemos que há uma migração de sentidos da formação imaginária que apresenta o palhaço como um sujeito pueril e infantil para uma outra – uma renovada – que o traz como petulante e rebelde. O percurso, então, produz o efeito de falta de piedade, por parte do sujeito que produz o comentário sobre o vídeo, em relação à prisão do palhaço porque *sua palhaçada não é adequada a crianças*. Para o sujeito

⁴⁵ Esse comentário foi feito por uma pessoa ligada a mim no Facebook. O que apresento de sua fala é apenas um recorte extraído do debate que se instaurou entre nós a partir da postagem (de 15 a 17 de agosto de 2015).

⁴⁶ “A formação discursiva é, enfim, o lugar da constituição do sentido e da identificação do sujeito. É nela que todo sujeito se reconhece (em sua relação consigo mesmo e com os outros sujeitos) e aí está a condição do famoso consenso intersubjetivo (a evidência de que eu e tu somos sujeito) em que, ao se identificar, o sujeito adquire identidade (Pêcheux, 1975). É nela também, como dissemos, que o sentido adquire sua identidade” (ORLANDI, 2000, p. 58).

que fez o comentário sobre a cena que viu, o palhaço é merecedor daquela intervenção policial. Quem não merece o tratamento descabido (a crítica proferida pelo palhaço) é a polícia, que tem menos direitos garantidos até que os “bandidos”. Em meio à confusão que se tornou o espetáculo de Tico Bonito após a entrada da polícia, ouvimos (por meio de um dos vídeos⁴⁷ em circulação sobre o caso) alguém dizer: “ele só tá trabalhando, fazendo as pessoas rirem. Ele não é bandido”. O palhaço é trabalhador. O trabalho (*a função*, lembra?) do palhaço é fazer rir. Outro: “calma, é só artista e população”. O palhaço é artista, não é bandido. Outro ainda: “que trabalhando? Prender gente de bem é trabalho?” A polícia só deve trabalhar pra prender gente má. À tona, o discurso já tão recorrente de trabalhador *versus* bandido. Discurso que aparece pela natureza própria do imaginário sobre a polícia, quando essa intervém na cena, que separa cidadãos de bem (trabalhadores, pagadores de impostos, dóceis, *um civil*) de um lado e marginais (bandidos, baderneiros, insurgentes) do outro.

De mocinho tonto a bandido perverso, no movimento dos sentidos (deslizamentos) e seus efeitos, o nariz vermelho é a evidência de dois crimes (discursivos) cometidos por Tico Bonito: o de se libertar da condição de personagem infantil e o de se atrever a maldizer a polícia. Para cada um dos crimes, uma pena: ficar aprisionado na produção de sentidos que se enredam em torno do nostálgico abobamento palhacesco; e sofrer uma intervenção no real – a prisão – como retaliação ao seu “comportamento”.

Existindo nesses processos de negação e denegação, os sujeitos urbanos encontram formulações, modos de se dizer, que desorganizam o espaço burocrático (do) urbano. Atravessam esses processos que os prendem e, livrando-se deles, metaforizam. Essas formulações aparecem em *fulgurações*, iluminações em que a narratividade urbana se estampa. Cenas de que o sujeito participa, sem distância. Não relata de fora. Se narra como parte da cena. Por isso o nome: narratividade urbana. (ORLANDI, 2004, p. 30)

Na narratividade urbana, Tico Bonito não é uma ameaça enquanto ele está brincando. Mas, quando ele traz outros sentidos do palhaço para sua cena (os mais corrosivos, por sua criticidade), é seu corpo que é preso. É o corpo significativo do palhaço que é preso. Corpo em estado de apresentação, na relação com a polícia que,

⁴⁷ Ver: <https://youtu.be/W0kqyn1CFoA>

numa conjuntura social, histórica e ideológica, é convocada a retaliar quaisquer manifestações que sejam. Reinsiro a fala de Orlandi: “**Não é tudo essa placidez**: há tensão, confronto, reconhecimento e mesmo conflito na tomada da palavra”.

2.1 O nariz vermelho: *como se fosse uma mídia...*

Sei que, pelo senso comum, o nariz vermelho do palhaço não é uma **mídia**, mas, por fantasia e metáfora, proponho uma avizinhação. Posicionando-me distante da ingenuidade de que aquilo que acontece entre os palhaços e seus públicos seja uma relação de *transmissão de informação* (em que os primeiros são fontes/emissores e os seguintes, receptores/decodificadores), quero aproveitar o sentido de *mediação* que a palavra mídia (*medium*) também carrega em si para pensar “a menor máscara do mundo”⁴⁸ como sendo um potente dispositivo instaurador e intermediador de relações sociais.

Tal como os sujeitos que usam *piercing*, tatuagem etc. assim o fazem em suas buscas por unidade – “tentativas de um fechamento impossível; vontade de não perder-se na falta de fronteiras” (ORLANDI, 2009, p. 208) –, o palhaço usa o próprio corpo como lugar material (meio) da significação. Só que, em seu caso, a máscara é essa prótese, esse complemento com intenção de se completar (inclusive, que pode ser apenas simbólica – há palhaços que não utilizam o nariz vermelho, mas a máscara está funcionando de todo modo pelos seus efeitos de pré-construídos).

Consideremos também o nariz vermelho como uma tecnologia de linguagem. Esse nariz vermelho é uma extensão da palhaçaria, desse sentido que está todo encarnado nesse corpo (o corpo significado em vermelho, pelo vermelho do nariz), *preenchido*, *recheado* de um estado relacional palhacesco. Atenção: o nariz vermelho **não é** visto de forma **instrumental** nessa perspectiva, mas processual. A palhaçaria é um processo e precisamos observar o nariz vermelho em seu funcionamento.

Dito isso, o que apresento é o nariz vermelho de palhaço como *tecnologia de linguagem* do sujeito-palhaço, que se organiza de uma maneira determinada pela própria prática da palhaçaria (essa que tem uma ordem também própria), em seu

⁴⁸ “A máscara do *clown*, o nariz, é a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela” (BURNIER, 2009, p. 218).

funcionamento. O nariz vermelho é somente tecnologia e instrumento de linguagem quando usado por sujeitos na posição de palhaços em produção de sentidos da palhaçaria (em condições específicas – imediatas e conjunturais). Justamente por meio dele como um dispositivo instaurador e mediador de uma prática discursiva é que tais artistas acionam uma presença cênica, um estado de apresentação, o estado de palhaço, e mobilizam o interdiscurso palhacesco – na e pela relação com seus públicos –, movimentando os sentidos que lhe são próprios. De acordo com Puccetti, esse *estado de palhaço* “é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o ‘fora’, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público” (2006, p. 138).

Repito: não compartilho da filiação teórica que sugere que determinado palhaço, na relação com seu público, busca enviar mensagens com intenção de informá-lo a respeito de determinado tema (*comunicação?*). Não entendo essa relação como sendo fechada, homogênea e objetiva porque parto da compreensão de que o que palhaços e espectadores (interlocutores) tecem conjuntamente não é um manto formado por mensagens acabadas, constituídas quase artesanalmente, por um propósito e uma intencionalidade, cujos sentidos já estão definidos em/pelas suas enunciações. Penso, com Michel Pêcheux (2010 [1969], p.81), “que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B”, sendo A o palhaço e B, um espectador de seu público.

No lugar de um emissor pragmático utilizando linguagens para *transmitir* informações, o palhaço veste uma máscara **como extensão do corpo, de seu nariz**, que direciona os sentidos de sua prática (a palhaçaria) para determinadas formações discursivas. Ainda que em expansão, o interdiscurso da palhaçaria compreende sentidos próprios, organizados em formações discursivas distinguíveis. Trocando em miúdos e reforçando o dito anteriormente, *palhaço pode ser/enunciar muita coisa, mas não pode ser/enunciar qualquer coisa*. O nariz vermelho empírico ou simbólico é o que des/autorizaria sua prática discursiva.

Por isso, para o trabalho que me propus aqui, prefiro riscar percursos no solo da Análise de Discurso do que no das Teorias da Comunicação para tratar da relação que palhaços estabelecem com seus públicos, compreendendo essas formações imaginárias que permitem aos sujeitos serem (se significarem) ou não palhaços de acordo com a imagem que o público faz de um palhaço (via antecipação).

Em vez de levar em consideração uma *transmissão de mensagens*, coloco em jogo o *discurso*, esse que, por definição, é *produção de efeitos de sentidos entre interlocutores*. Em vez de *codificação* e *decodificação*, trataremos como *interpretação*⁴⁹ aquilo que é *constitutivo* tanto do palhaço quanto de seu espectador (num processo discursivo).

Os dizeres não são, como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentido que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali, mas também em outros lugares, assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (ORLANDI, 2005, p. 30)

Também levo em consideração que o palhaço não é um sujeito fechado em si, mas que está disperso em seu próprio discurso, ocupando posições distintas em dadas condições de produção. Conforme Brust (2011, p. 69):

Em Pêcheux, tem-se uma posição-sujeito que, ao ocupar um lugar, produz discursos e, mesmo se pretensamente pensa em determinar sentidos, nada vai garantir que nesse processo os sentidos sejam o que havia sido pré-determinado, pois intervém o imaginário, o ideológico, o político, o simbólico

2.2. ... e feito de mídia

Pelo discurso, mesmo que não se garantam “coincidências de sentidos” entre aquilo que enuncia um palhaço e o que seu público “recebe” (há sempre interpretação; sempre há efeitos de sentidos na interlocução), o nariz vermelho é um artifício na tentativa de influenciar, comover, tocar (*touché*)... Em suma, **relacionar-se** com o outro por meio de uma sua tecnologia de linguagem. Tal qualquer sujeito, um palhaço está exposto à arapuca que pode ser o discurso se se ignora que a linguagem tenha uma espessura, uma historicidade, que permite às coisas *fazerem sentido* em *relação a* algo ou alguém, *na direção de* algo ou alguém, e não nelas/por elas próprias.

⁴⁹ “Partimos do princípio de que há sempre interpretação. Não há sentido sem interpretação. Estabilizada ou não, mas sempre interpretação” (ORLANDI, 2007b, p. 21).

Aceitando a ideia de Canguilhem (1980), de que o sentido é *relação a e*, por isso, o sujeito pode *jogar com ele, desviá-lo, simulá-lo, mentir, armar ciladas*, interessa-nos focalizar processos discursivos por meio dos quais os sujeitos do discurso produzem, interpretam, configuram e fazem circular redes de sentidos e trajetos semânticos em um certo momento histórico. (GREGOLIN, 2001a, p. 31)

As análises que farei do arquivo que constituí durante o trabalho de campo com os palhaços se baseará, sobremaneira, na compreensão da configuração de uma *relação entre* como sendo o discurso entre palhaços e seus espectadores, compondo um emaranhado de sentidos, produzindo consequências potentes de transformações políticas e sociais entre seus interlocutores. Isto é, o discurso *na relação entre* palhaço-espectador e *sobre essa mesma relação* é o que me interessa. O nariz vermelho **como se fosse** e/ou **feito de mídia** estaria também funcionando **no lugar de**.

Mas no lugar do quê? O nariz vermelho vem ocupar, sempre provisoriamente, as ruínas da quarta parede teatral. *Derrubando a quarta parede*, por exemplo, é que o palhaço pode, por meio de sua máscara, prolongar seu corpo (re/carregado de sentidos palhacescos, vide relato de Leônides Quadra, o Tico Bonito, no capítulo anterior) para se relacionar com seu público.

[Eliseu Custódio] **A diferença do palhaço pro ator é a quarta parede, né? O ator**, ele tá entre quatro paredes, ele **finge que não tem nada** e tal. Mas, **quando quebra a quarta parede, aí que existe a relação**, ali é onde tá a comunicação. (...) Essa quarta parede para os palhaços sempre foi (...) quebrada, né? (...) Então, realmente, é essa **permissão**. "Eu posso cutucar você, né? Eu posso mexer com você. Então, eu também mexo, né, seu palhaço".

Ao contrapor os comportamentos do ator e do palhaço, Eliseu apaga que esse palhaço também é um ator. O que se quer dizer é que, na posição sujeito-palhaço, o ator, pela ordem do discurso palhacesco, não deve ignorar seu espectador, não poderia *fazer que* ele não existisse, *fingir* que ele não está ali. É por quebrar a quarta parede que o palhaço tem a permissão para "mexer" com o público, assim como dá permissão para que o público mexa consigo. Dizer "seu palhaço" é um reconhecimento vindo do público daquilo que o palhaço permite: a abertura para a relação, que pode se dar pela (não) comunicação e seus efeitos. O nariz vermelho é uma bola demolidora que, no campo das Artes Cênicas, ao pôr abaixo a parede

simbólica que separa espectador e ator, promove a favorável situação em que é possível emancipar quem está numa plateia. Eu diria até que o palhaço prescinde de qualquer uma das quatro paredes dado o seu estado de relação extracotidiano com o todo (condições de produção), com todos (objetos e sujeitos). De acordo com Mario Fernando Bolognesi, o do palhaço:

É um corpo que tem o domínio espiritual do ator, em estado pleno de alerta, porque sua interpretação não está prevista anteriormente em um texto dramático e muito menos na quietude da plateia. O público intervém no espetáculo e na performance dos palhaços. A improvisação é a insólita ferramenta do palhaço e, nesta, o acaso e o inesperado exercem uma influência decisiva. (BOLOGNESI, 2003, p. 198)

Uma ressalva é essencial: tenho feito uso da palavra *espectador* de uma maneira um pouco contrariada neste trabalho. Justo porque tomo por intimidade uma proposta do filósofo Jacques Rancière (2012, p. 9):

Precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar.

A contrariedade vem do fato de que “espectador” produz efeitos de imobilidade, de assentamento, dessa passividade de que fala Rancière. É preciso pensar uma relação palhaço-público na qual o público se constitua de sujeitos interlocutores que se “tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (2012, p. 9). E pela via do discurso, isso é possível porque se pode levar em consideração a *reversibilidade*⁵⁰ (condição do discurso), as tomadas de posição do sujeito-espectador na relação com o palhaço. Sobre isso, diz Orlandi (1983, p. 214):

Ao propor a reversibilidade como condição do discurso, procuro estabelecer que, sem essa dinâmica na relação de interlocução, o discurso não se dá, não prossegue, não se constitui. Isso, no entanto, não significa que todo discurso se estabelece na harmonia dessa condição.

⁵⁰ Meu interesse na Análise de Discurso, então, é que, “através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados” (PÉCHEUX, 2002, p. 57).

Assim, palhaço e espectador, por meio da reversibilidade, não se determinariam fixamente como locutor e ouvinte. Os polos, esses lugares que ocupam palhaços e espectadores, para Orlandi, “não se definem em sua essência mas quando referidos ao processo discursivo: um se define pelo outro, e, na sua relação, definem o espaço da discursividade”. Recorro, mais uma vez, ao auxílio de Puccetti, que, para esse caso, fala de um “jogo vivo e real da cena”, no qual o diálogo com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica.

A técnica do palhaço é viver e atuar no tempo presente, seguindo sua lógica e seus impulsos, enquanto conduz “pela mão”, uma a uma, as pessoas do público. 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. Se o palhaço possui essa “inteireza” e o prazer de existir, ele vai emocionar e surpreender a plateia, provocá-la e conduzi-la do sorriso à gargalhada. E cada pessoa do público sairá com a sensação de ter feito parte do espetáculo. (2008, p. 123).

Trago também uma interessante noção para o que é “divertido” que ouvi de uma palhaça integrante da equipe dos Doutores da Alegria, de São Paulo (SP), em uma oficina de “jogo cênico”. Ela disse poder considerar algo *divertido* somente se houver a oportunidade de gerar *duas versões* sobre o mesmo fato, sobre o mesmo jogo apresentado por um palhaço. Só há di_versão (bi-versão; duas versões), se palhaço e espectador puderem compartilhar uma cena com espaços para que tanto um quanto outro tomem partido de suas interpretações e se transformem mutuamente. Entretanto, sabemos que o que há são versões (infinitas). O que é essa di_versão (multi/versão) senão o *funcionamento do discurso como prática*?

No sentido de que é uma mediação necessária, um trabalho (no caso, simbólico) entre o homem e sua realidade natural e social. Prática significando, pois, ação transformadora. (...) Acreditamos que a noção de prática permite que se estenda a reflexão sobre os processos de produção de sentidos sem o efeito da dominância do verbal, já que por ela não trabalhamos mais com textos, mas com práticas discursivas (sejam elas verbais ou não-verbais). (ORLANDI, 1995, p. 46)

Veremos, mais adiante, que *fazer* um nariz vermelho *de mídia* pode significar dar existência ao espectador na cena internamente. Quando as palhaças do grupo de Nariz de Cogumelo chamam os espectadores de *curiosos*, por exemplo. Ou mesmo, quando Tico Bonito convida um voluntário entre os que são sua plateia para

ser um segurança porque há uma besta-fera perigosa prestes a sair. Ou quando um palhaço é ameaçado por uma criança de ser atropelado por um carrinho de brinquedo no hospital, como é o caso do Mulambo, do Instituto HAHAHA. E do Tubinho, que, em meio a um espetáculo, chama a atenção de toda a plateia para a quantidade de churros que uma espectadora comeu durante o intervalo, apontando o dedo e os olhares de todos para ela.

Ao produzir gestos de leitura sobre os espetáculos ou intervenções dos palhaços que acompanhei durante o trabalho de campo, não estarei enclausurando (já disse da alforria...) os sentidos por minha condição mesma de analista. Sei que uma obra artística é dotada de discursividade própria, que opera num espaço de ressignificação remetente a outros dizeres e que tem sua consistência. Para NECKEL (2005, p. 4), “a consistência histórica e ideológica do discurso artístico vem justamente do espaço de interpretação, de um espaço democrático de interpretação⁵¹ que funda um gesto próprio”. As apresentações ou intervenções dos atores em questão serão respeitadas em seu potencial polissêmico, em seus estados de apresentação, nas suas presenças cênicas como palhaços.

A presença cênica “é uma habilidade técnica-corporal e energética capaz de ‘prender’ a atenção do público”, segundo Ferracini. Ela é “construção e composição na relação com o outro” (2014, p. 227). E isso nos leva a considerar que, quando falamos de interpretação no entremeio dos estudos discursivos com os das Artes Cênicas,⁵² precisamos pensar que existe *um duplo movimento da interpretação*.⁵³ O ator tem que se interpretar no que está realizando e, ao mesmo tempo, interpretar *para*. Ou seja: o ator se investe de sentidos de palhaço (no corpo) a fim de *produzir efeitos desses sentidos para seu espectador*. A atuação sempre está investida *na e de* interpretação. A encenação é, muitas vezes, “uma triagem pensada de acasos”. E “no acaso, deve-se contar o público (...) [que] representa a humanidade em sua própria inconsistência, em sua variedade infinita” (BADIOU, 2002, p. 99 e 100). E é

⁵¹ “O sujeito tem de inserir seu dizer no repetível (interdiscurso, memória discursiva) para que seja interpretável” (ORLANDI, 2007b, p. 48).

⁵² “Interessante é observarmos que o que aparece como evidente num campo artístico, ou ainda, como o ‘já-lá’, articulado pelo interdiscurso, em outro, isso se apresenta e funciona de outra maneira” (VIEIRA, 2014, p. 16).

⁵³ Para Orlandi (2001b, p. 23), esse duplo movimento é uma “interpretação de uma ordem de discurso [do palhaço] que deve, ao produzir um lugar de interpretação em outra ordem do discurso [nas Artes Cênicas], constituir efeitos de sentidos que são próprios” da palhaçaria (com inserções minhas).

porque esse estado de palhaço se dá ao acaso é que ele se constitui e tem sua eficácia simbólica (no caos).

É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde). Momento de sua definição: corpo e emoções da/na linguagem. Sulcos no solo do dizer. Trilhas. Materialização da voz em sentidos, do gesto da mão em escrita, em traço, em signo. Do olhar, do trejeito, da tomada do corpo pela significação. E o inverso: os sentidos tomando corpo. Na formulação – pelo equívoco, falha da língua inscrita na história – corpo e sentido se atravessam. (ORLANDI, 2008, p. 9)

O palhaço (se) interpreta (para) pelo uso do nariz vermelho, fazendo dele a mídia por meio da qual está *em relação*. Fazendo parte de sua forma de atuar, constituindo esse lugar do palhaço enquanto aquele que está *nas relações* também, com um corpo tomado pela significação – dispondo seu corpo aos sentidos da palhaçaria. Não sendo suficientes, aí, o preparo do ator, seu palhaço construído, suas técnicas de corpo e voz pela repetição. Sua encenação é também invenção,

pelo gesto de significação, que se dá em meio a uma condição de produção, numa conjuntura histórica, social e ideológica. É nesse sentido que estamos considerando que é preciso pensar a relação entre teatro e discurso, em que os sujeitos – o ator, o diretor e todos envolvidos com uma montagem cênica, inclusive, o espectador – produzem seus gestos de interpretação, não apenas por cópia, mas pelos discursos em funcionamento, daí a nossa questão estreita com a memória discursiva. Tudo isso em funcionamento e tudo a que isso foge, escapa, ecoa, compõe a discursividade cênica. (VIEIRA, 2014, p. 49)

3. Quem é quem no/s corpus/os de palhaços?

Reúno informações sobre os artistas participantes da pesquisa para que, antes de seguirmos aos pontos de aproximação ou de desvio em suas discursividades sobre o palhaço (presentes no capítulo 4), fosse possível levar em consideração, especialmente, as condições de produção de suas práticas palhacescas. Entremeando essas informações, faço gestos de leitura sobre recortes do arquivo composto a respeito das relações mantidas com seus públicos, nas quais são produzidos sentidos da palhaçaria que são afetados pela própria natureza dos sujeitos que compõem esse público, assim como, conforme já apontado, pelas condições de produção (imediatas e conjunturais) quando esses estão em cena. O corpus é apresentado de acordo com a sequência do acompanhamento dos palhaços durante o trabalho de campo (nos meses de abril e maio de 2016). Tendo essa organização, eu:

- a) situo-os na pesquisa, apontando as razões de ter seus discursos como objetos de análise (meu interesse pelo trabalho desenvolvido, eventos que marcaram a trajetória do grupo ou do artista etc.), e discorro sobre as condições de produção das apresentações que acompanhei;
- b) descrevo algumas características de suas práticas em suas especificidades, buscando compreender como os muitos sentidos de palhaço estão em funcionamento dadas as condições de produção da palhaçaria dos sujeitos entrevistados nas ruas, no hospital e no circo-teatro.

Nas entrevistas, interessava-me fazer com que os sujeitos discorressem sobre temas que pudessem trazer à tona os imaginários sobre a palhaçaria e sobre seus públicos nas ruas, no circo-teatro e no hospital. É crucial destacar que, ao serem entrevistados, os participantes da pesquisa produzem *discursos sobre* a relação do palhaço com seus públicos. Conforme Greciely da Costa (2014, p. 34), ao se situar entre um discurso-origem e um interlocutor, o *discurso sobre* constitui uma interpretação. “Ao mesmo tempo, ele intervém na construção imaginária do interlocutor, do sujeito e do dizer”, ela explica. E, ainda segundo a autora, “ao redor do *discurso sobre* se organizam diferentes dizeres, pois o *dizer sobre* aciona um *discurso que faz falar o(s) discurso(s) (dos) outro(s)*”.

3.1 Nariz de Cogumelo e o tempo (é) das palhaças

“**Minha lamparina, minhas regras**”, diz Furabolo. “**Respeita**”, pede Fuscalina. Entendeu ou não entendeu? Quem não entendeu (ainda) precisa assistir ao espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”, no qual as *senhoras palhaças* e os *senhores músicos* da companhia Nariz de Cogumelo apresentam nas ruas de Salvador (BA) uma *respeitável* história sobre, entre outras questões, respeito ao outro e aos seus desejos. Os dizeres acima estão inseridos num contexto em que, fazendo as vezes de mergulhadores, os músicos do grupo insistem em segurar uma chama, que está sob os cuidados das palhaças e da qual depende a vida de uma baleia... simbolizada por um palco circular que não chega a três metros de diâmetro.

A companhia Nariz de Cogumelo, originada na capital baiana, atualmente, é formada por Luiza Bocca, Laili Flórez, Viviane Abreu, Larissa Oliveira, Pedro Vieira e Diogo Flórez. Nos últimos anos, eles têm se dedicado à palhaçaria de rua, pesquisando as especificidades e características da ocupação artística do espaço urbano, fora dos equipamentos culturais tradicionais (teatros, casas de show etc.), que são pouco populares e financeiramente acessíveis. No período em que acompanhei o grupo, estava em cartaz com o espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”. Assisti a três apresentações dele, entre os dias 30 de abril e 1º de maio de 2016, nos bairros Nordeste de Amaralina e Rio Vermelho, respectivamente. No intervalo entre a primeira e a segunda apresentação, eu os entrevistei aos pares.

Há alguns anos, a companhia Nariz de Cogumelo vem desenvolvendo em Salvador, especialmente em seus bairros periféricos – conhecidos localmente como “subúrbios” – ou em regiões cujos residentes são pobres e estão expostos a violências de várias ordens, como a que é resultante do narcotráfico, pela repressão institucional a ele ou pela disputa entre grupos que dele se beneficiam. O grupo vem se ocupando em pôr em cena a *palhaçaria feminina*, expressão utilizada pelas próprias palhaças (e por outras tantas mulheres-palhaças)⁵⁴ para denominar a prática que elas vêm pesquisando nos últimos anos, tal que reflita um (novo) lugar *da* e *para a* mulher no território palhacesco. Por exemplo, a busca pela produção de sentidos em cena que *se oponha ao* ou *se desvie do* ato de ridicularizar o feminino, e sim, explorar,

⁵⁴ Cabe destacar que, em muitas situações, mulheres que se embrenhavam no campo da palhaçaria conseguiam espaço nele por atuarem exclusivamente como palhaços, pela assunção performática do gênero masculino. Um notável exemplo brasileiro foi o do palhaço Xamego, interpretado por Maria Eliza Alves dos Reis, na década de 1940.

comicamente, o que é próprio dele. Na observação desse contexto, no qual, além da disputa pelo espaço de trabalho artístico, há também a luta por deslocamentos (ou seria ainda a constituição?) dos sentidos de palhaça (da mulher palhaça), é quase magnético que se parafraseie Simone de Beauvoir: ninguém nasce palhaça; torna-se palhaça. Ou seja, constrói-se uma identidade para a mulher palhaça ao longo de uma prática (palhacesca) e pela sua própria prática. Uma identidade que não pode ser simplesmente atribuída.

A realização do espetáculo que acompanhei coincidiu com o período em que a companhia comemorava 10 anos de atividade. Portanto, há um tanto de celebração e reflexão sobre “o tempo das coisas” – não somente no título do espetáculo, mas também pelas conquistas que as palhaças e os músicos tiveram como grupo e como artistas individualmente. A começar pela fonte dos recursos, a Fundação Gregório de Matos (FGM), uma importante fomentadora de arte da Bahia, cujo um de seus editais (Arte em Toda Parte – Ano III) o Nariz de Cogumelo venceu em 2015. Habitados a se apresentarem à frente de uma coxia feita de panos e cordas, com figurinos, objetos de cena e aparelhos tecnológicos restritos, a partir do prêmio do edital, os integrantes da companhia puderam investir mais na produção nos quesitos cenografia, sonografia, luminotécnica e equipe técnica – e até na contratação de uma dramaturga, Paula Lice, que escreveu o texto da peça e dirigiu as palhaças e os músicos.

Do feminino em transformismo

“Priscilla e o tempo das coisas” é um texto inspirado no filme australiano “Priscilla, a rainha do deserto” (1994), que aborda a jornada de duas *drag queens* e uma transexual através do deserto da Austrália, entre as cidades de Sydney e Alice Springs. Nesta última, as personagens foram contratadas para fazerem shows musicais em um *resort*, onde também encontrariam a esposa e o filho de uma das transformistas, para a surpresa das demais companheiras. Priscilla é o nome dado ao ônibus utilizado como veículo para tal cruzada. Outra marcante referência para a peça é um conto sobre uma baleia cuja alma era uma jovem mulher que tinha por responsabilidade cuidar de uma lanterna, não permitindo que sua chama – o coração – se apagasse, já que era aquilo que mantinha o bicho aquecido e iluminado por dentro no fundo gélido do oceano. Um corvo, salvo pela baleia de se afogar em alto-mar, descumpra a advertência da guardiã e, ao tocar a chama, acaba matando-a.

Essas duas histórias serviram de base para a composição do texto de “Priscilla e o tempo das coisas”, que coloca as palhaças e os músicos da trupe a bordo de uma *carroça*, que vira um *bote*, que vira uma *ilha/baleia* – Priscilla varia sua apresentação entre três “papéis” – em busca de chegar ao Planeta Blue, onde fariam um show. E tal qual o filme, o percurso dessa viagem, que é realizada pela união entre os companheiros palhaças e músicos, é o que lhes traz os maiores aprendizados: **“esperar o tempo certo das coisas”**; **“abacaxis são melhores e mais doces quando amadurecem”**; **“o amor é transformista”**; **“tem chama que nunca se apaga”** (são enunciados retirados da apresentação das palhaças).

O tempo que as mudanças que se deseja realizar levam para acontecer depende de muita persistência e esforço coletivo. E se as mudanças passam pela questão da desconstrução, do desmembramento, da desmontagem do efeito de pré-construídos sobre o feminino, então, tudo parece mais vagaroso. A dramaturgia de “Priscilla e o tempo das coisas” articula esses lugares da des/reconstrução necessária dos paradigmas de gênero que temos na sociedade atualmente – a brasileira, para ser mais preciso. O texto e a direção de Paula Lice, atriz, bailarina e dramaturga,⁵⁵ cujos trabalhos poéticos em várias áreas (teatro, cinema, dança, literatura etc.) ocupam essas lacunas dos temas sociais, do devir renovação. No encontro de desejos de as palhaças tratarem de suas questões relacionadas à palhaçaria feminina com uma dramaturga que estava aberta a isso, houve espaço para a ludicidade e (alguma) contravenção.

É por estarem num universo palhacesco ainda com prevalência de homens em atuação que as palhaças do grupo podem pleitear a ocupação de outros lugares e posições para as mulheres e seus temas próprios nesse campo artístico. Larissa Oliveira, atriz que atua como a palhaça Furabolo Tobogã, pensa o espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas” como um marco para o grupo. Sobre isso, ela disse:

[Larissa Oliveira] **A gente vai descobrir, finalmente, o que é a palhaçaria feminina, o que é o humor da mulher, o que é a mulher, quem é essa mulher que faz rir, que humor é esse, como é que faz essa graça... É diferente? Não é diferente? Toca em outros pontos? Então, eu acho que isso vem marcar essa redescoberta da gente dentro da própria palhaçaria, indo por um caminho que também é indefinido.** Porque, se você vai procurar referências de palhaçaria feminina, ainda é

⁵⁵ Para acessar sua biografia e seu portfólio: <http://pequenasaladeideias.com>

muito pouco. Existem? Existem. Mas ainda são poucas. E muito por conta de todo esse lugar da mulher, de opressão.

Antigamente, o grupo era formado por dez integrantes. Dentre eles, palhaços representados por homens também. Depois que o último palhaço homem saiu, em 2015, só ficando os músicos, Larissa ressalta o que veio à cabeça naquela época:

[Larissa Oliveira] Agora, somos, realmente, um grupo de palhaças e **vamos assumir essa palhaçaria feminina que existe dentro da gente e descobrir o que é isso**. Porque, realmente, é algo que, pra gente, acho que não é uma definição. E Priscilla é um pouco dessa pesquisa, porque **a gente veio trabalhar a vulnerabilidade que habita dentro da mulher palhaça, desse ser cômico também (...)** Colocar essa mulher pra fora através do riso.

Numa conjuntura em que *muitas mulheres estão em luta* pela possibilidade de ter abertura, por exemplo, para ocupar lugares sociais nos quais os homens ainda estão em dominância, as palhaças também desejam esse lugar – entraram na batalha. Por meio do riso, expelir uma força que, momentaneamente, está em vulnerabilidade. *Ser digna de riso* sem que seu feminino seja *ridicularizado*. **“Por que um homem que se veste de mulher é mais engraçado do que uma mulher quando se veste de homem?”**, questiona Larissa. Podemos notar, na sequência discursiva acima, que o riso ainda é um imperativo, uma ordem que se firma mais uma vez: é **“através do riso”** que essa mulher palhaça será colocada para fora.

Pedro Vieira, um dos músicos, reforça que, no grupo, a referência maior sempre foi das palhaças. E que ele e Diogo Flórez, seu parceiro nos instrumentos musicais, se sentem contemplados pelo que estão fazendo atualmente na companhia: **“estamos na luta juntos”**.

[Pedro Vieira] Essa discussão sobre o universo feminino, o empoderamento da mulher, ela não tem que necessariamente partir das mulheres. **Porque o mundo não é feito... não é dividido, né?** Nós, enquanto homens, também temos que assumir esse discurso pra nós mesmos, porque **a gente foi criado num universo, num universo que negou muito à mulher o direito a espaços, né, diversos espaços em toda a sociedade**. E... então, agora, depois desses dez anos, a gente vê um processo (..) das **meninas palhaças se tornando palhaças mulheres**. (...) É uma coisa bem forte, mas é uma coisa totalmente... não é nem atual na verdade, isso é bem antigo, assim... (...) A discussão... Eh... **a sociedade é que se**

torna mais atual agora, né, que nos pontos, (...) eles vão sendo tocados mais assim... E que bom que estão sendo.

Uma contradição se destaca no recorte acima: como pode o mundo não ser dividido e Pedro estar *em luta* por um equilíbrio de oportunidades entre mulheres e homens? Ora, o mundo *é* dividido, posto que vem *negando à mulher o direito aos espaços* dos quais ele fala, espaços dominados por homens nessa divisão; os sujeitos são divididos – pelo político na linguagem⁵⁶ – e estão divididos pela conjuntura sócio-histórica-ideológica também. Talvez, só mesmo numa sociedade que se torna mais “atual” (estava antiquada, ultrapassada em suas convenções), conseguindo as meninas (palhaças) se tornarem mulheres (palhaças), é que se constituam esses sentidos da palhaçaria feminina. Assumindo a divisão e fazendo essa palhaçaria circular é que será possível às mulheres palhaças constituírem seus próprios sentidos, uma vez que sentido e sujeito se constituem ao mesmo tempo. Seja por meio do riso ou não. Em “Priscilla e o tempo das coisas”, há muitas cenas que não chegam perto de serem cômicas, mas que despertam no público, pelos efeitos de sentidos que produzem, um outro olhar sobre a palhaçaria (aliás, *também* feminina), tocando o sujeito-espectador em outros lugares em suas emoções, levando-os até o mais íntimo silêncio fundante. Veremos isso já, já.

Ao estar, como homem, “também discutindo a afirmação das mulheres” e apoiar que se trate do tema dessa afirmação no espetáculo, em detrimento de explorar aquilo que é típico da palhaçaria e de sua ordem (que ainda tem o domínio do masculino), como as *gags*, as entradas, reprises,⁵⁷ piadas etc.,⁵⁸ Pedro acredita que essa seja mais uma forma importante de se posicionar em relação ao tema da mulher palhaça, a uma busca que *não é só delas*.

[Pedro Vieira] Foi uma **busca nossa também** sair do universo dos números clássicos de palhaço, que, inclusive, **é um**

⁵⁶ “Como os processos discursivos se realizam necessariamente pelo sujeito, mas não têm sua origem no sujeito (ilusão do sujeito de estar na fonte do sentido: esquecimento nº 1 de Pêcheux, 1975), ao falar o sujeito se divide: as suas palavras são também as palavras dos outros” (ORLANDI, 2007b, p. 78).

⁵⁷ “Pequenas cenas que podem ser introduzidas ao sabor dos acontecimentos e que todos os atores já conhecem de antemão. (...) Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoriais” (CASTRO, 2004, p. 44).

⁵⁸ Ainda quando estavam sendo montados o cenário e os equipamentos de som e luz para a sessão do dia 30 de abril, no Nordeste de Amaralina, a dramaturga e diretora Paula Lize conversava com o grupo. Escutei um relato dela sobre uma crítica que recebeu quanto ao espetáculo. Alguém lhe disse que “sentiram falta das *gags* de palhaço”, que havia poucas em “Priscilla e o tempo das coisas”. É alguém *na posição de espectador* que também pede o riso, que impõe a ordem do discurso palhacesco sobre quem o produz.

universo bem masculino. É (...) o universo do circo, o palhaço do circo, ele é bastante masculino ainda e... tradicionalmente, ele sempre foi, né. (...) Não é porque somos homens que, né, que a gente vai contrapor essa... ou que vai de alguma maneira negar esse... De maneira alguma. **A gente tá aqui pra ajudar, mesmo, a discutir e também colocar o posicionamento do homem em relação a essas questões, [por]que é importante, nós, homens, nos posicionarmos em relação a isso. Não deixar, exclusivamente, que as mulheres falem como se fossem só elas, né, envolvidas em todo esse processo.**

Há lugares de falta na fala de Pedro. Seria ainda a negação da divisão operando em seu discurso, fazendo com que ele se convença, aos poucos, como sujeito assujeitado ao machismo construído, sobre esse empoderamento da mulher? “Não é porque somos homens que, né, que a gente vai contrapor **essa... [afirmação da mulher enquanto palhaça]** ou que vai de alguma maneira negar **esse... [direito]** De maneira alguma”. O que estaria silenciado em Pedro? O que está funcionando com o efeito de assunção para si dessa responsabilidade também, a de compartilhar uma fala que, a priori, está envolvendo **exclusivamente** as mulheres?

“Se ao falar sempre afastamos sentidos não-desejados, para compreender um discurso, devemos perguntar sistematicamente o que ele ‘cala’” (ORLANDI, 2007b, p. 152). Pode ser que o que (se) *silencia* (em) Pedro seja aquilo que, para as palhaças, é **apagamento** cotidiano. Após a cena em que um dos mergulhadores – encarnado pelo próprio Pedro – assopra a chama de que as palhaças cuidavam (contrariando o pedido de “respeito” imposto por elas), percebe-se é o *silêncio*⁵⁹ recortando as formações discursivas – e não o *riso*.

Ainda que o silêncio se mostre, no espetáculo, em sua acepção física (todo mundo emudece: palhaças e plateia), outra forma de silêncio significativa também está produzindo, como uma tesoura, (im)possíveis sentidos, fazendo par com o *non sense* (e sua potência de significar). **Apaga-se a chama para se apagarem sentidos. E outros se fundarem.**

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é

⁵⁹ O silêncio que recorta o dizer é “a possibilidade, para o sujeito, de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa” (ORLANDI, 2007a, p. 24).

“fundante”. Desse modo, nesta reflexão, procuramos indicar as várias pistas pelas quais alcançamos esse princípio da significação: o silêncio como fundador. Paralelamente, aprofundamos a análise dos modos de apagar sentidos, de silenciar e de produzir o não-sentido onde ele mostra algo que ameaça. (ORLANDI, 2007a, p. 14)

Como rir disto que segue? Onde o (fazer) rir é uma *função* (um trabalho) aqui? O imperativo do riso se esmaece (um pouco) na palhaçaria.

[Furabolo] **Quantas Priscillas existem no mundo?**
 [Fuscalina] No mundo, **milhares. Mas, aqui, entre nós, só três!**
 [Calçolina] Mas o que é que aconteceu com Priscilla, a baleia?
 [Fuscalina] Segura aqui. Veja, está enalhada, sim? Como nós, aqui e agora, no meio do mar.
 [Furabolo] É impossível enxergar Priscilla agora. **Está toda apagada! Sumiu no mar.**
 [Fuscalina] Coisinha, Priscilla vai secar até morrer.
 [Floricota] Por quê?
 [Fuscalina] Eu acho que **é como na história: aconteceu de apagam a chama dela sem consentimento. Acontece todo dia.**

Esse “**é como na história**” traz uma ambiguidade importante no/para o espetáculo. *História* pode ser interpretada tanto como o conto original sobre a baleia cuja alma era uma chama, e que inspirou a dramaturga Paula Lize, quanto ao longo da História, essa que está em constituição, em que as mulheres têm suas chamas apagadas o tempo inteiro. Apesar do apagamento, da morte dessa Priscilla, que é a baleia, ainda há o alento de haver milhares de outras Priscillas no mundo, outras mulheres palhaças se (re)acendendo em coalizão. “**Mexeu com uma lamparina, mexeu com todas as lamparinas**”, Floricota alerta. E Calçolina arremata: “**#somostodaslamparinas**”.

Se “**palavra não é âncora**”, como Fuscalina faz questão de lembrar às colegas marinheiras quando estão em polvorosa no bote, pode ser que uma *hashtag*, por seu funcionamento, seja capaz de ancorar o sujeito, ancorá-lo a outros sujeitos pelo digital. Ancorar o real da rua (onde as palhaças produzem sentidos pelo respeito ao feminino) ao digital. **Se** for mesmo uma palavra,⁶⁰ a *hashtag* é uma palavra que ancora. Ancora e historiciza esse movimento de mulheres palhaças. O público ri/u da

⁶⁰ Não me deterei aqui sobre a discussão teórica que diz respeito à *hashtag* ser ou não uma palavra, pois essa é uma questão que vem sendo abordada em algumas pesquisas mais recentes, como a de Deborah Pereira (Labjor-IEL/Unicamp). Mas há também outras referências importantes: os trabalhos de Paveau (2013) e Silveira (2015) por exemplo.

hashtag nas ruas. E as palhaças põem para fora o feminino pela comicidade, por deslocarem a *hashtag* do digital ao real da cidade, em um espetáculo de rua.

Coisinhas que se comple(men)tam

Em “Priscilla e o tempo das coisas”, existe um cordão imaginário que une as temáticas exploradas pelo grupo Nariz de Cogumelo, que é esse fio condutor do discurso sobre o feminino, sobre o respeito às mulheres. Contudo, a peça apresenta uma narrativa que é bastante fragmentária. A ponto de, na própria dramaturgia, acreditar-se ser preciso criar legendas no início e no final da encenação, explicando quais formas o palco adquire em cada momento do espetáculo (carroça, bote, baleia). É um espetáculo que demanda do espectador bastante atenção, entrega à relação com as palhaças e os músicos.

O público acompanha as personagens de “Priscilla e o tempo das coisas” na busca por um ponto final (ou um ponto de chegada?) que parece nunca surgir. As palhaças e os músicos se referem uns aos outros por “**coisinhas**”.

[Furabolo] Oi, gente. Vocês estão bem? Vocês sabem que essa peça não é para criança, né?

[Calçolina] **Ô, coisinha! Coisinha...**

[Furabolo] Oi!

[Calçolina] Explica aí que a peça é para adultos.

Em momento algum da peça, ao longo de sua cadência, você sabe qual é o nome próprio de cada uma das palhaças ou dos músicos. Na Bahia, é um costume se referir ao outro como “coisinha” quando seu nome foge da mente, ou sequer é de seu conhecimento. *Coisinha* pode ser até uma forma carinhosa de se referir, propositalmente, a alguma pessoa mais chegada, ainda que se saiba seu nome. Uma *coisa*, de um modo geral, é da categoria do inominável, do que não se significa em si. É da categoria do reconhecimento, entre todos e qualquer e um. Ao meu ver, na **relação a**, coisinha ocupa provisoriamente esse lugar: a possibilidade de se reconhecer no outro e, posteriormente, a tomada de posição para se significar dentre os tantos sujeitos do público.

O que faltaria, então, às personagens criadas por Paula Lice e os integrantes do Nariz de Cogumelo? Trata-se de, por não nominalmente se referir a alguém, considerar *determinado sujeito um representante de qualquer um*? Coisinha é qualquer unzinho, umazinha? Coisinha é o outro se vendo representado ali na cena

já que aquele lugar está vazio para que o sujeito se assente? Quem teria curiosidade por conhecer uma coisinha em pessoa, conhecer uma humanidade que se estabelece?

Além de pensar que “coisinha” pode produzir efeitos que seriam muito apropriadamente interpretados por nordestinos de um modo geral, eu gostaria de aproximar o ato de chamar o outro de *coisinha* também do efeito de sentido de incompletude (com o qual trabalho nesta dissertação). “Uma vez disposto em discurso, um objeto simbólico significa indefinidamente. (...) É o caráter incompleto (a falta,⁶¹ a falha) do sentido e do sujeito a condição da pluralidade da linguagem. O incompleto é também o possível” (ORLANDI, 2007a, p. 155). Coisinha é também o possível, é onde o sujeito palhaço se completa: no Outro, no sujeito em posição de espectador – e vice-versa.

A incompletude é característica de todo processo de significação. A relação pensamento/linguagem/mundo permanece aberta, sendo a interpretação função dessa incompletude, incompletude que consideramos como uma qualidade e não um defeito: a falta, como temos dito em abundância, é também o lugar do possível na linguagem. (ORLANDI, 2008, p. 20)

Também a incompletude seria uma propriedade do sujeito. O desejo de completar-se permite ao sujeito o sentimento de identidade ao mesmo tempo em que há o efeito de unidade (do literal) no domínio do sentido: “o sujeito se lança no seu sentido (paradoxalmente universal), o que lhe dá o sentimento de que esse sentido é uno. (...) O Outro (e os outros) é o limite, mas também é o possível”, diz Orlandi (2007b, p. 79). **Coisinha** seria, assim, na relação dos artistas do grupo Nariz de Cogumelo com seus interlocutores, o encontro, *ponto de contato*, em que esses sujeitos se tocam pelas suas beiradas a fim de se *comple(men)tarem*. E se (re)significarem a partir de então.

Funcionando como um curinga no espetáculo em questão, e também no cotidiano, o **coisinha** que está em jogo pode ser a relação do sujeito com ele mesmo e com a humanidade nele, com a própria humanidade. Olhar para *um/a coisinha* é olhar para si, para o que é humano em todos nós.

⁶¹ “A linguagem empurra o que ela não é para o ‘nada’. Mas o silêncio significa esse ‘nada’ se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (ORLANDI, 2007a, p. 47). A falta/o nada não é o vazio: é um *horizonte* de significação para a autora.

3.2 Tico (para alguns) Bonito

Leônides Quadra tem feito um metro e meio de palhaço ter visibilidade pelas ruas de Cascavel (PR). O nome de seu palhaço é um apelido de infância, que ganhou por motivos bem “aparentes” e que o acompanham até sua idade atual: aos 33 anos, ele é um pequeti-Tico homem Bonito. Um palhaço que se atreve/u a ter um tiquinho de bufão em sua atuação frente ao público e, por isso, sofreu no corpo uma pena por sua insolência.

Leônides é um homem agitado, daqueles cujos pés são como um terremoto que atinge os mais altos picos da escala. A fala se atropela, às vezes, pela rapidez do pensamento (observáveis em sua leve gagueira). A língua/gem não dá conta de segurar o imaginário dele sempre na ponta da língua, imaginário prestes a saltar de cabeça no abismo do real da cidade – onde Tico se espetaculariza como sujeito-palhaço. Apesar da pressa do pensar-agir, Leônides é metódico e cuidadoso – nada escapando do preciosismo com que leva sua atividade de palhaço à frente. Ao seu lado, como produtora e parceira de cena operando a sonoplastia, ele tem Silvana Deotti, uma jornalista que deixou os manuais de redação se empoeirarem há algum tempo. Também namorada, é com ela que Leônides divide a habitação num apartamento onde três gatos se revezam entre carinhos peludos e miados discretos. Leônides tem um filho pequeno, mas não com Silvana. O filho mora com a mãe, uma antiga namorada, na cidade de Toledo. Leônides e seu filho, que gosta de ter um pai-palhaço, se veem com alguma regularidade.

Todos (palhaço, jornalista e bichanos), na época em que eu os acompanhei, entre os dias 10 e 16 de maio de 2016, mantinham-se, essencialmente, com os recursos que ora vinham de cachês de festivais nos quais se apresentavam, ora dos chapéus que passavam pós-atuação em praças e parques da cidade, assim como daquilo que arrecadavam nas escolas municipais, dos estudantes. Esta última fonte era uma das mais frequentes entre seus ganhos financeiros do período, e, ao meu ver, uma das mais “trabalhosas” de manter.

Em certos ciclos e períodos do ano, por algumas semanas, Leônides e Silvana visitam as escolas municipais de Cascavel para verificarem a possibilidade de se apresentarem nelas. Visitei seis delas, acompanhando-os na divulgação do espetáculo “Licença pr’eu passar”, com o qual estavam circulando. A divulgação se dava, primeiramente, por meio de uma conversa com o representante máximo em exercício da escola (diretores, coordenadores pedagógicos) a respeito do trabalho que

eles realizam, de seus currículos e interesses, tratando também dos temas explorados em cena. Ele explicava como se daria o processo a esse representante, que avaliava as possibilidades (dia letivo disponível, autorização da secretaria de educação etc.), dando um retorno posteriormente.

Os passos seguintes eram: 1) depois desse primeiro encontro, visitar a escola para fazer a primeira divulgação do espetáculo para os alunos, durante a qual Leônides alerta para o valor do “ingresso” (R\$ 5) e argumenta em favor do fomento das crianças e adolescentes ao trabalho do palhaço. Avisa sobre a data da apresentação e combina que, no dia anterior a ela, passará na escola para arrecadar o valor; 2) conforme pactuado, volta à escola. Caso alguém não tenha levado o dinheiro no dia combinado, ele sugere que o traga no dia da apresentação e reforça a importância de valorizar o trabalho do palhaço também financeiramente; 3) chegado o dia da apresentação, tanto quem pagou quanto quem não pagou assiste ao espetáculo indistintamente.

Nos finais de semana em que estive com eles, Leônides levou Tico Bonito para o Parque Ecológico Municipal Paulo Gorski num sábado e, no dia seguinte, para a Praça Wilson Joffre. O primeiro é um centro turístico bastante utilizado pela população local, um pouco afastado da região central, e que é composto por áreas verdes, equipamentos de lazer e atividade física e um lago vasto. Já a praça se situa bem no centro da cidade e vinha sendo muito frequentada em alternativa ao calçadão central da Avenida Brasil, que passava por reformas na época. Foi precisamente nessa avenida que, para silenciar Leônides Quadra, a polícia militar estadual **levou o corpo de seu palhaço num camburão**.

Quem (não) dá licença pra Tico passar?

“Não é de hoje que **a polícia não vem sendo vista com bons olhos**, né?”, pondera Leônides em nossa conversa. Aos olhos dele, conforme suas experiências com a instituição estadual, o imaginário da polícia que se articula no discurso do sujeito está marcado por um bom número de conflitos, atritos e situações desarmoniosas. As críticas que ele, na posição sujeito-palhaço (o Tico Bonito), fez ao sistema de segurança pública, de um modo geral, se formularam a partir de uma memória discursiva que tem alguns caminhos de constituição. Eu os ponho em questão por meio das seguintes sequências discursivas (SD) recortadas da entrevista

que fiz com ele:

SD1) **Não era a primeira vez e a polícia sempre tá lá, naquele mesmo lugar, andando por cima da calçada com o carro (...)** circulando, mesmo. Fazendo (...) a proteção das lojas que tem ali (...) de alguns ricos que trabalham e têm lojas por ali pelo centro, que é o maior centro comercial da cidade... é o calçadão, né. **E a polícia sempre faz essa ostensiva ali**, sempre tá cuidando do pessoal ali.

SD2) E a primeira impressão que eu tive... que foi que **eles iam chegar batendo, como fizeram em Curitiba, como eles faziam na minha adolescência, né.** (...) A polícia parava a gente semanalmente.

SD3) **A polícia não quer saber de dialogar, não quer saber de explicar.** Eles não pensam, parece. **Eles chegam, batem, pegam, (...) agriDEM.**

SD4) A partir do momento que **eu já tinha passado por aquela situação toda**, de ver meus **amigos e professores** meus **apanhando** lá em Curitiba, **levando bomba na cabeça, com toda aquela situação de 29 de abril**, eu completei aquela crítica dizendo que eles só protegiam os ricos do centro e o governador Beto Richa.

Repare que, segundo a imagem de polícia produzida pelo discurso de Leônides, ela é truculenta em consequência daquilo que, direta ou indiretamente, ele já experimentou. Os episódios que envolveram a polícia do Paraná com os professores em greve e protesto – especialmente, o de 29 de abril de 2015,⁶² em Curitiba, no qual, 170 pessoas ficaram feridas após confronto entre manifestantes e polícia militar – vêm à tona na mistura com as vivências do próprio sujeito, que foi, por exemplo, abordado pela polícia em sua adolescência. Juntemos a isso um outro relato de Leônides que põe a polícia como protetora dos lojistas do centro da capital, mas que não dá muita atenção para os moradores dos bairros periféricos quando esses precisam dela. Uma outra fala dele aponta para um episódio em que, no lançamento do novo Teatro Municipal, havia muitos policiais fazendo a guarda das figuras políticas que estavam no evento – entre elas, o próprio governador do Paraná, Beto Richa. Essa fala é essencial para entender como a memória de uma experiência de Leônides, na posição de *civil*, retorna em seu dizer como sujeito-palhaço, que formula um enunciado crítico sobre a polícia militar.

⁶² Veja matéria da Folha de S. Paulo: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/04/1622662-pm-do-parana-usa-balas-de-borracha-e-gas-contra-invasao-de-assembleia.shtml>

[Leônides Quadra] Quando foram inaugurar esse teatro, eles **fecharam oito quadras**, assim, em volta do teatro. (...) E eu cheguei antes deles fechar a quadra e eles tinham mais ou menos **40 pessoas que estavam vestidas de terno, gravata, como seguranças particulares**, e estavam só com o distintivo, assim, né. E aí, **um desses caras chegou e pediu para mim me retirar do teatro**. E eu até questionei ele dizendo “**por que que eu tenho que me retirar daqui se aqui é um lugar público**, é uma via pública?” Aí, eles falaram que **eles estavam fazendo a segurança particular do governador do estado** e que o governador do estado estaria ali pra (...) poder inaugurar o teatro e a gente não poderia ficar ali. E aí, eu perguntei “**mas esse distintivo?**” Daí, ele falou “ah, é que **nós somos policiais**”.

Em uma das cenas mais “perigosas” do espetáculo “Licença pr’eu passar”, o palhaço Tico Bonito destaca a presença de um “monstro” que está preso em sua mala e é denominado “besta-fera” (um cachorrinho de pelúcia cujo mecanismo o faz caminhar, deitar e saltar), criando uma atmosfera de tensão na plateia. Para proteger todos que acompanham a encenação, o palhaço sugere que uma entre as pessoas que estão assistindo à cena se voluntarie a ser o segurança da plateia caso a besta-fera se solte. No dia da prisão do palhaço, o voluntário que seria o segurança da vez lhe disse que aquilo não seria necessário posto que a polícia estava passando e que eles eram “os verdadeiros seguranças”. E Tico Bonito não se fez de rogado, atreveu-se a ter seu momento bufão: “Foi uma crítica, assim, que sur... saiu do... assim, sem, sem... saiu! **Simplesmente, saiu!** E que veio a dizer que **a polícia não tá ali pra proteger a gente**, né, não tava... **Tava ali pra proteger os ricos**, né, como sempre esteve”.

Segundo Burnier (2009, p. 208), o palhaço pode ter um papel semelhante aos bufões e bobos medievais ao *brincar* com instituições e valores oficiais.

Pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e todos impunemente.

Mas no caso de Tico Bonito, seu atrevimento teve um preço consoante com a especificidade da instituição policial, especialmente, a do Paraná, que tem em seus registros de atividade a ação violenta contra quem quer que esteja se manifestando contra o governo estadual, inclusive, seus próprios funcionários (como os professores).

Naquele momento, por, *simplesmente*, (*deixar*) *sair* uma crítica em relação ao chefe do executivo, Tico Bonito não saiu impune. Nada ali era descomprometido e ingênuo. Leônides Quadra, sujeito interpelado pelo imaginário e que empresta seu corpo ao palhaço, também estava ali, em cena, quando o bufão disse: **“eles só protegem os burgueses que moram no centro e o Beto Richa. São seguranças particulares. Seguranças particulares pagos pelo povo”**.

Em um dos vídeos⁶³ que retratam a cena, vê-se que a plateia o ovaciona logo depois disso que Tico Bonito (*d*)*enuncia*. Para Lecoq (2010, p. 182), “os bufões sempre vêm diante do público para representar a sociedade” e seria a partir dessa representação que todos os temas seriam possíveis: eventos do passado ou da atualidade, representantes políticos, instituições como a própria televisão. Eles são “fontes inesgotáveis de inspiração e de interpretação”:

Os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso. Eles falam também do poder, de sua hierarquia, invertendo-lhes os valores. Cada bufão tem alguém acima dele e alguém abaixo. Ele admira um e é admirado por outro. Apenas aquele que estiver no limite mais baixo dessa hierarquia não é admirado por ninguém. É ele quem vai pichar “abaixo as armas” nas paredes dos banheiros, único meio de expressar o ridículo. (...) Na verdade, os bufões funcionam na inversão dos poderes: o mais débil dirige.

Entro com a fala de Leônides, que procura justificar o que Tico Bonito (*um bufão em pele de palhaço?*) deixou escapular, *como* sendo uma “crítica verdadeira” à polícia.

[Leônides Quadra] Quando a gente precisa de policiamento nos bairros, demora duas horas. Isso quando vai, quando vai. Então, ali, quatro carro da polícia mais a cavalaria chegou em nove minutos. Então, você percebe que (...) há uma certa valorização... não seria uma valorização... uma certa atenção a mais que eles dão pro centro, né? Porque **quatro carros da (...) polícia mais cinco com (...) o que tinha feito a ação da primeira vez mais a cavalaria pra prender um palhaço que tinha feito uma crítica? (...) Só afirma que a crítica é verdadeira.**

Da perspectiva discursiva, é preciso lembrar que “a seleção que o sujeito faz entre o que diz e o que não diz também é significativa: ao longo do dizer vão-se formando famílias parafrásticas que significam” (ORLANDI, 2000, p. 19). Para a

⁶³ Ver <https://youtu.be/W0kqyn1CFoA>.

Análise de Discurso, o sujeito que enuncia não tem regência completa sobre o que diz. Aquilo que ele diz é também do domínio das condições em que se produz seu dizer e de outros dizeres anteriores – tudo isso tem história (não essa história que é somente cronológica, mas a que apresenta uma noção de “intriga” a acompanhando). Tico Bonito dizer que a polícia faz a segurança particular do governador estadual tem história, assim como Leônides dizer que ela “tá ali pra proteger as lojas dos ricos e **pra prender o pensamento**”.

Isso me leva a pensar que, previamente ao acontecimento que antecedeu o quiproquó entre a polícia e Tico Bonito, também esteve em operação a política do silêncio, ou seja, o silenciamento em Leônides enquanto sujeito assujeitado ao Estado, temeroso de uma *prisão do pensamento*. Prender o pensamento é silenciar o sujeito. Entretanto, “como o silêncio significa em si, à ‘retórica da opressão’ – que se exerce pelo silenciamento de certos sentidos – responde a ‘retórica da resistência’, fazendo esse silêncio significar de outros modos” (ORLANDI, 2007a, p. 85). Existindo, então, (a política do) silenciamento: o que “x” não puder significar voltará como “y” – por outros jogos de linguagem inclusive. E “y” é o palhaço, cujo corpo foi emprestado por Leônides. Se não fosse pela *soltura do pensamento*, um *habeas corpus*, via palhaçaria, se fazia um direito urgente.

A prisão de Tico Bonito foi um acontecimento que marcou a cidade e seus habitantes, marcando seu intérprete como um sujeito cujos sentidos produzidos ainda trazem como efeitos os registros daquela situação: “ah, você é o palhaço que foi preso”; “olha ali o palhaço que foi preso, filho”; “fiquei indignado com a prisão, Tico” etc. Ele está mais famoso: “**hoje, tem muito mais gente que me reconhece justamente por essa situação**”. Ganhar fama pelo evento prisão também teve impacto sobre a prática palhacesca. Segundo Leônides, até pouco tempo antes de nossa conversa (cerca de sete meses depois da prisão), suas apresentações pareciam mecanizadas e as pessoas riam apenas de sua técnica, por causa dela. “**Era execução. Execução mesmo, (...) como um... trabalhador de carros que aperta sempre o mesmo parafuso lá e já sabe como apertar o parafuso. Então, ele faz aquilo automaticamente**”. Encenar somente tecnicamente não era bom para ele. Faltava a presença cênica, o “estado de apresentação” do qual Leônides fala, esse estado que o deixa cheio de uma energia de palhaço (ver capítulo 2). Para ele, “**não era gostoso, não era fluido, não era divertido tá ali** [atuando depois do que

aconteceu]”.

A prisão marcou Leônides, que marcou Tico Bonito, que marcou seu público. Por meses, após o que lhe aconteceu, o palhaço só falava disso em cena. A “função” (trabalho) do palhaço, além de *causar rir* – “**o palhaço não é só pra causar rir, não. Não é só pra causar riso**”, o próprio Leônides disse –, passou a ser a de criticar, criticar, criticar... O riso ficou de lado?

[Leônides Quadra] **Eu sou um cara político. Eu faço críticas políticas no espetáculo**, mas (...) meu espetáculo não era mais para fazer críticas políticas porque, **depois da prisão, meu espetáculo parecia que era só tá ali batendo na polícia, batendo (...) no governo (...)** E não era. Não era isso. **Meu espetáculo não devia ser isso porque eu sou um palhaço, não sou um crítico de política.**

Já vimos que ser um crítico de política não invalida que um sujeito esteja na posição de palhaço – *sujeitos críticos* como podem ser os bufões, ou até mesmo aqueles que mais se identificam com palhaços, atrevendo-se a ser um *Tiquinho* dos primeiros. “**Sou um palhaço**, não sou um crítico de política” produz um efeito de *denegação* (negação, contestação, desmentido⁶⁴). Leônides afirma que *é um cara político, faz críticas políticas* mas denega que *é um crítico de política*. Mais uma vez, a ordem do discurso palhacesco e seu imperativo do riso se mostram presentes no imaginário do sujeito quando afirma **sou um palhaço** e não um crítico de política. Retorna então, no sujeito interpelado pela ideologia, a *função* de *causar rir* do palhaço em detrimento dos outros sentidos que há.

O riso não ficou de lado. Ele é também a força política do palhaço, sua retórica, seu modo de dizer e de resistir (à dor da doença, à opressão social e do pensamento, à desigualdade e à violência), mesmo que o riso não saia, que fique preso. Prende o palhaço para prender o riso que, por alguns instantes, põe em questão a transparência do sentido da prática da polícia, dos governos, dos tratamentos médicos etc. Porque rir da atuação da polícia, nesse caso, é colocar em questão a eficácia do sentido inquestionável de que ela está aí para proteger a população. O riso só sai porque esse sentido é questionável... Mas questionar prende o riso no camburão. O riso quebra a ordem do estabilizado.

O que é ser um palhaço fica em tensão no imaginário de Leônides. Ainda

⁶⁴ Conforme o dicionário Caldas Aulete: <http://www.aulete.com.br/denegação>. Reconheço que a *denegação* é um conceito importante para a Psicanálise, mas não o estou utilizando no sentido empregado nesse campo.

mais quando existe uma polícia militar, que, no jogo político, serve ao Estado e não à proteção de um sujeito-civil (aquele que não é militar). A polícia militar enquanto sistema, no embate com o palhaço, impõe que ele volte ao seu lugar, à sua *função* de *causar rir*. Por outro lado, Leônides, como sujeito-civil, reconhece no sujeito-militar o seu assujeitamento ao Estado, à *instituição polícia*.

[Leônides Quadra] Depois, eu **cheguei a sentir raiva da polícia**, sabe? Não, não, não... **não do trabalhador, não do policial**, mas cheguei a sentir raiva **da polícia mesmo**, do... **da função dela** de servir, proteger, de cuidar da... da sociedade, de **manter a ordem**, sabe? E, na verdade, tava **causando desordem quando ela faz** isso. Ela causa desordem.

Atualmente, quem tem mais raiva de quem? A polícia enquanto instituição, que *ordenada* (simbólica e politicamente) a manter a *ordem*, organizada para tanto, se viu sob a crítica de um palhaço? – *Um palhaço, minha gente!*, muitos podem ter pensado. Ou sente mais raiva o sujeito-civil que, quando na posição de palhaço que ocupa um tanto de vezes no mês, teve sua *função* de *causar rir* interrompida pela instituição que tem como *função* *servir, proteger, cuidar da sociedade e manter a ordem* (na cidade ou seria manter a *ordem do discurso urbano*)? Quem *des/ordenou* mais aquela praça do centro de Cascavel? Tico Bonito? Os policiais? Sem respostas, parte da plateia presente na ocasião da prisão naquele dia, pelas vaias e pelos gritos de reprovação que ouvimos nos vídeos que circulam na internet, parecia achar que a polícia era, no mínimo, mais *ridícula* que o próprio palhaço.

3.3 Instituto de cuidados palhaciativos: HAHHAHA

Que forma de relação existe entre palhaço e seu interlocutor quando ambos estão num hospital? Primeiramente, o sintoma, a doença e sua gravidade ficam de escanteio. Eles, sim, são levados em consideração, mas são só mais algumas informações com as quais o palhaço deve lidar na especificidade de sua prática em um ambiente de risco. Informações que, segundo Francis Simões, ator integrante do Instituto HAHHAHA, são tão importantes quanto a estampa da camisa da criança, por exemplo, que está no jogo. “Porque importa pro médico, importa pra mãe, pro pai dele e até pra mim, Francis, importa que ele tem tuberculose. Mas, **na hora que eu tô de Risoto, e a relação tá travada ali, importa o que nasce entre nós dois**”, diz.

O Instituto HAAAAHA foi fundado em 2012 para dar continuidade ao trabalho que os Doutores da Alegria haviam iniciado em Belo Horizonte (MG). Na equipe de trabalho, além dos funcionários administrativos, produtores e formadores, estão os atores que prestam serviço como palhaços em hospitais públicos da capital mineira. A ONG mantém um trabalho profissional e continuado nesses hospitais, diferenciando-a de outras organizações filantrópicas que reúnem voluntários não necessariamente com formação teatral. O Instituto HAAAAHA mantém suas atividades por meio de leis de fomento à cultura e produção artística e parcerias com iniciativas de empresas privadas. As intervenções acontecem duas vezes por semana em cada um dos cinco hospitais atendidos por eles e são feitas por duplas de palhaços, que fazem as visitas ao longo de um ano. E há troca de duplas entre os hospitais, anualmente, por sorteio. O foco do trabalho é a criança, mas o público desses palhaços é formado tanto pelos profissionais que trabalham no hospital quanto pelos acompanhantes dos pacientes. Até quem estiver nas salas de espera para consultas pode ter a surpresa de uma cena palhacesca.

Escolhi o Instituto HAAAAHA como participante da pesquisa por causa de uma notícia que me despertou curiosidade: dois palhaços, Risoto e Mulambo, ajudaram uma criança a “fugir” de um dos hospitais belo-horizontinos. Eu queria compreender o que permitia ao trabalho desenvolvido pelo grupo ser tão potente a ponto de fazer com que uma criança acreditasse que estava *fugindo* de um hospital. Que prática discursiva era aquela que, mais que causar riso, fomentava um imaginário de fuga que, finalmente, teve seu resultado no real? Para Matheus, a criança que planejou estratégias para escapar com os palhaços ao longo de seis meses (cordas feitas de calcinhas das enfermeiras, recorte no vidro da janela do quarto, esconder-se na caixa de plástico onde guardava seus brinquedos...), aquele acordo com Risoto e Mulambo não foi “da boca pra fora”, não foi uma piada, tampouco uma *gag* ou uma reprise palhacescas. Para Matheus, Risoto e Mulambo, aquela fuga não foi (de) brincadeira.

Vocês (não) tão de brincadeira, né?

Matheus, desde que nasceu, passou boa parte da vida entre hospitais. São seis anos pra lá e pra cá para tratar problemas no intestino e nos rins. Matheus esperava por um transplante também. Ele estava internado, quando da fuga, já fazia um ano. A criança tinha deficiência na visão até: restou-lhe enxergar quando algo

estava claro ou escuro somente. Pela previsão da alta médica, as equipes que o assistiam – tanto a de estetoscópio quanto a de nariz vermelho – bolaram junto à família todo o plano de fuga. E o executaram conforme combinado.

Fernando Coelho é quem faz o palhaço Mulambo. Ele explica que, no dia da fuga, Matheus demonstrava uma euforia tão grande que o fazia pensar que **“ele [a criança] tava acreditando mesmo”**. O ator, ao chegar ao hospital e perceber que havia um movimento da imprensa para registrar aquele momento, logo pensou que o foco de seu trabalho teria de ser, de fato, o menino: **“tem que falar com ele que é pra não dar confiança pra nada porque é no meio dessa confusão mesmo que nós vamos”**. Então, Mulambo foi lá avisar ao Matheus: **“é hoje”**. Depois de uma tomada de fôlego profunda, Fernando conta que a criança chamou sua mãe para lhe avisar sobre a fuga, mas o palhaço lhe disse que se alguém ficasse sabendo, tudo que foi pensado iria por água abaixo.

[Fernando Coelho] **Ele tava achando que era tudo uma grande brincadeira**, mas, de repente, ele se viu dentro de uma caixa, dentro de uma vã e indo embora. Sacou? Então, assim, eu acho que **ele tomou um sus... (((risos))) um susto**, mesmo: **“putz, os palhaço fugiram comigo mesmo”**.

A brincadeira é feita de verdade, sempre de verdade. Isso porque os palhaços estão lá no hospital num jogo que põe, muitas vezes, seu interlocutor em sua individualidade como destaque. O sujeito que é seu público é também seu parceiro, seu cúmplice, num *tête-à-tête* de pronto-socorro. Cara a cara, numa situação de risco de morte, de doença, a brincadeira de um palhaço pode parecer inconveniente, conforme destaca Felipe de Andrade, outro ator do Instituto HAHHAHA, que já tinha feito visitas ao Matheus anteriormente à atuação da dupla Risoto e Mulambo. Ele diz que “colocar-se na verdade” é uma premissa do trabalho uma vez que os pacientes estão em risco também. O risco de morte é real, assim como outras tantas coisas num hospital. **“Tudo é muito real lá dentro. (...) E a gente tira um pouco desse real, com essa confiança de que a gente sabe o que que tá acontecendo. A gente não passa só fazendo alarde. A gente para, olha e, aí, vê o que acontece entre eles, entre a gente”**.

Parece que Matheus, realmente, acreditou naquilo – ou queria fazer que os outros acreditassem que ele acreditava. Esse acompanhamento da imprensa rendeu

ao Matheus um registro em reportagem⁶⁵ de sua fuga (dos preparativos à chegada em sua casa) no programa de TV Jornal Hoje. Ao ser entrevistado pela repórter Isabela Scalabrini, quando estava a postos da caixa plástica dentro de uma ambulância, o menino pede a ela que não conte a ninguém sobre aquele fato, sobre sua travessura (justo a quem ele foi contar... a uma jornalista...): “não conta pra ninguém que eu tô fugindo, não”. Ao chegar em casa, vem o alívio pelo resultado positivo, pela concretização de seu plano eficiente. “Deu certo. Deu tudo certo”, Matheus diz.

A fuga rendeu a Francis e Fernando um convite a participarem do programa de TV “Encontro – com Fátima Bernardes”⁶⁶ para relatarem e discutirem sobre o acontecimento. Outro convidado presente nesse mesmo programa era o cantor Beto Barbosa, que questiona à dupla se houve alguma preocupação em relação ao efeito da fuga no futuro para Matheus, em como ela se configuraria no imaginário da criança: “depois, vocês explicam direitinho pra ele que aquilo é uma brincadeira?” No bate-papo que tivemos, ele se lembra do questionamento feito pelo cantor e me diz:

[Fernando Coelho] Como assim, sabe? (...) **Quando cê é criança, expectativas são quebradas o tempo todo e são renovadas (...)** e é isso que eles ensinam pra gente, entendeu? A gente, **quando é adulto que** fica bocó, que esquece... **para de saber como é que brinca**, como é que cria expectativa e deixa que as expectativas sejam quebradas (...) com naturalidade, mesmo que se sofra um pouco por causa disso.

Brincar como palhaço num hospital exige do sujeito responsabilidades: sabedoria do brincar, saber jogar à vera com a humanidade, pôr em jogo a criança em si para o desafio da espontaneidade. A brincadeira no hospital, na maior parte do tempo, dispensa roteiros. A relação com o público é de improvisação. Há um conhecimento, uma experiência que são exigidos a todo momento do ator. Há uma presença necessária do sujeito, que vai além do quesito artístico. Há uma **autorização** para essa brincadeira acontecer que não é precisamente dada nem pela instituição hospital, nem por seus especialistas. Ao contrário do que diz a repórter do Jornal Hoje: “essa fuga é uma *brincadeira autorizada* pelos médicos. Segundo os especialistas, é uma brincadeira que vai fazer muito bem ao Matheus”. Entretanto, percebe-se que

⁶⁵ Aqui, o link para a reportagem veiculada pelo Jornal Hoje em 17 de setembro de 2015: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2015/09/crianca-recebe-alta-apos-um-ano-e-palhacos-simulam-fuga-de-hospital.html>

⁶⁶ A dupla participou do programa, em 2 de outubro de 2015, relatando o episódio: <http://globoplay.globo.com/v/4510085/>

quem autoriza essa brincadeira são, na verdade, o sujeito-palhaço e o sujeito-paciente, mediados pelo nariz vermelho, que instaura uma prática que põe sujeitos *em relação*. A ponto de fazer com que Matheus, por exemplo, ao longo de sua fuga, substituísse o super-herói que lhe daria força para cumprir seus planos, autorizando em seu imaginário que o infalível cedesse lugar ao fracassado: da camiseta com a estampa do Homem-Aranha, a criança se fantasia com um macacão de palhaço (veja no vídeo da reportagem).

Um jogo quase sem roteiro

Eliseu Custódio, ator e um dos fundadores do Instituto HAHHAHA, atualmente, está trabalhando nos bastidores, na parte administrativa e de orientação artística. Em sua bagagem, carrega os registros das habilidades que estão entre aquelas de que um palhaço que atua em hospital deve dispor:

[Eliseu Custódio] A gente tem **a obrigação de ser artista**. A gente tem a obrigação **de olhar pra todo o espaço**, pra toda aquela situação **e ser um catalisador** que absorve rapidamente todas as informações, né? Inclui tudo aquilo no nosso campo de visão e a gente transforma aquilo e **faz daquilo, daquele caos, rapidamente, uma proposta artística e de jogo**.

Entre os dias 17 e 19 de maio de 2016, pude acompanhar o trabalho (*a função, a obrigação*) de duas duplas de palhaços, cada uma num dia distinto, em três hospitais, e também um dia de formação, no qual toda a equipe se reúne para promover oficinas artísticas e discussões sobre o andamento das intervenções. Nos Hospitais João Paulo II e João XXIII, vi o Risoto jogar com a Gardênia no dia 17, e, no Hospital da Baleia, o Mulambo jogar com o Chouriço no dia 19. Ainda não apresentados até agora, Gardênia e Chouriço são os palhaços de Luíza Fontes e Vinício Queiroz.

É um jogo que tem regras, mas que, ao longo da partida, podem ser burladas, ligeiramente alteradas e, talvez, sequer existirem mais ao fim dele. O trabalho parte mesmo dessa *obrigação de ser artista o tempo todo*, oferecendo à relação que se estabelece entre palhaço e espectador aquilo que, no hospital, é material escasso: poesia. Esse efeito de sentido de obrigação tem a ver, também, com a comparação a outras funções. O palhaço tem obrigação de ser artista. Os enfermeiros, de oferecer cuidados. Os auxiliares gerais, de manter o ambiente limpo.

Mesmo sendo um trabalho feito por atores que visitam o hospital com regularidade e com a determinação de cumprir suas metas, é difícil ficar indiferente à possibilidade de se criarem outros formatos de relação que não sejam estritamente “profissionais”. A própria regularidade e a continuidade das tarefas desses palhaços fazem com que o outro os considere “da casa”. No caso desse outro ser um funcionário, é até mais complicado manter o estado de apresentação, a presença. Segundo Luíza, que faz a Gardênia, esse contato mais frequente com alguém do quadro de funcionários tende a levar a relação “muito pra oralidade, sabe, de querer conversar, querer contar coisa, querer perguntar. Enfim, de ir prum **caminho que acaba**, às vezes, **tirando a gente um pouco do estado do palhaço**, da fisicalidade. E indo meio muito pro racional”.

A forma-sujeito capitalista contemporânea⁶⁷ impõe uma injunção ao trabalho, à produtividade. Opera no imaginário do sujeito que aquilo que foge às determinações de cumprir sua obrigação, de se desviar de sua *função* (atividade), deve ser evitado. É preciso perceber que, por mais artistas que sejam, e que se ocupem de manter um ambiente poético no hospital, os sujeitos que estão lá como palhaços são também trabalhadores. Não à toa, “batem ponto” toda semana, fazem relatórios de suas atividades ao Instituto HAHHA... são assalariados. Não é uma atividade voluntária. Mas nem sempre são vistos pelos outros funcionários desse modo. É como se ali, aos olhos deles, os palhaços estivessem sempre brincando. E estão. Só que de um outro jeito, numa outra relação com a brincadeira. Uma relação laboral com o jogo. Um desafio, por exemplo, é quando algum funcionário quer bater papo com o sujeito-palhaço, desviando-o de seu estado artístico. “A gente começa a conversar, **sai do palhaço e vira a pessoa**”, diz Luíza.

É interessante observar a partir desses recortes da entrevista com Luíza, que, mais uma vez, o palhaço está muito **presente no corpo do sujeito**. Se sua atuação tende à oralidade, o jogo se perde. Juliana Balsalobre é uma das orientadoras do elenco que, vez ou outra, acompanha as intervenções dos palhaços para lhes dar *feedback*. Num diálogo de orientação em que uma dupla avaliava por que havia “abandonado” um jogo que estava indo para um caminho interessante, os sujeitos falaram para ela: “‘nossa, putz, é verdade, eu não tinha visto isso’ ou ‘eu tinha pensado isso na hora’”. Ela conta como retrucou: “aí, eu falo ‘ah, tá. Só que isso... não deu pra

⁶⁷ A forma-sujeito é uma noção que Pêcheux (2010) toma de Althusser para dizer da forma de existência histórica dos indivíduos, agentes de práticas sociais.

ler o que cê pensou. Então, pens... **traz no corpo**. Pensa fazendo”. Tudo o que o palhaço elabora deve ser enunciado via corpo também. É preciso *trazer no corpo*, *pensar fazendo* por meio do corpo, aquilo que é ilógico, que vem de um pensamento conturbado, de um sujeito em atuação em uma presença *catalisadora*, como disse Eliseu.

Entre a oralidade e a fisicalidade, um sujeito tenta se equilibrar para *não deixar à vista sua pessoa*. E virar a pessoa, ao que parece, não é interessante na ordem do discurso do palhaço, que Luíza denomina “mundo do palhaço”, no qual essa figura “é **uma pessoa que não é uma pessoa**, que é um ser estranho, (...) é um ser diferente, que tem respostas que nem sempre são lógicas”. Se o palhaço for uma pessoa (como qualquer outra), de que adiantaria sua existência, sua criação?

E como se faz do caos do ambiente e do sujeito-palhaço uma proposta de jogo? De acordo com Francis, as pessoas sempre dão dicas de como começar: “‘Eu tenho um chapéu’ é uma dica, né? Assim, ‘eu tô sentado mais pra trás’ é uma dica. ‘O quarto tá com a luz baixa, a televisão ligada e ninguém tá assistindo’ é uma dica. E as dicas são rápidas. Na dica, cê captura ou não. Faz uma soma dela e age”. Outra dica que é muito recorrente e que não pode ser desconsiderada é a dor do paciente.

[Francis Simões] A criança tá com dor e ela te chama, cara. É real aquela dor. Não dá pra cê falar assim “não... cê não tá com dor. Olha o palhaço”. Às vezes, é só mesmo, assim... **admitir a dor é uma ação, ficar do lado dela calado e olhando pra ela** enquanto (...) acontecer uma coisa com ela é uma ação do palhaço lá dentro.

A dor existe. Ela não pode ser negada. Além de *fazer rir*, pode ser um jeito de estar em relação com o paciente: simplesmente, estar ao lado, permitindo que o sujeito em estado de doença, imobilizado muitas vezes, sentindo-se “inadequado”, tenha uma outra perspectiva sobre si. E “**entrar no avesso das frequências**”, diz Francis, pode ser uma estratégia palhacesca para dar cabo disso. Se está barulhento o lugar, o palhaço entra em cena silencioso.

[Francis Simões] Sentiu dor? “Olha, (...) eu também tô aqui vendo essa dor. Essa dor existe, sim, e você não é diferente. Só estamos em situações de muito desconforto e que é da vida, assim”. Então, **o palhaço entra no lugar que fala que não tem vida pra falar que tem vida**. E ele prova que tem lá dentro.

Diego Gamarra, o palhaço Cloro, diz que, tal como a dor, o medo pode ser um dos entraves para se manter uma relação com o paciente. Em “algumas crianças,

aparece o medo. E estão, nós, palhaços, podendo quebrar isso, **achar a maneira inteligente ou boba**, como queira, (...) **de poder quebrar essa parede e poder acessar o ser humano que há lá**". No jogo do palhaço, aqui, vemos mais uma vez como o nariz vermelho seria essa bola demolidora, que põe abaixo não só a quarta parede do teatro, mas as muralhas simbólicas (ideológicas) que, comumente, separam os sujeitos em suas posições. A possibilidade, existindo um simbólico aberto, de inventar relações inusuais, distintas das que existem num hospital. O palhaço "revela que o diferente é possível. (...) Os relatórios pra ele são folhas pra fazer aviãozinho. E os aviãozinhos são relatórios. É isso, assim. A possibilidade de revelar o avesso, assim. Entrar no avesso", diz Francis.

Quaisquer que sejam os sujeitos ao redor de uma dupla de palhaços entram em cena, entram na cena. O objeto de jogo (como se fosse uma bola) é, segundo Vinício Queiroz, a reação das pessoas. Eles jogam **com a** reação das pessoas após a proposta de uma brincadeira. *No avesso das frequências*, a reação pode ser de topar a proposta do palhaço, mas também pode ser a de negação. Em alguns casos até, topar a proposta significa que o interlocutor reaja com violência. "A gente chega com uma brincadeira (...) que tem **uma reação que, muitas vezes, a gente não tá esperando**. E como lidar com isso, né? E são presentes, né? **São surpresas** que, né, que o dia a dia nos traz", ele afirma.

Tem criança que puxa o jaleco do palhaço, tem aquelas que querem jogar superpoderes ou feitiços. E tem aquelas que querem bater, mesmo. O bater, no avesso das frequências, não é visto somente como uma ação violenta.

[Juliana Balsalobre] Que bom que o palhaço possa despertar isso [essa reação violenta] e que bom que ela [uma criança] possa nos dar isso também porque eu acho que isso é que a gente recebe. **Essa força que vem duma criança doente**, que, às vezes, tá deitada no leito e cê chega e cê fala "putz, vai ser difícil". E, de repente, ela já sentou e já direcionou uma potência dela pro palhaço (...). E que aí, às vezes, até acorda o palhaço que tava (...) achando que, talvez, só ia tocar uma música, tranquilo.

Fernando Coelho, o Mulambo, conta que, no Hospital das Clínicas, quando ele trabalhou lá em dado período, havia uma menina "que não tinha uma perna e que corria atrás de mim pra me dar porrada, mesmo!" Ele a provocava muito até que ela ficasse brava a ponto de querer bater nele. Se havia críticas? Sim, havia: "e aí, pode vir 'ah, mas isso não... a criança querer te bater e tal. Tá meio errado'. Errado o caralho!

Sabe, **uma criança (...) que não tem uma perna querendo correr atrás de um palhaço**, sabe assim?”

Os palhaços se animam quando algo sai do roteiro, sai da rotina. Um dos elementos que potencializam o trabalho do palhaço na abertura dos sentidos é a possibilidade de improvisar. Reagir a reações violentas, por exemplo, pode ser um estopim interessante para um novo jogo. No capítulo 4, tratarei pontualmente de uma cena em que Mulambo e Chouriço fogem de uma criança que os quer “atropelar” com um carrinho de brinquedo. E como a improvisação é crucial para aquele jogo ocorrer, produzindo efeitos que transformam o estado da própria criança.

[Luíza Fontes] Trabalhando enquanto palhaça, (...) eu sinto que tem elementos, assim, da nossa pesquisa, da nossa técnica, que facilitam esse contato, como isso do improviso, **da escuta**, assim, de **tá com a percepção ativa**. Então, acho que faz a gente ter uma delicadeza diferente (...) de sentir pra chegar e escutar uma resposta da criança positiva pra poder avançar, de tá sempre atento a esses sinais.

Na opinião de Luíza, a ideia de que o palhaço seja uma figura carismática e “que **não é um personagem exatamente**” dá muita margem para a improvisação. Dessa maneira, o palhaço “pode viver várias situações, pode ser o que quiser, (...) pode brincar do que quiser”. Pode ser médico ou não ser médico até. Se quiser e for permitido.

(Não) sou palhaço. Eu sou médico (?)

Entre a ausculta e a escuta, há um bom abismo. Médico e palhaço, profissionais vestidos de jalecos brancos no hospital, se diferenciam pela forma mesma com que prestam seus serviços. Sim, o nariz vermelho, como já vimos, é um instaurador de um modo bem específico de relação entre sujeito-palhaço e sujeito-paciente. Mas não é o único. A rotina de um hospital e os sentidos que nele são produzidos afetam o próprio sujeito-palhaço, que pega embalo na práxis da medicina.

Ao me contar uma história entre as tantas que coleciona em sua experiência, Eliseu Custódio disse “e aí, engraçado que, quando a gente... **eu tava atendendo...** E aí, nós encontramos um menininho...” Para os palhaços que trabalham de jaleco, *atuar, apresentar-se, representar* passaram a ter outros sentidos depois da prática da palhaçaria em hospitais. Tal qual um médico ou um enfermeiro, os palhaços fazem **atendimentos**. Não só nas falas dos atores esse sentido para a

prática dessa vertente da palhaçaria vem se estabilizando, mas também em textos institucionais. No site do Instituto HAHAHA⁶⁸, estão estampados os números das intervenções feitas por cada dupla em um hospital mensalmente: em média, 220 pessoas são **atendidas**.

Entretanto, conforme estamos acompanhando pelos recortes, pela discursividade dos sujeitos-palhaços que atuam nessas condições de produção, o sentido de *atendimento* constituído pelos palhaços no hospital produz outros efeitos (não-colaterais). Eu diria até que o próprio sentido de atendimento se desloca quando pensamos na relação do palhaço com seu “paciente” num hospital. **Atender** significaria *recrear, brincar com, distrair*. “No **jogo**, os palhaços assumem o arquétipo do médico, ‘ **fingem**’ que é um, e as crianças ‘fingem’ que acreditam, e assim criam-se jogos improvisados. Tecem durante todo o dia **a dramaturgia do encontro**” é o que está escrito num dos relatórios⁶⁹ de avaliação das atividades realizadas pela equipe de palhaços do Instituto HAHAHA nos hospitais.

Como um poeta, o palhaço é um fingidor. E, ao que parece, o paciente também aprendeu a ser um. Pela *dramaturgia do encontro*, entre acreditar e fingir que acredita, a abertura do simbólico aponta que outros sentidos para a medicina e para a palhaçaria são possíveis. Eu mesmo acompanhei o jogo em que Risoto, quando chamado de palhaço por um dos pacientes, respondia “palhaço, não! Doutor Risoto”. Segundo Francis, que faz o Risoto, por estar de jaleco, ele tem de causar um conflito. Se o contrário acontecesse, ele traria “doutor, não. Palhaço”! Outra situação hipotética apropriada a essa situação seria quando Risoto estivesse ao lado de uma médica. “É muito mais **pra provocar e travar (...)** um **jogo** do que uma necessidade de negar a medicina, sabe? Porque se falar assim ‘ela é médica e você é palhaço’, eu falo ‘não. Eu sou médico, ela é palhaça’”. Esse jogo inverte a hierarquia, desorganiza no imaginário do paciente o lugar que o médico ocupa, que pode ser o de *soberano detentor do conhecimento* sobre seu próprio corpo (o do paciente).

[Francis Simões] **Palhaço adora um chefe**, né? E um cara alto, que geralmente os médicos são muito vistosos e as médicas também, e são muito bem penteadas, quando passam do meu lado com a Gardênia e a gente naquela contradição, aquela deformidade, né, aquela inadequação... é um prato cheio pra

⁶⁸ Julho de 2016 era o mês de referência no último acesso ao link <http://www.institutohahaha.org.br/onde>.

⁶⁹ O documento se chama “Relatório de acompanhamento de atividades: o impacto da atuação artística de palhaços no contexto da hospitalização infantil” e foi publicado em abril de 2016. Ele não está disponível para acesso público.

você falar "sim, senhor, coronel! Sim, senhor, chefe!" **Quem não se lembra do Didi com o sargento pincel, né? (...) ... o Chaplin com a polícia.** É aquilo em qualquer lugar.

“É aquilo em qualquer lugar”: quando o tema é a hierarquia, os palhaços (e os comediantes de um modo geral) tiram muito proveito dela para produzir seus efeitos de sentidos. Na memória discursiva da palhaçaria, as figuras do branco e do augusto são exemplares também em situações como essa. O branco é a posição que certos palhaços assumem, pelas características e comportamentos da atuação do sujeito que o interpreta, para produzirem o efeito de superioridade, inteligência, conhecimento. O augusto é uma posição de subalternidade, de estupidez e errância, sem formalidades. Quando em duplas (ou trios), comumente, os palhaços assumem uma dessas posições e brincam com a hierarquia. Há nuances entre uma posição e outra a depender dos atores e da relação criada pela dupla. De acordo com Bolognesi (2003, p. 78): “a dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial”.

Se é aquilo em qualquer lugar, em um hospital, não seria diferente. A brincadeira se dá na desestabilização da hierarquia entre médicos, os brancos, e os palhaços, os augustos, a provocação pelo fato de os primeiros “terem realmente estudado medicina e a gente ser palhaço se fazendo de médico parte daí, né? Tá claro que somos palhaços! E o palhaço, por essência, ele olha pro chefe, ele fala ‘hum...’” Hummm... aí tem jogo palhacesco, tem provocação, Francis quis dizer.

[Francis Simões] **Eu utilizo isso como ferramenta**, porque na minha crença eu falaria “médico, não. Palhaço!”. Só que, como eu já tô de jaleco e o (...) público me aponta esse lugar de “ei, palhaço!”, eu **tenho que causar um conflito**: “Palhaço, não. Médico”. Se fala “(...) ei, doutor!” Eu falo “doutor, não. Palhaço!”.

Para Demian Reis (2013, p. 36), o prazer dramatúrgico do palhaço está em contradizer e quebrar, por meio de ações, a obsessão que as pessoas têm de se apresentarem ao mundo como uma unidade, uma identidade. O palhaço frustraria isso.

Então, a sua força está no trânsito entre o apego e o desapego da sua personalidade. (...) A inconsistência, os furos e falhas em sustentar e apresentar uma imagem estável de sua personalidade é que é interessante. E, claro, como ele mostra artisticamente para a plateia esse processo.

A *identidade* de médico poderia se significar na posição sujeito-palhaço também. Essa *ferramenta utilizada para causar conflito* (dizer-se médico ou não) é mostrada, artisticamente, não só pela oralidade, mas pela fisicalidade. No Hospital da Baleia, acompanhei o gestual que Fernando faz ao se dizer médico pondo seu corpo nessa outra posição também (tal como Francis): *altiva, vistosa, bem-penteada – e de nariz e bumbum empinados*. Fernando “*pensa fazendo*” ser médico na posição de Mulambo com maestria. Porém é possível *trazer no corpo*, inclusive, o contrário: assumir ser palhaça, requerer seu lugar entre o quadro de pessoas que têm a responsabilidade de cuidar de outras no hospital, só que numa *frequência avessada*. Mesmo que ache “intrigante” essa coisa da denegação de ser palhaço e se dizer médica num hospital, Luíza traz no corpo de Gardênia uma assunção das mais necessárias. “**Eu sou palhaça, ok? E... e aí?**”, ela se firma, se afirma.

3.4 Tubinho só quer agradar

Há quem diga que o circo-teatro está com os dias contados, que é uma prática que ficou num passado de 40, 50 décadas atrás e que, hoje em dia, produz efeitos anacrônicos pela sua própria dramaturgia. Mas há quem mostre que ele está a todo vapor e que, para se firmar, precisou de alguma renovação em seu repertório, aderir a uma visão empreendedora – ver o circo como um negócio – e fazer um “investimento pesado” na relação estabelecida com a praça⁷⁰ na qual a lona é instalada. Tubinho é esse cara. Tubinho é “o cara”, seus fãs dizem. É o cara que, em 16 anos de itinerância, consegue fazer seus espectadores acamparem por dois, três dias no terreno do circo, ao lado da bilheteria, para terem a chance de comprar ingressos para o último espetáculo de uma temporada. O circo de Tubinho, com frequência, tem sua lotação máxima alcançada. Exceto às quartas-feiras, dia de descanso dos artistas que compõem a trupe, há espetáculos para todos os gostos e idades no restante da semana toda: do infantil, toda terça-feira (com classificação livre), ao mais “picante”, comumente às quintas (cujo cunho sexual eleva para 16 anos a idade mínima para se fazer parte da plateia). Nesses dois dias, Tubinho fica fora de cena porque ora são apresentadas histórias para crianças cujos roteiros não

⁷⁰ *Praça*, no jargão circense, refere-se à cidade onde a companhia se instala durante uma temporada.

comportam o palhaço, ora as narrativas “adultas demais” não colaborariam com a reputação *familiar* de Tubinho (*um palhaço para toda a família*). O que não quer dizer que José Amilton Pereira Jr., que é o criador e atuador do Tubinho, não esteja presente nesses espetáculos de cara limpa (sem maquiagem).

O próprio José Amilton é responsável por fazer um deslocamento de sentidos sobre a prática do circo-teatro ao se referir à sua empresa como “circo *de teatro*”. *Circo de teatro* produz um efeito de especialização, de segmentação da operação daquele circo. Não é um circo qualquer. Não é uma prática circense de variedades, que conta com as atividades que fizeram *o circo se significar circo* historicamente (trapézio, malabares, ilusionismo etc.). É uma lona sob a qual atores apresentam peças de teatro tendo um palhaço como a figura central das histórias, que podem ser adaptações de textos dos períodos de origem do circo-teatro (como os melodramas, que não se distanciam muito das novelas televisivas), ou criações contemporâneas a nós, escritas por José Amilton, cujos temas são, frequentemente, trabalhados em comédias de situação – e até dramas educativos, como os de prevenção contra o uso de drogas. “Um circo diferente de tudo o que você já viu” é o slogan que reforça esse rumo atual do circo (de) teatro feito não só pelo palhaço: “Tubinho são quarenta pessoas, né? (...) Sempre que a gente fala ‘Tubinho’, eu gosto de deixar claro que o **Tubinho (...)** é o resultado do trabalho da companhia”, diz o ator.

É diferente de tudo o que se vê, também, por ser um circo sem picadeiro,⁷¹ no qual o público se organiza à frente de um palco italiano para assistir a um palhaço fazer traquinagens e ganhar o status de ídolo. “E, de repente, **esse ídolo tá ali vizinho de casa**, tomando um café na sua casa às vezes”, diz José Amilton sobre a especificidade da relação que os integrantes da trupe têm com o público. A depender do tempo que permaneçam em dada praça, o que é imprevisível, as relações podem variar tanto de uma simples audiência como espectador de um dos seus espetáculos a uma amizade duradoura, que segue em tempos além da temporada. Em Porto Ferreira (SP), cidade onde eu os acompanhei entre os dias 26 e 30 de maio de 2016, os componentes da companhia ficaram instalados por apenas três meses porque tinham de ceder o terreno, de propriedade do município, para a realização de uma festa de rodeio. Do contrário, quanto está boa a praça – ou seja, grande público nas

⁷¹ Sem um picadeiro empírico, ressaltado. No imaginário, a organização de um picadeiro está operando nos sujeitos presentes.

sessões – eles vão ficando. Sem repetir um único espetáculo sequer se precisar: são mais de 300 peças no repertório. As que fazem mais sucesso, nos últimos dias da temporada, acabam ganhando reprises. “Ghost ou não goste – Tubinho do outro lado da vida” é uma dessas peças queridinhas do público (e é dela que apresento recortes no item 4.5 do capítulo seguinte a este).

Como todo *ídolo*, ainda mais um palhaço, Tubinho pode frustrar seus fãs de carteirinha. A ponto de decepcioná-los. E isso não é coisa que se queira para uma companhia que depende do público para sua sustentabilidade. Um exemplo disso é que José Amilton gerencia a fanpage do Tubinho e do circo no Facebook, na qual posta algumas tirinhas feitas pelo chargista Lucio Oliveira tendo situações com o palhaço como mote. Numa dessas tirinhas postadas:

[José Amilton Pereira Jr.] Eu não vou lembrar exatamente qual era a piada, mas aconteceu uma coisa do Tubinho desdenhar demais de uma pessoa. E o primeiro comentário dessa tirinha... uma tirinha de Facebook, não era em espetáculo... uma tirinha de Facebook! A mulher veio embaixo e colocou assim "**o quê? O Tubinho falando assim com uma pe... Não... eu não acredito. Tá errado**". Quer dizer, **ela tava decepcionada porque (...) era o amigo dela**, né? Não é o Tubinho. Era o amigo dela. "Caramba! Ele não é assim" [a fã pensou].

Uma crítica que, segundo ele, foi uma “maravilha”: “eu falei ‘nossa, **essa pessoa conhece a alma do meu personagem**. Essa pessoa sabe que o **meu personagem não ia fazer isso**’”. Tubinho não iria desdenhar demais de uma pessoa, ele não iria *desagradar*. Porque se o Tubinho desdenha, Tubinho *desagrada*. E agradar é uma condição importante para o circo (de) teatro manter uma boa relação com seu público. Inclusive, manter-se como empresa. *Agradar a/o* público tanto fora quanto dentro do circo, sobre o palco.

[Fernanda Jannuzzelli] No circo, usa-se muito o verbo agradar. Às vezes, pra uma companhia de teatro (...) tida (...) como convencional, esse verbo é até um pouco pejorativo. **Parece que você tá se curvando pro público ou fazendo as vontades dele**, se vendendo. E, no circo, o verbo agradar é empregado de um jeito (...) estrutural no trabalho. (...) **De agradar a[à?] plateia depende a (...) continuidade** (...) dessa empresa. Porque é uma empresa. Então, sempre fala "ah! Mas hoje agradeu, mas não agradeu tanto quanto precisava". Nossa, esse esquete agrada muito. Então, é um verbo muito utilizado, que eu acho que quer dizer muito mais do que só isso realmente de foi legal ou não foi legal pro público. Eu acho que **o agradar é um nomeador de um conjunto de atividades e de ações que são feitas pra**

estabelecer essa relação com o público, que parte do espetáculo. Então, o espetáculo tem que ser agradável, tem que ser (...) inteligível, as pessoas têm que sair daqui não se sentindo burras, não se sentindo "nossa, eu não entendi o que aconteceu". Então, é uma relação direta. E esse agradar passa por todas as ações que a gente realiza na cidade.

Curiosamente, a regência do verbo “agradar”, em nossa língua, nos traz distintas noções sobre as quais eu gostaria de lançar luz: *agradar* como *afagar*, *fazer carinho*; *agradar (a)* como *causar satisfação*, *satisfazer (a alguém)*. No movimento de sentidos entre essas duas noções do agradar, trabalharemos a segunda agora – percebendo o funcionamento de *agradar ao* espectador sendo importante para mantê-lo satisfeito na relação do Tubinho com seu público. Já quanto ao *agradar* (no sentido de afagar), situarei alguns recortes do *conjunto de atividades* para se acarinhar o público no próximo capítulo, onde será possível compreender a natureza dessa relação em que *satisfazer* e *acarinhar* (simbolicamente) estão em operação no imaginário dos sujeitos, nas posições de atores e espectadores, permitindo que efeitos de confiança, amizade, admiração sejam produzidos entre eles.

Por hora, continuaremos a ver o *agradar (a)* em funcionamento na sua intransitividade ou transitividade indireta. Embora os sujeitos entrevistados não estejam utilizando a preposição “a” para isso, percebemos, pelo contexto, que o sentido é o de *satisfazer*. Como diz Luciane Rosa Pereira: “no palco, a **nossa preocupação maior é agradar [a]o público**, né? (...) Quando a gente sente que o público não tá rindo (...), a gente sempre dá uma incrementada”. E explica que José Amilton, como Tubinho em cena, nessa hora, para “esquentar o público”, começa a improvisar, saindo do roteiro original da peça. *Agradar ao público* também passa pela noção positiva de comunicação, como sendo aquilo que torna comum, e, portanto, satisfaz pelo (efeito de) entendimento, pela (evidência de) compreensão do espetáculo: “com certeza, **é um espetáculo que tem que comunicar**. (...) A plateia tem que **sair daqui entendendo a história**, entendendo o que aconteceu”, diz Fernanda. Nesse enunciado, o sujeito não leva em consideração *que há sempre interpretação* e que o sentido é *relação a* quando se trata de linguagem. Por isso, *entender* é um efeito; na verdade, o que ocorre é o gesto de *interpretar*.

Se, como analistas, temos de *topar* o sentido como ele se apresenta, faço questão de ressaltar que, para mim, não há juízos quanto à noção de agradar. Assim como Alain Badiou, penso-a sendo uma *disposição de uma identificação* entre sujeitos

e coisas na arte – em nosso caso, o teatro de palhaço –, que *organiza uma transferência. Identificação*, aqui, numa acepção de *reconhecimento no outro*.

Em primeiro lugar, o critério da arte é agradar. O "agradar" não é de forma alguma uma regra de opinião, uma regra da maioria. A arte deve agradar, porque o "agradar" assinala a efetividade da *catharsis*, a embreagem real da terapêutica artística das paixões. Em seguida, o nome daquilo a que o "agradar" remete não é a verdade. O "agradar" prende-se apenas àquilo que, de uma verdade, retém a disposição de uma identificação. A "semelhança" com o real só é exigida na medida em que envolve o espectador da arte no "agradar", ou seja, em uma identificação, a qual organiza uma transferência e, portanto, uma deposição das paixões. Esse farrapo de verdade é bem mais o que uma verdade coage no imaginário. (BADIOU, 2002, p. 14)

“Sempre atento a agradar, a realizar gestos meigos, afáveis, a obedecer às regras do politicamente correto, o palhaço dócil vai perdendo a sua potência de afetar e ser afetado”, reflete Ferreira (2005, p. 8). Embora na *tensão*, eu diria, do agradar e de sua ordem, Tubinho *não usa a via da meiguice, da afabilidade, obediência ao politicamente correto* em sua prática. Muito pelo contrário. O que, por vezes, pode custar a perda de relações com seu público porque suas piadas podem transgredir, incomodar ao atravessar valores. “A regra do ‘agradar’ deixa sua norma escondida”, diz Badiou (2002, p. 108). E, aqui, agradar não tem a ver com (não) gostar, com considerar algo bom ou ruim.

Desagradando, (não) agredindo, desagravando

José Amilton recomenda que, em cena, se você estiver para falar algo sobre o qual você esteja se julgando, é melhor substituir o que vai dizer. Segundo ele, se houver essa autocobrança, **“vai chegar no público de uma forma atravessada. Vai chegar de uma forma meio ‘nossa, não tá legal’”**. Se o Tubinho fala “ah, vai tomar no seu rabo”, ele não pensa no que falou. Falou, tá falado. **“Aí, vem redondo**. A plateia fala ‘nossa, que legal! Que divertido’ porque **ele tá falando sem peso**, né, sem a consciência dele tá cobrando ele”, diz. Mas será que *tem que passar pela consciência* para o sentido ser outro, a partir da interpretação de um sujeito na posição de espectador? Se se consegue romper algo ideologicamente, pode não ser consciente, mas é ruptura nessa questão do palhaço dócil, fadado a agradar. Uma piada, ainda que contada de modo firme, sem julgamentos do sujeito, pode ser interpretada pelo espectador como sendo preconceituosa (racista, xenófoba, homofóbica, misógina

etc.). Para Ana Dolores Pereira, atriz da companhia, o palhaço consegue “jogar com uma inocência” a piada para o público, fazendo com que o público tenha piedade dele, não se sentindo agredida.

[Ana Dolores Pereira] Eu acho que é a grande genialidade do palhaço do Tubinho. (...) Quando ele vai jogar alguma coisa, **ele joga com uma inocência atrás dessa piada**. Ou com uma voz mais infantil ou com um gestual mais infantil. E (...) **a pessoa acaba ficando com dó dele**. Então, é a forma como é dita. (...) Então, por isso que eu **acho que não agride**.

Atualmente, fazer piadas com as minorias tem levantado muitos debates e discussões, sobretudo, se pensarmos que a noção de **agressão** (de uma piada agredir ou não agredir) é exposta à interpretação do sujeito-espectador, e não somente do sujeito-ator ou sujeito-palhaço – sendo o discurso, redizendo, *efeitos de sentidos entre interlocutores*. Leo Bassi diz que o palhaço, contrariamente ao bufão (que *cria* suas próprias leis), limita-se a transgredir as leis que a sociedade estabeleceu.

Na sua transgressão, o palhaço utiliza constantemente o alibi da inocência para se justificar. É uma criança travessa e não um revolucionário, alguém que não duvida da ordem social e pode chegar até a apoiar o despotismo e as injustiças, transformando em um jogo coisas profundamente inaceitáveis. (2008, p. 129)

Na área em que José Amilton e sua companhia atuam, a comédia, é bem frequente que os sujeitos que se sentem agredidos e injustiçados tenham objeções às piadas e não permitam que a inocência se sobreponha ao gesto de colocar em jogo um tema que os fere dentro da ordem social. Em 2015,⁷² houve um episódio polêmico com o grupo Os Fofos Encenam, de São Paulo (SP), que também trabalha com o circo-teatro. Desde 2003, o grupo encenava a peça “A mulher do trem”, um texto “da tradição” do circo-teatro em que uma das personagens, a empregada doméstica, usava *blackface*, que é o gesto de usar maquiagem de cor preta que mimetize o tom da pele de pessoas negras. A *blackface* é uma prática polêmica porque remonta a uma época em que aos negros não era permitido fazer teatro e, portanto, atores brancos lançavam mão do recurso dessa maquiagem para atuarem como personagens negras. *Por que, então, usar blackface em um espetáculo se há tantos atores negros disponíveis para esses papéis em nossos dias?*, questionavam(-se) os

⁷² Ver notícia de O Globo: <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/peca-em-sp-cancelada-para-dar-lugar-debate-sobre-uso-de-blackface-16056539>

críticos à proposta de Os Fofos Encenam e militantes da causa negra⁷³. Em nome de uma pesquisa teatral, que buscava montar as peças do circo-teatro antigas *tais como elas eram encenadas em suas origens*, foi a justificativa do grupo.

Com Tubinho, não é muito diferente. As críticas vêm e vão. Até porque muitas das peças encenadas apresentam como alvo de piadas personagens que são bastante caricatas, estereotipando comportamentos ou características de sujeitos que fazem parte de minorias sociais. Um exemplo é o do personagem homossexual Dagoberto (ou Dadá), que está no espetáculo “Ghost ou não goste – Tubinho do outro lado da vida”, travestido de mulher, com trejeitos espalhafatosos e comportamentos libidinosos.

[Fernanda Jannuzzelli] Parece que você não tá rindo de um ser humano, de uma pessoa. Parece que **cê tá rindo daquela coisa**, daquela entidade, sabe? (...) **Parece que não é maldade porque você não tá rindo (...) dum ser humano porque é muito estereotipado**, é muito **tipificado**, é muito **exagerado**.

Fernanda, ao tentar entender a questão a partir da perspectiva do público, se questiona por que rir de uma personagem pelo fato de ela representar um sujeito homossexual não traz culpa às pessoas. E ainda aponta a contradição que é observar como essa personagem é uma das mais aplaudidas ao final da peça, dando destaque ao ator que a interpreta entre as demais (isso fica bastante aparente pela intensidade da salva de palmas que cada ator do elenco, distintamente, recebe ao final do espetáculo). Ela ressalta que as pessoas estão acostumadas a rir disso (por sentidos que estão estabilizados), que riem de um homem afeminado “desde que o mundo é mundo”. Embora ela se questione, pense ser um *riso duvidoso*, Fernanda supõe alguns caminhos pela própria natureza do público que vai ao circo assistir às peças: **“não é um público que vem pra sentar e analisar o seu espetáculo**. É um público que vem pra se divertir. A pessoa vem aqui porque ela quer dar risada, ela quer [se] distanciar um pouco dos problemas dela. Então, **é entretenimento e ponto**”, diz.

A plateia não é homogênea. Cada sujeito dela é afetado pela história e pelo simbólico de uma maneira. Entre os tantos indivíduos que fazem parte de um público, haverá sempre um ou outro em dada posição-sujeito que o fará se sentir afetado negativamente pela piada. Daí é que vem a disputa pelo que é (politicamente) correto ou não de se produzir discursivamente em um espetáculo de comédia. Não canso de

⁷³ Ver crítica de A Escotilha: <http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/racismo-blackface-os-fofos-encenam/>

apontar: *há sempre interpretação*. E a di_versão (bi-versão) passa por essa possibilidade de um *toma lá, dá cá*. Há versões, não há uma só versão.

[Ana Dolores Pereira] **Tá muito complicado você fazer humor hoje em dia. Tudo é muito politicamente incorreto.** (...) Não dá pra você entrar pensando isso. Porque, se você entrar pensando isso, você vai se travar e vai **falar com medo** e, daí, **isso vai agredir.** (...) **Quando você fala sem medo** (...) e, simplesmente, "eu quero divertir", **isso não vai atingir** (...) a pessoa **como uma agressão**. **Aí, por mais que ela seja gorda, negra, gay, (...) ela vai se divertir.**

José Amilton também pensa que está complicado fazer humor atualmente, em particular, pelo *momento delicado* em que o Brasil se encontra. Ele tem evitado temas polêmicos, como a política, em seus espetáculos porque sua intenção não é levantar debates, não é provocar profundas reflexões: "eu tento normalmente deixar que as brigas, que as militâncias, (...) que **as coisas mais sérias fiquem pra outras pessoas** e que aqui **a pessoa sente e esqueça que (...) o mundo tá rodando**":

[José Amilton Pereira Jr.] Tudo existe uma discussão, tudo existe uma militância, tudo existe uma briga. **A minha briga e a minha militância dentro de cena é pra que, durante duas horas, o cara esteja ali esquecendo de tudo.** Esquecendo de tudo, sabe? Esquecendo de verdade (...) do problema político do País... (...) dessa questão da mulher ou da questão do negro. (...) O meu palhaço, ele trabalha pra que a pessoa esteja duas horas ali esquecendo que existe qualquer (...) outra coisa fora daquela história que ele tá vendo, sabe?

Isso nos leva a pensar nos "sentidos em fuga", elaborados por Orlandi (2012). O que importa é que o espectador signifique na polissemia, onde os sentidos escapam à sua estabilização, "correndo", desorganizadamente, para várias direções – não fazendo diferença para quais sejam elas. O *sentido em fuga* é quando o que se espera do sentido vai para outro lugar. Nesse caso, "fazer o espectador esquecer de tudo"⁷⁴ é o desejo (ilusório) de que o sentido tome um rumo próprio (ou não tome rumo algum). Os sentidos correm para outras direções, independentemente da ideologia e do sujeito: "o irrealizado tem no processo polissêmico o seu ponto de desarticulação

⁷⁴ Quando da participação de Tubinho no Programa do Ratinho (01/09/2016), conduzido por Carlos Massa, uma fala do apresentador traz à tona a interdiscursividade entre enunciados que circulam sobre o "não pensar em nada" como forma de entretenimento. No instante 10'08" do vídeo disponível no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=JtGvsJHGYml>), Ratinho se dirige ao palhaço e diz: "o nosso programa quer fazer entretenimento, quer que as pessoas fiquem na televisão **sem ter que pensar muito**. Então, pra não trazer problema. Tem muita desgraça na televisão. Então, vocês fazem rir através das coisas do circo".

na construção/destruição de evidências, pela fuga, pela polissemia, pelo silêncio”, diz a autora (p. 27).

José Amilton é ciente de que seu público não é homogêneo e que vai aparecer alguém que vai fazer uma crítica ao seu espetáculo ou que não vai se relacionar bem com sua proposta. Quando ele era mais novo, ele até se preocupava com alguém que não estivesse rindo de suas brincadeiras, piadas da peça como um todo. Chegava a ficar olhando para essa pessoa só pra ver se ela soltava um risinho que fosse. Ao longo de sua experiência como palhaço, sabendo da possibilidade dos afetos e desafetos, sua estratégia é outra hoje em dia: “eu já entro e falo assim ‘**o que eu tenho a oferecer é isso, né**’. Então, quer dizer, ele [o espectador] **tem a opção de não gostar também**”. Em cena, o Tubinho pode fazer uma piada, tem essa liberdade – adquirida ou dada pelo público? –, mas o José Amilton não (se) permite. “Eu não tenho o menor preconceito, mas, pro Tubinho, um gay chegar e vim dar um beijo nele, já não é a mesma coisa do que pro Zeca [o apelido de José Amilton]. Ele precisa ter uma reação diferente. Porque ele é um besta, ele é um tonto, né, ele é um bobão”, explica. Na aproximação de um homossexual, o Tubinho reage: “ai, meu Deus do céu! O que será que vai acontecer? Sai, sai daqui”. Tubinho estranha, sente-se acuado, com medo, *fica pensando no que as pessoas vão achar* daquilo. É a reação da personagem conforme José Amilton a constrói. “Agora, quando um cara usa isso pra xingar, aí, pra mim, já é diferente, né?” O *mim* é referente ao José Amilton, e não mais à sua posição palhaço. Durante um espetáculo, houve uma situação embaraçosa em que foi preciso chamar a atenção de um espectador que usou o termo “veado” para xingar um dos atores do elenco, Leonardo Oliveira, que é homossexual.

[Leonardo Oliveira] Quando eu entrei, o moço gritou na plateia “sai daí, veado!” Nossa, **eu saí tão... eu saí assim de cena...** Eu saí de cena, o **Zeca entrou**. O Zeca falou “ó, acende a luz da plateia”. Aí, o Zeca falou pra ele “a gente tem duas horas. **Você tem a sua vida inteira pra cê fazer graça. Eu não admito que ninguém entra dentro do meu circo e se refira a algum dos meus artistas ou xingue**. Eu peço pra você se levantar da sua cadeira e sair pra fora do circo”. A plateia veio abaixo.

Para Leonardo, quem o defendia na cena era o Zeca, seu chefe, colega de palco e amigo. Em nenhum momento de sua fala, em nossa entrevista, o palhaço Tubinho emerge na discursividade de Leonardo como quem deu a bronca no espectador. Entretanto, a perspectiva de José Amilton foi outra: “eu acho que foi tudo muito bem resolvido naquele momento, assim, sabe, porque **eu consegui chamar**

atenção dele [do espectador] **sem sair do meu personagem**. (...) Se eu não me engano, eu até (...) dei um beijinho no Léo, fiz uma brincadeira nesse sentido assim... (...) E em seguida o cara entendeu e a plateia entendeu”. Para José Amilton, *por meio da personagem*, foi possível responder ao espectador e tudo ficar “entendido”. No imaginário de alguém que, como sujeito-palhaço, não poderia *desagradar ao* seu espectador, e como sujeito na posição de chefe e amigo, deveria *agradar* Leonardo (com um beijinho até, um carinho), Zeca e Tubinho encontraram um meio-termo. Uma forma de *desagravar* a situação, que fez Leonardo “sair derrotado de cena” por apontarem-no homossexual: “se eu tô na rua, se eu tô num bar, acontece assim alguma coisa, cê ia relevar... Imagina você num palco, com a quantidade de pessoas dentro dum circo, entendeu? Foi a única vez. Nunca mais”.

Levemos em consideração, também, que não é a palavra “veado” exatamente que incomoda a Leonardo, mas os sentidos empregados a ela em dada condição de produção discursiva, enunciada por determinado sujeito em uma certa posição-sujeito. Se Tubinho ou Zeca o chamam de *veado*, aquilo já não o incomoda, segundo ele. Isso acontece porque, para nós, da Análise de Discurso, o sentido de *veado* não existe em si mesmo, ele é determinado pelas posições ideológicas, dentro do processo sócio-histórico. E nesse processo, palavras, expressões, proposições são (re)produzidas. “Elas mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam” (ORLANDI, 2015, p. 19).

Na formação discursiva (aquilo que determina ideologicamente o que pode e deve ser dito) do palhaço, *veado* significa uma coisa. Na do espectador, outra. Na do José Amilton enquanto chefe, ainda outra. Na formação discursiva do próprio Leonardo como homossexual, uma outra também. Com isso posto, lanço questões. O que (não) pode um sujeito na rua dizer ao outro? Um dizer que o derrota quando está no palco? Em sua hora de estrela, sob holofotes, Leonardo não suporta o xingamento, vindo do público, que expõe aquilo que ele faz *entre quatro paredes*, que é sua sexualidade, sua intimidade. Então, no ambiente *sem a quarta parede*, em que a experiência é a da evidência de cumplicidade (de uma harmoniosa comunicação pela via do entretenimento?) entre plateia e companhia de circo-teatro, o que agrediria o sujeito-espectador? O que agrediria o sujeito-ator? Em qual sentido a palavra *veado* agride? Dita por quem? E de que maneira? Um caminho para essas respostas pode ser pensar que aquilo que se esquece lá dentro do circo por duas horas, a rua lembra ao sujeito nas demais horas de seu dia.

4. Status de relacionamento: palhaço

No interdiscurso da palhaçaria, há uma premissa de que é *em relação* que palhaço e espectador se *provocam* mutuamente. Um palhaço nada é sem seu público. Coloco até um chavão: “a palhaçaria é a arte do encontro”. É a arte do elo. Se, para um ator, “representar sem público é o mesmo que cantar num salão sem ressonância” (isso dito pela personagem Tórtsov, do livro “A preparação do ator”, de Constantin Stanislavsky), para um palhaço, um arredor vazio também não produz eco algum.

Representar para um público numeroso e simpatizante é como cantar numa sala de acústica perfeita. A plateia é para nós a acústica espiritual. Sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos. (STANISLAVSKY, 1982, p. 221)

Pedir auxílio em nossa leitura a teóricos das Artes Cênicas não implica uma compreensão da palhaçaria limitada ao próprio campo de pesquisa da encenação, tampouco preso às suas evidências. Estamos trabalhando no entremeio, na fresta que resta quando colocadas Artes Cênicas e Análise de Discurso lado a lado. Sempre há por onde espreitar a linguagem em funcionamento. Por essa razão, não digo que o jogo do palhaço é somente teatral, que é pura fabulação e que há toda essa harmonia (devolvendo o que se dá – também pode haver conflito pelos efeitos mesmos das *emoções vivas*). Ainda que sem medida precisa, é dito por muitos atores e teóricos teatrais que um palhaço é uma alternância entre a personalidade de seu representante e a interpretação (no duplo movimento do qual já falamos) de uma personagem.

A construção da personagem, assim, obedece a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma única. Ou seja, ele é, concomitantemente, único e universal. Assim, ele materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz, os perfis subjetivos e psicológicos que fundamentam sua personagem. Obviamente, não se trata daquela psicologia profunda que caracteriza o teatro dramático de cunho psicológico. (BOLOGNESI, 2003, p. 197 e 198)

Para outros, o palhaço é uma personagem e pronto. Qualquer que seja a opinião que você tenha, imagine-se sendo o sujeito interpretante ou seu palhaço, ou ainda, o sujeito na posição de palhaço.

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar você mesmo [para um outro, o espectador]. Mas isto será uma variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidas na fornalha da sua memória de emoções. (STANISLAVSKY, 1982, p. 196, inserção minha)

Um palhaço se esforça também, na relação com seus espectadores, para estar em uma condição especial de presença, no agenciamento cênico que estamos tratando por “estado de palhaço”,⁷⁵ que, segundo Puccetti (2008, p. 122), pressuporia um jogo entre os sujeitos nas posições de palhaço e espectador, uma capacidade de o primeiro estar *em relação* com o segundo, utilizando o repertório de ações palhacescas para isso. E nessa prática, há também o jogo de antecipações, das imagens que fazem palhaço e espectador um do outro:

O palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de “pensar” (o agir e o reagir com seu corpo); a interação⁷⁶ com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. Entendo jogo como as pequenas ideias, as microssituações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação⁷⁷ do repertório do palhaço 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.

Juntos, os interlocutores produzem discurso, poesia... gestos de palhaçaria afinal. Orlandi explica que gesto é uma prática significante, “que traz em si tanto a corporalidade dos sentidos quanto a dos sujeitos, enquanto posições simbólicas historicamente constituídas, ou seja, posições discursivas (linguístico-históricas)” (2004, p. 27). Ao significar, o sujeito se significa (sentidos e sujeitos de constituem simultaneamente), “o gesto de interpretação é o que – perceptível ou não para o

⁷⁵ O mesmo ao qual Leônides Quadra, o Tico Bonito, se refere como “estado de apresentação”.

⁷⁶ Pensemos “interação”, neste caso, como gestos de interpretação em fluxo, que também podem se dar por meio do corpo, como o olhar, o dançar com, o trazer o espectador ao centro da cena etc.

⁷⁷ Diálogo, relação, contato.

sujeito e/ou para seus interlocutores – decide a direção dos sentidos, decidindo, assim, sobre sua (do sujeito) direção” (ORLANDI, 2007b, p. 22).

Trabalho, com base na Análise de Discurso, na observação do jogo de ditos e não-ditos dos palhaços participantes da pesquisa *em relação* com seus públicos, entendendo que não importam suas intenções quando em processo de enunciação, e sim os efeitos de sentidos produzidos. Logo, levo em conta as formações discursivas nas quais estão inscritos, essas que, conforme explicado, são regionalizações de sentidos, ou seja, as estruturas que determinam o que pode e deve ser dito em determinado contexto, espelhando-se no trabalho da ideologia (do imaginário). Os indivíduos são interpelados em sujeitos (sociais, históricos, significantes) para produzirem seus discursos pela ideologia,⁷⁸ que os constitui divididos, descentrados, dispersos e não donos de si – tendo algo que fala antes deles, fazendo com que tampouco sejam a origem do que dizem quanto não determinam o que e como o dizem.

Talvez porque não bastam a preparação do ator, a construção de seu personagem, ou ainda, a criação de seu papel, apenas pelo gesto em que se traduzem técnicas de corpo e voz em sua repetição, mas pelo gesto de significação, que se dá em meio a uma condição de produção, numa conjuntura histórica, social e ideológica. É nesse sentido que estamos considerando que é preciso pensar a relação entre teatro e discurso, em que os sujeitos – o ator, o diretor e todos envolvidos com uma montagem cênica, inclusive, o espectador – produzem seus gestos de interpretação, não apenas por cópia, mas pelos discursos em funcionamento, daí a nossa questão estreita com a memória discursiva. (VIEIRA, 2014, p. 49)

Este capítulo é dedicado a mostrar, por meio de recortes, a discursividade dos sujeitos que **se** interpretam palhaços (ou daqueles que estão na borda dessa atuação de alguma maneira) sobre a relação que se constitui entre eles e seus espectadores. Em virtude de suas apresentações ocorrerem em contextos distintos, observaremos que a constituição da relação se dá a partir da natureza do público combinada às condições de produção *de tal ou tal* prática palhacesca (nem sempre na repetição,⁷⁹ há invenção também). Além disso, acompanharemos como os

⁷⁸ “A ideologia se produz justamente no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. Como o discurso é o lugar desse encontro, é no discurso (materialidade específica da ideologia) que melhor podemos observar esse ponto de articulação” (ORLANDI, 2007a, p. 20).

⁷⁹ “É interessante observarmos que repetir, pelo viés da análise de discurso, não é reproduzir, mas retomar. E segundo Pêcheux (2002), representar é apresentar com transformação, colocando em relação a ilusão referencial, da evidência de sentido – necessária ao intérprete – e as projeções

espectadores podem se reconhecer ou não nos sujeitos-palhaços a partir daquilo que eles propõem em cena, de acordo com as variadas temáticas que produzem seus efeitos. De que maneira os palhaços dão existência interna ao espectador em suas cenas e como a recorrência e a intensidade disso é trabalhada nos diferentes modos de atuação: dando apelidos ao público, referindo-se a ele em pleno espetáculo, usando espectadores como voluntários para jogos etc. Tudo isso, recorrendo ao batimento entre descrição e interpretação da discursividade desses sujeitos, que, como em toda prática discursiva, sempre saem afetados de volta por seus gestos de interpretação. Pessoal e profissionalmente, como relatam Fernanda Jannuzzelli, da companhia de circo-teatro Tubinho, e Gyuliana Magalhães e Fernando Coelho, do Instituto HAHHA:

[Fernanda Jannuzzelli] Depois que cê passa por aqui, cê tá apto, assim, a trabalhar em qualquer lugar porque **você trabalhou no lugar da (...) maior zona de desconforto possível.**

[Gyuliana Magalhães] Antes de eu fazer o palhaço, eu estudava o personagem, **eu (...) tinha um medo de eu errar o texto, eu tinha um medo (...) de acontecer alguma coisa em cena (...)** que quebrasse aquilo e eu não saber lidar com aquilo.

[Fernando Coelho] Depois que eu comecei a trabalhar em hospital, foi muito mais fácil ser ator (...). **Antes, eu me preocupava muito mais em saber fazer (...). Hoje em dia, (...) [me] preocupo muito mais em relação, (...) em atingir, em conseguir trocar.**

Pensando também na outra ponta, na que está o sujeito que não é o palhaço, trazendo Vieira, digo que “o que nos interessa indagar é que, diante das várias representações, há aquelas que atravessam o espectador, de modo que este entre no jogo, e que a peça não fica simplesmente no plano da encenação, mas na relação entre intérpretes”. *Peça*, no caso de nosso objeto de pesquisa, também podemos intercambiá-la com quaisquer tipos de atuação do sujeito-palhaço, que pode ser, por exemplo, uma intervenção com um paciente em um hospital. Compreendendo, ainda, *intérpretes* como atores e atores, atores e espectadores, espectadores e espectadores. E que seja possível que a peça, o número, cena etc. possam ficar “no real da interpretação, na possibilidade das versões”, havendo, desse modo, o “acontecimento presentificado” (VIEIRA, 2014, p. 19).

imaginárias” (VIEIRA, 2014, p. 21).

O que se quer é, por meio da discursividade do sujeito que atua como palhaço, compreendê-lo *em relação*, tal que é significada por seu imaginário. É compreender um nariz vermelho *intermediando* essa relação de uma maneira própria e pela perspectiva do ator-palhaço, cujo corpo demanda uma prótese, uma tecnologia (de linguagem) para (se) significar. É como se pudéssemos, de um modo geral, vislumbrar os sujeitos, tanto na posição de palhaço quanto na de espectador, registrando nos murais de suas redes sociais favoritas a atualização de um “status de relacionamento”: palhaço (*ou sendo atravessado por um*).

4.1 O *non sense* – a abertura da abertura da abertura do simbólico

No jogo de interpretações não determináveis, que produz efeitos de sentidos entre artistas e espectadores, Pedro Vieira, do Nariz de Cogumelo, *esquece* o fato de que o simbólico é aberto. E que a linguagem se constitui no equívoco: “é só por ilusão que se pensa poder dar a ‘palavra final’. O dizer também não tem um começo verificável: o sentido está sempre em curso”, afirma Orlandi (2007b, p. 11). É o *esquecimento* nº 2⁸⁰, que produz uma ilusão referencial, que faz com que Pedro Vieira acredite que “há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo” (ORLANDI, 2005, p. 35).

[Pedro Vieira] A gente pensa, a gente prepara, a gente cuida, a gente relê, a gente treina, a gente lê de novo o texto, mas **só na hora em que a gente apresenta é que a gente vai ver se o que a gente queria dizer inicialmente tá sendo (...) compreendido, né?**

Em outros termos, o que ele queria dizer ao público (do jeito que foi dito: “a gente pensa, prepara, cuida, relê, treina, lê de novo o texto...”) parecia só poder vir a ser compreendido *daquele jeito*, conforme ele desejava. Pelo assujeitamento a um imaginário que prega a coerência e faz o sujeito esquecer do equívoco da língua, dele

⁸⁰ *Esquecimento*, aqui, não se trata de algo sabido e não rememorado. Para Pêcheux (2014, p. 161), é pelo esquecimento nº 2 que “todo sujeito-falante ‘seleciona’ no interior da formação discursiva que o domina, no sistema de enunciados, formas e sequências que nela se encontram em relação de paráfrase – um enunciado, forma ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia formulá-lo na formação discursiva considerada”. Por outro lado, “o esquecimento nº 1 (...) dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina” (p. 162). Assim, pelo esquecimento nº 1, o sujeito não é a fonte do que diz, mas, por ilusão, acredita sê-lo. Já o esquecimento nº 2 faz com que o sujeito pense poder escolher o que vai dizer, ou seja, ele acha que o que diz só pode ser aquilo, e não outra coisa.

escapa o desejo de que seu espetáculo seja integralmente *assimilado, compreendido* pelo público. *Na hora*, no acontecimento da palhaçaria do grupo de Pedro, não haverá *compreensão*, e sim, gestos de interpretação. Haverá uma prática desses gestos. Pela reversibilidade, tendendo ao tipo lúdico em seu exagero.

Orlandi propõe uma tipologia⁸¹ para os discursos que os caracterizariam por suas tendências: lúdico, polêmico e autoritário. “O exagero do discurso autoritário é a ordem no sentido militar, o do polêmico é a injúria e o exagero do lúdico é *non sense*. Em nossa forma de sociedade atual, o discurso autoritário é dominante, o polêmico é possível e o lúdico é ruptura” (ORLANDI, 2000, p. 24). Digo que a palhaçaria como prática discursiva tende ao tipo lúdico – orientado pela *ilusão, sentimento de reversibilidade* (ORLANDI, 1983, p. 215). Seu exagero, o *non sense*, na Análise de Discurso, não é entendido como *o que não faz sentido*, mas aquilo que *é potência de sentidos*.

O *non sense*, para Pêcheux, é fundamental para a ruptura, o novo, o outro sentido: “de modo que o irrealizado advenha formando sentido do interior do não-sentido” (Pêcheux, 1982). A Análise de Discurso se ocupa dessa passagem do não-sentido ao sentido. E aí, percebida na relação com o silêncio, a ideologia aparece como o imaginário necessário que, pelas suas falhas, permite o deslocamento. (ORLANDI, 2007a, p. 171)

Ainda de acordo a autora (1983, p. 215), o discurso lúdico aponta para duas direções radicais: de um lado está o fático; de outro, o poético.

No fático, há, em relação à reversibilidade, o exagero para mais, ou seja, o centro desse discurso tende para a troca de papéis em si (o prazer do bate-papo); no poético, a relação com a reversibilidade tende para menos, ou seja, o que importa é a linguagem em si (o prazer de dizer, o sentido absoluto). O hipersocial (fático) e o hipossocial (poético): ambos vão além do esperado.

Então, os espectadores podem se ver, numa relação com os palhaços, em um discurso que tende ao lúdico, transitando entre a máxima e a mínima reversibilidade: do fático ao poético. Veremos, pois, ao fim deste capítulo (item 4.5), que nos espetáculos e intervenções que acompanhei, isso fica patente: primeiramente, percebendo se a atuação está mais para um bate-papo ou para o prazer de dizer; e,

⁸¹ “As tipologias devem ser interpretadas, pois não são nem de elaboração nem de aplicação mecânica. (...) Não creio que se devam estabelecer relações categóricas entre os tipos. É preferível, antes, falar-se em tendências: há discursos que tendem para o tipo autoritário, ou tendem para o lúdico etc. Não há, assim, tipos puros, a não ser idealmente. (ORLANDI, 2000, p. 25)

em segunda instância, ao se observar o que digo ser a “demolição das paredes” (da quarta à primeira parede – ou mesmo, não sobrando nenhuma delas) na atuação palhacesca devido ao modo como determinado grupo ou sujeito-palhaço dá existência interna ao espectador em sua encenação. Em uma formação social como a nossa, o lúdico representa [*ainda*] o desejável (ORLANDI, 183, p. 143):

O uso da linguagem pelo prazer (o lúdico), em relação às práticas sociais em geral, no tipo de sociedade em que vivemos, contrasta fortemente com o uso eficiente da linguagem voltado para fins imediatos, práticos etc., como acontece nos discursos autoritário e polêmico. Nesse sentido, eu diria que não há lugar para o lúdico em nossa formação social. O lúdico é o que vaza, é ruptura.

Larissa Oliveira, do Nariz de Cogumelo, atribui ao palhaço uma responsabilidade de ser uma figura que possa escutar e reportar vozes oprimidas, revelá-las, aceitando ter uma postura empática em relação ao sujeito da opressão. A tomada de posição, por parte de determinado espectador, a partir do que é apresentado em uma cena de palhaço, é amplamente livre:

[Larissa Oliveira] **Ser artista é, necessariamente, ser um ser político e social.** (...) Porque você tá se colocando ali de alguma forma, (...) **é tá atento ao que tá acontecendo na nossa atualidade.** E se a gente tem essa possibilidade de **tá ali colocando a voz de alguém que, de repente, poderia, né, tá querendo falar o que a gente tá falando, a gente tá ali como aquela representatividade.**

O palhaço, nessa relação com seu público, atento a tudo na atualidade, se torna um ser provocador quando descobre a sujeira escondida debaixo do tapete no qual tropeçou. Ele não vai, simplesmente, fingir que não viu. Ele precisa trabalhar com ela, *dar um jeito nela*. E se o resultado for jogá-la à plateia, talvez, não pense duas vezes.

A palhaçaria não é um lugar de comodidade. Num espetáculo de palhaço, a depender do sujeito que o interpreta, o espectador poder ser o tempo inteiro chamado à responsabilidade para com algo – pela abertura de sentidos, pelo funcionamento da reversibilidade. É abordado e retirado de sua zona de conforto. Juliana Balsalobre, do Instituto HAHHAHA, diz que, muitas vezes, o palhaço “**vem pra denunciar, mesmo, vem pra apontar o dedo**”:

[Juliana Balsalobre] O **Chaplin**, por exemplo, quando ele faz “**Tempos Modernos**”, quando ele faz (...) “**O Grande Ditador**”, **é uma denúncia ali**, né, assim, **de um sistema que ele não**

acredita, de um sistema injusto, falido. E ele faz isso com maestria, com poesia, com delicadeza, mas **ele bota o dedo na ferida**, né? (...) Por que que ele fez isso, né? (...) Porque existiu um Hitler, não é? E porque existe muitos Hitlers, né? E porque existe (...) essa indústria que torna o homem robótico.

O que o Nariz de Cogumelo faz, segundo Pedro, quanto trata de assuntos como o do respeito à mulher, por exemplo, é **“chegar lá assim e dar uma cutucada”**. Larissa Oliveira, sua colega, complementa: **“mexer na ferida que é a própria ferida da gente também”**. No caso do espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”, há os gestos de interpretação sobre uma sociedade operada pelo machismo com muitas chagas abertas. E as palhaças põem o dedo nessas chagas. Não que, particularmente, as palhaças sejam bufões, mas existe uma injunção a esse papel, que talvez ocorra em razão da própria conjuntura histórica e social. Alguns palhaços cedem à bufonaria:

Há períodos históricos que favorecem os bufões e outros em que o riso do palhaço é essencial. Eu acho lógico pensar que, se a sociedade estiver atravessando um período de crise, de perda de confiança nas instituições e de queda da esperança por causa das mentiras e da hipocrisia do poder, as pessoas poderiam ouvir com prazer uma voz crítica que mantivesse um pensamento claro e vital no meio de uma realidade em decadência. Pelo contrário, se o mundo caminha com determinação em direção à mudança, dando a todas as pessoas a sensação de participar de algo positivo, é evidente que o público se entrega à alegria do palhaço sem reservas, como mais uma prova e justificação da energia que todos recebem. (BASSI, 2008, p. 132)

Não somente pela crítica, pela cutucada, é possível estar no discurso palhacesco. Pela abertura do simbólico e pela reversibilidade, num bate-papo (o extremo fático do discurso lúdico) outros gestos são possíveis quando o que se precisa é, minimamente, estar perto de alguém em sofrimento num hospital, conforme Fernando Coelho, do Instituto HAAAAA.

[Fernando Coelho] A relação fica um pouco nesse lugar (...) da confiança, mesmo, sabe, assim? "Olha, sou palhaço, tô chegando aqui agora, **quero ficar do seu lado**. Não quero saber o que que cê tem. (...) Quero ficar do seu lado. Independente do momento, independente da dor, (...) quero que, de repente, a gente se divirta e possa deixar um pouquinho de lado. Ou não deixar de lado, mas, sim, ajudar a melhorar de alguma forma". Eu brinco muito (...) que eu quero, realmente, assim, acreditar que eu possa **ajudar alguém a melhorar**, sabe assim? E (...) eu acho que **eu tenho um pouco a palhaçaria pra isso**.

4.2 A natureza do público e o contexto estabelecem a relação com os sentidos

Luíza Fontes, a Gardênia do Instituto HAHHA, aponta que, além da própria maneira como um ator se interpreta palhaço (para alguém) em um hospital (*fazendo-pensando* sua cena), também opera o imaginário sobre o circo quando ele está *em relação*: “tem tudo o que o palhaço representa, assim, **do circo que chega na cidade**. (...) Pras crianças, (...) não sei se tanto fez como tanto faz, mas acho que, pros pais, é muito forte... para as enfermeiras. **Tem muita gente que tem memória (...) antiga de circo**”. Quanto a isso, Eni Orlandi, ao participar de minha banca de qualificação,⁸² comentou:

No momento em que se instala o acontecimento do palhaço nesse espaço, ele transforma isso em picadeiro. É picadeiro. Então, o picadeiro não é algo justamente construído empiricamente. Ele é um espaço que se simboliza e, aí, sim, essa mídia, esse nariz de palhaço, já é parte da construção desse picadeiro. O teatro é palco e o circo é picadeiro. O circo empírico pode ou não estar presente, mas ele está funcionando discursivamente, nos efeitos de pré-construído. Qualquer pessoa que olha um palhaço pensa em circo. Isso faz parte de uma memória discursiva que dá para fazer efeito aí.

E, na rua, um *palco empírico* pode funcionar como esse *picadeiro simbólico*. Em “Priscilla e o tempo das coisas”, o praticável em que as palhaças e os músicos se apresentam é uma estrutura de madeira circular desmontável que favorece a vista do público de qualquer perspectiva da cena (em 360 graus), tornando-o uma plataforma panorâmica tanto para os artistas quanto para os espectadores (se relacionarem). Desse modo, ele, ainda que com dimensões pequenas e abarrotado de objetos cênicos e artifícios sonoros e luminosos, por seu formato e pelo modo como faz o público se distribuir em torno de si, não deixa longe a atualização de uma memória de um picadeiro. E faz com que os artistas que estão ali invistam numa atuação que também considere cada um dos infinitos pontos daquele **circo(-ulo)**. Pontos da memória discursiva (a *memória antiga do circo* de que Luíza falou) e os pontos cenicamente estratégicos sobre a própria madeira que é sua matéria-prima.

Entretanto, dizer que o picadeiro está funcionando, pelo imaginário, não é a mesma coisa que dizer que não há uma diferença entre as formas de atuação

⁸² Em 4 de outubro de 2016, com a composição também de Cristiane Pereira Dias e Greciely Cristina da Costa, no auditório do Laboratório de Estudos Urbanos – Labeurb (Unicamp) – Campinas (SP).

desses palhaços e que tudo é circo numa cena de palhaço. Há, sim, suas dessemelhanças: nos palhaços, no público e no contexto (espaço e conjuntura). É picadeiro? É rua? É palco? É sala de espera de um hospital? Também os espaços se significam pelas formas de palhaçaria que acontecem neles por sua vez.

Podemos assim considerar os espaços como estando investidos de sentidos, fazendo parte dos processos de significação. E os homens, sendo seres simbólicos e históricos, os textualizam pela maneira mesma como nele se deslocam, se inscrevem, investidos de sentidos. Corpos com suas materialidades significantes. Corpos “fora do lugar”, em um espaço politicamente significado, ou melhor, que migram na produção de sentidos que se deslocam para diferentes objetos simbólicos; signos que migram, inscrições que textualizam no corpo. Todo esse conjunto de deslocamentos faz parte de um mesmo processo discursivo. (ORLANDI, 2009, p. 207)

É pelo modo como os sujeitos-espectadores e sujeitos-palhaços se deslocam nesses espaços e investem sentidos em seus corpos e nos próprios espaços, textualizando-os, que as relações com os sentidos se estabelecem – e se diferenciam. A natureza do público implica um determinado acontecimento palhacesco, e não um outro. As condições de produção também. O público e o espaço que esse público ocupa fazem (essas) diferença(s). E dentro da ordem do discurso palhacesco, para Reis, o espectador é tão constitutivo do fenômeno do riso (seu imperativo) quanto o palhaço que o provoca. O autor salienta (2013, p. 25):

Sem ir ao encontro de um espectador – que carrega padrões de conduta, estruturas de pensamento, enfim valores, e é portador de uma sensibilidade cognitiva determinada – não há como acontecer este gênero de arte. Não se pensa aqui o eu e o outro em termos duais ou em oposição, antes prefiro percebê-los como integrantes de um todo interdependente, que ocupam posições distintas. (...) Se concordarmos que a plateia é de extrema importância para a continuidade, renovação e definição da palhaçaria, devemos concordar que a sua formação cultural e social influem no imaginário dos shows, assim como as condições das apresentações (rua, circo, teatro, cabaré).

Sigamos encontrando regularidades e diferenças entre as atuações dos artistas participantes desta pesquisa dadas as condições de produção nas quais se apresentam: rua, circo-teatro e hospital. Para compreender como os palhaços pensam suas relações com esses espaços e com os espectadores que neles se encontram.

O público é a rua

Um espetáculo de rua ter ou não ter uma plateia robusta tem a ver com o deslocamento proposto pela arte de rua, que afeta e é afetada pelo espaço urbano, pelas condições de produção e pela própria natureza dos sujeitos que formam essa plateia. O espaço público é o espaço comum, mas não é uniforme. Isso tem a ver, sobretudo, com a relação arte-rua, rua... arte e o processo de afetação de um pelo outro. Se a arte na rua muda de cenário, ela também muda a cena. Um palhaço não pode ignorar, numa cena de rua, aquilo que extrapola sua partitura. Aliás, tudo e todos na rua fazem parte desse espetáculo, cuja expansão é infinita: “a cidade ganha sentido através das práticas significativas que se desenvolvem nela e que a tomam como objeto” (NUNES, 2001, p. 109).

“Eu posso dizer que é o sétimo integrante. Se nós somos seis, é o sétimo integrante do Nariz de Cogumelo. **Sem o público, não existe a gente**”, diz Laili Flórez, a palhaça Floricota. Os espectadores, ao longo da peça encenada por ela e sua companhia, passam por toda a inquietude provocada pela reflexão sobre as temáticas-eixos da obra. Se eles não são convidados, nesse espetáculo, ao centro do palco para que sirvam de voluntários nos jogos típicos da palhaçaria, os espectadores são mobilizados pelo estado de crítica, que podem resvalar em comentários que fazem uns com os outros.

[Laili Flórez] O público, ele interfere no espetáculo. Não só em forma de aplauso ou riso, mas, às vezes, interfere comentando, interfere entrando em cena. Às vezes, não é convidado, mas a pessoa tá lá entrando em cena. Eh... uma coisa que falou alto lá longe, que a gente tem que se apropriar daquilo, abraçar e, né, acolher para o espetáculo porque não tem como ignorar. **Na rua, a gente não tem como ignorar tudo o que acontece.**

Para o grupo, que majoritariamente se apresenta nas ruas de Salvador, seus espectadores são apreendidos no momento exato da apresentação e o desafio é o de se apoderar deles, possibilitando que mantenham o interesse pelo que está sendo produzido em cena. Por isso, um espetáculo de rua perderia chances de conquistar um público se fosse monótono. Nas cenas dos palhaços de rua, de um modo geral, parece que eles seguem o fluxo do espaço urbano, no qual os movimentos de sentidos são rizomáticos, derivando aqui e ali, provocando efeitos dos mais diversos sem uma delimitação muito verificável. A cidade, a praça, o lago etc. e as pessoas circulando atuam conjuntamente. Querendo ou não querendo, de algum

modo, esses indivíduos fazem parte do espetáculo. Permanecer, então, é *a questão* de escolha (do sujeito) na cena de Tico Bonito. Se o local é *livre*, o sujeito é *livre*. Puro efeito.

[Leônides Quadra] [O espectador] escolhe. No caso, quando ele está lá (...) presente, na intenção de querer participar ou não, isso é uma escolha já. E ele também tem a opção de não estar lá. (...) **Quem estava lá na plateia na praça, ontem, por ser uma praça livre, escolheu estar lá.** E teve pessoas que escolheram não ficar lá assistindo o espetáculo. **Teve pessoas que escolheram ficar andando de bicicleta.** E é fantástico isso. Porque isso é democrático.

Ao rememorar as apresentações primárias do grupo, Viviane Abreu, a Fuscalina, fala do aprendizado que teve ao lidar com o público de rua. A “armadura” que usavam, as “cartas na manga” e o “monte de coisas” que levavam para jogar com o público não funcionavam em nada. A experiência impulsionou uma transição,

[Viviane Abreu] pra **se inspirar no que era mais importante na rua que era essa relação com a plateia.** E, a partir daí, a gente, realmente, passou a **ter um público**, dedicado, né, **a rua.** E a pensar espetáculos também pra eles. Então, esse é um cuidado que a gente busca ter, né? No maturar o espetáculo, a gente pensa nisso. **A gente pensa em como isso vai ser recebido, pra que espectador a gente tá fazendo aquele espetáculo, aquela cena.**

O público [é] a rua produz um deslocamento que é tanto do que constitui um público quanto do que significa arte na rua. Tem a ver com esse público que não é qualquer um e esse estar na rua, que é o urbano, a urbanidade. Na fala de Viviane, percebemos também a antecipação em funcionamento em “como isso vai ser recebido”. Só que, aos poucos, os palhaços vão entendendo que cada lugar na cidade recebe um espetáculo de rua de modo diferente, reage a ele de acordo com suas próprias condições de produção, *na memória, no funcionamento da ideologia.* Quem atua na rua vai percebendo que as pessoas estão em contextos distintos e ocupam posições distintas também. Inclusive, percebem que elas se envolvem com determinada cena de um espetáculo diferentemente e com certa dependência daquilo que os constitui como sujeitos na posição de espectador.

Segundo Luiza, a palhaça Calçolina, arte de rua e palhaço estão inteiramente conectados ao público, numa relação de extrema mutualidade. Ao passo que as cenas vão se desenrolando, os espectadores vão se mobilizando também,

dando retornos instantaneamente, em efeitos que podem ir muito além do riso. São palhaços e espectadores: desconhecidos encenando concomitantemente.

[Luiza Bocca] **Dentro do teatro**, o palco italiano, **esse jogo fica mais restrito**, mesmo. Fica restrito com as pessoas que estão só no palco, na cena. **E na rua, não**. Então, **o prazer de jogar com o desconhecido e... com um desconhecido no seu ambiente cotidiano foi algo maravilhoso, assim**. Então, deixou a gente, assim, apaixonado.

A natureza do público estabelece a relação com os sentidos produzidos. O acontecimento da palhaçaria nas ruas mexe com o real da cidade, significando-se de outra maneira. Ao mobilizar o imaginário tanto dos palhaços quanto de seus espectadores a respeito da palhaçaria nas ruas, a própria apresentação, da forma como ela é realizada, ressignifica a relação do espaço público. A rua é diferente do teatro (como edifício). Além do palco italiano, que já é um constitutivo do teatro, nossos comportamentos são orientados: desligue o celular, não coma, sente, não converse etc. Na rua, as orientações são outras. O fluxo da rua independe do acontecimento palhaçaria (em sua organização). Mas, em sua ordem, ele é afetado por esse acontecimento, pois ele é algo não previsto, que foge à “normalidade” da rua. A palhaçaria de rua também é afetada por esse fluxo. E as condições de produção da cena organizam a produção de sentidos de palhaço.

Comparando as ruas aos colégios e escolas municipais onde atua em Cascavel, Leônides destaca como a organização desses espaços provoca nos sujeitos modos diferentes de se relacionarem com o palhaço. Para ele, surgem do público certos tipos de piadas – que são direcionadas ao palhaço – próprias da rua ou dos colégios. “Se você tá **num teatro**, fechado, com luzinha, não sei o quê, **as pessoas não têm essa liberdade de fazer isso**”. Um fator que faz os adolescentes participarem mais de seu espetáculo estando no colégio, “fluindo mais” do que na rua, é que eles estão mais dispostos no primeiro.

[Leônides Quadra] E tem uma coisa legal que **o colégio fornece que é da rua...** que a rua, ela tem todas (...) essas **imprevisibilidades**. (...) De repente, (...) alguém grita lá longe e tudo isso é imprevisível. (...) E o colégio tem isso porque, quando eles tão assim (...) pra assistir o espetáculo, **eles estão sentadinhos**, (...) eles tão **em grupos**, (...) todos eles se conhecem. Então, **eles têm essa mesma liberdade que as pessoas têm na rua** (...) de falar... de comentar. De fazer uma piada, né, comigo e zoar.

Nem na rua, nem no colégio se pode ignorar o que acontece. Se surge uma pessoa embriagada tentando participar da cena, o palhaço tende a acolhê-la. A palhaçaria é um ofício fundamentalmente inclusivo. É pelo outro e para o outro que o palhaço joga com seus próprios deslizes, espalhando-os num espaço fadado às surpresas, como é a rua. Se os palhaços escorregam, os espectadores escorregam junto.

[Leônides Quadra] Teve situações de mendigos, moradores de rua, invadirem o espetáculo... As pessoas ficarem pensando que aquele mendigo vai roubar meu chapéu e o cara tá lá com energia muito forte, assim, de agressão, tá lá pra me agredir. E a gente no meio do espetáculo, esse mendigo invadir o espetáculo e eu abraçar o cara e essa energia toda de agressão virar uma energia... lágrimas e a gente chorar junto em cena. E a plateia esperar dois minutinhos ali para a gente dar um abraço e (...) se consolar e daí continuar o espetáculo. (...) **A gente tá na rua junto com os mendigos, a gente tá no mesmo barco.**

Na *imprevisibilidade* de uma relação que depende de suas condições de produção, resta aos artistas se apresentarem “**da maneira mais honesta possível**”, nas palavras de Pedro Vieira, músico. Como no espaço urbano os sujeitos tendem a se envolver mais profundamente com aquilo que *lhes faça mais sentido*⁸³ (devido à característica fragmentária dos discursos das e nas cidades), no espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”, isso não seria diferente. Mas pouco importa se um sujeito do público saiu dali “entendendo” a peça como um todo, “sabendo do que se trata” cada forma assumida por Priscilla. Como dito anteriormente, o simbólico é aberto e toda interpretação é possível no campo discursivo.

Nas ocupações dos espaços públicos, os palhaços não somente atraem os espectadores, mas também abrem caminho para surgirem relações simbióticas com outros sujeitos que comporão uma atmosfera ainda mais lúdica e polissêmica para determinada área da cidade. Não raro, onde há palhaços, há comerciantes interessados em se manter nas beiradas da cena. Depois de muito tempo se apresentando em uma determinada praça, o grupo Nariz de Cogumelo viu crescer não somente sua horda de espectadores, mas se aproximaram vendedores de pipoca e guloseimas, animadores com suas camas elásticas ou carrinhos elétricos. Com Tico

⁸³ “O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (ORLANDI, 2007a, p. 29 e 30).

Bonito não é diferente. Atletas, vendedores de sorvete, crianças brincando no parquinho intervêm em seu espetáculo no Parque Ecológico. Isso nos faz ver que, nas ruas, pelo fluxo da cidade, o espetáculo não é aquele que começa às 15h e termina às 16h. As cenas estão num *continuum* do qual o discurso do palhaço é apenas um fragmento. Essas cenas ajudam a cidade a produzir sentidos, dando-lhe um corpo significativo, com suas formas próprias, funcionando como “flagrantes”:

São formas de significar com sua poética, por assim dizer, incluídas na própria forma material da cidade. Não se destacam senão como lembretes para o exterior. E isso é que faz com que aí se inaugurem outras formas de narratividade que não têm um narrador com seu “conteúdo”, nem são textos fechados, destacados das condições de que fazem parte. São flagrantes do que chamarei de narratividade urbana. A cidade não tem um seu narrador, um seu contador de histórias (como o cego nordestino, o violeiro, o velho indígena etc.). A narratividade urbana tem vários pontos de materialização. (ORLANDI, 2004, p. 30)

Tanto a companhia Nariz de Cogumelo quanto o palhaço Tico Bonito estão, discursivamente, produzindo efeitos importantes para que os espectadores levem em conta o que eles fazem como um trabalho *profissional*, que é árduo e tem suor envolvido: produção e montagem cenotécnica, confecção de figurino, chamada de público etc. Para isso, eles fazem questão de organizar a paisagem cênica e se arrumar à frente de todos, para que sejam percebidos como *trabalhadores* como quaisquer outros. E, no caso dos palhaços, para que sejam vistos como gente por trás da máscara, maquiagem e figurino. O camarim é o maior faz de conta.

O Nariz de Cogumelo tem em seu histórico um sem-número de apresentações em locais onde os grupos sociais que os habitam estão em vulnerabilidade socioambiental, localidades consideradas “de risco”, tanto pela falta de recursos e serviços públicos quanto por estarem ameaçadas pelos conflitos entre o Estado e os traficantes de drogas. Os irmãos Laili e Diogo Flórez relataram episódios de violência por que passaram em bairros como Fazenda Coutos e que, de certo modo, reverberaram em suas apresentações posteriores, como o fato de, em cena, ouvirem o som de fogos de artifício e o confundirem com o de tiros, visto que, em uma situação prévia, em outro bairro soteropolitano, tiveram de cancelar um espetáculo por causa de um tiroteio que se iniciou ao mesmo tempo que sua apresentação. Frustrados pela conjuntura que fez os artistas não terem condições emocionais de seguirem com o

espetáculo (havia sangue nas paredes e um indivíduo morto), algumas pessoas lhes questionavam, pedindo que o realizassem ainda assim. A banalidade daquela situação para aquelas pessoas levou a companhia à reflexão. **“A gente estar lá é muito mais extraordinário do que um tiroteio ter acontecido”**, diz Laili. No fim de semana seguinte, o grupo realizou o espetáculo. No caso dos fogos de artifício confundidos com tiros, as crianças é que alertavam os artistas sobre a origem dos estampidos, tranquilizando-os. Laili conta: “uma criança virou pra mim e falou ‘olha, é fogos’, e era uma criança bem pequenininha. Então, **pra uma criança pequenininha precisar falar ‘olha, é fogos’, é porque ela sabe o som de tiro”**.”

Da periferia ao centro da cidade, a violência se transfere também guiada por um camburão. “Eles invadiram (...) o espaço cênico, **invadiram aquele espaço que a gente tinha delimitado**. A gente tava dentro de uma processo ali (...) de apresentação, mesmo, e o público tava ali curtindo o espetáculo”, conta Leônides sobre o dia em que foi preso. Espectadores e palhaço haviam recortado um espaço da cidade para lhes servir de cenário. No imaginário, o espaço recortado é um espaço “fora”. Esse “delimitado” é o sentido. Foi o sentido do gesto de mexer com a política/polícia que foi invadido, uma vez que naquele espaço (delimitado do espetáculo), esse gesto deveria significar diferentemente. E a polícia não respeitou, não se importou em perceber qualquer legitimidade no gesto. E não importava de quem viesse o apelo – se do palhaço ou de sua plateia. Ele rememora o que ouvia ao seu redor: “por favor, não prendam o palhaço. Ele **só tá fazendo apresentação!**”; “não prendam! Eu conheço ele. Ele era **professor do meu filho!** Ele foi professor do meu filho! Não prendam. Ele **não faz nada de mal!**”. Mais uma vez, retomam os discursos que põem em evidência o trabalhador/ professor em oposição ao que é bom e não é do bem: fazer apresentação de palhaço/ não fazer nada de mal.

“E, se quem decide os sentidos é o político, o embate entre legitimidade e legalidade também é regido por ele. Ele divide os sentidos de ordem, paz e segurança e permite que, em determinados discursos, eles sejam significados como desordem, guerra e insegurança” (COSTA, 2014, p. 22).

“Relações sociais são *relações de sentidos* e estas estão, nessas condições, já preenchidas pela sobredeterminação do urbano”, afirma Orlandi (2004, p. 35). Portanto, se o social é silenciado nas cidades, ou em partes delas (nos “subúrbios”, nas periferias e até mesmo no centro, onde ocorreu a prisão de Tico), a

explosão em violência tende a ocorrer – tanto empiricamente quanto simbolicamente – no que se significa como espaço urbano, estabilizado em tantos discursos como o lugar da “quantidade”. Precisamos trazer à tona um sentido de espaço urbano que é outro, é “esse espaço material concreto funcionando como sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares. Um espaço simbólico trabalhado na/ pela história, um espaço de sujeitos e de significantes” (ORLANDI, 2004, p. 32).

Quando o circo-teatro chega à cidade

A praça agrega os sujeitos de uma cidade. Descanso, observação, comércio, paquera. É o coreto, o arbusto, o canteiro, o senhor aposentado. O dominó, o adolescente de skate, a roupa nova de domingo. O wi-fi, o morador de rua, a pista de *cooper*. O circo. A praça é a cidade para o circo. A parte pelo todo. *Fazer uma praça* significa, por meses, relacionar-se com os sujeitos de tal cidade não só no espaço protegido pela lona, mas em todas as suas equinas. Em Porto Ferreira, quando eu estava lá acompanhando a trupe, só se falava em Tubinho. Cartazes, carros de som, anúncios nos restaurantes. Filas imensas para comprar ingresso para o espetáculo do dia seguinte, casa lotada no mesmo dia. Que magia era essa?

“Nunca, nunca se perde o público de vista. Qualquer esquete, qualquer ação, qualquer personagem, qualquer divulgação... (...) o objetivo final é sempre o público”, conta Fernanda Jannuzzelli que, quando viu o comportamento dos espectadores do Tubinho pela primeira vez, não acreditava em quão intensa era aquela relação. Para ela, é um rito pelo qual as pessoas passam e saem transformadas pela catarse do rir, rir, rir... “até a barriga doer”. É de se surpreender, mesmo: **“instaura-se um ritual aqui, as pessoas saem diferentes. E saem enlouquecidas, querendo voltar e ficando horas na fila (...), acampando na fila pra comprar ingresso do último espetáculo”**.

São meses numa mesma cidade apresentando um espetáculo diferente toda noite. Não é uma constante, mas, às vezes, o circo se instala em praças onde quase não há atrações culturais, formando um público exclusivo para si. Um público que estranha esse “circo diferente de tudo que já se viu”, esse circo em que teatro é o que acontece lá dentro. Um teatro em que o silêncio (físico) é uma raridade. Um circo que organiza os espectadores em uma sua própria disposição. Pode tudo lá dentro: falar, comer, rir à vontade. Tem gente que estranha à primeira vista: “quando

a gente chega na cidade, geralmente, o pessoal fica achando que é um circo de variedades, né? Até perguntam (...) ‘tem bicho?’”, conta Angelita Vaz.

Quem gosta vai assistir ao espetáculo mais de uma vez. Todos os dias se for possível. 60 vezes na mesma temporada até. “O fato das pessoas virem mais de uma vez, assistirem vários espetáculos, assistirem o Tubinho em diversas situações diferentes, você cria uma relação com esse público que vai pra além do momento do espetáculo”, diz Fernanda. Segundo ela, “criam-se laços entre o circo e a cidade que, daqui a pouco, tem gente fazendo amizade e as pessoas vivem aqui no terreno. E almoçam e jantam e a gente vai na casa das pessoas”.

Não é à toa. A estratégia é conhecer a praça de ponta a ponta. Quando Leonardo Oliveira vai estabelecer os primeiros contatos com a cidade que receberá o circo, ele já dá conta de saber de tudo que possa ser trazido à cena e que faça o público dessa localidade se reconhecer naquilo que o palhaço faz no palco. Os detalhes são de Angelita:

[Angelita Vaz] A gente sempre procura, assim, **conhecer alguns pontos** (...) **de nome**, né? Por exemplo, (...) **o bar mais famoso, o bairro, né, mais carente, a zona da cidade, né, o botecão**, tal. (...) Então, de repente, o público (...) tá assistindo: “pô, falou o nome do meu bairro”. (((risos))) Ou, às vezes, **até o louquinho** (...) da cidade. Sempre tem (...) um maluquinho que todo mundo conhece. (...) Então, isso acaba aproximando o público da gente, não é?

[Leonardo Oliveira] O lance dele tá pegando coisa da cidade, mesmo... (...) **Toda cidade tem uma zona, toda cidade tem um louco, toda cidade tem um bêbado** (...) que é conhecido. (...) Fala pra mim: qual é a cidade que não tem isso, né? E cê vê, ele fala **nome de bairro da cidade**, que (...), geralmente, é nome de bairro pesado que tem muito problema, que é bairro meio do balacobaco (...). E o povo adora, né? Por quê? Porque (...) **ele tá falando uma coisa e o povo tá se identificando com aquilo**.

No espetáculo “Ghost ou não goste – Tubinho do outro lado da vida”, o palhaço menciona um *night club* – “minha casa tá mais movimentada que o Nereu” – e um motel – “é hoje que eu termino no Le Baron”. A plateia de Porto Ferreira vem abaixo nesses momentos. Ou até mesmo quando ele diz ter acabado de voltar de viagem e que estava com saudade do pessoal de lá, gente que é muito “fodex”. Ou ao contar uma piada sobre sua própria situação financeira: “rapaz do céu, tenho tanta dívida. Nossa senhora! Tô devendo pra Porto. Só falta o Ferreira”. O público bate

palmas. E ele fala para a personagem que contracenava com ele que repare como “tá chegando bastante gente batendo lá fora [pra cobrar]”.

A gargalhada é geral. Para Leonardo, quando as pessoas vão ao circo-teatro, elas vão dispostas a rir e, por contágio, vão levando-o adiante. Você é impelido a rir sob pena de não fazer parte do grupo. “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (BERGSON, 1983, p. 8).

[Leonardo Oliveira] **No montante**, o povo (...) todo na gargalhada e cê vai ficar com a cara de tacho? **O povo meio que já entra no embalo dos outros**, né verdade? (...) O próprio espírito do circo, **esse negócio do lance de você rir (...) é uma coisa contagiosa** (...). Cê vê um rindo, todo mundo tá rindo.

Pensar as diferentes motivações do riso é também pensar a especificidade de cada cidade, de cada público, dos seus costumes. “**Uma cidade pega uma piada um pouco mais rápida**. Outra cidade já não pega tão rápido”, aponta Luciane Rosa Pereira. É preciso, por um período, uma adaptação: tanto do público ir se acostumando com o ritmo da companhia quanto esta última ir se conformando ao gosto popular. “O público começa a **ser (...) educado pro circo-teatro**, né? Porque não tem tanto”, diz a atriz. Embora a inquietude da plateia seja uma característica marcante, ela, nesse contexto da educação para o circo-teatro, vai aprendendo que ficar quieta também favorece.

[Luciane Rosa Pereira] Às vezes, eles querem comentar, eles querem falar. Daí, **eles percebem que eles perdem algumas piadas por estar conversando**, porque o circo-teatro é muito rápido nesse sentido, né? (...) Daí, eles começam já a aprender a ficar quieto, a **rir no momento certo**, a **aplaudir no momento certo**, a **escutar no momento certo**.

José Amilton afirma que entender o público, o que ele quer e para onde ele quer ir (nas histórias do circo-teatro) é uma de suas ocupações. “Ouvir. Ouvir, ouvir, ouvir, ouvir, ouvir”, ele ressalta, repetidamente. Se uma piada não funciona, ele já passa a entender o que aquele público quer dizer. A natureza do público, os costumes de sua cidade, coordenam a escolha do repertório. Ele diz que “o circo-teatro (...) vai mudando a cada dia no diálogo com o público. É um diálogo de todo dia com o público”,

[José Amilton Pereira Jr.] Normalmente, **quando os melodramas funcionam mais (...) nas cidades, as piadas um pouco mais pesadas, um pouco mais picantes, funcionam menos**. Quando é o inverso, quando o melodrama não funciona, essas piadas já um pouquinho mais puxadas funcionam mais.

Em algumas cidades interioranas, em que a oferta de atividades artísticas é reduzida, quando aparece um grupo disposto a fazer de tudo para *agradar a/o público*, o resultado é o de uma relação de amizade e admiração. “Onde você vai, o povo para, o povo quer tirar foto, o povo pergunta, o povo quer vir tomar café com você... É (...) uma loucura”, Leonardo conta. O público, por frequentar assiduamente o circo ao longo de uma temporada, se familiariza tanto com a prática quanto com os sujeitos dela – e seus discursos. Tem quem vá quatro ou cinco vezes assistir aos espetáculos numa mesma semana. “Cê sabe o nome do cara que tá na plateia porque ele veio 60 vezes durante a temporada. Ele foi tirar foto comigo 40 vezes durante a temporada. Então, quer dizer, você acaba virando da família daquele cara”, fala José Amilton.

[Ana Dolores Pereira] [O José Amilton] fala uma coisa que é muito legal: “É um dos únicos lugares em que, quando você sai do palco e encontra alguém, **público**, que saiu da lona naquele momento, **olha pra você e fala até amanhã**”. Então, quer dizer, (...) cria-se (...) uma intimidade (...) de público e ator que não tem (...) um distanciamento, então, isso **traz eles mais pra perto da gente**.

E se, ao final de uma temporada, não for possível fugir com o circo do Tubinho, ainda tem as redes sociais por meio das quais seu público pode seguir a caravana ao rolar a barra de sua fanpage. Leonardo comenta a potência do recurso:

[Leonardo Oliveira] **Cê não pode deixar de dar uma atenção pro seu público**, né? Que é um pessoal que mantém a gente, que é um pessoal que tá cativando, que posta, que ferve com esses negócios de internet hoje em dia, que é maravilhoso, né? **Cê põe alguma coisa na internet, gente, faz assim ó (((gesto de espalhar)))**.

Operação: resgatar o que ficou para fora do hospital

No hospital, não dá para dissimular que ele não existe. O prédio está erguido, cheio de remédios, consultórios, gente trabalhando. Há uma razão muito própria que faz sua existência ser necessária: a cura. E tudo e todos que nele se significam diariamente estão se voltando para isso. Paredes, aparelhos, seringas. Pacientes, acompanhantes, funcionários. Com os palhaços não seria diferente. Eles estão lá não é só para animar a galera. Estão para transgredir as posições, as vibrações, as receitas. Por um instante que seja, tirar o foco do padecer-se. “Muitas das vezes, (...) volta o problema que eles [os pacientes] tão vivendo, né, a situação.

Mas, por um tempo, **muda o ambiente**", conta Elen Couto, produtora do Instituto HAHHA. Os hábitos também mudam junto, assim como muda o público. A plateia hospitalar se reorganiza em dadas condições, criando espaços físicos que definem o jogo entre os palhaços e desses com o restante das pessoas: leitos, corredores, sala de espera, enfermaria. Cada lugar circunscreve condições próprias para a atuação.

No circo, o corpo em risco é o do artista. No hospital, o corpo em risco é o do público. E o palhaço mediando essas ameaças. Gyuliana Magalhães, a Chuleta, diz que "é um espaço totalmente vulnerável, onde você tá pisando muitas vezes numa linha supertênue entre a vida e a morte".

[Juliana Balsalobre] **É um lugar de fragilidade, de sofrimento, de dor. (...) De instituição também, de problemas, de vaidades, de rixas, de desavenças.** E a gente (...) tem que pedir licença, mesmo, (...) tanto pra entrar nesse espaço quanto pra entrar dentro de um quarto de uma criança que tá doente.

Essa condição do palhaço ser uma figura inadequada se amplia em um hospital. De imediato, parece que ele "não combina" com aquilo. O corpo em risco pede uma seriedade, uma atenção, uma tensão. O corpo doente é um corpo triste, fechado, passando mal. Mas o palhaço está no hospital buscando o oposto, operando em uma outra frequência, valorizando as potências. Segundo Janaína Morse, atriz e orientadora do grupo, há muito menos uma intenção de buscar o riso do que uma transformação: um respiro e um brilho instantâneos, "pelo menos, pra você falar assim 'nó... (((respiração profunda de alívio)))'. Vamos seguir". O Instituto HAHHA leva o palhaço ao hospital para tentar resgatar o que ficou do lado de fora. E não o "que tá lá dentro, da dor, do sofrimento, do incômodo, né, do mal-estar. A gente vai pra resgatar uma coisa que não entrou".

Como permear esse universo sem causar (ainda mais) incômodo? Francis Simões compara com a rua. Se se abre uma roda e o espectador não vê um trabalho "verdadeiro", se o palhaço "não tá convencendo", ele passa e vai embora. Ele tem o direito de escolha. A pessoa "tem as pernas. Lá, não, assim. A criança pode não ter a perna, pode tá sem o pai, pode tá na cama (...) ela não tem escolha". Um atendimento de palhaço exige escuta mais que tudo, requer ficar atento aos sinais daquele espectador que pode não ser tão "paciente".

[Luíza Fontes] Eu tenho muito receio de ser inconveniente... Então, se a gente sente que... tá em dúvida, eu acho que, às vezes, melhor ficar na porta, não ir, sair de fininho, ficar mais quieto, assim. (...) A gente vai no sensorial. (...) **É um ambiente**

muito hostil mesmo e que a pessoa não tem obrigação de querer palhaço.

Por outro lado, é possível que haja alguém desejoso de ver alguma mudança no ambiente. E o palhaço, ao entender essa demanda, pode ser um auxiliar importante. Nas relações, segundo Gyuliana, fazendo um teatro intimista e profundo: “cê tem aquela criança ali, cê tem aquela mãe ali. E cê tá ali potente, cê tá ali vivo, como se fosse um público de mil pessoas, né, no sentido assim, da potência (...) do palhaço”. Quando se consegue chegar junto dos espectadores e o jogo é aceito,

[Felipe de Andrade] **você sente que tudo se conectou (...)**. As pessoas tão juntas. Você nem precisa ser o foco, mas acho que esse momento é um momento que acontece essa energia do palhaço, quando **tá todo mundo conectado numa história (...)** rindo ou achando bonito, ou se emocionando. É a relação que acontece naquele **momento**, com aquelas **pessoas**, naquele **lugar**.

E se *o jogo é aceito*, há transferência: deriva do sentido do um e do outro. A conexão exige sensibilidade para juntar momento, lugar, pessoas (condições de produção e sujeitos) se significando de um modo particular. Pode ser até que deixe o palhaço pisando em ovos ao lidar com uma situação mais tensa. Luíza Fontes diz que sempre fica muito cautelosa, “meio nervosa às vezes de quando... lidar com essas crianças que tão entubadas, acordadas. (...) Às vezes, olhando os aparelhos, mesmo sem entender o que é que eles falam”. Pode ser que eles sejam capazes, inclusive, de exibir em gráficos esse retorno que o palhaço demanda de seu público para continuar fazendo o que faz. Acompanhei uma cena em que Risoto e Gardênia visitavam uma criança que estava nessas condições que Luíza aponta. Era um recém-nascido, cujos sinais vitais podiam ser vistos e ouvidos nos traços e bipes de uma máquina. Depois de tocarem uma música bem suave para ele, a enfermeira que estava fazendo a troca da fralda, saiu contente de dentro da sala e avisou aos palhaços agradecida: “a saturação dele aumentou”!

“São muitas histórias, né? Que eu falo assim ‘num dia de hospital, cê tem milhões de encontros, cê tem milhões de histórias’”, diz Gyuliana Magalhães. Pelo fato de passarem um ano inteiro visitando o hospital, existe uma oportunidade de atuar com continuidade. Algo que me parece ser muito próprio das condições de produção do trabalho dos palhaços de hospital, permitindo a eles criarem dramaturgias de longa duração com determinados pacientes.

[Gyuliana Magalhães] Cê tá num hospital durante aquele ano inteiro, você vai criando a relação, você vai criando história, você tá ali no convívio, na relação com aquela criança, com aquela mãe, com os profissionais de saúde. **Cê faz parte da equipe**, cê quer saber ali, **cê quer cobrar**, cê quer... **eles cobram, cê cobra também**.

[Luíza Fontes] Particularmente, (...) eu gosto muito dessa continuidade. (...) É diferente de uma apresentação, assim, num circo, num teatro, numa rua, né? Já que tem uma dramaturgia pronta. **A gente vai construindo essa dramaturgia**. É um improviso. Uns dias, assim, a gente não consegue. No outro dia, consegue um pouco mais. (...) **E como as crianças tão numa situação fragilizada, eu acho que essa possibilidade de continuidade faz com que cada dia a gente avance um pouco** (...) Sempre uma tentativa (...) de chegar mais próximo da criança, (...) entrar mais no mundo dela e convidar mais ela pro mundo da gente.

[Juliene Lellis] **Tem paciente que a gente atende há três meses que foi embora** e, aí, que voltou agora. E aí, tem paciente que chegou agora e que tá no mesmo quarto daquele que a gente atende há três meses. E aí, que a gente já tem um relação.

[Diego Gamarra] Poderia fazer **uma analogia do que seria um filme e um seriado**. Num filme, você vai e assiste duas horas uma coisa. **Um seriado, ele tem uma continuidade**. Então, esse trabalho no hospital, ele dura o ano todo. (...) Isso faz com que se crie **relações, principalmente, com quem está dentro do sistema laboral do hospital**, médicos, enfermeiros, faxineiras, que vão acompanhá-lo ao longo do ano.

E mesmo que se conheçam esses espectadores com alguma intimidade, há sempre condições mínimas de trabalho. Uma forma particular de produzir sentidos, de começar uma relação com esse espectador, iniciar o jogo – seja onde for, em qualquer repartição do hospital, que são contextos muito próprios. A sala de espera dos consultórios está longe de parecer o Centro de Terapia Intensiva (CTI). De acordo com Daniela Perucci, a palhaça Suzette, a condição mínima da atuação é “estar presente **vivendo o momento presente**”. Segundo ela, é preciso saber escutar os sinais mínimos do jogo que está sendo proposto. E saber detectar como é possível dar seguimento a ele em determinado lugar do hospital. Juliene Lellis, a Zabeinha, que faz dupla com a Suzette, reconstrói a cena: “é **aquela confusão** de muitos médicos, residente, enfermeiro e palhaço junto... E aí, a criança não sabe o que que tem. A mãe (...) tá naquela euforia também de descobrir. (...) **O jogo nesse lugar é**

sempre pra cima". Por outro lado, "**quando a gente vai pro CTI**, que é um lugar de silêncio (...) absoluto, (...) **é bem menor assim**. Ai, a gente também vai se adequando a essas (...) particularidades do hospital".

Já nos espaços de espera de consulta, o jogo pode ser tal qual feito num teatro, ou num picadeiro. Dá para atuar de uma maneira mais ampla. Só que, a maior parte dos atendimentos dos palhaços acontece leito a leito, que, variando entre os "espremidos" e os "espaçosos", segundo Gyuliana, abrigam quem se motiva ao encontro não importando o tamanho dele. Importa o olho no olho.

[Gyuliana Magalhães] E começa da porta, né? Que eu falo assim (...): "a nossa entrada no quarto (...) começa ali, fechando o portal". A permissão se parte dali. Pra entrar naquele quarto, mesmo que esteja com mais leitos, onde uma criança quer, a outra não quer, a outra tá na dúvida. Então, tudo começa dali. **É o olho no olho**. É a relação com meu parceiro, onde, a partir daqui, dessa relação com meu parceiro, eu vou conseguir a permissão ou não no quarto. Eu já vou criar a relação possivelmente, primeiro, com a que quer. Dali, eu já conquisto quem tá na dúvida. E aí, eu já não olho, eu já não coloco em foco quem não quer pra deixar ele ver a partir dessa relação aqui. (...) E poder aproximar... **Quem sabe tem um jogo aqui, um jogo ali, um jogo aqui ou um jogo geral?**

4.3 O espectador e um possível reconhecimento de si no palhaço

"Se você fica contando [piadas], fazendo [brincadeiras] e só levando pra cima, a criança não te reconhece humano. **Quando cê erra** e o outro fala 'ó lá, que burro!'. Aí, a criança fala 'ah... **é do meu time**'", conta Francis Simões, o palhaço Risoto. Dizer que um palhaço é de seu time é pensar uma forma de trazer para perto alguém que "é dos seus", alguém com quem você se identifica por uma ou um conjunto de habilidades. Essa *identificação* é quando há reconhecimento do sujeito na relação com o outro, porém esse reconhecimento produz outros efeitos de sentido. Identificar-se não quer dizer que você toma o sentido do outro como seu, mas que o sentido do outro *mobiliza algo em você e na relação entre*; retorna para ele. É a alteridade, a metaforização. É mais ou menos assim: quando o sentido do sujeito-espectador na relação com o sentido do sujeito-palhaço passa a significar diferentemente, metaforizado. Ou seja, nenhum fica igual. Produz-se um outro, que é o lugar dessa identificação que se percebe na discursividade dos palhaços entrevistados. No

exemplo da criança, ela, em seu imaginário, recruta, escala esse palhaço para representá-la.

Façamos uma viagem ao universo circense. Entre todos os sujeitos atuantes no circo, o palhaço é o menos espetacular. Enquanto outros voam, contorcem-se, realizam proezas sobre-humanas, o palhaço é o que religa, entre um ato e outro, o desejo de superação de qualquer sujeito de uma plateia à sua condição corporal de humanidade. É o palhaço que lembra ao público que o assiste que existe alguém tão falível comportamental e fisicamente (erra, tropeça, cai, derruba as coisas) quanto ele próprio inserido naquele contexto do picadeiro. O corpo do palhaço e os gestos que por meio dele o sujeito (se) interpreta não são perfeitos, nem acabados, tampouco algo da ordem do *sublime* como o dos outros artistas.

[Viviane Abreu] **O palhaço, ele evidencia o erro, a falha, o ridículo**, que muitas vezes a gente forja com couraças, a gente disfarça. A gente tropeça na rua e já fica “será que alguém olhou, alguém viu?”... com medo disso, da reação, do que o outro que tá observando vai pensar. Então, **o palhaço, ele se desnuda ali, com seus medos, com seus fracassos... E o público se reconhece nisso. Se reconhece porque ele também é parte disso. O palhaço traz essa carga do que a gente nega na gente.** E é por isso que esse estado de vulnerabilidade é tão cativante pra gente que faz, porque **a gente se põe em risco.**

Talvez seja no ponto do **risco** é que haja esse reconhecimento, essa interseção entre espectador e palhaço. O corpo em risco de acidente, o corpo em risco de morte, o corpo em risco de prisão – o corpo em ris(c)o. Não é só no circo que o corpo se arrisca então. O que diz Viviane, do Nariz de Cogumelo, circula nos discursos de tantos outros palhaços como sendo aquilo que põe um ponto de contato entre palhaço e público. Independentemente de seu contexto de atuação – circo-teatro, rua ou hospital –, qualquer corpo inexato exposto ao “princípio com que o palhaço constrói a sua ação dramática: se colocando como objeto e alvo do riso do público” (REIS, 2013, p. 33).

[Fernanda Jannuzzelli] Tem a ver com essa coisa do palhaço, (...) do fracasso, do erro... Mas, ao mesmo tempo, isso de se **assumir o erro, mostrar "putz, eu errei"**... eu acho que as pessoas gostam de ver. "Putz, ele também erra. Ele também (...) e errou isso. (...) Acho que isso **torna o espetáculo próximo**, (...) como se tivesse na casa dele, na sala dele, porque (...) eu tô mostrando pra ele que eu também erro, que **eu também tenho minhas fragilidades e a gente compartilha isso.** Eu acho que isso nos aproxima do público.

[Leônides Quadra] **O palhaço é esse perdedor**, que não tá se preocupando em chegar em primeiro, mas tá chegando, tá chegando em outros lugares. **Tá chegando em outros lugares muito mais interessantes do que aquele pódio lá na frente.** Porque, sei lá, às vezes, no caminho até lá, tem vários barzinhos que você pode conhecer pessoas. (((risos))) Tomar uma cerveja com os amigos, né. E é esse caminho, cara. **Só trilha ele, não pensa em chegar, né?**

[Francis Simões] **Esse excêntrico (...) é a válvula de escape de toda organização.** (...) Não só do cara que faz rir, mas desse cara que é inadequado, assim. Eu acho que **todo mundo tem esse quê de palhaço: engraçado e inadequado.**

Para Lecoq, o devir palhacesco é, fundamentalmente, a pesquisa do próprio ridículo de si: “quanto menos se defender e tentar representar uma personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força” (2010, p. 214). Aos seus alunos em formação palhacesca, ele compartilhava conselhos em prol da alteridade (especialmente a do público que a eles daria assistência). Um deles era o de observar o mundo e permitir que ele se refletisse em suas atuações, sendo os atores o mais profundamente autênticos para que percebessem, então, os efeitos que produziriam como palhaços junto ao público, e a melhor qualidade da relação que manteriam com os espectadores afinal.

O *clown* é aquele que “faz fiasco”, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma proeza. (...) O trabalho do *clown* consiste, então, em relacionar talento e “fiasco”. Peça a um *clown* que dê um salto mortal, ele não consegue. Dê-lhe um chute no traseiro, e aí ele o faz sem se dar conta! Nos dois casos, ele nos faz rir. Se ele não conseguir nunca, caímos no trágico. (LECOQ, 2010, p. 216)

Sabe-se que existe uma formação imaginária para o sujeito-palhaço operada por seus espectadores, aquela que define sua posição nos discursos, que faz alguém acreditar que um palhaço possa dizer algo determinado e não outra coisa. É a posição-sujeito em cada discurso que varia, posto que o lugar social do palhaço é *projetado*, e não concreto. Nesse exercício, me pergunto a todo momento: em dadas

condições de produção – sujeito + situação (conjuntura histórica; contexto) + formação imaginária –, como o discurso *do* palhaço, que está atravessado por esses outros discursos *sobre* o palhaço (fracassado, equivocado, em fiasco e risco, perdedor, excêntrico etc.), funciona via memória discursiva? Eles são mobilizados por certo palhaço em determinadas condições de produção nas quais uma relação se estabelece. Produz mesmo seus efeitos pela via do reconhecer-se no outro sujeito. Onde se encontra um ponto de reconhecimento no processo de significação, de interrelação, a partir da imagem “*do lugar do outro no discurso*” (ORLANDI, 1983, p. 120). Outra direção para possíveis respostas é apontada por Reis: é mais uma disposição por parte do palhaço para desconstruir a imagem de sua personalidade aos olhos dos outros do que uma pretensão em manter a sua unidade.

Então, a sua força está no trânsito entre o apego e o desapego da sua personalidade. (...) A inconsistência, os furos e falhas em sustentar e apresentar uma imagem estável de sua personalidade é que é interessante. E, claro, como ele mostra artisticamente para a plateia esse processo. (2013, p. 36)

Um processo de (des)construção de um ídolo ou da provocação que esse ídolo significa perante um sistema hierárquico. O espectador quer estar no lugar do palhaço, fazer o mesmo que ele em dadas situações, com a liberdade que o palhaço aparenta ter em cena. José Amilton, que faz o Tubinho, ilustra isso com uma situação em que o espectador responderia com riso a uma cena por se reconhecer na resposta que o palhaço dá ao seu superior: "gente, como eu queria responder assim pro meu patrão". Mas também qualquer subordinado pode ser xingado. O palhaço diria isso em nome do público, acredita-se.

[José Amilton Pereira Jr.] E quanto ao público, (...) ele tem a necessidade às vezes de ter um ídolo. (...) **E o Tubinho acaba sendo esse ídolo justamente (...) porque ele (...) bate de frente (...) com todos da peça (...).** Seja o cara milionário, ele vai xingar o cara milionário. Seja o cara que é empregado, ele vai xingar o cara que é empregado.

O gesto de um palhaço criticar algum sistema, muitas vezes, pode representar também o ponto de contato com seu público. Leônides Quadra quer que seus espectadores saiam mais leves de seus espetáculos por, de certa forma, terem extravasado (pondo algo pra fora através de Tico Bonito). Pelas críticas que faz, ele diz esperar que não represente somente a mudança de postura em relação à sociedade, mas que traga algum alívio. Ao fazer alguma crítica à política:

[Leônides Quadra] Quando o palhaço vem colocar isso pra fora, eles [os espectadores] vêm, pega aquilo e fala "**putz, né. É verdade, né. Tá complicado ainda, né**", tipo. (...) As pessoas, tipo, também têm esse momento (...) de sentir indignadas com a (...) política, com a economia, com (...) tudo isso que gira. E pôr isso pra fora (...) é essencial.

Há também a postura de quem prefira não fazer críticas sobre a política, de levantar questões polêmicas em um momento delicado para o País, pensando na possibilidade de o público se reconhecer ou não. Há algum tempo, de vez em quando, Tubinho fazia alguma piada com os ex-presidentes Lula e Dilma e a plateia ria porque, segundo José Amilton, "tava tudo tranquilo". Depois que ficou mais conturbado o cenário, ele passou a diminuir as piadas desse cunho porque percebeu que, "de repente, falou (...) do PT", a pessoa diz "o quê?" E a relação se fecha. A pessoa se fecha de forma simbolicamente violenta.

Palhaços escavam por dentro de quem constitui e sente o mundo tão visceralmente que o impacto sobre o espectador é quase sempre violento, exagerado, com uma medida de estranheza, e até terror, com feiura, com todas as variáveis emocionais, do amor ao ódio. Porque tudo isso está soterrado em nossa humanidade. (...) Toda essa dramaturgia da vida, ou vida dramatúrgica, é exposta de tal modo e emprega uma riqueza de ferramentas e recursos teatrais para que, como plateia, possamos rir. Dito de outra forma, palhaçaria é uma forma teatral em que a dramaturgia da vida é exposta de maneira risível. Exposta para que possamos nos divertir enquanto sentamos nosso olhar na apresentação dramática, cômica, lírica e trágica desses artistas. (REIS, 20013, p. 26)

No envolvimento, nessa conquista, a relação se torna um espelhamento, quando o público se percebe *no e pelo* palhaço, através e atravessado pelos (muitos) sentidos de palhaço. Percebe que é tão vulnerável quanto um palhaço em cena, exposto ao inesperado, aos imprevistos dos espaços significados por muitos discursos, outros além do palhacesco. Algo a ver com a questão da alteridade. É esse alterar-se com o outro que está em questão. E isso também tem a ver com o modo de historicização do percurso do sentido. É o efeito metafórico que está posto. É também o jogo das posições-sujeito, reconhecimento de si no outro. Um assume a posição do outro e, nesse jogo, o sentido se metaforiza, se transfere de um para outro e do outro para o um, produzindo a identificação. Palhaço e espectador estão encarnados em corpos inscritos no espaço, investidos dele, pertinho um do outro. Luiza Bocca diz:

“no momento em que a gente tá lá na rua, é ao vivo, entendeu... (...) **É de pele e osso a pessoa**, né. Não é aquele artista distante dele, aquele artista imaginário, cheio de glamour e tal”.

4.4 Palhaços afetados de volta. O riso é o termômetro?

Diogo, do Nariz de Cogumelo, gosta mesmo é de estar atuando nos bairros periféricos, onde, para ele, os espectadores de lá “são mais fervorosos”. Ele gosta de tocar sua bateria “**com umbigo de criança no cotovelo**” dele, empurrando-se umas às outras ao seu redor. Por complementaridade, sua irmã se afiniza no entendimento de que o resultado de sua palhaçaria, então, na relação com os espectadores, desse jeito, é recompensador.

[Diogo Flórez] A gente já passou por diversas situações diferentes... de ter **gente metendo a mão no chapéu e roubando dinheiro no final da apresentação, de ter tiroteio atrás da gente, a gente ter que mudar o local de apresentação porque tava arriscado de ter guerra de facção**, mas o prazer de ter as pessoas agradecendo depois, perguntando se a gente vai voltar. (...) **Essas respostas que a gente tem... eh...**

[Laili Flórez] **Vale qualquer risco.**

De que modo, então, a palhaçaria permite aos sujeitos que estão na posição de palhaços terem uma *retribuição* por sua prática? Qual é o termômetro que se usa para isso?

[Ana Dolores Pereira] Olha, (...) **tem espetáculos que não é nem riso, nem aplauso. É respiração que vem da plateia.** (...) A plateia, ela faz parte do espetáculo. A gente não trabalha sozinho. A plateia vem junto. Então, às vezes, você faz uma cena e a pessoa tem uma reação na plateia que você diz "opa! Ela tá dentro da história".

Para Sabrina Lima, que trabalha na companhia do Tubinho, fazendo o bailado⁸⁴ ou alguma das personagens das peças, o aplauso e o alvoroço da plateia são os sinais de que a relação está *quente*. Quando os espectadores “fazem aquele fervo”, ela fica arrepiada. “Eu gosto disso. Do calor, sabe assim? Tá dando certo.

⁸⁴ Parte do espetáculo em que o palhaço é acompanhado por artistas que dançam. Acontece especialmente nos números musicais do Tubinho.

Aquela coisa... a gente no palco e eles ali. Eles tão vendo, eles tão assistindo. Tá gostando, então, tá dando certo". Nicolas Alexandre Pereira, outro ator integrante da trupe, vê é na diversão mútua (artista e plateia) um sinal de recompensa. "A gente se divertindo, a gente diverte o público e ocorre até uma troca nossa com o público".

Já Gyuliana Magalhães, atriz que teve experiência como palhaça em praticamente todos os contextos mais comuns da palhaçaria, compara o trabalho no circo ao do hospital nesse quesito retorno do público:

[Gyuliana Magalhães] **Na lona, cê tem que deixar tudo grande pra trazer o calor.** E você sente. É (...) impressionante, cê sente o calor do público. É lindo. Cê tem que trazer aquilo grande pra também trazer uma resposta grande. (...) E, **no hospital, às vezes, a resposta grande é um abrir um olhar.** Às vezes, no hospital, uma resposta imensa é um levantar de um dedo. Às vezes, no hospital, uma resposta grande é **um... (((inspiração))) suspiro.** E (...) **numa lona, a gente quer é gargalhada.**

E seus colegas de trabalho no Instituto HAHHA reconhecem outras retribuições possíveis vindas do público:

[Juliana Balsalobre] Eu acho que o que **a gente tem de volta,** (...) no caso do hospital, é **toda a saúde e a potência do brincar que tem numa criança,** assim. (...) É uma potência na qual a gente, adultos, tem que aprender muito, assim, com elas, né?

[Fernando Coelho] Ah, cara, **é a felicidade,** né? De cê entrar no quarto (...) que tá cinza, que tá deitado, que a mãe tava com as costas doendo (...) e cê entra ali e (((faz barulho de explosão))), **de repente, tá todo mundo,** sabe, **pulando na cama, cagando de rir,** sabe assim? Eu brinco muito que (...) eu adoro pegar as veia (...) e fazer elas mijar de rir, entendeu? E aí, **isso (...) me deixa feliz.**

[Vinício Queiroz] **O palhaço** (...) me tira (...) dessa realidade tão crua, né, que (...) é tá lidando, assim, com a morte de uma maneira tão fria (...) E **me faz (...) enxergar a vida nesses lugares,** né, assim.

[Gabriel Machado] Cada vez mais que eu vou, eu aprendo um pouco e sempre me marca. (...) Ao mesmo tempo que é um ambiente de fragilidade, eu vejo muita vida, muita energia. Então, às vezes, no final, depois do almoço, a gente fica com a energia muito pra baixo. **Você vê uma criança naquele quarto levantar do berço e tá ali com aquela cara de "também tô disponível pra estar com você" é sensacional.**

Nas ruas, com Tico Bonito, a generosidade é uma recompensa. O público, de acordo com ele, gosta de dar carinho, abraça, tira foto. “Isso tem tudo a ver com aquela energia, (...) essa disposição do público de querer o espetáculo, né, porque (...) é uma fome, né? **Eles se alimentam de arte e a gente se alimenta da energia** deles e, assim, a gente vai trocando”, comenta Leônides Quadra, o ator.

Esse jogo entre afetos se mostra nas discursividades dos palhaços sobre estar em relação. Um *feedback* por via de seus efeitos que faz o palhaço querer mais. Aplausos, energia, calor, felicidade... tudo expandindo-se na interlocução, nos gestos de interpretação que constituem o modo próprio desses sujeitos se relacionarem. Ainda que na possibilidade dos *sentidos em fuga*⁸⁵, esse é um ponto de encontro viável na experiência de produzir efeitos por meio de uma máscara e ser tocado de volta. Um nariz forjado que tem sua cor, sua elasticidade; tem sua compleição, sua opacidade. Um nariz que, ainda assim, permite a troca de sentidos, intermediando sujeitos num lugar simbólico de possíveis transformações mútuas. Do transbordo ao transtorno. O que aconteça primeiro.

4.5 Dando existência interna (na cena) ao espectador

Puccetti diz que uma apresentação de palhaço, qualquer que seja a sua possibilidade (e eu digo condições de produção, natureza dos espectadores etc.), depende de um “diálogo com as pessoas do público”. Frente a frente com o palhaço, o espectador sai de sua condição de observador e se torna integrante do que acontece em cena. Ao contrário de ignorar o público, um sujeito *se interpreta* palhaço *para* esse público, esperando que ele reaja de algum modo. Então, a plateia entende a dinâmica desse jogo e percebe que o palhaço “está lá para *trabalhar* para ela” (2006, p. 143). ***E com ela.***

Isto é também o que faz o discurso do palhaço tender ao tipo lúdico: a disponibilidade de sujeito-palhaço e sujeito-espectador se relacionarem desde o bate-papo (fático) até o *non sense* (poético). O espectador, quando aceita a proposta do jogo, passa a trabalhar junto ao palhaço no acontecimento. “A plateia recebe a realização cênica do palhaço como uma espécie de convite ou de provocação para

⁸⁵ “Desmanche. Explosão que desestabiliza e produz movimento desordenado” – também pensando a relação do silêncio com a metáfora e o interdiscurso (ORLANDI, 2012, p. 25).

um jogo sem tempo previamente determinado”, diz Bolognesi (2003, p. 198). Segundo o autor, quando é chamado a participar da cena, o público responde à atuação e incentiva o artista a expandi-la ou retrai-la. No caso das apresentações e intervenções que acompanhei, esse *diálogo mais direto* acontece: podendo ser por meio de uma designação (chamar os espectadores de *curiosos*), reportar-se à plateia para fazer comentários (de agradecimento, com perguntas de cunho pessoal), trazer um espectador “voluntário” ao centro da cena (para, sem conhecer a intenção do palhaço, executar o número com ele) e até fazer *um teatro íntimo*, de proporções intimistas (uma cena arquitetada a partir dos sinais que o próprio sujeito-espectador dá). Esse diálogo só acontece porque, na palhaçaria, no mínimo, uma das paredes não existe. Se a premissa da prática do palhaço é estar *em relação* com seu público, seria impossível ignorá-lo, ou fingir que ele não existe, e se manter envolvido somente com os colegas de cena ou objetos na atuação. Dentro do discurso lúdico, tendendo à reversibilidade máxima ou mínima, ou seja, indo do bate-papo ao *non sense*, o que o palhaço ignora é quem diz que há uma quarta parede no teatro.

A partir das apresentações e intervenções dos integrantes do corpus às quais assisti, selecionei alguns momentos em que esses palhaços dão existência interna nas cenas ao seu espectador, cada um à sua maneira. Escolhi apresentá-los numa ordem que levasse em conta a reversibilidade de seus discursos lúdicos: do mais poético para o mais fático (da mínima à máxima). Para isso, *por pura brincadeira*, elenco e ponho em ordem esses momentos de acordo com uma “escala parede-abaixo”: presumindo-se que no jogo do palhaço a quarta parede teatral já não existe, essa escala vai da *terceira parede, passando pela segunda e pela primeira, até chegar a uma parede-nada*. Ressalto que essa classificação não é estanque e tem a ver apenas com o universo do corpus desta pesquisa, uma vez que os mesmos artistas podem ter outras formas de atuação, em outros espetáculos, por exemplo, cujas tendências dentro do discurso lúdico também variam.

Com a terceira parede abaixo, já dá para ver os curiosos

No espetáculo “Priscilla e o tempo das coisas”, os espectadores são tratados por “curiosos”. Portanto, são os que querem ver, observar, bisbilhotar, conhecer o que será apresentado ali. Embora notáveis e notados por toda a duração do espetáculo, o trabalho desses *curiosos* se daria apenas pelo ato de observar (e, a partir disso, se posicionarem em seu imaginário). A relação que os artistas instauram

com seu público, nessas condições, está bem estabelecida: as palhaças os veem, mas não se pode falar com eles sob risco de que se transformem em frutas mais saborosas:

[Fuscalina] Coisinha, enquanto isso, a gente pode apresentar aqui. Tem gente.

[Calçolina] Verdade, coisinha. Olha só como juntou gente rápido...

[Fuscalina] Eles vieram para ajudar a gente, coisinha?

[Calçolina] Não. **Eles são os curiosos.**

[Fuscalina] Ah! Interessante. **Ô, curiosos! Curiosos!!!**

[Calçolina] Psiuuuu! Psiuuuu! **Você não pode falar com eles abertamente**, não.

[Fuscalina] E por quê?

[Calçolina] **Porque eles viram abacaxis.**

[Fuscalina] Abacaxis?

[Calçolina] É...

[Fuscalina] Os curiosos?

[Calçolina] Sim. É verdade, sim. Eles viram.

[Fuscalina] Interessante...E que tipo de abacaxis eles viram?

[Calçolina] **Eles viram abacaxis melhores e mais doces quando amadurecem.**

[Fuscalina] Ah! Sim... E isso pode acontecer a qualquer momento?

[Calçolina] Depende do tempo.

[Fuscalina] **Coisinha, eu prefiro deixar eles quietos agora.**

[Calçolina] Tá, tudo bem. Como você achar melhor...

Colocar os espectadores como curiosos não quer dizer que aquela apresentação não foi feita para eles e que ali não haverá diálogo. A relação com os curiosos é cara a cara, de corpo inteiro em presença palhacesca, dizendo a que vieram as palhaças e os músicos durante todo o espetáculo (lembre-se que a quarta parede já não existe e o ângulo de visão é de 360 graus por conta do praticável). No início do espetáculo, os artistas vão conversando com as pessoas que estão ao redor do palco, trocando algumas informações, explicando o que vai acontecer ali, como se dará a peça, dando algumas legendas na tentativa de fazer que o público não se perca num espetáculo que tende ao poético. Mas, a partir do trecho acima, depois da cena da quebra da carroça e do jantar entre as palhaças, elas lançam esse recado aos curiosos: é como se pedissem *licença por um momento* para lhes contar uma história. E deixá-los observando e *em observação* (ou seja, da perspectiva delas).

O próprio fato de falar se referindo às pessoas do público lhes dá existência interna na apresentação. E chamá-los de “curiosos” caracteriza os *espectadores* de outra maneira. Elas dão existência aos curiosos no gesto, na própria atuação, pelo

fato de enunciar, pelo fato de formular, de nomear. Chamá-los de curiosos por serem aqueles que, transitando nas ruas, param para formar um círculo em torno de um acontecimento também está funcionando aqui. E se eles viram abacaxis quando alguém fala com eles, isso só faz sentido dentro do espetáculo, a partir da existência interna dada ao sujeito espectador, de sua nomeação polissêmica: curioso, aquele que tem desejo de ver e saber das coisas (xereta), que cultiva uma arte sem ser profissional dela (amador), que desperta interesse (é interessante) etc. Não somente ganhando essa existência como curiosos na parte inicial da peça, as palhaças retomam o uso da palavra em mais alguns momentos: 1) quando Floricota acorda de seu profundo sono (que durava desde o início do espetáculo) e pergunta quem são as senhoras e os senhores ao redor delas; 2) quando precisam ancorar o bote, preferem fazê-lo onde tenha gente – “Olha como o mar está grande hoje! Cheio de curiosos”, diz Floricota; 3) ao notar que, depois de toda a saga de Priscilla, os curiosos não viraram abacaxis; 4) e, quando Floricota se dirige aos espectadores para finalizar o espetáculo, falando “respeitáveis curiosas e curiosos”.

Só Tubinho vê o público – segunda parede abaixo

No jogo de Tubinho com seu público, a cumplicidade impera. Enquanto as outras personagens em cena somente se relacionam com ele, fazendo-se de degraus de escadas⁸⁶ para sua atuação, fingindo que o público não está ali, o palhaço é o único em cena que “consegue ver” o público do início ao fim. Com a plateia, ele troca cumprimentos, faz comentários, perguntas pessoais e até destaca como se comportaram alguns dos espectadores. Para as demais personagens, é como se a quarta parede estivesse lá, com seus tijolos, rebocos e tintas, interpondo-se entre palco e plateia. Tubinho é a única figura que se refere à plateia olhando para ela. E até mesmo tira sarro das personagens em cena, tendo o público como cúmplice.

No “Ghost ou não goste – Tubinho do outro lado da vida”, a própria entrada do Tubinho é, digamos, um espetáculo em si. Uma música é tocada para anunciar sua chegada com uma narração em destaque – “Tu-tu-tubinho – o rei do riso” – e, depois de ser ovacionado, o palhaço se volta ao público e agradece com um “Deus te ajude” (elevando seu chapéu). Essa expressão vira um bordão ao longo da peça. Toda vez

⁸⁶ “Escada”, no jargão do circo-teatro, é a personagem que está em cena para levantar a piada para o palhaço. “Se fosse um jogo de vôlei, é um levantador. E o palhaço é o atacante, que vai arrematar, vai cortar a bola, vai cortar a piada”, explica Fernanda Jannuzzelli.

que o público se agrada de algo e ovaciona o palhaço, Tubinho solta um “Deus te ajude”. Outros bordões que ficam famosos são o “ói, que tonto”, “tá fodex”, “olha o caminhão do leite”.

Na narrativa da peça, Tubinho, depois de tomar umas pílulas para dor, ao exagerar na dose, “cai duro” no sofá da sala de casa. Ao acordar, o público é guiado por seu passeio pelo céu no encontro com Matusalém, que faz o intermédio da conversa de Tubinho com Deus. Num dos diálogos com essa personagem, Tubinho comenta que, na fila para entrar no céu, ele viu que os casados entravam primeiro por conta do que sofreram em vida. Para um rapaz sentado na primeira fileira da plateia, ele pergunta:

[Tubinho] Cê é casado?

[Espectador] Sim.

[Tubinho] Quantos anos?

[Espectador] Nove.

[Tubinho] Nove anos?

[Espectador] **Se fosse cadeia, tava livre já.**

É o diálogo direto, o bate-papo com o público acontecendo. Trazendo-lhe à existência na peça, conforme os temas trabalhados. Um outro comentário com o público: quando entra em cena a personagem de um anjo, a fumaça cenográfica que acompanha a atriz vem exagerada. E as pessoas que sentam logo à frente do palco fazem gestos de que estão incomodadas. Tubinho não perde a chance de “zoar”: “Pobre do rapaz, engoliu fumaça. Vai peidar fumaça até sexta-feira que vem”. Mais outra: “Olha, engoliu. [Não tem problema,] é peido de anjo...”

Tubinho, com saudade de sua família, pede que Matusalém interceda junto a Deus por sua volta à Terra. Ele quer voltar. No plano terreno, ambos são invisíveis para todas as outras personagens. Matusalém é quem lhe dá essa notícia. Tubinho, imediatamente, se dirige ao público para ver se a plateia ainda o continua vendo, permanece na relação com ele, mesmo depois de morto. Pelo riso, pela reação dos espectadores, ele replica para Matusalém: “eles tão me vendo, trouxa!” O único que percebe, consegue ver as pessoas do público, como sempre, é Tubinho. Matusalém pergunta onde Tubinho está vendo as pessoas e ele diz: “aqui, na frente. Essa menina comendo churros aqui, ó”. Completa: “e, por sinal, desde o começo da peça, já comeu quatro, que eu contei”, ele diz. A personagem de Matusalém dá evidência à (quarta) parede, dizendo: “filho, aqui, não tem nada. É parede, parede!” Tubinho, acuado, mostrando-se temeroso, senta no sofá. Matusalém lhe pergunta: “filho, o que foi?”

Tubinho responde: “eu vejo pessoas” (no trocadilho com a fala da personagem do filme *Sexto Sentido*, de 1999, que era “eu vejo pessoas *mortas*”).

Outro benefício para Tubinho de ele estar morto é que, segundo Matusalém, na Terra, depois da morte, tudo o que o palhaço ordenar que as pessoas façam, elas têm de fazer. Ele, olhando para público, diz: “voltem toda noite. Voltem toda noite”.

Tubinho acorda e percebe que tudo não passava de um sonho. Ainda tentando entender o que tinha acontecido, ele não se esquece da menina (da plateia): retomando o comentário sobre ela, contabilizando a quantidade de churros que ela comeu enquanto ele estava no céu. Pelo poder que Tubinho adquiriu de ordenar às pessoas que fizessem aquilo que ele queria por estar invisível na Terra, durante a cena, ele pede que sua esposa (a personagem) imite uma galinha. Tubinho, depois de acordar, pede que a personagem imite novamente. Ela, claro, diz que nunca pagaria esse mico de ter imitado uma galinha. Tubinho, volta-se ao público e diz: “nós sabe, né, mano. Nós sabe. Nós é fechamento, né?” O público foi *testemunha* de que sua esposa, no sonho de Tubinho, imitou uma galinha, sim. Ou até mesmo *cúmplice*.

Numa cena em que a personagem do policial troca a palavra *meliantes* por *semelhantes*, seguida de uma série de trapalhadas por causa disso, Tubinho diz à plateia: “não é da peça, ele é burro mesmo”. Não se sabe ao certo se essa dificuldade com as palavras não era da peça, mesmo. Aliás, nos espetáculos do Tubinho, o espectador tanto pode rir de um “erro” que se dá ao acaso quanto de uma “falha” muito bem estruturada cenicamente. Quando os atores “saem das personagens” para rir do palhaço, por exemplo, ou mesmo, quando erram algum posicionamento no palco ou suas falas. Fica a dúvida, sempre, do acaso das coisas. Esse efeito é ratificado pela própria forma como Tubinho lida com a estrutura de sua peça, pois ele revela uma boa parte do que faz parte dos bastidores dela ao público. Tubinho é *fechamento*, Tubinho é parceiro, conta tudo pro público.

Dois casos: as “pílulas” que Tubinho toma e acaba dormindo profundamente é, de fato, um punhado de balinhas – e ele diz ao público que tem gosto de menta; numa cena em que ele conversa com Matusalém à frente de um telão sobre o qual é projetada uma imagem de nuvens, só para galhofear, sem mais nem menos, Tubinho levanta o telão. Gesto que acaba por revelar todo o elenco sentado no sofá, e todos saem apressadamente, gritando com o “susto”. Fica a dúvida ao público: o que era *erro*, *falha* ensaiados? O que era improvisado? Ou já estava no roteiro?

Nem é preciso ter uma resposta precisa. A própria dúvida sobre aquilo que “é verdade” é o que talvez mais o entretenha.

Ainda resta uma (primeira) parede: voluntários para todo lado

Para que o público lhe dê licença para passar, Leônides Quadra sabe que tem de respeitar o espaço em que se apresenta e as pessoas que nele transitam. É um espaço público, do urbano, cuja materialidade é a cidade, recebendo a materialidade do sujeito, seu corpo. E pelo corpo dos sujeitos-espectadores, ele tenta alguma organização, à frente de sua cena, buscando um lugar que seja mais confortável para todos naquele parque. Enquanto ele está se trocando, vestindo a roupa de Tico Bonito, ele vai tentando organizar o público ao redor de si. Ele dança, faz movimentos engraçadinhos seguindo uma música tocada na caixa de som sua. Reconhece algumas pessoas. Alguns dos objetos que ele veste ou põe sobre o corpo são exibidos ao público. Tico vai cantando enquanto se veste. Se passa um homem correndo bem em frente a ele, Tico o acompanha com os olhos e compartilha a surpresa com o público. Diz: “atleta, né?”.

Tico faz a maquiagem ali, sem pudores, sem receio de “quebrar o encanto” do palhaço. As crianças que estão logo na frente prestam muita atenção. Ele põe o nariz sem muito mistério. E aí, seu estado se intensifica: torna-se mais agitado. O palhaço se liga (ao público). “Vai começar! Pra você que tá chegando: vai começar. Pra você que tá passando: tchau, vai com Deus”.

É bate-papo o tempo todo. Tudo depende do público para acontecer. Desde a montagem do cenário até a execução de seus truques. Ao montar o *slackline* nas árvores, Tico já arruma um assistente na plateia para segurar uma das pontas de sua corda-bamba. Todo mundo da plateia aprende que o nome do assistente é Ricardo. Checa se todos conseguem ouvir direito sem o microfone. “Olho no olho, Ricardo”, Tico diz, porque as pessoas têm de saber o que está sendo feito. Quando adolescentes passam “voando” em bicicletas entre a plateia e o espaço cênico do palhaço, ele reclama: “olha como a arte é tratada em Cascavel, senhoras e senhores. Se tivesse uma tela de cinema aqui, eles fariam a mesma coisa”. Tico ainda finge ficar incomodado com as pessoas que passam por ali (um vendedor de sorvete vai pra lá e pra cá, alguns adolescentes e crianças correndo). Então, ele pergunta se mais alguém quer passar na frente. E um dos garotos da plateia, que, talvez, não tenha compreendido a pergunta, levanta o dedo. O garoto, provavelmente, deve ter

entendido “tem mais alguém que queira ajudar (aqui na cena)?” Em direção ao palhaço, o garoto segue... E Tico percebe o que aconteceu: improvisando, pede que o garoto desfile para todos, indo de um lado para o outro, como se ali fosse uma passarela. E pede aplausos.

O espetáculo “Licença pr’eu passar” é todo falado diretamente com o público, num diálogo direto. O único intermediário é o nariz vermelho. Tudo é bem conversadinho: ele pede a todos que respondam coisas, como o que é que está na mão dele. As crianças respondem em coro e imediatamente: papel! Outro voluntário vem à cena para ajudar. Chama-se Jackson. Eles vão enrolando os papéis até formarem canudinhos. Jackson faz duas pinças com as mãos, em posição de quem está crucificado, para a cena do chicote. Todas as sensações são compartilhadas com o público. Dessa vez, era o efeito de alegria por ter conseguido tirar o papel das mãos de Jackson com o chicote. Conseguiu realizar uma proeza!

Na travessia da corda bamba, Rute, uma outra voluntária, fica responsável por salvar a vida de Tico caso haja uma queda, fazendo uma respiração boca a boca. Ele cai e chama Rute. Ele fica pedindo o beijo para Rute, mas ela se nega a dar. A criança que acompanha Rute coloca o papel no lugar do beijo. Tico descobre que a recusa é pelo fato de ela ser casada. Ele pede desculpas “publicamente”, como ele mesmo ressalta, por querer beijar uma mulher casada. Nem um beijinho no rosto ela aceita. Na entrevista que fiz com ele, tratamos do assunto.

[Eu] No dia 14, por outro lado, também teve uma recusa, assim, né?

[Leônides Quadra] Do (...) público, né?

[Eu] Não... uma recusa específica que foi daquela senhora que não quis...

[Leônides Quadra] Ah, sim...

[Eu] ... te dar o rosto para (((ininteligível)))...

[Leônides Quadra] Nem um beijo no rosto, né?

[Eu] Como é que lida-se com essa recusa, assim?

[Leônides Quadra] Aceita. **Aceita-se porque, na verdade, a pessoa não é obrigada.** Na verdade, a pessoa tá ali pra brincar. E (...) ela não (...) quis, né? Então, quem sou eu pra forçá-la a algo, né? Tipo, seria ridículo se eu forçasse ela a algo. Então, **aceita (...) que a pessoa está ali, que a pessoa é livre e ela tem (...) autonomia total sobre as escolhas dela e a gente não pode e nem deve forçar nada.** (...) É *feeling, feeling*. Perdi, perdi a brincadeira. Perdi o jogo naquele momento. E aceita que perdeu e passo à frente, e bola pra frente, né?

Como vimos, nem toda tentativa de dar existência é bem-sucedida. Claro que Rute já se solidarizou com Tico e foi até a cena ajudá-lo após sua queda. Mas, daí a lhe dar beijinhos... era demais. Há o funcionamento da ilusão de autonomia e liberdade. É o sujeito livre e submisso que está presente em Rute. O não beijar, talvez, não seja só uma escolha, mas uma determinação social e jurídica. Quem é casado, não pode, não deve beijar um outro fora do casamento. Toda uma conduta da mulher na sociedade que “escolhe” não beijar está em operação. Restou ao palhaço trabalhar sua frustração e seguir com o espetáculo. Partiu para outra... cena.

Chegava a hora mais emocionante daquela conversa – e a mais perigosa também: a besta-fera. Caso o animal escapasse, na cena, um rapaz chamado Gerson estaria responsável por uma medida de segurança (buzina). Tico diz a todos que, se a besta-fera fugir, Gerson é que salvará as vidas das pessoas ao lado de Ademir, outro voluntário, que empunha uma espingarda falsa – outra medida de segurança.

Mais um voluntário, o João Pedro, que é uma criança, fica responsável por soltar a besta-fera, sendo o guardião da chave que abre a mala onde o animal está preso. Mas João Pedro foge de medo. O mesmo garoto que desfila no início, o Fernando, topa abrir a mala. Só que, no clímax da cena, Tico “passa o chapéu”, que é o gesto do artista de rua de arrecadar as contribuições dos espectadores como valorização financeira de seu trabalho.

O palhaço vai atrás das pessoas, citando algumas de suas características (comportamentos, vestimentas, expressões): “você que tá segurando a mão da namorada”; “você que tá vestindo a camisa da marca xis”; “você que tá sorrindo”. Embrenha-se no meio do público e conversa. No retorno ao centro da cena, Tico nota que Ademir já não está mais lá. E é substituído por outro voluntário, cujo nome não fica evidente. Depois de soltar a besta-fera, ele agradece a todos pela tarde e se despede.

Ricardo, Fernando, Rute, Jackson, Ademir, Gerson, João Pedro... representantes do público num bate-papo direto com o palhaço, ajudando-o a atuar e se interpretar (para) os demais espectadores. Um voluntário que topa a empreitada, sem saber do que se trata sua participação, pelo simples prazer do jogo e do *salto sem amparo num abismo* que é uma cena de palhaço: tudo pode acontecer, mas o público topa esse desconhecido mesmo assim.

No hospital, parede nenhuma – nem mesmo entre a dupla

No discurso do palhaço que atua no hospital, a tendência do discurso lúdico é à sua máxima reversibilidade. O bate-papo, o fático. Não há jogo se não há plateia, não há dramaturgia possível sem ao menos um espectador. É tudo direto. É um *teatro íntimo* conforme já dito. Nem mesmo entre a dupla de palhaços em ação se interpõe uma parede. É preciso estar em relação o tempo inteiro qualquer que seja esse outro. Essa relação do palhaço de hospital se dá com um e com todos ao mesmo tempo. O teatro é ambulante, é ambulância – do leito à sala de espera, há até conversinhas nos cantos dos corredores. Todo lugar é possível de uma cena, de um improviso e, até mesmo, de uma reprise palhacesca. Dando a todos os seus espectadores com os quais esses palhaços se relacionam o direito de resposta, sua mobilidade, sua movência, por mais que o corpo possa não se mexer (com facilidade). Vejamos algumas situações.

Miguel Lopes e sua mãe, Gisélia Pereira, estavam à espera de uma consulta no corredor da pediatria. Os palhaços Mulambo e Chouriço tinham acabado de fazer algumas brincadeiras com um paciente e sua acompanhante no fim do corredor, quando Mulambo observava a criança à distância. Imita o gesto de comer o iogurte que está nas mãos da mãe de Miguel. Faz barulhinhos com a boca como se dissesse “quero papar isso aí também”. A partir da dali é que eles começam a se relacionar. Chouriço diz que “Mulambo não pode ver nada [que já quer comer]”. A mãe fala para a criança dizer ao palhaço que não vai dar pra dividir o iogurte. E a condução dos palhaços é a aproximação, permitida também pela mãe, que vai dialogando com eles. O jogo começa bem tranquilo, com os palhaços mexendo na comida da criança, tirando um beija-flor (constatado pela própria criança) do pote de iogurte. O pássaro some e aparece, some e aparece. Voa pelo corredor em busca de flores, respondendo às demandas do sujeito-espectador. A criança diz que a flor (que não existe?) sumiu. Um carrinho que está nas mãos de Miguel passou pela flor e ela sumiu. Os palhaços fazem um movimento de que estão de partida. Miguel os pergunta: “vocês já vão?” Em pouco tempo, o jogo sai da suavidade para a agitação. Bravo com os palhaços, provocado por eles, Miguel diz que vai atropelá-los. E segue atrás das duas figuras, descendo do colo de sua mãe e correndo dentro dos limites que seu pequeno corpo lhe impõe. No comentário de Fernando Coelho, que faz o Mulambo, a brincadeira, ainda que pareça uma violência – como uma ameaça de atropelamento –, vale por sua *magia*, pelo *milagre* de mover corpos (limitados ou em risco):

[Fernando Coelho] Eu acho que **a criança brinca de verdade**. E isso pra mim é mágico, é uma aprendizagem. E, às vezes, ela **brinca de verdade, fantasiando**. E, às vezes, ela **brinca de verdade, de verdade**. E é tudo misturado, sabe assim? (...) Pra mim, quando acontecem coisas desse tipo, é um milagre, assim, sabe? É a hora que eu (...) falo "ah! (...) agora eu vou brincar, mesmo". Porque (...) move, né? Move (...) o corpo que é deformado, que é difícil de se locomover e, de repente, se encontra querendo correr, sabe assim?

“Eu atropelai você agora”, diz a criança. Os palhaços vão embora. No corredor onde esperam, fica o aroma deixado pela presença deles (os sentidos em abertura de significação). “Viu que não precisa ter medo de palhaço?”, a mãe diz a Miguel. O jogo rende uma conversa cochichada, carinhosamente particular, entre a mãe e a criança, até a médica anunciar o início da consulta.

Ninguém passa despercebido pelos palhaços no hospital. E ninguém deixa de notá-los. Pode-se até fingir que não os vê, mas eles estão lá com toda pompa de médicos sendo tomados como palhaços. Os palhaços observam tudo e trazem tudo à existência. Vide quando numa sala de espera, em que Mulambo e Chouriço faziam traquinagens com suas roupas íntimas para todos rirem, Mulambo se apaixona por uma das mães que estava lá presente, exibindo-a a todos somente por ter olhado e apontado para ela. Até na impossibilidade de uma relação mais reversível com um bebê num dos leitos, eles dão um jeito de estar em relação: piando como um passarinho e imitando um voo com suas mãos, Chouriço faz se movimentarem os olhinhos da criança. E tantas outras cenas com funcionários do Hospital da Baleia: no jogo da troca de chapéus com um senhor nos corredores; no reencontro com um funcionário que ganhou o nome de Linguíça, mas que, recusando a alcunha, se intitula “SalCHicha”; e as enfermeiras que recebem mensagens na técnica palhacesca.

[Eliseu Custódio] A primeira coisa da relação é a disponibilidade que a gente tem, (...) acho que é **um dispositivo de ter encontros, uma disponibilidade de querer encontrar**, né? Que é, no palhaço, (...) aquele desejo enorme de ser amado, de ser reconhecido, de querer fazer a diferença e querer muito encontrar as pessoas. Então, ele tá sedento, mesmo. Então, passa, primeiramente, pelo artista com esse dispositivo do desejo de encontrar. Essa potência, (...) esse impulso primeiro de encontrar. E aí, **encontra com todo mundo**.

“Encontrar **com** todo mundo” é essa possibilidade de se estar frente ao outro, junto, conjuntamente. Não é apenas ir lá **encontrar todo mundo** para fazer

uma cena. O que Eliseu enuncia parece dizer muito sobre a prática do palhaço de hospital: há um outro *com quem* um sujeito se interpreta; o duplo movimento de interpretação, nesse caso, não se preposiciona somente pelo *para*. Em sua particularidade, esse palhaço de que ele fala, não pretende só o riso. Esse palhaço escorrega por entre os dedos da ordem da palhaçaria, desliza pelas formações discursivas, tentando se encontrar em outros sentidos para sua prática conformada por corredores, jalecos e muita espera pela vida se (re)definir. No risco da morte, fazer alguém rir da vida, rir pela vida. E até apagar em si que, num hospital, há outros sujeitos além do palhaço. Como fez uma criança, num episódio relatado por Elen Couto. Dentro de um ônibus, ela ouviu o diálogo entre mãe e filho. Ao passar pela frente de um hospital onde há atendimento do grupo, a criança lembra que nele ficou internada: "mãe, é aqui que tem um palhaço". O diferente, o palhaço, irrompe em seu imaginário sobre um lugar que, além de servir para se curar, pode ser um quintal de brincadeiras.

5. Considerações finais

Em vista do que apresentei nesta dissertação, reconheço que me dei aos erros e falhas aos quais todos nós estamos e somos sujeitos (com e sem narizes vermelhos que nos antecipem/medeiem) quando nos embrenhamos no terreno discursivo para nele fazer pesquisa. Em meu caso, especificamente, não querendo exaurir todos os assuntos possíveis de destacar no discurso da palhaçaria, evitei me colocar em lugares que se referenciassem pela totalidade, pela univocidade. Não queria cair na mesma armadilha em que alguns pesquisadores dessa temática estão (ainda) presos, que é a de considerar o palhaço somente dentro do próprio campo de atuação artística, tentando determinar *o que é e o que não é um palhaço, numa clivagem separatista entre clowns e palhaços, ou como deve ou não deve um sujeito (se) interpretar um palhaço para seu público.*

Procurei me apoiar, para escapar disso, na Análise de Discurso (materialista), uma teoria que prescinde dessa falsa segurança de tomar uma parte pelo todo. Nela não se objetiva a completude, tampouco a exaustividade em relação ao objeto empírico posto que ele é inesgotável (ORLANDI, 2005, p. 62). E considerando inesgotáveis as possibilidades de realizar pesquisas na palhaçaria (e sobre ela), busquei concretizar um de meus objetivos iniciais: produzir conhecimento sobre tal prática fora do campo das Artes Cênicas. Nos estudos linguísticos, foi que fiz o percurso de compreensão do discurso palhacesco. Então, com a finalidade de delimitar o corpus sobre o qual eu me debruçaria, optei por focar *o funcionamento dos discursos que os palhaços participantes da pesquisa produzem sobre as e nas relações que estabelecem com seus espectadores.* A partir dessa questão, observar o arquivo constituído por depoimentos de palhaços e cenas de intervenções ou espetáculos palhacescos me possibilitou realizar os gestos de leitura que se materializaram nos capítulos precedentes.

Dentre os resultados da pesquisa, quero destacar alguns deles nesta seção final. O primeiro foi o de conceber o nariz vermelho de palhaço como instaurador de uma *relação entre* sujeitos palhaços e espectadores em dado acontecimento. Essa máscara que derruba a quarta parede teatral – e devassa todas as outras por vezes – é a mesma que se põe nesse lugar, nesse espaço (do) *entre*. O sujeito-palhaço não se isola, não se exclui do outro ao utilizar seu nariz vermelho. A máscara, pelo contrário, faz a mediação necessária (o nariz vermelho *feito de* mídia), aciona

imaginários – consequentemente, discursos – e produz efeitos de sentido que interferem no real da cidade nas suas variadas possibilidades discursivas. Se uma palavra já é um discurso, o nariz vermelho, por sua materialidade significativa, também o é. Ele produz seus múltiplos efeitos entre interlocutores no instante mesmo de sua aparição em meio ao rosto de um sujeito na posição de palhaço. Sua aparência (que tem opacidade histórica) provoca antecipação, e o sujeito-espectador se precipita em “tirar conclusões” (sobre o palhaço em cena). E desse modo, via interpretação, o interdiscurso da palhaçaria vem à tona.

Levando-se em conta que o que ocorre entre atores-palhaços e seus espectadores não é uma mera situação de transmissão de mensagens em cena, e sim, o estabelecimento de uma relação discursiva, expus como a máscara palhacesca é potente na mobilização de sentidos que podem promover, em certos contextos, deslocamentos *sobre a palhaçaria e nela mesma*. Também constatar as tensões (as forças em contradição) entre sujeitos-palhaços e sujeitos-espectadores me possibilitou espreitar o que é próprio do político nos jogos que os palhaços propõem em cena. Não é verdade, digo mais uma vez, que "palhaço é tudo igual", como parece estar acimentado em alguns imaginários, porque, discursivamente, suas atuações mobilizam e fazem circular sentidos múltiplos, até mesmo inesperados e indesejados por quem participa de um jogo palhacesco. Com uma máscara fazendo a mediação, de forma simbólica e material, nota-se que há, variavelmente, identificação e resistência nas relações entre sujeitos palhaços e espectadores. Ou seja, o nariz vermelho faz liga entre esses sujeitos não somente num campo de identificações, uma vez que há também resistências nessas relações discursivas (um exemplo é do embate entre o palhaço Tico Bonito e a polícia paranaense). Precisamos, portanto, reconhecer que “a ideologia é um ritual com falhas” (ORLANDI, 1999a, p. 13). Os sentidos que os fatos requerem para si são parte da história. É preciso pensar um sujeito na posição de palhaço que (se) significa (interpreta) nesse jogo aberto que é o discurso, e não em uma relação comunicacional fechada em si mesma e que tem uma espécie de nirvana como seu fundamento. “Na relação contínua entre, de um lado, a estrutura, a regra, a estabilização e o acontecimento, e, de outro, o jogo e o movimento, os sentidos e os sujeitos experimentam mundo e linguagem, repetem e se deslocam, permanecem e rompem limites” (idem).

No caminho da investigação do funcionamento do nariz vermelho no discurso artístico (palhacesco), pensá-lo como (se fosse) uma *mídia* me intrigava. Por

esse motivo, foi a noção de *mídia* como *mediação* (*medium/ media*) que mais se aproximou do que eu aponto neste trabalho, deslocando-a de um sentido de *meios de comunicação de massa* (talvez, o mais estabilizado) para o de *dispositivo intermediador de relações sociais*. Não era proveitoso pensar mídia como meio de comunicação na prática artística. Até porque considerar o nariz vermelho apenas como uma *ferramenta* de comunicação (ou um suporte) apagava o fato de que as relações se dão entre os sujeitos por meio da linguagem; e de uma língua, que, aliás, é sujeita a equívocos.

Depois de me inscrever no campo teórico-metodológico da Análise de Discurso, um proveito (entre tantos outros) foi o de assentir que não se pode determinar que o palhaço se comun-ica com seu público uma vez que os sentidos nunca são os mesmos, nem sempre são **comuns** – o sentido de algo é *relação a*; e no caso da palhaçaria, vimos que também é *relação entre*. O sentido de comunicação com o qual trabalham, majoritariamente, as teorias da comunicação foi abandonado neste trabalho porque produz, como destacado, um efeito de transmissão. E o palhaço, em nossa perspectiva, não tem mensagens/informações a transmitir. A palhaçaria tem jogo, tem folga entre suas partes – nada é fixo – e produz, por isso, efeitos muitos. Ainda sobre esse tema, Costa (2014, p. 25), ao ler Pêcheux, diz que o autor “acentua que tomar o homem como animal que se comunica é não compreender as dissimetrias e dessemelhanças entre os sujeitos asseguradas pelo discurso”. Em suma, o que me mobilizou a chegar a essa consideração de que o nariz vermelho medeia a relação entre sujeitos (e não, propriamente, os comunica entre si) foi o desejo de sair do campo de pensamento que trata a relação entre interlocutores como “estímulo e resposta”. Não há transmissão, há efeitos de sentidos entre esses sujeitos em suas muitas posições no discurso, sempre tocados pelo simbólico, dentro de circunstâncias dadas (ORLANDI, 2015, p. 17).

Por causa das variadas formas pelas quais o nariz vermelho se historiciza, não sendo mais possível controlar seu “modo de usar” (quem pode? Como pode? E para qual finalidade?), os sujeitos que fazem dessa máscara a sua tecnologia de linguagem, sua mídia, ao que parece, estão tendo de “baixar a guarda” e deixar que o palhaço ganhe outros sentidos. Segundo Reis, o nariz vermelho se tornou um cânone colado à figura do palhaço por conta das práticas e apropriações contemporâneas e empreendimentos comerciais do século 20. O autor afirma que “o

nariz vermelho domina o status de signo do palhaço aos olhos do público contemporâneo” (2013, p. 28) e é

tão carregado de todos os tipos de manifestação cômica e não cômica, que esperamos, de alguém que o porta, um comportamento que pode variar do branco, do bufão e do próprio augusto,⁸⁷ além de personalidades que manipulam outras escalas de comicidade, ou mesmo tenham objetivos extracômicos. Mas podemos também deixar que o nariz assuma as múltiplas conotações cômicas e não cômicas, que parece ser o estado atual. Enfim, não podemos temer quebrar nossas próprias regras e tradições, afinal, o palhaço é ou não é o rei da desregra? (REIS, 2013, p. 82)

Isso nos leva a considerar que a relação com o simbólico é uma relação com a interpretação (ORLANDI, 2007b, p. 133): “ela está na base da própria constituição do sentido, já que, diante de qualquer objeto simbólico o sujeito é instado a interpretar (a dar sentido) determinado pela história, pela natureza do fato simbólico, pela língua”. No caso da prática palhacesca, também é interessante notar como o sujeito presente na plateia, nas limitações de seu assujeitamento, se envolve, à sua maneira (e seus efeitos), com um discurso fundamentalmente lúdico (simbolicamente aberto), que o guia, muitas vezes, em direção ao *non sense* (potência de significação). No acontecimento da palhaçaria, os sentidos de palhaço estão sendo “jogados” (manejados em um jogo), desencadeando coisas que são potentes, como a possibilidade mesma dos encontros entre os sujeitos. E o encontro já é o que permite aos sujeitos certos deslocamentos na palhaçaria, que abre o simbólico para outras possibilidades, para muitas nuances: do cômico... ao crítico (e no que há entre e além desse intervalo). Sujeitos (simbólicos) que estão ocupando posições distintas, afetados por suas memórias discursivas. Sujeitos que, ao vestirem uma máscara, passam a se significar em um determinado contexto de uma maneira tal devido ao estado relacional, ao seu *estado de apresentação*. Sujeitos que, na posição de palhaços em um hospital, por exemplo, causam pequenas transformações em si e no outro. Ou mesmo, são capazes de **caos-ar**.

⁸⁷ A ênfase tem relação com o fato de se acreditar que a máscara é uma prótese desenvolvida a partir da pintura vermelha que os primeiros palhaços considerados *augustos* faziam na ponta de seus narizes. “O nariz vermelho identificado como a característica principal da maquiagem do augusto, segundo diversos críticos e historiadores, começou a se generalizar apenas desde a década de 1910, a partir da maquiagem de Albert Fratellini”, diz Reis (2013, p. 28).

Daniela Perucci, do Instituto HAHAHA, certa vez, teve a curiosidade de olhar para trás, saber como as coisas ficam depois de sua passagem interpretando(-se) a Suzette, sua palhaça:

[Daniela Perucci] E aí, as coisas retomam seu lugar... Aí, que eu vi como é que é o hospital, porque a visão que **eu tenho do hospital é a visão da Suzette**, né? Não é a minha, né? (((risos))) Aí, eu falei assim "nossa... é assim que é normalmente". Aí, que eu me dei conta e falei "olha pra cê ver". Eu (...) vivo o burburinho, assim. **É outro hospital o hospital que a gente habita.**

Sua colega, também Daniela, mas com a alcunha de Rosa, mal consegue explicar o que é entrar em cena no hospital. Na língua/gem, ela se enrola toda. Após atravessar o hospital até o vestiário, onde se transforma em sua palhaça, ela percebe que ninguém notou sua passagem, ninguém sabia quem ela era. Minutos depois...

[Daniela Rosa] Na hora que a gente sai... sai da porta, já... já é assim. E... é... parece... abre assim, né, essa coisa do... É outra... É uma... parece... parece... puxa assim, fica tudo livre e... e... todo mundo já quer brincar e... todo mundo assim, né? Tô viajando, assim, né. Eh... tudo é... permite tudo, assim. Parece que, às vezes, quando eu... que eu... quando eu lembro assim, eu... eu ve... é imagem de criação, de improvisação, vou vendo a história... a criança junto, em outro lugar, assim. Não... uma coisa meio de ma... viagem, mesmo, assim, em outros espaços, assim, que... É. **Uma viagem**, assim. Mas a... sei lá. (((risos)))

Sim, é uma viagem. A explicação por meio da língua não parece caber num sujeito que *se interpreta* palhaço porque as palavras de um palhaço estão em seu corpo. De acordo com Burnier, as palavras de um palhaço estão “em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas as sequências delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia”. Lembra-se do *pensar-fazendo* sobre o qual tratamos na seção 3.3? Ao responder sobre isso, na dificuldade de explicar via palavras, Daniela Rosa mostrava no corpo também o movimento do que a situação lhe *caos-ava*. Os corpos das Danielas, nesses outros hospitais que elas habitam como palhaças, seguem em cena. Retomo o autor: “mesmo num espetáculo, onde tais circunstâncias são predeterminadas, ele [o palhaço] está livre para os estímulos que vêm dos espectadores: adapta, cria, *viaja com seu público*...” (2009, p. 221, destaque meu).

Por isso, depois de tanta coisa dita aqui, reitero que é na relação entre que há invenção. Não é no absoluto (de um único sentido para palhaço, para o uso do nariz vermelho). É na descontinuidade, na incompletude. O sentido de palhaço, ainda

que dentro de uma sua ordem, não está pronto, finalizado. Existe criação quando o nariz vermelho está em discurso. Portanto, não se pode querer trabalhar os sentidos de palhaço dentro de um processo de produtividade (estabilização). É preferível a criatividade, cujo uso pode romper com o processo de produção dominante de sentidos por introduzir “o diferente” na linguagem. “E, na tensão da relação com o contexto histórico-social, pode criar novas formas, novos sentidos. Pode realizar uma ruptura, um deslocamento em relação ao dizível” (ORLANDI, 2000, p. 20).

Por fim, mais um resultado a destacar: sendo o nariz vermelho uma tecnologia de linguagem por meio da qual atores-palhaços produzem certos efeitos de sentidos em determinados tipos de relação com seus espectadores, percebemos que ele está além daquilo que é fomentado, única e exclusivamente, pela comicidade. Neste trabalho, nos limites do corpus reunido para tanto, acompanhamos a política do riso e como ele (se) significa de diferentes maneiras a partir de cada prática dos palhaços participantes desta pesquisa nas distintas condições de produção (imediatas e conjunturais). Notou-se que as condições de produção e a natureza do público determinam o tipo de relação que os palhaços têm com seus espectadores, assim como estabelecem os sentidos para palhaço postos em circulação (por intermédio de sua máscara vermelha). Pela leitura, descrição e interpretação do corpus analisado (reunido nas ruas, nos hospitais e no circo-teatro), compreende-se que o riso pode significar (e produzir efeitos de) não só entretenimento, mas, entre outras coisas, denúncia, fantasia e terapia, por exemplo. Ainda que causar-riр não lhes seja um gesto obrigatório, percebe-se que o imperativo do riso está interpelando os sujeitos que atuam como palhaços o tempo inteiro. Seja em cena, quando *interpretam-se para*; seja fora de cena, quando *discursivizam sobre* a palhaçaria e a relação com seus espectadores.

Apesar de tantas considerações, o que busquei expor, sustentado pela escrita, não é de modo algum uma imposição.⁸⁸ Por isso, convido-lhe a fazer controvérsia. Ainda que eu também tenha uma prática na palhaçaria, o desafio foi não me reconhecer, e sim conhecer. E “aceitar que a linguagem não é propriedade privada. É social, é histórica. Não é transparente” (ORLANDI, 2006, p. 3). Por vezes, ao escrever, eu me vi na pele deste sujeito que Vinício, o palhaço Chouriço, descreveu ao me contar que, “às vezes, cê vê uma pessoa com uma fala extremamente coerente,

⁸⁸ Conforme sugere Orlandi aos analistas de discurso (2008, p. 50).

né, e, num dado momento, ela tá tropeçando, assim, nas palavras”. Como sujeito, buscando alguma coerência na textualização, em como me discursivizar, no ávido impulso por me significar, posso ter tropeçado aqui e ali na construção deste trabalho. Aberto a outras formas de pensar o discurso do sujeito-palhaço sobre sua relação com os distintos públicos, disponho-me ao diálogo em que haja a potência de a palhaçaria fazer sentido em outras (muitas) direções.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Kil. O circo, o teatro e a crítica: uma história de encontros e desencontros. Revista SescTV, de junho de 2016, n. 111. p. 12. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/edicao_revista/40c39a99-842d-4ad1-abf8-351b1852f1c7.pdf> Acesso em: 03 jul. 2015.
- A FIGURA hiperbólica do palhaço. Entrevista de Hugo Possolo à revista SescTV, de junho de 2016, n. 111. p. 11. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/edicao_revista/40c39a99-842d-4ad1-abf8-351b1852f1c7.pdf> Acesso em: 03 jul. 2015.
- AMOSSY, Ruth et alii. Stéréotypes et clichés. Paris: Nathan, 1998. apud ORLANDI, Eni P. Cidade dos sentidos. Campinas: Pontes, 2004.
- AUROUX, Sylvain. A revolução tecnológica da gramatização. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BASE comunitária de segurança. Disponível em: <<http://www.pactopelavida.ba.gov.br/base-comunitaria-de-seguranca>> Acesso em: 13 jul. 2016.
- BASSI, Leo. O retorno do Bufão. Trad. María Del Mar Carreño. In: MAGRI, Ieda; ARTIGOS, João Carlos (orgs.). Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- BERGSON, Henri. O Riso: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BOLOGNESI, Mário F. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BRUST, Viviane T. B. Da comunicação ao discurso: um lugar para o sujeito nos estudos da linguagem. Fragmentum, N. 30. Laboratório Corpus: UFSM, Jul./Set. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/11192>> Acesso em: 2 jul. 2016.
- BURNIER, Luiz O. A arte do ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CANGUILHEM, G. Le cerveau et la pensée. Paris: Cours Public de Murs, 1980. apud _____. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do R. et al. Análise do Discurso: entornos do sentido. Araraquara: Unesp, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001a.
- CASTRO, Alice V. de. O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no Mundo. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

COSTA, Grciely C. da. Sentidos de milícia: entre a lei e o crime. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

DEBRAY, Régis. Curso de midiologia geral. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

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

_____. A presença não é um atributo do ator. In: ORLANDI, Eni P. Org. Linguagem, Sociedade, Políticas. p. 227-230. Pouso Alegre: Univás; Campinas: RG Editores, 2014.

FERREIRA, André L. R. Transgressão na máscara do palhaço. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3039>> Acesso em: 18. jul. 2016.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAULIER, Philippe. O atormentador: minhas ideias sobre o teatro. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GREGOLIN, Maria do R. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. p. 22 e 23. Revista Comunicação, Mídia e Consumo – ESPM. V4. 2007, São Paulo.

_____. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: GREGOLIN, Maria do R. et al. Análise do Discurso: entornos do sentido. Araraquara: Unesp, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001a.

HENRY, Paul. Sens, Sujet, Origine. In: DRLAV, Paris. apud ORLANDI, Eni P. Discurso e texto. Formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

ICLE, Gilberto. O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc SP, 2010.

MILANEZ, Nilton; GASPAR, Nádia R. (orgs.). A (des)ordem do discurso. São Paulo: Contexto, 2010.

NECKEL, Nádia R. M. Análise de discurso e o discurso artístico. SEAD–SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, v. 2, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/sead2_simposios.html> Acesso em: 20 jul. 2016

NUNES, José H. O espaço urbano: a rua e o sentido público. In: ORLANDI, Eni P. Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni P. A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. Análise de Discurso. In: ORLANDI, Eni P; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (orgs.). Introdução às ciências da linguagem – Discurso e textualidade. 3. ed. Campinas: Pontes, 2015.

_____. Análise de discurso: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. As formas do silêncio – no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007a.

_____. Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001a.

_____. Cidade dos sentidos. Campinas: Pontes, 2004.

_____. Contextos epistemológicos da Análise de Discurso. Escritos. n. 4. p.1-16. Campinas: Unicamp, 1999a. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf>> Acesso em: 29 mar. 2017.

_____. Discurso e leitura. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

_____. Discurso e texto. Formulação e circulação dos sentidos. 3. ed. Campinas: Pontes, 2008.

_____. Divulgação científica e efeito leitor: uma política social urbana. In: GUIMARÃES, Eduardo (org). Produção e circulação do conhecimento. Estado, Mídia, Sociedade. Campinas: Pontes, 2001b.

_____. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. Revista RUA. n.1. p.35-47. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. Entrevista concedida a Raquel Goulart Barreto. In: BARRETO, Raquel G. Análise de Discurso: conversa com Eni Orlandi. Revista Teias: Rio de Janeiro, ano 7, nº 13-14, jan/dez 2006. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24623>> Acesso em: 2 fev. 2017.

_____. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007b.

_____. N/O limiar da cidade. Revista Rua. Número especial. p. 7-19. Campinas: Unicamp, 1999b.

_____. Segmentar ou recortar? In: Linguística: questões e controvérsias. Série Estudos – 10. ed. Uberaba: Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

_____. Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio. In: Sujeito, Sociedade, Sentidos. CARROZA, Guilherme et al. (orgs). Campinas: RG, 2012.

PADILHA, Priscila G. O bufão e sua condição liminar nas manifestações carnavalescas da idade média e início do renascimento. *Cena em Movimento*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21607>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

PAVEAU, Marie-anne. “Hashtag”, *Technologies discursives*. 2013. [Carnet de recherche]. Disponível em: <<http://technodiscours.hypotheses.org/488>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Unicamp, 2010 [1969].

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 3. ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

_____. *Las Vérités de la Palice*. Paris: Maspero, s/d. Edição brasileira: *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

_____. *Papel da Memória*. In: ACHARD, Pierre [et.al.]. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. *Revista do Lume*. n. 07. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. Disponível em: <www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/.../222> Acesso em: 05 jul. 2015.

_____. *Caiu na rede é riso*. In: FERRACINI, Renato. Org. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores e Ed. Fapesp, 2006.

_____. *Riso em três tempos*. In: FERRACINI, Renato. Org. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores e Ed. Fapesp, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2012.

REIS, Demian M. *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Salvador: EDUFBA, 2013.

RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. Trad. Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SARGENTINI, Vanice. As relações entre a análise do Discurso e a História. In: MILANEZ, Nilton; GASPAR, Nádia R. (orgs.). *A (des)ordem do discurso*. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVEIRA, Juliana da. Rumor(es) e humor(es) na circulação de hashtags do discurso político ordinário no twitter. Tese. Maringá: UEMG, 2015. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/jsilveira_do.PDF> Acesso em: 05 fev. 2017.

STANISLAVSKY, Constantin. A preparação do ator. Tradução de Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

VIEIRA, Laíse A. D. Análise de Discurso e Teatro: a interpretação e o silêncio em cena. Dissertação. Pouso Alegre: Univás, 2014.

ANEXOS

Ao lado do nome de cada grupo, o número da página onde se iniciam as transcrições das entrevistas. Naélia Forato é a amiga que estava me auxiliando na captação das imagens durante o trabalho de campo. Seu nome será mencionado em alguns momentos. O sinal “(...)” interposto entre algumas descrições significa que, naquele instante, houve troca de cartão de memória ou bateria – ou mesmo mudança de locação.

- 1) Nariz de Cogumelo – p. 143**
- 2) Tico Bonito – p. 156**
- 3) Instituto HAHAHA – p. 186**
- 4) Circo de Teatro Tubinho – p. 245**

1) Nariz de Cogumelo

Entrevista 1) Laili Flórez e Diogo Flórez

[Romulo] Eh... Me interessa muito saber da relação que vocês mantêm com os curiosos, né. Esses curiosos que vocês chamam de curiosos nessa peça. E quem são esses curiosos nessa relação que vocês mantêm com eles, como o Nariz de Cogumelo, não somente nessa apresentação...

[Laili Flórez] Em geral...

[Romulo] ...mas em todas...Por que curiosos?

[Laili Flórez] Bom, nós somos um grupo que a maior parte das nossas, dos nossos espetáculos, dos nossos projetos, são espetáculos que são apresentados em rua ou em espaços públicos abertos. Então, os curiosos, né, como a gente tá chamando agora em Priscilla, ou os espectadores, são parte do espetáculo, mesmo, de como ele é feito e parte da nossa história. A gente faz rua desde 2008. Dois anos depois, quando o grupo começou, a gente começou a fazer rua e mudou completamente nossa... nossa estética, nosso jeito de fazer, mudou as palhaças de cada um. Eh... mudou como a gente em cena. Mudou como a gente constrói nossos espetáculos, nossa dramaturgia e o que a gente pensa daqui para a frente. A gente faz apresentações também em espaços fechados, em teatro. Eh... apresentações pra adulto, que são os cabarés, que são feitos em teatros mais especificamente, mas, assim, a rua é a nossa grande paixão. Por mais que a gente saia um pouco dela, a gente... volta e meia, a gente volta porque é na rua, com esses curiosos, que a gente, que a gente tá mais viva, eu acho. O grupo tá mais vivo, atento e alerta, como a gente gosta de dizer. E o público, ele interfere no espetáculo, não só em forma de aplauso ou riso, mas, às vezes, interfere comentando, interfere entrando em cena. Às vezes, não é convidado, mas a pessoa tá lá entrando em cena. Eh... Uma coisa que falou alto lá longe, que a gente tem que se apropriar daquilo, abraçar e, né, acolher para o espetáculo porque não tem como ignorar. Na rua, a gente não tem como ignorar tudo o que acontece. Até esse mesmo espetáculo, Priscilla, que tem um formato teoricamente um pouco mais fechado, que tem um texto e tudo, a gente estando em rua, também tem coisas que não tem como a gente ignorar e a gente tá sempre lá, sempre compartilhando. Então, eh... Eu posso dizer que é o sétimo integrante. Se nós somos seis, é o sétimo integrante do Nariz de Cogumelo. Sem o público, não existe a gente.

[Diogo Flórez] Agora, é um sétimo integrante que ele não ensaiou com a gente, né. A gente tem, se sente, pelo menos, eu, eh... a grande diferença de eu fazer um show num lugar fechado, a gente apresentar num teatro e fazer na rua é que cada curioso tem que ser conquistado na hora que tá passando na rua. A gente meio que tem que conquistar cada um e...e...

[Laili Flórez] Manter o interesse...

[Diogo Flórez] ... encantar ele... eh... a ficar pra assistir.

[Laili Flórez] Se ele fica, é porque realmente ele quer. Ganhamos o coração.

[Romulo] Eh... O Diogo comentou mais cedo, num intervalo, enfim...

[Diogo Flórez] Ai, ai, ai...

[Romulo] ... entre as apresentações... que... ele comentou sobre essa relação que foi mantida com o pessoal de Fazenda Coutos. Uma relação prévia na verdade, né. Foi criado um imaginário sobre aquele espaço para vocês, que era um espaço de perigo... eh... iminente... que é a realidade, né, não é só imaginário, né, mas...

[Laili Flórez] Ah, sim...

[Romulo] ... eh... ia se dar uma apresentação de vocês que mobiliza este imaginário também, né, de apagamento, né, essas chamas que são apagadas todos os dias e tudo o mais. Como é que vocês lidam com esta relação de risco, de vulnerabilidade nesses espaços onde vocês, do Nariz de Cogumelo, costumam se apresentar aqui na cidade de Salvador, né, nos subúrbios e tal?

[Diogo Flórez] A gente já passou por diversas situações diferentes... de ter gente metendo a mão no chapéu e roubando dinheiro no final da apresentação, de ter tiroteio atrás da gente, a gente ter que mudar o local de apresentação porque tava arriscado de ter guerra de facção, mas o prazer de ter as pessoas agradecendo depois, perguntando se a gente vai voltar, pessoas da comunidade, mesmo. Eh... Até lugares que falam “tá muito arriscado” e não acontecer nada. A gente vê que as pessoas que tavam, ofereceriam risco para a gente, tavam envolvidas e apoiando ter uma apresentação ali, alguém de fora vir assim e apresentar... Eh... Essas respostas que a gente tem... eh...

[Laili Flórez] Vale qualquer risco.

[Diogo Flórez] É...

[Laili Flórez] A gente tá sempre indo pra... comunidades de baixa renda, comunidades com pessoas em situação de risco, a gente tá sempre procurando ir também pra esses lugares, né, levar a arte de rua a lugares onde os espetáculos que são destinados a equipamentos culturais tradicionais não vão. Fazenda Coutos é um deles. A gente foi agora pela terceira vez. E... na... Essa terceira vez teve essa conversa toda, que eles falaram para a gente “olha, pode ser que vocês encontrem alguma pessoa armada, tal...” Mas a apresentação foi bem tranquila... Nas outras duas apresentações que a gente teve há uns anos atrás, foi mais movimentada porque foi um outro lugar, uma outra praça também. Mas é... é muito lindo a resposta, que a gente tem até dias depois de gente que... a gente tem um depoimento de uma, uma amiga da gente de infância, que morava em Fazenda Coutos, morou em Fazenda Coutos a vida inteira, não tava lá mais quando a gente apresentou, mas que ouviu os amigos do bairro ainda falando com ela... E ela mandar, ela mandou um... e-mail pra gente dizendo assim... eh... “Cês não têm noção do quanto... da semente que cês plantam com apenas essa apresentaçõzinha, de chegar lá e levar um sorriso para essas crianças que ficam lidando com a violência, assim, diariamente”. A segunda vez que a gente foi para Fazenda Coutos, era época de perto da Copa do Mundo, alguma coisa assim, e aí teve fogos de repente. E a gente tinha acabado de passar por uma situação em um outro bairro daqui de Salvador, um bairro também mais pobre daqui de Salvador, que

teve um tiroteio quando o espetáculo ia começar. A roda já tava... eh... completa, tava cheia. A gente já ia entrar em cena. Os meninos, os músicos, estavam lá em cena, e o tiroteio rolou lá na hora. E uma pessoa até que veio a morrer depois. A gente tinha acabado de passar por essa situação e, como teve os fogos, a gente chegou na hora fez assim... aí, tipo, deu aquele momento “não, é fogos” e aí, uma criança virou pra mim e falou “olha, é fogos” e era criança bem pequenininha. Então, pra uma criança pequenininha precisar falar “olha, é fogos” é porque ela sabe o som de tiro. Isso foi... foi muito forte. E, naquele outro bairro, mesmo, no dia em que aconteceu o tiroteio, a gente pensou... e a parede ficou com marca de sangue, assim, a parede perto da praça... E a gente “não, não vamos apresentar hoje... é meio...”. Aí, a gente tirou o figurino, descemos as palhaças pra conversar com o público só pra tentar, né, conversar um pouco, porque a gente ia voltar no final de semana que vem, e tinha gente perguntando pra gente ainda “cês não vão apresentar? Por que cês não vão apresentar?” E a gente estava muito... baqueada e muito mexida com aquela situação. Não apresentamos, mas, ao mesmo tempo, a gente ficou pensando “nossa, é... como um tiroteio não é uma situação tão extraordinária praquela comunidade?” Não é... É algo... A gente estar lá é muito mais extraordinário do que um tiroteio ter acontecido. “Não sei por que que vocês não apresentam?” E, aí, no final de semana seguinte, a gente voltou e foi uma apresentação muito linda, que no final a gente ficou super emocionado e a gente agradeceu. E várias pessoas viraram para a gente e falaram depois “muito obrigada por terem voltado, por apresentarem aqui”. É uma comunidade que a gente tem muito carinho, que a gente também, sempre que pode, volta.

[Diogo Flórez] O pessoal da comunidade, mesmo, durante a semana quando a gente passou lá pra avisar que a gente ia tá apresentando no final de semana que vem, eles ficaram todos surpresos “ó, eles vão voltar mesmo; os palhaços que fugiram dos tiros”, eles falavam assim...

[Laili Flórez] É...

[Diogo Flórez] Eh... Ficaram super surpresos e felizes que a gente tava voltando. E os curiosos que tão nessas comunidades são mais fervorosos, assim, eu sinto. Nada contra...

[Laili Flórez] É...

[Diogo Flórez] ... a gente apresentar em outros bairro que a gente apresenta em Salvador, mas Fazenda Coutos, mesmo, a gente apresentou já... A gente fazia a roda, a apresentação era... tinha uma frente assim, não tinha, não era 360 que nem esse espetáculo, mas tinha umbigo de criança no cotovelo da gente. A gente tocando assim e barriga de criança aqui, empurrando de cá...

[Laili Flórez] E a gente entrando e saindo de cena...

[Diogo Flórez] ... Todo mundo assim...

[Laili Flórez] ... empurrando as pessoas assim... São lugares que... A gente tem um espetáculo que a melhor apresentação do espetáculo da vida foi num desses bairros, o Candéal... Porque é um negócio que... fica.

[Romulo] Perfeito. Eu vi essas fotos... Do Candeal.

[Laili Flórez] Do Candeal.

[Romulo] Muito grato a vocês dois. Muito grato.

[Diogo Flórez] Dá, dá as mãos assim. Irmãos!

[Romulo] Ê! Irmãos Flórez!

[Laili Flórez] (((risos)))

Entrevista 2) Viviane Abreu e Luiza Bocca

[Romulo] Óbvio que uma coisa que me interessa muito é a relação que vocês mantêm com o público, isso me interessa bastante. Que relação é essa? Que tipo de comunicação acontece entre vocês...eh... Então, eu queria saber disso de vocês, como vocês pensam, como vocês sentem, como vocês se inspiram nesta relação com o público de vocês? Que, hoje, dez anos, né, de Nariz de Cogumelo existe um público também. Por mais que seja, a cada apresentação, um público diferente, e tal... mas vocês têm um público que, de certo modo, um público que vocês reconhecem, né, a cada apresentação, assim...

[Viviane Abreu] Acho que era interessante falar um pouco da trajetória do grupo, assim, de início. Porque o grupo, inicialmente, eh... ele foi organizado muito mais num, numa, num intuito de montar uma apresentação que aconteceria no município de Diogo, no litoral da Bahia. Eh... bom... E desse ensejo nosso entre amigos que tavam fazendo o curso de palhaço com Alexandre Casali na época, a gente passou a estudar o palhaço, a fazer algumas atividades mais em sala, né, pra palco italiano. Eh... bom... Daí, eu, particularmente, tive uma experiência à parte com um outro grupo conhecido meu que eles fizeram na rua e me chamaram pra fazer com eles. Eh... E, aí, eu tive meu primeiro contato com rua e achei fantástico porque... eh... essa relação que passa a existir entre a plateia e que é diferente em absoluto da plateia do teatro. E eu, sendo formada em teatro, eu noto isso com muita clareza... eh... foi o que mais me cativou. Porque há um calor, há uma relação muito genuína. E que, nesse momento que eu vivenciei essa experiência, eu compartilhei com o grupo e trouxe o primeiro convite ao grupo da gente fazer essa experiência coletivamente na rua. E, aí, a gente se articulou numa apresentação.. eh... que foi na praça do Campo Grande, né, afora essa na comunidade, mas a gente fez uma apresentação em praça... E essa primeira apresentação em praça foi caótica. Foi uma catástrofe... Porque, naturalmente, a gente estava extremamente ansioso, ali, esperando que ia ter uma relação do público chegar e já lotar e assistir a gente. E essa armadura que a gente usou, né, cheia de carta na manga, levando um monte de coisa pra interagir não funcionou em nada. Porque a gente chegou, praticamente, engolindo o público. O público lá, sentado, né, uma moça com filho, a criança ali, a gente “a gente quer apresentar aqui pra vocês”, gritando e tal... querendo, literalmente, “armar o circo” ali pra chamar atenção e a gente viu que aquela coisa não funcionava. Na verdade até assustou, a moça que foi, né, literalmente se afastando e foi embora, e deixou a gente lá. Até que a gente

conseguiu uns três a quatro... eh ... espectadores ali, onde a gente passou um chapéu, que também foi outra coisa catastrófica, mas que, simbolicamente, foi o que fez... eh... a nossa transição pra se inspirar no que era mais importante na rua que era essa relação com a plateia. E, a partir daí, a gente, realmente, passou a ter um público, dedicado, né, a rua. E a pensar espetáculos também pra eles. Então, esse é um cuidado que a gente busca ter, né? No maturar o espetáculo, a gente pensa nisso. A gente pensa em como isso vai ser recebido, pra que espectador a gente tá fazendo aquele espetáculo, aquela cena.. Eh... E a gente percebe que as relações variam, né? Eu acho que é uma coisa que você pode falar um pouco melhor, tipo, tem praças que recebem de um jeito... em outro bairro é de outro. Que... seria o mesmo que a gente falar que em cidades distintas a recepção também aconteceria de forma diferente, né. Mas a gente nota isso também: eh... determinada cena é recebida melhor num, numa, num bairro do que em outro, né, e tem um tanto dessa diferença que a gente nota e que... que a gente se arrisca. Que é o mais importante.

[Luiza Bocca] Eh... O que é interessante notar é que são duas coisas importantes que têm o público como elemento principal, que é a arte de rua e o palhaço. Os dois estão inteiramente conectados a esse público, né, esta pessoa que está ali falando. E... então, digamos, ela fala um pouco do como é que foi a nossa relação com a rua, que foi... eh... É bem essa história. E... É interessante porque a gente como uma grande parte veio da escola de teatro, da universidade, então, a gente já tinha, já, meio que, tipo assim, pré-estabelecido que, pra montar uma cena, teria que apresentar num teatro. Então, a gente já construía a cena pensando no teatro, no palco italiano e tal. E, aí, a gente fez algumas apresentações dentro da escola, lá, de teatro, pra público de teatro e, aí, era aquela coisa meia assim, sabe, meia morna e tal. E aí quando a gente teve essa primeira experiência na rua, apesar de catastrófica...

[Viviane Abreu] Totalmente...

[Luiza Bocca] Mas foi algo, assim, que, rapaz, parece que...

[Viviane Abreu] Mexeu...

[Luiza Bocca] ... bateu, assim... com a gente... porque, eu disse assim “meu Deus, tipo, o que é isso?” O que que essa senhora que tava ali... como é que ela falou que ela, digamos assim, ela praticamente fazia parte do espetáculo junto... Então, é a gente fazendo aqui a cena e ela comentando, e a gente comentando que ela tava vendo, que tava fazendo... e... Então, rolava, literalmente, a cena acontecia em um jogo com quem estava ali presente. E, dentro do teatro, o palco italiano, esse jogo fica mais restrito, mesmo. Fica restrito com as pessoas que estão só no palco, na cena. E na rua, não. Então, o prazer de jogar com o desconhecido e... com um desconhecido no seu ambiente cotidiano foi algo maravilhoso, assim. Então, deixou a gente, assim, apaixonado. E a gente “não, vamos fazer isso”. E, literalmente, a gente começou a apresentar todo final de semana nessa praça do Campo Grande. E foram dois anos seguidos da gente apresentando todo final de semana na praça. E, aí, a gente viu exatamente isso que cê tá falando... essa relação do público, do público ir conhecendo e crescendo. Então, assim, o que antes vinha... eh... quatro crianças e três pais...

começou aumentando as crianças... Os pais começaram a vir a assistir... Aí, a gente já conheceu o pipoqueiro. Aí, o pipoqueiro já opinava na peça. O pipoqueiro falava “olhe, apresentem ali, viu. Ali é melhor apresentar”. (((risos))) Aí, a gente “e é mesmo?” Aí, ele “não, ali é melhor”. Aí, a gente “tá, a gente vai apresentar em tal lugar”. Aí, ele “então, vou pra lá”. Então, o pipoqueiro já vinha, aí a mulher do pula-pula já vinha e tal. Então, a gente fala muito da relação da praça do, da Ana Lúcia Magalhães, que a gente chegou lá e a prefeitura tinha reformado, mas tava ainda vazia, ninguém tinha o hábito de ir naquela praça. Aí, a gente “gente, uma praça nova que a prefeitura reformou... vamos lá”. Aí, a gente foi fazer uma apresentação 11 horas da manhã, lembra? O sol a pino... Aí, a gente “não, vamo, vamo, vamo”. Chegou lá, juntou umas pessoas. A gente “poxa”..

[Viviane Abreu] Embaixo da árvore...

[Luiza Bocca] Embaixo da árvore, não sei o quê... “Não, vamos voltar no próximo final de semana”. Aí, voltamos no próximo final de semana. Aí, já tinha mais gente... No terceiro final de semana, já tinha um cara com um pula-pula. No quarto, já tinha dois pula-pula. No mês seguinte, meu amigo, já tinha, tipo, três pula-pula...

[Viviane Abreu] Carrinho pra alugar... pessoa, assim, é...

[Luiza Bocca] Já tinha carrinho pra alugar... Então, assim, a praça, literalmente, movimentou. E girou o comércio naquilo dali, sabe assim? Então, eu acredito que a arte na rua também traz essa possibilidade. E, aí, o que ela tava falando dos espaços diferentes... eh... A gente nota que são diferentes? São, mas eu acho que todos têm algo comum, todos são carentes de arte. De maneiras diferentes, mas todos são carentes. Então, assim, o pessoal relatou um pouco dos bairros que a gente foi que é mais zonas periféricas e tal, que há essa carência de arte, né, na vida deles e tal. Mas, mesmo quando a gente vai num bairro onde é de classe média, classe média alta... também é extremamente carente porque tanto aquelas crianças quanto aqueles pais tão acostumados a consumir arte no cinema. Então, o esquema de arte de que cê vai lá, paga o ingresso do cinema, senta, assiste o filme... Então você, tipo, joga pipoca no cinema, entendeu, cê cutuca, não sei o quê...

[Viviane Abreu] Conversa enquanto tá...

[Luiza Bocca] Conversa e tal... Ou, então, na televisão, que é o entretenimento de televisão, televisivo. E, no momento que a gente tá lá na rua, é ao vivo, entendeu.. É tipo assim... é de pele e osso a pessoa, né. Não é aquele artista distante dele, aquele artista imaginário, cheio de glamour e tal. Então, isso também é muito interessante. Então, ver que as crianças notam que o fazer arte é um trabalho, é árduo, é suor... Então, montar cenário. (((risos))) Montar palco, se produzir, figurino, chamar público... Então, eles observam tudo isso, enxergam “opa, peraê, isso é um trabalho? Rapaz, não é que isso... olha... olha só como eles estão montando e tal...” E a coisa dos dez anos também traz uma possibilidade muito bom, das pessoas quando começam a acompanhar, que notam um investimento que o grupo vai fazendo e vai evoluindo. Então, isso vai desde pro cenário. Digamos, esse espetáculo que você assistiu agora é o primeiro espetáculo que a gente tem um cenário maior, com uma estrutura maior,

porque, antes, a gente só utilizava um biombo. Então, vai se modificando... Agora, a gente já pensa mais na aparelhagem de som... então, já pensa em equipamentos e tal. Então, tudo isso é uma coisa que eu acredito que os curiosos, os outros, vão acompanhando, vão evoluindo e vão enxergando, né, certas coisas ali, valor. E o palhaço... (((risos)))... Aí, quer falar um pouquinho do palhaço? Essa relação de regar, de...

[Viviane Abreu] Eh... só... É que é uma das coisas importantes que a gente tem como... eh... uma soma na plateia é sempre ter esse cuidado desde a criança até o adulto, que é também desmistificar um pouquinho a imagem do palhaço. Então, a gente faz questão de se arrumar na frente, geralmente, né, nos nossos espetáculos. Eh... colocar o nariz, ter toda essa etapa aí... A gente foi conquistando muitos, muitos... eh... curiosos, especialmente as crianças curiosas, nesse, nesse quesito, né... justamente porque pai e mãe chegavam lá e “ah, meu filho morre de medo de palhaço. E aí? Nossa e cês tiram o trauma”... É quase isso, né, palhaços psicólogos. Então, chegava lá “não, então, a gente... eh... se arruma justamente para que ele veja que é uma pessoa e tal se maquiando e tal”. E a gente evita aquela indumentária carregada de alguns palhaços, né, do estilo de alguns palhaços. E também por isso a gente percebe que essa relação se fortalece de modo que as pessoas estão vendo ali que é... é um investimento que a gente tá fazendo nisso, e tá em contato com eles, que a gente quer e valoriza que eles estejam ali com a gente. E, por fim, o que Luiza falou, que é o momento em que a gente consegue compartilhar com esse público que cresceu com a gente, que ao longo desses dez anos a gente viu crescer literalmente. A gente tem criança... pai e mãe chega e diz assim “olha, cê tá reconhecendo?” A gente “quem?” “Ele vinha aqui quando tinha dois anos de idade. Olha, tá adolescente já”. A gente “nossa!” E se arrepia e pensa “caramba!”... (((risos))) Tá, tá difícil...

[Luiza Bocca] Tamo ficando velha... (((risos)))

[Viviane Abreu] (((risos))) Mas é tudo isso, né? E é um momento que a gente percebe que, de fato, eh... o grande trabalho artístico existe ali, a grande troca com o público acontece. E os dez anos refletem mais do que nunca esse momento.

[Luiza Bocca] E o... o... lance da linguagem do palhaço, do público, é assim... o nosso pai de palhaço, o nosso monsieur, ele diz que o palhaço é como se fosse o jardineiro: ele vai regar de um em um; vai regar essa plantinha aqui, que é uma pessoa... depois eu vou regar aqui, outra, de um em um, para, aí, ver florescer todo um jardim. Então, o palhaço, a técnica faz parte disso, a gente olhar para você que está aí assistindo, entendeu, a peça... pra você que tá aí atrás da câmera. Olhar, agora, para você que está aí segurando a luz. E o...

[Viviane Abreu] Tem uma pessoa aqui...

[Luiza Bocca] ... como é o nome disso?

[Romulo] Boom.

[Luiza Bocca] É... pronto... (((risos))) Eh... o microfone e tal. Então, assim, tem essa coisa dessa relação direta mesmo. Isso é fundamental. Então, já cria totalmente esse... esse elo, né, entre o artista e quem tá vendo.

[Romulo] Muito grato.

[Luiza Bocca] Êêêê...

[Naélia] Vamos fazer aquela pergunta do “todo o mundo tem um pouco de palhaço”. O que você acha melhor?

[Romulo] Acho que sim.

[Viviane Abreu] Querem que a gente fale?

[Romulo] Sim, vamos. Por favor. Só mais uma coisa. Eh... A gente... Eu e a Naélia somos jornalistas há alguns anos já. Depois, palhaços também, na nossa dupla... E, aí, a gente tá fazendo um documentário há alguns anos já. Um dia vai sair esse documentário. Isso aqui é minha pesquisa de mestrado, né? Mas no documentário, a gente parte de uma premissa que todo mundo tem um pouco de palhaço, né, todo mundo tem um quê de palhaço e esse se descobre. E esses curiosos também têm? A gente se reconhece neles e tal. A gente tem entrevistado palhaços de vários lugares, falando sobre isso assim. É só assim: “todo mundo tem um pouco de palhaço?” Essa é a pergunta.

[Viviane Abreu] Com certeza, todo mundo tem um pouco de palhaço. (((risos))) Eh... E eu acho que essa é a grande descoberta que motiva a gente a tá fazendo o trabalho de palhaçaria hoje, porque é muito bacana... eh... que as pessoas... que esse público curioso se perceba na gente. O palhaço, ele evidencia o erro, a falha, o ridículo, que muitas vezes a gente forja com couraças, a gente disfarça. A gente tropeça na rua e já fica “será que alguém olhou, alguém viu?”... com medo disso, da reação, do que o outro que tá observando vai pensar. Então, o palhaço, ele se desnuda ali, com seus medos, com seus fracassos... E o público se reconhece nisso. Se reconhece porque ele também é parte disso. O palhaço traz essa carga do que a gente nega na gente. E é por isso que esse estado de vulnerabilidade é tão cativante pra gente que faz, porque a gente se põe em risco. E o palhaço, sem dúvida,... eh... talvez, essa arte cênica que mais se aproxima desse espaço de risco, porque a gente tá se expondo a algo que tá vulnerável a qualquer intempérie. Se o... vai aparecer um bêbado, um cachorro, um mendigo... vai aparecer uma dançarina “eu quero fazer meu show aqui, agora!” Tudo pode acontecer. Então, a gente se reconhece nessas figuras que aparecem e que a gente aprende junto, a gente caminha. Então, vem um cara que é... é pedinte, chega no meio da rua, da roda, e quer participar do espetáculo, se a gente nega aquilo ali, a gente tá discordando em absoluto do caminho que a gente segue. Então, a gente inclui ele como parte desse nosso espetáculo, num momento em que a gente improvisa com ele. Então, tanto a gente se reconhece, como, sem dúvida alguma, o palhaço, ele tá presente em cada pessoa. E qualquer pessoa tem o seu palhaço. Eu não diria “nem pode ser palhaço ou pode”. Assim, tem o seu palhaço, mas, muitas vezes, é o caminho do investigar o seu palhaço, o de pesquisar, de estudar esse palhaço, que é o que a gente faz ao longo desses dez anos. E que é o que diferencia. Qualquer um pode ser palhaço? Pode. Todo mundo tem o seu palhaço? Sem dúvida, mas o palhaço, ele mescla tanto o estado como técnica. Não é pura e simplesmente, como algumas pessoas dizem, “então, se eu beber e ficar doidão, e

começar a contar um monte de piada, eu tô sendo palhaço?” Não é esse o caminho, porque isso não opera, justamente, com o estudo que alinha essas duas questões, o estado e a técnica. O que a gente pode entender é que, sim, a gente conquista, nessa relação com o público, esse diálogo. A partir dali, eh... demonstra essa relação existente sem dúvida.

[Luiza Bocca] Ah, eu queria só falar uma coisa da... da questão anterior que, agora, eu pensei. Eh... a relação do público na rua, da coisa que eu falei, da carência. Na maioria das vezes, o público tá acos... acostumado a consumir, então, consome aquela apresenta... tipo assim, apresentação, consome a obra artística, e não frui. Não é uma fruição. E a arte, na rua, e a gente apresentando e fazendo aquilo de forma cotidiana, né, e sempre, o público vai adquirindo... eh... esse conhecimento de fruir uma obra artística, não consumir, como geralmente é quando você vai pro cinema, quando você assiste na televisão e tal. Prontinho...

[Romulo] Muito grato...

[Naélia] Muito grata...

[Viviane Abreu] Vai ser sucesso...

Entrevista 3) Larissa Oliveira e Pedro Vieira

[Romulo] A gente tem uma palhaça e um músico. Eh... eu sei que isso é algo que tá sempre marcado na palhaçaria de vocês. Esses dias, eu falei para Larissa que achava muito interessante vocês sempre falarem “olha, somos quatro palhaças e dois músicos”, né, eh... dentro do espetáculo. E aí a gente vê uma afirmação, né, uma afirmação muito forte do feminino (((ininteligível)))... E esse espetáculo fala um pouco disso. (((ininteligível)))... E aí eu queria que vocês falassem um pouco sobre essa relação de afirmação, de afirmação tanto de onde vocês estão falando, de que lugar vocês estão falando (((ininteligível)))... você não assume a palhaçaria com o nariz, mas tem um quê de palhaço também, tem essa influência. Assim como vocês são palhaças, vocês dizem “somos palhaças, somos palhaças mulheres”...

[Larissa Oliveira] Sim...

[Romulo] “Somos músicos homens” e o masculino está presente aí também, mas, enfim, falem sobre essas afirmações que vocês têm...

[Pedro Vieira] Tá joia. Jogue duro. (((risos)))

[Larissa Oliveira] (((risos))) Então, eu acho que isso tá intrinsecamente ligado a esses dez anos do grupo, porque, dentro da iniciação, né, você vai descobrir o ser palhaço, que tem muito a ver com o autoconhecimento, com o que você descobre dentro de si, que você vai começar a expor pro outro. Sendo que, dentro da própria arte da palhaçaria, assim como existe em todas as profissões do mundo, muito... eh... há muita referência do homem, né, do masculino como, a... ali, o exemplo maior, né. Tipo, então, é o palhaço, são palhaços passando técnicas, às vezes muito mais masculinos ou dentro dessa proposta. E acho que, ao longo desses dez anos, inclusive, o próprio espetáculo de agora, Priscilla, é como se fosse um marco pra gente, que mesmo

depois de dez anos trabalhando a palhaçaria, agora, a gente vai descobrir, finalmente, o que é a palhaçaria feminina, o que é o humor da mulher, o que é a mulher, quem é essa mulher que faz rir, que humor é esse, como é que faz essa graça... É diferente? Não é diferente? Toca em outros pontos? Então, eu acho que isso vem marcar essa redescoberta da gente dentro da própria palhaçaria, indo por um caminho que também é indefinido. Porque, se você vai procurar referências de palhaçaria feminina, ainda é muito pouco. Existem? Existem. Mas ainda são poucas. E muito por conta de todo esse lugar da mulher, de opressão, dentro dum... dum espaço gigantesco, né, que existe ao redor de todo mundo. Então, eu acho que é um marco e também... Assim, a gente é um grupo que a gente começou com uns dez integrantes, era mais misto. Depois, saíram três; ficaram sete. E eram quatro palhaças, um palhaço e dois músicos. (((risos))) Então, a gente tinha o palhaço que, querendo ou não, sofria um pouco porque todo mundo ficava “ah, adoro vocês, meninas!”...

[Pedro Vieira] “É um grupo de palhaças!”

[Larissa Oliveira] É “um grupo de palhaças” e tal. Então, acabava sempre referindo-se ao grupo, né, como um grupo de palhaças. E, de 2015 pra agora, a gente teve esse momento de transição que foi quando o nosso palhaço deixou o grupo para outras escolhas de vida. E, aí, realmente foi um marco pra gente. Agora, somos, realmente, um grupo de palhaças e vamos assumir essa palhaçaria feminina que existe dentro da gente e descobrir o que é isso. Porque, realmente, é algo que, pra gente, acho que não é uma definição. E Priscilla é um pouco dessa pesquisa, porque a gente veio trabalhar a vulnerabilidade que habita dentro da mulher palhaça, desse ser cômico também, e dentro do transformismo que também são homens fazendo graça e também colocados como mulher. Quer dizer, não necessariamente fazendo graça, mas, tipo, se transformando e trabalhando com o feminino também. Então, é uma forma e... tipo, acho que também toda conexão com o mundo atual, né, de quanto a mulher tem se colocado, do quanto isso tá sendo exposto, né, dessa força que precisa sobressair, meu Deus... (((risos))) Sabe, e se colocar e se afirmar sempre. Então, é como a gente colocou... eh... colocar essa mulher pra fora através do riso, sabe. Por que um homem que se veste de mulher é mais engraçado do que uma mulher quando se veste de homem? O que, o que é esse contraponto? Por que esse ri... O que é esse ridículo, sabe, pros outros? Então, acho que tá mais ne... eh... tanto um questionamento de descobertas internas da gente como pra o mundo atual e pras outras pessoas ou colocar essa pulga também em tro... em todo mundo. E acabar dividindo essa descoberta que a gente tá tendo agora, depois desses dez anos também divididos com as outras pessoas. Então, acho que é um momento de descoberta conjunta, assim...

[Pedro Vieira] Eh... Bom, nós dois... eh... somos os dois homens que... que restaram no grupo, né. Mas essa, esse feminino dentro do Nariz de Cogumelo, ele sempre foi muito marcado. O grupo, querendo ou não, ele sempre, a referência maior sempre foram as palhaças. E... e eu acho que eu e Diogo nos sentimos contemplados também nessa... de maneira alguma a gente... É um grupo de palhaças? É também, né. Somos músicos e estamos ali porque... essa discussão sobre o universo feminino, o

empoderamento da mulher, ela não tem que necessariamente partir das mulheres. Porque o mundo não é feito, não é dividido, né? Nós, enquanto homens, também temos que assumir esse discurso pra nós mesmos, porque a gente foi criado num universo, num universo que negou muito à mulher o direito a espaços, né, diversos espaços em toda a sociedade. E... então, agora, depois desses dez anos, a gente vê um processo das, das meninas palhaças se tornando palhaças mulheres. E isso é muito legal porque estamos juntos, né, o grupo somos to... estamos na luta juntos. E... ser homem nesse contexto é muito interessante porque a gente sabe que, pelo fato de sermos homens, a gente, querendo ou não, representa esse masculino, esse... até o machismo, né, querendo ou não. E eh... Eu que, eu, principalmente, simbolizo, assim, na... nesse espetáculo, eu apago a chama. É uma coisa bem forte, mas é uma coisa totalmente... não é nem atual na verdade, isso é bem antigo, assim... (((risos)))

[Larissa Oliveira] (((risos)))

[Pedro Vieira] A discussão é... a sociedade é que se torna mais atual agora, né, que nos pontos, eles... eles vão sendo tocados mais, assim... E que bom que estão sendo. Eh... então, pra gente, é muito interessante ver esse amadurecimento das palhaças... Claro que, obviamente, nós, enquanto músicos, amadurecemos também, mas é uma concepção diferente, porque o amadureci... o palhaço, ele não é só um personagem de uma peça específica, ele é um... o palhaço. Cada uma tem o seu palhaço... a sua palhaça, né...

[Larissa Oliveira] É...

[Pedro Vieira] Eh... E é isso, esse processo da gente ver esse desabrochar dessa... dessas... dessas meninas, dessas jovens que estão... são parceiras e são nossas companheiras também de cena e de grupo. Esse desabrochar é muito interessante, né, também porque a própria linguagem vai sendo modificada ao longo do... os temas que são abordados, eles vão... são cada vez mais... eh... específicos, porque foi uma busca nossa também sair do universo dos números clássicos de palhaço, que, inclusive, é um universo bem masculino. É o... o... o universo do circo, o palhaço do circo, ele é bastante masculino ainda e... tradicionalmente, ele sempre foi, né. E... e é isso. A gente tá também como homens que “olha, a gente tá aqui também discutindo a afirmação das mulheres”. Não é porque somos homens que, né, que a gente vai contrapor essa... ou que vai de alguma maneira negar esse... de maneira alguma. A gente tá aqui pra ajudar, mesmo, a discutir e também colocar o posicionamento do homem em relação a essas questões, que é importante, nós, homens, nos posicionarmos em relação a isso. Não deixar, exclusivamente, que as mulheres falem como se fossem só elas, né, envolvidas em todo esse processo.

[Romulo] Uma coisa que acho que é... que é... normalmente, quando se tem apresentações com temáticas que são afirmativas... (((ininteligível))) ...a própria relação com o público. Muitas vezes, por exemplo, se Pedro fosse fazer alguma personagem feminina, eh... o estereótipo faria que o público reagisse naquele lugar que é “ah, é o veado... ah, que não sei o quê”... Por mais afirmativos que vocês

estejam tentando ser, né, no espetáculo. Como é que é essa reação, assim? Vocês percebem (((ininteligível))) provocadora, reativa...? É necessário que vocês estejam com esse público pra dizer “olha, existe um outro lugar”... (((ininteligível))) Existe uma outra ideia... (((ininteligível))) Como é essa relação de vocês com o público? Vamos falar de relação, né, pelo que vocês entendem por relação.

[Pedro Vieira] Essa... Bom, por sermos um grupo de... principalmente, de arte de rua, essa relação, ela é sempre imprevisível. E ela sempre vai depender de onde nós estejamos. E eu não digo nem da cidade, eu digo do... do espaço da cidade em que a gente esteja, né. Eh... Então, a gente busca, ao longo do processo, abordar as questões da maneira mais honesta possível, que tenha m... que... que... que tenha muito a ver com... eh... com o grupo, né, com a linguagem do grupo e tal. É muito difícil abordar porque as questões afirmativas... porque, querendo ou não, acaba que você é sempre julgado, né, quando você bota esse tema em questão, as pessoas já ficam “e aí, o que é que ele vai apresentar sobre isso?” Eh... ao longo do processo de criação, essa é uma preocupação constante, em não cair no estereótipo do homem que se veste de mulher, do vestido e tal... e aquela... que não necessariamente é ruim, mas cai no estereótipo que a gente queria bus... correr desde o início, assim, “ó, gente, vamo abordar de uma maneira diferente”. É um texto poético, subjetivo. Ele não aborda, assim, aquela... de uma maneira direta. Ele não... não é um texto jornalístico, né, “o machismo mata” ou “o machismo é isso” ou “o feminismo é aquilo”. A gente aborda temas, a gente joga... e essa relação do público, ela... ela é muito imprevisível. É muito interessante também ver isso porque a gente vai vendo até que ponto as discussões que a gente inicialmente pensou, elas realmente são suscitadas ali no público depois, né, que eles comentam “ó, eu entendi isso”... Eh... “ah, vocês quiseram dizer aquilo e tal”. Então, é isso, é a magia da arte de rua, né. A gente pensa, a gente prepara, a gente cuida, a gente relê, a gente treina, a gente lê de novo o texto, mas só na hora em que a gente apresenta é que a gente vai ver se o que a gente queria dizer inicialmente tá sendo... eh... tá sendo compreendido, né, pelo...

[Larissa Oliveira] Mas eu acho que a gente, na verdade, o grupo tem esse quê provocador desde o início. Porque a gente começou com a ideia... a gente não começou diretamente na rua, a gente começou no teatro. E, no teatro, a gente começou com um espetáculo que a gente colocava os sete pecados capitais em voga e complementava com um oitavo pecado capital. E, inclusive, a gente tem um episódio muito específico no grupo, que, certa feita, a gente foi apresentar no Picolino, que é daqui de Salvador, que é mais tradicional etc. E a gente fez uma cena de vomitar, de palhaça, na frente das crianças etc. (((risos))) Que era a cena da gula, então, tinha toda uma crítica ao que consumia. Então, cada um levava para o piquenique, sei lá, vídeos, revistas, coisas de consumo em geral, e a gente comia aquilo de determinadas formas e vomitava depois, tomava, não sei se pode falar a marca, Herbalife. (((risos))) E vomitava aquilo ali na frente do público. Enfim, então, eu acho que a gente tá sempre se colocando nesse lugar, não é necessariamente de porta-voz, mas, se naquele momento, a gente tem como expressar algo que está abrangente ao outro, acho que a gente não vai fugir disso, sabe? Porque eu acho que ser artista é, necessariamente,

ser um ser político e social. Não tem como des... sabe, tirar uma coisa da outra. Tem que tá ali... “Tem que tá”? Não. Tipo, faz parte. Porque você tá se colocando ali de alguma forma, por mais que não seja esse afirmativo que Pedro tá falando, de... aqui, a gente vai ter algo, realmente, linear ou didático. Não é didático, mas está ali presente e é atual, que eu acho que, talvez, o que a gente tenha colocado mais, ou que coloque ao longo dos espetáculos que a gente faz é tá atento ao que tá acontecendo na nossa atualidade. E se a gente tem essa possibilidade de tá ali colocando a voz de alguém que, de repente, poderia, né, tá querendo falar o que a gente tá falando, a gente tá ali como aquela representatividade. E até porque isso.. palhaço é isso, né, palhaço sou eu, que é você, que perde, que erra, que fracassa, que chora, que já morreu diversas vezes na vida, que a gente também é Fênix... (((risos)))... tantas vezes. Então, acho que é um pouco de se... de reafirmar essa questão de ser o outro. Então, ser o outro é tá de acordo com essa atualidade, é tá de acordo com esses...

[Pedro Vieira] Provocar...

[Larissa Oliveira] ... problemas. É provocar, eh... Acho que não tem muito como...

[Pedro Vieira] Chegar lá assim e dar uma cutucada. Ó... A gente...

[Larissa Oliveira] Mexer na ferida que é a própria ferida da gente também, sabe.

[Pedro Vieira] Massa! (((risos)))

[Larissa Oliveira] (((risos))) Quer água? Quer uma água? (((risos)))

[Pedro Vieira] Quer uma água?

[Pedro e Larissa] (((risos)))

2) Tico Bonito

Entrevista 1) Leônides Quadra

[Romulo] Você sabe que tem uma coisa que aconteceu que foi... eh... bem relevante, assim, né, Eh... Por isso de eu estar aqui, né, inclusive.

[Leônides Quadra] O, o... a prisão no caso.

[Romulo] Isso. Eh... eu queria que você me contasse um pouquinho sobre aquele dia, suas impressões sobre aquele dia; o que, da sua perspectiva, aconteceu naquele dia; e quais foram as sensações que você teve naquele momento, né.

[Leônides Quadra] Hum-hum...

[Romulo] Depois até daquilo ter acontecido... eh... o que você tá elaborando na sua cabeça a respeito disso, assim. Eh... como é que isso teve algum impacto em você, no que você vive hoje.

[Leônides Quadra] Pois é. Bom... uma narrativa mais ou menos do que aconteceu, assim, naquele dia, é que, na verdade, a polícia já, já... Não era a primeira vez e a polícia sempre tá lá, naquele mesmo lugar, andando por cima da calçada com o carro... eh... eh... circulando, mesmo. Fazendo, eh, a proteção das lojas que tem ali de, de alguns ricos que trabalham e têm lojas por ali pelo centro, que é o maior centro comercial da cidade, é o calçadão, né. E a polícia sempre faz essa ostensiva ali, sempre tá cuidando do pessoal ali. A... a situação que aconteceu no dia é que a polícia tinha passado algumas vezes. E sempre que a polícia passava, eles passavam e passavam meio que por trás do, do público ali. E isso incomodava o público, o público tava se sentindo meio que incomodado com aquilo. É como sempre, né, quando o público tá ali... eh... assistindo o espetáculo, eles sempre passam. O público se sente incomodado. Não só o público, né, porque eles transitam pela calçada, né... Ou qualquer um que tá ali transitando tem que se desviar, sair da frente pra um carro que tá, que deveria estar andando pela rua, está andando por cima da calçada. Aí, no dia, eles passaram várias vezes. O público já tava incomodado. E a incomodação do público foi tanta que, na hora que eu chamei um convidado do... pra fazer parte do espetáculo, dizendo que ele seria o segurança da plateia, ele apontou pra, pra polícia dizendo que tava ali os verdadeiros seguranças, né. E aí, por ele ter falado isso, veio a minha crítica, que foi uma crítica, assim... totalmente despreziosa, sabe? Foi uma crítica, assim, que sur... saiu do... assim, sem, sem... saiu! Simplesmente, saiu! E que veio a dizer que a polícia não tá ali pra proteger a gente, né, não tava... Tava ali pra proteger os ricos, né, como sempre esteve. E... e aí, a partir do momento que eu já tinha passado por aquela situação toda, de ver meus amigos e professores meus apanhando lá em Curitiba, levando bomba na cabeça, com toda aquela situação de 29 de abril, eu completei aquela crítica dizendo que eles só protegiam os ricos do centro e o governador Beto Richa, né. Porque eles, em vez de proteger quem tava sendo roubado, quem tava sendo usurpado da previdência, eles estavam protegendo o usurpador, né? E aí foi onde eu fiz a crítica que eles só protegiam os burgueses e o

Beto Richa. E quando eu, quando eu falei isso, eu olhei pra, pra polícia passando e me lembrei de uma outra situação. Situação que teve aqui em Cascavel que foi a... a inauguração do... do teatro novo aqui, né. Vamos dizer assim, tem um ano e pouco já. Quando foram inaugurar esse teatro, eles fecharam oito quadras, assim, em volta do teatro, né. Uma... vamos dizer assim, uma quadra de raio a partir da quadra do teatro. Então, eles fecharam oito quadras em volta daquela quadra lá com... com... polícia, né... e eu cheguei antes deles fechar a quadra e eles tinham mais ou menos 40 pessoas que estavam vestidas de terno, gravata, como seguranças particulares, e estavam só com o distintivo, assim, né. E aí um desses caras chegou e pediu para mim me retirar do teatro e eu até questionei ele dizendo “por que que eu tenho que me retirar daqui se aqui é um lugar público, é uma via pública?” Aí, eles falaram que eles estavam fazendo a segurança particular do governador do estado e que o governador do estado estaria ali pra... pra poder inaugurar o teatro e a gente não poderia ficar ali. E aí eu perguntei “mas esse distintivo?” Daí, ele falou “ah, é que nós somos policiais”. E aí eu completei a crítica dizendo que eles eram, então, seguranças particulares pagos pelo povo, né. Então, a críti... e aí quando eu fiz essa crítica, quando eu terminei de fazer a crítica para os seguranças particulares pagos pelo povo, olhei pro lado e vi que eles pararam o carro e deram ré. Acendeu a luz de ré, né. E aí, primeiramente, eu gelei. Gelei mesmo. Porque... pensei “poxa vida, vai dar merda, vai dar merda”. E... e a primeira impressão que eu tive que foi que eles iam chegar batendo, como fizeram em Curitiba, como eles faziam na minha adolescência, né. Na minha adolescência, tinha policiais que... Eu fazia parte de um... de um... de um projeto aqui chamado Guarda Mirim e eu... em meu trajeto da... da Guarda Mirim até em casa, eu ia de bicicleta. Ia eu mais dois amigos. E a polícia parava a gente semanalmente. Assim, pelo menos, umas duas vezes por semana pra ir revistar a gente. E mandava a gente encostar no carro e tudo mais. E fazer toda aquela abordagem truculenta de chutar calcanhar pra abrir a perna e tudo mais. Acho que tem um bicho. (((ininteligível))) E aí eles não encontravam nada porque a gente não era usuário, a gente não, não... nada. E aí eles batiam na gente. Eles davam, eles batiam com... com cassetete, assim, nas costela da gente porque a gente não estava dando trabalho pra eles, né, porque eles batiam na gente porque a gente não tinha drogas, a gente não tinha armas, porque a gente... entendeu? Então... e aí, de... depois de ver essa situação toda comigo na adolescência, depois de ver a polícia jogando bomba nos professores... tudo mais... E ver que eles deram ré e vieram... “pensei puta que pariu, vai dar merda... vai dar merda, vão fazer alguma coisa”. Mas, daí, assim, pra não alar... alar as crianças ali que tavam assistindo o espetáculo e tudo mais, eu peguei e continuei o espetáculo. Continuei. Aí, eles chegaram, pararam, e entraram no meio do espetáculo e falaram “nos acompanhe”. Aí, o que que eu... eu me senti assim na hora... Porque na hora, no... no primeiro momento, quando eles deram ré, eu tinha gelado, assim, tinha... né... Até vontade de fazer cocô me deu, assim, de medo mesmo. Só que como eu continuei o espetáculo, eu meio que assumi aquela coisa, assim, ah, já tô aqui... vou segurar as pontas. E fiquei. E nisso, eles chegaram e falaram “nos acompanhe”. E eu pensei comigo “pô, se você me convida pra... pra ir tomar um sorvete, ô, me acompanhe até a sorveteria, me acompanhe até

a esquina, eu teria o direito de recusar”. Agora, se a polícia chega e dá voz de prisão, aí, eu não tenho direito de recusar. Como eles falaram “nos acompanhe”, eu falei “tá, mas sobre que acusação?” Não... Aí, eles me seguraram e foram levando, né. Me grudaram e foram arrastando. E aí, como eles não tinham dado voz de prisão, eu, simplesmente, parei e comecei a gritar “sobre que acusação? Peraí, vocês estão me prendendo sobre que acusação”, né? Foi onde eles me levaram e, aí, passou nove minutos de... de caos, assim, sabe? De caos mesmo. Porque a população não aceitou aquilo, por... porque é natural que eles não aceitasse porque eles invadiram o... o espaço cênico, invadiram aquele espaço que a gente tinha delimitado. A gente tava dentro de uma processo ali de... de apresentação, mesmo, e o público tava ali curtindo os espetáculo. E quando eu fiz a crítica, o público aplaudiu porque eles concordam, porque a... porque o que aconteceu é uma coisa que o público se identifica, né. O público se identifica com aquela situação toda de... de truculência da polícia. E aí o público reagiu, né. Reagiu... não ativamente, mas... como eu também não reagi ativamente, né, eu resisti à prisão mas foi uma resistência passiva. E aí, eles foram me levando, me arrastando, e o público tentando impedir que eles me levassem. E o Chacovachi também, que tava ali tentando falar assim “peraí, ele tava fazendo um espetáculo pras crianças”, né. Até na gravação, você escuta ele falar... eh... “Ele tá fazendo um... um trabalho para meninos”, né, “para meninos”... e... e... a po... e o meu... o meu técnico de som também ali. Meu... meus amigos que tavam assistindo o espetáculo... todos entraram na frente e tentaram, né, questionar “peraí, por que tudo isso? Por que toda essa truculência”, né?. E a... e a polícia não quer saber. A polícia não quer saber de dialogar, não quer saber de explicar. Eles não pensam, parece. Eles chegam, batem, pegam, a... agridem. E, assim, se você vê na... na... na... na gravação, não tem muita porrada, assim. Eles não dão muita porrada. Mas quando eles seguram, eles seguram, e eles apertam os dedos assim nas suas costelas, no seu braço assim, sabe? É uma agressão disfarçada, sabe? É uma... Quando eles seguram teu braço, eles seguram teu braço e apertam assim as pontas dos dedos nos seus músculos, sabe, nas suas veias, tipo na intenção de... de te causar dor mesmo. De te causar desconforto. E... e... e dá vontade de reagir. Dá até vontade de reagir porque... porque é doloroso aquilo, sabe? Não é só uma dor... eh... eh... de... da indignação, sabe? É uma dor física também. E aí, eles foram eh... várias vezes tentaram me colocar dentro do carro. Eh... várias vezes, eu no diálogo, tentan... saía do carro e... e eles forçando. E aí, eu... eu... eu colocava o pé porque eu não queria ir, eu colocava o pé pra... pra... pra eles não fecharem a porta. E eles bateram várias vezes a... a porta na minha perna. Eh... uma situação, assim, que de total desconforto. E... e eu tava... eu tava resistindo mesmo porque... pacificamente... sem... sem... sem agredir, sem devolver as agressões. Eu tava resistindo porque eu não queria ir preso, né, até mesmo porque sabe lá o que esses caras fazem, né. Aqui, a gente já teve situações de ter exército, de 40 carros ir atrás de uma... de um bandidinho, sabe? De um bandidinho... matar esse bandidinho... a... fazer esse bandido um... uma peneira, vamos dizer assim, de tanto tiro que o menino leva. E aí, depois, a desculpa pra imprensa é que ele reagiu à prisão, sabe? Eh... eh... tipo assim, ele atirou de volta, por isso que eles atiraram. Pô, mas se o cara atirou de volta, você dá um tiro e mata

o cara, por que que vai fazer do cara uma peneira? Né? Tem... tem muito mais coisas... Então, é ló... dá, dá medo. E aí, por isso é que eu tava reagindo, né, passivamente. E aí, eu parei de reagir quando eu vi que chegou os outros quatro carros da polícia e a cavalaria junto, né, num processo de nove minutos. Né? Então, num processo de nove minutos, chegou os quatro carros da polícia e mais a cavalaria, né, jogando os cavalo em cima das crianças daí. Igual, igual fizeram em, né, em Curitiba, né. A primeira que os professores foram agredidos, jogaram a cavalaria em cima, né? Desta vez, eles jogaram bomba, né? Anos atrás, eles jogaram a cavalaria em cima dos professores. E aí, quando eu vi que a cavalaria chegou em cima das crianças, aí, eu encolhi as pernas. E aí, os que... pro... pro... para... o cara poder fechar a porta da... do carro o mais rápido possível pra gente ir. Porque, daí, naquele momento, eu não queria, mas eu preferi “pô, prefiro eu ir do que deixar os cara jogando cavalo em cima das crianças”. E aí, eu encolhi a perna e... e segundos antes deu encolher a perna, o cara tinha me dado um soco nas costela, né. E... e é ridículo isso, isso tudo porque, sabe, a crítica é uma crítica verdadeira. A crítica é uma crítica verdadeira no sentido quando eu falo que eles só protegem os burgueses, eles estão no centro sempre fazendo a ostensiva ali só protegendo os burgueses. Quando a gente precisa de policiamento nos bairros, demora duas horas. Isso quando vai, quando vai. Então, ali, quatro carro da polícia mais a cavalaria chegou em nove minutos. Então, você percebe que há um... há uma certa valorização, não seria uma valorização, uma certa atenção a mais que eles dão pro centro, né. Porque quatro carros da pa... polícia mais cinco com o que tá... com o que tinha feito a ação da primeira vez mais a cavalaria pra prender um palhaço que tinha feito uma crítica? Só... só afirma que a crítica é verdadeira. E... e... e... e... e mais ainda, né. Além, além, além da crítica ser verdadeira, e... e... vem, vem afirmar toda essa, essa... essa truculência, né? Truculência que vem acontecer em relação a... ao pensamento. Você não pode pensar, você não pode falar. Porque se você pensa e se você fala, você é agredido, você é preso. Né? Então, ainda é uma ditadura. Disfarçada, mas ainda é uma ditadura. E essa situação toda foi essa, assim. Eu me senti... no momento, eu até... eu tentava dialogar com os... com os policiais... eu nã... naquele momento que eu tava tentando dialogar com os policiais, eu não tava com medo. E, assim, eu... eu sou um cara que falo bastante palavrão, assim, sabe... eu xingo bastante. Eu sou um cara que se eu... se eu não... se eu não gosto muito das coisas... eh... eu... até no en... no encontro que a gente fez aqui dos artistas de rua aqui em Cascavel, o pessoal tava falando “pô, a gente tem que fazer um almoço de repúdio ao Galha Azul”. O Galha Azul é o prêmio paranaense de... pra, pra quem trabalha com teatro. Só que o Galha Azul só atende, só dá o prêmio pra quem mora em Curitiba. É um prêmio paranaense que só dá o prêmio pra quem mora em Curitiba. A gente falou “aqui, o prêmio deveria ser na verdade, a banca deveria ir, ir por todo o interior, ver outros grupos de teatro”. Porque quando os grupos de teatro do interior se inscreve, o grupo do interior tem que fazer 10 apresentações gratuitas lá em Curitiba. Então, quer dizer, tem que... 10 dias, no mínimo, gastando lá em Curitiba sem retorno algum pra tentar concorrer a esse prêmio, né. Então, a gente podia fazer um prê... um prêmio, eh... fazer... fazer uma... uma carta de repúdio a esse prêmio, né? Eu... eu penso assim... que, na verdade, a gente não tinha que fazer carta de repúdio a esse

prêmio. A gente devia, devia mandar esse prêmio e eles enfiarem esse prêmio no cu da galera de Curitiba e pronto, né. É o... é o que eu penso porque se é um prêmio paranaense que não atende o Paraná inteiro, não é um prêmio paranaense, é um prêmio curitibano. E eu falei pra eles “ah, vamo mand... vamo fazer as carta de repúdio mandando eles enfiar o prêmio no cu”, né. Só que naquele momento, não senti vontade de xingar os policiais. Não senti vontade de xingar porque eu estava sobre o controle, porque não tinha necessidade. Não havia, não havia medo, não havia, né, havia indignação do, do ato estar acontecendo em si, mas é... é... como se eu estivesse, eu estava certo, sabe? Eu estava certo, não tinha por que reagir, não tinha por que agredir, não tinha por que eu reagir fisicamente. Eu tentei dialogar, lógico, mas não tinha por que outras coisas. Não tinha por que eu xingar, porque eu tava certo. Havia indignação, mas eu tava certo. E é isso que, que mais me manteve, assim, sob, sob um, sob um, sob uma situação de paz, de... de não-agressão, de não falar palavrão, de não... porque eu tava certo, sabe? E... e a.. e a... e a ação toda prova isso. A ação toda prova que eu tava certo.

[Romulo] Eh... como é que você vê o que aconteceu hoje? De que mo... Como é que você vê, no sentido de como isso transformou a sua atuação como palhaço, assim? E se isso transformou de algum modo. Porque eu acompanhei você esses dias e vi que as pessoas te reconhecem...

[Leônides Quadra] A-ham...

[Romulo] ... como o palhaço que foi...

[Leônides Quadra] Que foi preso.

[Romulo] ... preso, que sofreu agressão da polícia...

[Leônides Quadra] A-ham...

[Romulo] Enfim, cada um tem a sua interpretação...

[Leônides Quadra] Sim, sim...

[Romulo] ... daquela cena.

[Leônides Quadra] Na verdade, muitas pessoas dessas pessoas já me conheciam antes, né, já meio que me reconheciam como palhaço, mas, hoje, tem muito mais gente que me reconhece justamente por essa situação. E eu vou ser sincero que, depois dessa situação, depois que eu fui preso, eu fiquei muito tempo assim, até pouco tempo atrás, mais especificamente, até ali pela... por dia, vamos dizer, dia 30 de março, que eu me senti como se eu tivesse só executando meu trabalho. Eu vinha pra rua, eu vinha aqui pro lago, eu... e eu me sentia como se estivesse apenas executando o trabalho, sabe? As piadas saíam de forma mecânica, sabe? A galera ria porque eu já tinha... Esse trabalho faz quatro anos que eu apresento semanalmente. Então, assim, existe um tempo, uma técnica. O pessoal ria da técnica, da execução, sabe? Mas eu não me sentia como se estivesse curtindo o trabalho. Eu sentia como se estivesse. Não era gostoso, não era fluido, não era divertido tá ali. Era execução. Execução mesmo, como um... como um... trabalhador de carros que aperta sempre o mesmo parafuso lá e já sabe como apertar o parafuso, então, ele faz aquilo

automaticamente, né. E aí, eu me sentia assim. Aí, eu pedi, na verdade, eu me inscrevi pra um... pra um projeto no Rio de Janeiro, que é um projeto que é fazer uma seleção de 12 atores pra... pra fazer uma oficina com o Márcio Libar e... e essa oficina com o Márcio Libar... Além da oficina, um desses atores seria selecionado pra fazer um projeto nos hospitais. E eu tinha muito interesse em fazer esses dois projetos. Não só a oficina, como o projeto dos hospitais, porque tinha um detalhe muito simples. Eu já sabi... eu já tinha feito uma oficina com o Márcio Libar e sabia que o Márcio Libar tinha esse trabalho fantástico de poder te dar mais vida, sabe? Vamos dizer assim, ele te constrói e te reconstrói nessa questão de... de ser artista mesmo, sabe? Aí, eu fui, fiz essa oficina com o Márcio Libar e o Márcio... quase me bateu, vamos dizer assim. Ele me destruiu tanto que ele me bateu. Ele me deixou no chão, mesmo. E falou vo... deixa de ser idiota, velho. Você já... Porque eu tava muito amargurado, sabe? Eu tava muito magoado. Eu sentia que aquela... que... eu... depois eu cheguei a sentir raiva da polícia, sabe? Não, não, não... não do trabalhador, não do policial, mas cheguei a sentir raiva da polícia mesmo, do... da função dela de servir, proteger, de cuidar da... da sociedade, de manter a ordem, sabe? E, na verdade, tava causando desordem quando ela faz isso. Ela causa desordem. E eu senti raiva porque eu era impotente no sentido que eu não podia reclamar da polícia que deveria prender eh... o... o Beto Richa, deveria prender o Eduardo Cunha, sabe, que são comprovadamente ladrões, ladrões de merenda, ladrões de dinheiro público, sabe? E eles deveriam prender esses caras, mas não: eles protegiam esses caras. Então, eu tava muito... eu... eu... eu senti raiva deles. Senti raiva da polícia. E não é isso. Não é... Não é com raiva que a gente resolve as coisas.

(...)

[Leônides Quadra] Então, aí... aí eu saí dessa oficina. Eu saí de lá todo paz e amor, vamos dizer assim, todo... humano. Humano, mesmo, sabe? E aí, eu comecei, a partir dali, o espetáculo começou a fluir, sabe? Comecei a gostar de apresentar de novo. Comecei a... a... Claro, eu não.. eu não... eu sou um cara político. Eu faço críticas políticas no espetáculo, mas eu não... não fo... meu espetáculo não era mais para fazer críticas políticas porque depois da prisão, meu espetáculo parecia que era só tá ali batendo na polícia, batendo na... no governo, batendo, entend... e não era. Não era isso. Meu espetáculo não devia ser isso porque eu sou um palhaço, não sou um crítico de política. E aí, eu acordei. E aí, eu comecei a viver mais. E tanto que depois daquilo, só tenho feito espetáculos, assim, gostosos, sabe? Espetáculos que tô curtindo fazer, que a plateia tá curtindo ver, sabe? Que tem acontecido muitas coisas maravilhosas, assim, no espetáculo. Tipo, te.. teve situações de mendigos, moradores de rua, invadirem o espetáculo... as pessoas ficarem pensando que aquele mendigo vai roubar meu chapéu e o cara tá lá com energia muito forte, assim, de agressão, tá lá pra me agredir. E a gente no meio do espetáculo, esse mendigo invadir o espetáculo e eu abraçar o cara e essa energia toda de agressão virar uma energia... lágrimas e a gente chorar junto em cena. E a plateia esperar dois minutinhos ali para a gente dar um abraço e a... e se consolar e daí continuar o espetáculo. E são coisas, assim, que... e é isso. Esse é o palhaço. Na verdade, a gente tá na rua junto com os mendigos, a

gente tá no mesmo barco. E, hoje, eu tô mais assim, sabe? Tô mais, assim, tipo... tenho vivido mais. Tenho aproveitado mais a vida nesse sentido de... de viver mesmo. De... de... de receber carinho, dar carinho. O público é muito generoso, assim, o público é muito carinhoso. O público gosta de dar carinho. Acaba o espetáculo, o pessoal gosta de vir abraçar, tirar foto e tudo mais. Mas, assim... e nem isso eu tava curtindo depois, sabe? Porque depois da prisão, a galera vinha falar da prisão, sabe? E, agora, tá muito mais fluido o espetáculo, assim, sabe? A gente tem viajado. A gente tem apresentado em alguns lugares que, assim, o público tem sido muito gentil também. Então, eu acho que é isso. Eu... eu tô me sentindo assim, hoje, mais vivo, sabe? Porque, depois da prisão, er... era, era outra pessoa, sabe? Era outra pessoa que tava lá... Não sei como di... como explicar isso em palavras, assim. É... é mais gostoso, bem mais gostoso.

[Romulo] Você acha que, na rua, hoje, não durante os espetáculos, mas nesses encontros que você tem com as pessoas na rua, assim, as pessoas te reconhecem, né?

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] E as pessoas te reconhecendo, você foi acolhido? De um modo geral, se você colocar numa balança, você foi mais acolhido ou você foi mais rechaçado?

[Leônides Quadra] Acho que mais acolhido, acho que mais acolhido. Eu tive muita ameaça, assim, virtual, sabe? Mas ninguém teve coragem de me ameaçar presencialmente. Então, na rua, o pessoal que me reconhece, me re... me... é... é também uma... são também pessoas que têm indignação com o governo, indignação com a polícia. Muitas pessoas vieram me relatar fatos policiais. Eu tenho muitos relatos no Facebook de pessoas que veio inbox comigo conversar ô, cara, ó... aconteceu isso comigo também, sabe? Pessoas que, que co... que... que se compadecem, mesmo, sabe? Tipo pô, eu tô no mesmo barco que você. A gente.... Tanto que, no dia que eu fui preso, no mesmo horário que eu tava sendo preso, um amigo meu ta... a esposa de um amigo meu tava sendo assaltada na frente do mercado. O cara chegou com... com a moto, puxou a bolsa dela e arrancou a moto e foi embora. E a polícia não foi atender a mulher porque ela tava me prendendo. Tinha cinco carro da polícia mais a cavalaria me prendendo, então, eles não podiam ir lá no bairro atender a... a... esse roubo. E... e a polícia deles... Ligaram. A polícia... Depois de duas horas e pouco que a polícia não foi lá, eles ligaram pra polícia e falaram que a polícia tava ocupada e que... era pra po... que era... que era pra eles irem até o... o... a delegacia de polícia registrar o boletim de ocorrência. Mas, cara, de... pensa assim: a mulher foi roubada, levaram a mochila, celular, documentos, dinheiro. Levaram tudo! Como que essa mulher vai sair dali? Ela vai a pé até o centro, cara? Que a delegacia de polícia fica no centro também, sabe? Então, assim, é uma... é uma incoerência total, assim, sabe? Tipo não, não, não tá a li pra proteger o pobre, sabe? Tá ali pra proteger as lojas dos ricos e pra prender o pensamento. É engraçado...
(...)

[Romulo] Tinha falado com você naquele dia... Ontem, você viu o vídeo que a gente tá produzindo, né?

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] Queria pausar pra trocar um pouquinho de assunto...

[Leônides Quadra] Sim...

[Romulo] ... até porque a gente vai conversar... eh... mais sobre a apresentação mesmo...

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] ... na segunda-feira, né?

[Leônides Quadra] Massa...

[Romulo] ... porque me interessa entender um pouco da relação que você criou, estabeleceu...

[Leônides Quadra] Hum-hum...

[Romulo] ... com essas pessoas, não é? Que vão estar lá no...

[Leônides Quadra] Sim.

[Romulo] ... domingo...

[Leônides Quadra] Aqui.

[Romulo] ... durante a apresentação...

[Leônides Quadra] Aqui.

[Romulo] Ou aqui... (((risos)))

[Leônides Quadra] Eh...

[Romulo] Mas não vai ser lá na praça?

[Leônides Quadra] A... a apresentação do, no domingo é o Palco, o Palco Aberto.

[Romulo] Palco Aberto...

[Leônides Quadra] Aqui, é o meu espetáculo sábado.

[Romulo] Ah... vai ser aqui no sábado. Ah, então, perfeito. Ok...

[Leônides Quadra] A gente vem e faz aqui no sábado e, aí, a gente sai daqui e vai pro...

[Romulo] Ótimo, então, a gente já tá no cenário...

[Leônides Quadra] Já tá no lugar...

[Romulo] Perfeito...

[Silvana] (((ininteligível)))

[Leônides Quadra] Quê?

[Silvana] Porque a probabilidade de ter público menor aqui é grande.

[Leônides Quadra] Ah, sim... vai ter... É que é inverno, né? Vai ter menos gente aqui, tá? Mas... eh... Mas vamo brincar, vamo se divertir...

[Romulo] Não... eh... Tudo bem... Vocês vão decidir, eu vou atrás de vocês.

[Leônides Quadra] Sim...

[Romulo] Mas agora queria... eh... A pergunta é simples e, aí, você formula a resposta do modo como você achar, tá bem?

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] A pergunta é aquela, assim: você acha que todo mundo tem um pouco de palhaço? E se sim, como é que esse palhaço se...

[Leônides Quadra] Eu... eu não diria ter um pouco de palhaço, não. Eu diria que nós somos. É diferente de ter, sabe? Porque o palhaço ele é uma crítica da sociedade, ele é uma... ele é um... ser humano. Nós nos, nós não nos transformamos palhaços. A gente só coloca o nariz pra dizer que a gente tá em cena. A gente só cria um estado de esp... de... de... apresentação pra... de energia, mesmo... pra gente não poder... pra gente não precisar ficar em estado de apresentação o tempo todo. Se não, a gente morre. É muita energia estar em estado de apresentação. E se a gente ficasse 24 horas com esse estado de apresentação, a gente ficaria louco, né, pirado. Então, assim, a gente... a gente é palhaço, né? Eu e Silvana somos Branco e Augusto (((risos))), né? O tempo todo a gente tá se provocando, tempo todo a gente tá disputando pra ver quem faz a piadinha sobre o outro... Hoje, você está ganhando, mas você vai ver... (((risos)) E aí, sim, nós... nós somos! Nós não... nós não estamos! Nós não, nós não nos transformamos. Nós somos palhaços, né? Essa relação de poder que o palhaço tem, de jogo... Ah! A prisão... Ó a prisão. Aquilo é uma rela... aquilo é uma relação de poder o tempo todo, da polícia tentando me prender o tempo todo. Eles eram os brancos da relação, né, e eu era o Augusto, tipo, entre aspas, tentando... tentando não ser preso, né? Qual que foi o desfecho daquele número, daquela cena, daquela gag, né? O desfecho foi que a polícia fechou a... a... a... a... a... a porta e levou... Esse foi o desfecho. Mas a... mas a... aconteceram ali várias situações cômicas, né? Por exemplo, uns amigos meus que estavam lá, né, e eu tentando, né... Porque eu entrei e saí da... da... da... da viatura umas quatro, cinco vezes, né? Eu não contei, mas deve ser umas quatro, cinco vezes. E a polícia me jogava lá dentro, batia na minha perna, batia em mim e tudo mais... e aí, quando eles abriam a porta, eu saía conversando... "Peraí, ó, não... peraí... vam... Não é assim, não quero ir preso", não sei o quê. O cara me ameaçou ali e tudo mais... E... e... eu tava jo... eh, tipo assim, agora, coloca... analisando como palhaço, né, não... não... não... não foi intencional, mas eu estava no jogo. Num jogo de tentar convencer a polícia a não me prender, né? E ali é a relação total de Branco e Augusto. Deles com a relação de poder que eles tinham em cima de mim. E eu com a relação do... de poder de... do diálogo, do discurso, de... de tentar me comunicar, de tentar falar "peraí, o cara me ameaçou, não quero ir preso com vocês não. Não quero ir preso porque eu tava falando a verdade. A verdade não pode ser um desacato". E tudo isso era o meu discurso, meu diálogo na intenção de tentar... E aconteceram cenas de, por exemplo, um cara, de um dos policiais, o mesmo que me bate depois, né, talvez... talvez até ter sido por isso que ele tenha me ba... me batido, mas ele tentou entrar na viatura junto

comigo e dobrar meu corpo, né, na intenção de tentar fazer com que eu coubesse dentro do... do... do porta-malas da viatura. Só que, nessa intenção dele tentar dobrar meu corpo, eu fiz arte marcial, né, eu treinei vale-tudo uma época, então, eu sei algumas formas de... de... de co... de como não permitir que ele dobrasse meu corpo. Então, o que é que eu fiz? Eu não reagi, mas eu deixei meu corpo todo du... du... durinho assim, sabe? Deixei meu corpo todo durinho. E aí, ele se... ele... ele entrou dentro da viatura junto comigo, ele passava a mão por baixo da minha perna assim o braço por baixo da minha perna e começou a puxar, puxar, puxar... da... e aí, eu... ele... como ele tava puxando uma perna só, deixei a outra perna durinha e fui relaxando a outra perna, né, tipo, pra ele não... E ele foi e puxou, puxou, puxou... e nisso que ele puxou, ele esticou o corpo e chegou com o co... com a cabeça bem pertinho da minha cabeça assim. Aí, eu falei no ouvido dele assim "ô, moço, cê sabe que cê tava fazendo errado, né?" (((risos))) Porque ele não tava conseguindo me dobrar pra caber. Aí, ele... da... ca... e me empurrou assim, sabe, tipo... Então, pois é, situação de... de... de relação de poder que tem que o augusto, no caso, tá totalmente por cima dessa situação de relação ali. Outra cena engraçadíssima também é os caras tentando me... me levar pra dentro da... da... da.. do camburão e eu... na frente ali, parado. E aí, um amigo meu chegou assim, falou assim "moço, moço, espera aí, espera aí, espera aí...". Aí, os dois policiais que tavam me segurando olharam pra ele assim. E ele "olha, já que vai levar, leva. Mas leva lá dentro..." (((risos))) Tipo... (((risos))) Não leva aqui atrás, não. Leva lá dentro... Na intenção... na intenção de, tipo assim, dá um pouquinho de dignidade, né? E eu "nãããooo, não leva, não". Daí, ele "não, não leva, não". (((risos))) O Alan, inclusive, né? E aí, tipo assim, então, é uma relação muito divertida, assim. Porque, agora, é engraçado, né. Tipo, na... na situação, eu tava morrendo de medo, assim, entre aspas, né, tipo... não queria ser levado... E ele "não. Leva, mas leva lá dentro". Daí eu "Não, não leva não". Daí ele "não, não leva não"... (((risos))) Tipo... E a... e a... e a mudança dele também, né, porque... "não leva lá den... Não, não... Não leva, não"... Tipo (((risos)))... E tudo isso é jogo, é relação. Então, nós somos palhaços, né? Nós não estávamos... E ele, por exemplo, não estava em... na relação de estar em cena, de apresentar. A polícia também estava nessa relação de estar em cena e apresentar, mas ele estava sendo palhaço. Estava sendo... um... ele estava... estava se relacionando com... com a situação toda. E todos ali estavam se relacionando com a situação toda e tavam... eh... tentando resolver de alguma forma. E o palhaço é isso, ele tá tentando resolver a situação que tem com ele, né, e... pode falar.

[Romulo] Você... você acha que, naquele momento, eh... as pessoas, elas estavam muito mais, as pessoas do público estavam muito mais preocupadas, ocupadas, assustadas ou elas estavam entendendo aquilo como um espetáculo também, assim.

[Leônides Quadra] Então... eh... eh... as pessoas estavam preocupadas, lógico, porque... eh... as pessoas tavam com receio, muito receio da polícia por causa do dia 29 de abril e de outras... outras situações assim. A... a... a polícia já não tá... já é de... não é de hoje que a polícia não vem sendo vista com bons olhos, né? Então, as pessoas ali na situação estavam... tinha gente que tava chorando... Depois, eu te

mostro... Eu... eu acho que já dá... hoje, já dá pra passar, né, pra ele... Já... já foi julgado mesmo. Depois, eu te passo a gravação completa. Aí, você vai ver que tem... eh... um sen... um senhorzinho, por exemplo, que tava chorando, implorando pra polícia, tipo, não prender... porque ele tava lá com as duas netas, uma de sete, uma de nove anos, que... que pra aquelas crianças, até ele falou que... eh... a menina de nove anos falou "olha, é o Tico. É o meu amigo! Eu sempre assisto ele, né. E aí, ele esta... ele tava levando as netas pra tomar um sorvete... e, depois, tava... na volta, com o sorvete na mão, elas... elas pararam pra ver o meu espetáculo porque a neta dele de nove anos adora assistir o meu espetáculo, entendeu? Que... e ela fala que eu sou amigo dela porque ela sempre me assiste, né. E então, assim, aí, quando ela... quando ele viu a... a... a... eu sendo preso, as crianças começaram a chorar. E as crianças falaram "pai, eles tão prendendo meu amigo. Vô, eles tão prendendo meu amigo", né. E aí, ele foi lá chorando também porque as suas netas chorando, ele também se... chorando também falou "por favor, não prendam o palhaço. Ele só tá fazendo apresentação!", né. E aí, tem outra situação de uma mãe que tava passando por lá, que nunca tinha assistido meu espetáculo, mas ela era... ela tinha sido mãe de um aluno meu, uma senhorinha... E ela... e ela também fala assim "não prendam! Eu conheço ele. Ele era professor do meu filho! Ele foi professor do meu filho! Não prendam. Ele não faz nada de mal!", sabe? Então... e... e... todo mundo com medo disso... tanto que, na... na gravação, você escuta eles perguntando "pra onde será que vão levar ele? Pra onde que levaram?", né. E... porque a polícia aqui no Paraná tem o... tem o... a mania de sumir com pessoas! Sabe? Eles desaparecem, mesmo. Eles prendem alguém, e essa pessoa nunca mais é vista! Entendeu? Como... como... como aconteceu na ditadura, entendeu? E, então, eh... então, as pessoas, ali no momento, estavam numa relação de... de tentar defender, mesmo, porque... ele tavam preocupados com... pra onde iam me levar, se iam me matar em qualquer... em qualquer canto, sabe? E a... e a... e a oportunidade foi cogitada dentro do camburão. Três... três policiais que eu não vou saber... eh... te falar qual, porque eu... eu... eu... não consigo reconhecer a voz deles todos, né? Mas três deles falaram "pra onde a gente vai? Pra onde a gente vai levar? Pra onde a gente vai levar?" E aí, um quarto, um deles, que parecia ser mais sensato, falou assim "vocês tão loucos? Do jeito que a gente foi filmado aí hoje?". Olha... olha... olha a análise da frase: "do jeito que a gente foi filmado aí hoje". Então, imagina o que esses caras fazem quando não são filmados, cara. Quando não tem provas, sabe? Entendeu? Então... só pelo fato de eles cogitarem me levar pra algum lugar, já sa... já... já sabe que eles já fazem isso. Aí, ainda mais, a frase aí "hoje". "Hoje" não podiam fazer nada porque eles foram filmados, sabe. Então... E aí... depois disso, veio amigos, pessoas que eu conheço, que... que... que também conhecem os policiais e falaram "ó, tal policial, você não mexe, não. Tome cuidado. Eu conheço ele. Vem frequentando minha casa. É meu amigo desde infância. Esse cara tem mais de 30 mortes nas costas. Aquele outro também tem mais de 20 mortes nas costas". Então, pessoas, assim, que conhecem os policiais, que me conhecem, vieram me alertar, entendeu? (((Risos))). Então... e... e... então, é essa situação que... que a... que as pessoas tavam tentando evitar ali. As pessoas tavam mais com medo da situação, mesmo, do que... eh... do que...

[Romulo] ...do que entendendo como um espetáculo.

[Leônides Quadra] Eh... Claro que, depois, todo mundo fe... depois... O Chacovachi mesmo fez uma... uma postagem que... A... a... a coisa explodiu mesmo porque o Chacovachi foi na internet e fez uma postagem narrando a situação toda... E ele narra isso, né? Ele narra que... a polícia tentando prender um palhaço de 1,50 m, né? E... só que o sapato do palhaço era tão grande que não cabia dentro do camburão, né? E aí... e as pessoas... Tiveram bastante... bastante pessoas fizeram essa análise assim de... de ver que... parecer que o meu sapato era grande, que enroscava, assim, nas... nas beiradas das portas, né. E... então, depois, teve to... muitas pessoas falaram "olha, dá uma gag de palhaço. Dá uma gag de palhaço". Só que eu não... não teria coragem de montar essa gag de palhaço porque eu não quero passar por essa situação de novo, não, cara. Nem em cena. Nem em cena, assim. A gente até fez um... um... um curta depois, não sei se você viu... Chamado... como... como se... o... o... eh... o... O Interrogatório. O Interrogatório. (((ininteligível))) Tem uns amigos meus aqui que fazem vídeos... vídeos, curtas, assim, para a internet. E aí, eles me convidaram pra fazer um curta de um interrogatório. Daí, fizeram um interrogatório comigo. Dois policiais, como se eu tivesse sido preso, algemado e tudo mais... E aí... a... o... a brincadeira toda... eles fazem uma sátira toda dizendo que o policial me prendeu, né, porque eu tinha falado mal da polícia e tudo mais. E aí, chega o capitão e fala "tá, mas... tá, mas qual foi o... qual foi o... o... a crítica que ele fez? Qual... O que ele falou mal da polícia?", né. Aí ele falou "Ah, senhor, ele falou que ali era um espetáculo infantil, né, que eu estava muito pesado pra fazer, né? Não podia ter piadas pesadas, né, que eu estava muito pesado ali". Daí, o capitão perguntava "mas qual que é a crítica mesmo? Qual que é a crítica à polícia?" Aí, ele fala "ah, senhor, ele falou que eu tô gordo". Aí, o capitão olha e fala assim "Eh... mas você tá gordo, né". (((risos))) Tipo assim... E a brincadeira é essa, né? Tiãozinho, eu falei que a polícia só protege o burguês e o Beto Richa e é segurança particular. Mas eles são mesmo. (((risos))) Então... por que, então, me prenderam, né? Tipo, se era verdade, né. É... só que é... só que é uma verdade que não pode ser dita, né. É complicado. É bem complicado. Daí, tem um... o Leandro Karnal... Já... Você conhece o Leandro Karnal, né, o... aquele... historiador fantástico. Ele fala uma coisa bem interessante... que... se alguém falar de você, se alguém falar que você, por exemplo, no meu caso, que você é baixinho, né, você não pode ficar bravo. Por dois motivos: um porque é verdade que você é baixinho; ou porque é mentira, porque você é baixinho, e você não é baixinho. Se você for baixinho ou se não for baixinho e falarem que você é baixinho, você não pode ficar bravo porque... o... Você não ficaria bravo por uma mentira, né? E não ficaria bravo se fosse verdade! Entendeu? Então, você não tem direito de ficar bravo por isso, entendeu? A mesma coisa, então, eu falei que a polícia protege burgueses, o governador e as... e são seguranças particulares. Eles não tinham o direito de ficar bravos porque é uma verdade. Eles fazem isso. Eles não dão a mesma atenção que eles dão pro... pro... pro bairro que eles dão pro centro, né? Eles não... não têm a mesma intenção de proteger. A polícia nos bairros acaba sendo mais uma... uma relação de opressão, mesmo. De "aqui, não vai ter criminalidade porque eu não deixo". Aí, no centro é "aqui,

não vai ter criminalidade porque eu não vou deixar aquele do pobre vir... o pobre do bairro vir aqui roubar". Então... eh... a relação com eles é es... com... com... burgueses do centro é essa "não, fica tranquilo que eu vou... que eu vou proteger o seu estabelecimento". E a relação... e a relação no bairro é "aqui, ninguém... aqui, ninguém vai... vai.. vai fazer nada porque eu so... eu... aqui, quem manda sou eu". (((risos))) A polícia trata assim. Então, é bem complicada essa relação com a polícia aqui em Cascavel. Então, que... tem... tem policiais aqui em Cascavel que tem a ca... a cabeça a prêmio. Tem traficantes que já colocaram a cabeça de policiais a prêmio aqui, né. Então, assim, por quê? Esses caras matam! Esses caras matam, mesmo. Infelizmente, cara. Infelizmente, esses caras matam, sabe? Então... aí, a questão é "ah"... Aí, eu vou reproduzir um discurso coxinha aqui, né? "Pô, mata porque é vagabundo. Mata porque é bandido". Cara, ninguém sabe o que levou a pessoa a roubar. Ninguém sabe o que levou a pessoa a assaltar. Ninguém sabe o que levou a... Tipo assim, todos nós tivemos a possibilidade de roubar bala quando era criança no mercado... (((risos))) E teve pessoas que roubaram. E teve pessoas que não roubaram. E teve pessoas que não roubaram naquele momento, mas hoje são ladrões. Em compensação, tem pessoas que roubaram bala no supermercado pra saber como era roubar, prô... pô. E não continuaram roubando, né? Então, em algum momento, eles tiveram essa escolha. Mas a... em algum momento, também, eles não tinha outra escolha a não ser roubar, sabe? E aí, você chega num impasse. Você chega num impasse porque... quando você... Como o policial, quando o policial tá no bairro tentando impedir aquela pessoa de roubar, ele tá tentando garantir com que o empresário ou o dono do mercado não tenha o prejuízo, sabe? E... e é o trabalho dele! Sabe? Até porque ninguém deve pegar mesmo o que é... o que não... o que não é dele... Mas e aí, você tá morrendo de fome, você não roubaria um pedaço de pão? Né? E aí, você não roubaria uma moto pra vender pra poder comprar um... um... o rancho do mês pro teu filho se você não tem emprego, se você não tem nem dignidade mais, né? Pergunto. Pergunto, mesmo, tipo assim... porque... Porra, cara, Eduardo Cunha não passa fome. E tem mais de R\$ 62 milhões na Suíça e foi roubado. Porque não é dinheiro dele. Entendeu? E a polícia não prende esses caras. (((risos))) Então, assim, agora, o cara que mora ali no bairro, que tem um filho, que tem uma esposa, que tá desempregado, que já procurou emprego em todos os lugares. O emprego que ele consegue é um emprego que não dá pra sustentar a família... é um emprego que mal dá pra pagar o aluguel e, às vezes, comprar arroz e feijão e, quando consegue, um pedacinho de carne. E aí, esse cara vê um grande empresário andando de Ferrari, ele fala "porra, velho, eu não consigo comprar um pedaço de carne, velho! Esse cara...", sabe? É injusto! Entendeu? Não é uma questão de... de... de não... de não... de não querer, sabe? Porque... porque, claro, ele pode ainda continuar, claro, comendo só um pedacinho de carne por mês e... e não... e não roubar. Eh... eh... Mas é indignante, cara. Indigna esse tipo de situação, sabe? A gente apresentou em alguns colégios, né, e fizemos espetáculos pra crianças que almoçavam no colégio, que a única comida que eles tinham era uma merenda. Porque o pai ganhava pouco, não tinha condição de comprar comida em casa, então, a merenda escolar era uma refeição importante pra aquela criança, entendeu? E aí, as professoras falavam assim "poxa, vida, a gente tá sem merenda.

Eles não vão conseguir pagar o teu espetáculo". Daí, eu falei assim "então, que eles não paguem! Que eles assistam o espetáculo", sabe? Porque... é... é um direito deles ter arte. Um direito que deveria ser garantido pelo governo, mas não é. Mas eu... eu garanto isso, então. Entendeu? E eles têm que ter a arte, sabe? É importante que eles tenham. E aí, eu pergunto. Aí... e aí... eu... e aí... "é justo o pai dessa criança que tá lá no colégio, utilizando da refeição do colégio como uma das principais refeição trabalhar oito horas por dia e não conseguir dar de comer pra sua filha?" Entendeu? E... e aí... quando esse cara tomou atitu... tomou atitude drástica, que é uma atitude drástica, né, chegar ao ponto de precisar roubar alguém. Ele é preso como bandido! Mas quem construiu esse bandido? Ele não se constrói sozinho. Tem toda uma relação histórica, tem toda uma relação social por trás de tudo. E é o Chaplin, né? É o Chaplin quando... quando ele vai lá e bate na polícia pra tomar o filho, né, quando ele sustenta até os cinco anos um criança que ele ach... que deixaram na porta da casa dele...

(...)

[Leônides Quadra] E aí, o cara, quando o Charles Chaplin vai lá, pega uma criança que deixaram na porta da casa dele e sustenta, tal, cinco anos, seis anos... e aí, vem o conselho tutelar e fala que ele não tem condições de cuidar daquela criança, que vai tomar aquela criança dele... Daí, ele não deixa o conselho tutelar... O conselho tutelar vai lá e traz a polícia. Traz três, dois, três policiais com carro e tomam a criança dos braços dele e levam embora. Que ele explode, né? Ele explode e sai correndo atrás do caminhão da polícia... e sobe atrás do caminhão da polícia e bate na polícia, bate no conselheiro, espanca todo mundo... e o último policial, ele bota pra correr e toma o filho nos braços e leva embora, cara. Tipo... pô, ele bateu na polícia, ele pode ser considerado um bandido, né? (((risos))) Mas a gente não vê o Chaplin como um bandido quando bate na polícia pra tomar o seu filho de volta. Ele não é bandido! E é a mesma coisa: um pai que rouba pra sustentar uma filha não é um bandido. Não é, nunca foi. Muito pelo contrário, é um guerreiro. É um lutador! E... e as pessoas constroem esses bandidos, esses personagens, sabe? E.. e ca... e essa luta dele é muito palhaço, sabe? A luta de cada dia, sabe? Eh... eh... Somos nós quando tamo tentando sobreviver. E o palhaço sente isso, o palhaço vive isso. Quando o palhaço... quando tão colocando a contribuição no chapéu, a gente recebe aquela contribuição com a generosidade de cada um, cara, porque, às vezes... às vezes, tem mendigos que colocam dinheiro no chapéu. Daí, eu poderia falar assim "não, não, cara... ô, cê precisa mais que eu". Mas que idiota seria eu se não aceitasse aquela generosidade daquele ser humano, que tá... Porra, ele tem 10 reais, ele tá tirando dois pra colocar no meu chapéu. Cara, olha, 20 por cento do que ele tem, cara! 20 por cento do... do... do que ele tem pra comer, ele tá... ele tá... ele tá dividindo comigo. Ele tá... ele tá dizendo assim "pô, eu assisti, eu dei risada, eu me diverti". Entendeu? E é... e é... e é muito louco isso, cara. É muito louco. Porque tem pessoas que passam pela gente que têm status financeiros, né, têm grana pra caralho e coloca dois reais. Comparado com aquele mendigo que tinha 10 reais e colocou de... dois reais, ele é um filho da puta! (((risos))) Porque o mend... o mendigo deu 20 por cento do que ele tinha! E aí,

quando passa o empresário e coloca dois reais, ele tá dando quantos por cento do que ele tem? E você percebe a generosidade das pessoas. Já teve pessoas, aqui mesmo, cara, nesse lugar, que... que você olha pro cara... o cara... você fala assim "pô, esse cara não é rico". Mas o cara foi lá e colocou 50 reais, cara, sabe? Falou assim "ó, 50 reais". Daí, abraçou... pegou, apertou minha mão e falou assim "ó, cê tá perdendo dinheiro ficando em Cascavel. Cê devia ir embora", sabe? (((risos))) Mas e daí? Pô, esse cara tá sendo generosíssimo, sabe? Porque ele sabe que ele pode contribuir com mais e ele contribuiu. Mas se eu vou embora, e daí, quem que vai fazer a arte pra galera aí? Quem que vai ir lá naquele colégio que eu apresentei, que... que a menininha não tem dinheiro pra pagar o espetáculo de teatro, que não tem o dinheiro pra comer em casa. Quem que vai apresentar pra essa criança se eu for embora? O governo não garante isso. Deveria. Deveria garantir, mas não garante. Então... eh... A... a gente sente a generosidade das pessoas, sabe? A gente vê que eles... que eles estão contribuindo. Claro, tem situação também que... que de... da... de... né... que aconteceu com a gente uma vez da... do... do... do... do marido falando "não, coloca 10 reais no chapéu dele". E a mulher falou "não, não, mor. Só dois tá bom". (((risos))) Pra ela tá bom! Não tem problema. Mas pra el... pro... pro... mas o cara acha que vale mais, sabe? E eles colocaram dois reais. Mas, pra mim, não ficou dois reais no chapéu. Ficou aquela generosidade do cara que queria colocar 10! (((risos))) E... é... e é muito massa, assim, sabe? Teve vez que a gente apresentou no chapéu e saímos de lá no chapéu com cinco reais pra dividir com dois atores que tinha se apresentado... (((risos))) Foi duas vezes até. Eu... eu e o Alan aconteceu isso uma vez... e daí... depo... eu e o Daniel também aconteceu isso uma vez. O que que a gente fez? Sentamos no (((ininteligível)))... tomamos um café. Cinco reais. Tomamos um café cada um, com um pão de queijo...

[Romulo] Foi o possível...

[Leônides Quadra] Foi o possível. Foi divertido.

[Romulo] Eu tô...

[Leônides Quadra] Satisfeito?

[Romulo] Sim...

[Leônides Quadra] (((risos)))

[Romulo] Eh...

(...)

[Leônides Quadra] A gente... a gente é palhaço. A gente é palhaço quando a gente... tá eu e você e eu tropeço. Pra você sentir "opa, peraí, tudo bem?". Lembra de ontem, né? Hoje, quando eu tropecei de novo, você nem ligou. (((risos)))

[Romulo] (((ininteligível)))

[Leônides Quadra] (((risos))) Entendeu? Mas essa... essa... essa... essa sene... quando a gente causa alguma coisa nas pessoas, sabe? Quando a gente tropeça pro outro dar risada, quando a gente provoca uma preocupação... Porque o palhaço não é só pra causar rir, não. Não é só pra causar riso... Então, quando o palhaço vai lá e...

e... e dá um abraço, caro. Que nem, em Macapá, teve uma situação bem legal, que eu tava apresentando. E aí o cara que veio... eu da... eu... eu dou pa... enrolo os papéis... eu... eu enrolo um papel... ele... e peço pra ele me ajudar. Ele enrola outro papel. Aí, eu dou os papéis na mão dele, mando ele abrir os braços tipo Jesus Cristo e vou fazendo um jogo e tudo mais. E aí, na hora que deu... e até eu mostrar o chicote. Daí, eu falo... eu pergunto se ele é cristão, né. Quando o cara fala que sim ou não, não importa porque se eu fa... se o cara fala que é cristão, eu falo "legal, porque vai precisar". Se o cara fala que não é cristão, eu falo "que pena, porque vai precisar" e tiro o chicote, né. E falo "você vai precisar". Tiro o chicote já estalando o chicote, né? E o cara... na hora que o cara vê... o cara fez assim e o cara começou a chorar, cara. E o cara começou a chorar de emoção, no sentido, assim, de "meu Deus, eu vou perder meu dedo eu vou (((ininteligível)))". E ele tava com muito medo mesmo, porque toda vez que eu levantava o chicote, o corpo dele fazia assim, né. E a... e a plateia rachou de rir disso, sabe? Só que na hora que ele começou a chorar, eu peguei... o que é que eu fiz? Eu fui lá e limpei as lágrimas dele e dei um abraço nele. E... por sinal, fiz duas vezes ainda porque ele continuava chorando. (((Ininteligível))) Então, olha... olha... olha que louco. A sensação que... que ele teve era de medo porque, cada vez que eu estalava o chicote... mas ele não precisa levar só essa sensação pra casa, né. Tanto que na segunda vez que eu limpei a lágrima dele e que dei um abraço nele eu falei no ouvido dele "calma, que eu sou profissional", né? Daí, ele falou "tá bom"... (((risos))) Então, assim, e aí... e é isso, cara, quando a gente dá um abraço, sabe? Né, quando... quando a gente... quando as pessoas abraça... eh... que a gente causa essa sensação de carinho, de respeito. Quando a gente abraça, esse movimento aqui, cara, de abrir o peito pra poder abraçar as pessoas é... as pessoas não entendem, as pes... as pessoas acham esse movimento muito importante, mas elas não entendem que esse movimento aqui, cara, é o movimento mais massa que existe no mundo, cara. Porque você tá abrindo seu peito pra receber o outro, cara, e o outro abrindo o peito dele pra receber você. E... então... então, o palhaço é isso, cara, o palhaço é dar esse abraço, é dar esse... esse aconchego, sabe? Esse carinho, esse riso, essa emoção. Isso é palhaço. Acho que... e... quan... e... e quantas vezes você fez isso sem tá de nariz? (((risos))) Né? Muito mais do que quando tava de nariz. (((risos))) Né? E... e quan... e... quantas vezes cê tropeçou pro seu namorado, sua namorada dar risada? Quantas vezes você... você causou uma surpresa idiota só pra ver aquela pessoa dar um sorriso, né? Né? E isso aí é ser palhaço, isso é total palhaço, porque o palhaço é um... é um... é um... eu... eu diria um vendedor, mas não seria um vendedor. Ele é um distribuidor, assim. É como... é como um cara que vende flores, sabe? Ele vende emoções, ele leva emoções, né? Ele dá emoções. (((ininteligível))) É que distribuidor não cabe bem, mas ele parece um distribuidor de emoções, vamos dizer assim. Porque ele leva isso aí, cara, e abraça todo mundo e... e leva o carinho, leva gentileza. Leva emoção, inde..., porque, né? Porque nem sempre tem que ser também essa sensação de... de carinho, sabe? Às vezes, pode ser, né, aquela situação do... do... do cara quando ouve o tiro de chicote, que ele fica com medo. Pô, às vezes, pode ser essa sensação de... de medo. Mas a gente tem que causar emoções. E vivenciar essas emoções. E... e... e deixar fluir essas emoções. Isso é o

palhaço, cara. Por isso é que nós somos palhaços no cotidiano. Porque quando a gente tá em cena, a gente só reproduz aquele sentimento que a gente tá acostumado a fazer e pronto... viver, sabe? O palhaço vive, acho. Só isso. E aí, a gente vai... vai ser palhaço pra sempre quando a gente entender que essas emoções são mais importantes do que... do que dinheiro, do que... do que status, do que posições, sabe? Ah, te... tem uma música bem bonitinha dos Los Hermanos, que fala assim... Eu não vou lembrar exatamente a letra, mas fala... eh.. que "olha só as pessoas que sempre quer ganhar e perdem a glória de chegar", né. As pessoas sempre correm, correm, correm, né, os maratonistas correm pra chegar em primeiro lugar, né? Querem ganhar o tempo todo, né? E... e, na verdade, perde tudo aquela glória de chegar, de vencer, não de ganhar do outro, mas ganhar de si mesmo, de vencer aquela... aquela maratona, que você se propôs a correr, sabe? E... e é tão mais gostoso, sabe assim, simplesmente, chegar, sabe? Nã... o troféu é só um objeto, cara. E... então, a gente fazer isso no cotidiano se torna comum e gostoso e fluido. Então, o palhaço é isso. O palhaço é esse perdedor, que não tá se preocupando em chegar em primeiro, mas tá chegando, tá chegando em outros lugares. Tá chegando em outros lugares muito mais interessantes do que aquele pódio lá na frente. Porque, sei lá, às vezes, no caminho até lá, tem vários barzinhos que você pode conhecer pessoas. (((risos))) Tomar uma cerveja com os amigos, né. E é esse caminhos, cara. Só trilha ele, não pensa em chegar, né? E aí, a gente não se desespera, e a gente não se... não se... não se... não tropeça, a gente não cai porque a gente tá firme, só preocupando em chegar lá na frente, mas a hora que a gente chegar não vai fazer diferença. Vamo trilhando. E, pra eu concluir, eu acho que... pra... pro... pro... já falei demais de novo, tem... acho que tem uma frase, uma poesia na verdade, do Manoel de Barros. Que eu não sei a poesia toda, mas ele... tem um pedacinho da poesia que fala assim... Não... eu vou falar nas minhas palavras... Que "quem anda na linha é trem de ferro. Eu sou água que flui por entre as pedras". É isso. Vamos ser águas. Vamos fluir por entre as pedras, por entre os galhos, por entre as folhas, por entre as raízes. Quando você segue firme naquele trem de ferro, naquela linha ali, cê só vê as mesmas coisas. E o palhaço é esse... é essa água fluida, é esse ser humano que flui, que vive, que sofre, que chora, que ri. Acho que isso é palhaço. Essa... Manoel de Barros. Ser Manoel de Barros é ser palhaço. (((risos))) Fim!

[Romulo] Perfeito!

Entrevista 2) Leônides Quadra

[Romulo] Nossa conversa hoje é sobre relação, né? A relação que você manteve com seu público tanto no dia 14 quanto no dia 15, sábado e domingo.

[Leônides Quadra] Hum-hum.

[Romulo] Eu queria que você me falasse um pouco sobre essa relação que foi mantida, assim, né? Eu sei que você, ontem, até tinha comentado, ontem ou anteontem, até você comentou sobre... eh... que se... que você não se sentiu muito bem no primeiro dia lá...

[Leônides Quadra] Pois é, não fluiu, né? Nã... tipo... pode ser que o público não queria ver arte talvez. Mas também tem a ver muito comigo que... não sei. Eu acho que... que não dá pra culpar o público, porque o público tava lá. Tinha público, tinha gente, né? Mas a gente não conseguiu essa conexão, essa relação mesmo de... de... de ter o público comigo, de ter o público se relacionando no espetáculo. No dia 14, não rolou, não rolou. Diferente de ontem, né? Diferente... Ontem, o público tava totalmente entregue...

[Romulo] Hum-hum.

[Leônides Quadra] ... totalmente curtindo. Eh... se divertindo e... e o que permite também com que a... com que as energias fluam. Ontem, fluiu bastante, assim, essa troca, né? Porque é uma troca, né? Não tem como... como a gente pensar em fazer um bom espetáculo se o público não quer, né, se o público não tá lá, se o público não tá, não quer ver aquilo. Tanto que, no dia 14, foi bem... foi bem... bem difícil, assim, sabe? O tempo todo do espetáculo eu tava pensando "como... como... como... como fazer esse público vir e vir e vir", né? Até um pouco categórico, técnico, né, até, assim, de... de ver mesmo o... de querer ver... querer que o público venha, querer que o público se divirta, mas é... é... é egoísmo meu também de querer que o público venha no meu espetáculo se o público não quer ver, né. Então, eu queria... mas eu queria muito, assim, que o público tivesse vindo no meu... Dia 14, eu acho que ia ser um momento fantástico. Acho que ia ser bacana. E... não... não fluiu, não fluiu. Acabou não fluindo.

[Romulo] Das relações que você conseguiu manter, né...

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] ... tanto no sábado quanto no domingo, quais as experiências você destacaria, assim, né, que você consegue se lembrar de algo que foi... eh...

[Leônides Quadra] Humhum...

[Romulo] ... foi uma experiência de relação importante, assim, pra você.

[Leônides Quadra] Eu gostei muito dos dois seguranças do... do dia 14, né? Apesar do espetáculo tá... tá... ca... tá fraquinho, assim, em relação, nessa relação toda, os dois seguranças estavam lá, estavam se divertindo, e eles estava curtindo. E... principalmente, o rapaz que veio pegar a arma, né. Ele falou assim "ó, eu tô com a perna machucada. Não vou conseguir correr", né? Eu falei "não, tudo bem. Vai... vai no seu ritmo", né? E foi... e muito generoso, assim, sabe? Muito generoso, assim. A gente encontra na rua bastante pessoas assim, né, generosas, dispostas, queridas... eh... à disposição, mesmo, né, à disposição de brincar, de sorrir. E eu achei isso muito generoso, principalmente, daquele menino que tava com a arma lá, né? Ele se entregou, né, se entregou. Ele até fez uma imitação de voz, né, e colocou um vozeirão, né, da.. na.. pra falar, né? E... e aí, ele tentou compensar aque... Ele tava com a perna machucada, ele não podia correr, mas ele tentou compensar de outra forma. Então, isso foi muito gentil da parte dele, assim, de querer brincar, de querer estar disposto. Acho isso... acho fantástico, assim, sabe?

[Romulo] No dia 14, por outro lado, também teve uma recusa, assim, né?

[Leônides Quadra] Do... do público, né?

[Romulo] Não... Uma recusa específica que foi daquela senhora que não quis...

[Leônides Quadra] Ah, sim...

[Romulo]... te dar o rosto para (((ininteligível)))...

[Leônides Quadra] ... Nem um beijo no rosto, né?

[Romulo] Como é que lida-se com essa recusa, assim?

[Leônides Quadra] Aceita. Aceita-se porque, na verdade, a pessoa não é obrigada. Na verdade, a pessoa tá ali pra brincar. E... e ela não... não quis, né? Então, quem sou eu pra forçá-la a algo, né? Tipo, seria ridículo se eu forçasse ela a algo. Então, aceita... aceita que a... que a pessoa está ali, que a pessoa é livre e ela tem... eh... eh... autonomia total sobre as escolhas dela e a gente não pode e nem deve forçar nada. E... e esse... mas é... é questão de feeling também, de percepção... Eu não... Como eu tava.. eh... técnico, categórico, tentando descobrir como trazer o público mais pra junto, mais pra perto, né, tentando fechar a roda, tentando movimentar esse público pra vir mais próximo ali... eh... isso me fez, talvez, ter outra percepção e... e até depois, em conversa com a Silvana, a gente até falou que tal... tinha outras pessoas ali mais pro canto que tavam mais dispostas a brincar, que tavam mais... eh... entregues, estavam se divertindo, que, talvez, viriam e brincariam e a coisa aconteceria melhor. Mas só que, como eu tava focado em outro objetivo, e... acabei não... não... não tendo esse feeling, essa percepção de... de ver essa outra pessoa que estava ali totalmente disposta e acabei pegando outra... uma pessoa que não estava tão disposta assim pra brincadeira. É feeling, feeling. Perdi, perdi a brincadeira. Perdi o jogo naquele momento. E aceita que perdeu e passo à frente, e bola pra frente, né? Não... não... não... não... não tem por que ficar se martirizando porque ele... com aquela perca ali, né? É só uma derrota, né, é só uma perca. Agora... agora, vamos buscar as vitórias e aí, isso. É ge... é nesse processo, assim, tipo... E, também, é aprendizado, né? É um aprendizado muito grande de... assim... de você se perceber também "peraí, olha"... Então, quando você tiver preocupado em trazer o público, talvez, se eu tivesse deixado... parar de me preocupar em trazer o público e tivesse... eh... me entregado mais a... a perceber essas pessoas que estava ali... e... se divertindo, eu não... talvez, eu teria ganhado. Eh... mas...

[Romulo] E já no dia 15, eh..., como é que foram essas relações? Até porque, no dia 15, também teve, enfim... A... a... a cena era a cena da besta-fera e também havia seguranças...

[Leônides Quadra] Sim.

[Romulo] ... e me parecia que tinha um jogo muito (((risos))) legal acontecendo com aqueles dois seguranças, né?

[Leônides Quadra] Então, e dia 15 foi, assim, fantástico, né? Como nó... como... como costuma ser ultimamente, né? Como... como... como eu falei pra você naquele dia, na primeira gravação, que... eu.. eu antigamente me sentia executando, né, os números.

E depois, não. Depois, eu comecei... e a... a curtir, a viver... Ontem... Dia 15, eu curti, ontem, né? Dia 15 eu curti muito, me diverti muito. Os seguranças também estavam totalmente dispostos. Isso tem tudo a ver com aquela energia, né, que é essa... essa... essa disposição do público de querer o espetáculo, né, porque é uma... é uma... é uma fome, né? Eles se alimentam de arte e a gente se alimenta da energia deles e, assim, a gente vai trocando, né? Então, já tava mais favorável, né? O público querendo. A gente ali, tipo, na energia máxima, jogando e improvisando e brincando e... e... e numa relação fantástica, né? É... é essa relação que.. que eu vim, que eu vinha resgatar depois... por... porque depois da prisão, eu tive aqueles problemas todos de estar magoado com a situação toda e... e... e não conseguir executar mesmo o trabalho, né? E, tipo, ou melhor só executar, não conseguia viver, não conseguia curtir. E aí... e depois que eu fiz a oficina com o Márcio, eu vim resgatar essa... essa vivência, né? Essa... essa energia, essa... essa fruição que... que tem no espetáculo, que permite que... que a gente viva, que a gente se divirta. E aí, a partir disso, também tem a troca ali dos seguranças, que foram total generosos, né? Tipo, brincaram do seu jeito, gritaram e pularam e... e... se soltaram completamente, assim, que... que é isso, né? A arte é isso, é... é essa... esse banquete, né, onde todos nós nos alimentamos de... disso tudo. Eh... isso é arte...

[Romulo] Como é que você acha que o seu público sai, assim, dessas apresentações? Claro que é um público muito diverso, né?

[Leônides Quadra] É.

[Romulo] Tem gente que vai ter sensações diversas. Mas como você acha que eles saem?

[Leônides Quadra] Não sei. Eu espero que eles saiam mais leves. Espero que eles saiam mais extravasados, sabe? Espero que eles saiam de lá felizes, se divertindo, sabe? Porque, assim, o espetáculo, ele tem críticas, ele tem, né... mas eu acho que... a ideia é que... que essa crítica também seja um ponto de... um ponto não só de mudança... eh... que ele vai poder... a... construir coisas pra mudar a sua relação com a sociedade como um todo, mas também a crítica no sentido de extravasar, de pôr pra fora, que nem aquela brincadeira de ontem, né, que eu falei "olha, gente, eu vou passar o chapéu agora, né, e agora, mais interessante, né, agora que vocês já vivem num mundo sem corrupção é mais fácil pra vocês terem dinheiro pra colocar dinheiro em meu chapéu". Isso é... isso é... não... não diria catártico, mas é... isso é... é muito louco, né? (((risos))) Não achei outra palavra pra explicar, mas é... é... vem trazer aquela indignação da sociedade porque nã... não... não acabou com a corrupção... eh... por essa... esse... essa situação política, tudo não aca... acabou com a corrupção. Muito pelo contrário, talvez, até tenha aumentado, mas... mas mascarou muita coisa. E as pessoas sabem disso, né? As pessoas sabem disso, as pessoas sabem que tá difícil viver ness... nessas... nessa... nessa situação política, sabe que a situação econômica delas não tá favorável justamente porque essa situação política proporciona isso também. E... e quando o palhaço vem colocar isso pra fora, eles vêm, pega aquilo e fala "putz, né. É verdade, né. Tá complicado ainda, né", tipo. E é... e é a... e é isso, acho que as pessoas, tipo, também têm esse momento de... de sentir

indignadas com a po... com política, com a economia, com tudo... tudo isso que gira. E pôr isso pra fora é... é... é essencial, sabe, porque, senão, a gente fica aqui, né, mastigando aqui dentro, e mastigando aqui dentro e tudo que... e tudo que a gente fica aqui remoendo, remoendo e remoendo e não põe pra fora faz mal. Faz mal. Então, é muito importante também que a gente ponha pra fora essas situaçõ... essas situações de política também, tipo, de indignação, mesmo. "Pô, se liberta disso", né? Até mesmo porque, se a gente ficar a... amargurando aqui, nã... não vai... não vai ajudar, né.

[Romulo] As suas cenas, elas são bastante permeadas pela... por essas críticas, assim, né? O tempo inteiro... Não o tempo inteiro obviamente, mas... eh...

[Leônides Quadra] Sim.

[Romulo] ... sempre tem uma... um toque nesse sentido, uma brincadeira...

[Leônides Quadra] Um... um... uma...

[Romulo] ... uma ironia, né? Essa... o que você falou sobre... eh... "agora que a gente vive num mundo sem corrupção, dá pra investir"...

[Leônides Quadra] É...

[Romulo] Isso aqui... As ironias e outros tipos de... eh... falas também, elas têm um... elas dão margem pra muitas interpretações, né? Claro, cada um vai ter sua interpretação. E aí, a gente percebe também que o público não é homogêneo, né? O público tem os seus posicionamentos políticos também e tal. Você... em cena, você se preocupa com essa... essa deriva, assim, das intepretações? Tipo... que essa deriva eu falo que a interpretação pode ir pra qualquer lugar, né?

[Leônides Quadra] Claro!

[Romulo] Eh... você se preocupa com isso ou você tá... eh... mais... eh... a fim de pro... de manter essa provocação mesmo...

[Leônides Quadra] Não.

[Romulo] ... independentemente de qual reação? Ainda que não seja reação direta pra você, mas reação de interpretação da pessoa, assim. Eh... porque muita gente, por exemplo, quando essa... quando você falou dessa coisa da corrupção, pode ter se sentido "ai, lá vem o palhaço..."

[Leônides Quadra] A-ham.

[Romulo] ... falar pro público", né, tipo, neste momento... Até porque ela se filia, né, a uma... a um lugar, que é o lugar, por exemplo, que apoia esse...

[Leônides Quadra] Esse golpista. (((risos)))

[Romulo] ... esse golpista". (((risos)))

[Leônides Quadra] (((risos)))

[Romulo] Então, ela pode, assim, falar "ai", né? Mas também tem outra que se sentiu representada quando você fala, quando você diz algo nesse sentido.

[Leônides Quadra] Eh... ele... ele é provocativo primeiramente, né? Ele... ele... ele... ele... Se eu não fosse pra provocar algo, não... não.. não... nem... necessariamente... nem deveria ser feito, né. Então, ele é provocativo, sim. Eh... em relação às interpretações, eh... eu... a única coisa que eu tento é não... não fazer com que a pessoa mude de opinião. Me... meu... porque o meu objetivo não é mudar de opinião. É causar uma interrogação. Deixar a interrogação na cabeça dela, né? Tipo assim, porque, cara, tem coisas boas e tem coisas ruins dos dois lados, sabe? Tipo não... não... não é um... um... um gibi que tem o herói e o vilão. Não é. Sabe? Tem coisas desse... desse sistema político todo que... que não... que... não... não... não é... não dá pra engolir. Não é à toa que... que o... que... que esse governo que tá no poder agora, que tomou o poder... eh... tinha subsídios pra instigar a população, população desinformada pessoalmente, a maioria, né. Não é à toa que eles tinham subsídio pra instigar a população pra ir em busca do impeachment. Porque se eles não tivesse esse subsídio, eles não conseguiriam o impeachment. Então, assim, eh... o... o po... o governo... eh... do PT... eh... que começou na minha época, o governo do PT deu... fez muita merda, entendeu? Fez muita merda. E é por causa dessas merdas que... que... que a população tava indignada. E a partir do momento que a população tá indignada, dá margem pra que esses golpistas pudessem fazer tudo que fizeram, sabe? Então, eu... eu a... na minha opinião, a... o ma... o mai... o maior culpado não é esses idiotas que tão aí dando golpe. Na verdade, eles são oportunistas. Tão utilizando da... da... da... da... da indignação da população pra poder dar o golpe. Mas o maior culpado é a população, que não lê, que não estuda, que não procura saber de política e que não... e... e diz "ah, nada vai mudar mesmo. Não vai melhorar nada. Eu vou ter que...". Cara, claro que não vai melhorar assim. Enquanto a gente não... não tiver trabalhando junto, não vai melhorar mesmo, né? Tem que ser... eh... tem que exigir de cada governo, né? Pra ter... Se esse governo Temer... Temer... do Temer fica, por exemplo, e a gente exige que ele faça um bom governo, ele não vai ter outra opção a não ser fazer um bom governo, entendeu? Agora, enquanto a gente tiver esse ódio, sabe? De classe, de cor, de gênero... enquanto a gente tiver todo esse ódio, assim, e... eh... eh... desgastando, mesmo, desgastando em... o debate político, des... ba... des... desgastando esse processo político, cara, vai ter... vai ter dois lados e eles vão... E é a partir do momento que tem dois lados, eles têm armas pra... pra juntar o... cada um juntar o seu lado e... e... e ir lá e colocar o povo... se matar, né... Porque é isso que acontece, tipo, coxinha agredindo petista, petista agredindo coxinha. Claro que... que... que tem muita pessoa gentil também, que... que não... não entra em atrito... Mas isso dá armas, né? Tem uma frase da... Beauvoir. Não sei como que fala o nome dela.

[Romulo] Da Simone de Beauvoir.

[Leônides Quadra] Isso, essa aí. A Simone que fala que... eh... os... "o opressor só consegue ser opressor porque ele tem cúmpli... cúmplice junt... entre os oprimidos". Diz tudo, né, cara? Diz tudo. O golpe só aconteceu porque ele tinha cúmplices, né? De verde e amarelo ainda por cima, né, com as cores da ban... da bandeira, né?

[Romulo] Então, esses cúmplices... eh... eles estão na sua plateia.

[Leônides Quadra] Tão, eles tão lá.

[Romulo] Como você lida com esses cúmplices?

[Leônides Quadra] Então...

[Romulo] Você está preocupado com eles ou você não... tá pouco se fodendo?

[Leônides Quadra] Não... O... eu... o que... eu... na verdade, assim, eu... eu... eu me preocupo muito com o bem-estar deles, no sentido que eles têm... eles precisam se divertir ali no... no processo. Só que eu não quero que eles mudem de opinião por minha causa, entende? Por isso que as críticas são soltas e... e eu não entro em... e... eu não... eu não aprofundo nelas no... no sentido de dizer assim "você tem que fazer isso, você deve fazer aquilo", né. Até porque não tem! A pessoa faz o que ela quiser, né? Mas eu solto, né? Que nem, ontem mesmo, eu soltei uma lá que só o... só o menino entendeu, né? Que eu dei um... dei um toquinho no rosto dele de brincadeira e falei assim... eh... "eu não sei porque estou batendo, mas você sabe porque está apanhando". Na verdade, eu sabia por que estava batendo. Porque aquele menino foi... foi aluno meu, né, foi quatro anos aluno meu. Era um menino, assim, totalmente de fa... de família desestruturada, o pai faleceu no... no... no... quando ele começou a fazer aula comigo, o pai faleceu de câncer. A mãe não conseguia manter a educação dele, ele era um... totalmente rebelde. Ele saía de casa a hora que queria, voltava a hora que queria. Tipo, a escolaridade dele... as notas sempre foram muito baixas e tudo mais.

(...)

[Leônides Quadra] E eu falei assim "então, é... é importante que você cuide dela", né, e fui trabalhando desde essa ideia dela... dele cuidar da mãe dele como a mãe dele deveria cuidar dele pra que a mãe dele tivesse ele mais próximo pra que ela pudesse cuidar dele, né? Então, assim, eu nã... é por... se eu falo assim "ó, mãe, tua mãe também precisa cuidar de você", ele ia falar "ah, não, mas eu... eu sei me virar", né? "Eu me viro". Mesmo ele tendo 12 anos na época, ele ia falar isso. Porque a gente acredita que é in... que é independente. Então, o que é que eu fiz? Eu falei pra ele "olha, cara, tua mãe acabou de perder o esposo, é importante que você esteja lá com ela porque ela precisa de você". Então, a partir do momento que eu falei que ela precisava dele, e ele... e ele... ele aceitou que, realmente, a mãe dele precisava dele, ele cons... ele... ele voltou pra casa, ele começou a estar em casa de novo, ele começou a ser mais presente em casa. E tá claro: ele... ele não perdeu essa independência porque ele... quem botava a regra em casa era o pai, né? E a mãe nunca conseguiu fazer isso. Então, ele continuava saindo pra rua, indo pro show de rock... até eu encontrava ele no show de rock, até eu ba... batia um papo com ele no show de rock e tudo mais. E... e... e sempre, tipo assim, fazendo esse papel de... vamos... de... de professor amigo, mesmo, de conversar, de falar "e aí, cara? Como você tá? E como tá a mãe? Tá cuidando bem dela?", né? E, ao mesmo tempo, permitindo que a mãe dele cuidasse dele nessa brincadeira toda. E, hoje, esse menino, ele... virou fã do Bolsonaro, né? (((risos))) E aí, a gente tem bastante embate político dele... com todas aquelas frases-chavões do Bo... assim, tipo, que... que... que o Bolsonaro vai... vai... garantir que, vai prender vagabundo, né, vai prender vagabundo

e... e que... e o Bolsonaro vai resolver com vagabundo. Só que o cara é... o ca... o cara é... o cara é, primeiramente, o cara quis instalar uma nova ditadura no Brasil, né? E na ditadura, artista é vagabundo. Aí, ontem, ele tava ali e eu falei "e aí, cara? Cê vai perder tudo isso aqui? Daí, ele falou "não, professor, o vagabundo é aquele esturador, é aquele bandido, é aquele assassino, não sei quê, aquele é o vagabundo". Eu falei "não, na ditadura, tem muito artista que tá desaparecido, que até hoje, não sabe onde tem porque não se mostra registro da ditadura. E não sabe onde tá, as famílias ainda não sabem onde são, nem se esses artistas estão mortos, não sabem nem onde eles estão enterrados, porque são tratados como vagabundos pelos, pelos ditadores. Então, isso aqui, ó, que a gente tá fazendo, hoje, na praça de tá na... aqui, brincando, se divertindo, é coisa de vagabundo pra eles". Falei assim. E aí, então, assim... e ele... e aí ele não tem... ele não tem debate porque ele... porque ele não tem... porque não tem conhecimento pra debater sobre isso. Até porque os fãs do Bolsonaro, eles não... não debatem, né? Eles... eles impõem e, quando eles não conseguem ganhar no diálogo, eles xingam, né? É o... é o... é o... é o... como que eu vou dizer? É o... é o... é o esquema, né, é o... a plataforma que eles trabalham, vamos dizer assim. E aí... e aí, assim... e aí, na hora em que eu brinquei lá, né, tipo assim, eu mand... dei um tapinha no rosto dele assim... falei assim "eu não sei por que eu tô batendo, mas você sabe por que tá apanhando". Ele abriu o olh... tipo assim (((risos))) E é isso, cara, não preciso mudá-lo, né, só preciso mostrar uma... um outro lado, que "ó, tem... tem outros caminhos", né? E essa... essa história de taxar alguém de vagabundo é muito relativo, cara, é muito relativo. Porque, cara, na minha opinião, os congressistas que são no Senado, hoje, são uns baita duns vagabundos. Então, o Bolsonaro seria um dos caras que deveria ser preso (((risos))). Sabe? E... e é foda, cara, é foda a gente pensar que é esses vagabundos que estão (((risos))) eh... conduzindo a... a... a... a política, a economia e tudo mais que rege todo o País, né?

[Romulo] Você, bom... eu tô assim aqui porque... pra poder...

[Leônides Quadra] Sim, sim... porque você quer que eu fique nesse foco.

[Romulo] ... pra cá. Eh... Então, aí, tem essa... essa coisa que você falou dos... eh... dos cúmplices, né? Enfim... essa relação que você quer provocar. Provocar e que as pessoas questionem...

[Leônides Quadra] É, é...

[Romulo] ... que elas também tenham uma interrogação e tudo o mais. Eh...então, a provocação, ela já é importante...

[Leônides Quadra] Hum-hum.

[Romulo] ... nesse sentido, dentro do que você tá propondo em cena, né? Claro que não é o tempo inteiro. Você tem outras... eh...

[Leônides Quadra] Sim... eh... até porque o número em si ele não é um número político, né?

[Romulo] Pois é.

[Leônides Quadra] Ele... ele... só... eh... só que a situação política, ela ve... ela... ela vem a ca... a... a... a permear porque nós estamos... a relação do palhaço com o público também é uma relação política, né? Então, acaba... acaba estando livre ali essa... essa situação que acaba se... se encaixando.

[Romulo] Que relação é essa, política, com o público?

[Leônides Quadra] É relação de... de... porque, assim, tem... eh... o... o político, ele tá lá toman... tomando decisões. E a gente tá aqui meio como passivo, né? E aí, quando ele precisa de alguém, ele vai e convoca toda a população e faz o impeachment. E aí, a população volta a ser passiva e ele vai continuar tomando as decisões. O palhaço não tá diferente disso porque o palhaço tá lá executando o espetáculo... a... a... vou colocar, assim, de forma técnica. Ou, né, ou poderia colocar de forma artística "não, o palhaço tá lá vivenciando a cena". (((risos))) Mas o palhaço está lá em cena, jogando e tudo mais. E o povo tá lá de passivo também, né? E quando o palhaço precisa de alguém, ele vai lá e convida um voluntário e tudo mais... vem e... par... participa do jogo, participa da cena, participa... E isso aí... isso... isso... isso é extremamente político, isso é extrema... extr... extre... a gente tá no mesmo esquema, no mesmo jogo, na mesma estrutura de... né? Eu estou pas... a... a... ativo como os... como o... o... o Senado, os deputados estão ativos nessa... nessa... lu... vou usar a palavra errada, porque eles não tã... nesse... nesse... nessa situação de execução de seu trabalho político ali, né. E a população fica normalmente passiva a... a... a... garantido por lei, um momento ativo da população é só o momento de votar. Então, a população é passiva nesse sentido, assim, de fazer política porque a gente escolhe pessoas pra fazer política pela gente por quatro anos. Depois, a gente escolhe outras quatro... mais pessoas por mais quatro anos e assim por diante.

[Romulo] E como é que esse público escolhe dentro do espetáculo?

[Leônides Quadra] O...

[Romulo] Como é que o público vota, entre aspas, dentro do espetáculo?

[Leônides Quadra] Ele... ele... escolhe, no caso, quando ele está lá pre... pe... presente, na intenção de querer participar ou não, isso é uma escolha já. E ele também tem a opção de não estar lá. De não votar, de não querer assistir o espetáculo. Tipo, que nem, quando a gente não quer um... um deputado, a gente não vota nele, né? Não... a gente não coloca ele no poder. Quando eu... ela não quer assistir o espetáculo, ela, simplesmente, se retira ou não compra o ingresso. E essa é a forma de... eh... de... da... da plateia escolher também aquele palhaço, entendeu? Então, quem... quem estava lá na plateia na praça, ontem, por ser uma praça livre, escolheu estar lá. E teve pessoas que escolheram não ficar lá assistindo o espetáculo. Teve pessoas que escolheram ficar andando de bicicleta. E é fantástico isso. Porque isso é democrático.

[Romulo] Eh... E aí, enfim... Aí, levando um pouco eh... pra um outro lado também, que é o lado como você... sua preocupação de levar o questionamento. Mas vamos pensar na cena que pode ter muitas interpretações, que é a cena para crianças, né? Não para crianças, mas quando existe... eh... O imaginário que se mobiliza nas

crianças, que é o imaginário que fica variando entre o medo e a excitação de... de ver...

[Leônides Quadra] De... de querer ver o que tá lá.

[Romulo] ... o espetáculo. Eh... tanto que, se você perceber, há crianças e crianças...

[Leônides Quadra] Há cri... que... tem crianças que correm...

[Romulo] ... com diversas reações. Tem crianças que correm, tem crianças que choram. Tem até o caso daquela menina de ontem, que tava...

[Leônides Quadra] (((risos))) No limiar ali que...

[Romulo] em excitação porque ela estava, de algum modo, sendo impelida a abrir aquela caixa...

[Leônides Quadra] (((risos)))

[Romulo] ... eh... mas ela tava com medo também. Até porque, você estava estimulando...

[Leônides Quadra] Estimulando o medo nela.

[Romulo] ... esse medo nela...

[Leônides Quadra] (((risos)))

[Romulo] Eh... Como é que é isso, assim? Você... eh... como é que isso é... está em você? Eh... Mais um vez, assim, não... preocupação não numa perspectiva... eh... tosca, assim, chata, ou de alguém que tá querendo... Eu pergunto da preocupação nesse sentido. Isso te vem à tona, assim? Você... eh... é provocativo também? Assim, a sua intenção é provocar independentemente do... da reação que as crianças vão ter?

[Leônides Quadra] É. A intenção é provocar pra que elas... pra que... pra que elas tenha dois... dois... dois processos. A curiosidade, né, de ver e, daí, sa... saciar essa curiosidade. E também o medo. Pra que ela pegue esse medo e transforme depois, falando "ah, poxa, só um bichinho", sabe? Então, eh.. eh... é essa... essa função de... de... de estabelecer um sentimento, estabelecer uma sensação pra depois quebrar isso. É isso que eu busco com esse número, né? Já apresentamos esse... esse número uma vez e... Uma não, algumas vezes depois, né, mas... mas o povo falava dessa primeira vez que foi muito interessante, que a gente foi apresentar num... A gente foi contratado pra fazer um espetáculo de Noite do Soninho. E massa: era uma escola particular e tal. E era uma escola que... que fazia até a oitava série só, né. Até o nono ano agora, né? Tipo... né... ensino... ensino fundamental. É ensino fundamental, né, até o nono ano?

[Romulo] Hum-hum.

[Leônides Quadra] E aí... e eu falei "massa". Só que daí eu cheguei lá, na Noite do Soninho, era Noite do Soninho só dos dei bambini, aqueles... aqueles mais pequeninhos. (((risos))) Né? O máximo que tinha deve ser o quarto aninho assim, tipo. Eu falei "meu Deus", né, cara, "esse animal é perigoso", né, entre aspas. E aí, eu falei "como que eu resolvo isso", né? Porque se eu falo assim "esse animal é perigoso",

ahhh! A criançada vai... vai... daí, todos eles vão chorar e, aí, eu vou perder o espetáculo com certeza. Eu fiz a mesma coisa e... e... e... estalei o chicote acho que uma ou duas vezes no co... no co... só pra dizer que eu sabia estalar o chicote pra domesticar a besta-fera. Não estalei mais o chicote. Eu falo assim "este animal que aqui está é um animal perigoso". (((risos))) Sabe? Então, toda aquela energia de "esse animal aqui"... voltei pra cá... tipo, traz pra dentro aqui, mantém essa energia aqui, mas externaliza isso de uma forma... (((risos))) entre aspas, assim, suave pra que a gale... a criancinha... daí elas ficavam tudo assim, ó, tipo paradinhas, né. E... e aí, na hora que eu trouxe a menininha, a menininha baixou assim. Ela colocou, ela tava... eh... se matando de rir, de... se divertindo, assim, ela colocou a coisa. Ai, meu Deus! Acho que eu derrubei o microfone.

[Romulo] Fica tranquilo.

[Leônides Quadra] Ela... (((risos))) Eu consigo fazer essas coisas. Na hora que ela colocou a chave assim no cadeado, olhou pra mim e... (((choraminga))) (((risos))) Só começou a chorar. E eu "não, calma, calma, calma". Aí, eu abracei ela, né, que ela, tipo assim, devia ser, tipo assim, do pré 1, pré 2, assim, bem pequenininha. Falei "calma, calma, calma. Cê tá com medo?". Ela (((gesto afirmativo com a cabeça)))... chorando, chorando, chorando e engolindo o choro assim. Daí, eu falei "então, vamo fazer... vamo correr com a profe, então... vamo correr com a profe". Daí, ela fez assim (((gesto afirmativo com a cabeça)))... Daí, eu peguei ela no colo, saí correndo e entreguei pra profe. E falei "protege, profe! Protege!" Então, assim, e aí, foi uma coisa que as outras crianças deram risada e, assim, tipo, então, você tem... tem que ter feeling, né, tem que ter feeling de se perceber isso. E... e, em contrapartida de... dessa... dessa... dessa... dessa... dessa apresentação, teve uma apresentação que a gente foi fazer lá, acho que era Floripa, alguma coisa assim...

[Romulo] Hum-hum.

[Leônides Quadra] ... Eh... enfim, na cidade de Santa Catarina. E aí, a gente fez essa apresentação lá. E era com os Risologistas. Os Risologistas iam dar uma palestra no hospital pros... para os pro... para os profissionais lá do... do hospital e eu ia pra uma crechezinha. E isso... e eu já sabia que era uma creche, né, já fui mais preparado. E ia pra uma creche apresentar pra criancinhas também de creche, assim, tipo, né, nem tinha... nem ti... Acho que tinha, se eu não me engano, até o pré 1, pré 2, até o pré, acho. Já sabia que era criança pequenininha. Então, vei... e aí, eu sabia que ia fazer a besta-fera, já preparei a besta-fera lá, né, tudo mais. Porque a besta-fera, elas... de... apesar de... delas terem esse medo, elas adoram depois quando a besta-fera aparece, que... que elas... todo mundo fica "ah! É um bichinho", né. Daí, elas querem pegar às vezes. E... e foi muito fantástico porque, assim, eu fiz os outros números, né? Fiz o número do... do... da má... da mágica com o livro, que você não... ah! Cê acabou... cê acabou não vendo essa... essa mágica e tudo mais. É um livro, assim, super pra criancinha, que é um... é um livrinho que você mu... tem... mexe de uma forma, as páginas aparecem em branco, aí cê mexe de outra... outra forma e aparecem as páginas desenhadas. E a terceira forma, só aparecem os mesmos desenhos só que coloridos, né? E nesse processo todo, a gente foi... e eles tinham medo do livro! O

livro eles tinham medo. Eles tinham medo do... do outro número que foi feito antes, que era onde eles... um número de balão, eles também tinha medo. Então, eles tinham medo de balões, cara. Daí, eu pensei comigo "ah! Se eles já tão chorando com balões, já tão chorando com o livro, eles vão chorar com a besta-fera", né? Aí, eu falei "agora, vou mostrar pra vocês que eu tenho aqui um animal perigoso". As crianças que tavam chorando fizeram (((gesto facial de tensão)))... Sabe? (((risos))) E eu falei "esse animal que aqui está, gente, eu vou dizer que quem tiver medo, corre com a professora". Os que tavam com a professora correram pra frente pra ver, sabe? Tipo assim, tipo... totalmente inverso de todas as outras apresentações, assim, possíveis. E eram os meno... as maiores crianças. Tipo assim... então, assim... é a quebra de expectativa total, que... que até eu me surpreendi porque eu esperava que eles fosse ter medo da besta-fera, mas não fosse ter medo do balão, né? E eles tiveram medo do balão... e na hora da besta-fera, eles ficaram todos curiosos pra querer ver, sabe? Tipo assim... E aí, eu falei... me arrisquei, até estalei o chicote... Eles (((gesto de susto)))... Tipo, sabe... E criancinhas com dois, três aninhos, assim, tudo... querendo ver a besta-fera e não estavam chorando nesse momento, sabe? Tipo (((ininteligível))) quase como se fosse, assim, vou... vou criar uma história aqui (((ininteligível))) que era quase como se fosse, assim "se você chorar, eu dou você pra besta-fera comer". (((risos))) Parecia que era isso, cara, de tão... de tão... e... tão louco, porque, assim, porque... normalmente, a galera gosta do livro do balão, gosta do número do balão, gosta do livro... do número do livro e tem medo da besta-fera. Eles, ao contrário, sabe? Então, assim, é feeling. Você tem que... você tem que estar aberto pra perceber isso, né. Até o... até achei... até tive que usar uma piada também. Uma hora, eu olhei pra profe assim e falei "se eu soubesse, tinha como mostrar o da besta-fera desde o começo", né... (((risos))) tinha... tinha... "Vou mostrar essa besta-fera, mas antes vou fazer o número do balão". A galera ficava... eh... eles não chorariam em momento algum. Mas vai saber, né, tipo...

[Romulo] Algumas coisas são imprevisíveis, mesmo, né?

[Leônides Quadra] Muito.

(...)

[Romulo] Então, qual que é a diferença, agora... eh... eu queria saber, assim, para você, né, na sua atuação, eh... eu passei pela experiência de estar com você durante a semana, acompanhando você nas escolas...

[Leônides Quadra] Hum-hum.

[Romulo] ... oferecendo o espetáculo. Então, eu percebi um pouco como é o espetáculo das escolas e o que você pretende dentro das escolas, assim. Mas se você pudesse citar, assim, qual que seria a principal diferença entre o que você apresenta na rua pra esse público... eh... muito diverso, muito diverso, né? Pais, filhos, (((ininteligível))) namorados, irmãos, não sei quem...

[Leônides Quadra] Hum-hum.

[Romulo] ... por aí. Então, tá todo mundo lá misturado pra essas escolas, né? Pras escolas estaduais daqui do... daqui do Paraná.

[Leônides Quadra] Hum-hum.

[Romulo] E de Cascavel especialmente.

[Leônides Quadra] Eu acho.... eu não tento diferenciar, não. Eu tento passar a mesma ideia pras coisas. Eu acho que a única coisa que eu não fiz na rua nesses dias, e não porque eu não queria, mas porque não... eh... eu senti que não... que não ia rolar se eu fizesse, nem... nem... em nenhuma das duas apresentações que a gente... que você viu, foi a poesia... do... do.. do Galeano, né? E... acho que foi a única coisa que eu... que eu não fiz na rua, e não porque eu não gostaria de fazer, porque, normalmente, eu faço ela na rua também. Mas a ideia do espetáculo é a mesma, não... eu não... quando eu vou pra rua ou quando vou pro colégio, vou com a mesma ideia, com a mesma energia, com a ideia de... de jogar, de estar à disposição. E quanto mais eles brincarem, quanto mais eles me derem, mais... mais eu vou...

[Romulo] Mas eles não te dão coisas diferentes?

[Leônides Quadra] Dão.

[Romulo] Quais são essas coisas e como são essas coisas?

[Leônides Quadra] Então, nesse processo, por exemplo, a... a... o adolescente mesmo, nós encontramos bastante resistências por parte de um e total entrega por parte de outro. E quando a gente che... e chega no colégio, que a gente tem esse... esses grupos de adolescente, a gente... não é que os espetáculos no colégio fluem mais, fluem mais porque os alunos estão ali sentados dispostos pra assistir o espetáculo, né? E tem uma coisa legal que o colégio fornece que é da rua, que a rua ela tem todas essas... essas imprevisibilidades, assim, sabe? Que, de repente, tá passando alguém de... algué... de repente, alguém grita lá longe e tudo isso é imprevisível e o colégio tem isso. E o colégio tem isso porque, quando eles tão assim pra le... pra assistir o espetáculo, eles estão sentadinhos, todos mais, mas eles têm... eh... eles tão em grupos, eles todos eles se conhecem. Então, eles têm essa mesma liberdade que as pessoas têm na rua de... de falar... de comentar. De fazer uma piada, né, comigo e zoar. E, tipo assim, que nem, por exemplo, eh... eu tava apresentando no Se... acho que foi na Rio do Salto. Aí, eu falei "vou entrar dentro desse balão, não sei o quê, não sei o quê"... Aí, um moleque lá de trás saiu e falou assim pra mim "com esse tamanho aí, não é muito difícil, né". (((risos))) Então... e isso... isso é uma piada que viria ou da rua ou do colégio, porque se você tá num teatro, fechado, com luzinha, não sei o quê, as pessoas não têm essa liberdade de fazer isso. Então, o colégio, ele tem essa... essa... esse ponto a favor, né, que... e com... a galera tá disposta, ali, sentadinha pra assistir, toda organizadinha, os menorzinho na frente, os professores colocam os menorzinhos na frente, depois, os maiores atrás, tudo isso. E... e mas, ao mesmo tempo, a gente não perde essa espontaneidade que vem da rua, que é... que é deles tarem brincando e dispostos e... e... e a galera de colégio é bagunceira, né? Principalmente, aqueles meninos bagunceiros que... que gostam de ficar zoando. É ótimo isso, porque, na verdade, essa piadas que eles jogam pra mim, eu aceito todas elas e, às vezes, eu devolvo elas de formas diferentes. Às vezes, eu aceito elas no sentido de aceitar e concordar com a piada. Às vezes, eu aceito ela... de... aceito a

piada no sentido de... de negar aquilo. Por exemplo, se o cara me chama de baixinho eu "peraí... como assim? Tá me ofendendo, é?" Porque, né, tipo, você... você consegue buscar o riso de outras formas. Porque, às vezes, quando o cara me joga a piada, e eu aceito, tipo, "ah, verdade! Não sei o quê", ela é engraçada. Mas, às vezes, quando o cara me joga a mesma piada me chamando de baixinho e eu... e eu fico bravo, entre aspas, né, eu aceito aquilo como... como uma negação, né, o... o outro, por achar que me sacaneou, a plateia, por achar que... que o cara me sacaneou, vai rir, vai ser uma outra forma de aceitar. E tem várias formas de aceitar, né? Tem várias formas de aceitar. Então, essas são os... de... a... os dois opostos de como aceitar a mesma piada, né? E tem várias outras formas. E é aí que tá o jogo. O colégio... eu gosto de colégio, cara. Eu gosto de colégio porque colégio tem uma coisa, e isso é característico de... eh... e... e quando eu digo assim, a maioria do colégios são assim: os alunos são todos queridos, amorosos, no sentido de... de mesmo que seja tímido, não esteja querendo participar do espetáculo ativamente, mas tá lá curtindo o espetáculo. Mas a gente encontra também um... o... o... o contraposto, de professores que tã... que tão assim tipo (((gesto de cruzar os braços))), sabe? E... e na rua, a gente encontra essas pessoas. Na rua, são... as pessoas são aquelas pessoas que passam pela gente e falam assim "ó lá o palhaço pedindo dinheiro", né. "Olha esse palhaço vagabundo. Por que não vai procurar emprego?", né? A gente encontra muito disso. E... e é interessante porque o colégio é um reflexo, né? Acaba.. acaba sendo basicamente um reflexo do que as pessoas vivem nos seus cotidianos, né? E... e eu gosto disso do colégio. Então, eu acho que é a única diferença ali que... do que eu... que eu... do que você viu hoje, desses dias na rua. E, do colégio, é que, no colégio, aí, como as pessoas tão lá dispostas, eu consigo fazer a poesia e tudo o mais, eu consigo fazer o espetáculo por completo. E, na rua, às vezes, você percebe que acabou o número, as pessoas já tão querendo ir embora, já tão saindo, metade da roda sai. E aí, se eu for fazer a poesia, aí, a galera vai embora, mesmo, entendeu? Porque a galera não quer ver palhaço falando sério. A galera quer ver o palhaço animando criancinhas. (((risos)))

[Romulo] Ou é o que elas esperam, né?

[Leônides Quadra] É...

[Romulo] Perfeito!

3) Instituto HAHHA

Entrevista 1) Francis Simões

[Romulo] Ontem, a gente tava lá na... na... naquelas relações todas, né? Eu tava acompanhando e fazendo todo aquele trabalho que vocês estavam fazendo, observando o trabalho que vocês estavam fazendo... E me interessa... eh... muito saber, como até já disse a vocês, sobre essa relação que é instaurada entre vocês, palhaços, e o público de vocês. É um público muito específico, né? Vocês levam em consideração muitas coisas...

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] Eh... e eu queria, na verdade, que você falasse um pouquinho sobre esse relacional que existe entre vocês, né? Entre palhaço e público de hospital, né... O que... o que que você acredita que esteja fazendo lá? Tipo, o que é que o Risoto tá fazendo naquele hospital, né?

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] Eh... e aí, eu queria que você falasse um pouquinho sobre isso...

[Francis Simões] Eh... vou começar falando do relacional, sim. Mais ou menos por onde eu... por onde passo no... no meu comportamento na hora que eu vejo o público, seja criança, seja o adulto ou o idoso, né, assim, os profissionais do hospital... a tentativa de fazer uma leitura rápida dele, né? As pessoas sempre te dá uma dica, né? Assim, sei lá... "Eu tenho um chapéu" é uma dica, né? Assim, "eu tô sentado mais pra trás" é uma dica. "O quarto tá com a luz baixa, a televisão ligada e ninguém tá assistindo" é uma dica. E as dicas são rápidas. Na dica, cê captura ou não. Faz uma soma dela e age. Quase sempre dá errado. Mas o parceiro pode te ajudar porque a sua escolha, se ele escolhe também, vai... trava a comunicação. A criança... a criança confia em duas pessoas quando elas falam a mesma coisa, assim. A criança é... parece que ela vai mais, assim. O número aumenta e, aí, fortalece o jogo. Agora, do outro ponto de vista, da outra... da sua outra pergunta, "o que é que eu acho que o Risoto... o que é que, pra mim, o Risoto tá fazendo lá dentro?" Pra mim, é muito parecido com o que o Risoto faz fora e com o que eu... com o que o Risoto faz na minha vida de Francis também, que é revelar... não "revelar", revelar é muito, é arrogante. É entrar no avesso das frequências, assim. Ele... num lugar que tá barulhento, ele pode entrar silencioso e é uma possibilidade do diferente, né, assim... Fazendo uma analogia com o momento que a gente tá vivendo, assim, no País e na América Latina toda, é essa.. essa aceitação do diferente. Ele revela que o diferente é possível. O asfalto tá seco e o palhaço tá tentando plantar uma flor lá dentro, ele passa o dia inteiro lá. A criança tá deitada e ele não viu que ela tá deitada porque ele tá olhando no olho dela. Olho não deita. O olho, se tá aberto, tá aberto. E, assim, eh... esse ponto de vista do... de... do não comum, sabe? Ele entra lá pra revelar uma nova possibilidade. Os relatórios pra ele são folhas pra fazer aviãozinho. E os aviãozinhos

são relatórios. É isso, assim. A possibilidade de revelar o avesso, assim. Entrar no avesso.

(...)

[Francis Simões] O cinza e muito quente lá... ele tá tentando plantar uma flor, no ambiente hospitalar, onde as pessoas falam que todo mundo que tá lá... eh... os pacientes, principalmente, né, eles tão enfermos, tão doentes, tá inadequados, lá o palhaço pode falar o contrário: "Não, tá adequado, sim. Olha, eu também tô deitado". Sentiu dor? "Olha, eu também... eu também tô aqui vendo essa dor. Essa dor existe, sim, e você não é diferente. Só estamos em situações de muito desconforto e que é da vida, assim". Então, o palhaço entra no lugar que fala que não tem vida pra falar que tem vida. E ele prova que tem lá dentro.

[Romulo] Eh... você conseguiria destacar algo de ontem, assim. Tipo uma relação importante, algo que... eh... foi marcante pra você, pra você e pra Luiza. Ela não tá aqui agora, mas... eh... que teve esse momento... Talvez, cês tenham trocado alguma ideia depois...

[Francis Simões] Deixa eu pensar... Ah! O momento com... num quarto que tinha dois pacientes com o mesmo nome, Gustavo. A... a situação entre um paciente que tá mais ativo, ali na cama, e um paciente que tava ali na... na cadeira, bem menos ativo. Eh... o tanto que a gente teve que costurar logo a situação pra poder puxar os dois, assim. Essa situação, a gente conversou... que lá dentro a gente vive isso, né, muito assim. Eh... tem uma pesso... uma criança que tá chorando e outra que tá adorando o palhaço. Como que costura isso logo, assim? E a costura quem... vocês acompanharam, a costura quem deu foram os dois, assim. Isso foi um momento bonito ontem, forte.

[Romulo] Quando vocês... vocês pensam, obviamente, dentro do próprio espaço do hospital, vocês pensam as cenas direcionadas para as situações obviamente. A situação da espera, o público maior, né?

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] ... muitas pessoas, o quarto e tal... e quem tá isolado e tudo o mais. Eh... qual... existe alg... você até já falou. A mesma coisa que você faz na rua, você tem um propósito, né?

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] Mas, lá dentro, assim, eh... o que que é diferente, né? Do leito...

[Francis Simões] A situação das pessoas, ela... Na rua, se você abre uma roda e a pessoa... você não tá verdade... você não tá convencendo, a pessoa passa e vai embora. Ela tem direito de escolher. Ela tem as pernas. Lá, não, assim. A criança pode não ter a perna, pode tá sem o pai, pode tá na cama, pode tá toda, né? Ela fica todinha lá assim, ela não tem escolha. Então, essa escuta do palhaço, assim "será que eu tô aqui porque eu quero tá ou porque é necessário, assim, entre nós dois, foi necessário? Se foi necessário entre nós dois, eu fico". Então, é como se fosse um... a sintonia da escuta do palhaço dentro do hospital, ela tem que tá numa frequência mais refinada,

assim. Não sei se mais, mas é um outro tipo de refinamento, assim. Sem a ideia de quantia, mas é um outro tipo.

[Romulo] Eh... uma coisa que a Ná percebeu e foi uma fala dela ontem é que é importante o que vocês fazem lá no sentido de que vocês não tão... eh... valorizando a doença. Em nenhum momento, vocês param pra perguntar "o que você tem?"

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] "Você tá sofrendo com o quê?" Vocês chegam lá, a presença aconteceu, um jogo ali dentro... Saiu. Foi pra próxima, foi pra próxima, pra próxima e vai deixando esse aroma, assim...

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] ... de vocês nesse universo, nesse espaço. Eh... Isso é o tempo inteiro? Acontece o tempo inteiro a desvalorização da... dessa doença em valorização daquele ser que tá lá?

[Francis Simões] É... na verdade, não é uma desvalorização da doença. É só que a doença é só mais uma informação, que é tão importante quanto a estampa que tem na camisa do menino. Porque importa pro médico, importa pra mãe, pro pai dele e até pra mim, Francis, importa que ele tem tuberculose. Mas, na hora que eu tô de Risoto, e a relação tá travada ali, importa o que nasce entre nós dois. Pô, ele é o Homem-Aranha e eu sou o Hulk, cara. Ou a Mulher-Gato. Mas repete isso aí que cê... essa... essa pergunta que cê me fez, que eu acho que eu não soube responder...

[Romulo] Não, você soube...

[Francis Simões] Soube?

[Romulo] A gente sempre...

[Francis Simões] Tá bom...

[Romulo] ... sabe responder.

[Francis Simões] Tá bom...

[Romulo] Sim, sim. É isso que é importante.

[Francis Simões] Não é que... eh... cê perguntou se tá sempre nessa desvalorização, aí eu respondi que não é...

[Romulo] A desvalorização...

[Francis Simões] É...

[Romulo] ... não no sentido pejorativo.

[Francis Simões] Sei... sei...

[Romulo] Mas no sentido de não valorizar tanto.

[Francis Simões] A-ham... isso...

[Naélia] Tirar o foco...

[Romulo] Tirar o foco...

[Francis Simões] Eh...

[Naélia] Tirar o foco da doença para uma outra coisa.

[Francis Simões] É... é... é isso. Porque a criança recebe esse... esse... esse trato real, assim... real, assim, "ah, você tem... você emagreceu. Você não pode tomar água. Você isso, você aquilo", que é... são as regras da doença... As regras da doença a gente tira e joga fora, sabe? Quem vai tomar o soro vai ser o meu violão. Quem vai tomar uma anestesia vai ser o meu parceiro. Eh... um... a gente... A tentativa é de que projete as vontades e as necessidades da criança... a gente possa jogar com tudo isso. Inclusive, com a dor. Pô, a criança tá com dor e ela te chama, cara. É real aquela dor. Não dá pra cê falar assim "não... cê não tá com dor. Olha o palhaço". Às vezes, é só mesmo, assim, admitir a dor é uma ação, ficar do lado dela calado e olhando pra ela enquanto ela... acontecer uma coisa com ela é uma ação do palhaço lá dentro.

[Romulo] Tem uma relação... eh... de status... eh... forte, obviamente, entre os dois palhaços na dupla, mas tem uma (((ininteligível))) também com os médicos, né?

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] Existe uma brincadeira o tempo inteiro... vocês chamavam eles de chefes e tudo o mais. Patrão e tal... Como é que se dá isso, assim, né? Essa piada vem de onde, né? Existe esse respeito, mesmo, ou é mais pela... eh... pelo jogo, não é?

[Francis Simões] Sei...

[Romulo] Eh... existe uma igualdade entre vocês?

[Francis Simões] Tem de todo tipo. Tem do profissional de saúde que passa e ele não vê a gente, que ele é um profissional de saúde que ele... ele vê o papel e vai lá correndo, que é... é uma correria muito grande lá dentro. Tem profissional de saúde que faz questão de levar o palhaço até o quarto e fala "olha fu..., paciente, o que eu trouxe pra você". Que é um tipo de relação. Tem o profissional de saúde que chega e fala "olha, o quarto 701 tem uma criança lá que tá assim, assim, assim... eu trabalhei com a perna dele ontem. Vê se você consegue fazer alguma coisa". Que ele te trata como um terapeuta, mesmo, assim, né? Como médico. E tem o profissional que entra no jogo. Ele entra no jogo, ele se mete em fazer a palhaçaria. Ele... ele é mais arrojado, ele chega e te manda embora do quarto. Tem esses quatro tipos. O... a relação com a hierarquia deles serem... deles terem realmente estudado medicina e a gente ser palhaço se fazendo de médico parte daí, né? Tá claro que somos palhaços! E o palhaço, por essência, ele olha pro chefe, ele fala "hum"... Palhaço adora um chefe, né? E um cara alto, que geralmente os médicos são muito vistosos e as médicas também, e são muito bem penteadas, quando passam do meu lado com a Gardênia e a gente naquela contradição, aquela deformidade, né, aquela inadequação... é um prato cheio pra você falar "sim, senhor, coronel! Sim, senhor, chefe!" Quem não se lembra do Didi com o sargento pincel, né? Aquilo lá é aquilo assim... O Chaplin com a polícia. É aquilo em qualquer lugar. O palhaço, ele brinca com a hierarquia. E aí, tem uns que olham e que falam assim "a-ham, entra" e tal... E... como cê viu lá... e tem outros que não gostam. Assim como a gente... tem alguns que passam por mim que não me olham, eu fico puto. Pô, eu tô aqui. Oi... pelo menos, bom dia! Mas tem outros que passam que eu nem fui tanto com a cara. Passa logo que eu quero atender a

criança. Mas, no fundo, assim, com o tempo a coisa vai virando uma célula, assim, vai tudo fazendo parte. Os sins e os nãoos que eles dão vai tudo sendo parte da gente, assim, tá entendendo?

[Romulo] O.. eh... também tem um outro lado que é a afirmação sua como palhaço lá dentro. E é a sua fala... eh... do Risoto com o Francis, que ele não é... não é um palhacinho. É Doutor Risoto.

[Francis Simões] "Palhaço, não. Médico".

[Romulo] É... pois é, né... E aí, como é que é isso?

[Francis Simões] Eh... na verdade, assim, eu utilizo isso como ferramenta, porque na minha crença eu falaria "médico, não. Palhaço!". Só que, como eu já tô de jaleco e o... e e...eh... a.. a... o público me aponta esse lugar de "ei, palhaço!", eu tenho que causar um conflito: "Palhaço, não. Médico". Se fala "ei, me... ei, doutor!" Eu falo "doutor, não. Palhaço!". É muito mais pra provocar e travar... travar um jogo do que uma necessidade de negar a medicina, sabe? Porque se falar assim "ela é médica e você é palhaço", eu falo "não, eu sou médico. Ela é palhaça". Cês viram essa situação também ontem: "Palhaça é a Gardênia. Eu sou médico". Ou o contrário, né? E... na verdade, isso é uma tentativa de mais uma brincadeira, de mais um tipo de jogo com o público.

[Romulo] Eh... eu também me... me interesse, assim, na relação que há entre você, como dupla, né?

(...)

[Romulo] Por que a dupla, assim? Por que a operação pela dupla?

[Francis Simões] Acontece que, no trio, cê... acho que até fisicamente se cê for pensar uma CTI, que, em muitos hospitais aqui em BH é pequena, entendeu? O trio é muito efeito. A criança tá deitada, né? Quando ela olha aquilo lá, ela vê um palhaço e ela vê o outro, ela já (((som de suspiro)))... e ela vê o terceiro, ela já... é quase que um susto, assim. O trio é um lugar difícil porque é exagero de quantidade, mesmo, assim. É difícil você ver trio em hospital. Na rua, funciona bastante, né? A dupla funciona pelo apoio, né? Porque, como é... as situações são... a maioria são situações-limite, a gente dá uma... né... humano, né? Tamo lá e já que não tamo pra fazer gracinha, a gente também sente. E a dupla é muito importante porque cê encosta um no outro e o outro também tá sentido e cês levam isso pra frente e... próximo quarto. É importante pra fortalecer. Eu acho que seria impossível fazer esse trabalho sozinho, porque cê pode até fazer palhaço, lá dentro, sozinho, mas você não faz a medicina. Porque a medicina precisa desse jogo de confiança, da sua fragilidade enquanto palhaço. Se você fica contando, fazendo e só levando pra cima, a criança não te reconhece humano. Quando cê erra e o outro fala "ó lá, que burro!". Aí, a criança fala "ah... é do meu time". Sabe? Então, a dupla é muito mais como um elo, é um elo. É o vinagre, assim... é o azeite, quer dizer. É o azeite de todos nós, assim. Da criança, do médico, do paciente, da... do acompanhante, da mobília que tá lá dentro, né? É uma provocação.

[Romulo] Foi ótimo.

[Francis Simões] Valeu, mano. Foi lindo. Foi lindo.

[Romulo] Ah, sim. Eu queria... A gente até falou sobre aquela perspectiva de tá entrevistando algumas pessoas pra um futuro documentário, assim, sobre essa ideia de que todos... todo mundo, na verdade, cada pessoa tem um quê de palhaço, tem esse palhaço em si. Claro que tem profissionais dessa área...

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] Mas o que é esse palhaço que existe em todo mundo, né? Se existe, na sua opinião...

[Francis Simões] Hum-hum.

[Romulo] ... como é isso?

[Francis Simões] Eh... o... o Chacovachi, que é um grande mestre, ele fala assim "todo mundo é palhaço, mas nem todo é profissional". Todo mundo tem um tique, quando ele chega, roda, muda. Tem um vizinho que, quando ele entra, todo mundo comenta a roupa dele, ele é um figura, ele é excêntrico. Esse excêntrico, ele tá em... ele tá. Ele tem que tá. Né? Ele é... ele é a válvula de escape de toda organização. Nasce o excêntrico, né? E... não só do cara que faz rir, mas desse cara que é inadequado, assim. Eu acho que todo mundo tem esse quê de palhaço: engraçado e inadequado. E aí, o lance... se você quer ou não se tornar palhaço, é entender que isso é... é manipulável, né? Cê pode roubar a piada do seu tio. Dificilmente, seu tio vai roubar a piada de um outro alguém porque ele é... ele é aquilo... ele faz por... por pura espontaneidade. Palhaço, o cara que fala que quer ser palhaço, que decide ser ou que se vê sendo, ele vai lá pra sala de trabalho e fica lá "eu errei porque eu troquei a palavra no final da piada. Na verdade, não é isso". Aí, ele troca a piada. Ele... ele manipula isso. Ele vê como uma ferramenta de estudo e uma possibilidade de trabalho, né? O meu tio não tá interessado se eu pago o chapéu dele. Por isso, ele não estuda a piada. Ele só faz e "boa". Ele entrega. Se tem, tem. Claro, todo mundo tem um pouco disso, mas, aí, tem gente que decide fazer esse pouco virar muito pra trabalhar. Só isso.

[Romulo] Fechou.

[Francis Simões] Valeu, mano.

Entrevista 2) Gabriel Machado

[Romulo] Então, Gabriel... eh... Você tava numa situação especial... eh... E enfim, todas as situações podem ser especiais, mesmo que não seja at... ativo o tempo inteiro, nessa expectativa de fazer a atuação e fazer substituição quando necessário. Eh... as... Conta um pouquinho sobre essa relação que você mantém hoje, né, mantém com o grupo, né? E, a partir daí, das experiências que você tem quando você vai lá, né? Eh... você já fazia parte do... do grupo, já fez prateleira durante algum tempo e, agora, tá na prateleira... eh... Me fala disso primeiro, dessa relação que você mantém hoje com o grupo.

[Gabriel Machado] Hum-hum. Eu entrei no HAAAAHA em 2014, no final de 2014, e... ou foi em 2015? (((risos))) Mas, desde que eu entrei, eu entrei num processo de formação. Eu sou músico e... e então, eu entrei pra poder estudar o trabalho de palhaço, já fazia o palhaço de hospital e ingressei pra fazer uma formação mais consistente. Então, desde aí, eu sou prateleira. Então, eu... a minha relação mais com o grupo é nos treinamentos das quartas-feiras, mesmo. E quando algum artista fixo, do hospital, alguém da dupla não pode, eu vou até o hospital pra substituir essa pessoa. Ou então, eu vou no hospital pra fazer formação também, que, aí, geralmente, eu posso jogar de trio. Ano passado foi bastante isso... Eu joguei de trio com a Dani Rosa e com a Janaína, que são as palhaças Rosa e Brisa, e... e... eh... E nesse ano, eu tô mais de prateleira, mesmo. E vou quando algum palhaço falta.

[Romulo] As experiências que você teve de atuação... eh... lá com as duplas... eh... eu queria saber um pouquinho sobre a relação que você mantém com o público de hospital. Quem é esse público? O que você pensa quando você está lá? O que você tá produzindo? O que você tá fazendo num hospital como palhaço?

[Gabriel Machado] Eh... não tem problema, não, né?

[Romulo] Pode continuar.

[Gabriel Machado] Eh... quando a gente vai pro hospital, quando eu vou pro hospital, a minha relação, tanto com os palhaços quanto com as crianças que estão no hospital, é de abertura. Eu... eu tento estar disponível pro momento mais do que pensar num... alguma qualidade artística que eu tenha, alguma coisa é estar a serviço tanto dos palhaços quanto das crianças que estão lá. Também dos funcionários, que a gente convive com o ambiente hospitalar todo. Então, a minha relação é muito essa. Principalmente por saber dessa função de prateleira que é estar... a... a serviço mesmo pra poder somar com a dupla que a gente vai substituir, pra que ela faça um bom trabalho.

[Romulo] Você poderia citar alguma experiência que foi muito importante, assim, pra sua... seu aprendizado, seu amadurecimento como palhaço também dentro do próprio hospital, uma relação que você manteve com alguém lá, independentemente de quem tenha sido, se foi alguém que trabalha como profissional de saúde, se foi o próprio paciente...

(...)

[Gabriel Machado] Tô tentando lembrar de algum caso específico, porque, na verdade, sempre quando você vai, é uma coisa superpotente e que você aprende cada vez mais com as crianças que estão lá. Então, cada vez mais que eu vou, eu aprendo um pouco e sempre me marca. Então, eu não sei se eu consigo definir um... um caso específico, mas eu vejo que, ao mesmo tempo que é um ambiente de fragilidade, eu vejo muita vida, muita energia. Então, às vezes, no final, depois do almoço, a gente fica com a energia muito pra baixo. Você vê uma criança naquele quarto levantar do berço e tá ali com aquela cara de "também tô disponível pra estar com você" é sensacional e, no final, você tá correndo, tá imitando um macaco e a criança que tava num... numa cama do quarto anterior que pareceu ter um certo aversão a você, ela tá

na porta do outro quarto te vendo, te procurando, e junto com você dando a energia pra aquilo. Então, são... são várias coisas que são muito marcantes, que eu vejo, mas que eu tô tentando contar uma aqui. Eu vou conseguir daqui a pouco.

[Romulo] Não, não. Isso já foi o suficiente, mesmo, pra mim. Uma pergunta que eu queria fazer. Você... se você acha que todas as pessoas, cada pessoa neste planeta teria um pouco de palhaço, assim, pra revelar. Ou não somente revelar, mas tem um palhaço escondido ou algo assim. Você acha que todo mundo tem uma potência de palhaço?

[Gabriel Machado] Sim, principalmente... Eu sou músico, né? E fui descobrindo no... tô descobrindo no processo de... de... de diversas formas o que é ser palhaço, como ser palhaço e o que, na verdade, eu tenho de palhaço em mim. Então, eu acredito que todo mundo tem um pouco, sim, desse ser palhaço, não que... não precisa de ser o palhaço do circo, mesmo, essas coisas, mas todo mundo tem uma potência que é esse palhaço, assim, eu acredito nisso.

Entrevista 3) Daniela Perucci e Juliene Lellis

[Romulo] Eh... o que a gente tá... Na verdade, é uma conversa que a gente tá mantendo... eh... a respeito da relação que é mantida com... entre vocês, palhaças, né, e o público do hospital. E aí, obviamente, vocês sabem que vocês trabalham com um público que é muito diverso. Tem os profissionais de saúde, quem tá na espera, quem tá no leito e tudo mais. Então, dentro da relação de vocês, como dupla, que trabalham juntas... eh... e dessa relação de dupla com o público... eh... relata um pouquinho sobre o que é essa relação mantida, essa relação especial do palhaço de hospital, das palhaças de vocês e o hospital, né?

[Daniela Perucci] Ah... nossa, geral...

[Romulo] Eh... sobretudo o que é se relacionar no hospital, né...

[Daniela Perucci] Eh...

[Romulo] ... como palhaça com... com o público.

[Juliene Lellis] Hum-hum. Ah, a primeira coisa que me vem à cabeça são as crianças, né? E... que a gente encontra. E... nossa! Eu tenho que organizar o pensamento. Na verdade, é assim... O... a no... o nosso trabalho dentro do hospital... eu e Dani trabalhamos juntas como duplas faz três meses. E aí, a nossa relação começa, a gente vai se descobrindo enquanto dupla e, aí, a partir desse encontro, a gente começa a se relacionar com o hospital. Lógico que a gente já sabe que nosso trabalho é atender a criança hospitalizada e transformar aquele ambiente, né? Aí, partindo dessa relação de... de... dessa sa... dessa pré-sabedoria de que a gente tem que construir uma relação com a criança, a gente se esforça pra se conhecer. E aí, a partir desse encontro de... de duas palhaças diferentes e, ao mesmo tempo, parceiras, que... que... que se... o hospital e permeado com... com... com isso. A partir da nossa relação primeiro. Eu e a Dani temos uma... uma energia parecida de palhaça. Todas as duas são muito expansivas...

[Daniela Perucci] Agitadas.

[Juliene Lellis] E... e tem uma energia alta. E aí, é um hospital... O hospital das clínicas, que é o hospital em que nós trabalhamos este ano...

[Daniela Perucci] É um hospital universitário.

[Juliene Lellis] É universitária... é um hospital-escola, que é da Universidade Federal, né? E aí, a gente encontra no meio do hospital muitas... eh... estudantes de enfermagem, das...

[Daniela Perucci] Estudantes de medicina.

[Juliene Lellis] ... de medicina... E é um hospital que é muito cheio. E aí, e é... e é muito transitório também, porque tem o estudante que vem e vai, vem e vai... de primeiro...

[Daniela Perucci] Ah, isso do... do... do... tipo... do corpo médico, né?

[Juliene Lellis] Do corpo médico...

[Daniela Perucci] Porque as crianças ficam muito tempo assim.

[Juliene Lellis] Sim, e aí, a gente... a... eh... tá nesse, nesse fluxo também de... de... de uma hora eles tão... os médicos estão, uma hora, nós estamos. Mas tem crianças também, igual a Dani falou, que "tem crianças que vai embora, tem crianças que fica". E essa... como nosso trabalho é um trabalho contínuo, né, que a gente... nós estamos durante um ano no hospital du... duas vezes na semana, essa relação de continuidade, a gente tem com as crianças. Tem paciente que a gente atende há três meses que foi embora e, aí, que voltou agora. E aí, tem paciente que chegou agora e que tá no mesmo quarto daquele que a gente atende há três meses. E aí, que a gente já tem um relação. E como que é esse... fazer essa relação? Aí, tem que...

[Daniela Perucci] Tem relações, inclusive, que sei lá, dramaturgias, né, com cada criança assim. Eh... agora... (((risos)))

[Juliene Lellis] Né? (((risos)))

[Daniela Perucci] (((risos))) Mas é isso...

[Juliene Lellis] Que a gente... que a gente... que essa... que vai criando isso. A gente tem que ter esse... sempre tá com esse balancinho. E ao mesmo tempo que o palhaço... essa... que... que... né? Tem a... a gente tem essa relação com... com eles e também é o... é o... é o novo, né, todo dia. E o agora. E aí é... vamos seguindo nessa. E também as relações vão se transformando, porque a gente está sempre para a criança. Não tá... não tem nada programado. A gente faz treinamento, um treinamento de palhaço, mas não de esquete ou qualquer coisa que seja já pré-programada.

[Daniela Perucci] É... Não, a gente tenta até repetir determinadas...

[Juliene Lellis] É... talvez, jogo...

[Daniela Perucci] ... células assim...

[Juliene Lellis] Jogos...

[Daniela Perucci] Jogos...

[Juliene Lellis] Eh... algumas esquetes a gente treina.

[Daniela Perucci] Ou relações também, eu acho. A gente tem pequenas células que são de relação das duas.

[Juliene Lellis] Sim, claro.

[Daniela Perucci] A gente discute...

[Juliene Lellis] É...

[Daniela Perucci] Eh... assim... pequenos...

[Juliene Lellis] ... que é...

[Daniela Perucci] ... jogos que...

[Juliene Lellis] ... que é esse jogo que a gente vai criar... da... essa relação noss... de nós duas que tá criando... tá sendo criada, desenvolvida ainda, porque é novo ainda. Até, acho que, creio eu, que se... que até a metade do ano a relação é nova...

[Daniela Perucci] Hum-hum.

[Juliene Lellis] E depois da metade pra lá, a gente pega firme que já... já sei onde permeia a... a... a Suzete. E creio eu que também onde ela sabe onde que é a Zabeinha... E aí... e aí, nisso, lógico que a criança tá lá no meio da... da confusão. (((risos)))

[Romulo] Vocês... a... e quanto à relação, eu digo à relação instaurada no instante do jogo assim. Como é que... eh... transita, né, entre palhaço e público assim? Quais elementos vocês usam? Eh... como é que vocês estão ali? Vocês estão simplesmente vivendo aquilo? Vocês estão criando aquilo? Eh... vocês estão... de que modo ligadas àquelas pessoas dessa relação... nessa criação?

[Daniela Perucci] Eu acho que são as duas coisas ao mesmo tempo assim, né? O... o... o... Vamos dizer assim, que a condição mínima é... é estar presente vivendo o momento presente. E... e a gente... eu acho que a gente tem... Acho que todo palhaço de hospital, mas acho que a gente tenta trabalhar com isso, que é... a gente tenta partir do que a criança propõe pra gente, mesmo, assim. Então... não tá me vindo exemplos agora na cabeça, provavelmente, porque você tá filmando. (((risos)))

[Juliene Lellis] Por exemplo, tem crianças que adora menino. Menino tem a... que... menino, eu tô falando homem, não menino de que criança em geral. Tem uma coisa de... de espada. De... querer brigar sempre.

[Daniela Perucci] Bom, no HC tem. (((risos)))

[Juliene Lellis] Mui... é... é. (((risos))) E aí, ontem...

[Daniela Perucci] E eles têm espadas.

[Juliene Lellis] E ontem, tinha um menino com uma espada gigante querendo... eh... lutar. E aí, o jogo meu e Dani com a criança foi a partir disso. A gente criou um luta entre eu, ela e o... com... com... contra ele. E ele contra a gente e, aí, o jogo foi isso. Foi uma... foi um duelo. E aí... foi... foi o que o menino apontou e a gente pegou a linha e prosseguimos.

[Daniela Perucci] E nesse caso, é muito evidente o que ele tá propondo, né? Pois, se ele tá com uma espada na mão te atacando, assim. Mas às vezes, é muito mais sutil, assim. Às vezes, é uma escuta... Tem... tem crianças que tá numa situação muito delicada assim. Então, a gente já teve... Esqueci o nome dela ago... Aquela que a... que a gente... a... ativou ela, assim, um dia que a gente fez uma coisa muito delicada. A gente viu que ela tava na cama fragilizada. Aí, a gente falou que ela era uma sereia. E foi fazendo o fundo do mar... E aí, agora, ela encontra a gente e fala "peixe". (((risos))) "Peixe"... eh... eh... Às vezes, é sutil. Às vezes, cê tem que... escutar, eu acho.

[Juliene Lellis] É... Porque a gente tá no PA, que é o Pronto-Atendimento, que é onde as crianças chegam, não sabem o que têm... E é aquela confusão de muitos médicos, residente, enfermeiro e palhaço junto... E aí, a criança não sabe o que que tem. A mãe tá... tá naquela euforia também de descobrir. E aí, a gente... a gente... é um... e aí, po... pode ser nesse caso. E é o primeiro lugar que a gente chega e a gente tá esquentando também. E aí, o jogo nesse lugar é sempre pra cima.

[Daniela Perucci] Hum-hum.

[Juliene Lellis] Uma confusão... uma... (((imita ruído ininteligível))) Eh... quando a gente vai pro CTI, que é um lugar de silêncio a... absoluto, é um... é bem menor assim. Aí, a gente também vai se adequando a essas... a essas linearidades assim, particularidades do hospital, sabe? Tem dia que o hospital tá um caos geral, até o CTI tá uma confusão. Mas tem dia que é um silêncio que... sabe? Que é eu... o... a... a nossa função enquanto palhaças... A função do Instituto do... do Instituto também, que é... que é cortar essa... essa... atravessar, na verdade, né, esse ambiente, às vezes, é muito difícil. A... enquanto na... da relação mesmo do palhaço, né? A gente tá ali pra outra coisa e, aí, chega uma enfermeira e fala "ó, a Fulana acabou de morrer". Aí, cê... Como que é estranho, pra mim, né, enquanto palhaça, quanto Juliene, que tá aqui também, a... atravessar isso e transformar através do trabalho. Aí... aí, eu acho que até... que a minha resposta pra essa sua pergunta é... Não... a gente tá sempre caminhando entre os dois. É um balanço. Não... não é só uma coisa. Assim como o palhaço não é só uma coisa, tran... transita entre branco, Augusto... E aí, a gente também, nessa relações, faz essas... esse balancinho.

[Daniela Perucci] Eu sinto na... na segunda-feira, foi a primeira vez que a gente saiu da... da ala. Tem uma ala no décimo andar. E, quando a gente tá indo embora, agora, os meninos deram pra vir pra porta e... pra despedir da gente. É uma porta de vidro com uma tarja branca no meio. Então, eles abaixam e ficam dando tchau pra gente. Aí, pela primeira vez, eu parei. A gente saiu e fui olhar como é que fica lá depois. E eu achei... interessante a se pensar. Enquanto a gente tava lá, tava... as enfermeiras, a segurança, os médicos, os meninos, todo mundo do corredor...

[Juliene Lellis] As faxineiras...

[Daniela Perucci] É... todo mundo.

[Juliene Lellis] Todo mundo segurando sua bomba. Os meninos...

[Daniela Perucci] Todo mundo no corredor. Ah, é... verdade. Os meninos veio com... com o negocinho de soro assim. E aí, a gente saiu. A gente deu a volta. Aí, tem um

outro vidro aqui por onde dá pra ver, ao lado do elevador. Aí, eu olhei assim... E aí, as coisas retomam seu lugar... Aí, que eu vi como é que é o hospital, porque a visão que eu tenho do hospital é a visão da Suzete, né? Não é a minha, né? (((risos))) Aí, eu falei assim "nossa... é assim que é normalmente". Aí, que eu me dei conta e falei "olha pra cê ver". Eu... eu vivo o burburinho, assim. É outro hospital o hospital que a gente habita, né? E aí eu acho, falei "pô, é isso". Acho que o nosso trabalho é esse, assim. É esse cortar, esse... esse cotidiano, mesmo, assim.

[Romulo] Uma coisa que a gente tem... eh... perguntado a todos, até pra aquele outro trabalho, não necessariamente o de pesquisa, mas é se todo mundo tem um pouco de palhaço. Se cada pessoa, né, que necessariamente não trabalha como tal, tem um traba... um palhaço em potência, assim. Vocês acreditam nisso? Todas as pessoas têm uma potência de palhaço?

[Juliene Lellis] Ah... claro!

[Daniela Perucci] Eu acho que todo mundo tem um lado cômico. Isso, sim, inegavelmente. Não tem jeito. (((risos)))

[Juliene Lellis] Sim, né, aí, eu ia...

[Daniela Perucci] Daí, a ser palhaço, eu não sei. Tem que querer, né? Mas...

[Juliene Lellis] É... uai... daí, ontem, eu tava lendo pra essa pesquisa da comicidade. E é isso, acho... todo mundo, né, tem uma... o... o... a en... a... a graça tá na... no erro da... das... do cotidiano, das relações cotidianas. E todo mundo... a gente tá suscetível ao erro toda hora. E aí, todo mundo é...

[Daniela Perucci] A gente...

[Juliene Lellis] Tá no risco.

[Daniela Perucci] É...

[Juliene Lellis] Tá no risco de tropeçar...

[Daniela Perucci] Exato... (((risos)))

[Juliene Lellis] E cair... passa um papelão na rua...

[Daniela Perucci] ... foi isso que eu pensei...

[Juliene Lellis] E aí eu passar e rir da pessoa que caiu.

[Daniela Perucci] Todo mundo tropeça. Não tem jeito, não.

[Juliene Lellis] É... (((risos))) E aí, é isso. Acho que todo mundo... acho que todo mundo, sim, é um potencial de... de palhaço. Uns que têm mais, outros que têm menos, né?

[Daniela Perucci] É...

[Romulo] Perfeito, gente. Muito grato...

[Juliene Lellis] Brigada.

[Daniela Perucci] Brigada.

[Romulo] ... (((risos))) pela conversa.

Entrevista 4) Janaína Morse

[Romulo] Eh... Jana, a gente teve aquele acompanhamento ontem. A gente viu muitas conversas também. Você explicou bastante... eh... Mas eu vou começar com uma coisa que é de outro interesse primeiro, pra a gente até entrar no papo, assim, que é se você acha que todos, cada ser humano, cada pessoa tem um quê de palhaço, assim, um palhaço em potência... eh... ou algo que se aproxime da palhaçaria.

[Janaína Morse] Todo, qualquer ser humano comum? Qualquer um? Todos em geral ou...?

[Romulo] Sim.

[Janaína Morse] Amplamente? Uai, eu acho que tem, mas eu fico com certo receio de... de afirmar plenamente, porque tem a banalização do palhaço também. E isso é uma coisa que eu fico pensando sempre. Que é essa coisa de qualquer um pode pôr o nariz e falar que eu sou palhaço e ir pra rua, ir pra um ponto de ônibus, ir pra qualquer lugar e se dizer palhaço. Porque é tão difícil, é tanta batalha, é tão árduo também, que eu não sei te dizer se eu acho que todo mundo pode ser palhaço. Eu acho que não.

[Romulo] A... a questão, na verdade, é assim... não só na atuação de palhaço, mas isso do dia a dia que a gente vive, né, se existe um quê desse palhaço no dia a dia, né? Eh... desses arquétipos todos que estão ligados à palhaçaria, assim, né? Como é que se vive como palhaço no dia a dia?

[Janaína Morse] É, a gente tem que se reinventar, né? Não tem jeito. E o palhaço é isso. É esse ser que subverte e se reinventa e reinventa o local onde ele tá e a circunstância que ele tá vivendo. E isso eu acho que a gente faz das mais diversas formas, não só o palhaço. O palhaço tem isso como... como base da... dos... da... da sua escolha de trabalho que é o palhaço, mas eu acho que a gente faz no dia a dia... faz, não tem jeito. A gente tá numa época que se a gente não se reinventar, não se recriar, não voltar pra dentro, avaliar, pra poder sair e construir coisas novas, a gente se lasca, se... a gente se dá mal.

[Romulo] (((risos))) A gente... eh... eu observei bastante o trabalho de todo mundo, né... todo mundo, assim, da dupla, ontem, mas, óbvio, você também tava lá trabalhando...

[Janaína Morse] Sim...

[Romulo] ... um trabalho que depende dessas pessoas daqui também. E, hoje, você tá nessa perspectiva, né...

[Janaína Morse] Sim...

[Romulo] ... de dar apoio, de fazer a... a gestão também deste instituto. Eh... Não tá como... na frente agora, mas já teve essa...

[Janaína Morse] É, mas eu costumo dizer que eu contribuo com o olhar do artista nesse lugar, que é diferente também, né? Tem a coordenação, que pensa também administrativamente, institucionalmente... Eu, por, até o início desse ano, ainda estar nesse lugar artístico, eu tento buscar um apoio para os artistas dentro da instituição. Mas, ainda assim, é como a... como eu sinto que é necessário, como acho que a Brisa

gostaria que fosse, como eu, Janaína, artista, aqui dentro, também sinto que falta. Então, tento contribuir desse lugar.

[Romulo] E, deste lugar, dessa contribuição, assim, agora vamos trazer a Brisa também pra essa história... O que a Janaína faz no hospital hoje? Qual que é o papel da Janaína no hospital hoje? E qual que era, ou ainda é, o papel da Brisa no hospital? O que a Brisa tava fazendo no hospital? O que levou a Brisa pra lá? E o que ela tava fazendo?

[Janaína Morse] Eh... então... Na verdade, eu comecei esse trabalho já tem... foi em 2007. Então, são nove anos. Nossa senhora! São nove anos. E, na verdade, a minha pesquisa, eu não tinha uma pesquisa profunda em palhaço. Eu me formei profissionalmente em 99, com um... um cara daqui, que trabalha muito palhaço. Aí, eu fiz algumas oficinas fora, mas nada assim... eu nunca tinha feito espetáculo, nunca tinha ido pra rua. Eu usava a máscara dentro da escola, fazendo curso, nada tão específico. E aí, eu tinha finalizado um trabalho como atriz e saiu o teste pros Doutores. E aí, eu resolvi experimentar esse lugar, mas ainda, também, sem muita intenção de palhaço, assim. Só de... de ver que trabalho era esse, como era... Ainda receio de hospital, porque era um lugar, também, que a gente conhece em outra ocasião, né? Quando a gente tá com dor, quando a gente tá doente ou quando a gente vai cuidar de alguém... Então, também era um viés diferente, né, um viés mais real. E aí, eu fui experimentar esse lugar de palhaço, e ainda palhaço dentro do hospital. E é uma coisa de doido, né? Porque o palhaço já é um negócio que é inadequado... Num hospital, então, é muito mais surreal, porque é o lugar que cê vai... que cê tá mal. Se você tá mal, você tá triste. Se você tá triste, você não quer se relacionar muitas vezes. Cê se fecha mais do que se abre. Então... e o palhaço vai pra buscar esse oposto. E aí, a gente costuma dizer que... que a gente leva o palhaço pro hospital pra tentar resgatar o lado que ficou do lado de fora. Não o lado de que tá lá dentro, da dor, do sofrimento, do incômodo, né, do mal estar. A gente vai pra resgatar uma coisa que não entrou, que ficou lá. E aí, eu... eu sinto muito que... que essa função é o que me rege, assim, de... de trazer uma coisa que não tá lá e transformar esse ambiente... eh... essas pessoas... que seja por uma fração de segundos... E uma intenção muito menor de buscar o riso, mas de buscar essa transformação, de buscar esse respiro. Esse brilho no olhar que pode padecer e sumir. Instantâneo. Mas, pelo menos, pra você falar assim "nó... (((respiração profunda de alívio)))". Vamos seguir.

[Romulo] Você... da sua experiência como Brisa no hospital, cê tem memórias que você destaca, assim, que foram coisas marcantes... eh... nessa relação? Uma vez... eh... esses dias, eu escutei alguém falando sobre quando a gente vai a... atirar carvão em alguém violentamente, sempre fica o carvão na mão de quem atirou, né? Nesse caso, a relação não é tão violenta, né, do carvão, mas pode ser...

[Janaína Morse] Depende...

[Romulo] É, pode ser violenta...

[Janaína Morse] Depende...

[Romulo] É... mas pode ser de giz, de... de (((ininteligível))).

[Janaína Morse] Então, eu tenho muita história...

[Romulo] Como é que foi pra você?

[Janaína Morse] Nossa! Eu tenho muitas histórias.

[Romulo] Algo que seja bem...

[Janaína Morse] Qual você prefere?

[Romulo] Violenta... vamos falar da violenta.

[Janaína Morse] Eh... que me marcou sensivelmente por uma coisa boa ou por uma coisa ruim...

[Romulo] Fale dos dois exemplos.

[Janaína Morse] Então, tá. É que eu sou boa de contar histórias...

[Romulo] (((risos)))

[Janaína Morse] Teve um caso, que esse foi... eu vivi lá no HC com pouco tempo de trabalho e... Era uma criança que tava... Era um... eram três leitos, mas sempre um tava vazio e o primeiro e o do meio estavam ocupados, mais próximo à janela, que era o contrário da porta, sempre tava desocupado. E aí, a gente entrava no quarto e, pra passar pro menino do meio, a gente passava pelo que tava na porta, mas ele sempre tinha receio. E... eh... a gente, no segundo dia de trabalho, a gente conseguiu vencer o medo desse primeiro que tava na porta, mas ele não interagia. E, como as visitas são frequentes, né, as duas vezes no hospital, então, numa semana, você faz duas visitas. E aí, na primeira, se o menino já faz assim... ocê tenta na segunda ir um pouco mais. Aí, ele já recua mais. Aí, a gente foi tentando... E, lá pela terceira ou quarta visita, tentando interagir com o do meio, esse da ponta, pela primeira vez, ele não reagia, ele não olhava pra gente... A gente falava pra ele, olhava pra ele, tentava tocar pra ele e ele... neutro. Às vezes, olhava pra gente, mas não era nada, assim, tão... que a gente se sentia atingido ou que sentia que atingia ele nesse lugar. E aí, nesse dia, a gente tava tocando uma música de leão. E aí, ele tinha um leão de pelúcia. A gente começou a música porque a gente viu que ele tinha um leão, mas a gente... dessa vez... ne... naquele momento específico, a gente tava focado realmente no... no outro... na outra criança. E aí, quando a gente cantou a música do leão, ele pegou o leão, olhou pra gente e fez "graaau". Aí, a gente falou "ó, chegamos num lugar. Abrimos uma portinha com esse menino". E aí, quando ele fez "graaau", a gente falou "nossa senhora, um leão!" E aí, a gente começou a ficar com medo. E quanto mais medo a gente tinha, mais feroz ele ficava com esse leão atacando a gente. E aí, a gente brincou e fomo no extremo. Fizemo um, dois, três do jogo e tal... Cada vez mais medo... E ele, cada vez mais bravo e a gente cada vez mais com medo. E aí, a hora que a gente, finalmente... foi a hora da saída do quarto. A gente já apavorado. A hora que a gente passou pela porta, o pai do menino tava em pé na porta, chorando. E aí, a gente olh... se... olhou um pro outro, o pai emocionado... Aí, a gente saiu. O pai veio atrás, pegou no braço da gente e falou assim "tem quase um mês que meu filho não come nada. Ele não abre a boca nem pra falar. E, hoje, ele brincou com ocês". Isso é uma coisa que... que mostra onde o trabalho consegue chegar e a persistência dele.

Esse é um... que eu carrego de lembranças, assim, da importância do trabalho. E tem os... os emocionantes, assim. A Brisa gosta de paquerar, né, às vezes. E aí, eu conheci um menino que chamava Talison. E ele já tinha 15 anos, já era um menino mais velho. E aí, a Brisa começou a paquerar ele. Nessa época, eu trabalhava com um palhaço que chama Mingau, que agora ele é dos Doutores lá de São Paulo. Ele chama Marcelo. E aí, a gente... eu comecei a paquerar. A gente assumiu que a gente tava se relacionando, e o Marcelo nunca conseguia. Tentou paquerar a mãe do Talison, e ela nunca topava. Em outra visita, tentou paquerar a irmã dele, e ela não quis. Aí, tentou paquerar a enfermeira um dia que ela tava no quarto, e ela não quis. Aí, um dia, ele chegou no quarto chorando e falou "nossa, Talison, cê tem a Brisa, que é maravilhosa. Cês vão casar. E eu não consigo paquerar ninguém. Que que eu faço?" E aí, o Talison, com muito esforço, porque ele tinha cinco tumores no cérebro... Ele já tava muito debilitado, já com o sistema imuno... motor todo comprometido, a fala muito difícil, enxergava muito pouco... Ele respirou fundo, pegou na mão do mingau e falou assim "seja você mesmo". (((risos))) E aí, a gente continuou essa coisa e tal. E aí, quando chegou o fim do ano, a gente ia entrar de férias. E eu tinha uma ligação muito próxima com esse hospital, que foi um hospital que eu abri o trabalho. Lá no Baleia. Eu e o Marcelo. E aí, a gente... O Marcelo tava na iminência de voltar pra São Paulo. Aí, ele falou "Jana, quando a gente terminar o trabalho hoje, a gente pode ir de cara limpa só pra me despedir do pessoal? Que eu não sei se vou voltar, não sei como vai ficar". Aí, eu falei "ah, tudo bem". Não é algo de praxe, né, ser vista pelo hospital sem nariz, mas, num caso afetivo, a gente... "tudo bem, eu vou". E aí, a gente foi. Eu tava num posto de enfermagem de onde era a ala que o Talison tava. E aí, ele... eu tava no posto. A mãe saiu pra ir ao bebedouro. Aí, ela me viu e falou assim "você é a Brisa, não é?" Eu falei "sou a Brisa". Aí, ela foi e falou "não, vamo ali no Talison". Eu falei "não, não, não. Sem nariz, não, não. Sem nariz, não". Aí, ela já foi me puxando pelo braço, nem teve como eu dizer não, senão ira ser grosseiro. E aí, ela entrou no quarto falando "olha quem tá aqui! Olha quem veio te ver". Aí, ele olhou com muita dificuldade pro lado. Aí, a mãe dele me puxou. Eu entrei no quarto pela primeira vez vendo ele sem o nariz, sem tá de Brisa, sendo eu. E aí, ele olhou pra mim e a mãe dele falou "cê sabe quem é?" Aí, ele falou "eu sei. É a Brisa". Aí, ela falou "mas como é que cê sabe?" Aí, ele falou "o sorriso e o olhar são os mesmos". Então, não tem preço essas coisas. É um outro lugar.

[Romulo] Obrigado. (((risos))) Linda história.

Entrevista 5) Gyuliana Magalhães

[Romulo] O que me interessa, mesmo, é essa questão da relação, né? Do trabalho que é mantido com o público de hospital, né? Você, atualmente, não está na... na frente. Não está em cena. Ou você está?

[Gyuliana Magalhães] Não, na verd... eh... na verdade, eu não estou ... eh... atuando muito no hos... não... não fico... fico... fixo mais no hospital, né? Porque, desde quando

a gente fundou o Instituto HAHAHA, eu continuo... a gente fica... Aí... porque escorregou aqui...

[Romulo] (((risos)))

[Gyuliana Magalhães] (((risos))) Deixa eu colocar ele aqui assim...

[Romulo] Tá, perfeito.

[Gyuliana Magalhães] Que, aí, não tem perigo... Porque aqui tá bem na... pronto. A gente fica mais na gestão e na coordenação. Eh... eu tô na coordenação artística-hospitalar. E, na gestão também, eu sou uma das fundadoras do instituto. Então, é mais escritório. Então, infelizmente, menos atuação. Não é o que (((risos)))... eh...

[Romulo] De certo modo, é uma...

[Gyuliana Magalhães] Eh... nã, eu tô aprendendo muito. É outro lugar que eu pensei que eu não... nunca fosse estar. E que tá sendo bom também. Eu tô aprendendo muito, assim. Mas, como atriz, eu sinto falta que... que eu deixo muito meu... a palhaça e a atriz pra tá na gestão. Então, tá sendo esse período, eu estou nessa fase, assim.

[Romulo] Eh... quantos anos você atuou em... no hospital exatamente como palhaça?

[Gyuliana Magalhães] Como palhaça... então, desde a Unirio. Desde a Faculdade, em 99, onde eu comecei a estudar, mesmo, a... a... a linguagem do palhaço. E... e esse estudo, ele já foi voltado pra um trabalho que... eh... que é a Enfermaria do Riso, que é um projeto interdisciplinar de pesquisa e extensão da Unirio, onde a gente abriu, junto com a Achcar... A gente abriu, não; nós fomos a primeira turma. Eu participei da... integrei a primeira turma da Enfermaria do Riso, que é um projeto da Ana Achcar e que existe até hoje. É bem forte e lindo. O trabalho continua potente. Então, eu participei dessa primeira turma. Em 99, a gente começou esse estudo com a Ana, pra 2000, se eu não me engano, a gente começou atuar no hospital. Porque a gente ficou um tempo trancado em sala treinando, enfim. Aí, em 2000, a gente começou a atuar no Gaffrée e Guinle, que é o hospital de medicina da Unirio e, desde lá... Aí, eu vim, mudei em 2004 pra Belo Horizonte. Eu finalizei a Unirio, mudei em 2004 pra cá. E aí, eu vim pra fazer oficina no Grupo Galpão, mas seguindo um pouco essa... essa parte cômica, né, toda essa descoberta dessa linguagem do palhaço. E... e depois, abriu os Doutores... Os Doutores veio pra cá em 2007. Aí, eu fiz a seleção, entrei e, desde lá, também, assim, sigo como uma... um caminho mesmo que eu escolhi pra mim enquanto artista, enquanto a ar... o que significa arte pra mim, né? E o palhaço me provoca até hoje, então. Como é muito difícil fazer (((risos))), eu tô nessa busca, nessa batalha e... e... acho que vou seguir sempre assim.

(...)

[Romulo] Dessa experiência que você teve, o que me interessa mesmo é essa relação que é estabelecida, na sua experiência, né, com...

[Gyuliana Magalhães] O público.

Romulo] ... o público de hospital. O que é esta relação? Como é esta relação? Como esta relação pode ou não, pode ser ou pode não ser diferente da relação com o público

do teatro, da rua, do público do circo? Que relação é essa que você mantém com esse público?

[Gyuliana Magalhães] Então... eh... primeiro que o to... o trabalho do hospital, a gente lida muitas vezes... eu vou ficar te olhando. A Ná também. (((risos))) Tá tão, assim, num bate-papo. (((risos))) Então, primeiro, assim, o trabalho no hospital, a gente às vezes tem um público. Mesmo tendo um público, o trabalho, ele... a gente sempre busca qualidade, um jogo... eh... com qualidade, né. A partir daquele encontro, daquela relação independente da quantidade. Porque, às vezes, quando cê tá num teatro, cê fala "nossa, gente, só tem uma pessoa na plateia". Cê faz assim "muéééén", cê tem uma força pra levantar. No... no... no hospital, às vezes, é isso. Cê tem aquela criança ali, cê tem aquela mãe ali. E cê tá ali potente, cê tá ali vivo, como se fosse um público de mil pessoas, né, no sentido assim, da potência... da... da... do palhaço. Mesmo que a... a... a atuação, ela esteja pequena, ela esteja poética ou ela esteja mais na ação ali, mas ela é... eh... eh... ela é... eh... eh... é a nossa intensidade, a nossa energia é como se fosse esse público. Então... eh... você relacionar é isso. É uma diferença... eh... você tá no hospital, onde é um espaço de risco, onde é um espaço totalmente vulnerável, onde você tá pisando muitas vezes numa linha supertênue entre a vida e a morte, né? Eh... da vida e da morte. Eh... é um espaço de risco, mesmo, que você pode conhecer. Cê fica no hospital. A dupla, ela se mantém a mesma durante um ano naquele mesmo hospital. E você pode conhecer muito bem o hospital, mas a cada dia ele te surpreende. Às vezes, o clima interfere no trabalho da relação com o público. Isso é muito louco. Me veio aqui agora, porque a gente sempre fala disso. Quando é verão, às vezes, as crianças tão mais afoitas, tão mais com energia. Então, o palhaço tem que... entra nisso. Quando é inverno, eles estão mais... a... os pacientes estão mais ali no cobertor, as mães também. Não tão muito em movimento no corredor, que, às vezes, no verão, calor, às vezes, tá no corredor demais, andando, não tá querendo ficar parado na... na cama, no leito. Então, a gente lida com isso. Quando é... é... é inverno, é leito, é leito. Então, o clima também interfere, né? Eh... e é isso, assim, as... as relações é como se fosse um teatro intimista. Ela é... é muito íntimo. É... é... é muito profunda. Às vezes, tem relações no hospita... dependendo... no hospital, dependendo do espaço, onde cê tem um espaço aberto, onde cê tem um público. E que você faça a cena. Ali, é um espaço onde você pode treinar uma... uma esquete, uma claque, uma... uma coisa e falar com a... com o parceiro "olha, vamos treinar pra gente poder fazer nesse espaço, porque a gente tem um público". Tá claro, tem um espaço que é o palco, que a gente pode considerar como palco, e o público tá sentado ali à espera da... da consulta. Então, são espaços variados do hospital, mas a maioria é o espaço leito a leito. É o espaço quarto. Às vezes, espremido... às vezes... eh... espaçoso, onde dá pra você fazer um jogo aberto também. Então, assim, varia muito. E... e... e... e na maioria das vezes, como é leito a leito, essa relação íntima, essa relação pequena, essa relação olho no olho muitas vezes, bem forte, sabe? E sutil. E... e que, aí, cê vai... eh... E começa da porta, né? Que eu falo assim... eh... "a nossa entrada no quarto... eh... eh... começa ali, fechando o portal". A permissão se parte dali. Pra entrar naquele quarto, mesmo que esteja com

mais leitos, onde uma criança quer, a outra não quer, a outra tá na dúvida. Então, tudo começa dali. É o olho no olho. É a relação com meu parceiro, onde, a partir daqui, dessa relação com meu parceiro, eu vou conseguir a permissão ou não no quarto. Eu já vou criar a relação possivelmente, primeiro, com a que quer. Dali, eu já conquisto quem tá na dúvida. E aí, eu já não olho, eu já não coloco em foco quem não quer pra deixar ele ver a partir dessa relação aqui, vir... fazer esse viés aqui, esse trajeto, né? Então, assim, e que... e poder aproximar. E poder aproximar... Quem sabe tem um jogo aqui, um jogo ali, um jogo aqui ou um jogo geral? Né? Então, assim... eh... eh... E no teatro, eu falo assim.... É até uma experiência que eu tive, porque eu fiquei muito... desde o meu... meu estudo no palhaço, foi com fo... com foco no trabalho no hospital. Então, eh... eu tive... quando eu saí da Unirio, que eu vim pra cá, eu queria descobrir o palhaço em outros lugares. Na rua, mesmo eu ter tido a experiência de fazer o palhaço no jardim da Unirio, tal, eu nunca tinha levado ele mesmo pra outros espaços: rua, teatro. Então, eu cheguei aqui, em Belo Horizonte, experimentando rua. E eu fiquei com muita vontade de falar "opa! Eu quero levar. Eu quero montar, arriscar um solo". "E é um risco, mesmo", eu falava. Porque a ideia é "nossa, Gyu, cê ainda... eh... não tá madura pra chegar num solo e tal", mas eu senti que num momento eu falo "gente, deixa eu me ver, deixa eu me... expe... experimentar". E... e... eu escrevi um projeto pra a lei... eh... e fui aprovada. E eu comece... aí, a Vera Abud me dirigiu. Ia ser o Cláudio Carneiro, mas acabou sendo a Vera Abud. E... que foi uma primeira experiência também dela de direção, e foi um risco pra gente, assim, pra equipe. Eh... que foi a primeira... eh... né, primeira experiência da Vera, minha primeira experiência, do Assis, da... também de assistência... assistência de direção, do Assis Benevenuto... Então, assim, foi uma equipe que eu formei ali, que tava todo mundo vivendo aquela primeira vez. E foi forte, assim, foi intenso. E eu poder descobrir que eu tinha... falar assim "caramba!" Eu tenho uma gama... no meio do processo, eu levantei uma gama de material que vem do hospital, que vem de toda essa... esse... esse... essa... essa bagagem minha, que eu vou juntando, que eu vou juntando da Chuleta no hospital e que eu pude explodir... O espetáculo não tem nada a ver com o trabalho no hospital, mas que eu pude explodir a palhaça de uma ou... de um outro lugar no teatro. E a relação é outra. Mesmo que... Eu gosto quando... que aí, já é... vem com a... compara o trabalho no hospital. Que no trabalho do hospital, cê lida com a improvisação. Mesmo que você estude uma esquete, você tá li... lidando com improvisação o tempo todo. E é olho no olho. Quando eu faço "Chuleta, mon amour", que é meu espetáculo, num teatro grande, que eu tô distante do público, eu sinto uma outra energia. Eu preciso olhar, eu preciso que... eu falo mesmo "a... eh... a... acende um pou... a... a... acende a luz do público, porque eu preciso ver". (((risos))) Não dá... não dá pra relaci... fazer... algumas cenas eu ainda consigo fazer, mas como... eh... sem a luz do público forte, assim, mas quando tem interação, é olho no olho. É esse pá-pum. É isso que me deixa viva, que deixa viva a Chuleta. E que deixa vivo o espetáculo. E... eita!

[Romulo] Pode continuar.

[Gyuliana Magalhães] Deu? Então, eh... E isso vem dessa coisa do trabalho, eu acho, do trabalho no hospital, de estar acostumado com essa relação mais íntima. E quando

eu apresento "Chuleta, mon amour", que eu estou num salão ou num teatrozinho pequeno, teatrozinho de bolso, menor, fica mais quente o espetáculo. Eh... pra mim, assim, é claro. É claro. Então, assim, eh... e quando é... é circo, lona, eu nunca experimentei esse espetáculo no circo-lona. Já tive experiências de fazer Chuleta na lona, onde tudo é grande. A ação é grande, né? Ó... é teatro. Eu tenho experiência grande de teatro de rua, então, cê tem que tá aqui, ó, quase 360. Então, eh... eh... eh... é o palha... eh... eh... eh... é grande, né? A lona exige isso. E o "Chuleta, mon amour", muitas vezes, eh... tem partes de texto, é intim... pequeno. Outras vezes é grande. Então, vai variando, né, eh... como é isso, assim... mas, mesmo na lona, cê tem que deixar tudo grande pra trazer o calor. E você sente. É... é... é impressionante, cê sente o calor do público. É lindo. Cê tem que trazer aquilo grande pra também trazer uma resposta grande. Então, eh... eh... vai variando, né? E, no hospital, às vezes, a resposta grande é um abrir um olhar. Às vezes, no hospital, uma resposta imensa é um... levantar de um dedo. Às vezes, no hospital, uma resposta grande é um... (((inspiração))) suspiro. E num... e num... e numa lona, a gente quer é gargalhada. A gente quer é... né? A gente dá isso pra... porque sabe que a gente pode ter isso de volta. Então, eh... eh... vai... vai muito assim, né? Não tem como a gente querer no hospital muito. (((risos))) Porque a gente também não quer o tempo todo. O retorno não é o riso, não é a gargalhada. O retorno da relação ali, sabendo daquele estado da criança, é isso. É um abrir o olho, é... é isso que... Às vezes, é gargalhada. É quase que... criança deita no chão, cê dá "ahhhh! Peraí... não". (((risos))) É cair na cama com a criança, é... é criar aventura com a criança, vamos fugir, mesmo. Vamos... vamos... incr... sabe? Às vezes, é uma bagunça no quarto. Mesmo! Cê cria ali com a criança, com a mãe, com os acompanhantes. Às vezes, é quase uma lona de circo, mesmo. Chega nessa energia. Mas, muitas vezes, é esse pequenininho que nos satisfaz profundamente. São muitas histórias, né? Que eu falo assim "num dia de hospital, cê tem milhões de encontros, cê tem milhões de histórias". É muito rico. Eh... e que são histórias completamente variadas, assim. E como cê tem oportunidade, eu fico com saudade disso, assim, mesmo... mesmo. Eh... como cê tem a oportunidade de cê tá num hospital durante aquele ano inteiro, você vai criando a relação, você vai criando história, você tá ali no convívio, na relação com aquela criança, com aquela mãe, com os profissionais de saúde. Cê faz parte da equipe, cê quer saber ali, cê quer cobrar, cê quer... eles cobram, cê cobra também. Então, assim, cê faz parte do hospital. Você é potente no hospital o ano inteiro. E isso é muito rico. E isso, pro artista, eu falo que é a melhor escola. Que eu falo assim... pra mim, assim, enquanto a... enquanto atriz, eu falo que todo ator, eu acho que todo mundo na vida... Mas eu vou restringir aqui pros artistas, tinha que passar pela experiência do palhaço. Eu acho que tinha que ser uma matéria lá na Unirio, eu não sei se ela é obrigatória, mas, na minha época, era optativa: "Jogo e relação". Pra mim, ela tinha que ser obrigatória. Não pra... pro artista ser palhaço, mas pra ele poder viver a experiência. Porque é onde, engraçado, né, você tira todas as máscaras. Porque, enquanto você tiver com elas, você não consegue ach... entrar na essência. É muito difícil. Então, mesmo que você esteja... A gente fala, né, "a me... a menor máscara". Você precisa desnudar, você precisa tirar todas pra você conseguir enxergar ali, pra você ser o verdadeiro,

pra você conseguir conectar com você. Porque, pra mim, é isso. É o coração. E conectar com a tua verdade, com a tua alma. E... e... e aí, a gente começa a tirar na nossa vida, carcaça, que é difícil, mesmo. Cê entra em crise, você chora, cê fala que nunca mais quer palhaço, "pra que que eu tô querendo isso?". Porque eu não consigo fazer... difícil... "Aí, eu vou fazer uma graça que eu pensei uma semana em casa que eu fosse fazer o povo gargalhar de rir... eu chego lá... eu não consigo! Ninguém ri. Me olham com aquele olhar de crítica. Que que é isso? Então, que que é ser palhaço? Então, que... E na hora que eu começo a chorar porque, de fato, eu não tô conseguindo, eu entro em frustração naquele lugar. Porque, porra, o que que é? Eu não tô entendendo, sabe?" Ali, você conecta com a sua verdade. É difícil isso, né? Porque eu falo, porque eu já vivi isso. Então, pra mim, eu falar aqui, eu consigo atingir um lugar que é verdadeiro meu. Eu já entrei em crises, eu já vivi... falei "caramba, o que que é isso, então?" Já trouxe isso em cena, cutucando o mestre que tava me provocando. Sabe? Então, assim... eh... eh... quando você começa a... a... você, né, a tirar essa carcaça, mesmo, da gente pra poder chegar ali e falar "opa! O palhaço tá aí". Eh...

(...)

[Romulo] Você acha que todos poderiam passar pela experiência? Como você falou, "todo artista deveria passar pela experiência como palhaço". Mas, de um modo geral, as pessoas têm um palhaço em potência, têm uma experiência palhacesca na vida, assim?

[Gyuliana Magalhães] Gente, eu acho que todo mundo tem. Todo mundo... Cê olha, cê anda na rua, cê vê as pessoas. Cê olha... isso é uma pesquisa. Começa a rir tem horas. Porque, às vezes, eu tenho essa mania de colo... imaginar. Na imagem, de colocar um nariz na pessoa. Ou não. Depen... Tem pessoas que não precisa. Porque eu falo assim... tem palhaços que eu falo que pra ser um palhaço, pra ele conseguir tirar o nariz e ele atuar sem o nariz, é que eu falo que ele é muito bom já, pra mim, né? Que ele tem a potência tão grande ali, que ele já nem precisa do nariz. E cê vê velhinhos, principalmente, crianças, às vezes, né, adultos, mesmo, andando, que cê fala "meu Deus". (((risos))) E eu acho que todo mundo tem, eu acho que é só... eh... eh... enfim, potencializar e... e criar foco, né? Opa, eu quero trabalhar isso. Porque, às vezes, eu falo. Vou falar do artista? Por que que eu falo que é importante do artista passar? Porque, aí, eu acho que qualquer outra experiência que ele viver, no cinema, no teatro, na te... né, com câmera, ou no teatro, ou no ci... enfim, qualquer experiência de artista que ele viver... até mesmo a arte na pintura, o que for, o palhaço vai provocar ele pra ele descobrir uma essência dele, pra ele descobrir uma resposta e estar em cena tranquilo, no sentido de "estou em cena. Eu estou... eu me... eu estou forte em cena. O que vier, eu lasco". Se entra uma barata, você vai saber lidar com aquilo sem fugir do que é o roteiro... se é Tchekov, se é... se é o que que for! Que é aquel... numa arte dramática, se entra uma barata em cena, como que você vai lidar com aquilo? Não sei. O palhaço, ele te dá uma força pra você tá... tá... tá vivo, sabe assim? De você dar um retorno pro... eh... eh... eh... um diálogo em cena com... com o teu colega. Você... não sei... É como... o palhaço, ele te traz mais... te dá a potência de estar mais

vivo. A linguagem, a técnica do palhaço de estar mais vivo em cena. Eu falo pra mim, porque, quando antes eu... antes de eu fazer o palhaço, eu estudava o personagem, eu... eu... eu tinha um medo de eu errar o texto, eu tinha um medo de... de acontecer alguma coisa em cena que... que quebrasse aquilo e eu não saber lidar com aquilo. E... e às vezes... Como é a resposta? Às vezes, era uma resposta que eu cristalizava com colega, eu não vivia verdadeiramente aquilo, aquele momento. Então, assim, fica mais... eh... mais potente. Então, por isso que eu falo que eu acho que o artista deveria viver al... né, ter essa técnica do palhaço e se puder se aprofundar, enfim. E, pro ser humano, a gente tem... por exemplo, tem uma... abre uma... uma oficina aqui que é pra curiosos, que a gente fala que é... que... sem... eh... contra... sem contraindicação. Então, vêm pessoas de várias profissões diversas procurando a linguagem do palhaço pra se soltar, pra fortalecer seu lado cômico, pra... "ah! Eh... é que eu dou palestra. Preciso tá mas solto. Eu preciso trazer uma comicidade pra essa palestra porque ela tá fria"... "ah! Eu sou uma pessoa difícil, mais 'assim', tal, eu quero me soltar, eu quero descobrir um outro eu". Vêm buscas variadas. Eu falo "gente, olha que legal". As pessoas tão querendo en... descobrir o palhaço dentro dela, né? E aí... eu acho que todo mundo tem. Eu vejo palhaço em todo mundo, assim. Eh... eh... dos mais variados. (((risos))) E seria legal potencializar isso, né? E... e... Aí, é isso.

[Romulo] Perfeito, Gyu. Muito grato!

Entrevista 6) Eliseu Custódio

[Romulo] Me interessa saber que tipo de re... de relação estabelecida com o público, que é esse público de hospital, sabendo que esse público não é homogêneo. É bem diverso, diversificado e tal. Não é só do paciente, né...

[Eliseu Custódio] Hum-hum.

[Romulo] ... é de todo mundo envolvido. E aí, da... você tem uma experiência de atuação também como palhaço, embora, hoje, esteja aqui nos bastidores, fazendo que o Instituto permaneça e tal. Mas eu queria que você me contasse um pouco, a partir dessa experiência sua de hospital, também...

[Eliseu Custódio] Hum-hum.

[Romulo] Que relação é essa estabelecida, né, entre palhaço no hospital com as pessoas que estão no hospital, né?

[Eliseu Custódio] Hum-hum.

[Romulo] Como é essa relação? Ela... ela... ela começa a partir de quê, né? Que...

[Eliseu Custódio] Hum-hum.

[Romulo] O que que instaura essa relação?

[Eliseu Custódio] Tá... eh... dispositivo, né, que... que vai... Ó, a primeira coisa da relação é a disponibilidade que a gente tem, o que é uma... artisticamente, internamente, eu acho que é um dispositivo de ter encontros, uma disponibilidade de querer encontrar, né? Que é no palhaço, aquela... aquele desejo enorme de ser amado,

de ser reconhecido, de querer fazer a diferença... e querer muito encontrar as pessoas. Então, ele tá sedento, mesmo. Então, passa, primeiramente, pelo artista com esse dispositivo do desejo de encontrar. Essa potência, essa... esse impulso primeiro de encontrar. E aí, encontra com todo mundo. E aí, quando encontra, seja faxineira, seja um diretor, seja um médico, seja criança, seja a mãe... em qualquer público, e... e... e essas pessoas em qualquer situação, esse dispositivo interno do artista... E aí, mais da característica do palhaço, ele já... ele já é uma válvula de pegar fogo. Então, ele já... só a intenção de... de querer já... já é um 50 por cento ali que... na... naturalmente é uma força que vem. Às vezes, quando che... ele chega numa situação num quarto, ou a gente observa se a gente pode entrar, a gente tem essa permissão, a gente tem... mas sempre tem um... eh... essa coisa mais... né? Então, eh... eu sinto que já... já essa vontade, ela é... ela é... ela é um fator muito importante porque tira a gente do cotidiano, da realidade, e é uma energia que... aberta, mesmo, ao encontro, né? E, além do mais, depois, a figura do palhaço, que a gente fala, o nariz, ele é... é assim, é incrível. Cê não precisa fazer nada, que as pessoas já "ahhhh"... ela também já es... já tá ali. E se você tá com esse... tá com aquele foguinho, então, alguma coisa acontece e ali começa uma relação. Aí, começa a relacionar com nada. Com nada, não, né? Já existia algo dentro do artista e essa... o arquétipo do palhaço que, para as pessoas, quando vê, reconhece esse sujeito, assim... "Não, nunca vi você na vida, mas eu reconheço você". Ele se abre, né? Então, aí, já começa ali a construir daquela relação com es... na relação mesmo. Isso que cê fala é muito importante. É só na relação... vai construindo ali. Então...

[Romulo] Eh... e de onde vem esse reconhecimento, assim? O que é esse reconhecimento? De onde parte esse reconhecimento? Porque, claro, o nariz... Obviamente, nem todo palhaço tem o nariz vermelho, usa o nariz vermelho como máscara, mas, quando se usa esse nariz vermelho, se cria, se instaura uma relação que movimenta, mobiliza o imaginário dessa pessoa sobre tudo o que é a palhaçaria, né?

[Eliseu Custódio] A-ham...

[Romulo] Eh... como é que você vê? O que que mobiliza, assim, né, nessas pessoas, nessa relação que se é instaurada pelo palhaço? Esse que você chamou de reconhecimento.

[Eliseu Custódio] A-ham.

[Romulo] O que é esse reconhecimento?

[Eliseu Custódio] Eh... eh... o nariz é um arquétipo fortíssimo do palhaço, né? Então, pessoas que não usam o nariz está ali com uma energia artística, um su... né, um... um... um artista mesmo. Tem uma energia ali que é emanada o tempo todo, né, uma coisa que... uma usina interna que vai produzindo não sei se faísca ou se... num campo... A gente pode falar da... falando... da Yoga, eu tô aqui, né, mas o campo, né, ali, magnético... Daí, a pessoa se abre na bolha. Então, tema permissão de abrir, né? Então, você permite no seu campo você interagir, você acolhe ali aquela pessoa naquilo ali. Mas um colorido diferente, né, aí, um vestimenta, que a gente sempre tem

uma coisa colorida, um instrumento musical. Então, aí, mais que o palhaço mesmo é o artista, né? Então, as pessoas, elas estão dispostas a jogar com o artista, mas... É engraçado porque, às vezes, o artista... as pessoas têm uma certa restrição, né? Ela olha, mas ela espera alguma coisa acontecer. E a gente, como palhaço, é engraçado, que antes da gente fazer, a pessoa já... já vem, sabe? Já mexe na gente, dá um cutucão... Ou "o que que é isso aí? Aí, engraçadinho! Não sei quê". Não sei que que é. Então, assim, que... eles já sentem autorizados a mexer, a interagir com a gente. Então, muitas vezes, no jogo, a gente só chega e a pessoa que já dá, né, ela que já... ela que já propõe o jogo, ela que já... que... que já traz um monte de coisa. Então, é engraçado, assim. É o artista... a pessoa tem uma disponibilidade. Mas com o palhaço, tem essa (((suspiro)))... essa permissão. A pessoa vem, ela... ela age. Ela é protagonista até na história, né? Então, é diferente de se pensar. Então... é o reconhecimento artístico, mas é o reconhecimento desse... desse palhaço, né, dessa... dessa máscara, desse arquétipo. Então, acho que ele... Que engraçado, né, porque quando a... nós fomos... a maior parte aqui... Eu... eu sou... eh... vindo do palhaço de teatro. Então, quando no estudo de palhaço, pra gente entender esse jogo do presente, do momento, a gente sempre fala, né, "tá pensando muito, elaborando demais. Ah, tá muito teatral, né, tá muito cena". E a gente não entendi... eu não entendia. Nunca, aí, "mas como eu não posso pensar numa cena pra fazer uma entrada, né? Pensar, né, com entrar com uma... uma pose... não sei quê... uma fala já. E aí, pra entender isso, que é teatral, eh... leva muito tempo. A pessoa, quando vê a gente, reconhece a gente "palhaço", ela já reconhece, ela já age... ela já age... ela já age com a gente. Não tem essa restrição que, né, quando te... eu falei da questão do artista, quando vê um artista, ela... às vezes, o público espera um pouco pra que o artista acione, né, comece a peça, o espetáculo. E é engraçado de perceber isso: a gente, como ator, na nossa fo... ator... Na minha formação, eu demorei muito pra essa ficha cair, que... que eu tô atuando ou não, pra entender o... a espontaneidade, o presente momento, que não é um personagem. É uma... é... é aquele energia daquele momento, daquele encontro. É uma força, né? Então, eh... então, eh... pra entender o palhaço, né, essa coisa... E aí, as pessoas elas já reconhece, ela já te dá isso. É muito engraçado. E sem estudo nenhum, sem nada, né? Não sei de onde que vem...

[Romulo] Você acha que... eh... pelo fato...

(...)

[Eliseu Custódio] É. Pode ser. Pelo histórico, né, que o palhaço é sempre essa figura que provoca, né, sempre... porque, realmente, a diferença do palhaço pro ator é a quarta parede, né? O ator, ele tá entre quatro parede, ele finge que não tem nada e tal. Mas, quando quebra a quarta parede, aí que existe a relação, ali é onde tá a comunicação. E onde mora. Então, essa co... essa quarta parede para os palhaços sempre foi... foi quebrada, né? Então, assim, é muita pro... sempre. Então, a fidelidade desse palhaços antigos, né, de trazer essa formação, né, criar esse imaginário, esse arquétipo e essa relação com todos foi dada, então, básica, né? Então, realmente, é essa permissão. "Eu posso cutucar você, né? Eu posso mexer com você. Então, eu

também mexo, né, seu palhaço", né? Vê, né, então, pode ser isso, mesmo. Uma coisa de construção, né?

(...)

[Romulo] A pergunta é básica, assim. Todo mundo tem um pouco de palhaço? Eu falo "todo mundo", não só aqueles que trabalham como profissionais, artistas, e tudo o mais. Mas, no dia a dia, né, o que de palhaço pode haver nas pessoas, né? O que faz que as pessoas até se reconheçam no palhaço. E, enfim, todo mundo tem um pouco de palhaço? O que você acha?

[Eliseu Custódio] Ah.. eh... tem, sim. Tem um elemento que é o... o querer fazer certo e fazer errado, né? E tem aquele que olha que o cara fez errado e comenta, e ri. Então, isso... essa devolução de quem está ao lado, que é o próprio da convivência. E aí, é a própria convivência que é da observação, ou alguém com... com um olhar crítico sobre, que é pra trazer a reflexão, trazer o diferente daquela forma de fazer... Então, acho que tem um pouco de palhaço aí. De rir do outro, rir do... do que o outro fez, da forma como fez, né? Então, acho que essa própria maneira de rir, eu acho que tem esse elemento. Mas não tem o elemento que é... que é o artístico, que é o estudo, né? Porque, realmente, tem... A gente fala estudo, né, só algumas pessoas... Mas tem uma... tem um... um conhecimento que precisa, realmente, como no hospital, por exemplo, a gente, nós estamos lá e a gente tem a obrigação de ser artista. A gente tem a obrigação de olhar pra todo o espaço, pra toda aquela situação e ser um catalisador que absorve rapidamente todas as informações, né, inclui tudo aquilo no nosso campo de visão e a gente transforma aquilo e faz daquilo, daquele caos rapidamente, uma proposta artística e de jogo. E aí, a gente consegue indo, né, conduzindo, ao mesmo tempo não estando... não pensando, mas exige uma habilidade da gente pra isso. Mas, em qualquer civilização, em qualquer núcleo, em qualquer, né... eh... dois a dois ou três a três, tem o elemento, que é o riso, que é rir, afrouxar, é ficar muito sério, não aceitar... Mas logo depois de um tempo, aceita, né, reconhece o erro, né. Então, reconhecer o erro é uma... uma virtude maravilhosa, né? Então, você, quando cê fica mantendo, mantendo, mantendo, né, cê fica muito séria. Aí, você fica um... cê fica até engraçado, né, nos olhos de quem está ao lado vendo, né, cê mantendo uma posição, tal. Ness... É engraçado, né, vira uma figura ali, um palhaço, né, um status. E... mas, quando a gente relaxa e aceita... e aceita o erro, e aí, você ri daquilo. Aí, você é uma... você compartilha com o outro, você ri do outro, você ri de você. Então, esse elementos, que o... que é do humano, e o palhaço é totalmente humano, aí, tem, sim. E tem sempre na família alguém, né, um palhaço. "Ah, cê é muito palhaço", né? Cê... cê ouve. E, realmente, até mesmo na arte, quem vai estudar não dá conta, não consegue. E aí, engraçado que, quando a gente... eu tava atendendo, e aí, nós encontramos um menininho de três anos de idade. E aí, quando ele viu a gente de palhaço, foi incrível. Parece... nossa, parece que ele tinha uma história, assim, de outras vidas ou... não sei que que é... Uma ligação que ele teve com o palhaço, que ele olhou, ele (((inspiração profunda))). Ele começou... acendeu dentro dele, do corpinho, e ele ia com a... com a... com o soro, a mãe ao lado... E aí, a gente fez um jogo com ele. A gente olhou e falou assim... eu falei, na

mesma hora, eu falei assim "gente, ele é um mestre. Ele... ele é um puro... pura energia", que a gente fala, que é o estado e tal, né? Aí, tal, a gente fez um jogo que foi um jogo em que a gente tira o miolo mole. O miolo mole é uma... uma espuma, aquelas espuma. Aí, sempre não dá nada, mas, no jogo, virou não sei o quê que... Aí, a gente tirou e colocou nele. Quando colocou nele, (((inspiração profunda))), aí, que ele acendeu mais ainda. "Tá.. tararan... não sei o quê". E jogando, e falando, tal... Aí, quando caía, ele... normal e... "taranran"... assim, naturalmente. Então, assim, existe uma aptidão ou uma coisa, uma... talento, mesmo. Acho que a pessoa, ela... a identidade dela. Algumas pessoas do mundo nascem, realmente, palhaços. Às vezes, não têm o encontro da academia, não têm o encontro... e ele é o palhaço no dia a dia mesmo da família. E você olha e até respeita. É... é um palhaço mesmo, né? Então, assim, o palhaço tá na humanidade o tempo todo. É necessário. Nasce em várias famílias. Tem... Né? E o caminho da arte, realmente, não conduz em... pra... pra... mas ele pode se... torna sempre o líder da comunidade, sempre é uma pessoa que tem uma perspicácia grande, uma característica de dar uma devolutiva muito grande, de ser crítico, né? Então, tem vários papéis aí. Na história, tem, né? O pajé, o benzedor, né? Tem... tem vários, né? Então, assim, só... Tem vários palhaços. Não têm a máscara, mas... mas tem.

Entrevista 7) Elen Couto

[Romulo] Ho.. hoje, você atua aqui na... no Instituto em qual função?

[Elen Couto] Bom...

[Romulo] Especificamente...

[Elen Couto] Eu sou uma das gestoras, juntamente com o Eliseu e com a Gyu, e eu atuo na área administrativa-financeira.

[Romulo] Na área administrativa-financeira.

[Elen Couto] Isso.

[Romulo] O seu trabalho é esse trabalho de dar suporte...

[Elen Couto] De dar suporte... eh... de olhar os valores, quanto tá... eh... eh... das leis que tão entrando, dos valores quanto tá saindo, quanto a gente ainda... ainda temos. Programar pra que dê um... né... Geralmente, nosso trabalho é de ano em ano. Então, fazer cálculo pra que quanto do... dentro do conforme, né?

[Romulo] A-ham... E...

[Elen Couto] Às vezes, escrevo projeto também. Então, são várias as atividades que eu executo aqui dentro.

[Romulo] Você nunca teve uma experiência com palhaço, sendo, atuando como palhaço?

[Elen Couto] Não, atuando como palhaço, não.

[Romulo] Não tem vontade?

[Elen Couto] De atuar como palhaço?

[Romulo] É...

[Elen Couto] Eu já me sinto um pouco palhaça de tá lidando com tanto palhaço. (((risos))) Mas... não, nunca tive essa vontade.

[Romulo] Como é que cê se sente um pouco palhaça? Com que influência, assim? O que que em você...

[Elen Couto] É... por influência. É por influência, mesmo, com... com os artistas e... e... É um mundo diferente, né, é um mundo artístico. Eu sou muito administrativo. Então, muitas das vezes, eh... a gente, né, dá uns embates e acaba que... (((risos))) mais ou menos por isso, assim.

[Romulo] Eh...

[Elen Couto] Eh.. na verdade, eu sou... eh... eu sou a... uma... a pessoa administrativa e, praticamente, todos aqui são artistas, né? Todos aqui tá ligado à... à área artística.

[Romulo] Eh... e como... como você vê, então, de fora? Apesar de não estar atuando, né...

[Elen Couto] É...

[Romulo] ... como palhaço de hospital, como você vê esta relação que aqui há? Assim, cê já... algum momento já acompanhou a intervenção deles...

[Elen Couto] Nossa...

[Romulo] ... já esteve lá presente?

[Elen Couto] ... em inúmeras vezes. Desde que iniciou, eu acompanho. Eu tirava as fotos, eu fazia um pouco de tudo. Era um pouco produtora, um pouco fotógrafa, um pou... (((risos)))... Fazia os relatórios, acompanhava as visitas... eh... o tempo todo, eu estava presente. E ainda estou presente, né? Eu adoro fazer a visi... a... É o que me alimenta é o hospital. O me faz sentir prazer em estar aqui é o hospital. Então, assim, eu não posso deixar de ir. Quando eu fico um pouco desanimada, eu corro pro hospital, que lá é que me dá o alimento pra continuar, pra ir à luta, com o trabalho que eu executo aqui.

[Romulo] E aí, esse alimento vem de uma relação, que é estabelecida entre esses palhaços e aquele público lá, né?

[Elen Couto] É...

[Romulo] Qual é sua visão sobre esta relação, assim? É uma relação de potência, de vida? É uma relação... eh... de quê? Ela é baseada em quê ao seu ver, assim?

[Elen Couto] Eu acho que é um... um... um... tira o foco da doença. Tipo assim, as crianças e as mães... Que as cri... as mães estão internadas juntamente com as crianças, né? E, quando vo... o palhaço entra, eh... é nítido a mudança do ambiente. É nítido a mudança que causa na mãe, que causa na... no familiar que tá ali e que vai e influencia na criança, influencia no médico, influencia... vai influenciando todos que tem em sua volta. E é lógico que é um instante. Muitas das vezes, né, eh... volta... o

problema que eles tão vivendo, né, a situação. Mas, por um tempo, muda o ambiente. Isso eu acredito e... e eu vejo acontecer muito, né, no hospital.

[Romulo] Eh... você tem... Você deve ter retorno, assim... Não sei se você tem contato com o pessoal do hospital, né, tipo, eles dão feedback... É...

[Elen Couto] Nossa... (((ininteligível)))

[Romulo] Você que faz esse tipo de...

[Elen Couto] Não. Tem muitos retornos porque também... eh... eu sou representante da sociedade civil no Conselho Municipal. Eu trabalho aqui também. E... e... muitas entidades também, tem vários tipos de entidades lá. Tem uma lá, então, que é da Família Down, por exemplo... "ah! Hoje, eh... tinha um... uma criança lá que fica comigo, que tava no hospital, que viram vocês". Então, assim, eh... eh... vários. Não só de dentro do hospital esse retorno. É gente que eu encontro mesmo na rua, entendeu? Pessoas que eu... que eu... no dia a dia, sabe? Eu já... eu já entrei num ônibus e tinha uma criança que virou pra mãe... Assim, eu tava atrás e o menino, na frente. Ele passou em frente ao hospital, porque eu mora... eu moro na área hospitalar, né? E a criança falou assim "mãe, é aqui que tem um palhaço". (((risos))) "É aqui, lembra? Eu tava lá e tal". Então, assim, eu vejo direto retorno, assim, sabe? Em várias situações, eu vejo tra... o retorno do me... do nosso trabalho no hospital. E isso é muito prazelo... prazer... prazeroso, né...

[Romulo] Hum-hum.

[Elen Couto] ... pra todos nós. E eu sempre pontuo pra eles isso, a importância desse compromisso, né? Com tudo. Com horário, com trajeto, com figurino, com... Tudo isso é importante, né, pra que o trabalho aconteça.

Entrevista 8) Diego Gamarra e Daniela Rosa

[Romulo] A gente também tá investigando aqui como é que se dá essa relação, né, entre palhaços e público do hospital. Entendendo que o público não é homogêneo, né? Eu sei que o público pode ser o pai, pode ser o profissional de saúde, a criança e tal. Eh... Então, a partir dessa perspectiva, né, vocês, como trabalham como dupla, eu queria que vocês falassem um pouco do que é essa relação que vocês instauram, né? Uma relação que mobiliza o imaginário, mas que tem intervenção no real muito forte, né? Como é que se dá essa relação para vocês, né? Que percepção cês têm dessa relação? Por que essa relação é uma relação diferente, né, eh... relação especial?

[Diego Gamarra] Poderia fazer uma analogia do que seria um filme e um seriado. Num filme, você vai e assiste duas horas uma coisa. Um seriado ele tem uma continuidade. Então, esse trabalho no hospital, ele dura o ano todo. A mesma dupla, o ano todo, no mesmo hospital. Tirando se um fica doente, um viaja, que tem um substituto, mas, basicamente, essa dupla em relação com o hospital. Isso faz com que se crie relações, principalmente, com quem está dentro do sistema laboral do hospital, médicos, enfermeiros, faxineiras, que vão acompanhá-lo ao longo do ano. E esse tipo de relação vai... vai alimentando aquele que... que brinca, que não gosta de nós, aquele

que vai sempre contra a gente, aquele que vai... Tocou uma música? Vai dançar, vai ter algum tipo de resposta já... eh... cria uma relação, mesmo. Isso vai se sustentando durante o ano todo. Já com os pacientes e os... os acompanhantes, não acontece o mesmo porque eles não ficam o ano todo, e sim, às vezes, um período de duas semanas, três semanas. Vai e volta. Ou... outro: "ah! Você trabalha com palhaço tal no hospital tanto", reconhece de anos atrás. Então, você tem um... um histórico mais longo. Mas o que o funcionário do hospital... ele, realmente... ele nutre essa relação muito bem.

[Daniela Rosa] Eh... eu tô pensando aqui. Eu... eh... no hospital que eu trabalho, eu atra... primeiro, eu vou... entro de roupa normal e atravesso, assim, e gosto de observar e vou vendo. Ninguém, às vezes, me nota; às vezes, não sabe que sou eu. Aí, eu entro, troco. Na hora... Mas é... Na hora que a gente sai... sai da porta, já... já é assim. E... é... parece... abre assim, né, essa coisa do... É outra... É uma... parece... parece... puxa assim, fica tudo livre e... e... todo mundo já quer brincar e... todo mundo assim, né? Tô viajando, assim, né. Eh... tudo é... permite tudo, assim. Parece que, às vezes, quando eu... que eu... quando eu lembro assim, eu... eu ve... é imagem de criação, de improvisação, vou vendo a história... a criança junto, em outro lugar, assim. Não... uma coisa meio de ma... viagem, mesmo, assim, em outros espaços, assim, que... É. Uma viagem, assim. Mas a... sei lá. (((risos)))

[Diego Gamarra] Eu co... o palhaço é um estado de loucura, né...

[Daniela Rosa] É.

[Diego Gamarra] ... de (((ininteligível))). Você entra lá... entra no elevador, eu, Diego, fico calado. Mas o... o... o palhaço, ele pode provocar, ele pode apertar os botões, perguntar onde vai, mexer com as pessoas todas. Ele tem essa liberdade. O nariz permite essa liberdade. O difícil é quando termina o trabalho, que a gente tira o nariz, sai de civil. Ela fala da entrada, né, a gente entrar de civil, olha tudo, trabalha. E, na saída, volta o civil. E aí, que tem que respirar para se conter, não... Não faça algum comentário porque somos de civis, realmente, entende? Não tem essa liberdade.

[Daniela Rosa] É... E como não é, tipo, um espetáculo, é ab... é uma coisa que é... que joga muito junto, que tem muito participação de todo mundo, paciente, parece que... as... eh... o paciente, o... os acompanhantes, os funcionários se permitem a ser idiotas, assim, a entrar e... Funcionário, mesmo, já chega pra gente e falando "ehnnn", sabe, fazendo jeito. Ou a criança mesmo, assim. Eles se permitem também.

[Romulo] Para este jogo, que é um jogo interdependente, assim...

(...)

[Romulo] ... o público. E aí, vamos tratar da criança que tá lá hospitalizada. O que... do que depende dela, né, pra que esse jogo aconteça? O que que ela tem que entregar ou o que ela pode entregar a vocês pra que esse jogo aconteça?

[Diego Gamarra] Entregar o celular à mãe é o primeiro. (((risos))) (((ininteligível)))

[Daniela Rosa] (((risos))) É o celular, o tablet...

[Diego Gamarra] É... porque o... eh... o tablet, o DVD portátil, que fica assim... igual ao cavalo aqui... na frente, tampando. Como o que coloca aqui na frente, mas... entre algo que... é um filtro, realmente. É algo que impossibilita esse o... esse contato profundo. A dor, às vezes, também permeia essa... essa dificuldade de poder se relacionar. Eh... o medo também. Algumas crianças, aparece o medo. E, estão, nós, palhaços, podendo quebrar isso, achar a maneira inteligente ou boba, como queira, de... de poder quebrar essa parede e poder acessar o ser humano que há lá.

[Daniela Rosa] É...

[Romulo] É quebrar essas... essa barreiras, né?

[Diego Gamarra] Sim.

[Romulo] Eu notei, ontem, mesmo, na... na... que o celular, o tablet é um entretenimento, mesmo, assim. Tá muito presente. E, às vezes, eles também não... não largam isso, né, mesmo quando tem a intervenção e tal. Então, deve ser bem complicado, assim, pra vocês.

(...)

Uma coisa que eu tô perguntando pra todo mundo também é que... eh... eu gostaria de saber se, para vocês, no entendimento de vocês, existe uma potência de palhaço em qualquer pessoa. Não, necessariamente, somente aquela que vá atuar como... e atuar profissionalmente. Mas, a partir desse arquétipo do palhaço, do equívoco, do erro, tropeçar, cair, de assumir o fracasso e tudo o mais, vocês veem que todo mundo tem uma potência de palhaço, digamos assim, essa humanidade tá presente e tal? Como é isso no entendimento de vocês? Todo o mundo tem um pouco de palhaço, por exemplo?

[Daniela Rosa] Eu a... eu acho que sim, assim. O palhaço ele é... ele é o... ele mais humano ainda, ele mostra o mais humano, mai... é o... humanos-humanos, assim. Mas eu acho que todo mundo.

[Diego Gamarra] Depende muito da vertente do palhaço. Eu... eu venho do circo, então, para mim, o... meu ponto de vista, o palhaço tem a... a destreza ou a... É o que que eu vejo também no... na maioria dos colegas, quer seja musicalmente... ou tecnicamente... ou acrobaticamente... ou até um... um humor dramático mais intelectual, um jogo de palavras. Eh... as que são aptidões... Cada ser humano tem uma aptidão, uma facilidade... que... que pode colocar... botar no jogo, e isso vai ajudar, sim, muito. Eh... mas o que vai... isso vai chamar a atenção da pessoa e, talvez, até dar um aplauso no final, mas o que tá no meio, que vai... vai ficar que... mais tempo entre chamar a pessoa e ela ir embora é a humanidade, o palhaço, o jogo da relação, aquilo que você perguntava antes, a relação é o que vai manter o conflito, essa dramaturgia ilógica do palhaço, que vai... vai criar algo que vai se juntar. E... as pessoas falam que palhaço velho é palhaço bom. Palhaço bom é aquele que fica velho. E... alguns mestres já velhos falavam assim, eu já escutei deles... eh... "você não precisa ser um bom malabarista, um bom mágico. Você precisa de um pouquinho de cada coisa". E, no meu ponto de vista, tudo o que eu faço na minha vida, o que eu fiz... os bullying que sofri na infância, as experiências de vida, os desamores... eh...

as situações ridículas, as doenças, tudo o que me afetou é... de alguma maneira, isso... isso volta e é ferramenta de jogo para... para o palhaço. Então, qualquer ser humano tem a aptidão para... para ser um potencial. Basta ele tirar sua máscara, reconhecer a si próprio e dominar algumas técnicas para entreter a plateia.

[Romulo] Perfeito, gente. Muito grato pela colaboração de vocês.

Entrevista 9) Felipe de Andrade

[Romulo] Que relação é essa instaurada entre palhaço e público de hospital, né? Ela é baseada em quê, né? O que depende de um, depende do palhaço, depende do outro?

[Felipe de Andrade] Eh... quando nós começamos no hospital, eh... os palhaço ainda não conhece o hospital. E o hospital não conhece os palhaços. Então, a gente apresenta, né? E, assim, vão começando as relações. E com o trabalho de continuidade: duas vezes por semana, a gente no hospital, a gente vai criando alguns vínculos, algumas histórias e... e é isso. Basicamente, isso. E... você me perguntou depois?

[Romulo] Como é... Que... que relação é essa?

[Felipe de Andrade] Ah, então... aí, o que... que se dá nessa relação, porque... Principalmente, os pacientes e os acompanhantes, eles estão em situação de risco, né? Então, a brincadeira de um palhaço é um... é um pouco inconveniente aparentemente, né? Mas, quando você se coloca na verdade também, que é uma premissa do trabalho e... e de situação deles também, porque eles tão em risco de vida, então... Tudo é muito real lá dentro. Não... E a gente tira um pouco desse real, com essa confiança de que a gente sabe o que que tá acontecendo, a gente não passa só fazendo alarde, a gente para, olha e, aí, vê o que acontece entre eles, entre a gente. Se eles estranha, a gente estranha. E aí, nascem as relações assim, eu acho. Basicamente, assim.

[Romulo] Eh...aí, eu fico pensando também nessa possibilidade quando cê falou assim "o real está acontecendo"...

[Felipe de Andrade] Hum-hum. sim.

[Romulo] A presença de vocês é uma presença que... eh... pauta esse real, né?

[Felipe de Andrade] É, sim.

[Romulo] Eu acho que, até na hora que eu tava falando sobre o evento lá do... É Matheus? Eu não lembro bem...

[Felipe de Andrade] Isso, Matheus

[Romulo] Você participou dessa fuga?

[Felipe de Andrade] Então, eu não participei da fuga...

[Romulo] Mas...

[Felipe de Andrade] Mas...

[Romulo] ... me fala um pouquinho sobre essa percepção dessa fuga.

[Felipe de Andrade] Da fuga?

[Romulo] É. Desse real-imaginário enquanto a criança achava que tava fugindo mesmo?

[Felipe de Andrade] É, então, na verdade, o Matheus, ele é uma figura super... eh... imaginativa. Ele... ele... ele... a gente conheceu ele quando eu e a Rosa trabalhávamos no Hospital das Clínicas e a gente teve algumas viagens, ela e eu. E acabou que outras pessoas ocuparam esse lugar. Foi um prazo de duas semanas. E nós voltamos. Quando voltamos, o Matheus já era o hospital do... era o palhaço do hospital. Ele meio que substituiu. A mãe dele era a Rosa, ele era o Zuza, que é o palhaço que eu a... atuo no hospital. E com camiseta "Institu"... o jaleco "Instituto HAHAHA - Palhaço Zuza" e ele falava "não, mãe, não é assim que a Rosa faz. É assim!". Enfim... E aí, foi... E aí, quando chegou o Risoto e o Mulambo, eles continuaram aquela coisa... E o Matheus muito criativo, então, sempre dava as ideias. "Não, eu sei o que a gente vai fazer. Vamos fazer assim". E, um dia, eles falaram que ia fazer uma fuga. E começaram a arranjar meio de fugir. Serrar grade, eh... quando e... a segurança estiver dormindo, eles passam correndo. Enfim, várias formas. Até que a mãe dele conseguiu a alta dele pra ele ser atendido em casa. E aí, eles juntaram, assim, as histórias e fizeram a fuga. E, nesse dia, eles fizeram a fuga. E o Matheus tava supercrente que era uma fuga, mesmo. Então, fizeram teste porque ele foi dentro de uma caixa. Fizeram testes. O Risoto me disse que contou pra ele... falou com ele "ah! Viu, Matheus, vê se fica tudo bem. Se não estiver tudo bem, cê dá um gritinho que a gente abre a caixa". Aí, fecharam a caixa. E era o teste. Aí, ele gritou "ahhhh". Aí, eles abriram correndo assustados. Aí, ele falou "eu tava testando". (((risos))) Enfim, mas foi uma história maravilhosa que aconteceu. E a gente fica feliz, assim, com... com o Matheus, que agora tá até se preparando pra ele fazer a cirurgia dele.

[Romulo] Ele foi a criança que... eh... passou boa parte da vida no hospital?

[Felipe de Andrade] Sim... e... eu não conheço tão profundamente a história dele, mas eu creio que sim. Foi desde pequeno e ele já passou por mu... muitas cirurgias. Não sei sei quantas, mas acho que mais de 20 cirurgias.

[Romulo] Hum-hum. Muita intervenção, né?

[Felipe de Andrade] É. E ele é muito confiante e... e essas coisas não atrapalham, parece, a vida dele. Ele continua.

(...)

[Romulo] E aí, você contou uma história que é uma história... eh... que você acompanhou, né? Acompanhou à distância. Não na intervenção, mesmo, embora tenha acompanhado o Matheus...

[Felipe de Andrade] Sim, isso.

[Romulo] ... já teve esse jogo com o Matheus.

[Felipe de Andrade] Sim...

[Romulo] Eh... mas na experiência que você teve, dentro do hospital, tem alguma que tenha sido uma referência, assim, para você, de expectativa, de jogo.

(...)

[Romulo] Que experiência que foi essa? Que experiência marcante, assim?

[Felipe de Andrade] Então, a gente tem várias experiências, né, assim. E é marcante ir pro hospital todo dia. Eh... tem situações alegres, situações tristes. Teve uma situação que eu vivi com a Jana, com a Brisa, no meu primeiro ano. A gente entrou no quarto. Ah, eu não lembro o que que aconteceu, mas teve uma história do Zuza usar calcinha. "Eh! Por que ele usa calcinha?". Aí, eu falei "não, claro que não. Eu não uso calcinha". E aí, a gente foi... foi... até que eu coloco... quando ela fala isso, eu coloco a calcinha trocada aqui dentro. E ela veio e puxou "vah". Ent... abriu na frente de todo mundo, fiquei com aquela vergonha... "vou pro banheiro e tal". Aí, saímos. E quando a gente tava saindo, na porta, tinha um pai com uma filha pequena, de uns quatro anos. E aí, eu cheguei perto dele e perguntei pra ele "o senhor, será que o senhor também usa calcinha?". Aí, ele "uso, claro". Aí, a Jana foi e tirou a calcinha dele também. Quando a gente estava indo embora, assim, eu vi uma crian... a menina falando "ô, pai, cê vai deixar? Eles tão levando a sua calcinha embora!". Esse... eh... aí, eu fiquei apaixonado, assim. Falei "meu Deus, como ela pode ser tão ingênua, né, assim, que"... E linda, né? Por que é lindo acreditar.

[Romulo] E não... e não repreender, né? Porque ela podia ter falado "pai, cê deixou eles falando que cê tava usando calcinha!"

[Felipe de Andrade] É. E, também, bonito o pai de não ter falado... eh... "não, filha, isso é mentira, brincad..." Ah, sei lá, dá alguma justificativa que não interessava, entendeu? A realidade não interessa sempre também, eu acho. E teve situações tristes também de pacientes que a gente cria um... um vínculo maior, né? Porque de tantos, a gente acaba tendo um vínculo maior com um ou outro. E eles partem, assim. Do dia pro outro, assim, às vezes. E é triste, mas... eh... isso pode acontecer ali, né? Em qualquer lugar, mas, ali, as pessoas são...

[Romulo] Estão na iminência.

[Felipe de Andrade] Eh... elas estão se cuidando pra não acontecer, né? Mas acontece.

[Romulo] Eh... uma coisa que eu tenho perguntado a todo mundo... eh... eh... uma pergunta básica, assim, que eu tenho feito pra entender, mais ou menos, como funciona... eh... a cabeça de vocês. Uma perspectiva que é esse arquétipo do palhaço, que é um arquétipo da humanidade, né, do jogo, do erro do tropeço, da assunção do fracasso e tudo o mais. Não é esse super-herói, não é? E entender se, pra cada um daqui, né, existe uma ideia de que todo mundo tem um pouco de palhaço, né? Não que, necessariamente, vá atuar... necessariamente, precise colocar o nariz, mas... Você, Felipe, acha, acredita ou não acredita que haja uma potência de palhaço em cada ser, assim?

[Felipe de Andrade] Eu... eu acredito, sim. Quando a gente observa uma roda de amigos conversando, normalmente, o fo... o foco acaba indo pra um. E, de longe, a

gente percebe por ele, assim, pelo corpo, que ele é o palhaço aquele momento, né? Que é alguma coisa de palhaço, não é o palhaço. Mas é alguma coisa parecida com isso, próxima, né? Eu acredito que, em todo lugar, o palhaço passa por a... pelas pessoas, assim. Até por nós fazermos palhaço, eu acho que ele passa também. Não acho que é uma coisa que fica. É uma coisa que passa. De repente, cê tem o palhaço assim... cê tem, não, né? Cê sente que cê não pensa mais. Aí, cê dá um passo assim, pens... pensar que cê deu e foi o passo certo, assim. Errado, mas certo. Eu acho que a gente recebe o palhaço às vezes.

[Romulo] Esse receber o palhaço... como é que é esse palhaço... esse palhaço que cê fala assim "esse palhaço passa"? Que palhaço é esse que passa, assim? É o palhaço que...

[Felipe de Andrade] Essa energia...

[Romulo] ... tá mais ligado ao cômico... eh... É o palhaço... O palhaço, ele tem essa demanda do cômico, por exemplo? É só comicidade no palhaço? Como é esse...

[Felipe de Andrade] Não, porque, eh... acho que quando eu falo assim "o palhaço passa", é como se... como num quarto de hospital. Quando cê percebe que as... você sente que tudo se conectou, assim, tá... As pessoas tão juntas. Você nem precisa ser o foco, mas acho que esse momento é um momento que acontece essa energia do palhaço, quando tá todo mundo conectado numa história... eh... rindo ou achando bonito, ou se emocionando. É a relação que acontece naquele momento, com aquelas pessoas, naquele lugar.

[Romulo] Fechado. Perfeito. Muito grato pela colaboração.

Entrevista 10) Juliana Balsalobre

[Romulo] Você, apesar de hoje não estar atuando nesta relação direta, né, mas já tem experiência nesta relação de hospital. Eh... e como é que você pensa que essa experiência de se relacionar com o público de hospital, eh... traz hoje essa percepção sua de estar por trás deste grupo, auxiliando nisso, né? Como é que essa troca de experiência acontece com esse grupo hoje? E que relação instaurada é essa que você já experimentou, e que você tenta hoje, já elaborada até, né, eh... levar pra... pra essas pessoas do Instituto, assim?

[Juliana Balsalobre] Tá, então, peraê... Então, a pergunta é: eu palhaço, nesse lugar...

[Romulo] Isso...

[Juliana Balsalobre] ... e que que eu trago dessa minha experiência...

[Romulo] Isso...

[Juliana Balsalobre] ... já vivida pros artistas...

[Romulo] Isso... hoje.

[Juliana Balsalobre] ... hoje. Eh... nossa... Assim, é superinteressante pra mim, assim, e estimulante, eh... e desafiador, também, tá nesse lugar, assim, que é um lugar de observadora, né? De observar o que... de observar tudo, assim, né? Como que eles

chegam, como que eles estão no dia, né... que cada dia a gente tá de um jeito, e como que eles estão e como que o trabalho flui e como que eles terminam, né? E... e assim... eh... é muito... enfim, é engraçado isso, assim, porque quando você tá de palhaço ali no hospital, a sua percepção é uma e agora que tô de fora é outra, assim, né? E não é nem a do público também, já é outra coisa, né, assim. É... um artista, né, que... um artista que também já trabalhou com isso olhando. Então, assim, também fica bem um olhar mais crítico, assim, também, assim, né? E um olhar, não só mais crítico, mas também de muitas perguntas, né, porque, desde que eu comecei a fazer esse trabalho, começou a surgir mil perguntas, assim, pra mim, né, assim. É... quando que eu sinto que transforma? Quando que não transforma? Por que que isso acontece? As relações que se estabelecem com cada criança, com cada pessoa e que... com a dupla mesmo, assim, né? E quando que, assim, eu falo assim "nossa, era melhor a dupla tá só no universo dela e deixar os outros... o público chegar do que já chegar no público". Outras vezes, eu falo "nossa, faltou chegar no público". Então, eh... (((suspiro))) é muito assim... é uma descoberta, assim, esse lugar, assim, pra mim, né? Mas é estimulante e desafiador, porque sempre que acaba o dia, por exemplo, eu sento com eles e... e tem alguns quadros que eu consigo memorizar e até, assim, eu sempre vou com um caderninho também, porque é tantos acontecimentos, né, num dia... acontece muita coisa, né? E muitos detalhes. Eu acho que são nesses detalhes que moram as preciosidades, assim, dos palhaços, né? E das relações humanas. Então, aí, quando acaba o dia, assim, encontro com eles no quarto e, aí, a gente vai... "Ó, primeiro, né, como que vocês se sentiram? Como que você se sentiu hoje, individualmente? Como vocês se sentiram na dupla? E como vocês se sentiram no espaço", né? E aí, eu também vou pontuando, assim, às vezes... "Ah, mas cê lembra que aconteceu aquilo? Por que que cê fez aquilo? Porque eu não entendi. Assim, né, tava num caminho e, de repente, aconteceu uma quebra, né. Por quê?" E aí, assim, cê vai vendo, também, que, às vezes, quando cê tá de palhaço, a sua memória é outra, assim, né? Porque, muitas vezes, eles também... tem coisas que eu falo "mas, aí, cê bateu na porta mas... por quê?"... "Não, mas, eu... eu bati na porta?"... "Bateu". E, assim, não... E aí, é engraçado isso. Cê fala assim "nossa"... E aí, eu também me reconheço, porque, quando eu trabalhava no hospital, às vezes, a gente saa assim do... do trabalho e... tem que dá aquela pausa pra lembrar tudo que aconteceu. E a lembrança de quando cê tá de palhaço e quando cê não tá de palhaço, ela também modifica, assim. Então... eh... é uma construção, assim, isso, né? Assim... que... que acho que a gente tá descobrindo junto também assim. Mas que eu acho que... eu sinto que é... que é importante, é muito legal ter um olhar de fora, assim. Porque... justamente por isso, porque, às vezes, na hora cê tá tão no... o palhaço tá tão... a sua mente tá num outro lugar, cê tá num outro registro. E que tem coisas que, por exemplo, eu que não tô, eu tô olhando outras coisas. Tô olhando, às vezes, uma criança que entrou, que não foi olhada, né? Ou... eh... um problema muito grave acontecendo aqui e que, ali, não tá olhando e que, assim... E também é bom que o palhaço não olhe pra tudo também, assim, porque senão... tem uma hora que cê tem que fazer escolhas, ali, na hora, né? Mas é legal depois falar "olha, eh... cuidado", assim, que, às vezes, abre a percepção mais... Tava acontecendo isso, tava legal aquela relação, mas

chegou uma criança que tava super com vontade e que cês nem viram que ela passou, né? E... e isso acontece, né? Acontece! Acontece na nossa vida. Quantas coisas não passam pela gente que a gente não vê, né? E, então, mas acho que isso, esses diálogos que a gente tem são formas de ir aguçando também a percepção, de ir trazendo mais presença, mais olhares, mais antenas, assim, e... e... e até de construção do palhaço e de jogo... e de cena, mesmo. Porque, às vezes, fala "putz, mas tava tão legal aquela cena, mas de repente acabou. Por quê? Por que, assim, né? Por que que não foi até o fim? Por que que... E qual que era o fim, né? Até onde é o limite da cena. Mas... por que que abandonou? Porque, às vezes, acontece isso também, né, muitos abandonos. Começa uma coisa, abandona. Começa outra, abandona. E... e aí, às vezes, eu falo assim "nossa"... Eu tô ali olhando, aí, eu falo "nossa, agora vai"... E de repente, fuuuuufi... foi pra outra coisa. Então, aí, também... Ah, tá, então, vamos olhar na cena e esquete mesmo, clássica. E aí, é um exercício mesmo de falar assim "putz, então tá. Ele fez isso e cê devolveu o quê? Ele fez isso... e aí, eu não devolvi. Então, a gente teve um problema de pergunta e resposta que... que é o diálogo que o palhaço tem que ter entre... né, com a sua dupla, né? Então, assim, são todas essas coisinhas, assim, que a gente vai dialogando, assim, e que é superlegal, porque eles falam "nossa, putz, é verdade, eu não tinha visto isso" ou "eu tinha pensado isso na hora". Aí, eu falo "ah, tá. Só que isso... não deu pra ler o que cê pensou. Então, pens... traz no corpo. Pensa fazendo", né. Então, que é tudo, e... e... eh... eu acho que é... eh...é uma for... é um caminho de... sei lá... Eu acho que a gente... não sei. Eu também, pensando assim... o palhaço, a gente nunca tá pronto, né? A gente sempre tá se construindo, a gente sempre tem que tá transformando, mudando, aprimorando, se sensibilizando também às coisas. Então, eu acho que... eh... o diálogo, assim, é muito importante. Às vezes, é só isso. É apontar coisas ou até falar assim "nossa, é muito bom isso do seu palhaço. Traz mais isso pra cá", né, porque, às vezes... No treinamento, por exemplo, que a gente faz na quarta-feira, acontecem coisas que de rep... e que cê "nossa, isso é bom! Experimenta isso no hospital". E aí, é outra relação, né, de cê experimentar numa sala fechada e depois num leito. E como que é isso, né? E eu falo muito isso pra eles, assim, "o palhaço no", né... Eu acho que até isso é em geral, mas botando bem pra cá pro hospital. "O palhaço no hospital tem que ser um eterno pesquisador", assim, porque a gente se depara com situações diversas, surpresas. A gente tá cada dia em um momento diferente. Às vezes, triste. Às vezes, com raiva. E... e tenho que ser palhaço no hospital. Então, como que a gente trabalha todas essas energias? Pesquisando, assim. Eu acho que é a pesquisa, mesmo. Palhaço... a gente tem que ser pesquisador sempre, assim, né? Na vida, mesmo, saindo do hospital, observando, olhando as crianças, olhando os velhos, olhando... as ji... as injustiças sociais e tudo, assim, né? Então, eu acho que, assim, essa... o lugar que eu tô ocupando agora, assim... Acho que é muito do diálogo, assim: "ó, eu vi isso, vi aquilo... e vocês?" Ah! Tá. Então, eh... a gente vai dialogando e vai tentando entender por que que é, também, às vezes, e bem praticamente, por que que, às vezes, uma coisa funciona e uma coisa não funciona, né? E o que que é funcionar e o que que não é... não funcionar também. E, então, assim, a gente vai conversando sobre isso. É uma grande reflexão pra gente

também tentar aprimorar cada vez mais o ofício do palhaço, né? E tentar fazer isso com... eh... enfim, com a nossa maior potência, com nossa maior integridade e verdade, assim, né? É isso que... que eu acho que eu tenho buscado, assim, nesses encontros e... e que eu acho que eh... tenho achado, assim, bem... que eu acho que é... acho que é bom, assim, acho que é importante, acho que precisa. Porque também estar no hospital, assim, né, os palhaços sempre... eh... eh... Muitas coisas pra eles também emocionalmente, assim, né? Acontecem muitos sentimentos. Eh... e é preciso conversar e colocar pra fora tudo isso, né? Porque o hospital é um lugar de delicadeza, mesmo, assim, né? De delicadeza. Não é entrar. Não é ir pra rua, não é tá num circo, não é tá no teatro. Não é nem, assim, né, no meu caso, tá numa comunidade ribeirinha, assim. É... é outra coisa. É um lugar de fragilidade, de sofrimento, de dor. De cri... né, de criança, assim. Eh... de cura, né, assim. E de instituição também, de problemas, de vaidades, de rixas, de desavenças. E a gente, assim, eh... eh... a gente tem que pedir licença, mesmo, assim, pra entrar, né, assim. Tanto pra entrar nesse espaço quanto pra entrar dentro de um quarto de uma criança que tá doente, assim, né? Eh... eh... isso eu acho que é a maior fragilidade, assim, né? Que...

[Romulo] Nessa relação que vocês instauram, o que que vocês compartilham, né? O compartilhar é um ato que demanda mais de um ser, não? A gente, até nas mídias sociais e tudo o mais... eh... a ideia de que vem, vem da gente, né? E aí, todo mundo aceita ou não aceita, assim... eh... Mas nessa relação, que não é o do virtual... eh... existe um espaço instaurado e ali sentidos... eh... têm muitas direções, né, no que a gente diz, no que que a gente posta, enuncia e tal...

[Juliana Balsalobre] Hum-hum.

[Romulo] O que que é compartilhado, né, entre esse palhaço – e, talvez, a sua palhaça mais pessoalmente mesmo – com esse público? Não somente do hospital, porque você também ampliou, você ganhou a experiência com os ribeirinhos e tudo o mais. E outras experiências também, né?

[Juliana Balsalobre] Hum-hum.

[Romulo] O que é compartilhado aí, né?

[Juliana Balsalobre] Cê diz assim "o que é que é compartilhado do palhaço com o público"?

[Romulo] Isso! E o que esse público compartilha com vocês também, assim? O que...

[Juliana Balsalobre] Ah...

[Romulo] ... o que de técnica...

[Juliana Balsalobre] A troca.

[Romulo] ... que troca é essa?

[Juliana Balsalobre] Nossa... Eu, assim.. eh... eh... agora, assim, falando bem da minha experiência, eu acho que é o que eu posso falar... eh... quando até, assim... já que cê falou das comunidades... Quando a gente foi pras comunidades ribeirinhas, ali na Amazônia, uma coisa que a gente sentiu também era isso. Tinha um outro tempo,

tinha uma timidez das pessoas. A gente tinha uma... a gente tinha que ter mais uma delicadeza, assim, de entrar também, e que o hospital foi uma escola pra gente pra isso, mesmo, assim. Porque o hospital exige... exige toda essa permissão. E aí, quando a gente entrava, era mais assim... eh... eh... era uma troca mesmo, porque... A gente, por exemplo, a gente, às vezes, ia na casa de farinha, onde tava as mulheres ralando a mandioca e a gente chegava ali, pegava uma mandioca, de palhaça, e tava ralando e conversando, né? Fazendo daquele momento o... eh... apenas, assim, entrando naquele momento que já existia. Só que a gente como palhaça. E aí, é claro que eu acho que, no final das contas, a troca é o riso. É o riso. É a graça. Porque senão eu não acho que tem sentido palhaço. Não precisa. Eu posso ir de Juliana mesmo também. E ficar lá, descascando, e vou ter conversas lindas e vai ter coisa legal. Só que o palhaço, ele traz o riso, ele traz a graça. Porque para as mulheres, que descascam mandioca, olhando pro lado rap... muito rapidamente... Uma palhaça que chega e fica olhando a mandioca (((reprodução do gesto de ralar a mandioca))) e... e não consegue fazer aquilo, com aquela maestria... com aquela destreza que elas têm, é motivo de riso, sim. E eu acho que essa é a nossa função. É que a gente seja debochado mesmo, assim, né? A nossa imperfeição seja... eh... seja motivo de riso. Que... que... que... e que bom, assim, né? E eu falava assim "nossa, que bom que essas pessoas podem rir da gente, assim." Eh... sendo que, assim, o homem branco foi aquele que chegou e que meio que muito... muito mal fez. Assim, falando bem ali na... na... na questão ribeirinha, na entrada da colonização portuguesa e todo massacre que os índios sofreram. Eu falo "nossa, isso é libertador"... Eles rirem de duas palhaças brancas, né? Su... vindo do Sudeste, né? E que não sabem fazer tudo o que é importante na vida. Que é plantar, colher, conseguir pescar o seu peixe, conseguir fazer a sua farinha. Coisas que... a gente não tem essa destreza, esse domínio. Então, isso foi... eu fui falando assim "nossa!" Porque eu questionei já muitas vezes essa coisa de ser palhaça e falar "nossa, mas eu acho que tem coisa mais importante que tá precisando de"... E aí, quando eu vi isso, eu falei "não, que bom. Que bom. É isso!" E eu acho que nessa co... eh... isso que cê pergunta. O que... a troca, eu acho que tá no riso, mesmo, assim. É na risada... É da gente rir de tudo isso, assim. Da nossa existência, da vida, das coisas, né? E no hospital, a mesma coisa, né, assim. É a criança que tá, às vezes, ali, né? Que nem o menininho que cês viram hoje, que ele se levanta e vai atacar eles, né, assim. Não tem doença ali. Não tem. Aquilo é saúde. Então, essa é a troca, né? A gente... eu acho que é... eu acho que o que a gente vem de volta, no... no caso do hospital, é toda a saúde e a potência do brincar que tem numa criança, assim. Que acho que isso é... é... enfim, é uma potência da qual a gente, adultos, tem que aprender muito, assim, com elas, né? E que o palhaço é um adulto que brinca, né? Então, assim, a criança reconhece isso, então. Então, ela também vai, né? E.. e... só pra completar, mas falando muito dessa questão da criança no hospital, acontece muito isso e essa semana eu vi muito isso, assim. Muita criança, assim, querendo, tipo, jogar feitiço no palhaço, jogar superpoderes, querendo bater, querendo puxar pelo jaleco, que... E eu fiquei assim "nossa!" Que... eh... que bom, assim, né, que eles podem... E, assim, como que a gente também... Lógico, assim, que a gente não quer que nenhuma criança fique batendo no palhaço.

Também, não é isso. Mas essa energia que eles trazem, como esse menino trouxe de (((faz onomatopeia de lançar algo))) jogar, ela... eh... eh... que... que bom que o palhaço possa despertar isso e que bom que ela possa nos dar isso também porque eu acho que isso a gente recebe. Essa força que vem duma criança doente, que, às vezes, tá deitada no leito e cê chega e cê fala "putz, vai ser difícil". E, de repente, ela já sentou e já direcionou uma potência dela pro palhaço é que cê... E que aí, às vezes, até acorda o palhaço que tava meio... eh... achando que, talvez, só ia tocar uma música, tranquilo, e... e às vezes, não. Então, eh... eu acho que... é um constante, na verdade, pensando em tudo isso que você falou, essa troca é um constante despertar, assim. Eles... eles trazem o despertar pra gente, pro palhaço, pro humano. (((estalar de dedos))) E, tipo assim, se liga, assim. Às vezes, cê acha que cê tá sabendo, meu? Aí, vem e te puxa e te leva pra outro lugar. E aí, também acho... a gente tem que ter essa abertura de olhar, né? De, de olhar e de... e de deixar se envolver e se permear por todas essas mudanças aí que vão acontecer.

[Romulo] Que bom.

(...)

[Romulo] Quando você fala sobre esse rir de si, né? E que traz essa coisa de abrir esse espaço de... é... da fragilidade nossa, né? Eh... você acha que é possível que todas as pessoas tenham uma potência, assim, de palhaço em si, né? Todo mundo tem um pouco de palhaço? Mesmo que não seja essa coisa de... de atuar, né? Eh... O que há de palhaço nessa humanidade toda aí? O que a gente pode trazer à tona, né? No dia a dia mesmo...

[Juliana Balsalobre] Hum-hum.

[Romulo] ... não, necessariamente, botando um nariz vermelho e...

[Juliana Balsalobre] Hum-hum.

[Romulo] O que você acha? Todo mundo tem um pouco de palhaço?

[Juliana Balsalobre] Eu acho que não. Eu acho que, assim como... eh... eh... eh... não... acho que... Acho que, talvez, assim. Quando eu penso em palhaço, eu penso muito em criança. Eu acho que o palhaço e a criança, eles habitam lugares muito parecidos, assim, né? E... e a gente, assim, enquanto adulto também, eu penso assim, a gente deve também sempre tentar não esquecer da nossa criança, mas a gente esquece, assim, né? Muitas vezes, a gente... E eu acho que, assim, a vida im... a vida que tá aí imposta a nós, assim, humanos, capitalista, esse sistema consumista que a gente vive é como se ele fo... ele... eh... ele... ele limasse, mesmo, essa possibilidade do potencial criança e do potencial palhaço. Eu acho que... Então, assim, claro que a gente encontra muitos palhaços por aí, assim. Como hoje cês viram esse... esse... esse funcionário que é da faxi... da faxina, que eles chamam de Salsicha. Que assim, desde o primeiro dia, ele já quis entrar com eles e ele tem uma coisa que eu falo "gente, que delícia", assim. Ele tem um corpo que brinca. Ele se diverte. E é um momento que eu acho que ele... ele também fala "Ai, nossa, eu quero, eu preciso brincar", né? Hoje, até um rapaz, hoje também, ele chegou pra mim e falou assim "ai, eu vou acompanhar agora um pouco os palhaços porque eu tô precisando rir". E... e

é isso... A gente... eu não sei... acho que, nesse mundo nosso, às vezes... não... né... e eu digo bem nesse mundo, assim, consumista, capitalista, tananã. Essa vida de trânsito, que cê tem que fazer, e que cê tem que cumprir, que cê tem que produzir, que cê tem, que cê tem (((respiração difícil))). Aí, não... não tem espaço. Acho que cê... eu acho que se todo mundo relaxasse, com certeza, teria um palhaço em cada ser humano. Mas eu acho que o palhaço só existe porque não é assim. Humpf... Mesmo assim. Porque a gen.. porque não é assim. Palhaço existe porque... porque ele é pra despertar isso. É pra ver, né? Pra.. pra gente despertar esses... esse riso palhacesco aí. Então, assim, é... não sei se eu fui...

[Romulo] Nossa, foi... você foi... você tá elaborando...

[Juliana Balsalobre] (((risos)))

[Romulo] Fique à vontade!

[Juliana Balsalobre] Tô nessa elaboração aí. Mas eu acho que... que é meio... eh... eu acho que... que a gente... ai, não sei. A nossa sociedade é muito isso também. Eu fui ver um filme, não sei se vocês viram, que chama "O começo da vida", que fala... que fala sobre a primeira infância, né? Que é do zero ao seis, aos sete anos. E, assim, que eles estavam falando como, assim, essa fase é desvalorizada, assim, né, no mundo. Como isso não representa nada pra... nem pra política pública, nem pra... às vezes, pros pais, mães. Às vezes, nem pros professores. Nem pra sociedade. Então, assim, eh... A gente... sendo que é, assim, uma das fases mais importantes da vida, assim, é o começo da vida. É o que vai ser a nossa humanidade. É o que vai ser a construção da nossa sociedade. Do mundo que a gente acredita. E a gente não valoriza isso e a gente não dá condição de mães que precisam ficarem com seus filhos porque tem que trabalhar e deixar... Então, não tem esse olhar. E eu acho que o palhaço, ele... ele... de novo, ele existe muito por conta disso. Porque se fosse tudo bem, se todo mundo tivesse esse palhaço em si e fosse o... eh... né... ok, aflorado, pra que o palhaço? Não acho que precisa. O palhaço vem é justamente pra... pra... pra despertar alguma coisa que é sua, mesmo, que tá em você, que é sua, que existe, mas que tá totalmente escondida. E acho que ele vem pra despertar e, às vezes, vem pra denunciar mesmo, vem pra apontar o dedo, vem pra... né? O Chaplin, por exemplo, quando ele faz "Tempos Modernos", quando ele faz o... o... "O Grande Ditador", é uma denúncia ali, né, assim, de um sistema que ele não acredita, de um sistema injusto, falido... E ele faz isso com maestria, eh... com poesia, com delicadeza, mas ele bota o dedo na ferida, né? E ele faz isso... Por que que ele fez isso, né? Por que que ele fez isso? Por que que...? Porque existiu um Hitler, né? E porque existe muitos Hitlers, né? E porque existe... e porque existe... es... es... es... essa... essa indústria que torna o homem robótico. Então, eh... eh... e... não sei, assim, né. Existe o Leo Bassi, também, que... que é um outro palhaço, que também aponta, que vem e fo... no espetáculo dele e estoura um monte de Coca-Cola, que é também pra falar isso, pra falar "eu não acredito nisso. Isso não é...". Então, assim, e se fosse? Por isso, de novo, eu falo, se a gente tivesse... e... e...se a gente olhasse pro palhaço. Porque, talvez, a gente tenha esse espírito palhaço, sim, mas eu acho... eu acho que ele... a gente tem como essência humana. Só que eu acho que ele é muito encoberto. E... e se a gente

não tivesse, que mundo lindo que a gente viveria. Tudo seria bonito demais. A gente viveria numa grande ciranda harmoniosa, de solidariedade, humanidade e igualdade. Sem injustiça de nenhum tipo.

Entrevista 11) Fernando Coelho

[Romulo] Eh... aquilo que eu expliquei ontem, mais ou menos, lá no... no grupo, o que me interessa realmente é esse estado de relação, né?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Eh... que é essa abertura que vocês, artistas, palhaços que trabalham em hospital, eh... criam, instauram, né?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Nessa relação. E aí, eh... eu queria que você falasse um pouquinho sobre essa relação específica, né? Claro que existem outras experiências que não são só de palhaçaria em hospital, mas como esta relação de palhaço de hospital, né? O que se dá nessa relação? Quais são os temas que vocês compartilham, né?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] E aí, compartilhar parti... eh... partindo dessa perspectiva de que aquele que é o seu público também compartilha algo com você.

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Que que há de comum entre vocês?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Que troca é essa que acontece, assim?

[Fernando Coelho] É. Eu acho que... aqui no hospital eh... eh... eh... tem a... apesar de quando a gente tá atuando, a gente... deixa de lado como foco, né? Não se dá foco pra enfermidade, mas tem, né? Então... eh... eh... eu... eu fico tentando criar um tipo de relação e percebo também que quando ela cola, ela fica automática na... na... na... na reciprocidade, né, assim... De... de... de liberdade, de esquecimento um pouquinho do... do que que tá acontecendo e... e... então, eu acho que... que a relação fica um pouco nesse lugar do... do... do... da confiança, mesmo, sabe, assim? "Olha, sou palhaço, tô chegando aqui agora, quero ficar do seu lado. Não quero saber o que que cê tem, sabe, assim? Quero ficar do seu lado. Independente do momento, independente da dor, independente da... e quero que, de repente, a gente se divirta e possa deixar um pouquinho de lado. Ou não deixar de lado, mas, sim, ajudar a melhorar de alguma forma". Eu brinco muito que eu... que eu... que eu quero, realmente, assim, acreditar que eu possa ajudar alguém a melhorar, sabe assim? E... e eu acho que eu tenho um pouco a palhaçaria pra isso. Então, eu acho que a relação permeia um pouco por esse desejo de estar perto de... de... de quem é que seja e... e qualquer situação que ela esteja aqui dentro, sabe assim? Desde uma sala de espera, até o... o CTI, até uma situação de... de... de morte mesmo. Eu quero estar ali do lado. Eu quero... mas sempre fazendo isso estando na confiança, né? Na... na... adquirindo

essa confiança na troca de olhar, no consentimento, no instinto mesmo, né? Assim, esse... a relação instintiva que, de repente, olha, estabeleceu uma confiança (((palma e movimento de braços girando))) e aí... fuuuuu (((sopro))) nada de braçada, sabe? Eu acho que o tipo de relação tá por aí. Conquis... conquista de confiança... Eh... eh... que tem outros... qualquer outro lugar, mas, aqui, acho que é um pouco diferente, porque as pessoas tão... tão... tão enfermas. Tão... tão precisando de algo mais, assim. Que senão elas não estariam aqui, né? Então...

[Romulo] E... e... em troca, assim, o que que você recebe dessas pessoas, né?

[Fernando Coelho] Putz!

[Romulo] Quais são as informações, quais são as vivências? O que que há assim, né? Que eles dão... te dão em retorno? Eu acho que vai ser melhor a gente esperar um pouco. (((risos))) (((passam funcionários do hospital carregando um carrinho barulhento)))

[Fernando Coelho] (((risos))) É bom que eu penso. Ah... assim... Vai até parecer um pouco clichê, assim, o que eu vou falar. Mas o... o meu retorno é... eh... eh... o que de bate, bate já de cara no profissional... E aí, eu vou percebendo algumas transformações na vida também. É o fato de que... de que essas... essas pessoas podem não estar aqui amanhã. Assim... eh... eh... eh... eh... Então, eu venho e... pensando que eu... que eu também posso não estar aqui amanhã. Então, um retorno... eh... não... não... não... não mai... um retorno inicial, assim, falando, é um pouco da profissão, mesmo, de depois de ter começado a trabalhar no hospital, é que as coisas ficaram mais (((estalando os dedos))), sabe assim, mais "ô, ó, é pra hoje. É pra hoje". Então, eu não vou desistir de travar um... uma relação sincera, que o... já pra hoje porque eu não sei, sabe assim? Esse moleque tá frágil, ele... pode ser que amanhã ele não seja aqui mais... Eh... então, esse lugar do... do... do... da urgência foi uma coisa que... que eu peguei muito, assim, pro... pro meu trabalho, tando trabalhando aqui. Eh... com a criança... eh... eh... aqui dentro, também, a gente aprende muito em relação a... a... a... a...a... a... Como adquirir, né, como a... como adquirir uma doçura, uma... uma... um olhar diferente, um jeito mais doce, um... um... um... um... pra... pra conseguir se aproximar. Eh... eh... e isso acaba que... que... que reflete muito na vida também, porque eu sou pai, sabe assim? Então, muitas coisas que eu vivo aqui com criança me leva a pensar muito no meu filho e faz com que eu me derreta e me amoleça muito mais... muito mais fácil com ele, porque eu sou um pouco duro até... eh... com ele assim. Eh... ah, cara, e a felicidade, né? De cê entrar no quarto e... que tá cinza, que tá deitado, que a mãe tava com as costas doendo e... e... e... e cê entra ali e (((faz barulho de explosão))), de repente, tá todo mundo, sabe, pulando na cama, cagando de rir, sabe assim? Eu brinco muito que eu... eu adoro pegar as veia e... e fazer elas mijar de rir, entendeu? E aí, isso... isso dá um... dá uma... dá... me deixa feliz, sabe assim? De... de... de... de... deixa, me deixa com um... um... um senso de... um senso de dever ético, profissional, um pouco... bom, tô no caminho, sabe assim? Eu acho que eu que é... que é um retorno interessante, assim, também de... de... de ética de trabalho mesmo, que inclusive, acaba influenciando no meu trabalho de ator. No... no... Depois que eu comecei a trabalhar em hospital, foi muito mais fácil ser ator,

sabe assim? Porque eu comecei a ter uma lógica por trás de... tipo "ai, se... se fazendo esse espetáculo aqui eu consegui de alguma forma atingir alguém, eh... eh... eh... que seja com... com... com uma simples poesia, uma simples palavra e... e..." Antes, eu me preocupava muito mais em saber fazer, em saber... conseguir... conseguir. Hoje em dia, eu pro... preocupo muito mais em relação, em... em... em atingir, em conseguir trocar... e às vezes, isso faz com que as coisas saiam muito mais fácil, o corpo se... esteja muito mais preparado, a voz saia com muito mais espontaneidade, assim. Ah, acho que são muitas coisas.

[Romulo] (((risos)))

[Fernando Coelho] (((risos))) São muitas coisas...

[Romulo] Uma pergunta que a gente tem feito também...

(...)

[Romulo] Todo mundo, essa humanidade, também tem um palhaço em potência, né? É possível que todas as pessoas tenham um pouco de palhaço? Eh... como é que você vê isso, né? Não necessariamente palhaço que atua, né?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Não o artista palhaço.

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Mas que haja algo em comum, né?

[Fernando Coelho] Eu acho que o palhaço tem muito a ver... assim... em... em um certo... em um certo aspecto, eh... eh... eh... tem muito a ver com o brincar, né? Então... eh, eh, eh... as pessoas brincam e são... estão sendo espontâneas. Espontaneidade também tem muito a ver com o palhaço. E de repente, o... o... o palhaço mesmo pega isso e... e se faz... e se... e.. e... manipula. Então, vejo por um lado aí, ou um lugar onde a humanidade toda experiencia, né, em algum momento da vida, algo que tem a ver com o palhaço, né? Ou o palhaço tem a ver com isso, né? Acho que é vice-versa. É um local. O outro é o... a banalidade, o erro, o equivocado, o falastrão, né? Todo mundo tem uma característica que acaba que... que... que... que também é vice-versa. O palhaço tem, mas por outro lado... eh... se a sociedade escolhe... fala... olha... olhar por esse lado, né, "olha, isso... isso é muito banal, né? Um comportamento meu"... e... e... começa olhar pra isso com mais leveza e rir disso. Eu acho que é mais um lugar onde... onde todo mundo é, né? Todo mundo erra. Todo mundo... todo mundo tem suas... suas limitações, suas ina... ina... inadequações. Eh... eu acho que tá por aí. Eu acho que tem. E... e... e... e tem muita gente que não que também, né? Não quer errar, não quer... quer ser perfeito. Quer ser o Gianechini, né, da parada. E isso também é... é boçal, é rid... é risível. Então, todo lado que cê olhar tem, né? Eu acho que tem... tá muito no olhar também essa coisa de identificar a... a... o... onde está o palhaço, né, assim. Vo... cê pode... se... ocê pode ficar observando o dia inteiro com essa perspectiva: "vou ficar hoje observando comportamentos de palhaço, co...". Cê vai ver o dia inteiro. Cê vai ver uma pessoa andando, cê vai falar "cara, esse cara anda engraçado". Que todo mundo (((risos)))... todo mundo anda engraçado, sabe? Todo

mundo tem um jeito. Todo mundo tem um jeito de falar. Todo mundo... Acho que é meio que... acho que a diferença é que o... né? Acho que Francis deve ter falado disso ontem, né? Que uns fazem disso profissão, né? Acho que tá muito por aí.

(...)

[Romulo] Eh.. então, aproveitando que a Ná falou até da cena daquele menino lá que queria atropelar vocês com...

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] ... com o carrinho que ele tinha na mão assim.

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Vocês já o conheciam antes?

[Fernando Coelho] Não.

[Romulo] Ele é Miguel, eu acho.

[Fernando Coelho] Não.

[Romulo] E... óbvio que cês não esperavam aquela reação porque vocês ... esperam coisas diferentes assim, né? Eh... e aí? Que... que jogo é esse, também, que é mais... eh... Ele... ele tá ali na imaginação, assim, ou ele tem o... a... querem te... ele quer atingir o real, né? Quer atingir vocês?

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Ele quer dar o troco. Ele quer atropelar, né? Ainda que seja com o carrinho dele.

[Fernando Coelho] Eh... eu acho que a criança brinca de verdade. E isso pra mim é mágico, é uma aprendizagem. E, às vezes, ela brinca de verdade fantasiando. Mas, às vezes, ela brinca de verdade, de verdade. E é tudo misturado, sabe assim? E... e... e então, eu acho, eh... pra mim, quando acontecem coisas desse tipo, é um milagre, assim, sabe? É a hora que eu fa... aí, eu falo "ah! Agora eu vou... sabe... agora eu vou brincar, mesmo". Porque... eh... eh... move, né? Move a... a... colu... o corpo que é, né, deformado, que é difícil de se locomover e, de repente, se encontra querendo correr, sabe assim? Seja pra atropelar, que seja pra brincar. Pra mim, ó... (((gesto de tanto faz espalmando as mãos))) sabe, assim? Não me importa mesmo. Lá no HC, quando eu trabalhava, tinha uma menina que não tinha uma perna e que corria atrás de mim pra me dar porrada, mesmo! Porque eu provocava ela até ela ficar tão puta de querer correr atrás de mim, pra me dar pancada. E ela, realmente, queria me bater. E aí, pode vir "ah, mas isso não... a criança querer te bater e tal. Tá meio errado". Errado o caralho! Sabe, uma criança de um... que não tem uma perna querendo correr atrás de um palhaço, sabe assim? Então, eh... eh... não... não... não... não me importo muito com essa... com a... quando envolve a criança assim, com esse lugar do "ah! Tá. É fantasia ou não é. É real". O que me importa muito é a movimentação, sabe assim? É o... é querer brincar, é acreditar naquela brincadeira e... eu vou atropelar os palhaços (((soco na mão))) e... e a criança assim... ela muda de ideia (((estalar de dedos))) tão espontaneamente que ela podia muito bem, no começo, ali, tá realmente

querendo atropelar, mas, quando ela viu que chegou perto, ela querer (((soco na mão))) dar uma pancada, sabe? E cabe a nós... sabe, brincar... brincar com isso também de conseguir desviar, de conseguir continuar na brincadeira, mesmo se ela entrar numa de... de... de... querer dar uma pancada e... e, muitas vezes, a gente não consegue também... Acaba "ó", falando "olha", mas eu nunca gosto quando vai pra esse "olha, vamos parar?". Não. Eu gosto é de... de continuar movimentando assim. Eu acho que é mais por aí, assim, essa... essa questão.

[Romulo] Eh... a Ná citou o Mateus. Então, vamos falar um pouquinho dele até por conta da sua fala. Eh... no jogo do Mateus, porque foi um jogo também...

(...)

[Romulo] Ele também tava deixando que vocês acreditassem que vocês estavam o ajudando a fugir.

[Fernando Coelho] Hum-hum.

[Romulo] Você acha que ele tava fugindo no real, né? Mesmo? Ou ele diz "ah! Vou deixar que esses palhaços também me ajudem. Eu sei que eles vão... eh... me ajudar de mentirinha", entre aspas.

[Fernando Coelho] Cara, aquilo foi uma história muito maluca... Porque tudo começou há cinco meses atrás. E... e teve um dia que eu tava... eu tava... eu e Fran, a gente tava... num quarto. Quer dizer, antes... a gente tinha ido dar uma oficina. Eh... eh... de palhaço, no interior. E a gente tinha comentado sobre um dia que o Mateus... eh... que o... que o... que o... elevador ti... tava... tava fechando... Eu fui falei com Mateus "Mateus, vamo... vem com a gente? Vamo fugir?" Aí, ele falou "não, não posso ainda não". Aí, o elevador fechou e a gente foi embora. Aí, dando essa oficina, a gente conversando muito sobre esse... sobre isso, a gente falou "ah, vamo... vamo dar corda pra ele pra vê onde é que vai e tal". Aí, teve um dia que eu fui... Depois disso, eu fui, fingi que tava dormindo. Ele veio, fez muito carinho em mim, tatatá, tatatal... Aí, eu acordei e falei "Mateus, tive um sonho. Sonhei que a gente tinha fugido. Cavado um túnel e... debaixo da sua cama... e fomos parar no parque municipal". E aí, ele foi... fu,, falou assim eh... eh... eh... "nossa, esse também é o meu sonho. Eu já sonhei com isso". Aí, eu lembro que a gente foi, encostou a cabecinha junto e falou "ah! Então, vamos sonhar junto". Ficou um tempinho com a cabeça encostada eu, a mãe dele, o Fran, o Risoto e ele, pá. Aí, dia após dia, começou a... a... a brincadeira a ganhar corpo, né? Então, às vezes, quando a gente chegava, ele já vinha falar que... que... tava planejando alguma forma de fugir ou a gente já chegava com outra. Então, a gente levou... putz, a gente levou pedra, pra... pra ele fazer buraco no chão. Aí, ele falou "não, essa pedra não vai servir pra fazer buraco no chão. Ela vai ser boa é pra abrir o vidro. Porque minha tia falou que... que diamante quebra o vidro". Aí, ele ia lá com a pedrinha e ficava fazendo um quadradinho na... sabe assim? Esse dia mesmo, ele pegou a pedrinha, fez um quadradinho na... na... no vidro, assim ó... E aí, foi... (((barulho de explosão))). Começou a dar murro, véi. Na hora que ele começou a dar murro, eu olhei... eu olhava pro Risoto, assim, as perninhas até bambeavam. Vê um menino cego, desse tamanho (((medindo altura))) dando murro na... na... na... no vidro,

sabe, assim? Brincando de... de fugir, mas... né? Um murro... eh... E aí, foi... foi indo. Foi... foi uma... um alimentando o outro. E de repente, a brincadeira ficou séria. De que ponto de vista? Porque tava muito gostoso brincar daquilo. E... e ele é um menino que brinca mesmo, que fantasia mesmo. Eh... eh... e que nos ensina muito a brincar. Ele é cego, então, é mais fácil de manipular a imaginação dele com o... com sensações com "ó, presta atenção, que, senão, sabe, faz assim". Ele já (((levemente agacha))) tuf... E como ele não tá enxergando, se cê fala que tá passando um policial, ele... né? Pra ele a re... é mais... é mais legal ele acreditar que tá passando mesmo, porque ele não, né... não tá vendo se tá passando ou não. Ele acredit... Então, no dia da fuga mesmo, ele ficou tão eufórico, que eu acho que ele tava acreditando mesmo, sabe assim? E aí, quando a gen... quando a ge... quando eu cheguei e só tava aquele movimento todo de Rede Globo e pepepê, pepepê, pepepê... eu falei "putz, véi, tem é que focar nele. Tem que falar com ele que é pra não dar confiança pra nada porque é no meio dessa confusão mesmo que nós vamos". Então, na hora que eu cheguei pra ele e falei "ô... ô... ô, Matheus, é hoje". Ele fez assim (((longa tomada de fôlego))) "mãe, mãe...". E aí, veio aquele... sabe, chamando ela pra contar. Aí, eu falei "ó, não conta pra ninguém porque todo mundo que tá aqui... se alguém ficar sabendo, vai... vai dar errado". Então, se todo mundo chegava pra falar alguma coisa pra ele e perguntava "que que foi Mateus que você tá assim?" Ele "não... né nada não". E inventava história pra disfarçar por quê e tal. Então, assim... eu acho que... E aí, depois, na van, né, a gente indo embora na van e... o estado dele, assim, de euforia mesmo, sabe assim? Tipo falando isso "nossa, eu tava achando que era brincadeira e... a.. aconteceu mesmo". Porque de... ele não sabia que ia ter alta. A gente falou pra... pras médicas pra ninguém contar pra ele que ele ia ter alta. Eh... eh... a gente armou tudo com ele. E ele tava achando que era uma grande brincadeira, mas, de repente, ele se viu dentro de uma caixa, dentro de uma van e indo embora. Sacou? Então, assim, eu acho que ele tomou um sus... (((risos))) um susto, mesmo: "putz, os palhaço fugiram comigo mesmo", sabe assim? E... e aí, é muito massa porque a gente acabou indo na casa dele, sabe? Saindo do hospital, indo pra casa dele. Ficamo lá um tempo com ele. Eh... eh... então, essa... essa história é uma história que permeia todos esses lugares, assim, de brincar de verdade, de brincar de mentira. Porque a gente cavou túnel que não existia. Debaixo da cama. E aí, de repente começou a aparecer dinossauro, que era dinossauro de brinquedo. Então, a gente, nesse momento, a gente tava fantasiando, né? E ele tava fantasiando com muita verdade. Mas teve momentos, por exemplo, que a gente levava corda, mosquetão e... e... e deixava com ele. Aí, a mãe dele mandava vídeo pra gente dele treinando... pra fugir. Aí ele ficava pulando de uma cama pra outra. Então, nesse momento, ele não tava fantasiando. Ele tava treinando mesmo. E aí... te... sabe? Muitas, muitas, muitas histórias em cinco meses pra fugir. Então, algumas eu acho que era num nível de fantasia. Outras era no nível de brincadeira. Outras eram... eram reais. E aí tudo culminou numa fuga... numa fuga que foi real pra ele. Foi... assim... foi real mesmo. E que foi quebrada depois. Como qualquer coisa na nossa infância é quebrada, né? Normal, assim... Quando a gente foi no... no programa, mesmo, lá o bobo... o bocó do... do... do... como é que ele chamava, cara? Ah, um desses convidados que tava lá perguntou "ah, mas... mas...

eh... eh... como é a responsabilidade de vocês perante a quebrar com uma expectativa duma criança e tal". Aí, eu... tipo assim, como assim, sabe? Eh... eh... Quando cê é criança, expectativas são quebradas o tempo todo e são renovadas... E é isso... e é isso que eles ensinam pra gente, entendeu? A gente, quando é adulto, que fica bocó, que esquece, para de saber como é que brinca, como é que cria expectativa e deixa que as expectativas sejam quebradas com... com naturalidade, mesmo que se sofra um pouco por causa disso. E a gente continua se comunicando por... por... por... Skype... Ele liga no Skype, fala que vai... que agora que ele tá indo pra Miami pra fazer a cirurgia dele, ele que vai colocar a gente dentro duma... duma caixa e colocar num avião pra levar pra lá, porque nós que somos médicos dele, sacou? Então, é isso! Brincar de verdade, sabe? Acho que a parada é essa, assim, no trabalho.

[Romulo] Perfeito. Muito grato!

[Fernando Coelho] É isso aí.

[Romulo] Muito grato!

[Fernando Coelho] Eu que agradeço.

Entrevista 12) Vinício Queiroz

[Romulo] Vinício, na verdade, eu queria estender um pouquinho essa conversa aqui, eh... até por conta de uma coisa que eu observei hoje que aconteceu... eh... e que eu achei curiosa. Foi o seguinte: quando cês estavam indo pra... pro segundo prédio, ah... naquela... na passagem, lá, havia uma menina que cês tavam brincando que ela era meio... eh... feroz também, uma loirinha, né?

[Vinício Queiroz] A-ham.

[Romulo] Eh... e teve um momento em que ela foi lá e deu um tapa em você. Eh... e tipo, em você que ela atingiu. Não sei se você se recorda disso.

[Vinício Queiroz] A-ham.

[Romulo] Eh... eu sei que cês tavam brincando o tempo inteiro com ela. E aí, naquele momento, aquela intervenção dela, assim, aquela reação dela à ação de vocês... À primeira instância, a mim, que vê isso "nossa, ela ficou revoltada". E... não entendi por quê... Porque eu estava à distância e não estava escutando, exatamente, as brincadeiras todas. Eh... só ouvi o "feroz", "você é felina", ouvi algo assim. Eh... então, ela parecia que tinha ficado brava. Mas, quando vocês saíram... eh... vocês saíram de perto dela...

[Vinício Queiroz] Hum-hum.

[Romulo] ... houve um chamado dela de volta, né? Porque acho que vocês falaram alguma coisa que tinha a ver com felino de novo, com gatinho e tal, não sei o quê, e ela foi lá e fez "miau", né? Eh... então, eu percebi que era um jogo... muito curioso assim, né? De raiva, né, primeiro, e teve essa intervenção mesmo de tapa, assim. E depois esse "ah! Eu quero vocês de volta aqui. Voltem aqui!", assim. Eh...e ainda

nessa extensão, né? Que jogo é esse que... que teve intervenção desse real de... da... chegar à violência, né? Uma reação muito rápida assim...

[Vinício Queiroz] A-ham.

[Romulo] ... e o querer de volta, né? Que relação é essa? Que imaginário é esse que cê acha que tá aí, né, estabelecido?

[Vinício Queiroz] Ah... hum... não sei te falar assim, sabe, de forma conceitual.

[Romulo] Você não precisa falar de forma conceitual.

[Vinício Queiroz] Eh...

[Romulo] O que cê viveu? O que cê experimentou?

[Vinício Queiroz] A-ham. Eu sei que todo... todo jogo, assim... o que a gente tá vivendo ali o tempo inteiro, eh... eh... eh... muitas vezes, não dá pra gente, né, não dá pra gente manipular muito as situações, sabe? A gente tenta manipular uma coisa ou outra. A brincadeira. Mas a reação das pessoas não cabe à gente. E o interessante do palhaço é justamente isso, né? A gente joga sempre com a reação das pessoas, né? A gente joga com o que elas... com o que elas nos trazem. E se elas nos trazem algo que... que pareça ser, assim, ofensivo, né, a gente também tem... eh... a gente também tem que ter essa capacidade de saber lidar com essa situação, né? E... então, é... é... é isso, né? Às vezes, a gente chega com uma brincadeira... chega com uma brincadeira... e é uma brincadeira que tem uma reação que, muitas vezes, a gente não tá esperando. E como lidar com isso, né? E são presentes, né? São surpresas que, né, que o dia a dia nos traz, assim, né? Já vivi outras situações, assim, bem parecidas, sabe?

[Romulo] Como quais, por exemplo?

[Vinício Queiroz] De... uma vez... não tão parecida, mas eu acho que foi mais... mais ofensiva até. Uma vez, eu cheguei numa sala e... e brinquei com as... com a telefonista, assim. Ela tava atendendo e eu tava brincando com ela e tava falando alto. E aí, logo em seguida, surgiu a... a chefe, que tava, né, que tava bem na... na... no quatinho. Falou assim "porra, é você que tá falando alto?"... eh... "pô, cê não tá vendo que tô ali no atenden...". Aí, pô, aí, na hora, assim, eu tive uma reação de levar isso pra uma brincadeira. Na hora que levei isso pela brincadeira, ela pegou, riu... ela sorriu pra mim e falou assim "eh... você também não tem jeito, né?"... E entrou, sabe assim? E... é isso que é... que é... que é... que é legal, né? Tá nesse estado e deixar que esse estado, sabe assim? Deixe que ele transforme as coisas. Deixe que ele mesmo faça por si só as coisas, né, funcionarem, né, assim. Porque se eu for querer manipular, se eu for falar assim "poxa, a pessoa ficou com raiva". Eh... eh... e eu ficar, sabe assim, eu começar a me atingir demais assim por isso, não vou conseguir, né, não vou conseguir lidar com essa situação. Então, é isso, assim. Não sei o que acontece na hora. A coisa vai fluindo, a coisa vai surgindo, a gente vai brincando, vai brincando. Eu acho que a própria brincadeira, né? O... o... o... fato da gente... a gente, quando coloca o nariz, já começa nesse estado. A gente já tenta entrar nesse estado, né? A própria coisa, assim, vai chegando num momento que a gente não tem noção assim de... de...

opa. É tudo... passa a ser... passa a fazer parte desse... desse imaginário e dessas brincadeiras tudo, sabe, assim? E aí, inclusive, qualquer reação que a gente tem também, reações contras também, pode também fazer parte disso, né? A gente pode trazer pra esse lado também da brincadeira também. Por que não, né?

[Romulo] Eh... faz quanto tempo que você tá no grupo?

[Vinício Queiroz] No HAHHAHA, tem... vai fazer dois anos.

[Romulo] E você atua como palhaço há muito mais tempo que dois anos?

[Vinício Queiroz] Eh... não. A minha... a minha... a minha pesquisa veio pelo lado da cultura popular, com a capoeira de Angola, né? Aí... aí, fiz alguns trabalhos, assim. Alguns trabalhos, mesmo, assim, buscando a arte do palhaço há uns dois anos e meio, mesmo, assim, né, que eu vim pesquisando como palhaço de rua. Essa coisa de como atuar na rua, né? E aí surgiu a oportunidade de trabalhar dentro do hospital, assim. Aí, eu achei que era algo que... que tinha a ver com o que eu... com o que eu... com o que eu tava buscando, com o que eu tava, né?

(...)

[Romulo] Nesse tempo, eh... de dois anos, né, e meio, que você tá na relação com o palhaço, na relação de palhaço com o público de hospital... eh..., o que você percebe, né, que há de diferente, né? Eh.. até mesmo da própria... do próprio trabalho da cultura popular que você faz assim, né? Que relação é essa que é estabelecida aqui dentro do hospital, né, com esses pacientes? Com os acompanhantes? Com os profissionais de saúde? Eh... com os outros tantos trabalhadores que tão aqui dentro, assim, né? O que que há de diferente desta relação, né? Como é que essa relação ela se dá, né? Essa troca. Quais trocas acontecem nesta relação? Pra você, assim, como você...

[Vinício Queiroz] A-ham.

[Romulo] ... vê esta relação? Sua visão sobre ela.

[Vinício Queiroz] Eh... eh... essa relação, ela... eh... ah... eh... engraçado assim. Cê tá... tá... cê tá perto da... cê tá lidando com isso, né? Com a vida e a morte o tempo inteiro, né, assim. A gente tá sempre lidando com isso, né? São dois... dois limiars, assim, que a gente... a gente tá transitando, sabe assim? E... e muitas vezes, quando a gente tá lidando com isso, né, muito com a morte, muito com a morte, assim, né, a gente tá muito próximo da morte, a gente começa a pensar na vida de uma outra maneira, né? E... e, assim, a própria relação mesmo do hospital, assim, tem me feito enxergar a vida de outra maneira, sabe, assim. Eh... buscando entender que as coisas na vida, elas são... as coisas que são... que assim... que eu acho que realmente têm importância hoje na vida, elas são mais simples, né? As... a própria... a própria troca, assim, com as pessoas, a troca que a gente tem hoje com as pessoas, né, ela me faz enxergar que as coisas, elas devem ser mais simples. O afeto, ele... ele é algo essencial para o ser o humano, saca? Essencial mesmo, assim, sabe assim? A gente pode dissimular que a gente tá bem, assim, mas se não há uma troca verdadeira de afeto, a pessoa, ela não consegue... ela não consegue se nutrir, saca? Ela não consegue, assim... ela não consegue sentir uma coisa boa, verdadeira, né, assim. E...

e... e... nós somos carentes disso, né, assim, sabe? O ser humano é carente disso pra caramba, né? E aí, esse trabalho me faz ver isso, sabe? Que... que é necessário... é necessário mesmo que... que nós aprendamos a trocar afeto com as pessoas, aprendemo a trocar, sabe assim, a trocar ideias, ver as coisas de uma outra maneira. Enxergar a vida mesmo de uma outra maneira, sabe assim? E o palhaço, ele... ele tem um... ele tem um... Ah, ele... ele me tira dessa... dessa realidade tão crua, né, que é... que é... que é tá lidando, assim, com a... com a morte de uma maneira tão fria, né? E... e me faz passar por isso, né, e enxergar a vida nesses lugares, né, assim. Eu já passei por... por situações, assim, de ver, né, assim... um... uma criança, né, num estado debilitado na cama, mas de passar e, num dado momento, olhar pra ela e perceber que ali tinha uma relação muito forte, muito verdadeira, sabe assim? E... e que aquela criança, ela... Nossa! Aquele dia foi fantástico porque eu consegui enxergar uma criança, sabe? E ela também conseguiu me enxergar, assim, sabe? "E a lembrança que eu tenho é só essa", eu falo assim... Até hoje, cara, assim, a lembrança que eu tenho foi que eu consegui enxergar uma criança e ela conseguiu me enxergar, sabe? Out... outro dia mesmo, a gente viveu uma situação também que foi muito bonita assim. Há uma criança chorando, né? Tava passando ali por um momento e... e a gente chegou com o violão, cantando e... e... e... e... né, assim, ela tava chorando porque ela tava passando por um processo lá com as enfermeiras e a gente chegou. E, na hora que a gente começou a cantar, cantar, cantar, ela foi abaixando, ela foi serenando, ela foi dormindo, ela foi dormindo e a gente foi junto com ela. E a gente foi indo, foi indo, foi indo e... foi indo até que ela quase pegou no sono. Aí, a enfermeira (((risos))) pegou na agulha de novo... Aí ela... eh... no pezim dela de novo, meteu a agulha. Ela começou a chorar, sabe? Mas, aí, fica pra mim essa... essa experiência. Falei assim "pô... eh... essa criança me deu muito mais do que acho que dei pra ela, sabe, assim? Ela me deu muito mais. A gente acha que as pessoas tão num estado, assim, né? Às vezes, tá num... num... numa situação debilitada... e essas pessoas tão... tão muito assim... elas...elas tão com muita vontade de viver, sabe? A sensação que eu tenho é essa assim. Que, às vezes, esse estado dela de aparentemente tá meio ali, né, tal... Mas elas tão com muita vontade de viver, cara. E aí, quando a gente enxerga a vida nisso, puxa, cara, é um presente assim, né? Um presente mesmo, sabe? Eu acho que a... a... a... eh... a humanidade... a gente... eh... a gente... a gente... não... não... É raro os momentos que a gente consegue enxergar de fato a vida acontecendo, né? Né? Aí, é raro mesmo, né, cara? Assim, sabe? Isso faz transformar muito a gente, sabe assim? Eh... no sentido de que eu quero isso de novo. Ah, não, eu quero mais, eu quero mais. Isso... não, isso, pô, eu posso... sei lá quantas vidas eu vou passar aqui, mas isso eu quero agora, sabe? Isso... eu quero tá vivendo isso agora, nesse momento, sabe? Aí... mais ou menos isso.

[Romulo] Vocês... eh... hoje eu notei... Até perguntei à Ju... Depois, ela justificou falando que talvez vocês tenham optado hoje por não fazer algo tão musical assim, né? Não trazer instrumentos e tal. Você é músico também, Vinício?

[Vinício Queiroz] É...

[Romulo] Você normalmente toca com o grupo?

[Vinício Queiroz] Eh... eu toco... toco violão.

[Romulo] Violão.

[Vinício Queiroz] Mas Fê também toca e tal.

[Romulo] Mas ele também toca...

[Vinício Queiroz] Isso!

[Romulo] Eh... e como é que foi esse jogo, hoje, pra vocês, assim? Não tão musical, embora em alguns momentos cês tenham feito música com a... o corpo, mas não com outros instrumentos.

[Vinício Queiroz] Sim...

[Romulo] Foi mais difícil? Como é? Eh... o que que a música, né... com o que que a música contribui, assim, né, para atuação de vocês, né?

[Vinício Queiroz] Ah, depende de cada momento mesmo, né? Assim, depende de cada momento, né? Eh... eu acho muito que... que depende... a gente... a gente depende... acho que a gente depende muito mais do que essas pessoas nos dão do que... do que a gente dá pra ela, né? É claro que a música, ela tem um papel fundamental... ela tem um papel... ela tem um bom papel nisso, sabe assim? Ela... ela... ela ajuda, né, assim, de várias maneiras a entrar nesse ambiente... nesse ambiente, harmonizar a coisa, sabe assim? A chegar com mais suavidade, sabe? Mas ela não é o fundamental. Fundamental é o que essas pessoas nos trazem, sabe assim? E aí, se não tem música, às vezes, vai com o corpo, vai com a voz e vai improvisando, né? E deixa a coisa acontecendo, sabe assim? Eh...

[Romulo] Tem gente que pede música a vocês, assim, nas intervenções? E o pedir não é necessariamente "ah, eu quero uma música".

[Vinício Queiroz] A-ham.

[Romulo] Se... no gestual, no... enfim.

[Vinício Queiroz] Pede, pede, pede. Algumas coisas que já...

[Romulo] O que é que pede música pra vocês? Uma situação que peça música?

[Vinício Queiroz] Uma situação que peça música...

[Romulo] Tem alguma coisa que cês falam assim "agora vai ter música"...?

[Vinício Queiroz] Eh... não. De repente, é uma passagem... uma passagem pelo corredor e... e... e ali.. e ali... e ali... eh... eh... eh... eh... bate assim, né? Aquela... sei lá, assim, uma vontade de tocar. Mas, muitas vezes, também, eh... por exemplo, na CTI... A CTI são... são... são.. são crianças. Muitas vezes, tão... tão... tão ali com aquelas... numa... numa situação mais debilitada, né? Então, a música, ela ajuda, sim, de certa maneira, até harmonizar, chegar naquele ambiente, né, assim. Cê tá lidando com o stress de outras pessoas também, das enfermeiras e tal, né. Então, a música ajuda. A gente olha. A gente se olha, pá... e fala "poxa, vamo tocar alguma coisa pra..."

pra tentar harmonizar aqui, né, o ambiente". E, enfim, aí, varia muito mesmo, assim, acho que da situação.

(...)

[Romulo] Vinício, então eh... foi uma pergunta que eu fiz, até pro Fê também, eh... se dentro da... da concepção dele, do... eh... enfim, dos arquétipos todos da palhaçaria também, né? Se as pessoas teriam um pouco de palhaço, ou teriam esse palhaço em potência, né, de vida, de viver, de como viver. O que que há de palhaço nas pessoas de modo geral...

[Vinício Queiroz] Hum.

[Romulo] Como você pensa isso, assim? Eh assim... Não... não tem? Precisa desenvolver bastante?

[Vinício Queiroz] Hum-hum.

[Romulo] Como é seu pensamento a respeito?

[Vinício Queiroz] Eu acho que tem (((risos))). É assim... não querendo tratar isso como uma coisa pejorativa... Que eu acho que o palhaço, ele tem um lugar... um lugar muito... muito... muito específico na humanidade, sabe? Mas aí, cê vê o próprio, né... a própria... si... atual situação política mesmo, assim, no Brasil, sabe? E... e vê o... o quanto que... de ridículo que há (((risos))), sabe assim? Nesse... nesses políticos mesmo, né, assim, defendendo algo que eh... eh... eh... eh... sabe? Algo que não é... que não é... que não é... ah... defendendo algo que eu acho que não é, sabe assim, não é crível, não é real, saca? E... e... e eu vejo que, assim, ali, de maneira explícita mesmo, tem bem assim... tem bem mesmo assim... o... o... o... o... né, assim? Eh... não digo o palhaço nessa situação de humanidade, não, mas eu digo... eu digo... a... a... a situação do ridículo mesmo, né, que essas pessoas se expõem, sabe? Aí, muitas vezes, o palhaço, por se expor mesmo, assim, né? O... o... o palhaço, né, por trazer essas coisas e... e expor isso, né, assim, no que ele tem mesmo de cada um, né, assim... é tido... Aí, é tido isso como "isso é palhaço, e isso não é palhaço". Mas todas as pessoas têm, né? Você falou jeito de andar, jeito de falar, né? Eh... enfim, as pessoas são muito engraçadas, né? (((risos))) A vida é muito engraçada (((risos))). Eh...

[Romulo] O que que é muito engraçado nas pessoas?

[Vinício Queiroz] Uai... tudo... Às vezes, até o jeito mesmo de falar, o jeito de olhar, né, cara? Assim, né? E... na maioria das vezes, a gente... a gente sente vergonha pelo... pelo... por aquilo que a gente é, né, assim. Pelas imbecilidades da gente, né? Eh... a gente tenta esconder isso, né, a todo instante. Mas... eh... eh... isso sempre escapa. O ridículo sempre escapa, sabe? Né? Às ve... (((risos))) Às vezes, até mesmo numa... É muito legal, né, porque, às vezes, cê vê uma pessoa com uma fala extremamente coerente, né, e, num dado momento, ela tá tropeçando, assim, nas palavras, né? E... e aí, a gente não percebe, mas aquilo... aquilo é ridículo, né, assim, sabe? Eh... né? Cê vê o... algo que tá desconectado, assim, cê vê que... que... que... que... né... eh... que não.. que... que... soa... né... só que soa meio estranho, assim, né? Né? E todo

mundo tem. Eu fico... eu observo muito isso e... e... e me divirto muito com isso, sabe assim? Né? Me divirto assim. Às vezes... muitas vezes, não falo nada, mas me divirto pra caramba, sabe? Às vezes, é melhor não falar, né? Porque... ah, também não vale a pena. Se falar também perde a graça, assim, sabe? Então, é melhor cê... cê... cê só observar e se divertir, né? Eh... ter isso como profissão é uma ótima maneira de observar a vida, né? Observar as pessoas, assim, e trazer isso pra umas coisas, assim... pras coisas serem mais leves, né, assim. Sabe assim? Até mesmo nas coisas mais simples, assim, né? Até mesmo, como uma troca de ideia, né? Cê tá trocando ideia com a pessoa e cê observa que... eh... uma situação que já tá rolando e que já tá ridícula e você, né, "ah, deixa assim mesmo. Vamo... vamo... vamo continuar e tal". Então, é mais ou menos por aí.

[Romulo] Perfeito.

[Vinício Queiroz] Tá?

[Romulo] Muito grato!

Entrevista 13) Luíza Fontes

[Romulo] Mais precisamente, eh... eu gostaria de começar muito... eh... por essa perspectiva da relação mesmo assim, né? Primeiro, o que você... eh... concebe como uma relação de palhaço com o público, né? De um modo geral, assim. Que tipo de relação... eh... se mantém? Como é que o palhaço se relaciona com o seu público? E aí, depois, se você pudesse passar pra essa relação mantida... eh... desse palhaço, que é um palhaço, na verdade, é uma palhaça, eh... que trabalha... que atua em hospital, né? Que relação é essa específica, assim, né? De que é diferente dessa outra relação maior?

[Luíza Fontes] Você quer saber primeiro... eh... a relação palhaço em qualquer ambiente, assim...

[Romulo] Isso, isso.

[Luíza Fontes] Ruas, palco...

[Romulo] Isso. Como você entende essa relação, né, e aí, depois, passando pra essa relação do hospital, especificamente.

[Luíza Fontes] Sim. Eu entendo essa relação do... da palhaça... do palhaço como uma relação de sinceridade... eh... primeiramente, assim. Que é uma relação direta com o público, na qual o palhaço, a palhaça, assim, é ele mesmo... eh... e é também um arquétipo do... do fracasso ou... e do sucesso também. Das... do... não só dos ganhos, mas também das perdas. E eu acho que através desse... desse lado mais frágil... eh... um... uma possibilidade de conexão diferente com a sociedade que, talvez, não se tenha... em outros campos, já que a gente tá numa sociedade que sempre tem que ter êxito, né? E aí, acho que... e... essa... essa máscara, essa relação, esse lado, assim, que falei é possível, através da dramaturgia escolhida, né? Pode ser uma dramaturgia pessoal, dramaturgia clássica, contemporânea. Mas eu acho que passa

muito por esse caminho, assim. Da verdade, da fragilidade humana, assim. Não sei se eu respondi. Será que é isso?

[Romulo] Sim, sim, claro.

[Luíza Fontes] (((risos)))

[Romulo] E que tipo de dramaturgia é essa que você aplica... e você, especialmente... eh... aplica no hospital, né?

[Luíza Fontes] Eu acho que tem, assim... No nosso trabalho, tem uma mescla um pouco de tudo isso, assim. Tem... a gente lida com muita coisa clássica também. A gente já fez... De vez em quando, faz reprise em sala de espera, até em quarto de paciente. E, também, tem coisas nossas, pessoais, que vão surgindo. Desde coisas através do clássico, né, que a gente cria, assim, estruturas parecidas, como essa do clássico, só que com a situação do hospital. Por exemplo, sem o... a esquete do jornal... que tá lá alguém com o jornal... e o palhaço pede pra "pede lá o jornal pra ele" e aí vai... Cê deve conhecer, que tá lá no livro do Bolognesi. E aí, a gente, às vezes... eh.. sei lá, vê a criança com pão e aí vai... "ô, pede lá o pão pra criança. Aí, ó, ele não deu". E aí... e aí... e, às vezes, é esse clássico, assim, a gente leu... Teve semanas, assim, que a gente tinha lido o livro recentemente, fez a esquete em treinamento e, aí, vai que, naturalmente, essa estrutura feita pra situações que tão acontecendo no momento, no quarto ou na sala de espera. E também tem... a gente também brinca com coisas pessoais nossas, né? Que, assim... esse fracasso, assim, que eu falei mas parodiando, muitas vezes, a figura do médico também. Eh... seu... que é a estrutura que acaba que é clássica também, mas que lida com o pessoal, né? De... a gente vai entrando no quarto... E aí, aquele jogo de... "não, não é assim que entra, cê tem que entrar elegante". E aí, ela vai exaltando os defeitos dela. Seja o destrambelho, quando anda, os peitos balançam. Aproveitando coisas físicas que já tem e coisas que a gente cria também... brinca na hora.

[Romulo] Você... você acha que você tem alguma pretensão, assim, né, não no sentido pejorativo da palavra pretensão e tal, mas tem alguma intenção, algo que, quando você chega... Eu sei que é um trabalho pra você... eh... mas é um trabalho que é um trabalho muito especial, acredito. E aí, esse trabalho tem algum objetivo, né? Eh... e você, como artista palhaça, que pretensão é essa, né? Existe alguma mensagem? Algo que você queira compartilhar? Algo que você queira comunicar a este público do hospital? Que você queira trazer deste público também pra você, né? Que relação é essa, assim, né? O que que você estabelece naquela relação? É olho no olho, eh... vivência, experiência, fragilidade, como você mesma já tinha falado... eh... desse arquétipo da palhaçaria e tudo o mais. Naquele momento, você fala "todo mundo ali tá frágil... eh... de certo modo". Que relação, assim, né?

[Luíza Fontes] Então, eu acho que a gente permeia por vários ambientes lá no hospital, né? Que são, cada um deles, muito diferentes. Eh... desde ambientes, assim... eh... com adultos, adultos saudáveis, né, que são profissionais de saúde, enfermeiras, médicos. As mães, né, que tão saudáveis, mas que tão fragilizadas, desde criança, assim, neném e criança também que não tem resposta cognitiva, assim, da mesma

forma que a gente tem, né? Não fala, às vezes, nem acompanha com o olhar. E criança mais velha, criança que interage, que gargalha, que... E aí, eu acho que cada situação é o desejo da gente de tá lá. Assim, é o mesmo, mas é específico também, sabe? Eh... às vezes... às vezes, não tem o que fazer, assim, de... de... re... não tem reprise pra fazer, não tem rep... não tem nada. A gente só tá lá presente. E a pretensão, assim, de só tá lá presente, eu acho que é de uma presença, mesmo. Às vezes, é isso que... que a gente sente que.. que a criança tá pedindo, assim. Uma presença diferente. Eh... nossa, que pergunta difícil. (((risos)))

[Romulo] (((risos)))

[Luíza Fontes] Tô pensando e falando, tá?

[Romulo] Claro, mas essa perspectiva da conversa, inclusive, é essa, tá? Não tenho algo muito objetivo a questionar. Então, é mais dar elementos pra você falar e tal, né?

[Luíza Fontes] Hum-hum.

[Romulo] Então, é bom que você esteja nesse fluxo, assim, de pensamento pra mim.

[Luíza Fontes] Entendi. Ah vai... me ajuda de novo. Você falou a pretensão do trabalho da g...

[Romulo] Eh... a pretensão, assim, porque na verda... quando você... cês vão pro hospital... eh... cês tem uma... uma partitura, também, como você falou, tem as reprises e tudo mais. Tem uma dramaturgia. Mas lá naquele espaço, outra coisas acontecem também que fogem... fazem com que vocês fujam também disso, né? Aí, cês trabalham com improviso e tudo o mais, né?

[Luíza Fontes] Sim.

[Romulo] Eh... quando vocês aparecem nesses espaços, que são espaços em que as pessoas estão esperando outras coisas. Estão esperando... eh... médicos, enfermeiros e tudo o mais, e que claro, hoje, já existem os sentidos da palhaçaria em hospital bem... em muita circulação, né? Muita gente já sabe que muitos palhaços atuam no hospital, então, elas já criam um outro estado, né, dentro daquele hospital. Que pode ser até de rejeição, então, tipo, "não gosto de palhaço, não quero palhaço perto de mim", como em tantas outras áreas, assim como "olha que surpresa! Um palhaço me trazendo riso, me trazendo... outras... eh... reações, né, a presença daquele palhaço assim". E essas reações, elas partem de relações também, que, às vezes, são mensagens que a gente quer passar, que a gente tem algum objetivo. Às vezes, não, como você mesma falou. Às vezes, a criança só quer algo diferente daquilo que ela está habituada, dentro daquele contexto do hospital, né? Eh... então, por isso que eu... a gente tava falando dessa questão da relação, né? Que relação é essa que vocês mantêm... eh... com este público de hospital que é bem heterogêneo, né? Não é só criança. É o profissional, é o acompanhante, é o seu próprio parceiro, né, de cena. É... é um público, né? Ele, ainda que ele seja palhaço também, mas ele de certo modo está te acompanhando como... eh... alguém que tá fazendo uma performance, assim. Então, parte dessa questão da... da relação, assim. E aí, eu vou

trazer até um elemento pra... pra você até me falar sobre a experiência do dia que eu estava lá.

[Luíza Fontes] Tá.

[Romulo] Eh... inicialmente, assim, foi logo no início, mesmo... A gente teve a presença no quarto... eh... de uma criança. Se eu não me engano, o nome dele... eh... era Lucas... Eh.. eu até preciso ver nas anotações aqui, mas o nome dele era Lucas. Ele tava... ele era uma criança, acho que tinha 10 meses e tava lá num... no... eh... na parte de terapia intensiva, isolado.

[Luíza Fontes] Sim.

[Romulo] Eh... e aí, a presença de vocês com a música que vocês trouxeram para aquele espaço fez que a saturação dele... eh...aumentasse. A enfermeira ficou superentusiasmada com aquilo.

[Luíza Fontes] Ah, eu lembro, sim...

[Romulo] ... então, foi uma cena... eh... muito bonita, emocionante, assim, pra quem tava vendo de fora... Eh... e eu queria saber para quem estava vivendo a cena, né? Para quem estava protagonizando a cena junto com o Lucas, eh... que emoção é essa, assim, né? Que relação vocês mantêm com aquela criança... eh... cuja resposta foi "minha saturação aumentou"?

[Luíza Fontes] (((risos)))

[Romulo] Não é? Ela não riu. Ela não fez outra coisa além de ter... Um aparelho que fez, deu esse feedback pra vocês. Então, que sensações são essas? Que relação foi aquela?

[Luíza Fontes] Sim. Pois é. Muito louco essas situações, né? Eh... eu acred... eu, pessoalmente, né, eu acho que cada profissional é um. Mas, nessas situações, que a gente já teve em muito CTI também, né, crianças estão desacordadas. Eu acredito que tenha alguma comunicação, que vai além da linguagem do palhaço, mas também não, assim. Eu acredito em todas essas coisas místicas, que a gente é um canal também, né? Nosso corpo é um canal de... de transmissões de energias também, de vibrações. Eu acho que, às vezes, vai por esse caminho, assim, principalmente, quando a resposta... o contato não tem como ser outro. E, assim, eu, particularmente, fico... sempre fico muito cautelosa, muito... meio nervosa, às vezes, de quando lidar com essas crianças que tão entubadas, desacordadas. E o... às vezes, olhando os aparelhos, mesmo sem entender o que é que eles falam. Mas com medo de ir de outra forma, né, sei lá. Não sei se as... assustar ou coisa assim. Mas, naquele dia, fiquei muito feliz com essa notícia da saturação.

[Romulo] Como vocês lidam com a rejeição, também, nesses espaços, assim? Eh... essa interrupção da comunicação até, a interrupção da relação... quer dizer "olha... não!". Como é que vocês lidam com isso?

[Luíza Fontes] Ah... eu... lido de boa, eu acho. Prefiro sair mesmo do lugar. É tipo da criança... Você fala quando a criança não quer, tem medo?

[Romulo] Isso. Não só a criança assim, todo...

[Luíza Fontes] Sim.

[Romulo] ... todo mundo que tá lá como público, né?

[Luíza Fontes] Eu acredito que é um ambiente tão delicado, assim, sa... tipo, pra criança, pros acompanhantes... pra todo mundo, né? Então... sei lá. Só... acho que a gente não sa... não tem como saber o que que passa uma mãe que abre mão da vida dela pra morar no hospital às vezes. Então, assim, eu tenho muito receio de ser inconveniente. Então, se a gente sente que tá em dúvida, acho que, às vezes, melhor ficar na porta, não ir, sair de fininho, ficar mais quieto, assim. Vai... a gente vai no sensorial, mas eu prefiro não, assim, não lido como... nada pessoal. Nada, assim... Acho que é um ambiente muito hostil mesmo e que a pessoa não tem obrigação de querer palhaço... palhaça.

[Romulo] Hum-hum. Vocês, às vezes, eu acho que é assim com frequência... Você atua naqueles hospitais que visitei naquele dia uma vez por semana, né?

[Luíza Fontes] Duas.

[Romulo] Duas. É na terça e na quinta-feira, é isso?

[Luíza Fontes] Isso. Só que a gente alterna. Como ano passado eram dois hospitais que... eh... Ano passado, cada dupla atuava num hospital. Como esse ano juntou, para não ficar muito grande o trabalho, a gente alterna. Tipo assim, vai num andar nesse hospital na terça, no outro andar na quinta. Então, é como se... cada ala infantil recebesse visita uma vez por semana, mas a gente trabalha duas.

[Romulo] Perfeito! Eh... e aí, indo com essa frequência, assim, né, no mesmo hospital, pelo menos uma vez por semana, cês visitam o mesmo... a mesma ala, né?

[Luíza Fontes] Sim.

[Romulo] Então, eh... vocês também criam uma relação que não é só uma relação instantânea, assim, né? Uma relação de frequência também.

[Luíza Fontes] A-ham.

[Romulo] Eh... como é que se dá essa relação de frequência assim. É uma relação de intimidade? É uma relação de cuidado? Eh... de preocupação?

[Luíza Fontes] Cê fala com os pacientes, os profissionais?

[Romulo] Com os pacientes e com os profissionais também.

[Luíza Fontes] Hum-hum.

[Romulo] Como é que é esta relação, assim, né? Como é que você sente diante dessa relação, assim?

[Luíza Fontes] Ah, eu... eu, particularmente, eu gosto muito dessa continuidade. Até justamente por ser assim, é diferente de uma apresentação, assim, no circo, no teatro, numa rua, né? Já que tem uma dramaturgia pronta. A gente vai construindo essa dramaturgia, é um improviso. Uns dias, assim, a gente não consegue, no outro dia, consegue um pouco mais. Então... e como as crianças tão numa situação fragilizada, eu acho que essa possibilidade de continuidade faz com que cada dia a gente avance

um pouco e, aí, saiba o que a criança... ah, o que a criança gosta, descobrir, tentar... Sempre é uma tentativa, assim, de... de chegar mais próximo da criança, de... de entrar mais no mundo dela e convidar mais ela pro mundo da gente.

[Romulo] Com a família também se dá do mesmo jeito, assim?

[Luíza Fontes] Sim, com certeza. Com a família também. Acho que com a... a... adultos, profissionais de saúde, família... Acho que, principalmente, profissional de saúde, assim, é muito gostoso, também, a continuidade... que a gente já vira de casa, assim, né? Faz brincadeira e tudo o mais. Mas acho que, às vezes, tem uma tendência a... leva... leva muito pela oralidade, sabe, de querer conversar, querer contar coisa, querer perguntar. Enfim, de ir prum caminho que acaba, às vezes, tirando a gente do... um pouco do estado do palhaço, da fisicalidade. E indo meio muito pro racional. Aí, acho que é a única coisa que eu acho, não sei se é ruim da rotina, mas que é um desafio. Isso depende do hospital, né? No Santa Casa, no ano passado, as enfermeiras gostavam muito de conversar. Então, esse era um desafio.

[Romulo] Eh... você fala que era um desafio porque vocês conversavam... elas gostavam de conversar e de certo modo cês tinham... um programa a seguir, né?

[Luíza Fontes] É... e como, assim... e também pra, às vezes, a gente começa a conversar, sai do palhaço e vira a pessoa, né? E como levar... responder isso do palhaço sem ser grosseiro, de ignorar, não é essa a intenção. Mas também pra ela entender que, assim, que é um... que é uma pessoa que não é uma pessoa, que é um ser estranho, é um ser... é um ser diferente, que tem respostas que nem sempre são lógicas, que tem... Enfim, entender, mesmo, esse mundo do palhaço.

[Romulo] Tá.

[Luíza Fontes] Claro que quando é papo sério, a gente conversa e tudo mais. Sempre pergunta sobre os pacientes... quando vem falar alguma coisa, assim, mas, eh... às vezes, fica muito de papo, sabe? Eu acho que, pra mim, pessoalmente, isso é ruim pro meu trabalho, porque... eh... me desacelera do estado que, às vezes, a gente vai... passa... passa o dia tentando alcançar... não sei se dá... tá dando pra entender.

[Romulo] Sim, tô entendendo. E aí, a partir disso até... eh... porq... E por que o palhaço, assim, né? Nessa inst... nessa... o palhaço especificamente. Porque você poderia tá fazendo uma fada, podia tá fazendo uma bruxa, podia tá fazendo um peixe... né, como atriz. Eh... o que que faz que o palhaço, naquela condição do hospital, seja... eh... o recurso, assim, né? Por que ele cabe naquela condição, assim, pra você?

[Luíza Fontes] A-ham. Então, primeiramente (((risos))), porque eu sou palhaça, eu não sou fada. Eh... foi como eu cheguei nesse mundo. Mas eu não sei se não cabe outras possibilidades. Talvez caiba, mas trabalhando enquanto palhaça, eu... eu sinto que tem elementos, assim, da nossa pesquisa, da nossa técnica, que facilitam esse contato, como isso do improvisado, da escuta, assim, de tá com a percepção ativa. Então, acho que faz a gente ter uma delicadeza diferente de... de sentir pra chegar e escutar uma resposta da criança positiva pra poder avançar, de tá sempre atento a esses sinais, que... enfim, que acho que é uma coisa que é o trabalho muito do palhaço mesmo, né, essa escuta, essa abertura. E, também, é aquela coisa que... que eu falei

do... do arquétipo, né? Eu acho que é uma figura carismática e que não é um personagem exatamente. Ou tem gente que fala que é, mas que pode viver várias situações, pode ser o que quiser, pode... pode brincar do que quiser. Dá muita margem pra improviso e... É, tem várias coisas. Acho que, assim, uma linha predominante, assim, no trabalho do hospital, no palha... de palhaço, vem... Pelo menos, assim, uma linha que chegou até mim, que é uma linha que eu admiro muito, os Doutores da Alegria, que influencia muito o nosso trabalho também, tanto de ver filmes quanto de já ter conhecido, trabalhado com os Doutores e tudo o mais. Mas acho que é uma linha que vem muito... pelo menos, antigamente, não sei hoje em dia, mas vem muito do teatro, sabe? É... é diferente do circo e... e acho que até o jogo, assim, que a gente incorpora no hospital tem es... essa coisa de negar... eh... que é palhaço, assim "não, não sou palhaço. Eu sou médico". Isso tem uma coisa que me intriga também, que eu acho, assim, muito legal. São muitos... muito mestres pra mim... Ah... tenho aprendido assim. Mas eu também, às vezes, che... falo "eu sou palhaço, ok? E... e aí?". E também, às vezes, sentir essa irreverência do circo, né? Que o cir... do circo que chegava na cidade e, às vezes, de ser o palhaço cheg... que tá chegando no hospital, de trazer essa... seja essa alegria ou essa imagem da memória an... sei lá, acho que eu viajei um pouco agora.

[Romulo] (((risos))) Não, você não viajou, você trouxe a sua memória... eh.. pra cena, né?

[Luíza Fontes] Sim.

[Romulo] Eh...

[Luíza Fontes] Mas só falando que, assim, tem o palhaço no sentido da linguagem, que tá lá no nosso corpo, mas, às vezes, acho que também tem tudo o que o palhaço representa, assim, do circo que chega na cidade... Que isso, pras crianças, acho que tanto fez... não sei se tanto fez como tanto faz, mas acho que, pros pais, é muito forte... para as enfermeiras. Tem muita gente que tem memória, assim... eh... antiga de circo.

[Romulo] Hum-hum. E que vocês representam e trazem essa memória de novo.

[Luíza Fontes] Também.

[Romulo] Luíza, é isso. Acho que temos uma conversa legal.

4) Circo de Teatro Tubinho

Entrevista 1) Sabrina Lima

[Romulo] Sabrina, cê já tava falando pra Ná que você é enfermeira, né?

[Sabrina Lima] Sim.

[Romulo] E que veio pra cá... A Leo também é enfermeira.

[Sabrina Lima] A Leo também é enfermeira.

[Romulo] Vocês trabalharam juntas lá...

[Sabrina Lima] No entanto, tipo assim, ela fez enfermagem primeiro. Depois, eu... a... vim embora pro circo com ela. A gente... "ah, vamo embora, vambora, vambora"... A gente veio... Eles passaram pela nossa cidade lá. Aí, eles...

[Romulo] Eles passaram por Ourinhos.

[Sabrina Lima] Santa Cruz do Rio Pardo.

[Romulo] Ah, tá!

[Sabrina Lima] Passaram por lá, a gente veio embora.

[Romulo] E vocês conheceram o circo, entraram no circo como? Saíram da enfermagem...

[Sabrina Lima] Então, eu... eu não era enfermeira nessa época. A Leo já era. Então, aí... a gente conheceu o pessoal, pegou amizade. Aí, apareceu a Angelita, que é esposa do Tubinho... agora. Aí, na época, ela tinha o Victor, que era de colo, né? Tinha quatro meses. E ela queria voltar pro circo, voltar pro circo. Aí, não tinha alguém pra ajudar ela, pra cuidar da criança, né? Eu falei "eu topo". Ela falou "ah, cê tá brincando?". Eu falei "não, eu topo". Porque eu tinha um sonho de vir com o circo, né? Morar num circo. Ela falou "então, tá. Se você topa, eu fico mais tranquila". Aí... pedi o... a conta do meu emprego e vim embora.

[Romulo] Você trabalhava em que lá?

[Sabrina Lima] Eu... Era fábrica de calçados. Pespontadeira. Costur... costura... costura de sapato.

[Romulo] Tá.

[Sabrina Lima] Aí, eu vim embora com o circo. Aí, fiquei num... acho que, no mínimo, uns oito anos. Por aí... Depois, saí. Voltei pra lá. Estudei... enfermagem. Agora, vim nas férias pra cá. Ela precisava de novo alguém pra auxiliar ela, né? Aí, ela... a gente, assim, a gente... como conversou assim... Ela falou "ah, eu preciso de alguém pra casa, pra me auxiliar tipo a fazer banco, ajudar eu com as crianças na casa". Eu falei assim "não, eu topo". Acho que o destino já era eu voltar pra cá.

[Romulo] E você tá... veio... depois dessa nova fase aí com ela, faz quanto tempo?

[Sabrina Lima] Eu voltei agora em Pirassununga. Já vai fazer o quê? Acho que quatro meses.

[Romulo] Quatro meses que você tá de volta. Eh... e por que essa vontade foi de sair com o circo, assim, ir embora com o circo, de lá?

[Sabrina Lima] Olha, sempre passava circo na minha cidade. Aí, eu falei "nossa, deve ser uma vida assim... gostosa, né? Sei lá, divertida, né? Tipo, eh... várias cidades, não para. Então, conhece várias pessoas". Aí, eu falei assim "ah, mas eu vou tentar". Aí, nunca dava certo de chegar um circo, assim, da gente pegar amizade. Aí, chegou o Tubinho. Eles montaram numa praça pequena. A gente foi lá, começou a pegar amizade. Aí, foi... que nessa deu certo de a gente vir embora.

[Romulo] E quando é que cê começou a se apresentar também nas... no circo?

[Sabrina Lima] Então, se apresentar a gente vai com um tempo, né? Vai indo devagar. Não é assim logo de cara que a gente chega, já sobe para o palco. Peças, mesmo, eu não sou muito assim fã de entrar. Eu prefiro mais bailado, coreografias.

[Romulo] Sei. E como é que sur... e de onde veio essa coisa de você fazer o bailado então?

[Sabrina Lima] Então, tem a irmã dele, a Luciane. Na época, ela fazia só bailado, assim, depois... na segunda parte, né? Aí, ela colocava eu nos bailados. Aí, surgiu só... essa ideia de entrar nos bailados.

[Romulo] E o que são esses bailados, assim, exatamente?

[Sabrina Lima] Então, alguma coisa tipo... ela pega música, tipo, da Madonna... Ela... mexe tudo no... na... sabe, assim, na coreografia, tudo. Tem música meio com malabares. Ela já musa... muda mais pro cômico, né?

[Romulo] Você... você che... chegou a fazer algum outro tipo de atividade circense, assim? Tipo como malabares, como você citou...

[Sabrina Lima] Não, nenhuma.

[Romulo] Hoje, quando você entra em cena, você entra em cena para o bailado.

[Sabrina Lima] É.

[Romulo] Eh... e como é isso, assim? Vocês ensaiam antes?

[Sabrina Lima] Então, às vezes, não tem nenhum ensaio. É porque... tipo assim, pode ser um bailado cômico. Então, a gente entra do jeitinho... qualquer jeito. Aí, tem vezes que tem um ensaio... geral pra fazer certinho a coreografia.

[Romulo] Você... você... você e a Leo eh... são travestis, né?

[Sabrina Lima] Isso.

[Romulo] Como vocês se consideram? Travestis? Transexuais?

[Sabrina Lima] Então, eu já sou ma... mais transexual.

[Romulo] Tá.

[Sabrina Lima] Né? Aí, já muda um pouquinho.

[Romulo] O que é, pra você, essa noção de transexualidade?

[Sabrina Lima] Então, eu já tenho em mente... já tenho uma passagem por psicólogo, sabe, assim? Pra fazer a cirurgia de troca de sexo.

[Romulo] Você está esperando isso há algum tempo?

[Sabrina Lima] Não. É tipo assim... tem que passar ainda o coisa. Eu já passei dois anos, só que demora um tempo, né, pra você ser avaliada.

[Romulo] Mas já passou dos dois anos que cê tá nesse processo.

[Sabrina Lima] Ainda não.

[Romulo] Ainda não. Eh... e fa... faz muito tempo que você tá nesse processo?

[Sabrina Lima] Não faz muito tempo. Vai fazer... eu acho que nem... nem um ano.

[Romulo] Ah, não tem um ano ainda.

[Sabrina Lima] Não.

[Romulo] E você a... você quer ser... fazer a cirurgia aqui no Brasil, mesmo.

[Sabrina Lima] No Brasil.

[Romulo] Pelo SUS, com tudo certinho.

[Sabrina Lima] Isso.

[Romulo] Eh... A Leo, ela também é trans?

[Sabrina Lima] Isso. Mas só... a Leo não pensa em fazer a cirurgia.

[Romulo] ... em fazer a cirurgia, né? Há quanto tempo vocês tão, eh... vocês já se apresentam como trans, assim, né? Vocês já têm essa...

[Sabrina Lima] Eu... desde os 15. 15, 16 anos.

[Romulo] E aí, eh... desde então, como é essa coisa do preconceito? Eh... isso acontece aqui dentro do circo?

[Sabrina Lima] Aqui, dentro do circo mesmo, não acontece muito. Às vezes, acontecem piadinhas, mas... a gente releva. Mas, fora, é um pouco ainda porque a sociedade ainda não... não aceita, né? Mas a gente também releva um pouco pra fora.

[Romulo] E que tipo de piadinhas são essas, assim?

[Sabrina Lima] "Ah, lá vem o veado", sabe? "Que... que...Ó lá, a gente vai comer o veado", essas coisas.

[Romulo] Mas isso na rua ou aqui dentro?

[Sabrina Lima] Na rua. Principal é na rua.

[Romulo] Eh... você já deve ter assistido várias apresentações, né?

[Sabrina Lima] Já.

[Romulo] Várias peças daqui do... do próprio circo-teatro. Eh... você se sente ofendida, de certo modo, por alguma dessas peças...

[Sabrina Lima] Não.

[Romulo] ... quando falam de veado, quando falam de bichas ou esses termos?

[Sabrina Lima] Não.

[Romulo] Como você sente? Você não... não fica um pouco constrangida às vezes?

[Sabrina Lima] Não. Não porque eu levo já na... na parte do humor, né? Tipo a... é humorístico, então, pra mim, já não... não afeta em nada. Mas que tem... tem... tipo assim, às vezes, tem uma piada mais assim... fora do circo. Às vezes, que é tipo igual à do circo, então, aí, já é um pouco pesada que vem de fora. Mas, aqui, dentro do circo, é... é pa... da parte humorística.

[Romulo] Você... mas por que você considera aqui, dentro do circo, é o que? É mais imaginário, é mais faz de conta do que a realidade, por isso, é possível fazer...

[Sabrina Lima] É.. é por isso que a gente consegue... controlar.

[Romulo] Como assim "controlar"?

[Sabrina Lima] Não... Tipo assim, não ter alguma reação contra as piadas, entendeu? Mas as piadas, aqui, são de boas aqui dentro do circo porque é duplo sentido. Então, não tem como você... sentir ofendida. Ele brinca, né? Tanto ele brinca com a Leo, né? Fala "ó lá, ó lá... a bicha do... da bilheteria", essas coisas. Mas só que é na... naquela brincadeira. O povo dá risada, tudo.

[Romulo] Eh... a Leo, ela se apresenta com mais frequência, né?

[Sabrina Lima] Ela apresenta. Ela inte...

[Romulo] Tem mais personagens...

[Sabrina Lima] Isso.

[Romulo] E tudo o mais. Pa... eu... é que eu não vi a Leo... eu só vi a Leo fazendo bailado, né, naquele dia. Eu não a vi em cena ainda. Mas me parecia que o pessoal já conhece a Leo, assim, né?

[Sabrina Lima] É que ela é, tipo, a gerente do circo, então, aparece mais, né? Que eu não fico muito na frente. Então, eu fico meia... assi... tipo

[Romulo] Mais nos bastidores.

[Sabrina Lima] É... bastidor ou cuidando da... do lado das coisas com a Angelita. Ou eu vou lá pro fundo, no palco. Ajudo lá atrás. Então, o pessoal não me conhece muito.

[Romulo] Sim. A Angelita tem dois filhos ou um?

[Sabrina Lima] São quatro do Tubinho.

[Romulo] Ah, são quatro.

[Sabrina Lima] Quatro.

[Romulo] E os quatro tão aqui?

[Sabrina Lima] Não, só tá três.

[Romulo] Ah, só tá três. Por quê? O outro tá onde? Já é maio...

[Sabrina Lima] A menina mora lá em Arapoti.

[Romulo] Mas ela já é grande?

[Sabrina Lima] É, já é grandinha já.

[Romulo] Ah!

[Sabrina Lima] Não é maior de... de... né? Mas, já mora... ela mora ca mãe, né? Ca primeira esposa.

[Romulo] E co... você acha que vai ficar... no circo muito tempo? Você quer levar um outro tipo de vida depois? Você pensa em sair daqui?

[Sabrina Lima] Não, no momento, não penso em sair. No momento, tipo assim, voltei pra voltar mesmo. Pra ficar. Só que, tipo assim, quem sabe futuramente, né? A gente acha alguma outra coisa... Dependendo, a gente... né, pode pensar mais. Futuramente, vou ficar por aqui mesmo.

[Romulo] Atuar como enfermeira...?

[Sabrina Lima] Então, quem sabe no futuro?

[Romulo] Ah, sim! Como enfermeira...

[Sabrina Lima] É. Porque, agora, já tem o curso, já tem né... todo procedimento... Então... quem sabe?

[Romulo] Pode passar. Fica à vontade. Sem problema. Eh.... e você pensa que podem surgir outras oportunidades de atuar no palco também?

[Sabrina Lima] Pode.

[Romulo] E você gostaria de fazer?

[Sabrina Lima] Sim. É que eu já fale, tipo assim, se surge alguma coisa... a gente tenta, né?

[Romulo] Você se sente confortável no palco?

[Sabrina Lima] Tem vezes que eu me travo, mas...

[Romulo] Por que essas travas?

[Sabrina Lima] Ah, eu não sei. Porque, sabe, tipo assim, trabalhar com o público, né? Você não sabe a... a reação do público, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Sabrina Lima] Então, mas... é de boa... pra mim. Vai ser... eu acho que de boa.

[Romulo] Então, aí, é trabalhar com o público. É isso que me interessa, certo? Até porque eu tô aqui pra fazer uma pesquisa nesse sentido assim.

[Sabrina Lima] A-ham.

[Romulo] Entender qual que é a relação que se mantém num circo com o público, né? Que relação é essa que é estabelecida? Então, o que é essa relação com o público, pra você, assim? Eh... de... de desconforto? Você gosta de estar na frente do público? Eh...

[Sabrina Lima] Não, eu já gosto.

[Romulo] Você fica encantada quando eles batem palmas? Você sente... eh... muito bem... eh... com eles?

[Sabrina Lima] Eu me sinto bem, e sinto bem à vontade. Porque, tipo assim, quando eles gostam, né, quando eles gostam do espetáculo, aplaudem, sabe? Fazem aquele fervo, assim, tipo, isso até arrepia a gente. Eu gosto disso. Do calor, sabe assim? Tá dando certo. Aquela coisa... a gente no palco e eles ali. Eles tão vendo, eles tão assistindo. Tá gostando, então, tá dando certo. Isso que é a... pra nós... que é importante, né?

[Romulo] O que é esse termômetro de dar certo pra vocês?

[Sabrina Lima] A partir do momento que subiu no palco, ali, a gente faz a peça, faz aquela comédia, tudo ali. Saiu dali... o povo saiu aqui fora e comentou "ai, que bom... sei lá o quê". Aí, vai voltando mais público... Isso é o dar certo. Porque, se faz a peça lá dentro, não... não tem aquela comunicação entre eles e aqui fora... Porque nossa maior propaganda é o público. Aí, tipo assim, se não tem comunicação, aí, não vai voltando gente. Então, eu acho que é isso que é dar certo.

[Romulo] E na hora da apresentação mesmo, qual é a forma que você acha que o público dá retorno pra vocês? Em palmas? Tem... eh... as risadas? Qual que é o maior retorno assim, que você acha, que o público pode dar na hora?

[Sabrina Lima] Na hora? Ai...

[Romulo] Você fala assim "ai, a gente acertou. A gente conseguiu fazer".

[Sabrina Lima] Eu acho que é na hora das piadas. As piada que joga assim em cena, assim, o povo já gosta.

[Romulo] E qual o retorno deles pra dizer que gostam ou não gostam?

[Sabrina Lima] Hã?

[Romulo] Como é que eles dizem que gostam ou não gostam?

[Sabrina Lima] Eu acho que pelos aplausos. A gente sente isso. Que eles estão gostando. Esse retorno.

[Romulo] Você comentou comigo... eh... a gente tava ali dentro da... que tem algumas eh... respostas também do público que não são... muito legais. São até mais surpreendentes assim, né? Eh... que tem algumas pessoas que acabam...

(...)

[Romulo] Chatas, impertinentes, tudo mais. Que tipo de comentários são esses assim? E que você acha que tipo... a pessoa não gosta de alguma coisa e fica falando, fica perturbando.

[Sabrina Lima] Não, não é que eles não gostam. Tipo assim, tem uns, assim, que são mais ousados. E, tipo assim, parece que quer participar junto, né? Aí, eles falam alguma coisa alta, assim. Aí, escuta lá no palco. Parece que eles quer tá lá em cima do palco, sabe, ou alguma coisa assim, pra trabalhar junto, sei lá. Não sei... É i... Não é uma coisa, assim... tipo assim, "ai, tá incomodando". É uma coisa que leva na parte do divertimento.

[Romulo] Mas... eh... você acha... mas isso não seria legal de trazer pra cena quando essas pessoas, elas tentam interferir, assim?

[Sabrina Lima] Ah...

[Romulo] Ou você acha que atrapalha mais?

[Sabrina Lima] Ah, não sei. Aí, já não... tenho como te dizer.

[Romulo] Não, porq... pela sua percepção, né? Não precisa, necessariamente...

[Sabrina Lima] A-ham.

[Romulo] ... porque você atuou, faz... não faz... cê faz bailado hoje. Eh... mas cê acha que atrapalharia mais as pessoas ficarem fazendo essa intervenção?

[Sabrina Lima] Não, atrapalha. No entendo... né, tipo assim, no começo ele pede para não filmar, pra não... né? Pra ficar em silêncio. Pra ter um bom andamento na comédia. Tem hora que chega a atrapalhar. Aí, tem que entrar alguém lá dentro, pra conversar, pra... vê se a... pessoa se acalma.

[Romulo] Porque se não fica a cena só da pessoa.

[Sabrina Lima] Fica. E começa a ficar sem noção, porque aí, não... não tem aquele, tipo assim... o desenvolvimento da peça não anda.

[Romulo] E você acha, normalmente, porque as pessoas tão... eh... bêbadas ou coisa assim? Ou...

[Sabrina Lima] Não bêbado... Acho que mais, assim, ser fã mesmo, entendeu? Aquele fã muito fervoroso.

[Romulo] E tem muitos fãs, assim, fervorosos?

[Sabrina Lima] Muito. Muito...

[Romulo] De que tipo, assim? O que é que eles costumam fazer?

[Sabrina Lima] Não, tem gente que chega a acampar na porta do circo pra comprar ingresso pro outro dia. Vem com barracas. Chega a ficar aí, pousando dois, três dias pra comprar ingresso pros espetáculos que eles querem assistir.

[Romulo] Isso acontecia em quai... qual cidade?

[Sabrina Lima] Ai, acontece em quase todas.

[Romulo] Ah, é?

[Sabrina Lima] Quase. Ali em Pirassununga, aconteceu. Montar aquela barraca, assim, na porta, assim, e ficar... pro último espetáculo.

[Romulo] Ah, pro último.

[Sabrina Lima] Pro último

[Romulo] ...eh de despedida.

[Sabrina Lima] É. Mas de... tipo assim, durante a semana também, às vezes, fica. Às vezes, chega aqui... esses dias mesmo tinha aqui... duas família aqui sentada aqui já esperando pra comprar ingresso pra outro dia.

[Romulo] Sentada com um banquinho?

[Sabrina Lima] Com um banquinho. Aí, eles traz as comidas, senta tudo aí, espera pra abrir a bilheteria à noite, pra comprar ingresso.

[Romulo] Perfeito! Aí, pronto. É isso, Sabrina.

Entrevista 2) Leonardo Oliveira

[Romulo] E eu queria saber da sua percepção sobre que tipo de relação é essa que vocês, que estão no palco, estabelecem com este público, né? Eh... o que depende do público? O que depende de vocês pra que essa relação seja boa, ou seja ruim também, né? Como é que o público alimenta isso que vocês tã vivendo no palco, né? E o contrário também, né? Como é que vocês acham que vocês podem fazer o público ficar alimentado, né? Com aquilo que...

[Leonardo Oliveira] É, na verdade assim, eh... eu acho que... é, por exemplo assim, falando em relação ao circo, no contexto geral. Eh... eu acho que assim... ô... ô...esse contato que o povo tem, essa loucura que tem, eu acho que é um conjunto de tudo que tem. Na verdade, é um conjunto que vem... desde a parte de bilheteria, desde a parte de lanchone... de lanchonete, de atendimento, que já é uma forma mais diferenciada, uma forma mais comunicativa. Eh... os espetáculos... o... o pessoal acaba se identificando... Como são vários espetáculos, eh... o pessoal acaba se identificando tanto com o Tubinho quanto com o resto do elenco, né? A gente tem um elenco que é um elenco pesado. O Tubinho, então, é um palhaço fortíssimo, conhecidíssimo que ele tem um carisma muito grande. Eh... a... a estrela dele tá virada pro céu de tudo quanto é lado, né? Porque ele brilha muito. E... e na verdade, ele... o brilho dele, ele... deixa passar pra todo mundo. Cê vê, todo mundo... nós somos uma companhia grande, né, em relação... Cê vê, nós somos em... em... que a gente sobe no palco, a gente sobe no palco em, praticamente, 30 pessoas. Todo mundo tem seu espaço, todo mundo consegue se mostrar, entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] E assim... o entrosamento que tem. Eh... os espetáculos, como são vários tipos de espetáculos... tem infantil, tem espetáculo dramático, tem as comédias de linha, tem as comédias... eh... os... as comédias pastelão que chama, né? Que já são comédias mais que não têm texto, que já são mais... que já vai mais na brincadeira, que elas são mais à vontades, o público acaba, praticamente, se identificando com aquilo. É impossível uma pessoa vir aqui...

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] ... e não conseguir se identificar com algum dos espetáculos. Por essa variação dos espetáculos, né? Pela qualidade artística, pela qualidade da direção artística, né? E assim... o... é um... o espetáculo nosso é um espetáculo completo, com som, com luz, né? Tem uma direção, tem um contexto, né? Cê não... não chega aqui... cê não... tá perdido. Se você entrar a qualquer momento do espetáculo, pelo men... um mínimo que cê consegue, cê consegue entender alguma coisa.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Né? Eu acho que é todo esse... que é... é uma coisa que já vem... vem vindo desde o público chegar, que vem esse... eu acho que esse bate boca... Esse bate boca não, desculpa. Esse...

[Romulo] Bate-bola.

[Leonardo Oliveira] Não é. Esse... o... o... um vai falando pro outro. Porque assim...

[Romulo] Esse boca a boca.

[Leonardo Oliveira] É. O boca a boca. Eh, por exemplo, o pessoal que vem no circo na estreia. A gente, quando chega na cidade, é uma coisa que é bem curiosa. Eh... quando... Por exemplo, se cê chega numa região, o povo começa a falar de circo de teatro, o povo fica tudo assim (((faz cara de impaciência, desagrado))). O povo não vem no começo, porque o povo não sabe o que que é. O povo pergunta o que que tem, se é fantoche, se tem globo da morte. O povo não vem preparado pra assistir um espetáculo. Quando eles vêm, eles acabam tendo essa surpresa.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Eh... pessoal de... de São Paulo, já é um público mais elitizado, tudo. Pessoal de interior, cê fala "ah, é um espetáculo de teatro". O povo fala "ah, não vou". Pode ser o melhor espetáculo, né? Pode ser qualquer coisa, o pessoal... o pessoal tem preguiça de ir.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Né? Entendeu? E aqui, não. Aqui, tem... já tem essa magia do circo, que é uma coisa diferente.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Eh... tem a magia do circo diferente, tem um elenco muito grande, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Entendeu? Então, acho que... tudo vem de... A estrutura acaba chamando a atenção também, né?

[Romulo] E todo dia está lotado, né?

[Leonardo Oliveira] Praticamente, todos os dias lotado.

[Romulo] E aí, assim, se você pensar, as pessoas não vêm pra cá desavisadas, né?

[Leonardo Oliveira] Eu acho que não...

[Romulo] Elas vêm pra cá sabendo que vão ver teatro no circo.

[Leonardo Oliveira] Elas vêm fazendo... sabendo que tem teatro e, justamente, o que que cê... que... que... cê vê, o... o carro da propaganda hoje não saiu. Cê vê as fila que tão? Cês pegaram as filas de espetáculo lotado...

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] ... com outra fila lotada, de... esgotando ingresso um dia após outro dia. Na quinta-feira, cês já tavam aqui, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Que é um grupo de São Paulo, que é com o pessoal que tá na televisão, na ativa na televisão, e o pu... e o espetáculo deles não lotou. E o nosso, da bilheteria do outro dia, que era com o Tubinho – nossa! –, a fila tava lotada e ainda já tinha esgotado. A gente conseguia ter, no mínimo, vendido uma sessão e meia.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Entendeu?

[Romulo] Então, você acha que essa... essa comunicação positiva, né, ou seja, essa relação que é mantida, positivamente, de parte, eh... não só do palco, mas tem esses bastidores todos também que já são bastidores mais...

[Leonardo Oliveira] São... é... é muito dife... é... é um diferencial muito grande, né? O lance do... do boca a boca que... cê falar "ah, eu vou no circo" é uma coisa. Mas você já chegar, a pessoa falando pra você o jeito que é...

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] ... o que que não é. Entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Cê... cê consegue perceber muito isso que as pessoas, às vezes... Por exemplo, passou o "Tubinho contra o lobisomem", "Tubinho contra o Ghost". A quantidade de pessoas que não conseguiram entrar no espetáculo... o pessoal ainda tá fomentando esses... esses nomes, entendeu? Falando "Ah, não vai reprisar. A gente não tem uma chance de"... Entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Aí, por exemplo, cê pega uma outra semana... por exemplo, o Ghost, que foi aquela lotação. Eh... na verdade, cê acaba tendo uma cartada na mão. Se qualquer dia da semana que ele falar "eu vou levar o Ghost" e sair um... um... um burburinho "vai ter o Ghost", é outra... é outra casa cheia. Cê entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Por quê? Porque o povo tá querendo assistir, o povo tá sabendo o que que é, e o comentário após o espetáculo já saiu.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Entendeu? E aí, por exemplo, tem alguns espetáculos que tem peculiaridades. Por exemplo, no Rei Le... no... no "Rei do Gatilho", o Zeca sobe em cima da lona. Ele fica lá de cima gritando com o povo.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Então, tem algumas coisas que o povo acaba... caba dando... um... um... no outro dia na cidade é o comentário da cidade, né?

[Romulo] Hum-hum. Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Que tem tudo isso. E... e o lance dele tá pegando coisa da cidade, mesmo... Tá falando... Você viu que ele sempre fala... eh... toda cidade tem uma zona, toda cidade tem um louco, toda cidade tem um bêbado que to... que é conhecido. Nã... não tem um lu... Não tem um... Fala pra mim: qual é a cidade que não tem isso, né? E cê vê, ele fala nome de bairro da cidade, que é... que é... geralmente, né, nome de bairro pesado que tem muito problema, que é bairro meio do balacobaco. Cê vê.... E ele fala... E o povo adora, né? Por quê? Porque o povo tá... o povo tá... ele... ele... ele tá falando uma coisa e o povo tá se identificando com aquilo, né?

[Romulo] Você acha que também tem algum tipo de não-identificação? Você acha que, às vezes, por exemplo, quando se fala de algum tema, que é um pouco mais delicado, pra algumas pessoas da... do público, eh... esse público sente... machucado, incomodado, desconfortável...

[Leonardo Oliveira] Eu acho que assim, ó... eh... por exemplo, eu como... eu... falando... não vou falar... vou dar essa resposta pra você não como ator, vou dar essa resposta pra você como produtor. Na verdade, assim, a pessoa... eh... a partir do momento que a pessoa entrou dentro do circo, que começou o espetáculo, quando dão uns 10, 15 minutos no máximo, se a pessoa não... viu que não gostou, a pessoa já sai.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] A pessoa não vai.. cê... é... é... é raro. Olha, vamos supor, uma temporada duns três meses, é raro cê pegar uma pessoa que a pessoa assistiu o espetáculo até o final...

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] ...e a pessoa saiu criticando, falando do espetáculo, entendeu? Se a pessoa já entrou e viu que não gostou, que não é a praia dela, a pessoa já sai nos 15 primeiros minutos.

[Romulo] E não continua mesmo...

[Leonardo Oliveira] Não.

[Romulo] Não volta. Não faz o boca a boca.

[Leonardo Oliveira] Não, a pessoa não volta. Ou, de repente assim, tem caso assim... por exemplo, assim, você vem com um filho de quatro, um filho de cinco e... cê tá numa classificação, numa comédia de 12 anos. Aí, ou a criança não tá entendendo ou o pai já tá achan... o pai é avisado que é 12 anos, mas essa classificação... é nada, porque ninguém não se... não se respeita, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] A gente... nós não... a gente vende o ingresso normalmente, fa... avisando "a classificação é 12 anos". A gente pode vender.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] O pai não se liga. Eles querem trazer.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] E aí, quando ele chega, ele se depara com essa classificação. Acha que, às vezes, o espetáculo é pesado. Quer trazer o filho na terça-feira, que é o que tem... mas não... geralmente não tem. Mesmo nos dramas, porque o público de drama já é um público diferente... de... de público de comédia, né? Quem vem ver drama é porque quer ver o drama realmente. Tanto é que a gente leva nas quatro primeiras quintas da temporada... eh... por quê? Porque é um público diferenciado. A gente meio que dá uma... uma projetada nesse público, entendeu? Eh... ou traz uma escola, ou traz projeto sobre drogas, ou traz... Tem um espetáculo que é "Meu filho, minha vida" que fala sobre inclusão social. Cê já traz o pessoal eh... professor de APAE, os professores, entendeu? Meio que cê dá uma encaminhada nesse... nesse grupo. Então, eles já tão esperando que eles vão assistir um espetáculo dramático.

[Romulo] Eh... eu vejo que uma... agora só um outro tema assim, que acho que ainda tem a ver com essa coisa da relação.

(...)

[Romulo] Você... você se identifica como... eh... transexual, travesti? Como você se identifica?

[Leonardo Oliveira] (((risos)))

[Romulo] Uma mulher?

[Leonardo Oliveira] Ah, na verdade... eh... eu... nem eu... não sei que que eu falo. Eu sou tão tranquilo quanto a isso.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Cê vê, eu não tenho peito, eu não tenho... não tenho exatamente nada. Tem dia que eu tô masculino, tem dia que eu tô feminina, tem dia que eu tô barbadinha, tem dia que eu não tô. Eu não... eu não... não ligo muito assim.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] É igual a... por exemplo, assim, a Sabrina, se você falar pra ela assim... eh... A gente... como eu e ela, nossa relação é... é de anos. Nós somos amigos faz... vai fazer quase vin... mais de 20 anos, que a gente se conhece de infância, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] E... eh... cê viu aquela hora falando pra ela "ô, bicha, bicha!"? Cê viu? Eu falando "Sabrina, Sabrina!" é estranho, pra gente, porque a gente... Entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] É uma relação diferente. Mas ela... se alguém do público se refere pra ela como homem, ela fica meio assim. Eu não ligo. Mesmo porque, por causa do palco. Porque além do... eu faço... trabalho em 48 espetáculos diferentes e não... não são em todos que eu faço homem.

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Eu faço... eh... mais ou menos umas 25 bichas diferente e eu entro fazendo papel de homem também, entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Que é o que mais agrada. Eu acabo agrada... agradando mais fazendo papel de homem do que fazendo papel de bicha.

[Romulo] Mas como é esse papel de homem?

[Leonardo Oliveira] Ó, por exemplo, amanhã é... eu faço... amanhã eu... cês vão tá aqui amanhã, né?

[Romulo] Eu vou...

[Leonardo Oliveira] Amanhã, eu... amanhã, eu faço o Babão, que é um homem. Então, por quê? Porque eu não convenço o povo. O povo sabe que não. Cê imagine eu tentando beijar alguém. Por exemplo, na "Escrava Isaura", eu faço Francisco. Quando que eu vou bater na Isaura? Cê entendeu? E assim... Aí, eu venho, tenho toda aquela preparação... Lógico que eu dou uns grito, a gente dá. Mas é... é um chuí também, entendeu?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Então, vai muito dessa... eu não... na verdade, eu sou eu. Eu falo pro pessoal. O pessoal sempre quer perguntar, né? E cê vê... eh... quando... amanhã... é que cês não viram nenhum dia eu trabalhando.

[Romulo] Não, Mas eu vi uma... um burburinho crescendo quando... quando o Tubinho anunciou que você estaria dançando, acho que junto com... com eles, no segundo ato e tal. Eu vi que as pessoas te conhecem já, né? Elas te conhecem da...

[Leonardo Oliveira] Eles conhecem daqui da frente. É que na verdade, assim, como eu faço toda a parte de frente do circo, o pessoal já sabe. E teve... o... o... é que cês vieram agora, tem os espetáculos que eu já trabalhei que é "O Lobisomem", que se destaca muito. Eh... "O Todo-Poderoso", que eu faço a menina, que eu faço uma menina bem ingênua. Então, o pessoal meio que acaba... E outra coisa, a gente que é bicha, se subir em qualquer lugar, cê vira estrela, né? Porque o povo acaba se identificando. Porque, assim... eh... nó... a gente sabe, por exemplo, se você se identificou com a gente, cê conversa, cê vai de boa. Ou você gosta, ou você não gosta. Mas as pessoas têm curiosidade de vir conversar com a gente. Por quê? Porque bicha é tudo alegre, é tudo divertida. Bicha solta umas gafes, cê entendeu? Não é verdade?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Não... não... não existe. Ou a pessoa gosta de bicha, ou a pessoa não gosta, né? E aí, o que acontece? O povo aca... principalmente, molecadinha mais nova. Por exemplo, a Sabrina. Ela busca as crianças da Angelita na escola. Aí, ela vive contando pra gente que as crianças ficam... quando... imagina, é a.. é uma baita de uma bicha, chegando com uma Blazer, buscando as fi... os filhos do dono do circo, né? O... é loucura pro povo, porque o povo não tem muita noção. O povo acha que a gente é um astronauta, a gente é de outro país, de outro lugar, né?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] E a mesma coisa no palco, né?

[Romulo] Então, o que que chama tanto a atenção no palco, por vocês serem... gays e... enfim?

[Leonardo Oliveira] Na verdade, o povo... eu.. eu... eu acho que ele... eu acho que, assim, eles... Cê tá no palco trabalhando, o povo aceita o seu trabalho, né? Eh... cê... a gente acaba sendo reconhecido realmente como um ator. Cê não... não pode ser apenas tachado pelo uma opção sexual. Eu acho que cê passa a prevalecer isso mesmo, de você tá mostrando que você é capaz do que você veio. A gente... na verdade, a gente tá aqui trabalhando... Eu... eu... eu não tô aqui demonstrando minha... minha... minha vida sexual pra ninguém. A gente tá aqui pra trabalhar. E eu acho que o povo acaba realmente aceitando a nossa... a nossa opção sexual e você dando a sua cara a tapa. Não é fácil... eh... cê subir no palco. Cê vê, tem dia que cê não tá bem. Tem dia que você tá com dor. Tem dia que você tá... com outro tipo de problema e você entrar pra fazer uma plateia de 550 pessoas sorrir. Cê concorda comigo?

[Romulo] Hum-hum.

[Leonardo Oliveira] Então, não é todo dia que cê... você... o seu eu não tá bem, mas você sobe, você dá um show. Às vezes, você não tá no clima, você entra no clima forçado, né? E cê vem pra dar sua cara, realmente, a tapa, né?

[Romulo] Hum-hum. Eh...

[Leonardo Oliveira] E a gente sente isso muito no carinho. Por exemplo, aqui é uma cidade pequena... eh... Onde você vai, o povo para, o povo quer tirar foto, o povo pergunta, o povo quer vir tomar café com você, o po... É... é, assim, é uma loucura. Cidade maior tem isso também, mas acaba meio que dando uma ((faz gesto de que algo está espalhado))... cidade maior, cê não vê. Agora, aqui é terrível. Terrível no bom sentido, né? Cê viu as filas, o pessoal das filas. Eles... eles compram pizza. Eles começam a oferecer pizza pra gente. Eles compram... eh... salgadinho, eles vêm dar salgadinho pra gente. Cê passa, eles param. O povo.. cê sabe, das filas de ul... de ult... de última semana. O povo dorme três, quatro dias na porta do circo.

[Romulo] Caramba!

[Leonardo Oliveira] Aí, assim... eh...

[Romulo] Mas acampa para quê? Pra ficar na fila pra comprar...

[Leonardo Oliveira] Pra comprar ingresso para o último dia, porque eles querem sentar lá na frente. Como o ingresso vende um dia antes, geralmente, quando é sexta-feira à tarde, vai montando aquele acampamento, aquele acampamento, aquele acampamento, aquele acampamento... e vai gente. Gente, aquilo é uma tortura. Porque... Eu mesmo falo pro pessoal... é... é... é um problema assim que... é o problema que cê tem que... cê não consegue resolver, mas você tem que dá um solucionada. Porque eu falo "gente"... É o... os últimos dias, o povo querendo desmontar as coisas. Porque é pauleira. Cê você vier aqui numa semana de mudança, cê tem uma hora que cê põe a mão na tua cabeça cê fala "gente, não é possível". Porque, cê imagina, o último espetáculo, cê já tá desmontando tua casa, cê desmonta

o circo. A gente dá o último na segunda e estreia na sexta. Cê imagina desmontar tudo isso, desmontar tua casa, mudar, chegar, montar tudo de novo e estrear... É aquela correria... e o povo vem. Às vezes, cê fica maior sujo, o povo quer tirar foto, às vezes tá... Gente, é complicado. E assim, cê não pode deixar de dar uma atenção pro seu público, né? Que é um pessoal que mantém a gente, que é um pessoal que tá cativando, que posta, que ferve... Com esses negócios de internet hoje em dia, que é maravilhoso, né? Cê põe alguma coisa na internet, gente, faz assim ó (((gesto de espalhar))). Cê imagina... Faça uma conta... Cê imagina nós, em 35 pessoas, com Face aqui dentro... Um compartilha uma coisa... Se um postar... um... e todo mundo compartilhar, a quantidade de pessoas que não chega? A gente tem 400, 500 pessoas de cada cidade. É... é... é muito louco isso, né?

[Romulo] Eh... ainda sobre essa... essa questão... é uma coisa que me vem, porque eu percebi nos dois espetáculos, que é a coisa da...

(...)

[Romulo] E há, explicitamente, duas pessoas, cuja orientação é homossexual. Também tem uma p... um... um modo de vida mais espalhafatoso, digamos, engraçado e cômico também. Então, isso é cômico já, né?

[Leonardo Oliveira] A-ham.

[Romulo] Eh... de quem faz drag, de quem... enfim. Trabalha com personagens cômicas, ou não sou personagens, mas vive de uma maneira mais cômica.

[Leonardo Oliveira] A-ham.

[Romulo] Eh... mas em cena também existem muitas piadas, que levam essa coisa da orientação sexual... eh... ser homossexual, como algo de demérito, às vezes, né? Você sente que isso te... eh... magoa às vezes?

[Leonardo Oliveira] Nem um pouco.

[Romulo] Por quê? E como?

[Leonardo Oliveira] Ó, eu vo.. vou te falar uma coisa que aconteceu comigo logo no começo, quando nós entramos, que... nós fizemos... eu fize... No final de Santa Cruz, a gente já tava trabalhando, porém eu fazia bilheteria. Eu subi no palco dois dias. Eu já tinha pedido demissão. Qua... aí, quando surgiu, que eu já tinha pedido demissão e eu já tava trabalhando no circo, meio que eu tive um problema ali... na minha saída do hospital. Então, o que é que eu tive que fazer? Tive que parar, dá uma segurada. Porque a Sabrina, ela não... ela não chegou a cumprir aviso. Ela pediu demissão pá-puf. Eu pedi demissão, cumpri 30 dias, ainda tive que cumprir mais 14, porque eu trabalhava num setor, que eu trabalhava, né... na UTI, eu fa... eu era responsável pelos pacientes de hemodiálise. Se eu cumprisse os 30 dias e eles não conseguissem contratar um enfermeiro que tivesse... eh... algum curso de fazer hemodiálise, de hemodinâmica, eu não poderia sair do hospital. Porque se eu saísse, eu era até presa. Por quê? Porque daí, eu tava negli... negligenciando. Entendeu? Aí, o que aconteceu? Eu ainda, quando vim, paguei um curso... meu irmão também é enfermeiro... ainda paguei um curso pro meu irmão fazer, pro meu irmão poder se candidatar na vaga,

pra mim sair do hospital. Entendeu? Aí, nós saímos de lá, nós fomos pra Pauçu. De Pauçu, nós fomos pra Cornélio. Lá em Corne... em Pauçu, com eu tava cumprindo aviso, eu entrei duas, três vezes no palco. Mas cê entra meio capengando. Por quê? Por causa da voz, por causa de palco. Cê não sabe como que cê entra, que jeito que cê sai. Cê tá naquele texto... sabe? Ah, o texto cê fala isso, isso e isso. Põe uma vírgula, põe um ponto. Você não consegue brincar com o personagem. Agora, eu, assim, por exemplo, hoje, depois de 14 anos fazendo determinados papéis, 10 anos fazer, cê sabe o texto, cê conhece todo o elenco... Por exemplo, eu tenho cena que eu abraço os meninos, tenho cena que eu... a gente... eu dou beijo no... no rosto dos meninos. No que... porque a gente tem um carinho. Essa troca de carinho, às vezes, fica evidente no palco, que é um carinho. A gente tá fazendo um personagem, por exemplo, eu com a Angelita. Nós somos amigos... tem cena que eu empurro, a gente dá tapa. Cê não... cê dá tapa de verdade, cê empurra de verdade, cê dá um beijo de verdade. Entendeu? Isso já é um ponto. E lá em Bandeirantes, eh... quando eu entrei, o moço gritou na plateia "sai daí, veado!" Nossa, eu saí tão... eu saí assim de cena... Eu saí de cena, o Zeca entrou. O Zeca falou "ó, acende a luz da plateia". Aí, o Zeca falou pra ele. Falou "a gente tem duas horas pra fazer graça. Você tem a sua vida inteira pra cê fazer graça. Eu não admito que ninguém entra dentro do meu circo e se refira a algum dos meus artistas ou xingue. Então, eu peço pra você se levantar da sua cadeira e você sair pra fora do circo. A plateia veio abaixo. Aí, ali, eu já... já tive... Sabe, cê sai derrotado de cena, porque é uma coisa que cê nunca vai esperar cê tomar um xingo duma pessoa, entendeu? Tipo, se eu tô na rua, se eu tô num bar, acontece assim alguma coisa, cê ia relevar... Imagina você num palco, com a quantidade de pessoas dentro dum circo, entendeu? Aí, foi a única vez. Nunca mais, nunca mais, nunca. Nunca aconteceu. Foi a única vez que aconteceu, assim, que eu fiquei bem... Nossa, eu fique... sabe quando você leva um choque, que cê não imagina? Aí, passou.

[Romulo] E aí, essa atitude do Zeca te fez... pensar que você é bem-vindo?

[Leonardo Oliveira] Eh... na verdade... no... na verdade, assim, cê... cê acaba tendo um respaldo dele. Tanto dele, quanto respaldo do... do... do resto do elenco, entendeu? E aí, o que é que cê aprende? Cê aprende que, em determinadas situações, você tem que... acaba brincando com o público. Você tem que levar, de repente, se uma pessoa te xinga, cê tem que levar prum outro lado, né? De repente, eu mesmo poderia ter dado uma resposta pra ele. Que é o que... que é o que o Zeca sempre fala. Às vezes, cê... cê... cê dá um tapa com uma luva de pelica na pessoa, cê... você... a pessoa acaba ficando mais constrangida do que ela mesmo quis fazer pra você, te constrangendo, né? Mas foi a única vez. O resto...

[Romulo] Então... então... eh... mas essas piadas, que, às vezes, no própria peça acontece, né?

[Leonardo Oliveira] A-ham... Eu não ligo. Cê sabe por quê? Porque quando eu se.. se.. eh... principalmente, quando eu tô de bicha. Por exemplo, tem... eh... que... o Zeca... a gente tem essa relação, ele zoa muito comigo. Nossa, ele fala... ele fala coisas assim que... que nem eu, tem hora, que eu não imagino. Ele... ele... eh... aqui, na outra praça,

a gente... Tinha um motel que... o motel vivia dando vale-brinde pra gente. Meu Deus, era eu entrar em cena, ele falava do motel. Eu falava "Zeca do céu! Pronto, eu virei garoto propaganda do motel". Então, ele fica falando... Ele fala... Por exemplo, ele fala do Herbalife, que eu tomo Herbalife, que não emagreço com Herbalife... "Meu Deus, caga, peida"... Entendeu? Ele fala "mas gente, alguém comia? Será que alguém comia?" Então, ele fala, entendeu? Então, eu não... Motosserra, né? "Por que motosserra? Porque não pode ver um pau erguido". "É igual a miojo, é igual a (((ininteligível)))". Então, são coisas assim que se... além de ser... a... que.... fala, fala, fala, que eu não... já nem... já nem acostumo mais. Tem hora que eu mesma acabo dando risada. Que ele fala... tem hora que ele... Gente, ele sai com umas que... que tem hora que eu falo "meu Deus, eu não sei daonde que ele surgiu com essa nova".

[Romulo] E... e você acha que o público ri por quê? Que que causa no público pra eles rirem?

[Leonardo Oliveira] Na verdade, o povo... eh... eu acho que tem gente que é... é muito... muito controlado, o povo... não... não... não quer vim. Então, por exemplo assim, o povo vem no circo, o povo vem disposto... ve... tá vendo uma comédia, o povo tá... No montante, o povo dando risada, cê imagine você... O povo todo na gargalhada e cê vai ficar com a cara de tacho? O povo meio que já entra no embalo dos outros, né verdade? Por exemplo, tá você e ela assistindo. Impossível cê tá assistindo o espetáculo e não vai ter risada teu no... nos áudios da gravação. Ontem, ela tava conversando com ele. Cê tava conversando com ele, mas cê já tava ven... cê tava viajando em uma outra coisa vendo ele se maquiar. Porque é uma coisa bonita de se ver. Porque não é todo dia que você se vê, né verdade? E aí, assim, cê... o... o... o... o próprio espírito do circo, esse negócio do lance de você rir é... é uma coisa contagiosa, mesmo, né? Cê vê um rindo, todo mundo tá rindo. Se cê ficar... pegar... focar... ficar focando a cara do povo, cê vê muito disso. Se cê pegar um... cê põe no... um... um... faz um... uma roda e fica vendo a cara do povo. As reações das pessoas são diferente. Às vezes, tem coisas que cê não vai entender, que eu vou entender. Ela não vai entender, né? Como todo mundo vai entender. Principalmente, quando é piada de duplo sentido, né? Cê viu, as crianças entende dum jeito. A gente que é... que é maduro, a gente já entende de outro jeito, né? Sem contar as gafes, né? Porque é o que mais tem nos espetáculos, né? Gente do céu.... É cada gafe....

[Romulo] Que tipo de gafe?

[Leonardo Oliveira] Tem tombo, né? Tem coisa errada. Às vezes, o espetáculo tá lá na frente, volta pra trás. Ontem, a gente... ontem, o Alexandre tava fazendo um padre, a gente colocou sal na xícara dele. Só que colocaram muita Coca, então, ele não tava sentindo. Porque a gente faz isso também. Às vezes, ele... ihhhh, faz cada uma.

[Romulo] Então, aquela cosia do café era verdade. Tava ruim, mesmo.

[Leonardo Oliveira] Tava ruim. Ah, ele falou em cena?

[Romulo] Falou!

[Leonardo Oliveira] Tava com sal.

[Romulo] Não sei... mas no segundo ato, acho que ele conseguiu um café melhor, ele ficou brincando lá.

[Leonardo Oliveira] Eh... tava... não era nem café. Tava com Coca. O Zeca não toma café.

[Romulo] Ah! Não toma?

[Leonardo Oliveira] Tsc, tsc. É Coca.

[Naélia] Então, isso de colocar o sal foi uma surpresa pra causar uma surpresa...

[Leonardo Oliveira] Eh... a gente faz... a gente faz... a gente faz isso mesmo. Ali no fundo, também a gente tá... às vezes, o pessoal tem... Ó, a gente levando o espetáculo tinha um... uma bicha que trabalhava aqui que se chamava Jeremias. Mas Jeremias era muito complexada. Aí, levando "Maconha: o veneno verde", um espetáculo antigo, antigo, Jeremias fazendo o... a... o juiz no final do espetáculo, puseram uma caneta com choque pra ele, gente. Na hora que ele pega, que ele vai dar o veredito, que ele aperta a caneta... Gente, ele levou um choque. Essa bicha preta, gente, ela ficou roxa em cena. Ela xingou, mas ela xingou, mas ela xingou. Ela ficou é... ela ficou revoltadíssima. Então, sempre tem. Lá atrás, assim, o clima é... Aqui na frente, é um clima completamente diferente do palco. Cê vê, aqui na frente, tipo, o povo... o povo entrou, cê vai ali, tá uma zona, né? Tá uma algazarra. O povo foi vendo. O povo dando risada. Criança daqui. Criança dali. Um grita daqui. Um conta piada daqui. É um... é um fuá. Cê entrou lá atrás do palco, o povo tá tudo centrado, o povo todo nos bastidor olhando. O povo tá no sofazinho. Então, tem tudo isso, né? Aqui dentro... eh... Olha, não vou falar pra você assim "olha, é 100%". Um gosta... Todo mundo se respeita? Sim. Tem briga? Tem ataq...? Não tem. Entendeu? Nossa, não... faz anos que não tem uma briga de porrada, de... entendeu? Não tem. Mas assim, cada um tem uma mentalidade. Cada um tem um raciocínio. Cada um tem uma opção. Então, assim, eh... às vezes, eu falo mais com um do que fala... falo menos com outro. Às vezes, você tem intimidade mais com um, não tem intimidade mais com outro, entendeu? Mas, assim, tudo num contexto. E... qualquer lugar que cê vai, cê consegue visualizar isso, né? As relações com as pessoas. A relação com o público. Por exemplo, na bilheteria, à noite, fica eu com a Ju. A gente tem uma coisa quando... a gente tá no último espetáculo, a gente se abraça, a gente agradece, porque todo dia... eu sei que ela tá ali na bilheteria sete horas, eu vou tá na bilheteria passando o caixa pra ela. As meninas do dias nas sequências, entendeu? As meninas do guarda-roupa... Cê tem essa troca, esse respeito. Por quê? Porque cê fica uma temporada extensa, e todo dia cê tá ali. Pessoal da propaganda, pessoal da montagem que cê tá trabalhando, entendeu? Tem essa harmonia nas mais diferentes... Cê vê a Regina? Cê vê... cê viu o que ela tava falando, né? A Regina é uma pessoa... A Regina vive disso, a Regina tem 67 anos. Cê viu ela falando besteira? E a gente fala isso. A gente quando, se fala muito palavrão, cê acaba meio que... causando riso na ca... na cabeça do povo, né? Eu falo palavrão até. Eu, quando vou pra minha casa em dezembro, gente, eu tenho que parar. Eu fico segurando a minha boca. Porq... eu falo... Aí, eu olho pra cara da minha mãe. Aí, minha mãe fala "meu Deus, cê não perdeu essa boca ainda?". Mãe

toda centrada, toda regrada. Minha mãe já antiga, né? Aí, já fica passada com WhatsApp na madrugada e eu soltando palavrão. É terrível. E aqui a gente fala, gente.

[Romulo] Imagino. Que bom que cês falam bastante.

[Leonardo Oliveira] Ai, eu falo. Ah, eu falo pras meninas... eu falo. O... o... o Zeca... o Zeca, às vezes, fala... fala "bicha, o que que cê tava gritando?". Às vezes, de lá, ele escuta, porque eu daqui da porta começo a gritar o povo. "Gente, faz isso... gente faz, faz, vai fazendo, vai fazendo, vai fazendo". E ele fala "bicha, que que cê tava gritando hoje à tarde?". Eu falo "Zeca, se eu... eu já não consigo falar normal, porque se eu falo normal a pessoa não entende, eu chego tenho vontade de dar uma voadora na pessoa". Aí, eu tô aqui, separo os panfletos e fico falando. Aí, às vezes, eu fico falando "gente, que rua que eu vou?". Falo "gente, cês não têm a rua? Vai na mesma rua. Né pra mudar". E... e... eh... imagina, 26 pessoas, né? Terrível, né?

[Romulo] Hum-hum. É muita gente pra tomar conta.

[Naélia] São 26 pessoas?

[Leonardo Oliveira] 26 que fazem panfletagem, que têm as funções aqui dentro. Então, cê imagine, por exemplo, igual o Dimi. O Dimi vai tá sozinho no som e luz hoje. Então, o que acontece? Hoje, já é um... hoje já tem um... um... não um problema. Hoje, a gente já tem que tá mais ligadinha nele, porque se der alguma cagada eu tenho que tentar solucionar, enfiar alguém ali com ele, porque o Rafa não vai tá aí. Quanto anos ele tem? 12 anos. O Nicolás, ele é contratado desde os nove anos. Então, eles tão fazendo, mas a gente tá lá no (((gestual de quem está pronto pra segurar algo, caso caia)))... se acontecer alguma coisa, cê corre, né? Entendeu? Tem um pessoal mais velho. Todo mundo, na verdade, um acaba entendendo o outro. Um acaba meio que segurando o outro. Mas é que...

[Romulo] É pauleira.

[Leonardo Oliveira] É pauleira.

[Romulo] Que bom. Muito grato!

Entrevista 3) Fernanda Jannuzzelli

[Romulo] Eu me interesso, basicamente, por essa relação, né, que é estabelecida entre atores, atores palhaços, né, que estão em cena e seus públicos, assim, né? Como é que se diferencia mais ou menos eh... essa relação entre esses universos, nos quais o palhaço tá atuando, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Circo, rua, hospital e tudo mais. Eh... e, aqui, na experiência do circo-teatro, que é a experiência que você tá vivendo agora, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] A experiência pela qual você tá passando junto com o Tubinho e tal. Eu queria saber como é essa relação, né? De vocês, assim. O... como que é essa

alimentação, essa retroalimentação, né, que acontece entre público e vocês, que são os atores, que fazem escada para um palhaço, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Eu sei que você tem uma atuação também como palhaço, né? Mas, neste caso aqui do circo-teatro... como é que é essa relação, né? Como essa relação se dá, né? Vocês dependem o que do público e o público depende de vocês em que sentido, né? O que o público recebe de volta? Como é esse retorno assim, né? É possível fazer esse... esse espetáculo sem se comunicar com o público?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Fingir que ele não existe?

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham. Com certeza não. Eu acho que é uma experiência que eu tô vivendo única de formação de público. Ainda nunca... eu nunca tinha tido essa experiência na minha carreira, de ficar meses numa mesma cidade apresentando um espetáculo diferente toda noite e formando uma plateia. Geralmente, a gente chega em cidades que possuem poucas ou nenhuma atração cultural. Às vezes, a cidade não tem um teatro. Às vezes, não tem grupos de teatro na cidade. Então, o circo chega e forma uma plateia, uma plateia que não tá acostumada a assistir uma peça e um... mesmo num circo. Então, eu acho que é uma rela... uma experiência única disso de formação de público. E eu acho que isso faz muita diferença na maneira como o trabalho é conduzido e na maneira como o espetáculo acontece. O fato das pessoas virem mais de uma vez, assistirem vários espetáculos, assistirem o Tubinho em diversas situações diferentes, você cria uma relação com esse público que vai pra além do momento do espetáculo. Falando primeiro do momento do espetáculo. Com certeza, é um espetáculo que tem que comunicar. Eh... a plateia tem que sair daqui entendendo a história, entendendo o que aconteceu e... Eh... o palhaço tá em relação direto com ela o tempo todo. No circo, usa-se muito o verbo agradecer. Às vezes, pra uma companhia de teatro ofici... tida como oficial, como convencional, esse verbo é até um pouco pejorativo. Parece que você tá se curvando pro público ou fazendo as vontades dele, se vendendo. E, no circo, o verbo agradecer é empregado de um jeito... eh... estrutural no trabalho. Agradar ou não agradecer... eh... de agradar a plateia depende a sustentaçã... o... a... eh... a continuidade desse... dessa... dessa empresa. Porque é uma empresa. Então, sempre fala "ah! Mas hoje agradou, mas não agradou tanto quanto precisava". Nossa, esse esquete agrada muito. Então, é um verbo muito utilizado, que... eu acho que quer dizer muito mais do que só isso realmente de foi legal ou não foi legal pro público. Eu acho que o agradecer é um nomeador de um conjunto de atividades e de ações que são feitas pra estabelecer essa relação com o público, que parte do espetáculo. Então, o espetáculo tem que ser agradável, tem que ser in... eh... inteligível, as pessoas têm que sair daqui... eh... não se sentindo burras, não se sentindo "nossa, eu não entendi o que aconteceu". Então, é uma relação direta. E esse agradecer passa por todas as ações que a gente realiza na cidade. Da divulgação, a gente entregar os panfletos no comércio, pras pessoas na rua. Elas criam com a gente uma relação muito louca, assim, de... de... de a... de amizade, mesmo. Criam-

se laços entre o circo e a cidade que, daqui a pouco, tem gente fazendo amizade e as pessoas vivem aqui no terreno. E almoçam e jantam e a gente vai na casa das pessoas. E... e eu acho que... eh... esse é um dos pontos fundamentais pra sustentar esse trabalho. Com certeza, tudo no circo é feito pro público. Tudo. Nunca, nunca se perde o público de vista. Qualquer esquete, qualquer ação, qualquer personagem, qualquer divulgação... o... o... o... o objetivo final é sempre o público. O que o público vai achar, o que o público quer. E eu acho que nisso o Tubinho é um mestre. Ele entende o pú... pra qual público ele tá trabalhando. E pra esse público precisa ser feito isso, isso e isso. Há um tempo atrás, a gente teve uma experiência dele dirigir um espetáculo lá em Campinas com... o... os fundos de um edital municipal, e ele escreveu um espetáculo pra ser feito em Campinas. E ele sabe que é um outro tipo de público. E ele fez um espetáculo pra aquele tipo de público. Então, eu acho que ele é muito bom nisso. Ele entende que existem diferentes tipos de público que precisam ser atingidos de maneira diferente. E eu acho que esse público do circo-teatro, das cidades do interior, ele atinge, assim, com maestria.

[Romulo] Hum-hum. Quando as pessoas vêm pra cá... eh... elas não vêm... eh... enganadas, no sentido de que, tipo, elas têm um imaginário sobre o que é o circo. Elas não tão habituadas tan... com o circo-teatro...

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham.

[Romulo] ...embora fosse algum muito comum...

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham.

[Romulo] ... antigamente, né? Mas que hoje ainda se faz circo-teatro, que é como vocês mesmo defendem, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Eh... então, ela já vem pra cá sabendo que tem circo-teatro, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Sim.

[Romulo] Até porque a divulgação é feita... eh... nessa ótica também, né? Existe circo-teatro, vocês vão lá pra ver um circo de teatro.

[Fernanda Jannuzzelli] Isso.

[Romulo] Eh...

[Fernanda Jannuzzelli] E quando chega na cidade, tem, assim, a de... a frase é "um circo diferente de todos que você já viu". Essa é a frase que vai tá em todos os lugares. E, nas primeiras apresentações, sempre quando acaba o espetáculo, o Tubinho explica "como vocês puderam perceber, esse é um circo diferente. Nós levamos espetáculos de teatro. Cada dia, um espetáculo diferente". Então, martela-se bastante isso pra acostumar esse público a esse tipo de espetáculo.

[Romulo] E aí, quando chega aqui, elas se deparam com esse circo de... que é diferente de tudo que elas já viram e acabam se envolvendo bastante, assim, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Exatamente! Eu acho que... Cria-se, assim, um... um rito mesmo. Eu acho que é essa questão do teatro ser um rito, ser um ritual, isso acontece

aqui de uma certa forma. Porque as pessoas saem transformadas dessa lona. Elas não entram da maneira como elas saíram. E não é uma transformação pelo intelecto. Eu acho que é pela sensação, por... por essa catarse de rir, de rir, de rir, de... de rir até a barriga doer. Muitas vezes, um riso duvidoso. Do que que se tá rindo? Muitas questões em relação a isso. Mas eu acho que est... instala-se... instaura-se um ritual aqui, as pessoas saem diferentes. E saem enlouquecidas, querendo voltar e ficando horas na fila pra comprar ingresso, acampando na fila pra comprar ingresso do último espetáculo. É uma coisa que... a... a gente não vê em qualquer lugar, né? Quando eu vi isso pela primeira vez, eu fiquei louca.

[Romulo] (((risos))) E querendo entender.

[Fernanda Jannuzzelli] Querendo entender. Exatamente! Que que isso? Que que tá acontecendo?

[Romulo] Eh... no instante mesmo das apresentações, né, como é... qual é o termômetro de vocês, assim, do que é o que está agradando do que não está agradando, a ponto de alterar um pouco a própria história em... que tá ocorrendo, ou aquilo que vai vir como segunda ou terceira parte assim. Que termômetro é esse? É o riso?

[Fernanda Jannuzzelli] É o riso.

[Romulo] O riso é basicamente...

[Fernanda Jannuzzelli] É basicamente o termômetro. Se o Tubinho faz duas piadas e o riso não vem como espera, alguma coisa tá errada. Alguma coisa vai ter que mexer. E, em cena, ele já começa a mostrar isso. Se ele tá fora, ele faz o dedinho dele, que é tipo (((estalar de dedos))) "vamo lá, gente". E, em cena, pelo olhar, você vê que tá... tá alguma coisa que precisa ser mexida. O termômetro maior aqui é o riso. Com certeza.

[Romulo] E esse dedinho dele (((estalar de dedos))) assim é o dedinho que fala assim "vamo trocar alguma coisa, vamo improvisar?"

[Fernanda Jannuzzelli] É o dedinho de... "é, vamo agilizar". Ou agilizar, mesmo, que tá lento, ou botar a energia pra cima. Subir a energia.

[Romulo] Hum-hum. Eh... o... você até tinha comentado naquele dia que muitas coisas, muitos... eh... digamos, muitos erros são erros já estruturados, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Pensados pra que naquele momento haja esses erros. Então existe uma... eh... uma encenação do erro, né?

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham.

[Romulo] Eh... por que você acha que as pessoas riem tanto disso assim, né? E por que... a ponto de vocês já trazerem isso como... já esquematizado na peça mesmo.

[Fernanda Jannuzzelli] Eu acho que tem a ver com essa coisa do palhaço, do... do fracasso, do erro... Mas, ao mesmo tempo, isso de se assumir o erro, de mostrar "putz, eu errei". Eu acho que as pessoas gostam de ver "puta, ele também erra. Ele também...

ele pensa... ele ensaiou e errou isso". E isso, acho que ... isso agrada muito, mesmo. E... e eu acho que isso torna o espetáculo próximo, assim... Tipo, como se tivesse na casa dele, na sala dele, porque ele... eu tô mostrando pra ele que eu também erro, que eu também tenho minhas fragilidades e a gente compartilha isso. Eu acho que isso nos aproxima do público.

[Romulo] Hum-hum. Você tinha... você tinha comentado... eh... Em algum momento, você falou sobre, às vezes, do que se ri é um pouco questionado. Eh... mas as pessoas riem muito.

[Fernanda Jannuzzelli] Riem.

[Romulo] Elas riem muito. Por mais que às vezes não nos agrade diretamente, o Romulo ou... ou... a Fernanda e tal, mas as pessoas riem muito assim. Você consegue conceber o que é esse... este riso, assim, né, por mais que a gente não... A matéria do riso ela é uma, mas que faz com que essas pessoas extravasem, né? Por mais que o riso seja do outro, sobre o outro e tudo mais, né? As questões como... eh... misoginia, eh... homoafetividade estão o tempo inteiro sendo usadas, né, como matéria prima assim. Eh... você... você tem alguma noção disso, assim? Cê tem algum entendimento?

[Fernanda Jannuzzelli] Nossa, essa é a pergunta que me faço todos os dias aqui. É o que... é o que eu vou fazer com isso depois que eu sair daqui. Eh... porque é isso... muitas dessas coisas não me agradam, mas... eh... eu... é o que eu me pergunto "por que isso é tão engraçado? Por que as pessoas riem tanto disso e não se sen... não se sentem culpadas por tarem rindo disso?" E... esse personagem homossexual, que as pessoas riem tanto, é o que é mais aplaudido no final. E é o que torna o personagem mais popular entre as pessoas...

[Romulo] Hum-hum.

[Fernanda Jannuzzelli] ... o ator mais popular. Eu não sei te responder isso.

[Romulo] Hum-hum. Eu me...

[Fernanda Jannuzzelli] Cê... cê sabe?

[Romulo] E ao mesmo tempo...

[Fernanda Jannuzzelli] Você sabe me dizer?

[Romulo] Não sei. É uma investigação, né? É uma investigação.

[Fernanda Jannuzzelli] Né? Tsc! Nossa...

[Romulo] E ao mesmo tempo... eh... tem essa questão das meninas estarem aqui, a Sabrina, a Leo...

[Fernanda Jannuzzelli] ... a Leo.

[Romulo] E tem outras pessoas homossexuais aqui também... eh... e que são abraçadas, são defendidas como homossexuais. Eh... e o público também as abraça e as defende...

[Fernanda Jannuzzelli] Sim!

[Romulo] ... né?

[Fernanda Jannuzzelli] Super.

[Romulo] Porque quando elas entram também elas superaplaudidas... eh... Tipo, eu ouvi uma menção à Leo e as pessoas... Uma menção, ela não ia nem aparecer. Eu ouvi no dia. Eu não sei era o Tubinho fazendo... o... o... o que a gente chama no jornalismo de expediente, mas o nome das pessoas que vão participar daquela peça...

[Fernanda Jannuzzelli] Ah, distribuição.

[Romulo] Ou se era alguma coisa, algum tipo de coisa. Eh... só falaram o nome dela e as pessoas já começaram a aplaudir, então. Eh... é curioso, né?

[Fernanda Jannuzzelli] É curioso.

[Romulo] Porque elas riem disso, né? E... então, é uma investigação a ser feita, sim.

[Fernanda Jannuzzelli] O que eu... eu... fi... fiquei pensando, pensando. O que eu consigo... achar, mas não tenho certeza é que são personagens, geralmente, esses são muito caricatos. São muito tipos. E parece que você não tá rindo de um ser humano, de uma pessoa. Parece que cê tá rindo daquela coisa, daquela entidade, sabe? Parece que você... parece que não é maldade porque você não tá rindo dum... dum ser humano porque é muito estereotipado, é muito tipificado, é muito exagerado. Mas é uma intuição. Eu não sei sobre isso, mas é inegável que riem disso. E muito, né?

[Romulo] Você acha que também, eh... o... falando disso que você acabou de falar, que a personagem é uma coisa e não é um ser humano, né, e ali a gente tá num... no imaginário, né, porque é uma peça. E tudo é possível, naquele imaginário e tal. Eh... você acha também que... eh... tem uma outra coisa que opera fora desse espaço que hoje é essa... esse vigiar, né? Por outro lado, tem esse vigiar. A gente vigia o tempo inteiro essas piadinhas, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Do lado de fora, né? Não pode falar isso, não pode falar aquilo, não pode falar aquilo. Quando você se encontra com um grupo, né, grande e que aqui... no imaginário, aquilo tá sendo dito e que você pode rir, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Cê pode rir daquilo. Cê acha também que pode ser uma coisa de catarse, naquele momento de tirar isso da pessoa, né? Porque é uma personagem, que eu posso rir daquela personagem...

[Fernanda Jannuzzelli] É.

[Romulo] ... já que, no dia a dia, com a pessoa normal eu não posso?

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Eh... eu vi, notei isso também não só nesse sentido, mas, às vezes, eh... os palavrões são ditos mesmo: "ah! Vai tomar no cu".

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] E é uma coisa, tipo... é o pai dizendo pra filha "vai tomar no cu". Né? Que não é o habitual. Não é o habitual. Óbvio que tem várias famílias que isso é normal.

[Fernanda Jannuzzelli] Hum-hum.

[Romulo] Porque se criou esse... vínculo assim. Mas eu aí... eu tô falando mais, partindo dessa...

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham.

(...)

[Romulo] ... isso, né? Essas relações são tão imaginárias também no palco... que já que no imaginário é faz-de-conta...

[Fernanda Jannuzzelli] É.

[Romulo] ... vamos fazer de conta...

[Fernanda Jannuzzelli] É.

[Romulo] ... que a gente pode dizer o que a gente quer também.

[Fernanda Jannuzzelli] É... eu... eu tenho... também eu acho que... acostumou-se a rir disso. Então, é engraçado um homem afeminado desde que o mundo é mundo. Ri-se disso há muito tempo e as pessoas continuam rindo disso. Mas eu acho também que... é... é um público muito aberto aqui. É um público que vem pra... Isso é muito diferente. Isso é... Não é um público que vem pra sentar e analisar o seu espetáculo. É um público que vem pra se divertir. A pessoa vem aqui porque ela quer dar risada, ela quer distanciar um pouco dos problemas dela. Então, é entretenimento e ponto. Mas que vai pra além disso pela essa relação ritual que cria, mas a pessoa vem aqui porque ela quer se divertir. E eu acho que é um público muito aberto pra outras ri... tipos de riso também nesse sentido. Por exemplo... eh... eu faço muito empregada. E o figurino básico das empregadas é um short curto, uma blusinha curta, uma coisa assim. Quando a pri... o primeiro momento que eu entro em cena, é o estereótipo da mulher gostosa porque eu tô com aquela roupinha, cabelo cumprido, não sei quê. Mas, por eu ter essa... esse trabalho com o palhaço e essas personagens são engraçadas, são caricatas muitas vezes, as pessoas começam... riem também. Então, de repente, falam "nossa, tô rindo da... da mulher bonita", porque não é o lugar comum. Geralmente, se a mulher bonita tá em cena, é pra ela ser bonita nesse tipo de linguagem. E eu acho que tem-se a possibilidade de abrir esse outro campo. Dá pra entender o que eu tô dizendo?

[Romulo] Sim, sim.

[Fernanda Jannuzzelli] De, tipo, a bonita também pode ser engraçada. E eu acho que isso acontece porque o público tá aberto pra isso também.

[Romulo] Hum-hum. Eh... agora só passado daquela... pra aquela outra questão que eu te falei assim, né? Você... levantou um pouquinho da coisa do erro, da assunção do erro e tal. Eh... E sabe-se que no dia a dia a gente tá aí, né, fadado ao erro, ao equívoco, assim. E é por isso que eu tinha perguntado, né, pras pessoas também. Eh... se... pras pessoas que estão envolvidas com a palhaçaria de algum modo. Seja

o trabalho circense, né, não fazendo palhaço exatamente, mas outras atividades do circo ou palhaços propriamente.

[Fernanda Jannuzzelli] A-ham.

[Romulo] Eh... Não profissionalmente, mas você acha que as pessoas têm um pouco de palhaço, têm um quê de palhaço no dia a dia delas? Mesmo que não explorado ou não. Como é isso? Cê acha que te... cada pessoa no mundo tem um quê de palhaço, assim?

[Fernanda Jannuzzelli] Eu acho que sim, no sentido de que o palhaço é a gente, exagerado de algum jeito, né? Eu acho que sim, porque todo mundo tem que lidar com o erro, com o fracasso, com... eh... estar em público. Então, em algum momento da sua vida, né? Eu acho que sim. Mas eu acho que... eh... tem um longo caminho em se formar um palhaço. Em construir a personagem palhaço. Eu acho que... eu acho que sim, acho que todo mundo tem essas características, essas qualidades que alimentam esse trabalho, mas eu acho que tem um longo caminho. E aí, esse caminho... são ene caminhos, assim. Cê pode ser um palhaço da rua, um palhaço de hospital, um palhaço de circo. Eu acho que o caminho são vários, mas... eu acho que... eu acho que sim, por... por ter essa... essa propensão ao erro, a..., não só ao erro, mas a ver as coisas de jeitos diferentes, né? Inversão de lógica. Acho que isso tá na gente, tanto que a gente consegue transformar isso em artifício. Em arte. Mas eu acho isso. Acho que tem um caminho pra isso. Um caminho técnico.

[Romulo] O... o que é ser escada pra um palhaço?

[Fernanda Jannuzzelli] O que é ser escada?

[Romulo] É. O que é, assim? Didaticamente e como é ser, né?

[Fernanda Jannuzzelli] Então, o escada é a... o personagem que tá em cena pra levantar a piada pro palhaço. Se fosse um jogo de vôlei, é o levantador, e o palhaço é o atacante, que vai arrematar, vai cortar a bola, vai cortar a piada. E é extremamente difícil estar em cena pra ser um escada pra um palhaço. Primeiro porque a gente não aprende isso. Eh... eles tavam agora lá no Rio, na Eslipa. E o Richard, quando terminou, ele fez o esquete com o Dedé lá. O Richard falou "putz, próximo módulo: escada". A minha da... a minha dupla, a gente faz... eh... bem o branco e o augusto. Todos os cursos que a gente já fez até hoje eram cursos pra mim, pro augusto. Não se aprende muito a ser o escada, né? É uma coisa que você vai aprender fazendo se você tá aqui no circo, né? Eh... é difícilimo no sentido de que você é o condutor do fio narrati... da... do fio da narrativa. Você é o condutor da história. Então, você tem que ter muito claro o que acontece na história, as falas, as sequências de ação, porque o palhaço tá ali pra ex... pra extravasar tudo. Então, pegando um gancho, ele vai, faz uma piada, vai pra outro lugar, vai pra outro lugar e você tem que retomar quando você sente o momento que ele terminou. Você não pode cortar o palhaço, você tem que entender que ele tem que fazer essa graça e você tem que dar o tempo dele. E aí, você retoma. Você tem que dar gancho pra ele. Você tem que levantar a piada. Então, eu posso entrar em cena e ser uma empregadinha. Mas eu posso entrar em cena e ser uma empregada com uma maquiagem forte ou com um trejeito. Qualquer

coisa que dê gancho pro palhaço. Tudo que você puder dar gancho pra ele fazer uma piada em cima, você tá elevando o espetáculo. É um time que joga pra ele. É um time inteiro que tá jogando pra ele fazer o gol, pra ele fazer a cesta. E... e é isso. É muito... eh... é o repertório em comum muito grande. Então, eu tô aqui, eu tô aprendendo esse repertório. Às vezes, eu entro pra fazer um esquete, eu sei... eu falo "putz, aqui eu tinha que falar alguma coisa pra ele e eu ainda não sei o quê". Eu não me lembro. Eu tenho que memorizar esse repertório, que, por exemplo, a Angelita tem já de trás pra frente. Então, eh... você tá atento pra... porque, às vezes, ele puxa a piada e você tem que entender que ele tá te puxando uma piada. E aí, você faz a piada pra ele arrematar. Você tem que entender que, às vezes, tem que deixar ele solto e, depois, puxar. E, ao mesmo tempo, conduzir a história. E levar a narrativa pra frente. É um trabalho, assim, muito digno e muito... eh... não renegado, mas... mas todo mundo quer ser o palhaço quando você tá com muitos comediantes em cena, né? Lógico que você quer fazer a graça final. E esse tá sendo o exercício pra mim, que aqui eu não sou o palhaço. Eu tô aqui pra levantar a piada pra ele. Às vezes, dá aquela vontade de arrematar, mas cê tem que segurar porque é ele, é um time. E se ele cresce, o circo cresce, todo mundo cresce junto.

[Romulo] Eh... a gente tava comentando que aqui seria uma bela escola pra vários outros atores que... que fazem outros tipos de trabalho também.

[Fernanda Jannuzzelli] Nossa é...

[Romulo] Escola em vários sentidos...

[Fernanda Jannuzzelli] Com certeza...

[Romulo] De segurar sua própria bola, seu ego...

[Fernanda Jannuzzelli] Sim.

[Romulo] ... também.

[Fernanda Jannuzzelli] Com certeza...

[Romulo] Eh... de grande aprendizado. Você fazer uma peça por dia. Todos os dias, um espetáculo diferente, né? Eh.. como cê até comentou assim "às vezes, parece que a gente tá... que não vai dá certo".

[Fernanda Jannuzzelli] É...

[Romulo] E a conversa é ali "ó, vai fazer isso e isso. Cê faz isso e isso"... E tipo, tem um grande espetáculo, com uma grande...

[Fernanda Jannuzzelli] E isso... isso é muito louco. Nunca não vai acontecer. Porque, às vezes... "ai, essa peça vai estrear tal dia. Ai, não deu tempo de estrear, vamos adiar a estreia". Aqui, isso não acontece. Às 8:30 da noite, pode cair o mundo, nunca atrasa. 8:30 começa, 8:30 tá todo mundo lá e vai acontecer. Acon... pode... pode... não... nunca... não existe a possibilidade de não acontecer. E isso é muito louco, porque cê não tem tempo pra construir personagem, pra... mesmo pra memorizar texto... É muito rápido, né? Em um dia, você faz tudo. Então, é uma... uma grande escola. A... a Lucélia, que é uma amiga minha que ficou 12 anos aqui e saiu, agora, ela falou assim "se você trabalhou num circo de teatro, cê trabalha depois em qualquer lugar. Cê faz

qualquer tipo de espetáculo. Trabalha com qualquer grupo", porque a coisa... a questão da convivência também é... é um ponto muito determinante. Então, você aprende a conviver com as pessoas do trabalho. Então, você... cê... depois que cê passa por aqui, cê tá apto, assim, a... a trabalhar em qualquer lugar porque você trabalhou no lugar da... do maior zona de desconforto possível.

[Romulo] Que é o (((risos)))... este espaço.

[Fernanda Jannuzzelli] É (((risos))).

[Naélia] Queria aproveitar. Já que cê... tá falando sobre isso, Fê. Como é, assim, pra você, que teve a formação como atriz, se deparar com uma escola de vida, né? Que hoje você vê muito as pessoas aqui dentro no circo, que não têm a formação que você teve, e que encaram o palco com muita naturalidade. Como que isso ampliou, assim, sua visão, nessa questão de formação?

[Fernanda Jannuzzelli] Nossa, muito, assim.

[Naélia] Só vou pedir pra você responder pro Romulo, porque é ele...

[Fernanda Jannuzzelli] (((risos)))

[Romulo] Como se eu tivesse perguntado.

[Fernanda Jannuzzelli] Eh... é, com certeza, essa pra mim é... tô fazendo uma segunda escola, uma segunda faculdade, no sentido de... Opera-se, artificialmente, constrói-se a arte de uma outra maneira aqui, que foi uma maneira de... eu aprendi de um jeito na Unicamp, agora eu tô aprendendo a fazer teatro de um outro jeito. E no começo, parecia pra mim coisas completamente diferentes, que não se encaixavam. E, hoje, eu já consigo fazer pontes, assim, que não são completamente excludentes, mas são modos de se trabalhar diferente. Na Unicamp, pra apresentar a peça do final de semestre, eram cinco meses de ensaio, até apresentar o espetáculo. Hoje, eu apresento um espetáculo ensaiando um... duas vezes no máximo. São linguagens completamente diferentes. Tem todo isso. Mas é isso... é uma es...a...a... é uma escola da naturalidade, como a Ná disse de... Primeiro porque é isso. Não tem essa "estou pronto, não estou pronto pra tá em cena". Eu tenho que entrar. É a escola do.. como a gente escuta várias histórias de palhaço de circo. Esse tá doente, um pé na bunda, você entrou. E aqui é um pouco assim. Não tem essa você tá pronto, você não tá pronto. Então, é a escola do... da fé cênica, da verdade cênica. Você tem que ter muita fé pra fazer um melodrama numa lona, com cenário de pano no fundo e acreditar que aquilo tá acontecendo de verdade. Então, é a escola da fé cênica e eu fico assim admirada como existe isso no circo. Como essas pessoas fazem com verdade, com seriedade. Eh... é a escola do desprendimento. Posso me valer de qualquer referência pra criar o meu personagem. Acho que falei isso pra vocês, que acho que é um trabalho muito individual, no sentido de... eu posso criar o personagem que eu quiser, do jeito que eu quiser, desde que ele faça a pia... a... a escada pro palhaço. E, ao mesmo tempo, é um trabalho megacoletivo, porque, como é o... são poucos ensaios e em um dia o espetáculo tem que acontecer, tem que tá todo mundo muito junto, muito atento, com muita percepção, pra... pra... pro espetáculo rolar, né? Então, com certeza, é uma... é uma outra escola. E é uma coisa que eu luto muito aqui, que é pra

mostrar pra eles, que isso também é um escola. Que aqui eles têm um... uma metodologia, por mais que eles não chamem com esse nome. Mas é... eles têm um conhecimento que é deles. Porque, o... o... o... o circense, muitas vezes, é colocado no lugar que... a sociedade colocou tanto ele, que ele se coloca nesse lugar de que "ah não, mas a gente não... não tem metodologia. A gente não as... a gente só vai fazendo, só vai fazendo". Mas ir fazendo, ir fazendo também é uma metodologia. Também é uma escola. E eu fu... é... é uma... eu quero muito que... que eles percebam isso, porque, realmente, é uma escola.

Entrevista 4) Ana Dolores Pereira

[Romulo] Então. Eh... como eu tava dizendo a você. O que me interessa é essa coisa da relação, né? Que se mantém no palco... no palco, dos atores com o... o seu público.

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Eh... aqui é uma relação muito peculiar, assim, né? Todo mundo ama a companhia, né? As pessoas vêm pra cá...

[Naélia] Cuidado com todo movimento que você fizer, tá?

[Romulo] Todo mundo ama... então, vou ficar bem teso aqui, tá?

[Ana Dolores Pereira] (((risos)))

[Romulo] Cê vai ver um robô aqui. Eh... todo mundo ama... ama a companhia. E vem aqui e acampa... enfim. Eh... então é uma relação de amor, né...

[Ana Dolores Pereira] É.

[Romulo] ... de certo modo, que cês tem. Como é que vocês conquistam, né, esse público, assim? O que que vocês dão para o público, o público dá pra vocês, que se mantém nesta relação, que precisa ter muita comunicação, né? Que precisa... eh... Pra se manter essa relação, o que que cês fazem?

[Ana Dolores Pereira] Ah, eu acho que é... é... é fazer o trabalho com amor mesmo. Eh... eh... eh... a gente levanta, pensando "ó, essas pessoas, elas saem no... no mundo do jeito que tá hoje em dia, eh... elas saem e deixam as... as casas delas a esmos pra assistir o nosso espetáculo". Tem gente que vem todos os dias. Então, você tem que chegar ali e dá o teu melhor. E eu acho que eles recebem esse melhor. E eles nos dão o melhor também, porque eles vêm... eh... é lógico que tem dias... que o... o... o público não vem pronto ou a gente, às vezes, não tá pronto. Não é todo dia que sai "ai, foi bem". Não! Mas, a maioria das vezes, as... as pessoas, elas vêm pré-dispostas as se divertir. E a gente tem que estar pré-disposto a diverti-las. Então, eh... é essa troca, mesmo, de necessidade... Acho que de... de dar uma desestressada. De... de... ficar ali uma hora e meia, duas horas, esquecendo o que tá acontecendo lá fora e vim só pra se divertir, mesmo. E... e eu acho que isso... eh... que faz... es... e... e... essa ligação de... de, tipo, "nossa, a gente vai lá e a gente dá risada. Então, eles são legais porque eles me fazem rir". E a gente... eh... nós... a gente faz o nosso trabalho e eles dão... Então, é uma grande troca, mesmo. Eh... o Zeca, meu irmão, né, o Tubinho, ele... ele fala uma coisa que... que é muito legal: "é um dos únicos lugares

em que quando você sai do palco e encontra alguém, público, que saiu da lona naquele momento, olha pra você e fala 'até amanhã'. Então, quer dizer, eh... eh... cria-se uma... uma intimidade de... de público e ator que não tem um... um distanciamento, então, isso traz eles mais pra perto da gente, né?

[Romulo] Há quantos anos você tá fazendo circo-teatro?

[Ana Dolores Pereira] Nasci no terreno. Não deu tempo nem de ir pro hospital.

[Romulo] Ah, jura? (((risos)))

[Ana Dolores Pereira] É. Eu... da... de todos, a única que nasceu no terreno do circo fui eu.

[Romulo] E... mas desde de pequenininha cê já fazia, cê já se apresentava?

[Ana Dolores Pereira] Apresentava. Daí, quando o... o... o primeiro circo Tubinho parou, aí, a gente saiu e foi pra Curitiba, mas continuei fazendo teatro, né? O teatro chamado convencional. Não sei por que, mas é, né? Mas... continuei fazendo teatro. Sempre fiz teatro.

[Romulo] Sim.

[Ana Dolores Pereira] Sempre. Teve uma época que fiz... eh... barzinho. Cantava na noite. Em Curitiba também. Mas sempre ligado à arte, assim. Sempre.

[Romulo] E aí? Esse retorno seu...

[Ana Dolores Pereira] Foi.

[Romulo] ... para o Tubinho faz quanto tempo, mais ou menos?

[Ana Dolores Pereira] 15 anos. Quando ele resolveu voltar, aí, eu voltei junto.

[Romulo] Eh... e por que cê topou a empreitada, assim?

[Ana Dolores Pereira] Na verdade, eu fui a única que não topei. Foi... fui... eu fui a última a dizer "eu vou". Eh... é que na verdade ele é o mais novo. A minha mãe não viria. E daí, ele falou "ah, vamo, vamo, não vamo". Eu falei "não, não vou. Quero ficar. Não quero mais, né? Pegar estrada e mudança... não. Tá... ficar em Curitiba". Aí, "ah, vamo, vamo". Daí, eu falei que não vinha. Minha mãe me chamou no quarto e falou "tá, você não vai. Quem cuida do menino?". Daí, ela me convenceu. Daí, eu vim.

[Romulo] Pra cuidar do...

[Ana Dolores Pereira] Pra cuidar dele. Mas... não adianta. Eh... a lona, ela tem uma... uma força muito grande. Ela tem uma força muito grande. Eh... eu costumo dizer que a lona é o meu centro. A lona é o meu centro. Eh... eu tenho amor muito grande por isso aqui. Muito, muito. Eh... já trabalhei com outro teatro, gosto também e... e sempre achei que quando se consegui... se conseguisse fazer a junção de... de... tirar nomenclatura "ah, isso é de circo de teatro, isso é... É teatro e ponto". Eh... um... eu ia ficar muito feliz. Era um sonho assim. E esse sonho, o... o... o Zeca, meu irmão, ele ajudou a construir, porque ele eh... eu costumo dizer que ele é muito ousado. Ele pensa, ele realiza. E ele... não... eh... graças a Deus, ele não se acomoda. Então, ele tá sempre buscando coisas novas, ele tá sempre buscando trazer pessoas de fora

pra... pra fazer essa troca. Então, eu acho que é... isso grati... te gratifica muito. Te gratifica. Te realiza como... como ator, né? E saber que a gente tá numa luta pra provar pra aí fora que o circo-teatro não é uma arte extinta, como muita gente acha. Que não existe mais teatro de repertório, que não existe mais esse trabalho. Tem muita gente que acha que não. E a gente tá aí pra lutar e dizer "não, a gente tá aqui, a gente trabalha, a gente faz com amor", né? A gente que... eh... tem um cuidado pra levar... eh... um bom espetáculo dentro das nossas possibilidades. Porque também você não pode... eh... fazer uma compara... uma comparação de um espetáculo em que você ensaia seis meses, fica dois, três anos em cartaz com aquele espetáculo, com um repertório de mais de 100 peças que você faz todo dia. Então, você não pode ter a mesma produção, você não pode ter a...a... a mesma riqueza. Então, qual que é nossa riqueza? A nossa riqueza é riqueza de alma. A riqueza do nosso espetáculo, falando por mim, é riqueza de alma, mesmo, assim. Você vai ali, você... E quando você não faz o teu melhor, porque tem dias... a gente é ser humano, você se cobra. Você diz "opa, hoje, você podia ter feito melhor". Então, eu acho que é isso que é a grande engrenagem. Já vem do amor do Zeca de querer retomar isso, né? E, graça a Deus, a gente tem... pessoas que vieram atrás desse sonho, né? E depois... eh vi... eh... eu costumo dizer que esse circo aqui, ele... é... é... é muito levado pelo amor. E digo do amor em si mesmo. Porque a Angelita veio junto e também comprou o... esse sonho. Então, ela... ela é a... a gente tem uma perna direita e uma perna esquerda, qual delas eu não sei, mas é a Angelita e o Zeca. Eles têm um... um... uma ligação muito forte com isso aqui. Então, eu acho que isso também é... é incrível assim. Eu sou fã de carteirinha da Angelita como esposa de... do empreendedor e... e empreender riso. E ela veio junto assim. Então, ela faz um grande trabalho também.

[Romulo] E topa fazer, né...

[Ana Dolores Pereira] É.

[Romulo] ... e dar suporte.

[Ana Dolores Pereira] Da...

[Romulo] Da família também, né?

[Ana Dolores Pereira] É. Com certeza.

[Romulo] ... e os filhos também.

[Ana Dolores Pereira] Né? E novos, né? Eles são muito novos, né, pra ter uma... uma responsabilidade tão grande assim. Mas eu acho que eles nem pensam nisso, sabe? Eles... eles criam uma meta e vamos atrás dessa meta. E graças a Deus tá dando certo.

[Romulo] Com muito sucesso, né?

[Ana Dolores Pereira] Graças a Deus.

[Romulo] Com muito sucesso. Tá cheio todo dia.

[Ana Dolores Pereira] É.

[Romulo] Ouvi... eu já ouvi as histórias dos acampamentos que tem na...

[Ana Dolores Pereira] É.

[Romulo] nas últimas apresentações. Eh... aí, falando um pouquinho sobre essa coisa de ser escada, né, para um palhaço, que até dentro da própria... eh... arte do circo-teatro acontece também... eh... Como é isso, né? Que relação é essa? Porque, normalmente, os palhaços são marginalizados...

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Eles são... eh... tratados como menores, né?

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Eh...Mas, dentro de uma peça de circo-teatro, eles são a atração.

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum.

[Romulo] E aqui, não à toa, o circo também tem o nome do Tubinho. Como é... como é...

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum...

(...)

[Romulo] dá... eh... esse caminho pro... pro palhaço?

[Ana Dolores Pereira] Essa... eu acho que essa é uma das perguntas mais difíceis de você responder. Porque é uma coisa que pra gente é tão natural fazer. Eh... natural, não fácil. Mas é natural. Eh... não é fácil acompanhar o ritmo dele, porque ele tem um ritmo todo próprio e é... é bem complicado... eh... você seguir esse ritmo... eh... do Tubinho. Mas ele... ele é um ator generoso, né? Ele te dá... ele te dá a chance... Num olhar, você sabe o que ele vai... Eu que trabalho com ele há muito tempo, então, na respirada, assim, você já sabe o que que ele quer. É lógico, às vezes, não dá certo, mas... a maioria das vezes dá. E... e eu não sei te dizer como é isso. É... é você entrar ali e saber que... que você tem que dar o suporte pra ele. Porque se você não der o suporte pra ele, a coisa não acontece. A coisa não acontece. Eh... não sei te responder o que é fazer isso. Não sei.

[Romulo] Eh... é mais até... a questão é mais até nessa... Existe uma coisa no teatro, né, que você até colocou assim... que você chama de convencional

[Ana Dolores Pereira] É.

[Romulo] Mas, no teatro, de modo geral, de egos muito inflamados.

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Eh... inflamados não, inflados assim, né? E... e que tem essa coisa, tipo, "ah, quem é o principal, quem vai ser o principal, quem não vai" e tal. Quando você vê que uma equipe toda, né, dentro de cena, tá se propondo a dar as deixas, deixar o momento, criar um espaço pra que aque... aquela personagem que, normalmente, é a desgraçada, que é o palhaço, né? No imaginário todo aí...

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum.

[Romulo] ... na história da palhaçaria, né? Eh... ganhar esse espaço, né, de sucesso. Ganhar a cena. Eh... você fala assim "é um trabalho realmente de equipe", né?

[Ana Dolores Pereira] É, porque, na verdade, o escada é exatamente isso. Se o palhaço não acontecer... eh... é porque ele não tem um suporte. Então, quer dizer, engrandece o nosso trabalho também. Quando a gente vê uma piada funcionar, a gente diz... a gente diz "a gente levantou e ele cortou". Então, eh... é uma satisfação pra gente também como ator de saber "nossa, a gente tá fazendo". Porque é... é ele... é ele. Só que é... é ele num conjunto. É ele num conjunto. Eh... E não é por ser meu irmão, mas é muito fácil fazer pra ele. Ele tem uma... uma rapidez de raciocínio muito grande. E eu acho que a... a... a diferença é essa. A gente tem um texto, a gente respeita essa dramaturgia que já vem... né... de tempo. Não que a gente desrespeita a dramaturgia, mas a gente trabalha muito com o improvisado. Então, eh... É você tá ligado. Você tem que tá ligado ali. Porque você sabe que todo dia alguma coisa vem. Alguma coisa vem. Então, eh... Eu acho que a gente é um só. Na verdade, ali é... todos são o Tubinho. Todos. Só que com nomes diferentes e preparando esse que vai ficar na frente. Mas... todo mundo... é... é... é um conjunto, é um conjunto. É... é... é uma companhia no... no... no grande sentido da tra... da palavra de companheiro. Porque se não for, não funciona. Não funciona.

[Romulo] Você... eh... Como você... você estabelece esse termômetro, assim, entre o público... O que é o agrandar o público. Eh... porque você falou de uma coisa "ah, cê levanta uma bola, dá a cortada e... deu certo". Cê sabe quando conseguiu, né? Que termômetro é esse? É o riso? É... é o aplauso? É o quê?

[Ana Dolores Pereira] Olha, tem... tem espetáculos que não é nem riso, nem aplauso. É respiração que vem da plateia. Ou um... uma... porque a... eh... eh... acontece muito dentro da lona que a... a... plateia, a plateia faz parte do espetáculo. A gente não trabalha sozinho. A plateia vem junto. Então, às vezes você faz uma cena e a pessoa tem uma reação na plateia que você diz "opa, ela tá dentro da história. Ela tá caminhando junto com a gente". Então, daí, a gente diz "ó, a gente chegou ali". É quando a gente faz os dramas isso... eh... eh... Tem... tem um espetáculo que a gente faz o meu... que é o "Meu filho, minha vida", e isso era muito... eh... claro, pra mim, como atriz. Agora... agora, a Lívia, que é a mais nova do Tubinho tá fazendo, mas quem fazia era o Dimitri, que ele faz uma criança especial. E ele... fazendo um espetáculo inteiro, e quando ele entrava pra cumprimentar, você escutava muito na plateia "ué!". Porque achavam que ele era especial, mesmo. Então, daí, você diz "nossa! A gente conseguiu chegar a fazer eles acreditarem piamente que essa criança era especial". Então, essas coisas são termômetro. Eu sempre falo... eu costumo dizer que, às vezes, o espetáculo a pessoa riu, deu risada. Nossa, funcionou de ponta a ponta. Mas eu saio e digo "hoje, o espetáculo não foi bem". Porque você precisa também se satisfazer com o que você fez. E, às vezes, você solta uma piada que funcionou, mas você sabe que você não fez ela certa. Você... você tem essa consciência. "Não, eu... eu... eu perdi um segundo de tempo" ou "eu... Puta! Eu errei". E a pessoa riu. Então, você também tem que ter essa consciência que, não é porque a plateia veio e deu risada que a coisa tá certa. Então, você tem que ter essa consciência ali. Hoje, não... não foi. A... agradou o público, porque eles foram generosos com a gente. Mas não... não é bem assim.

[Romulo] Você tinha falado comido sobre os textos do circo-teatro serem textos antigos...

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Há poucas adaptações assim, né?

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Claro que tem... uma... eh... coisa muito pessoal também, né, que vocês atribuem. Eh... E eu queria saber também, porque assim, por serem textos antigos, eles também foram montados e criados em um momento histórico também da nossa sociedade... cultural e tal. Muito peculiar, né? Onde outras coisas eram possíveis de se dizer. Eh... Não incomodavam tanto.

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Então. Eh... Atualmente, muitas coisas incomodam muito... eh... muitas pessoas, né? Eh... E muitas vezes os textos não são atualizados

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Nesse sentido.

[Ana Dolores Pereira] A-ham.

[Romulo] Eles fazem parte de um processo histórico. Como é que você vê isso assim para você... eh... e pro público também. Porque as pessoas ainda riem.

[Ana Dolores Pereira] É...

[Romulo] Como é que isso funciona pra você assim na...

[Ana Dolores Pereira] Eu acho que é isso. É exatamente isso. Eh... As pessoas, elas acostumam com o nosso tipo de trabalho... Eu... fa... falando particular... particularmente aqui, elas a... acostumam com nosso tipo de trabalho e elas sabem que a gente não... é... qualquer coisa que venha... a gente não tá falando assim "isso é agora, isso já aconteceu e é... é... de lá de trás". E a gente tá trazendo uma... pra mim, uma memória afetiva. Porque fazer, hoje, um personagem que a minha bisavó fazia e que eu vi a minha bisavó fazer, não tem como você simplesmente dizer assim "ah, a coisa mudou. Vamos jogar tudo isso no lixo e vamo..." Não... não tem. Por memória afetiva, você traz isso com você. E... e... e... você está dividindo essa tua história com o público. E eu acho que isso... eh... inconscientemente, o público vê. Eles não... não sabem, mas eu acho que... é... é... é... tão verdadeiro o que a gente faz... eh... que eles aceitam. Então, eu acho que é... é... essa a grande magia. De você, às vezes pegar um texto e ter que mudar porque tá muito atrasado. Mas você vai colocar uma entonação ou um jeito de andar ou um jeito de olhar do personagem pra dizer assim... pra as pessoas que já não estão mais aqui, dizer "desculpa, a gente mexeu, mas vocês ainda continuam aqui". Eh... obrigado por... pelo legado que deixaram, mas a gente também precisa dar uma mexida de vez em quando. Mas, olha, dava certo lá e a gente tá vendo que dá certo ainda. Então, você não precisa... Você pode mexer numa palavra, mas na essência dela você não mexe. A essência do circo de teatro, ela permanece em todos os espetáculos, mesmo nas adaptações. Eh...

existe a essência do circo de teatro de 1950, 1940, mas tem a essência dos anos 2000, quando a gente voltou. E essa essência, ela co... ela corre meio que junto. Eh... você não pode mexer muito, porque se você mexe muito, perde o sentido. Daí, eu acredito, que vá virar um teatro convencional. Então, daí, vai ser outra história, né?

[Romulo] Você acha que... eh... tem um... tem esse quê da... da memória afetiva, também, né...

[Ana Dolores Pereira] Hum-hum. Muito...

[Romulo] ... pra se manter esses textos. Eh...

(...)

[Romulo] ... esse público também, porque às vezes afeta diretamente uma coisa que elas são. Ou porque elas são gays, ou porque elas são mulheres, ou porque elas são negras, ou porque elas são pobres, ou porque... Como é que isso... por que as pessoas riem, mesmo afetando elas? É isso que eu... que me... me deixa curioso, assim, né?

[Ana Dolores Pereira] Eu vo... eu... na minha... na minha... eh... concepção de... de... de ver o espetáculo ali na hora, eu acho que é a grande genialidade do palhaço do Tubinho. É a grande genialidade, porque tudo que ele joga, ele joga... Quando ele vai jogar alguma coisa, ele joga com uma inocência atrás dessa piada. Ou com uma voz mais infantil ou com um gestual mais infantil. E... e... a pessoa acaba ficando com dó dele. Então, é a forma como é dita. E... e ele sabe fazer isso com uma genialidade incrível. Então, por isso, que eu acho que não agride. É lógico que existem pessoas que, hoje em dia, eh... tá muito complicado você fazer humor hoje em dia. Tudo é muito politicamente incorreto. Tudo é. Mas eu acho que não... não dá pra você entrar pensando isso. Porque, se você entrar pensando isso, você vai se travar e vai falar com medo e, daí, isso vai agredir. Isso vai agredir. Quando você fala sem medo e... e, simplesmente, "eu quero divertir", isso não vai atingir a... a pessoa como uma agressão. Aí, por mais que ela seja gorda, negra, gay, ela vai dizer... vai se divertir. Ela vai se divertir.

(...)

[Romulo] Eh... você já fez palhaço?

[Ana Dolores Pereira] Já.

[Romulo] Já fez palhaço?

[Ana Dolores Pereira] Já. Palhaço.

[Romulo] Com nariz e tudo?

[Ana Dolores Pereira] Já... já. Eu tenho meu palhaço

[Romulo] E como é? Quem é?

[Ana Dolores Pereira] Eu fazia muito... muito infantil: Pingue-Pongue. E é uma... uma história louca, porque... o nome Pingue-Pongue. Porque ele surgiu meio que... "vamos fazer um show? Vamos". Precisa de dois palhaços. Não, três palhaços. E tinham dois, que eram os meus primos. Eh... o Sérgio e o Gilson, que era o Pisca-Pisca, que tem

o circo de teatro dele até... até hoje. Ah, não. Agora eles pararam. Pararam esse ano. Mas tem o Pisca-Pisca e tinha o Sérgio, que era Pisca-Pisca e Bambolê. E precisava um terceiro pra fazer um show na... na... na Nestlé, em Curitiba. Final de ano e tal, vamos fazer... "Ah, que que.. vamos colocar... Farinha Láctea", por causa da Nestlé, né? "Vamos fazer Nescau, Neston e Farinha Láctea". Brincando em casa, tal. Ah, mas e quem é que vai fazer o terceiro? Daí, o meu tio, pai dos dois meninos, que era o meu padrinho, tio Arésio, falou "ah, coloca a Ana pra fazer". Eu falei "não, magina. Vou fazer todo mundo chorar, tadinhos. Não, não, não... Não quero. Não vou fazer". Daí, ele falou "não. Faz, faz". Daí, "ah, vamos. Então, faz. Faz". Tá bom, então, vou fazer. Fala aí o nome. Daí, o tio... daí, ele falou "a Ana não pode ter outro. Tem que ser Pingue-Pongue. Porque joga ela pra cá, ela faz. Joga ela pra lá, faz. Joga pra cá, faz. Então, é Pingue-Pongue. E ficou. E hoje em dia, quem usa o Pingue-Pongue é minha irmã mais nova, a Silvana, que continua fazendo ele até hoje, né? Só que com vestimenta diferente e maquiagem diferente. Mas eu fazia. Quando o... é... o Nicolás, que é o meu sobrinho, fazia o Tubinhozinho ainda, eh... eu fazia, de Pingue-Pongue, escada pra ele. Nós fazíamos em dois palhaços, só que eu fazia o palhaço escada, né, e ele fazia o pequenininho. E a gente fazia nas noites da criança. E sempre fiz muito show infantil, assim. Adulto eu nunca fiz. Pra adulto, eu nunca fiz. E o meu palhaço era masculino, ele não era feminino. Hoje, eu... o... tenho muita dó disso, assim. Eu falei eu podia ter brigado e ter feito uma palhaça. Mas acho que foi porque... eh...

[Romulo] Mas não era permitido fazer?

[Ana Dolores Pereira] Não é que era... não era permitido. É que a gente vem de uma história onde não... não se... na época, não existia. Não existia mesmo. Palhaço feminina não existia. Então, quando eu fui criar o meu, eu tive que criar... eh... a... a... visão que eu tinha era masculina. Então, acabei criando uma... o meu palhaço masculino.

[Romulo] E, hoje, você não tem vontade de fazer... uma palhaça?

[Ana Dolores Pereira] Não... sei. Eu... eu... Na verdade, assim, eu gosto muito de fazer escada. Eu gosto muito, muito, muito. Gosto muito de... de... de fazer o que eu faço. Não que... O palhaço sempre fica guardado no coração. Não adianta. Eu acho que, no momento em que você pinta tua cara e põe o nariz, ele vai ficar com você pro resto da vida. Guardado lá no fundinho, vai ficar. Mas... eh... eu acho que eu não conseguiria, fazendo palhaço, dar o meu melhor. Não... Eu sempre ia sair meio que frustrada dizendo "podia fazer melhor, podia fazer melhor, podia fazer melhor". Então, eu prefiro... eh... jogar a bola pra eles cortarem.

[Romulo] Perfeito! Muito grato.

Entrevista 5) Luciane Rosa Pereira

[Romulo] ... tá aqui esses dias conversando com todo mundo. E eu sei que você é de uma família tradicional, né? De circo-teatro, inclusive.

[Luciane Rosa Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Conversei com... com a Ana, né? Você também é irmã do Tubinho, né?

[Luciane Rosa Pereira] Também.

[Romulo] Vocês são os três da família de...

[Luciane Rosa Pereira] É o que a mãe e o pai disseram, né?

[Romulo] (((risos))) Então!

[Luciane Rosa Pereira] (((risos)))

[Romulo] Pois é. É que por enquanto é o que a gente sabe, né?

[Luciane Rosa Pereira] É... (((risos)))

[Romulo] Vai que a gente tem uma grande revelação, um melodrama aí, né, pra... pra contar essa história de vocês. Eh... e aí, eu... eu... eu conversei já com a Ana... Amanhã, vou conversar com o Tubinho. Eh... mas eu queria entender um pouquinho da sua perspectiva, né? Hoje, você atua também, né, eh... e faz a escada, né, pro... pro palhaço.

[Luciane Rosa Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Eh... Como é essa relação que você mantém com o seu público, sendo atriz, né, ali, no... no espaço do palco, né? O que depende do público pra que aconteça este espetáculo, né? Eh... Como é que você acha que o público sente alimentado com aquilo que vocês apresentam? Eh... Como é essa relação que se mantém com o público, né? Você são completamente interdependentes, por exemplo?

[Luciane Rosa Pereira] Hum. Então. Eh... A gente ali, no... no palco, a nossa preocupação maior é agradar o público, né? Eh... quando a gente sente que o público não tá rindo ou... a gente sempre dá uma incrementada. O Zeca, como Tubinho, como palhaço, né, sempre puxa um pouco mais pra... pra improvisação, né? Pra... pra ver se começa a puxar... como a gente fala, esquentar o público, né? E... eh... eh... nes... nesse sentido que a gente sempre tem uma troca muito... eh... a... a troca no teatro é muito rápida, né? Eh... a gente... eh... faz a... o espetáculo pensando no público. Só que, como a gente muda muito de cidade, muda muito o público. E, às vezes, uma cidade pega uma piada um pouco mais rápida. Outra cidade já não pega tão rápido. Então, se... e... vai o... o público tem que ir se acostumando com o estilo de trabalho nosso, né? A gente sente muita diferença, assim, tipo, quando a gente chega na cidade e começa a ter os espetáculos, eh... o... a... o... o... a... como que o público se comporta, né? Eh... ele... ele responde mais rápido ou... ou menos. Então, daí, a gente tem que ir... eh... aprendendo com eles como a gente chega neles, né? Então, é... é... é isso que a gente geralmente faz, né? Eh... o público começa a ser... eh... educado pro circo-teatro, né? Porque não tem tanto. Aqui, na região de São Paulo, mesmo, acho que tem só a gente no circo-teatro, né? E a gente sente isso, que o público não é... a... o... é, assim, eh... preparado pra assistir circo-teatro. Então, daí, eles vêm, eles dão risada. Às vezes, eles querem comentar, eles querem falar. Daí, eles percebem que eles perdem algumas piadas por tá... por tá conversando, porque o circo-teatro é muito rápido nesse sentido, né? E... daí, o... o que acontece é isso. Eles começam a

conversar e começam a perceber que eles perderam alguma piada, alguma... E, daí, eles começam já a aprender a ficar quieto, a rir no momento certo, a aplaudir no momento certo, eh... a escutar no momento certo. É bem... bem interessante, assim, né?

[Romulo] Você falou que aqui, no Estado de São Paulo, o... a... acredito que são vocês mesmo que tão fazendo o circo-teatro, né?

[Luciane Rosa Pereira] Que eu... que eu saiba, sim.

[Romulo] Mas, lá no sul tem uma cultura de circo-teatro...

[Luciane Rosa Pereira] Tem, tem...

[Romulo] Mais forte, assim.

[Luciane Rosa Pereira] Bem mais forte.

[Romulo] Tem outros representantes eh... trabalhando bastante com circo-teatro, né?

[Luciane Rosa Pereira] Sim.

[Romulo] E o que... que... difer... Você falou que a diferença, basicamente, é que este público está sendo formado.

[Luciane Rosa Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Eh...falando “ó, existe circo-teatro. Circo-teatro funciona assim, assim, assado”. Eh... e parece que cês tão tendo bastante receptividade, porque a casa tá lotada...

[Luciane Rosa Pereira] Com certeza.

[Romulo] ...todos os dias. Eh... Durante esses 15 anos, acho que vão fazer 16 anos agora do Tubinho, né...

[Luciane Rosa Pereira] Isso.

[Romulo] ... do circo. Vocês só atuam aqui no Estado de São Paulo ou vocês já atuavam lá no sul?

[Luciane Rosa Pereira] Então, a gente fez eh... uma parte do Paraná ali, né? Algumas cidades do Paraná. E depois eh... fez algumas cidades no... em Santa Catarina. E voltou pro Paraná. E daí, pela região que a gente tava fazendo, a gente tava chegando próximo de São Paulo. E... a nossa casa era o Paraná. Era. Hoje, a nossa casa é São Paulo, né? Justamente por isso. Que já faz muito tempo que a gente tá aqui e a gente tá vendo que tá funcionando muito bem. Então, não tem porque a gente mudar de região. Não tem... eh... graças a Deus, é como você falou, né, a casa sempre lotada. Eh... e... e muda e cidade pra cidade e a gente conhece um pouco mais a cultura do... da... daquela cidade. Eh... a gente faz muita amizade com o pessoal. Tem muitas pessoas de outras cidades que vêm no nosso circo ainda. Um... pessoas que... cinco anos seguindo o circo, que saem da cidade e vêm assistir onde a gente estiver, né? E tem também aquela coisa assim das pessoas se conhecerem dentro do circo. Eu tenho amigos que vêm frequentemente na minha casa, que se conheceram de cidade em cidade. Eh... Pessoas de Itapetininga que conheceram o pessoal de Sorocaba,

que co... continua seguindo o circo e que são amigos até hoje. Então, o... o... eh... eh... eh... o interessante é isso, né?

[Romulo] Formando uma rede.

[Luciane Rosa Pereira] É. Um...

[Romulo] Uma rede social.

[Luciane Rosa Pereira] Isso, Isso!

[Romulo] Fora da... da... do virtual, né?

[Luciane Rosa Pereira] É.

[Romulo] Também no virtual vocês têm muitos amigos, né?

[Luciane Rosa Pereira] Muitos, muitos, muitos, muitos.

[Romulo] Muita gente acompanhando lá também, né?

[Luciane Rosa Pereira] É.

[Romulo] Eh... Me fala um pouquinho do que ficou dessa tradição do circo-teatro, assim, né? Eh... Principalmente, das peças, né? Dos textos que foram criados, né?

[Luciane Rosa Pereira] Então...

[Romulo] É possível usar esses textos ainda hoje? A gente vê que é, porque as pessoas...

[Luciane Rosa Pereira] Hum-hum.

[Romulo] ... ainda riem de... dessas... Esses textos foram criados há anos, né? Eh... E como é que vocês fazem pra atualizar, pra trazer esses textos pro dia de hoje assim?

[Luciane Rosa Pereira] Eh... Na verdade, quem brinca muito com as coisas mais atuais é o Tubinho, né? Eh... ele sempre que puxa mais pro real. A... pro... pro... A gente tenta manter uma linha, né? Seguindo o texto que... que... foi... que é... foi redigido tudo, né, foi escrito pro circo-teatro. E o Tubinho sempre faz essa vertente, né? Essa... Ele sempre brinca muito com... eh... Que nem a gente tem a peça... "A Escrava Isaura", né? Eh... a... a gente tenta seguir a linha do espetáculo, né? Tenta manter ali. E... ele brinca totalmente, né? Ele... ele traz da.. da... do... do tempo da escravatura pra... pro tempo atual, né? Então, eh... eh... ele brinca muito com isso, né? Então ele sempre faz isso. Às vezes, pra gente até, eh... eh... a gente tem que tentar seguir o raciocínio dele, que é muito rápido, né, pra voltar no texto, né? Então, às vezes, a gente brinca, às vezes... eh... o improviso acontece... eh... muito por causa disso, né? Por causa dessa brincadeira que ele sempre sai fora e a gente sempre tem que voltar no texto pra ele. Pra ter um final, né? Porque senão ele fica brincando ali, a gente vai madrugada adentro.

[Romulo] Hum-hum. Porque vai... vai além.

[Luciane Rosa Pereira] É.

[Romulo] Você... você lembra de algum espetáculo que tenha ido muito longe assim? Muito longe no sentido do tempo, né?

[Luciane Rosa Pereira] Do tempo?

[Romulo] Eh... De ter ido três horas de espetáculo.

[Luciane Rosa Pereira] Então. Eh... eh... No começo, só pra ter uma ideia, no começo do... do... do... do circo, a gente tinha a peça de teatro, um... um... no... vinha o intervalo, tinha uma coreografia e, depois, tinha o esquete. Eh... Hoje em dia, a gente já tem só a peça. E se der tempo, leva-se o esquete. Justamente por causa disso. Porque a... a peça, às vezes, vai correndo tão bem, que a gente nem percebe. O tempo correu e a gente tem que terminar. Uma hora, a gente tem que terminar, né?

(...)

[Romulo] Eh... Você tem uma palhaça? Você já atuou como palhaça?

[Luciane Rosa Pereira] Já.

[Romulo] E aí?

[Luciane Rosa Pereira] Mas foi um desastre total. (((risos)))

[Romulo] (((risos))) Por que foi um desastre?

[Luciane Rosa Pereira] Não, é porque, na verdade, é assim... Todos... todos nós... eh... começamos como... no tio Juve, fazendo palhaço. A gente fazia show de aniversário em Curitiba, né? E... eh... cada um tinha o seu nome e eu era a Pipoca, né? Eh... e da... que que aconteceu? Cada um foi seguindo o seu caminho. Eu entrei mais pro lado da dança. E eu fiquei muito tempo dançando. Depois de muito tempo, que eu vim fazer... eh... teatro com o Zeca, né? Eh... o Zeca chegou e falou assim "ó, Luciane, eu tô precisando de uma atriz"... Eu tinha acabado de parar de fazer dança, né? Eh... Porque o Nicolás tinha nascido. E daí, eu falei assim "ó, Zeca, eu vou... tentar. Vou ficar um... Fazer um ensaio com você aí de uma semana, né? Depois, você vê. Se você achar que não dá, eu... tudo bem. Vou entender perfeitamente, né?" E daí, que eu comecei a fazer teatro com ele. Mas até então eu só fazia dança. Eu só sabia me... expressar pelo corpo. Pela fala, pessimamente, né? Decorar texto? Nossa! Uma dificuldade imensa, assim. E, hoje em dia, eu já... eu já fiz a maioria das mulheres de todas as peças, eu já fiz. Eu tenho textos ali de quase todas as peças... eh... eh... de mulheres que eu fiz, tipo... Tem peças, que nem a peça de hoje, eu já fiz todas as mulheres. Que é o "Tubinho contra o louco", né? Eh... Eu já fiz todas as mulheres da peça. Eh... E a maioria dos textos eu já fiz. Então, quer dizer, eu comecei fazendo palhaça, mas... não dei jeito de... de jeito nenhum. Tive que sair mesmo.

[Romulo] Você se sente desconfortável, então? Você se sentia desconfortável como palhaça?

[Luciane Rosa Pereira] Como palhaça, sim.

[Romulo] Por quê? O que é diferente assim de ser a atriz e essa sensação de tá com aquela mascarazinha. O que é desconfortável?

[Luciane Rosa Pereira] Então... Eh... eh... Eu acho assim. Eu acho muita responsabilidade. Eh... a partir do momento que você tá maquiado pra fazer o público rir e você não consegue... eh... num primeiro instante, num primeiro momento que

você entra em cena, você se sente responsável. Você tem que fazer o povo... o povo rir porque você tá ali pra isso, né? Agora, como atriz, já não. Como atriz, você tem um texto pra seguir, né, você pode brincar com ele sem problema nenhum, mas a responsabilidade não é minha. É dele, é do palhaço. Então, a gente tá ali pra calçar ele. Pra... ca... eu... eu.. eu... vejo cada ator aqui como se fosse um degrau. Eh... tem a... a... mocinha, tem o mocinho, tem o mocinho que geralmente faz o escada direto pro palhaço, né? Daí, tem o vilão, tem a... a... a esposa, que também entra como a caricata, né? Então, cada... cada ator é um degrauzinho. Então, quer dizer, todos os atores são escadas pra quem? Pro palhaço. Então, eu acho mu... muita responsabilidade. Então, a minha responsabilidade de fazer o meu degrauzinho ali é tranquilo pra mim. Agora, pra fazer o palhaço, é muita responsabilidade.

[Romulo] Você acha que... eh... E, aí, essa responsabilidade... Enfim, a gente tá falando de uma coisa profissional também, né?

[Luciane Rosa Pereira] Hum-hum.

[Romulo] Como palhaço como profissional. Mas a gente pode também co... um pouco extrapolar essa ideia do palhaço pro dia a dia, né? Porque o palhaço é esse ser humano aí da... da rua também que tem seus erros, tem suas coisas todas. Você acha que as pessoas têm um pouco de palhaço nelas, assim? No dia a dia? Como é isso assim?

[Luciane Rosa Pereira] Eu acho que todo mundo que se diverte na vida, né? Seja com.. com... com o que for. Seja no dia a dia dela mesmo, né? Eh... eu acho que cada um sempre tem essa... Eu... eu costumo... a... falar que a gente usa a nossa capacidade 5% só do que a gente pode fazer. Em qualquer setor. Tanto de médico, tanto... O médico usa só os 5% dele. Cada um usa só... se a... cada um fizesse, eu acho que... todo mundo seria palhaço, todo mundo seria médico, todo mundo... Então, por isso que existe aquela cosia assim "ah, não, tá na veia", que a gente fala né. "Tá no sangue". Eh... eh... Quem é médico vai seguir... família de médico vai seguir família de médico. Quem é ator segue a família de ator, né? Eh... quem vai sendo agregado é porque ... o... vai pensar uma hora lá no... " ah, mas meu pai fazia isso, fazia uma brincadeira assim" e acabou sendo ator, né? Eu acho que é... é... a gente empresta muito, né? De... de... de... da... da vida da gente, né? A gente empresta muito pra gente chegar onde a gente chegou.

Entrevista 6) José Amilton Pereira Jr.

[Romulo] Eh... Justamente, a partir dessa ideia de relação, né? Eh... Eu sei que você tem um trabalho já de muitos anos dentro desse universo circense, especialmente, do circo-teatro. Eh... Eu queria entender o que é que se dá na relação Tubinho, né, do palhaço, eh... com o público dele. Que faz que essas pessoas venham todos os dias. Que essas pessoas acampem, às vezes, na frente pra comprar ingresso. Que essas pessoas lotem esse teatro. Que, quando o Tubinho entre, faça... eh... tamanho alvoroço dentro do... do espetáculo, né? Eh... E o que que o Tubinho também entrega de volta, né, pra essas pessoas que vêm aqui, assim, né? Como se dá essa relação?

Tanto imediatamente, com relação de palco, né? Naquele universo, daquela relação criada, quando começa às 20:30 e termina às 22:30, 23 horas. O que acontece naquele intervalo e fora daquele intervalo também? Que relação é que você mantém?

[José Amilton Pereira Jr.] Bem, eu tento... a primeira coisa que eu tento fazer, eh... raramente eu penso no meu palhaço como eu fazendo, eu interpretando um palhaço. Raramente eu... eu não gosto de... de... de pensar assim, sabe? O que é que eu faço pra esse palhaço fazer isso? O que é que eu faço... porque, na minha cabeça, de verdade, isso eu não tô inventando... eh... história pra ficar bonito, não. Né... na mi... na minha cabeça ele tem a vida dele. A vida própria dele. Ele... ele é que decide pra que caminho ele vai, a forma com que ele trabalha. Muitas vezes e várias vezes, eu vejo... vejo cena minha... em cena... que eu olho e falo "nossa, eu fiz isso. Eu falei isso, né?" Eh... então, normalmente, eu... eu... eu penso que ele tem uma vida dele... a forma dele decidir e a forma dele pensar. Eu criei um jeito de uma pessoa. Foi o que eu criei. Não sei nem se eu criei. Eu deixei surgir o jeito de uma... de uma pessoa, que tá ali duas horas por dia em cena e que tem as suas formas de responder, as suas formas de agir... eh... E as mais imprevisíveis possíveis. Sempre que for mais imprevisível possível é o... é o melhor. E quanto ao público, eu acho que o público, principalmente o público que eu atinjo, que é o público de interior, ele tem a necessidade, às vezes, de ter um ídolo, sabe? De ter um... E o Tubinho acaba sendo esse ídolo justamente por isso, porque ele... ele bate de frente com... com todos da peça que ele tá inserido da mesma forma. Seja o cara milionário, ele vai xingar o cara milionário. Seja o cara que é empregado, ele vai xingar o cara que é empregado. Ele não tem a menor distinção por nada, assim. E... e... e o público gosta muito disso. O... o público, ele gosta das duas coisas. Quando o Tubinho é inferior e xinga o cara que é superior a ele. E gosta também quando ele é o patrãozão que... que maltrata o empregado e briga com o empregado. Ele gosta das duas coisas. Ele não tem uma distinção do que é certo, o que é errado, assim. E... e o que a gente tenta é isso, é criar esse... esse herói, né... Apesar de ser muito atrapalhado e que, normalmente, dá tudo errado. Esse herói pro público. E que o... que o público se identifique e que depois tenha isso, que tenha um contato fácil, né? Que não tenha aquela coisa de camarim... de... Não, ele quer falar com o Tubinho, ele vai falar com o Tubinho onde for: no mercado, da... na... na saída da escola, onde eu tiver na rua. Ele vai me encontrar na rua, ele vai me ver o dia todo. Eu acho que isso é o que faz o público... eh... querer voltar, sabe, a... a... é... é, claro, a qualidade de todos os atores, né? Isso é inegável, na qualidade do... do... do elenco que a gente tem. Porque, às vezes, quando a gente fala "Tubinho", eu sempre gosto de deixar muito claro que o elen... o.. o Tubinho são quarenta pessoas, né? Não... não sou eu. O Tubinho tem ali um monte de gente jogando bola pra eu jogar o tempo todo, né? Então, não é... É muito... fica muito cômodo: eu sempre tô dando só o desfecho da piada. A piada vem sendo construída por eles e eu só... só encerro ela, né? Então, sempre que a gente fala "Tubinho", eu gosto de deixar claro que o Tubinho é a... é o resultado do trabalho da companhia. Então, por isso que eu falo, o Tubinho, ele... ele atrai tanta gente justamente por causa disso, eu acho. Acho que a... a... a necessidade de se ter um ídolo e, de repente, esse

ídolo tá ali vizinho de casa, tomando um café na sua casa às vezes. Acho que é mais ou menos por aí.

[Romulo] O... Uma coisa que eu notei do circo-teatro, pelo menos, das apresentações que vi até agora... Eu não tive tantas experiências no circo-teatro assim... eh... Mas, enfim, foi até por pesquisar antes também e tal. Mas aqui, na experiência que eu tive é que... eh... muitas têm um esquema, né, tem uma partitura, claro. Tem uma peça a ser criada. Tem o improviso também.

(...)

[Romulo] E falar com o pessoal. E chamar alguém da... da plateia. Não pro palco, mas... eh... tratar aquela pessoa como se estivesse ali, né, fazer uma piadinha.

[José Amilton Pereira Jr.] Hum.

[Romulo] Eh... O que você usa do público naquele momento, momento de cena, que você traz pra... pra suas cenas?

[José Amilton Pereira Jr.] Ah, a gente é... o... o... o... o circo-teatro, ele tem... Eu acho que o grande segredo do circo-teatro... eh... do circo-teatro que... que, normalmente, faz sucesso nas cidades é entender o público. Essa é a primeira coisa. Cê entender o que que o público quer, pra onde o público que ir. Ouvir. Ouvir, ouvir, ouvir, ouvir. Porque tem... eh... às vezes, é um tipo de piada que não funciona, você já entende o que que aquela comunidade quer te dizer, sabe? Às vezes, você leva um melodrama, o público adora o melodrama. Cê fala "opa, eu consigo ir mais pro lado do melodrama". Normalmente, quando os melodramas funcionam mais... eh... quase, coincidentemente, nas... na... nas cidades, as piadas um pouco mais pesadas, um pouco mais picantes, funcionam menos. Quando é o inverso, quando o melodrama não funciona, essas piadas já um pouquinho mais puxadas funcionam mais. Então, é... é... é cê ir entendendo o... cê tá praticamente virando família daquelas pessoas. Por quê? Porque essas pessoas... Até pras... pras pessoas de teatro, às vezes, não entendem isso. As pessoas que... que... que... que vivem de teatro não entendem, mas... mas uma coisa que acontece aqui muito... da pessoa vim quatro vezes na semana, cinco vezes na semana assistir a gente. Então, às vezes, você olha, cê sabe o nome do cara que tá na plateia porque ele veio 60 vezes durante a temporada. Ele foi tirar foto comigo 40 vezes durante a temporada. Então, quer dizer, você acaba virando da família daquele cara. Você... e... e... você nunca pode decepcionar aquele cara, né? Eh... a... as... pra cê ter uma ideia, tem umas tirinhas que eu boto no Facebook... eh... e numa dessas tirinhas... eh... eu não vou lembrar exatamente qual era a piada, mas aconteceu uma coisa do Tubinho desdenhar demais de uma pessoa. E o primeiro comentário dessa tirinha... uma tirinha de Facebook, não era em espetáculo... uma tirinha de Facebook! A mulher veio embaixo e colocou assim "o quê? O Tubinho falando assim com uma pe... Não... eu não acredito. Tá errado". Quer dizer, ela tava decepcionada porque ela... era o amigo dela, né? Não é o Tubinho. Era o amigo dela. Fala "caramba! Ele não é assim". E, realmente, depois, eu fui ver... como é muita tirinha que vai pro Facebook, às vezes, eu coloco e acabo não... não... não tendo uma... uma coisa de olhar uma por uma e tal, assim... Que deveria ter, mas o

tempo aqui é meio escasso. Eh... então, a... Passou e ela veio cobrar isso duma fora como quem diz assim "perai, o meu amigo não é assim", né? E... e... apesar de ter sido praticamente uma crítica, pra mim, foi uma maravilha. Eu falei "nossa, essa pessoa conhece a alma do meu personagem. Essa pessoa sabe que o meu personagem não ia fazer isso". Então, eu acho que essa comunicação tá muito nisso. Essa questão que cê falou do erro, né? Que às vezes o erro combinado... o público gosta demais. O público gosta demais quando a gente erra alguma coisa. Então, a gente sempre tem, vez em quando, um erro... meio marcado. Se acontecesse de, no andar da carruagem, acontecer um erro mesmo na comédia, já é combinado entre os atores que aquele erro combinado cai. Aquele erro... então, passa reto e vai embora. Então, quer dizer, a gente tem sempre... eh... eh... alguma coisa, porque o público gosta demais. Não todo espetáculo. Às vezes... sei lá. Nós fazemos seis por semana? Em dois, três da semana deve ter alguma coisinha sempre. Mas isso é um segredo nosso.

[Romulo] Eh... Você também fala de algo de agradar a esse público, né? E é uma... eh... com as pessoas com as quais eu conversei aqui também usam essa palavra, né? O agradar o público. Mas cê citou agora um momento de desagradar, né? Por mais que não tivesse sido em cena. Mas foi fora dela. Foi numa rede social. De certo modo, é extensão do que vocês propõem aqui. Eh.... Quando é que você acha que vocês desagradam o público? Às vezes, eh... eu percebo que muitas piadas, também, elas podem, de certo modo, eh... chegar um pouco atravessadas em algumas pessoas, né? Ou atravessá-las de um modo que não seja tão positivo, que desagradem, né? Às vezes, uma pa... a piada que tenha a ver com... o... a homoafetividade, a piada que tenha a ver com mulher. Ou com velho, né? E essas pessoas, elas estão aqui no público também. Como é que você entende isso, assim? E as pessoas voltam, vem ver e continuam vendo, né? Por mais que, às vezes, essas piadas tenham a ver com algo que faz parte delas. Faz parte do dia a dia delas. Como é que isso funciona? Porque eu vejo, pelos textos do circo-teatro também, alguns anteriores e tal. Eu sei que são muitos anteriores. Você segue uma tradição também. Eh.... Fazem parte de um momento histórico, né, também. E que muitas coisas não eram possíveis... eh... de serem ditas ou outras ficavam mais... eh... explicitas, né? O que faz essas pessoas, de ser modo até são desagradadas, voltarem assim, né? E como você vê isso, né? Você se importa com esse desagradar?

[José Amilton Pereira Jr.] E... e... então. Na verdade, o que a gente tenta fazer. E, graças a Deus, a gente tem conseguido fazer... O pra.. o País, ele... ele... ele tá num momento muito delicado, sabe? Eh... se você postar qualquer coisa, se você bosta... postar um negócio numa rede social referente a um foguete da Nasa, vai ter um cara que vai ter uma opinião contrária um segundo depois, bravo, falando alguma coisa sobre aquele foguete da Nasa, entendeu? Eh... tudo existe uma discussão, tudo existe uma militância, tudo existe uma briga. A minha briga e a minha militância, dentro de cena, é pra que, durante duas horas, o cara esteja ali esquecendo de tudo. Esquecendo de tudo, sabe? Esquecendo de verdade do... do... do... do problema político do País... eh... do... do... do... dessa questão da mulher ou da questão do

negro, ou da... A gente não... não faz muita piada... A gente tenta não fazer nenhuma piada muito direcionada a questões... eh... como é que eu vou te falar... delicadas. A gente tenta não fazer pra não levantar nenhuma questão. Eu fazia algumas piadas de política num... num momento em que o País tava mais tranquilo, enquanto, ali, o PT tava sossegado, tava tranquilo... De vez em quando, eu fazia uma piada de política e tirava sarro da Lula... do... do Lula, da Dilma... A plateia "huah"... porque tava tudo tranquilo. A hora que o momento começou a ficar mais conturbado, eu comecei a tirar um pouco essas piadas, justamente, pra que a pessoa que tá assistindo ali, ela tá assistindo, ali, ela tá... De repente, falou do... da... do PT, ela "o quê?" Parece que a pessoa faz uma coisa assim. E é isso que eu não quero, sabe? Eh... eh... eh... o meu palhaço, ele trabalha pra que a pessoa esteja duas horas ali esquecendo que existe qualquer co... ou... outra coisa fora daquela história que ele tá vendo, sabe? Quando isso acontece, quando o cara consegue fazer isso de... de relaxar e assistir à peça duas horas, a hora que a cortina fecha, ele olha no relógio e fala "o quê? Passo duas horas? Eu não acredito que passou duas horas". Então, por esse motivo, eu tento, normalmente, deixar que as brigas, que as militâncias, que a... que as coisas mais sérias fiquem pra outras pessoas e que aqui a pessoa sente e esqueça que o mundo aca... sabe, que... que o mundo tá rodando. Ele fica ali assistindo e se divertindo e... e vai embora. Por isso, quando eu acho que às vezes... eh... tem alguma piada, por exemplo, alguma piada talvez que... que... que, vai lá, uma piada que diminua a mulher em algum momento, sabe, tá tão... eh... tá tão num tom de brincadeira e coisa, que a própria mulher fala "não, tudo bem, é uma piada", né? Não... Não tem uma coisa de querer colocar um pensamento. Ou, no caso que cê citou, do velho... Às vezes, fazer uma piada de velho, o próprio cara que é velhinho, ele fala "pô, é isso mesmo. Eu so...", sabe? Ele acaba... a... a... acaba indo pro jogo e... e... brincando, justamente, por entender que aquele não é um momento de se estressar. É claro que vem sempre um ou outro, mas esse cara normalmente já saiu de casa pra isso. Ele... não é que ele... Ele saiu de casa pra assistir à peça assim e esperar um momento "ah, falou o que eu queria". Esse cara, cê não vai pegar porque ele já veio... o mau humor já tá dentro dele. Ele já veio... Já cansei, mas cansei, cansei, cansei de ver gente na primeira fila ou na segunda fila assistindo à peça assim, ó (((expressão emburrada))). Aí, quando dá uma boa piada, o cara faz assim (((rápido sorriso e volta ao estado anterior))). Ele não quer rir. É uma coisa dele com ele. Ele quer provar pra ele mesmo que ele é mal humorado e que ele... que ninguém vai fazer ele rir. Então, não adianta você brigar com uma pessoa assim. Já aconteceu, é claro, quando eu era mais novo, deu olhar aquele cara e falar "mas essa cara não tá rindo"... Fazer a peça pra ele, assim, sabe? Hoje em dia, eu já entro e falo assim "o que eu tenho a oferecer é isso, né". Então, quer dizer, ele tem ... tem a opção de não gostar também. Então...

[Romulo] E de não voltar, né?

[José Amilton Pereira Jr.] Claro, né? Não, e cê sabe o que é engraçado? É que, normalmente, esses caras voltam.

[Romulo] Ah, é?

[José Amilton Pereira Jr.] Eles voltam. Normalmente, eles voltam. Porque chega um momento da peça... in... não... é o palhaço... não é nem o palhaço, nem o elenco, nem a peça. É o público. Vai minando ele, vai contagiando ele de uma maneira que chega uma hora que ele tá rindo. Que ele tá rindo, sabe?

[Romulo] Eh... Tem uma tradição também do circo-teatro, né? Eh... O que que você mantém dessa tradição? O que é essa memória que você mantém pra uma tradição familiar, né? Sua família faz circo-teatro há muitos anos. Você tá com esse circo há 16? Vai fazer 16?

[José Amilton Pereira Jr.] Vai fazer 15 em julho.

[Romulo] Vai fazer 15. Ah, tá. Então vai fazer 15 anos já que cê tá. Cê tem uma tradição familiar aqui também, porque duas das suas irmãs trabalham com você, né? Sua esposa, seus filhos...

[José Amilton Pereira Jr.] Meu primo.

[Romulo] Seu primo. Eh... Isso é algo muito característico do sul, eh... do país até, eu acho. Porque tem muitas famílias que... muitas, não sei se muitas, mas algumas famílias que trabalham com circo-teatro também.

(...)

[Romulo] Inclusive dizendo "olha, a gente faz circo-teatro. Não acabou essa história de circo-teatro, não, que era feita pra concorrer com a TV há muitos anos, né..."

[José Amilton Pereira Jr.] A-ham.

[Romulo] ... eh... A gente ainda faz e a gente concorre com a TV".

[José Amilton Pereira Jr.] Eh... Cê... cê sabe que... que... se... se você pegar qualquer novela de TV, qualquer uma... E, principalmente, mais... quanto mais antiga, mais isso pode acontecer, é totalmente um melodrama de circo. É totalmente um melodrama de circo, né? Então... eh... a... a gente mantém essa tradição. O... eu acho que tudo que a gente faz aqui é tradição. Por que que tudo que a gente faz aqui é tradição? Porque o circo-teatro, ele sempre teve essa questão de se reinventar. Ele sempre foi obrigado a se reinventar. O próprio circo-teatro é uma reinvenção, eh... porque, os circos de primeira parte eh... eles tinham a primeira parte e depois a peça de teatro. A peça de teatro foi crescendo, foi aumentando e tomou conta do espetáculo inteiro e acabou virando o... o... o que é o circo-teatro contemporâneo hoje. Então, não tem muito o... como eu separar pra você o que é tradição e o que não é. O circo-teatro, ele vai mudando a cada dia no diálogo com o público. É um diálogo de todo dia com o público, sabe? Então, quer dizer, não tem... eh... É óbvio que algumas coisas param de funcionar. E quando algumas coisas param de funcionar, no outro dia, alguma coisa tem que tá substituindo isso, né? Então, eh... se você... eh... for olhar, tudo o que a gente faz é tradição. É tudo baseado exatamente na tradição do que era feito na década de 30, 40, 50. Ah! Daí, cê me fala assim "ah, mas na década de 30, eram quatro melodramas pra uma comédia. Hoje em dia, é uma... um melodrama pra quatro comédias. Como é que faz isso? Eh... eh... eles tinham quatro melodramas pra uma comédia porque o público maior era de melodrama. Então, a gente, queira ou não

queira, tá fazendo a mesma coisa: atendendo ao público. Porque eles faziam quatro melodramas pra uma comédia porque o público queria ver. A gente tá fazendo a mesma coisa porque... pelo mesmo motivo, né? Então, eu acho que tudo que a gente faz é tradicional. O pensamento é tradicional, eh... a forma de trabalhar é uma forma muito tradicional. Eh... a gente tenta buscar inovações, da forma com o que a gente pode. Por exemplo, a nossa iluminação hoje é uma iluminação... não é uma iluminação perfeita, como a gente gostaria que fosse, por uma questão de quantidade de equipamento que viaja. Eh... Mas é a iluminação que nós temos acesso, que é muito melhor do que a de seis, sete anos atrás. Onde era uns refletorzinhos de jardim... refletorzinhos de jardim mesmo. Quatro refletorzinhos de jardim que acendia-se um disjuntor no início do espetáculo e baixava um disjuntor no final do espetáculo. Era isso. Ponto. Aí, cê fala assim "poxa, mas na tradição do circo-teatro não... não se tinha tanto iluminação quanto se tem hoje". Quer dizer, não se tinha porque eles não tinham acesso. Meu pai cansou de falar pra mim de cortar lata de azeite, botar uma lâmpada com papel celofane na frente e ficar com ele no colo pra iluminar o ator em cena. Quer dizer... é... a... se a gente for pensar por esse lado, eles faziam a mesma coisa que a gente. Era o acesso que eles tinham. Hoje, eu tenho acesso a um elíptico, a um refletor de led. Que se eles tivessem na época, com certeza, também taria na cena, né? Então, quer dizer, eu acho que tudo isso... Esse diálogo com o que é possível. Esse diálogo com o público eh... eh... essa coisa de tentar fazer o palhaço pegar na praça, que a gente chama de fazer o palhaço pegar na praça. Eh... eh... eh... é tudo... A gente faz tudo que eles faziam. A gente não inventou nada. A gente faz tudo que eles faziam.

[Romulo] Eh... Você tem um trabalho de administração muito grande aqui, né? Eh... e de empreendedorismo... de empreendedorismo.

(...)

[Romulo] De empreendedorismo, das oportunidades que são criadas aqui pra todas as pessoas, né? Eh... E enfim. E aí, era essa a diferença que eu tava querendo de você. Que cê tava falando um pouco sobre como é que funciona aqui, né? Como vocês compartilham essa administração? (...) Eh... e como vocês compartilham isso, fazendo as reuniões e tal. Se tem alguma diferença eh... a... a resolver? Pelo menos, nos relacionamentos, né, não chegam muito até você. Cê fica mais ocupado com a parte da... teatral mesmo.

[José Amilton Pereira Jr.] É. Porque é... a... o circo-teatro, ele tem muito eh... uma questão que... que... que eu... que eu trabalho muito e que é um negócio bem difícil de resolver que é: qual é a peça que vai ser levada no dia? E... e... e... e... e isso é... a forma como eu vou gastando os cartazes que eu tenho, de peças com o Tubinho, é que esticam a praça ou não, né? Do... depende muito das peças que foram levadas pra saber o tamanho da praça. Aqui é uma praça menor, porque vai ter um rodeio na cidade, a gente precisa desocupar o terreno. Então, vai ficar menos tempo. Então, a forma de dialogar com a programação é completamente diferente da co... Então, eu tenho... eu gasto muito tempo nisso. Pesando na praça. Vendo essas coisas de espetáculo. Que espetáculos novos vão entrar pro repertório. Depois que eu consegui fazer a administração... essa administração mais chatinha de... de grana e... e... e...

relacionamento de... de... de artista e tal rodar sozinha, eu consegui muito mais fazer com que essa administração artística, de entrar reportório novo, de peças novas, de figurino, de criação, de escrever textos... eh... fluísse muito melhor.

[Romulo] Hum. Perfeito. (...) A gente tá também investigando, até porque a gente tem um trabalho de divulgação eh... cultural fora da minha própria pesquisa de mestrado, eh... que é conversar com artistas circenses de modo geral – não só palhaços, mas outros artistas também – pra divulgar outro trabalho dos circos em geral, né?

[José Amilton Pereira Jr.] Hum...

[Romulo] Vamos lançar como jornalistas, este ano, um site. Eh.. Que é sobre isso, né?

[José Amilton Pereira Jr.] Hum.

[Romulo] A divulgação cultural. E a gente tem também investigado eh... uma ideia que a gente propõe assim e quer saber. Uma pergunta essa. Se os artistas circenses, que trabalham com isso, que mantêm um pouco da palhaçaria ou convivem com isso pensam que cada pessoa desse mundo tem um pouco de palhaço, né? É uma pergunta da gente. Todo mundo tem um pouco de palhaço, né? Não exatamente profissionalmente, né? Mas o que que o palha... o que que há de palhaço nessa humanidade aí, né? Assim, nas pessoas, de um modo geral. E que elas poderiam explorar mais ou menos, enfim.

[José Amilton Pereira Jr.] Acho que todo mundo tem um po... eu acho que sim. Todo mundo tem um lado meio palhaço, né? Uns deixam fluir mais, outros brigam contra ele. Eh... Eu... eu... eu tenho... muita... E é engraçado que isso, normalmente, não quer dizer que o cara seria um bom palhaço, né? Eu tenho muito amigos que chegam na roda e conta piada e faz graça e não sei o quê. Botou no palco o cara (((cara de assustado))), não abre a boca assim, né? Então, eu acho que todo mundo tem um lado de palhaço, assim, que, normalmente, é o lado bom do ser humano. O lado ingênuo. O lado até bobo, né? E... e eu acho que, quando esse lado aflora, é que a pessoa é uma pessoa de bem, uma pessoa bacana, uma pessoa divertida. Acho que sim. Todo mundo tem.

[Romulo] Você falou de ser um bom palhaço assim, né? O que que é um bom palhaço, para você assim, dentro do seu universo?

[José Amilton Pereira Jr.] Pra mim é o... eu... eu acho que o palhaço sempre... sempre tá muito ligado à graça, sabe? Ao riso... demais ligado ao riso. Eu vi... eu já vi vários palhaços aclamados, assim, no... no... no mundo e tal e que são poéticos, são... mas o riso acontece pouco. Pra mim, o palha... o... o... palhaço, ele tem um... uma forma de tirar o riso da pessoa que nenhum comediante tem. Se você pegar, por exemplo, o Chico Anísio, o Ari Toledo, que são... que foram grandes comediantes brasileiros, né? A forma de rir daquela plateia... Eu já... eu já assisti muito eh... shows... Tom Cavalcante que é um famoso comediante brasileiro. Eu assisti várias vezes. Eu já vi o Chico, já vi o JÓ, já vi o... O público ri bastante. Ri muito. Mas a risada parece que não vem como vem de um palhaço. Sabe? A risada que o cara rir do palhaço é um risada muito mais da alma, muito mais de dentro dele, sabe? Então, acho que o palhaço tá muito ligado a isso. A buscar essa gargalhada que o cara não dá com mais

ninguém. E quando consegue, isso aí, pra mim, é um bom palhaço. Quando... quando você vê a pessoa (((puxando o ar))) fazer isso aqui depois de rir, sabe? Do cara chegar no meio de espetáculo e falar assim "nossa, eu não guento mais". Sabe? Eu acho que essa é a busca, principalmente, do meu palhaço. Acho que cada um tem uma visão pro seu palhaço e cada palhaço é diferente do outro, né? Como nós somos diferentes uns dos outros. Mas pra mim, eu acho que a busca do meu palhaço, pra eu... pra eu sair satisfeito de cena, é de sentir que a plateia... chegou um momento que a plateia falou assim "não, para, para, para que não tô guentando mais". Essa é a minha... é a minha busca.

[Romulo] Você... quando você... eh... Na sua história, né? Lá no início. Vamos voltar a esse início. Você foi impelido a fazer a palhaçaria porque era uma necessidade. Você estava dentro de uma família que trabalhava com isso. E aí, você... "não me resta outra coisa a fazer, senão fazer esse palhaço". E fazer bem esse palhaço. Ao longo do tempo dessa experiência. Eh... Ou foi uma coisa que surgiu a oportunidade, você foi retomar. Você já não tava mais dentro da... do universo do circo. Em que instância você cresceu assim, né?

[José Amilton Pereira Jr.] A o...

[Romulo] Como foi (((((ininteligível))) esse palhaço pra você?

[José Amilton Pereira Jr.] Eu... eu acho que pra mim eh... não... eu... eu sempre quis fazer. Eu sempre quis. Mas eu acho que eu não tinha muito outra escolha assim. Eh... Ainda bem que essa falta de escolha bateu com o que eu queria fazer, né? Porque a todo momento, em algum momento, isso me puxava. Seja quando eu era bem criancinha e ia fazer sho... festas de aniversário com o meu tio e fazia palhaço. Seja quando eu cresci um pouquinho e passei a fazer shows com meu pai, com meu outro tio, viajando pela estrada fazendo palhaço. Seja quando um programa de televisão de Curitiba, ainda criança, me chama pra fazer palhaço. Eh... depois, eu tenho uma... uma fase, onde vários grupos de... de Curitiba me chama pra fazer peças de teatro mesmo. E...e... e... nesse meio tempo eu entendo que eu queria ser palhaço, né? Porque eu... eu fazia alguns espetáculos dramáticos assim. E eu olhava e falava "não, acho que eu... eu quero ser é palhaço mesmo". E... e depois, quando eu vou crescendo, eu monto peças de teatro onde eu trabalho como ator numa companhia que eu tinha. Até que chegou um momento que eu falo assim "não, eu quero fazer palhaço mesmo" e resolvo montar o circo. Então, eu acho que pra mim foi muito mais um caminho que me puxava, mas que eu não ia pra esse caminho por conta de... de ser puxado. Eu me deixava levar falando "não, é aqui... aqui que tá legal. Aqui que tá gostoso." E... eu acho que, graças a Deus, deu certo. Podia não ter dado. Mas, graças a Deus, deu certo. Eh... deu conseguir me manter fazendo o que gosto.

[Romulo] Hum-hum. Eh... Você pretende fazer isso por toda a vida assim?

[José Amilton Pereira Jr.] Não. Não. Eu... eu... eu pretendo manter o meu circo-teatro o mais longe possível. Mas... eh... pretendo fazer palhaço enquanto eu sentir que tenho condições pra fazer ele. Porque ele... a forma com que eu trabalho ele, ele me desgasta muito. Sabe? Eu saio sempre... quando eu comecei fazer, eu tinha 20 anos.

Então, se tivesse quatro sessões no dia, eu fazia quatro sessões no dia, cabô. Hoje em dia, eu faço o... o... o... espetáculo e (((respira fundo))) sinto que... que... que gastei uma energia ali, né? Então, hoje, graças a Deus eu ainda tô com 36... Então, quer dizer, eu acho que eu consigo fazer mais, no mínimo, uns 10... acho que uns 14, 15 anos, eu consigo ainda fazer legal. Mas eu quero... quero sair de cena sem pensar assim "nossa, tô lento. Não tô funcionando". No dia que... acontecer isso a primeira vez, eu vou ver quem é que é o mais novo ali que tá na vez e falar "vem cá". E tentar passar alguma coisa e passar a bola. Porque o circo-teatro depende muito do palhaço tá funcionando. O circo-teatro depende muito do palhaço tá vivo em cena. E eu não quero jamais assistir um espetáculo meu gravado e falar assim " não é isso não". Então, eu quero fazer enquanto eu tiver condições boas pra eu fazer. Assim, no momento que eu achar que não dá mais, quero ter cabeça pra falar "tá na hora de passar pra alguém".

[Romulo] Hum-hum. Você encontrou vários lugares muito interessantes, assim, no... no Tubinho, né? Eh... que são muitas nuances, né? De...

[José Amilton Pereira Jr.] A... eh...

[Romulo] ... de sensações, né?

[José Amilton Pereira Jr.] A graça dele tá em cima da nuance.

[Romulo] É isso. Tipo... eh... eh.... E ele vai rapidinho, né, de um ponto a outro, assim. Eh... Você acha que isso... eh... se reflete no público, também, assim? É isso... é disso que o público gosta? Porque, às vezes, por exemplo... às vezes, o Tubinho, ele manda tomar no cu, mas ele manda tomar no cu de uma forma...

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] ... doce, assim. Infantilizada, às vezes. E... e que aquilo não passa como uma agressão, assim, né? Você acha que isso... que interessa esse público também. Que... não se sente ofendido com palavrão.

[José Amilton Pereira Jr.] Eh... Meu pai... meu pai falava uma coisa pra mim que eu achava muito legal. Que meu pai não gostava de piada pesada em cena de jeito nenhum. Eh... E certo dia eu pergun... né... Quando eu comecei fazer essas coisas um pouquinho mais... pra esse lado, eu perguntei pra ele. Aí, ele falou assim. Ele falou "com você, eu não me incomodo de maneira nenhuma. Nenhuma, nenhuma". Ele falou que... ele falou "tem ator que olha pra você em cena e fala 'você está feio'". Choca! Você fala "ah, vá tomar no seu rabo" e... mas cê fala... do jeito que cê fala, é tão simples e tão criança que parece quando uma... sabe quando tá tendo uma reunião de família que um... que uma criancinha fala um palavrão? E todo mundo fala "ah, o guri". Sabe? Tem uma coisa graciosa. Ele fala "tem isso. E... e... e, então, você pode fazer que não choca em nenhum momento". Quando meu pai me falou isso, pra mim, foi uma... quase que um liberação, assim. Eu falei "opa, se o meu pai falou isso pra mim, é porque realmente não tem problema". E... e... e... e o engraçado acho que tá nisso, né? Dele falar esse tipo de coisa e não ser grosseiro. Essa é a busca.

[Romulo] Tem... eh... Ontem, na... na hora que a gente tava conversando com a Fernanda, ela... Eu assisti o espetáculo do morto lá... lá em Campinas e achei muito legal ter uma palhaça, né, fazendo aquilo. Tem toda essa questão da utilização de uma palhaça num espaço que é dominado por homens também, né?

[José Amilton Pereira Jr.] Hum.

[Romulo] Eh... E ela falou dessa coisa de pala... algumas palavras não cabem na boca de determinados palhaços mesmo, né?

[José Amilton Pereira Jr.] Hum.

[Romulo] E tem a ver com isso que cê tá falando assim.

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] Ela até comentou de um fato, era uma palavra... Acho que era biscate, uma coisa que ela falava e cê falou pra ela. Falou assim "acho que não... não faz parte da Begônia, né? Eh... Falar isso", né? Hipócrita eu acho que era uma palavra que ela falou "ah, hipócrita cabe na...

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] ...na palhaça da Begônia, mas biscate não", né?

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] Eh...

[José Amilton Pereira Jr.] E cê veja que, pra mim, chamar uma pessoa de hipócrita é uma coisa que o Tubinho jamais faria. Ele pode falar seu besta, seu tonto, seu não... mas hipócrita ele não usaria. Ele usaria qualquer outra palavra. Isso é muito de caber na boca... na embocadura daquele palhaço, né? Isso é interessante.

[Romulo] E você acha que isso tem a ver com o que assim? De caber... uma palavra caber naquela... naquela...

[José Amilton Pereira Jr.] Ah, eu acho que tem a ver com a construção do todo do palhaço, né? Acho que tem muita coisa que... que é assim. Pra mim, você não pode falar nada em cena em que você esteja se julgando. Se você, na tua cabeça, cê tiver pensando "nossa, eu tenho que falar isso", cê não... Substitua, porque se você tá se cobrando, vai chegar no público de uma forma atravessada. Vai chegar de uma forma meio "nossa, não tá legal". Eh... Quando você fala, né, como o Tubinho "ah, vai tomar no seu rabo". Ele fala e cabô. Ele falou, tá falado. Ele não pensa no que ele falou. Aí, vem redondo. A plateia fala "nossa, que legal! Que divertido" porque ele tá falando sem peso, né, sem a consciência dele tá cobrando ele. Quer dizer, isso, pra mim, pode ser uma coisa grave, mas pra ele, não é. É uma coisa tão besta, que, pra mim, acaba sendo divertido. Eh... E, às vezes, usar, por exemplo, palavras como politicamente, hipócrita... são coisas que o Tubinho não faz porque ele é muito tonto, ele é muito burro, ele é muito besta. E isso vem da construção do palhaço, da forma como que você construiu... eh... o... o... o seu palhaço. E é o...e é uma coisa muito do pensamento de quem construiu, né?

[Romulo] Você... Tem uma outra coisa também que... eh... que eu queria que você falasse um pouquinho sobre a própria relação, né? A relação com as pessoas que estão aqui, né? E até voltando aquela ideia das piadas. Que algumas piadas têm a ver com universos... eh... que estão ligadas à homoafetividade e tudo mais. E você tem... eh... pessoas que são aqui na sua companhia, que são declaradamente homoafetivas, né? Eh... Algumas são transexuais. Enfim, algumas não. A... a Sabrina, né? Tem essa identificação com a transexualidade.

[José Amilton Pereira Jr.] E... e... são pessoas, que se você olhar, todas são muito importantes aqui na companhia.

[Romulo] Sim, sim.

[José Amilton Pereira Jr.] Não tem uma distinção de importância. Mas o Leo que... que... que faz a administração geral da companhia e a Sabrina que cuida dos meus filhos.

[Romulo] Hum-hum.

[José Amilton Pereira Jr.] Então, quer dizer, pra mim, as duas coisas... né?

[Romulo] Hum-hum.

[José Amilton Pereira Jr.] A minha família e a minha empresa. As duas coisas mais importantes estão na mão deles, né?

[Romulo] Então, pois é, né? Isso é muito curioso também, né? Porque tem esse abraçar, né? Dessas pessoas. Abraçar a minoria, né?

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] Eh... A Leo contou um evento e foi... Porque ela fala sobre essa perspectiva também, né? De quando ele tá em cena, ela tá expondo também essa coisa espalhafatosa que é... é... uma gay, uma bicha, né? Como elas mesmas se tratam. Eh... E... e aqui chamou atenção de outras pessoas. Ela contou de um evento onde tava em cena, entrou em cena logo no início, eh... e que uma pessoa da plateia foi lá e... e chamou "ah, seu veado. Seu bicha. Não sei o quê. Sai daí e tal". E que você interrompeu a cena e falou com essa pessoa, né? Falou "olha, assim, esse é um trabalhador e favor sair daqui... daqui, porque é alguém da minha equipe", né? Como é que você pensa isso? Que respeito é esse que você tem?

[José Amilton Pereira Jr.] Ah. Não. Pra mim... eh... assim... Quando tá no contexto de... de brincadeira, no contexto de piada, né, eu mesmo falando... fazendo Tubinho, eu tô sempre tirando sarro ali. Porque, pro Tubinho... Eu não tenho o menor preconceito, mas, pro Tubinho, um gay chegar e vim dar um beijo nele, já não é a mesma coisa do que pro Zeca. Ele precisa ter uma reação diferente. Porque ele é um besta, ele é um tonto, né, ele é um bobão. Então, ele... ele vê um cara como o Leo, por exemplo, maquiado, vim pra cima dele, ele não pode falar "tudo bem, beleza, tá tudo certo". Por causa da construção dele, né? Quer dizer, ele... o cara vem vindo e ele "ai, meu Deus do céu! O que será que vai acontecer? Sai, sai daqui". Ele... ele tá acuado, ele tem medo, ele... ele... eh... acha estranho, ele pensa no que as pessoas vão dizer dele... Ele... é... é a forma de... da cabeça dele pensar. Quando isso acontece, eh... pra mim,

tá tudo dentro da natureza do espetáculo, né? Agora, quando um cara usa isso pra xingar, aí, pra mim, já é diferente, né? Graças a Deus, acontece... Nós temos 15 anos. Em 15 anos, numa média de 300 espetáculos por ano, aconteceu uma vez, né? Eh... e... e... e eu acho que foi tudo muito bem resolvido naquele momento, assim, sabe, porque eu consegui chamar atenção dele sem sair do meu personagem. E... e... e até, se eu não em engano, eu até brin... acho que eu até... até dei um beijinho no Leo, fiz alguma... uma brincadeira nesse sentido assim... eh... E... e... e em seguida o cara entendeu e a plateia entendeu. Então, eu acho que essa questão me dá muita liberdade pra eu poder brincar com eles o tempo todo. E... e o fato deles também serem muito seguros do que eles querem da vida dele... deles, me dão essa liberdade dessa brincadeira. Eles não têm problema nenhum com a sexualidade deles. Tanto o Leo, quanto a Leozinha. Então, se eles chegarem em cena, eu brincar com eles "ô, bixona! Sai pra lá, bixona. Sai pra... não sei o quê", tá tudo bem porque eles tão muito seguros do que eles querem. Eles não têm nada... eh... "ai, meu Deus! Me chamou de bixona. Isso tá menosprezando... e não sei o quê". Isso pra mim é inse... é insegurança. É completamente a insegurança. Cê entendeu? Do que... é... é você pensar por que que o outro tá pensando isso de você, né? E, no caso deles, eles tão nem aí pro que o outro tá pensando. Eles são assim e, se ocê não gostar, filho, é problema completamente seu. Eles não têm nada com isso. Eles continuam sendo da mesma maneira. Eu acho que essa é a forma... É a melhor maneira, pra mim, enquanto comediante poder... eh... O que me dá a liberdade de poder brincar com eles é justamente a segurança deles. Acho que é isso.

(...)

[Romulo] Eh... Para o Tubinho, não... não caberia. Ele tinha que ter uma reação. Mas, muitas vezes, as brincadeiras como essa do caminhão do leite que você trouxe agora.

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] São brincadeira homoafetivas, assim, que são feitas com homens, né?

[José Amilton Pereira Jr.] A-ham.

[Romulo] E Tubinho gosta.

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] De fazer a brincadeira.

[José Amilton Pereira Jr.] Na... Ele... ele gosta, mas nunca assume que gosta.

[Romulo] É, então, não tem essa assunção, né?

[José Amilton Pereira Jr.] É... é.. às vezes um cara bravo pega ele, ele fala "ai, ai... ai que gostoso". Mas ao mesmo tempo que ele falou isso, ele "opa, que isso? Sai pra lá". Entendeu? Então, quer dizer. Ele tem... ele tem sim muito essa... essa questão, mas ele nunca assume que gosta. Porque ele sempre a... ele... ele é o machão. Ele é o cara... né? Sempre... Então, eu a... eu.. eu acho isso bacana do meu personagem. Cê entendeu? Se ele ver uma mulher, ele fica maluco. Ele quer..."ai meus Deus. Essa Mulher. Ai meus Deus, é uma mulher". Ele fica doido. Ele quer chegar naquela mulher de qualquer maneira. Entendeu? E... e... se acontece isso com um homem ele fala "ai,

que gostoso!". E... e... e... às vezes, se ele vê uma velha feia, ele quer que a véa feia saia de perto dele de qualquer maneira. Ele nunca tem um pouquinho de nada, sabe? Ele nunca tem um pouquinho. É tudo muito. Tudo muito. Tudo muito. Acho que isso que é o legal. Acho que isso tá em todo ser humano, né? Acho que todo ser humano tem muito isso, de gostar ou não gostar. A gente abafa um pouco de tudo por causa da questão da sociedade, né? Uma questão que, às vezes, você não pode... Mas todo mundo tem um tipo de coisa que gosta ou um tipo de coisa que não gosta. Seja correto ou não seja correto. Mas tem, né?

[Romulo] Hum-hum. Eu fico, justamente nessa sua fala... Aí, eu fiquei também pensando nisso, assim. Quando ele fala "ai, tá gostoso", às vezes, a pessoa também gostaria de dizer o "ai, tá gostoso" numa situação de desconforto social, né?

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] Mas... e você permite que isso aconteça. Que a pessoa se identifique com aquilo.

[José Amilton Pereira Jr.] Claro.

[Romulo] "Ah, eu vou rir, então, porque... tá gostoso também".

[José Amilton Pereira Jr.] É.

[Romulo] E ele tá dizendo no meu lugar. O palhaço tá dizendo no meu lugar e...

[José Amilton Pereira Jr.] Isso tem muito, isso tem muito... do cara rir de uma coisa que ele falava assim "gente, como eu queria responder assim pro meu patrão". Sabe? "Como eu queria responder... Da forma que o Tubinho responde pro patrão dele, eu queria responder pro meu patrão. Queria fazer isso". Eu acho que tem... tem muito disso.

[Romulo] Hoje, você tem palhaços nos quais você se inspire, que você acha o trabalho muito legal? Enfim... não necessariamente uma inspiração, mas que... que admire o trabalho, que gosta. E por que seria assim?

[José Amilton Pereira Jr.] Na verdade, eu... eu... eu... eu acho que eu... de criança até adolescente, eu vi muita coisa de humor. Eu vi muita coisa, muita coisa, muita coisa. Inclusive aqui na minha sala eu tentei botar foto. Eu acho que o Tu... Se você falar "O que que é o Tubinho?". Pra mim, o Tubinho é uma mistura disso que cê tá vendo. Desde Valter D'Ávila até Fofão... até o gordo e o Margo. Até os Biriba, que é lá do Sul. Que são palhaços do Sul. Até o Pisca-pisca, que foi o palhaço que eu trabalhei fazendo escada um tempo. Até o Luiz Carlos Vasconcelos, os Trapalhões, o Jim Carrey. Eu fui colocando tudo isso dentro dum... dum liquidificador e, talvez por conta disso, ele tenha tanto essas nuances assim, sabe? Porque eu acho que ele vai... eh... da seriedade de um... Porque todos eles tem um tipo de fazer graça, tem um jeito de fazer humor. E o Tubinho meio que pegou isso tudo e foi vai... fla... lep... flep... e vai e volta. Cê pegar, parece um... um... uma montanha russa, né? Eu acho que... que é o resultado de tudo que eu vi. Então, eu não tenho muito como eu te falar no que que eu me inspirei, né? Tem um pouquinho de cada um desses comediantes, né? Dentro do... do Tubinho. Eu acho que... é... é um pouquinho de... de olhar cada um e... e...

nunca olhar a piada como piada. Olhar por que que o cara riu. Eu tinha isso desde menino. Desde menino, eu tinha isso. Às vezes, eu achava a piada engraçada, no DVD de alguma coisa, eu voltava, aí falava "por que que eu ri disso? Aí, eu vou... Ah... porque teve isso, isso e isso pra eu rir. Não é só o final aqui". Eu era meio chatinho com isso quando eu era moleque. E eu acho que, em cima disso, eu acabei criando esse palhaço que é meio maluco assim.

[Romulo] E é um palhaço que domina a cena, né? Ele tem todo... completo domínio, porque alguém que faz... que entende a piada e que fica construindo a piada o tempo inteiro, a ponto das pessoas não pararem de rir. E você anunciar que tem um espetáculo com mais de mil piadas e você pensar que são mil piadas num espetáculo, assim, é... é muito domínio e muito estudo, né? Cê fala parar, voltar o DVD falar "do que que foi que eu ri", né?

[José Amilton Pereira Jr.] É. E... e... é engraçado que tudo na minha vida aconteceu dessa maneira assim. Quando eu fiz isso, não é nem uma questão de eu pensar "vou estudar a piada". Era completamente... "Ah, por que que foi? Ah, entendi". Sabe? Nun... nunca te... tive um pensamento muito focado a isso. "Ah, vou estudar esta piada". Vou pegar Os Trapalhões, por exemplo, que eram três comediantes fantásticos. Com o Dedé no meio, que era o melhor... é o... é o maior escada que o Brasil já teve, fazendo esse contato ali entre os três o tempo todo". Eh... Se você parar pra estudar Os Trapalhões e olhar, cê vai ficar maluco. Que não tem como, cara. É totalmente pensamento, pensamento o tempo todo. Eles pensam muito rápido e jogo... não tem segundo de... de... de... de bobagem. Quando tem aquele segundo, tem um porquê de ter aquele segundo de pausa. Então, eh... eh... é o fazer rir, mesmo. É o foco no tempo de fazer rir. Eu trabalho... tenho trabalhado bastante com o Dedé fazendo escada pra mim. E ele... e ele fala isso. E ele fala que acha que a funcionabilidade do meu palhaço é isso. É o tempo ser muito preciso. Eu, às vezes, quando eu quero dar o final da piada, o tempo da piada, ou eu não perco, ou eu perco de propósito pra fazer o público achar que eu perdi e... ele fala muito isso. Fala assim "o tempo... eh... o... eh... milésimo de segundo que faz a diferença".

[Romulo] Perfeito. Cê tem alguma questão, Ná?

[Naélia] Tenho. Eh... naquele dia que e tava gravando você se maquiando, Zeca, você até falou assim dessa responsabilidade que você mesmo criou pra você como o rei do riso, né?

[José Amilton Pereira Jr.] A-ham.

[Naélia] Que isso traz uma resposta grande, né? E... e outro dia a gente vendo os meninos ensaiando ali dentro da lona... as crianças, elas mesmas, tavam se... parecia que existia já uma análise delas também do que tava sendo construído. Pequenas, né? O próprio Anderson quando fez o Michael Jackson. Então, me parece que, não sei, a sua figura, essa responsabilidade que você põe pra dentro do seu trabalho, isso tá passando também, né, pra... pra todo mundo do elenco. Queria as... assim... que você falasse um pouquinho sobre isso. Dessa... dessa herança que você tá dando pros novos artistas, dentro do... do... do seu próprio circo. Esse responsabilizar-se por

aquilo que tá sendo construído, pela personagem que eles tão construindo. Eh... Que relação eles querem ter com o público deles... Queria que você falasse um pouquinho sobre isso.

[José Amilton Pereira Jr.] É. Eu... eu acho que isso vem, de novo, ao encontro do que eu acabei de falar. Deu... deu... deu, quando criança, tá assistindo a alguns DVDs e voltar pra ver, sem a cobrança do estudo, né? O que, normalmente, pra criança essa questão do estudar é sempre muito chato, né? Eh... e... eu acho que no caso deles é isso. É o estudo tá acontecendo dia a dia sem que eles percebam que estão estudando. Acho que essa é uma coisa muito bacana. O Nicolás, ele dirigiu a cena do Michael Jackson, ele está com 18 anos agora. E se você pegar a cena, a cena tá completamente bem dirigida. E quem é que ensinou ele a dirigir? Ninguém. Ninguém chegou pra ele e falou assim "cê vai dirigir". Ele tá desde, sei lá, cinco aninhos, vendo eu dirigir todos os dias. Então, quer dizer, ele acaba entendendo por que cada cena vai pra cada lado e... e... e... por que as coisas acontecem, né? Hoje em dia, os nossos ensaios são muito mais gelados. De passar texto. Mas quando é uma peça nova, que vai a direção acontecendo mesmo como tem que acontecer, eles vão entendendo a construção de cada cena. E as crianças tão sempre muito presentes nos ensaios. Olhando, assistindo. E... e, às vezes, tem alguma piada que se constrói no ensaio, e que acontece exatamente como foi construída no espetáculo, que um... às vezes, uma criança fala "nossa, aquele negócio que cês falaram no ensaio que ia acontecer, aconteceu. Ah, que legal". É um comentário solto da criança? É. Mas na cabeça dela, ela entendeu por que foi construída e por que funcionou. E isso tá dentro dela, né? Eu acho que essa... O estudo tá nisso, em assistir todo dia, em ver o público todo dia. E o principal de tudo é ver que dá pra fazer circo-teatro hoje em dia e que se tem público, né? Porque eu não sou nenhum extraterrestre. Se eu consigo trazer o público dessa maneira, eles também conseguem. E isso pra eles é uma coisa muito clara e muito importante de ser visto.

[Naélia] É uma... senhora escola, né?

[José Amilton Pereira Jr.] É, é...

[Romulo] Perfeito! Zeca, muito bom. Grato!

Entrevista 7) Angelita Vaz

[Romulo] Como é que... como é que isso funciona? Que relação é essa que vocês mantêm com o... o público?

[Angelita Vaz] Com o público. Hum-hum. É interessante. Quando a gente chega na cidade, geralmente, o pessoal fica achando que é um circo de variedades, né? Até perguntam... "ah", a primeira coisa, "tem bicho? Tem bicho". Não, não tem bicho. E... e, assim, conforme a gente vai passando o tempo na praça, eh... as pesso... como muda o espetáculo todo dia, as pessoas vêm num dia, assistem o espetáculo. Aí, já lança "ah, o Tubinho, amanhã, vai tá fazendo tal coisa. Coisas diferente". "Puxa, eu vi essa, mas amanhã, ele vai fazer a outra coisa. Que... que será que ele vai aprontar, né?" Então, eles voltam no outro dia, não é? E, assim, sempre quando a gente chega

na cidade, eh... a gente sempre procura, assim, eh... conhecer alguns pontos, né, assim, de nome, né? Por exemplo, assim, o bar mais famoso, o bairro, né, mais carente, a zona da cidade, né, o botecão, tal. E isso, a gente acaba colocando... eh... eh... den... trazendo isso pra cena, né? Então, de repente, o público tá lá, tá assistindo "pô, falou o nome do meu bairro". (((risos))) Ou, às vezes, até o louquinho da... da cidade. Sempre tem um... um maluquinho, né, que todo mundo conhece. "Ó, cê falou do... do Fulano e tal", né? Então, isso acaba aproximando o público da gente, não é? E, como a gente fica, geralmente, uns três meses na cidade e as pessoas... eh... elas têm a oportunidade de ir quase todos os dias, não é, isso também, eh... eh... vai criando esse laço, né? Eh... quando o circo vai embora, geralmente, eles falam, né, "nossa, agora, o circo foi embora. O que que eu vou fazer?" Que el... eles criam aquele hábito, né, de ir no circo todos os dias, de ficar na fila. Tem gente que passa mais de um dia na fila. Tem gente que dorme na fila pra conseguir ingresso só pra poder sentar lá na frente, pra... pra ver de perto ou, de repente, pra ver que quem tá trabalhando lá "ó, eu tô aqui hoje de novo e tal", né? Então, tem... eh... eh... cria, realmente, esse vínculo, né? E entre as pessoas, mesmo, na cidade, né? Quando elas ficam na... na fila, eh... pra comprar o ingresso, acabam fazendo amizades, não é? Eh... amizades duradouras aí... namoro, casamento... gente que tá brigado volta a se relacionar. Então, tem... o circo eh... propicia tudo isso, né, pras pessoas, né? Gente que, de repente, tá passando por uma... Isso são várias histórias que a gente já ouviu falar de pessoas que estão passando por um momento difícil na vida, né... eh... muita gente que... que tá tomando remédio, né, essas coisas, e vem no circo. Por isso que falam, né, o circo é o melhor remédio, né? Rir é o melhor remédio. E acabam parando de tomar esses remédios, acabam saindo dessa depressão, né? Isso é... é bem interessante. Tem uma... uma moça da cidade de Sorocada. E, quando a gente chegou no circo, ela fazia um tratamento, ela tava numa depressão profunda. E ela tomava remédio e tal. E ela ia pra psicólogo e fazia e acontecia lá. Aí, ela começou a ir todos os dias no circo. Todos os dias, todos os dias... Isso foi ela que me falou... que disse que ela chegou um dia e falou assim pro médico dela "hoje, eu estou me dando alta". Ele olhou "como assim?". "Hoje, eu estou me dando alta. Eu não preciso mais tomar remédio. Eu não preciso voltar aqui. Eu já encontrei o meu remédio", né? E isso é muito gostoso de você ouvir, né? Eh... pessoas, que nem eu falei, que estavam brigadas, né? Tem... tem histórias, assim, por exemplo, dum casal que veio no circo... Eles vieram comentar, né, com o Tubinho depois... Eh... que eles estavam separados fazia algum tempo. Aí, um dia, eles vieram assistir um espetáculo. Aí, um senta atrás do outro. Um na frente, outro atrás. Aí, de repente olham "ah, cê tá aqui? Tudo bem?", tal. Saíram dali, começaram a conversar... No outro dia, se encontraram de novo. "Ah, vamo sair? Vamo, né?" "Ah, vamo". E voltou o casamento deles. Então, é muito bacana isso, né, porque é o circo é que tá fazendo essa ligação, né, entre as pessoas também, não é? E como eu disse, como eles vêm todos os dias quase, aqui, assistir o espetáculo, então, eles acabam... eh... eh... dando esse carinho pra gente porque, assim, "nossa, minha vida tá mudando por causa deles. Porque eles chegaram aqui", né. Eh... então, eh... Nossa, é muito gostoso isso. A gen... Isso de histórias que a gente

conhece, né? Fora as que a gente não... não teve a oportunidade de ouvir, né, de muitas pessoas. Mas é muito bacana isso.

[Romulo] Imagino.

[Angelita Vaz] É.

[Romulo] Eh... Dentro da... E aí, dentro da cena, como é que você... você percebe a... esta relação, né? Pode suspender, depois eu abaixo.

[Angelita Vaz] Hum-hum.

[Romulo] Eh... Como é que você percebe essa relação? O que que no momento da cena vocês trocam com o público?

[Angelita Vaz] Hum-hum.

[Romulo] Que troca é essa?

[Angelita Vaz] Hum-hum.

[Romulo] O que que tá acontecendo ali? É de olhar, de gestual, é de fala, é de mensagem... que que cês tão trocando, né? O tempo inteiro lá?

[Angelita Vaz] Eh... A grande procura pelo público, aqui no circo, é... é realmente o sorrir, né? Eles vêm aqui a... atrás de algo que... que faça bem a eles, né? Geralmente, o pessoal tá estressado, né? Então, chega a noite, eles... eles geralmente falam assim "ah, eu vou lá pro circo, eu desestresso porque eu esqueço do mundo. Só fico assistindo e dando risada". Então, assim, o... o... um... um... o nosso espetáculo, ele tem a função disso. Ele tem a função de levar gargalhada ao público. A gente não fica pensando muito, sabe? Eh... não... não... não fala sobre religião, política, nada, nada, nada. E não é assim, também, pra pessoa sentar e... e... e ficar divagando "não, eu acho que ele quis dizer isso". Não. É tudo muito direto. São piadas bem populares, que é pro povão mesmo. E... e só pra sentar, dar risada. Não precisa ficar depois "ai, o que que ele quis dizer com isso, aquilo?". Não, não é nada disso. É só... E... e... como... como eu falei, não é, a... a... as pessoas, quando elas vêm aqui no circo, eh... você olha assim, às vezes, na plateia, tem um advogado que tá sentado do lado de um pedreiro, que tá sentado do lado de um médico, né? E tão todos ali pra mesma função. É o... o... o sorrir, o dar gargalhada, né? Então, é muito bacana isso. Eh... Todo mundo é igual aqui. Todo mundo vem só dar risada e...

[Romulo] Qual que é a... a resposta imediata que eles dão pra vocês em cena, né? Como é que vocês sentem o espetáculo? Se tá indo bem, se não tá indo bem. O que que vocês precisam alterar. O... que parte vocês vão extrapolar, vão criar mais em cima daquela parte.

[Angelita Vaz] Então, quem vai mais a fundo é o palhaço, né? A gente tá pra servir ao palhaço. Então, geralmente, quem solta as piadas tudo é o palhaço. Então, quem tem mais... esse maior entendimento é ele, né? E a gente vai indo com ele. A hora que ele dá uma pisada no freio, que ele acha que não tá indo bacana o espetáculo, a gente... na hora que ele avança, a gente avança com ele. Então, quem dita todo o ritmo do espetáculo é o palhaço mesmo, né? Então, a gente só vai acompanhando ele ali. É ele que... que tem esse termômetro.

[Romulo] Que vocês chamam esse trabalho de vocês de escada, né?

[Angelita Vaz] Sim, de escada.

[Romulo] Fazer escada pro palhaço. Cada um de vocês é como se fosse um degrau, né? Também tem essa metáfora aí.

[Angelita Vaz] Tem, tem.

[Romulo] Eh... e que prazer é esse como atriz, né?

[Angelita Vaz] A-ham.

[Romulo] ... eh... que você tem? Eu queria também fa... que você falasse um pouquinho dessa sua formação. Da sua experiência, aqui, no próprio circo-teatro. Eu... se eu não me engano, você não é de uma origem circense.

[Angelita Vaz] Não, não.

[Romulo] Não, né? Você começou a trabalhar por conta do próprio relacionamento, né, e tal.

[Angelita Vaz] Hum-hum.

[Romulo] Me conta um pouquinho dessa história sua como atriz, né? Eh... E que sensação é essa de ser a escada para um palhaço, né. Se é divertido... Como é?

[Angelita Vaz] Então. Eh... Eu conheço o Zeca, Tubinho, antes de existir o Tubinho na realidade, né? Eu conheci a mãe dele primeiro. Então, não existia nem o circo ainda. A gente se conhece há muitos anos. Desde os 16 anos. E... quando eu vim pro circo, na realidade, eu tinha vindo só passar uma temporada, porque eu tava fazendo faculdade. Fazia faculdade de arte e educação na FAP, em Curitiba, Faculdade de Artes do Paraná. E trabalhava no Teatro Guaíra. Então, eu tinha um amigo em comum nosso que eu tava trabalhando com ele e eu vim pra visitar, né? Eu tava de férias, ele tava precisando de gente. Eu vim aqui pra visitar. Como dizem, né, "quem bebe dessa água", né?. Aí... acabei ficando e fui indo. Depois, aí, a gente deu um tempo. Parou, né? Teve alguns problemas aí com... com a estrutura e depois eu voltei pra Curitiba. E voltei a estudar, voltei a trabalhar, né? Eu fazia teatro. Teatro (((gesto de aspas))) convencional, né? E trabalhei com alguns grupos. E foi muito bacana assim. E quando eu vim aqui pro circo, pro circo-teatro, eu senti muita dificuldade no começo. Porque é tudo muito diferente, né? Por exemplo, eu tinha acabado de sair de um processo que eu tinha feito com os Satyros, lá em Curitiba. A gente fez uma temporada lá, depois a gente fez uma temporada em São Paulo. Que a gente ficou assim uns quatro meses pesquisando, estudando, pensando personagem e tal, ensaiando... E quando encerrei esse ciclo, eu voltei pra cá e, de repente, de um dia pro outro eu... eu... eu... Um espetáculo diferente, um personagem diferente. E... e você fica assim. Aí, na época usava ponto. Eu me atrapalhava com o ponto, né? Que ficava no canto, né? Falando o texto junto. Isso me atrapalhava bastante. Eu não conseguia, sabe? Eh... A gente acostumada num outro ritmo, né? Mas depois, com o tempo, eu fui ... (((risos))) eu fui pegando. E, geralmente, a galera que trabalha com o teatro, quando vem aqui eh... eh... no comecinho, ali, eles se... se bate um pouquinho. Bate a cabeça um pouquinho. Mas é normal, porque o ritmo é completamente diferente, não é? E... e...

como eu falei, aqui, eh... são comédias e tem um palhaço. E você tá ali, geralmente, pra fazer escadas, não é? Então, assim, e é o tempo de piada, né? Eh... que eu nun... nunca achei que fosse tão difícil. Depois, quando eu vim trabalhar aqui, que eu vi que... é... não é fácil fazer o povo dá risada, não. É difícil.

[Romulo] Você tá quanto... há quantos anos aqui? Desde o início, né?

[Angelita Vaz] É.

[Romulo] Uns 15 anos cê tá com ele já.

[Angelita Vaz] Isso.

[Romulo] Faz quanto tempo que cês tão juntos? Desde então?

[Angelita Vaz] Não, não. Eh... 12 anos.

[Romulo] Ah, cês tão há 12 anos juntos.

[Angelita Vaz] Isso.

[Romulo] Então, vocês começaram a namorar depois de um tempo de um tempo de trabalho.

[Angelita Vaz] Isso.

[Romulo] Ah, tá. Casaram, tiveram os filhos.

[Angelita Vaz] Isso. Há 12 anos que a gente tá junto.

[Romulo] Ah, perfeito.

[Angelita Vaz] É. E... depois que eu fui entender todo... Mas é... é... é louco, porque, assim, ao mesmo tempo que você tá trabalhando lá em cena, você tá correndo, você corre em casa pra trocar de roupa porque deu o intervalo. Aí, já tem um filho "ô, mãe, não sei o quê. Ô, mãe, não sei que lá". É uma loucura isso. Que nem, quando as crianças são pequenas, os meus quando eram bebês, eu trabalhava com o carrinho no... no... na coxia. Entendeu? Trabalhava, saia de cena, olha e "psiu, não acorda, não acorda que eu preciso trabalhar", sabe? É muito louco isso. Então, também tem essa dificuldade do ator, entende? Porque você tem que tá antenado em tudo. Aí, de repente, você tá lá, tá não sei o quê, corre alguém da... da... da frente "ai, acabou a embalagem de pipoca. Tem que correr atrás da embalagem de pipoca". "Não, vai lá. Pega, tá não sei o quê, corre aqui". "Tô precisando de troco" ou "tá acabando ingresso já de manhã. Tal. Vai abrir segunda sessão. Não vai". Então, a tua cabeça fica assim, sabe? Eh... eh... Não é fácil, assim. Às vezes, a gente olhando, muitas pessoas olham "nossa, que legal. Deve ser fácil", porque é muito improvisado, né? "Deve ser fa...". Não, não é. Não é nada fácil. Nada fácil.

[Romulo] Vocês têm outras funções também, né?

[Angelita Vaz] Sim.

[Romulo] Vocês assumem outros...

[Angelita Vaz] Durante todo o dia. Cada um tem uma função. Tem... o pessoal que limpa o circo, o pessoal que fica na bilheteria, o pessoal que monta a cena, figurino, né? Tem todo... eh... esse administrativo por trás. Não é? E... eh... Aqui no escritório,

eu fico com a parte financeira. O Leo fica com essa parte de ge... de gerenciar o pessoal e o Zeca fica com essa parte artística, né? Então, tem que ser tudo... Mas é o dia inteiro você correndo atrás e trabalhando. Você nunca... nunca tá descansado, né? Então cê sempre tem que tá ligado no 220.

[Romulo] Fora de cena, você costuma lidar, às vezes, com o Tubinho? Não com o Zeca? Assim, em casa.

[Angelita Vaz] Não.

[Romulo] Não. Ele é o Zeca em casa.

[Angelita Vaz] Ele é o Zeca e acabou.

[Romulo] Nunca o Tubinho.

[Angelita Vaz] Não, nunca.

[Romulo] E se fosse?

[Angelita Vaz] Olha, tem muita gente que fala assim pra mim "nossa, o Zeca sem ser o Tubinho, eh... ele é meio sem graça, né?" Às vezes, eu penso assim "que bom". Já pensou? Seria insuportável você conviver com a pessoa, né, que fica 24 horas fazendo piada, né? Então, é... Ele é muito diferente do personagem. Muito, muito, muito. É até meio sério, assim. Assim... com as pessoas. Mas dentro de casa, ele é mais relaxado, claro. Ele é tímido. (((risos)))

[Romulo] Você já fez alguma palhaça? Como palhaça mesmo assim?

[Angelita Vaz] Eu fiz no circo.

[Romulo] E aí?

[Angelita Vaz] No começo.

[Romulo] Mas cê fez palhaço ou fez palhaça?

[Angelita Vaz] Eu... Ai, nem eu sei se era uma palhaça, um palhaço. Tava tentando descobrir ainda, sabe? Eu fiz mu... vários espetáculos infantis fazendo esse palhaço, mas... não dá. Não nasci pra... Não nasci pra ser palhaço, palhaça. Não rolou assim, sabe?

[Romulo] O que que teria que ter essa palhaça aí pra rolar? Que você achava "não, ela tinha que ter isso pra rolar, pra ser um palhaço". Que que faz um bom palhaço, né?

[Angelita Vaz] Eu acho que não tenho o tempo. O tempo da piada. É esse tempo. Eu entendo o tempo. Eh... Quando eu tô trabalhando em cena, eu entendo o tempo. Entendo o tempo de escada. Entendo o tempo dele. Entendo o tempo de quem tá trabalhando comigo. Mas eu não tenho o meu tempo pra fazer uma piada, entende? É meio confuso de falar isso, mas é... é... é meio estranho, mas é. Eu... eu não tenho esse tempo, sabe? E o palhaço, ele tem ca... raciocinar muito rápido. Muito rápido. E eu não... não... não tenho esse (((estalar de dedos))). Ele mesmo, às vezes, acontece algum imprevisto em cena... o povo "é mesmo!". Dá aquela gargalhada. Cê pensa "nossa! Que caramba, como é que ele conseguiu?" Eu acho que eu não... Igual ontem, num espetáculo que cês assistiram, que eu mudei o meu personagem, né? Eu fui

brigar... "ah!... Parece a Fi... a Elsa misturada com a Fiona". É uma bobagem, mas o público (((risos)))... né? Então, é... é muito engraçado isso. Eu não tenho esse tempo. Tenho tempo do... pra fazer escada. Ou pra fazer uma caricata. De repente, esse tempo eu tenho. Mas o tempo do palhaço, que exige mais, eu não tenho. Gostaria de ter.

Entrevista 8) *Nícolas Alexandre Pereira*

[Romulo] Nícolas, eu tô aqui investigando um pouquinho de como se dá as relação dos palhaços com os seus públicos, né?

[Nícolas Alexandre Pereira] Sim.

[Romulo] E aí, você trabalha diretamente com o palhaço hoje, fazendo escada pra ele, né...

[Nícolas Alexandre Pereira] Hum-hum.

[Romulo] E também atuando em outras instâncias daqui do próprio circo-teatro.

[Nícolas Alexandre Pereira] Sim, sim.

[Romulo] Eh... eu queria conversar um pouquinho sobre você, como é que você percebe essa relação, né?

[Nícolas Alexandre Pereira] A-ham.

[Romulo] Sua atuação, da atuação do palhaço com o público, né? Como é que essa relação se dá? O que que vocês trocam, né? O que que o palhaço dá? E o que que você dá? E o que que o público recebe? E o que que o público dá de volta a vocês também?

[Nícolas Alexandre Pereira] Hum-hum.

[Romulo] E aí, eu queria também, em algum momento, que você fizesse uma relação com sua própria história dentro daqui do circo-teatro, né?

[Nícolas Alexandre Pereira] Sim.

[Romulo] Que é de uma vida inteira, praticamente, dentro do circo.

[Nícolas Alexandre Pereira] Entendi. Então, aqui no circo, eu tô trabalhando já faz 15 anos, né? Desde os três anos de idade eu tô trabalhando aqui no circo e... eu já comecei fazendo palhaço. Eu fazia o Tubinhozinho até meus 11 anos de idade. Toda terça-feira, eu fazia palhaço. Então, a gente fazia algumas esquetes infantis, né? E várias esquetes de circo, né? Essas reprises e esquetes que vieram passando de antepassados pra antepassados e foi passando e foi passando. E... já fazem... Eu co... Eu parei com 11 anos de fazer o Tubinhozinho. Eu ainda sinto falta. Ainda sinto falta de fazer o palhaço, mas ainda ocorre a mesma coisa de que, como o palhaço tem que fazer a troca com o escada. O escada também tem que fazer a troca com o palhaço. Então, ainda, eu, mesmo fazendo escada pra ele, eu... eu percebo esse... que eu... que eu tenho que fazer pra ele jogar uma piada. Às vezes, que nem ontem aconteceu isso no... na comédia do louco. O meu tio, o Tubinho perguntou pro Jailson "ah, por

que que cê não deitou no sofá de três lugares?" Ele olhou lá e viu que tinha o... o... espaguete do Tubinho, que é o cheira meu pau. Falou "porque o teu pau tá lá". Ai, ele falou "mas cê podia ter deitado no meu pau". Isso não tem no espetáculo, entendeu? Então, ele... ele viu ali na hora e falou assim "ó, ele pode zoar com isso". Se jogou pra ele. Isso acontece direto. Acontece direto no circo. E a gente vai tentando buscar o máximo pro palhaço ter o máximo de liberdade pra brincar com você, entendeu? Então, a gente tentar deixar o máximo assim pra... pra ele brincar, pra ele poder se divertir. Porque ele se divertindo, ele diverte o público de... da mesma maneira.

[Romulo] E essa diversão com o público, você acha que é isso que é o... a ferramenta central, assim, da relação que vocês mantêm com o público de vocês? Eh... tipo, entreter. É divertir. É isso que alimenta essa relação?

[Nícolas Alexandre Pereira] Eu acho que sim. Eu acho que na... na minha opinião, é. Eu acho que a gente se divertindo, a gente diverte o público e ocorre até uma troca nossa com o público. Então, eu acho que é mais isso mesmo.

[Romulo] Eh... nessa sua experiência, são 15 anos aqui, né?

[Nícolas Alexandre Pereira] 15 anos.

[Romulo] 15 anos você atua. Você falou que você já fez palhaço.

[Nícolas Alexandre Pereira] Já.

[Romulo] Eh... O que é fazer um palhaço, né? O que é um palhaço bom? Como é que você acha que pode ser um palhaço bom, né? Que saudade é essa que cê tem de fazer o Tubinhozinho?

[Nícolas Alexandre Pereira] Então. Eh... Era mais... era mais isso mesmo. Era mais a liberdade de você conseguir brincar durante o espetáculo. Agora, ultimamente, eh... eu tô entrando em alguns papéis cômicos no... no palco, né? Então, tem vários papéis que eu tenho mais liberdade pra brincar do que fazer um escada que tem... tem que se... que seguir o texto. O outro não tem como... o outro pode brincar. Ele tem a liberdade de brincar, mesmo se... tento... estando no espetáculo que tá o palhaço junto. Tem que ter esse equilíbrio ainda, de que... de que tem dois comediantes no mesmo... no mesmo espetáculo, né? E os dois tão em cena, então, tem que equilibrar isso. E o... eu a... eu, particularmente, gosto muito mais de fazer papel cômico do que papel sério, né. Então, a falta que eu sinto do... do Tubinhozinho é mais disso. De poder brincar mais no espetáculo. De poder se divertir mais com a situação.

[Romulo] Eh... Você pretende seguir trabalhando no circo-teatro por muito tempo? Você tem outras vontades também?

[Nícolas Alexandre Pereira] (((risos)))

[Romulo] Como é essa perspectiva?

[Nícolas Alexandre Pereira] Eh... No... no meu pensamento, até agora ainda, eu quero ter um circo pra mim. Eu quero seguir a carreira no circo. Essa... isso é o que eu tô pensando agora, né? Mas isso pode mudar, é lógico, né? Mas... tá no sangue, né? Não tem.

[Romulo] Então, você... você levaria um circo como? Assim, cê levaria o circo-teatro ou faria um circo de variedades?

[Nícolas Alexandre Pereira] Não, circo-teatro. Circo-teatro. Porque, na verdade assim, eu não tive tanto essa... eh... esse estado de me apegar ao circo de variedades, né? Foi... Desde os três anos de idade até agora, eu tô no circo-teatro, vivendo o circo-teatro, respirando circo-teatro. Então, eu não... não me apeguei ao circo de variedades quanto o circo-teatro, entendeu? Gosto muito do circo da... de variedades. Adoro. Quando eu vou, eh... adoro assistir os espetáculos. Adoro assistir as reprises dos palhaços e tudo. Porque cada palhaço tem o seu jeito de fazer, né? Cada palhaço tem o seu jeito. Cada... cada número, é um número diferente. Mas ainda minha paixão maior é o circo-teatro.

[Romulo] Se você hoje não... se você fosse fazer um palhaço, né? Eh... Porque o Tubinhozinho era um palhaço com uma característica assim.

[Nícolas Alexandre Pereira] O Tu...

[Romulo] Ela continuaria sendo a mesma linha do Tubinhozinho ou você teria um outro... um outro palhaço em você?

[Nícolas Alexandre Pereira] Então... eh... a... ao meu ver, parece que a linha dos palhaços de circo-teatro é totalmente diferente da linha de palhaço de circo de variedades, né? Eu, quando eu fazia o Tubinhozinho, era a cópia do Tubinho, né? Então, me vestia igual, maquiagem era igual, os chavões era igual, né? Era tudo muito parecido com o Tubinho. Eu tinha o cabelo cumprido também. E... então, era a cópia do Tubinho o Tubinhozinho. E agora, se eu for fazer outro palhaço, já não pode ser a cópia, né? Eu tenho que criar o meu palhaço, mas dentro da linha de circo-teatro.

[Romulo] E como seria esse palhaço? Cê sabe?

[Nícolas Alexandre Pereira] Então, na verdade, assim, eu ... eu já... eu fazendo palhaço, tô fazendo palhaço, né? A gente, no final de ano, a gente vai pra Curitiba. Faz uns... uns shows lá. Então, eu criei um palhaço pra mim. Criei o palhaço e... e a gente faz os shows lá. Só que o que que acontece? Como é na rua, a gente opta mais por fazer mudo do que com texto, entendeu? Porque, às vezes, o público que tá passando não consegue entender direito o que que a gente tá falando e tal. E é um público muito rotativo na rua. Então, a gente faz vários quadros durante uma... em cerca de 40 minutos, 50 minutos. Então... Eu ainda já... já criei o meu palhaço, mas pra isso. Eu acho que pro circo-teatro, cê já teria que dá uma mudada nele pra... pra ele se encaixar.