

# ANTOLOGIA ANJOS DO PICADEIRO

2011/2012

REVISTA ANJOS DO PICADEIRO 10

2010/2011

**ANJOS:** **PICADEIRO**


REVISTA DO ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS

revista **anjós do picadeiro** 

2009/2010

ENCONTRO INTERNACIONAL DE PALHAÇOS

revista **anjós do picadeiro**

revista **anjós do picadeiro** 

encontro Internacional de palhaços



# LANCIA

ANJOS DO  
PICADEIRO

ENCONTRO  
INTERNACIONAL  
DE PALHAÇOS

“O ANJOS DO PICADEIRO FOI E É O ESPAÇO-TEMPO CONSTRUÍDO PELO TEATRO DE ANÔNIMO (COM A AJUDA DE TODOS OS PALHAÇOS PARTICIPANTES), QUE AGLUTINOU E CRIOU CONDIÇÕES PARA QUE O TRABALHO DE TODOS ESTES PALHAÇOS PUDESSE SE DESENVOLVER. DESDE O INÍCIO O ANJOS SE CARACTERIZOU COMO UMA POSSIBILIDADE REAL DE TROCAS, APRENDIZADOS E DESAFIOS”... “O ANJOS TAMBÉM RESGATOU A SERIEDADE DO OFÍCIO DO PALHAÇO, A NECESSIDADE DE ESTUDAR, TRABALHAR, SE DESENVOLVER TECNICAMENTE E CRIATIVAMENTE”.

RICARDO PUCETTI (LUME TEATRO/UNICAMP)



FLÁVIA BERTONI  
TEATRO DE ANÔNIMO

Anjos do Picadeiro pode ser considerado o maior encontro internacional de palhaços da América Latina, produzido pelo Teatro de Anônimo, em iniciativa independente para comemorar seus dez anos de atividade. O encontro nasceu da necessidade de aprofundar a investigação sobre a arte de fazer rir, em especial a arte do palhaço, e de criar uma rede de intercâmbio e troca entre os sujeitos protagonistas do fazer circense, independentemente de escola ou tradição, transformando-se, ao longo dos anos, em um espaço de intercâmbio, reciclagem e qualificação profissional. Esse encontro vem sendo desenvolvido há 18 anos pelo grupo Teatro de Anônimo, um coletivo formado por jovens do subúrbio carioca, com o intuito de legitimar e afirmar a função social do artista como trabalhador e produtor de ideias e subjetividades, bem como, articular ações culturais junto aos diversos setores organizados da sociedade, levando em conta sua sustentabilidade institucional e independência econômica.

Atualmente em sua 12ª edição, o encontro já foi realizado no Rio de Janeiro (9 edições), São Paulo, Santa Catarina e Bahia, contando sempre com cerca de 200 palhaços de pelo menos 11 nacionalidades e alcançando um público de cerca de 15 mil pessoas por encontro.

A adesão total de artistas circenses de diferentes localidades e, principalmente, de diferentes características estéticas e pesquisa de linguagem garantiu a consolidação do Anjos do Picadeiro como o um dos mais importantes encontros do mundo e o maior na América Latina de artistas dedicados ao riso. Comediantes, velhos palhaços de circo de lona, bufões, pesquisadores, comicos e charlatões, bonequeiros e mímicos, criam um espaço para a expansão e para o fortalecimento da discussão em torno da figura do palhaço e da comicidade.

A cada ano, mais artistas e estudantes vêm acompanhar o encontro como forma de especialização em seus fazeres. O Anjos do Picadeiro hoje em dia simboliza uma grande rede de intercâmbio, ultrapassando os dias do encontro. Gera desdobramentos no decorrer do ano, encontros entre mestres e jovens artistas, parcerias, oportunidades de trabalho, fóruns de discussões, publicações e por aí em diante. É um espaço democrático para a troca de ideias e construção coletiva, informações, reflexões e confrontações, além de representar também um lugar de formação e qualificação profissional.

A programação do encontro é pensada para alcançar o maior nível possível de troca e convivência. Por isso está organizada em 4 módulos: 1) formação, onde são realizadas as oficinas e intercâmbios; 2) produção do pensamento, que comporta o observatório — formado por um grupo de estudiosos que acompanham o encontro e fazem críticas,

comentários e artigos sobre os mais variados aspectos — e também o seminário de comicidade — local aberto para a exposição de trabalhos de pesquisadores e artistas pensadores da arte de fazer rir; 3) extensão, que leva espetáculos e oficinas para um público que normalmente não teria acesso à programação no local em que acontece o encontro, além de descentralizar a produção; e 4) o módulo exibição, que abriga a mostra de espetáculos tanto de sala como de rua.

Aos poucos, ao longo desses 18 anos do Anjos, a teia se construiu e desdobrou-se em festivais, escolas, encontros, residências artísticas, acervo audiovisual, movimento artístico-político, enfim, numerosos pontos que se interconectam e se retroalimentam constantemente. Novas conexões foram feitas com outros festivais de comicidade da América Latina: na Colômbia, no Equador, na Costa Rica, na Guatemala, no México, no Chile e na Argentina, formando a rede latino-americana de festivais de comicidade. Nessa rede, os grupos participam de um pequeno circuito de festivais, havendo a cooperação financeira e de produção entre os encontros, além da organização de pequenos grupos de intercâmbio e formação ao longo do ano.

A Revista Anjos do Picadeiro, que faz parte dessa já longa história, foi inicialmente editada com o intuito principal de documentar o encontro. Aos poucos, a demanda de pesquisadores da área foi aumentando, também por conta da realização dos Seminários de Comicidade, e a revista se tornou um canal de expressão de várias experiências acadêmicas ou de estudo de números de palhaçaria e de cenários políticos em torno da arte da comicidade. Já foram publicadas cerca de 50 textos autorais e 12 entrevistas e mesas-redondas realizadas durante os encontros. Inicialmente editada como uma espécie de fanzine, aos poucos foi tomando um formato de livro-caderno-revista, com cerca de 120 páginas a cada edição. Em sua última edição, o formato foi virtual, com possibilidade de baixar os textos em pdf, disponibilizando-a ao público de forma mais acessível.

Esta antologia é a reunião das entrevistas, mesas de discussões e artigos mais relevantes produzidos ao longo das 12 edições. Nosso intuito na seleção dos textos foi abranger a maior diversidade de temas possível — desde reflexões sobre o circo tradicional até os sentidos do riso no festival Pallasos en Rebeldía, na Palestina — desde os debates em torno da construção de uma memória do circo em alguns livros recentemente lançados por importantes colaboradoras do encontro, Erminia Silva, Verônica Tamaoki e Alice Viveiros de Castro, até o questionamento do lugar do “guru” que por vezes o palhaço incorpora — e, por fim, desde uma das primeiras entrevistas, a do palhaço Biribinha, que reivindica o lugar do palhaço tradicional, do circo familiar, na história do circo contemporâneo até a derradeira, que mostra de que é feito o anfitrião: o Teatro de Anônimo.

E para que essa história não seja anônima, no sentido de não ser de ninguém, mas que seja anônima, no sentido de ser de todo mundo, é que lançamos mais esse capítulo de uma força coletiva e que esperamos seja lido com a mesma alegria que procuramos fazer presente em todos os nossos encontros.

Edição

**TEATRO DE ANÔNIMO**

Projeto gráfico

**CACO CHAGAS**

Seleção e preparação de textos

**IEDA MAGRI**

Realização

**TEATRO DE ANÔNIMO**

Rua dos Arcos, 24 – 4º. Andar - Lapa  
Rio de Janeiro - CEP: 20010-120  
Tel: (21) 2240-2478  
Cx. Postal: 6505 - CEP: 20010-120  
[www.teatrodeanonimo.com.br](http://www.teatrodeanonimo.com.br)  
[anonimo@teatrodeanonimo.com.br](mailto:anonimo@teatrodeanonimo.com.br)  
[www.anjosdopicadeiro.blogspot.com](http://www.anjosdopicadeiro.blogspot.com)

Revista Anjos do Picadeiro/Teatro de Anônimo. Vol.1, n.12 (dez de 2014).  
BERTON, Flávia; MAGRI, Ieda (Org.) Rio de Janeiro, 2014; 280 p. [on-line].

Anual;

Ed. Especial;

ISSN 1983-6449

1. Comicidade; 2. Palhaçaria; 3. Anjos do Picadeiro; 4. Teatro de Anônimo.

## ARTIGOS

- 11** SENTIDOS DO RISO  
**ANDRÉ BUENO**
- 17** EL PAYASO EN LA ACADEMIA  
**ANDRÉS DEL BOSQUE**
- 37** DESCONSTRUINDO GURUS: A TÉCNICA A SERVIÇO DE QUÊ?  
**ADRIANA SCHNEIDER ALCURE**
- 43** NADA É MAIS NOVO QUE O TRADICIONAL NA HISTÓRIA DO CIRCO  
**ERMINIA SILVA**
- 59** PALLASOS EN REBELDÍA: RISAS QUE CAMBIAN EL MUNDO  
**IVÁN PRADO**
- 71** ENSAIO SOBRE O VIGOR DO PALHAÇO  
**JULIANA LEAL DORNELES**
- 81** REFLEXÃO ACERCA DOS ARQUÉTIPOS DA COMICIDADE FEMININA COMO POSSIBILIDADE PARA O SURGIMENTO DE MULHERES PALHAÇAS  
**SARAH MONTEATH DOS SANTOS**

## DEBATES

- 93** CRIAÇÃO: MODOS DE PENSAR E DE FAZER  
**GARDI HUTTER, LEO BASSI E TEÓFANES SILVEIRA**
- 109** NEM HERÓI NEM GURU: PENSAR O PALHAÇO ALÉM DA (AUTO) AJUDA  
**ADRIANA SCHNEIDER, RICARDO PUCETTI E JULIANA JARDIM**
- 127** MEMÓRIA, PESQUISA E EDIÇÃO: A HISTÓRIA ESCRITA POR QUEM FAZ  
**ALICE VIVEIROS DE CASTRO, ERMINIA SILVA E VERÔNICA TAMAOKI**
- 143** O FIM É O PRINCÍPIO DO MEIO  
**CHACOVACHI, GIOVANNI PANGOL, JADER CLOWN E VICTOR QUIROGA**

## ENTREVISTAS

- 161** ERMINIA SILVA E O RESPEITÁVEL PÚBLICO ENTREVISTAM ANDRÉS DEL BOSQUE E JOHNNY MELVILLE
- 175** A ANTROPOFAGIA DO TEATRO DE ANÔNIMO
- 197** MÁRCIO BALLAS ENTREVISTA AVNER EISENBERG, *THE ECCENTRIC*
- 205** ERMINIA SILVA ENTREVISTA TEÓFANES SILVEIRA, O PALHAÇO BIRIBINHA
- 223** LILI CURCIO ENTREVISTA GARDI HUTTER
- 229** JOÃO CARLOS ARTIGOS CONVERSA COM PEPA PLANA E VICTOR ÁVALOS, O PALHAÇO TOMATE
- 239** MONTSERRAT E TORTELL POLTRONA: ALEGRIA SEM FRONTEIRAS
- 251** ERMINIA SILVA ENTREVISTA LUIZ CARLOS VASCONCELLOS, O PALHAÇO XUXU





# ARTIGOS



# SENTIDOS DO RISO

ANDRÉ BUENO

Há muitos modos de rir. O riso tem vários sentidos. É um engano pensar que o riso é sempre libertador e crítico. Pode ser, pode não ser. Depende. Há uma longa tradição da sátira, da ironia, do deboche, desmontando as pompas do mundo, tirando a pose do poder, mostrando o rei como sempre esteve: nu. E onde se lê rei também se leia chefe, chefinho, chefe, mandão, manda-chuva, tirano e tiranete. É o sentido crítico do riso. Mas também há o riso que se identifica com a violência e a opressão, colocando o espectador no lugar de quem zomba dos mais fracos. É um riso fácil. É um riso vil. Não passa de uma linha auxiliar dos aparatos de poder e opressão. Talvez produza em quem ri a mais que ilusória sensação de ser superior àqueles de quem ri. Uma supremacia bem tola, se aquele que ri dos mais fracos é também um oprimido. É sempre mais fácil zombar dos mais fracos e bajular os poderosos. O riso lambe-botas. O riso puxa-saco. O riso servil e subalterno. O riso do Zé Ninguém, diria Reich. O riso que reconcilia com a violência, diria Adorno. O riso que confirma o mundo injusto e deixa a violência no lugar. A esse riso, prefiro a graça do palhaço mais simples, fazendo seu número no mais mambembe dos circos mambembes, debaixo da lona furada, para uns poucos gatos pingados na platéia. Prefiro ser um gato pingado na platéia que mais um a engrossar o coro dos contentes.

Há o riso que vem das longas tradições populares. O riso descarado, aberto, malicioso, que leva consigo sempre uma alegria de viver. Muitas vezes, o impulso de burlar a ordem, de se virar como pobre na sociedade dos que dominam o mundo. Uma espécie de riso malandro e malicioso. Que também não é isento de problemas. Porque também acontece de a malandragem não ser mais que a ilusória supremacia dos fracos, brigando e rindo entre si, sem enxergar a figura completa da opressão. Depende. Porque de nada adianta idealizar um riso popular como pureza ancestral. Bela ilusão populista, que não resiste a um olhar atento, que há de perceber sempre as formas introjetadas da ideologia... no riso que ri bastante. E incorpora ao riso o preconceito, o moralismo tacanho, a opressão patriarcal, a política em seu sentido mais raso e reduzido. Quem sabe? Depende. Distinguir com cuidado e atenção é sempre melhor que afirmações genéricas.

O riso das tradições populares passa pela tradição do circo. A tradição do clown. Penso no filme de Fellini. *I clowns*. Um documentário sobre uma arte que parece em extinção, sentindo a concorrência da indústria da cultura. Muda o mundo, muda o sentido do riso popular, muda o lugar do circo. Os mais afoitos diriam: é o progresso. Os mais atentos não deixam de notar: não é progresso, é prejuízo, quando não é franca regressão. Depende da direção do olhar. Vendo o filme, pensei no riso e sua sombra. Riso e melancolia. Riso e uma profunda tristeza. Não apenas a tristeza do palhaço que precisa entrar no palco e fazer rir, mesmo com o coração partido. Mas também a profunda melancolia da vida real contraposta à vida do palhaço. Está no filme de Fellini. Os palhaços no final da linha, pobres e desamparados, solitários e muito, muito tristes. Por contraste, penso em outro exemplo do cinema italiano: Alberto Sordi e sua trupe estão num cemitério, enterrando um amigo cômico. A cena começa séria, aos poucos entram as piadas, fazendo graça com o próprio defunto, no final todos dançam e cantam ao redor do túmulo do comediante morto, alegres e cheios de vida. Um primor de cena.

Mas o riso, afinal, não pode tanto assim contra a força do princípio de realidade - o abandono, a velhice, a pobreza, o esquecimento. Nem sempre é possível manter viva a potência vital da criança que fomos, que continuamos sendo, apesar de todas as máscaras que a vida em sociedade exige. Viver é vestir máscaras. Sabia Lima Barreto, muito bem, que o humor e a ironia podem ser máscaras da dor, uma forma de defesa contra a dureza do mundo. A máscara do mal secreto. Depende. Mas também se pode considerar que o riso e a melancolia montam uma figura forte, de uma beleza profunda, dois ângulos da condição humana. Inseparáveis? Penso que sim. Inseparáveis. Ri melhor quem ri por último? Talvez Buster Keaton, fazendo piada na hora da morte, saindo de cena, impassível, com uma última e ótima piada. A morte é rainha, claro que sim, mas o riso saindo de cena soberano é sempre uma bela imagem.

Há o riso ingênuo associado aos pobres, aos vagabundos, aos postos à margem. É o riso do palhaço vagabundo de Chaplin. Frágil, engraçado, lírico, desamparado, batendo de frente, saindo pela tangente, se virando como pode. Misturando riso e muito de melodrama. Como não notar a ausência de grossura e vulgaridade no cinema de Chaplin? O espírito mais crítico talvez se incomode com os sentimentos muito à mostra em seus

filmes. Talvez. No entanto, dessa matéria também somos feitos. Na outra ponta, também sabendo rir do que conta: os gestos repetidos e maquinais da sociedade urbana e industrial, os gestos caricatos dos ditadores, vistos apenas como bufões. Duas críticas, a de *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*. Mas, seria justo apenas rir de Hitler e Mussolini? Já era um bom começo. Tirar a máscara de onipotência, arrogância e violência do rosto, dos gestos e das falas desses tiranos. Adorno diria que não, que isso é bem pouco, que isso nem de longe dava conta do mal absoluto que o nazismo e o fascismo foram. Mas, pensando bem, os personagens dos tiranos demagógicos e bufões, falastrões e retóricos, convenceram e convencem muita gente. Já sabiam os gregos, a praça pública pode muito bem ser ocupada pelo demagogo, que não busca a verdade e a justiça, apenas se vende através da melhor retórica. Não levar a sério a figura caricata dos tiranos bufões é sempre um bom começo. Porque o carisma do tirano depende muito da gesticulação e da gritaria que convençam, que cativem os que ouvem. Que seja levado a sério. Rir dos tiranos, por certo é um primeiro passo. Mas não o mais importante. A ninguém escapa que os tiranos nunca são derrubados sem luta.

Há o riso carregado de veneno, pensado e refletido, que faz pensar. Riso que tem uma longa tradição e é parte inseparável da melhor tradição cultural, erudita e popular. Que faz rir e faz pensar. Um pouco como nos gestos dos personagens de Brecht, desmontando a aparente naturalidade da vida social. Um riso crítico não quer dizer um riso chato e monótono. Quem detesta o pensamento, porque sabe que o pensamento incomoda, há de sempre desqualificar o pensamento, sempre tomado como coisa chata, árida, estéril. Humor inteligente é humor inteligente. Muito diferente de mau-humor. Como se diz hoje, no espaço subcultural dos jornais e revistas, feitos para tolos sem imaginação: “papo cabeça” versus “papo pipoca”. Uma verdadeira pororoca de tolice. Porque pensar cansa. Porque o riso que não apenas alivia a tensão, mas leva a pensar, incomoda. Mostra que não é confortável estar no mundo injusto. Mas também depende. Conforme a dose, o riso carregado de veneno prova de seu próprio veneno. E vira riso cínico e perverso, aquele riso estranho, que faz a platéia rir de nervosa que fica diante da crua exposição do que é abjeto. Ou difícil, muito difícil. Depende muito. A quem serve, a quem interessa esse riso cínico e perverso? É típico de épocas de derrota, como a nossa. É uma espécie de último refúgio dos derrotados, quase sempre artistas, estudantes e intelectuais. Para quem a alienação é sempre a dos outros, nunca a deles mesmos. Uma cômoda maneira de viver fora da história, num mirante imaginário, vendo e entendendo tudo. Derrotados, mas onipotentes e sempre arrogantes. Melhor o riso fácil e ingênuo da tradição popular. Antes, bem antes de ser absorvida pela indústria da cultura e se tornar também clichê, mercadoria de massa, grosseria repetida até a exaustão.

Dizem que o riso desopila o fígado. Faz bem para a saúde. Deve ser verdade. As caras e carrancas do cansaço de todo dia são monótonas e cansativas. Máscaras da seriedade, do dever, da pressa, do tempo sem sentido ocupado por gestos e ocupações também monótonas, cansativas, sem sentido. É disso que o palhaço também ri. A comédia do poder. As ilusões do poder. As máscaras da monotonia e da seriedade. Será sempre um manancial

para a boa arte, que saiba também rir de si mesma, sabendo-se parte do jogo. Não a solução, mas parte do problema, como dizia aquela canção de Dylan. Faz tempo? Pois é. Parece que foi ontem. Mas como é imensa a galeria das caras e carrancas da ordem e do poder! Parece um infundável pesadelo, daqueles que a gente pede para acordar, e logo. Mas pode acontecer, um pouco ao modo de Kafka, com seu sutilíssimo humor judaico, que se acorde do pesadelo e se continue no pesadelo, e que o absurdo seja a própria realidade. Quem sabe? Todo cuidado é pouco. Mesmo assim, na última janela da última hora do pesadelo o humor abre uma fresta, uma pequena janela. E deixa aberta a passagem para os palhaços, os poetas e os pensadores. Recuperando, nesse lugar improvável, uma vez mais o livro do riso de Aristóteles. Que se perdeu, mas que precisa sempre ser recuperado e repostado como fundamento da cultura, da civilização, da vida decente, da alegria de viver. Você pensa que nós fomos embora? Nós enganamos vocês. Olha nós aqui outra vez. Dando a volta por cima.

Há muitos modos de rir. O riso tem vários sentidos. O riso é ambivalente. Todo mundo vai ao circo, todo mundo gosta do palhaço, porque todo mundo gosta do riso inaugural, o da infância. Mas experimente dizer, na cara de alguém,  *você é um palhaço*. É ofensa. Ambivalente até a raiz, claro. Se assim não fosse, ser chamado de palhaço seria sempre um belo elogio. Mesmo a frase que é o mote do nosso encontro -  *você está rindo de quê?*<sup>1</sup> - é carregada de ambivalência. Traz uma carga forte de violência e confronto. Uma ameaça implícita de agressão. Como se a dureza do mundo injusto e violento só pudesse ter como resposta... mais dureza e mais violência. Como um círculo vicioso do qual fosse impossível sair. Vale dizer, como se o mundo injusto e violento fosse natural e nunca pudesse ser mudado. Longe, bem longe dos gestos líricos e delicados, dos acrobatas anões no centro do picadeiro, no alto, em movimento, ele dizendo para ela, assim,  *mon petit ange*. E repetindo, carinhoso,  *mon petit ange*. Meu pequeno anjo lírico e alegre e gentil, coração no mundo sem coração. Por um momento, levantados acima do chão, passeando pelo céu do picadeiro, ele sempre há de dizer  *mon petit ange*. E será sempre uma forma da beleza, um elogio do que é delicado e sutil. Contrapontos sutis e delicados. Também disso se faz a vida. Por que não?

Mas eu sei que, bem feitas as contas, no jogo do princípio do prazer com o princípio da realidade, é a realidade que leva a melhor. Abrir a porta e sair para jogar, jogando fora o espírito de seriedade, seria um passo adiante, como o sabia Julio Cortázar, pondo seus cronópios para brincar nas situações mais sérias e formais da vida social. O riso sutil, alegre, irônico, erótico, verdadeiro exercício da imaginação em movimento. É disso que eu gosto. Essas passagens que podem se abrir em meio a mais difícil e alienada vida de todo dia. Como naqueles versos que li um dia, não me esqueci, e aqui repito: "vire a página, dobre a esquina. O próximo passo é que fascina." Claro que sim. Porque é impossível um sistema capaz de controlar, disciplinar, punir, vigiar, colonizar, administrar, mutilar, manipular, alienar todos os espaços da vida cotidiana. Impossível. Sempre haverá contramão, contracorrente, revolta e insubmissão contra o coro dos contentes.

1. Mesa de debates na qual tomaram parte, além de André Bueno: Luis Carlos Vanconcellos, Victor Quiroga e Adriana Schneider.

Eu? Gosto do riso que não deixa as coisas no lugar. Que não aceita a ordem, sem lugar, sem rir, sem chorar. A ordem unida do mesmo que se repete. Gosto da ironia que joga com as pretensões e ilusões e poses e pompas. Gosto de ironizar a minha própria posição e a do mundo em que vivo. Vale dizer, o da classe média letrada. Ciosa de seus privilégios. Às vezes virtuosa de esquerda. Muitas vezes, apenas mascarando seus interesses. Ou pior, ciosa do privilégio de classe, da cultura, ou de seus simulacros fáceis. É fácil enganar. Basta ler alguns livros, mais ou menos, repetir umas frases feitas, empolar a fala, escrever textos complicados e vazios como um pastel de vento. E dizer tudo, mas tudo mesmo, com cara séria, de sábio paciente. Com a cara do Conselheiro Acácio, repetindo as maiores bobagens, o óbvio mais ululante, como se fosse sempre a descoberta de um Continente. Uma América de nadas. A dos homens-escada, que sobem na vida, sem dizer nada, como se lê no poema de Maiakovski. É bom rir dessas poses e pompas e pedantismos. Vale a pena. Ajuda a viver. Sempre há de haver, nas praças e esquinas e ruas e palcos de todo lugar, sem pátria e sem patrão, sem fronteiras, os anjos do picadeiro, a internacional da alegria na contramão da miséria do mundo. Mesmo fazendo a mais mínima mímica, silêncio dentro do silêncio, avesso dentro do avesso, eu saberei sempre do que estão rindo. E estarei de acordo. Meus mais sinceros cumprimentos a todos vocês, que fazem da vida esse movimento, semeando o genuíno grão da alegria no chão árido e estéril da realidade.





# EL PAYASO EN LA ACADEMIA

La vida es lo que nos ocurre mientras estamos ocupados haciendo otros planes. Quiero completar estudios de dramaturgia y acabo enseñando payasadas. Los últimos quince años los he pasado investigando una vía de la interpretación que consiste, como pensó Houdini (2003), en escaparse de todos los roles, excepto de uno: el propio. La misma vía que llevaba a los actores de la *Comédie Française* al Circo Medrano<sup>1</sup> para ver como hacía las pausas Grock<sup>2</sup>, la que inspiró a Ariane Mnouchkine en *Le Clowns* (1970), donde cada actor descubre su propio ridículo. La vía del calvario por la que transitan los actores de Tadeusz Kantor en *¡Que mueran los artistas!* El camino de interpretación de la película *I Clowns* de Fellini, en la que descubrimos que el idiota del pueblo, el jefe de estación, la monja enana o el teniente fascista son payasos de lo cotidiano, que nos hacen ver la realidad como un sueño que termina en nada, dejándonos ante el envejecimiento del artista, ante su funeral, ante el misterio de morir, solamente para renacer durante los vitales instantes del tablado o de la pista. En resumen, una vía que plantea lo siguiente: el actor hace, el clown es.

1. Sobre el Circo Medrano ver: TRISTAN, Remy. *Arrivano i clowns: le più belle "comiche" del circo raccolte da Tristan Rémy*. Milano: Edizioni Il Formichiere, 1974.

2. Grock (1880-1959). Suizo. En 1903 él reemplazó a Brock en el número de Brick y Brock, de aquí tomó el nombre de Grock. En 1907, él es el agosto de Antonet, a quien deja en 1913 para consagrarse a su número solitario, el más largo de la historia del circo, el cual presentó durante cincuenta años sobre todos los escenarios y todas las pistas del mundo. El clown por excelencia.

“Un pájaro picotea mientras el otro observa”, así define Grotowski la actitud del *performer*, el hombre de la acción. El actor se transforma a través de sus acciones. Las acciones transforman al clown que reacciona con gracia. Se trata de reaccionar y no de actuar.

Mis maestros en esta vía fueron: Héctor Aguilera Campos, Abraham Lillo Machuca, Philippe Gaulier, Antonio Fava y Vladymir Kriukov –dos chilenos, dos europeos y un ruso. Ellos también decían que el payaso nace, no se hace, pero si nace es porque alguien lo habrá hecho. ¡Irrefutable desde el punto de vista de la biofísica!, siempre que no existiera la metafísica.

## METAFÍSICA DEL CLOWN

Mi propósito es demostrar que la Academia necesita del payaso, como el rey necesita del bufón. Consecuente con la primera frase de este ensayo, acabaré por demostrar algo completamente distinto al plan propuesto. Espero que no sea justamente lo contrario, lo cual sería un despropósito. Cuando le preguntan a Los Fratellini (1988) qué podían ellos enseñar a los alumnos del Vieux-Colombier, dirigido por Copeau, ellos responden: «a romperse la crisma, a recibir bofetadas y patadas en el culo». De acuerdo que no es un camino de interpretación muy académico, pero si entendemos la crisma como la parte anatómica donde residen nuestras ideas y prejuicios, la mejilla –que recibe las bofetadas– como la faz adoctrinada para ofrecerse una y otra vez, y, finalmente, el trasero como alusión escatológica, podremos ver que este simple programa de los Fratellini contenía el mismo programa de Tespis del poema de Horacio (el primer actor conocido), a saber: «romperse la crisma al estrellarse con Solón, legislador, que lo llama hipócrita. Recibir bofetadas siendo condenado, por cambiar una y otra vez la piel de su cara usando la máscara (poner la otra mejilla), y recibir una patada que lo destierra del Ática para que se vaya con su carro y se embadurne el rostro con heces».

Ese carro de la vergüenza es el que arrastramos con dignidad los cómicos de la lengua. La gracia que comunica el clown se eleva en la misma medida de las humillaciones que se le inflingen: *El Flop*, *Le Bide*, el fracaso total seguido del entusiasmo. Nada más alejado de la melancolía, el sacrificio o la depresión. Por el contrario, el origen eufórico de la vida, el camino del caos a lo cósmico a través de lo cómico, la proeza desastrosa, el fracaso de toda pretensión.

## CRISTO COMO PAYASO

Pretensión absurda la de aquellos primeros cristianos de las catacumbas. Esclavos, perdidos y marginados debieron sentir lo cómico y ridículo de su situación. Sabían que eran “locos por Cristo” pero también proclamaban que la locura de Dios era más sabia que la sabiduría de los hombres (COX, 2002). El mismo Cristo debía ser para ellos un santo loco. ¿A qué viene esto del Cristo payaso? En una representación que aún se sigue haciendo en la Piana dei Greci (FO, 1998) se ve a Cristo bajo los ramos entrando a Jerusalén sobre un asno, rodeado del pueblo en fiesta, que danza confundiendo con Baco, dios del jolgorio y de la embriaguez, y, al final, el descenso de Dionisos a los infiernos montado en

un mulo para rescatar a la Primavera. Quince siglos después de esta divinidad de origen tesálico minoico, Jesucristo baja a los infiernos para devolver a los hombres la primavera de la dignidad. En el centro esta Baco-payaso con su roja nariz encendida por el vino en el origen mismo del teatro occidental. En el origen *Kómico* de la Tragedia. Esto de encajar a los dioses unos dentro de otros es una tradición constante en la historia de las religiones. Cuando hablemos de los payasos sagrados en el choque cultural americano podremos advertir el rol fundamental de mediadores que juegan nuestros bufones rituales en esta transacción y transferencia de dioses (mediadores de la academia).

El símbolo de Cristo como payaso tiene hondas raíces históricas. Una de las primeras representaciones suyas en el arte cristiano es la de una figura humana crucificada y con cabeza de asno – asno crucificado en las murallas del Palatino, séc. II d.C. Unos piensan que puede ser un signo arcano, otros una cruel parodia... Incluso en el retrato bíblico de Cristo aparecen elementos que sugieren los símbolos del payaso. Como el bufón, Cristo desafía la costumbre y se burla de las testas coronadas. Como el payaso, en el desfile circense satiriza la autoridad existente haciendo su entrada con aparato “real” en la ciudad montado en un asno. Como juglar, frecuente convites y convierte el agua en vino. Al final sus enemigos lo invisten con una burlesca caricatura real. Es crucificado entre burlas e insultos y con un *INRI* sobre su cabeza que satiriza sus ridículas pretensiones.

El símbolo de Cristo como payaso se cierne sobre la primera época de la historia del cristianismo. Sin embargo, no podía persistir cuando la visión que la Iglesia tuvo de sí misma cambió de lo ridículo a lo sublime. ¿Qué lugar queda a la caricatura cuando se toman en serio las vestiduras regias de la Iglesia, y cuando su corona y su cetro están hechos de oro auténtico en lugar de ser de espinas y caña? Una Iglesia que, efectivamente, detenta el poder y reina tiene poca capacidad para la auto-caricatura y la ironía. Juan Crisóstomo, patriarca de Constantinopla (354-407), aventuró una afirmación que sería capital en el pensamiento medieval: Cristo nunca había reído. Combatiendo a los arrianos, les reprochó el haber introducido en el oficio religioso elementos de los mimos: canto, gesticulación y risa. Agustín, obispo de Hipona (356-430), hizo una censura que repetirán todos los moralistas medievales: apoyar a los histriones equivale a sacrificar al demonio (PIDAL, 1924, p. 96). La autoridad de la Iglesia consideró necesario excluir en mayor o menor grado las formas de irreverencia vinculadas al humor. Se estaba construyendo la seriedad que debió infundir el temor y la intimidación que dominaron en la Edad Media. Cristo como payaso desapareció...oficialmente. El espíritu de carnaval persistió en las representaciones callejeras medievales de tipo satírico y en las *moralities* y en el *risus phascallis* (JACOBELLI, 1991); aunque la jerarquía la prohibió. Solo ahora, en nuestra secularizada era post-cristiana, puede surgir de nuevo una iglesia débil e incluso desfasada con los tiempos, así tal vez se puede nuevamente valorar al Cristo arlequinés. Su *pathos*, su debilidad, su ironía, empiezan de nuevo a cobrar un extraño sentido.

Pero ¿por qué un Cristo Payaso en un siglo de tensiones y terror? Podemos burlarnos de sus torpes desdichas, porque no nos ocurren a nosotros. El payaso se ve con-

tinuamente derrotado, engañado, humillado y mistificado. Es infinitamente vulnerable, pero nunca queda totalmente vencido. Estos antecedentes divinos de nuestro personaje, situados en el centro de la cultura cristiana occidental, ameritan al menos prestarle alguna atención en la academia de teatro.

El mito del pobre clown une tragedia y comedia. Los viejos clowns de la película de Fellini (*I Clowns*, 1970) sacados de los hospitales, sepultados en sus casas como en los cementerios, el gran Footit convertido en tabernero del barrio L'Etoile alcohólico y desesperado. James Gouyon, encontrado por Grock como mendigo en la puerta de Liverpool. El enfermo melancólico al que se le ofrece como remedio ir al teatro a ver a Garrick y responde: "Yo soy Garrick, doctor", acrecienta esta mistificación.

En la pintura este mito alcanza la magnífica unión entre la risa y las lágrimas: *Clown a Cheval* de Marc Chagall (1927); *Le clown a Cheval* de Picasso (1904); *Le cirque* de George Seraut (1891); *Le clown et la tireuse de cartes* de Gustave Doré (1881). También la pintura de entreguerras de Max Beckmann, *Carnaval* (1920) y la santa faz del payaso que queda estampada como en el paño de Verónica, sobre las telas de Paul Klee o de Rouault, *Footit et le caniche* o *Le Clownesse assise*, pintura en la que Toulouse-Lautrec, aristócrata de nacimiento y monstruo corpóreo, instala una poética baudeleriana de la degradación y del fracaso.

La pintura agrega complejidad al mito. Mucho después que Juan Crisóstomo y los padres de la Iglesia y mucho antes que Beckett y Umberto Eco, Baudelaire advierte que el sabio por excelencia, Cristo, quién ha conocido la cólera y las lágrimas, no ha reído jamás. Lo cómico, declara, es un elemento condenable. Uno de los signos más claramente satánicos de la locura del hombre.

Aunque esta no es la risa rabelesiana ni carnavalesca sino satánica, es profundamente humana, nos dice Baudelaire, visión cargada de ambigüedad poética, el clown se convierte en la metáfora del artista a la búsqueda de un ideal inaccesible: la belleza pura. En un soneto de *Las Flores del mal*, "La muerte de los artistas", el poeta se compara a un bufón que repite el mismo gesto ridículo y vano de una imagen soñada. Aquí el clown no es solo el símbolo del artista es su doble irrisorio. Su pobreza de espíritu es su riqueza cómica.

Esta paradoja estará presente una y otra vez en la figura del payaso. La criatura que se entrega con mayor inocencia y fe, precisamente y gracias a ello no se deja entrapar en la fe, sea ésta sentida de corazón o impuesta, dogmática o supersticiosa. En la simpleza está la sabiduría. No le teme a la doctrina, no le teme a las "premáticas" académicas y por eso se adentra en el peligro que obnubila. Y desde las tinieblas es capaz de discernir y conocer el reverso de la moneda que nos están vendiendo.

El payaso en la Academia puede expresar sus dudas, su desilusión, su fascinación, su esperanza irónica, su relación con cualquier fe o cuerpo doctrinal. Es una especie de juego consciente y de cómico equívoco. El joven Cristo ante el sanedrín. Apollinaire y Max Jacob, Rouault y Klee, los poetas y los pintores modernos han sugerido claramente el parentesco del clown con Cristo y con el ángel. No el Cristo majestuoso de los tímpanos

catedralicios ni de los ángeles que hacen morder el polvo a los dragones furiosos. Sino un clown “que ríe de su impotencia para liberar la Santa Faz de la mueca innoble de la ebriedad, y liberar las alas del ángel aprisionadas en su joroba de Polichinela” (SIMON, 1988, p. 13). Cristo como payaso significa nuestra lúdica valoración del pasado y nuestra cómica negativa a aceptar el espectro de la inevitabilidad del futuro. Es la encarnación de la festividad y de la fantasía.

## MUERTE Y RESURRECCIÓN DEL PAYASO COMPLETAN EL CICLO DE LA PASIÓN

Copio *in extenso* una traducción libre hecha por el autor de estas líneas, del discurso fúnebre pronunciado por el Clown Blanco en la película citada de Fellini, con ocasión del entierro del payaso Augusto. Expresa con gran fuerza como se instala la risa en la esfera de lo sagrado, el equilibrio entre tragedia y comedia, la paradoja en la que el discurso solemne y académico revela su doble irrisorio.

**Clown blanco:** “Señoras y señores. Vuela por la hostería una dolorosa noticia: el Sr. Augusto conocido como payaso ha partido, ha volado de este mundo, ha muerto. Y sus pocos amigos y sus muchos acreedores lloraban sus doscientas veinte facturas prematuramente desaparecidas. No se podría decir que era bello. No se podría decir que era inteligente. No se podía decir nada sobre él porque a la mas pequeña observación, replicaba lanzando una lluvia de escupitajos sobre el comentario. En esta triste ocasión yo debería hacer un discurso lleno de alabanzas. De modo a dejar un buen recuerdo de él. Mis queridos amigos, mi empresa es desesperada. ¿Cómo hago para hacerlo pasar bien a mejor vida? Es imposible encontrar un solo episodio en toda su exagerada y desgraciada existencia. Siempre fue un bueno para nada, un perezoso, borracho, rey del sablazo, un majadero, infiel, desleal con los amigos. Tormento del patrón de la casa y eterno deudor de la luz. Lloremos, queridos hermanos, la dolorosa noticia: que él ha muerto ahora. En lugar de morir entre las manos impertinentes de la matrona que lo trajo a la vida, él ha dedicado su larga existencia a dar y recibir cachetadas y sopapos en la cara, a freír omeletes sobre el melón de su cabeza y a sacar espuma y pompas de jabón de su boca. Tocaba el trombón con los pies y bailaba el tango con las orejas. Hacia reír a los niños de los otros y llorar a los suyos propios. Yo, en mi calidad de clown blanco y su fraterno enemigo, he tratado de impartirle una educación civilizada a base de palos en la cabeza, pisotones en los pies y collejas en la nuca, pero el Augusto payaso, rebelde a todo consejo, ha continuado su torpe carrera de grotesco borracho, continuando impertérrito bajo una lluvia de huevos podridos y resbalones sobre el barro, para terminar sofocado por un huevo de avestruz que le ha entrado por las narices y le ha bloqueado la cabeza, alojándose en la cuarta cavidad carótida faríngea izquierda, provocando el deceso fata, de tal modo que el alma se ha escapado por el agujero de la oreja derecha. El ya no está más. Por fortuna quedo yo. Llorad, hermanos, si así lo quieren. Por mi parte, ya he llorado demasiado cuando lo tenía que soportar a mi lado en la pista del circo. Que así sea”.

Continuemos adelante mostrando cómo precisamente los lugares más sagrados, cómo el altar y el púlpito de una iglesia han sido escogidos para instalar la risa, porque

la risa acompaña y sacude, suscita y resucita la vida del mundo. La risa, junto al humor y la alegría, remiten al origen eufórico de la vida. Sin olvidar, por cierto, que todo esto lo conocemos gracias a las santas prohibiciones de los padres de la iglesia. En el libro *Ovum paschale novum* de Andreas Strobl Puchbac se encuentran cuarenta relatos para el *risus paschalis* y, después de cada sermón, un relato cómico para ser contado en pascua de resurrección (evidencias del *Risus Paschalis*).

### **EL RISUS PASCHALIS – LA ALEGRÍA DE LA RESURRECCIÓN**

Durante 12 siglos existió en Europa el *Risus Paschalis*; la celebración del misterio de la resurrección de Cristo al interior de las iglesias, proclamada por los clérigos desde el púlpito como una noticia llena de alegría, en la que el propio sacerdote realizaba gestos obscenos de apareamiento de animales y contaba cuentos pícaros con el fin de mover a la risa a los feligreses. Y existen aún en una basílica de Gubbio, donde se encuentra la estampa de la Madonna de Belvedere rodeada de una iconografía similar a la del Kama Sutra o de los templos de Kajurao en la India, con escenas de una crudeza erótica exuberante, es decir; la expresión plástica de la Risa Pascual planteada como el fundamento teológico del goce divino y del placer sexual en la unión con la divinidad. El payaso y la risa están entonces en los fundamentos de la cultura cristiana occidental, de ahí que su estudio en el ámbito académico no se pueda soslayar, así como su función primordial; desencadenar la risa tiene un origen sagrado.

### **NACIMIENTO DEL CLOWN (LO PROFANO)**

Hablar del origen sagrado del clown y de la risa implica seguir sus raíces profanas en el espectáculo, antes que nada, pues es lo que todo el mundo conoce.

Habría que comenzar por los mimos grecolatinos, seguirlos a través del espíritu de los bufones, luego los juglares medievales con todos sus descendientes y variables, trasechadores, malabaristas, ilusionistas, danzarinas, funambulitas, estudiarlos a la luz de las bandas de bufones que se unen a las prostitutas académicas y cortesanas que, junto a la canción villanesca y de “frottola” del mundo carnavalesco, dan paso a las máscaras de la *Commedia dell'arte*. La tarea de pensar sobre el nacimiento del clown nos lleva también a su vínculo con los Zanni y, relacionándolo con los charlatanes, a reflexionar cómo se transforman en el siglo XVIII, dando origen a las barracas del teatro de Feria. Y así, ligados desde luego a los espectáculos ecuestres en las carpas donde aparece el antiguo caballero de su majestad, Philippe Astley, podríamos concluir que el clown marca la aparición irrisoria, la intrusión cómica de un elemento puramente civil en un universo de feria, de uniformes, desfiles, proezas y gestos fuertemente militarizados. Aunque, si seguimos su origen sacro, nos convendrá mucho más ir tras la figura del “Loco de carnaval” para reforzar su origen divino. Pero no podemos esquivar este origen espectacularmente profano si no queremos dar la idea de un misticismo extravagante.

Philippe Astley (1786) mezcla volatineros, acróbatas y funambulistas con sus números ecuestres y para aliviar el riesgo permanente, un elemento cómico: “Voilà le clown”.

Gesto, cabriola y cascada son las bases de su arte ligado al profano, que monta a caballo. Claude Franconi se sacaba hasta veinte chalecos mientras se equilibraba penosamente sobre un caballo. Otro juego estaba protagonizado por cuatro ágiles molineros jinetes y un grotesco carbonero que terminaba blanco de harina de pies a cabeza. Nos recuerda al clown blanco (Footit) y su partenaire negro (Chocolat). Aparece en el siglo XVIII uno de los últimos arlequines, avatares de los Zanni del siglo XVI, salidos de los teatros de feria italianos, el famoso clown inglés, Joey Grimaldi, héroe de Charles Dickens. El hizo su carrera en Drury Lane, el más bello de los teatros de *varietés* londinenses. En el club Garrick, los faranduleros colgaban su retrato como el padre de los clowns.

Así, se legitima el origen complejo de la clowneria de feria en su triple matriz: anglo-franco-italiana. El padre de Joel, el señor Giuseppe Grimaldi, llamado Jambe de Fer, se encuentra con Astley en la feria de Saint Germain y se traslada a Londres, donde nace el pequeño Joey en 1778. Grimaldi hace historia por su peluca con cresta de gallo roja, su cara blanca y su pantalón de montar brillante y lujoso, así como por un número en el que pasea una pava asada por las narices de arlequines y pantalones, que forman la base de una torre humana sobre la que se equilibra una delicada bailarina. En un momento, los artistas de circo que se aproximan a la vejez comienzan a hacer de clown y son pagados a precio de rebaja, el circo se hace enorme, desproporcionado y aparecen los grandes aparatos para suplir la pequeñez del clown en esa enormidad.

En 1858 vuelven los grandes acróbatas como: los hermanos Price, el francés Auriol, el inglés Little Wheel y el italiano Ludovico Viol. En este momento adquiere gran importancia el clown cascador hasta que la clowneria se convierte en juegos de acrobacia. Y cuando llega el payaso parlanchín español se dice que son clowns que se han olvidado del arte de saltar y se exige la acrobacia con la vehemencia de una iniciación corporal parecida al yoga o al zen. Siempre lo sagrado ronda lo profano, ¿o será al revés?

En 1872 el clown Little Wheel a los cincuenta y cuatro años daba todavía cien saltos mortales durante su entrada cómica. En 1900 el famoso Footit, lanzado a la francachela, no daba ni uno con poco más de treinta años. Auriol se ganó el favor del público aristócrata y del público popular que lo consagró como clown-pájaro, alado, tipo mercurio, traje de arlequín, sombrero de loco real con cascabeles, equilibrista y saltador extraordinario en el Cirque Olympique entre 1832 y 1852. Fue un mito viviente. Es la época de Blondin, el funambulista que cruza el río Niágara en malla de raso rosa.

Los encantos del Circo del siglo XIX fueron: el Forzudo Hércules en la base de la pirámide humana, el excepcional acróbata sobre caballo, y el clown, parodia de la seriedad del riesgo y de la suficiencia acrobática, que llenaba la función tradicional del bufón en la gran cadena de la risa. Andrew Ducrow y su hermano, con su maquillaje próximo al de Grimaldi, lleva al clown hacia la mímica y a una entrada cómica más teatral disfrazados de anciana dama y de lord inglés. El número de clown se hace internacional, viaja y los clowns dejan de hablar o, puesto que los números se convierten en pequeñas comedias, han de aprender cinco o seis lenguas. Se impone la escuela italiana alrededor de 1880, que abandona el maquillaje recargado y bizarro. Aparece el clown hablador y el solitario

pasa a trabajar con *partenaire*. Luego el inglés Will Ballet, que toma su inspiración del jester shakespeariano, y lo sigue el americano Dan Rice, quien saca su disfraz de las caricaturas del Tío Sam y que, delirante por la fama, se presenta a la presidencia de los Estados Unidos y parodia las grandes escenas de Hamlet y Otelo, hasta que muere miserable y vencido por el alcohol. Está también Boswell que bajaba la escalera de cabeza y que murió de una congestión cerebral haciendo equilibrio sobre la cabeza. Por último, los progresos del arte del payaso reciben los mejores hallazgos del *gracioso*, tomados de las farsas y entremeses del antiguo teatro español.

En el traspaso del oficio puede adivinarse la importancia de las familias, y la extinción de estas dinastías supone una pérdida de continuidad en la profesión. Muy distinto es si, en lugar de insistir en el destino trágico del clown y el fracaso individual, observamos su origen sagrado y su desarrollo como cofradía ligada a la fiesta y a los ritos de una comunidad. Esta función del clown nos libera de la melancolía de un personaje que ha ido muriendo con el circo y explica porqué a partir de Copeau y luego de Le Coq y de Fo ha adquirido gran relevancia en nuestro teatro y en el Nuevo circo. Y si nos libera de la melancolía, su función principal será provocar la risa.

## EL PAYASO Y LA RISA

“En un papiro del siglo III después de Cristo, conservado en Leyden, se lee que de la risa de la divinidad primordial nacen los demás dioses: Dios rio y nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo. A la primera carcajada apareció la luz (...). Se echó a reír por segunda vez y aparecieron por todas partes las aguas (...). A la tercera carcajada apareció Hermes (...). A la quinta, el Destino, a la séptima, Psique” (JACOBELLI, 1991, p. 81). La misma historia aparece también en *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco.

La risa acompaña y sacude, suscita y resucita la vida del mundo. La risa, junto al humor y la alegría, remite al origen eufórico de la vida. Se contradice con la seriedad inherente a toda enajenación mental o corporal del eros y de la fiesta (la vida en común) por la guerra o la discordia, la razón o el trabajo inhumanos. Introduce una disputa persistente contra la profanación del mundo, llevada a cabo por estos rasgos alienantes y violentos. Constituye una llamada libertaria al carácter sagrado de la vida y la salud, como algo anterior a toda otra trascendentalización del mundo.

Afrodita, la diosa del amor, el mar y la sonrisa, – versión griega del culto oriental a una divinidad lunar –, representó el principio húmedo y líquido, causa de toda generación, de la fecundidad femenina y de la Naturaleza. Nacida de la espuma del mar, sus frutos marinos se consideraron justamente afrodisíacos. Su corte la integraban las risas, dioses que presidían la jovialidad, o también Riso, el dios de la Alegría, cuya estatua se colocaba siempre cerca de la de Venus-Afrodita con las Gracias y los Amores. La popularidad de su culto le puso el apelativo de Pandemos (“diosa de todos los pueblos”).

La risa es un signo elemental e inequívoco de lo sagrado de la vida ante el mundo del trabajo, la discordia o la racionalidad profanas ¿Por qué razón con la revolución industrial se valora una virtud como la ambición, el trabajo y la competencia por sobre



lo lúdico y festivo? Se acaba así la Fiesta de los Locos y el Carnaval. Es verdad que la televisión, el cine y el play boy despiertan nuestra fantasía, pero nos conectan y aprisionan en una imaginación dirigida y domesticada, hecha de sustitutos, esencialmente perversa, una imaginación que no nos conecta con la historia cósmica, con los acontecimientos memorables de la aventura espiritual del hombre. Son fantasías cautelosas, extravagantes y secretas. Son fantasías políticamente impotentes, incapaces de producir el cambio social. Y, sin la esperanza de cambiar el mundo, el hombre extravía el sentido de su existencia, envejece y muere. En esta edad se ha establecido una barrera entre la política y la imaginación.

Pero no todo ha de ser risa ¿Qué hay del sentido trágico de la existencia? Llama la atención que uno de los críticos más enconados de la ascesis moderna de Occidente terminara, él mismo, reivindicando el carácter trágico de la vida. Miguel de Unamuno (1864-1936) palpó en carne propia esa contradicción flagrante entre la razón y la vida humanas. Este sentimiento aún prevalece si pensamos que recientemente el filósofo y poeta no fue rehabilitado por la Alcaldía de Salamanca, que lo privó en el pasado de su condición de concejal, elegido por el pueblo a raíz de su enfrentamiento con el general Millán Astray (el 12 de octubre de 1936), que le gritó “viva la muerte y muera la inteligencia”, a lo que Unamuno valiente y altivo le respondió: “venceréis, pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir, y para persuadir necesitáis algo que vos falta: razón y derecho en la lucha”. A esta lucha la llamó el sentimiento trágico de la vida.

## NO HAY RAZÓN PARA REÍRSE

En el origen de las creencias y mitologías predominantes de Occidente se situó el culto a los héroes a través de la seriedad de la tragedia griega. El héroe primordial fue Ulises, rey de Itaca, “el de largo sufrimiento”, “el saqueador de ciudades, descendiente de Zeus”. La acción de Ulises se representa por la muerte, la astucia, y el botín de guerra: «Tomé a saco su ciudad y maté a su gente y fuera de la ciudad sacamos a las mujeres y sus muchas riquezas, y nos las repartimos» (*Odisea*, Canto IX).

Aquí no hay lugar para el sentido del humor o del amor. ¿Qué religión o divinidad inspira estas acciones heroicas? La protectora de Atenas y de los héroes, la diosa virgen de la ciudad, próspera y floreciente, de las virtudes cívicas y de la guerra, de las empresas industriales, la protectora de Ulises. Ella no conoció ni se interesó por el amor, rechazó siempre los requerimientos amorosos. Antes bien, ella es la virgen inmaculada que conduce a los ejércitos. Junto a ella “el Terror cuelga como una guirnalda, y allí está el odio y la fuerza del combate y el homicidio, que hiela el corazón” (*Ilíada*, Canto V).

Según la *Ilíada*, Atena y Afrodita actuaron en campos opuestos. La primera, junto a los griegos, y Afrodita, junto a los troyanos del Asia Menor. Atena tomó la iniciativa de agredir a Afrodita. Esta, herida, terminó aconsejada por Zeus de despreocuparse de la guerra para dedicarse a los “preciosos secretos del matrimonio” (Canto V). En la visión política de Homero, entonces el amor y la risa debían quedar en el ámbito derrotado de lo privado. Lo público y triunfante fue el ámbito serio de la viril Atena-Minerva, nacida de

la cabeza de Zeus, “el Pensador”, y símbolo de la voz tonante de Zeus. Esta mitología de Occidente fundó una inequívoca degradación de la risa y de su símbolo divino, “la amante de la risa”, “la sonriente Afrodita”.

Maximiliano Salinas Campos apoya su visión con una serie de citas, que incluyo como Apéndice por el interés que tienen. No trata la tradición cómica de Aristófanes, Plauto, Terencio y Menandro en la visión de una construcción cómica de la existencia porque precisamente ésta ha sido desprestigiada, nos dice, y llega a una aterradora conclusión. Durante el siglo XX se desencadenaron las inevitablemente trágicas consecuencias de la ascesis moderna de Occidente (guerras mundiales, estados totalitarios, devastación ecológica). Fueron los resultados nihilistas y autodestructivos de la ascesis de la razón, iniciada en el siglo XVI, culminación de un paradigma que hundió sus raíces en la antigüedad de Occidente.

“Recuerde que cuando se pierde el sentido del humor es cuando se empiezan a sacar las pistolas”, expresó el poeta Nicanor Parra. Entre ambas guerras florece como nunca el arte del clown. Su alerta a la conciencia de los hombres malhumorados. Por el contrario la risa y el humor espantan los malos espíritus, como nos lo cuenta Darío Fo. En India, todavía hoy, es respetada la antigua tradición. Allí donde se va a construir un edificio sacro o importante para la comunidad, se trae a los clowns seguidos de una marea de muchachos que se instalan sobre los cimientos. Llegan los clowns con sus juegos cómicos, solo cuando la risa de los niños llega a la carcajada, se inaugura el lugar, purificado y libre de maleficios.

Los bufones rituales iluminan como candilejas las columnas de la academia, porque parecen contradecir constantemente los modelos de comportamiento de la cultura a la cual pertenecen, sin embargo aparecen generalmente como garantes del orden, custodios de las tradiciones sagradas y rígidos guardianes de los mismos modelos culturales que contradicen.

## EL PAYASO EN LA ACADEMIA

Si es cierto que Academia (Ἀκαδημία) viene de Academos, el héroe ateniense que le reveló a los Dióscuros, delatando a Teseo, el escondite donde tenía a la raptada Helena en Afidna y, si como cuenta la historia, Platón funda con su corriente de seguidores la Academia en los jardines que rodeaban la tumba de Academos; veremos que este templo de los intelectuales fundado en el siglo IV a.C. alrededor de la tumba del héroe delator contenía, ya desde el inicio, el soplo mortífero de todo mausoleo. Y así encaja la Academia como metáfora del estado en *Las leyes*, obra de un Platón ya viejo y desilusionado, que propone una ciudad encerrada en sí misma y autosuficiente, sin comercio ni viajes al exterior, dominada por una aristocracia agraria, sin industria, regida por un Consejo Nocturno y un estricto sistema de vigilancia con delación obligatoria. Todo, desde los juegos de los niños, está rígidamente legislado para impedir que se introduzca la más mínima variación. Se trata de un Estado que pretende escapar al tiempo y al devenir.

Donde dice estado léase academia. Una sociedad de estatuas, de colosos, *kolosoi*, que significa: el espacio, tiempo y materia que ocupan los muertos en el mundo de los vivos. ¿Se estudió en la Academia los misterios de Eleusis? El misterio está siempre ligado a toda autoridad y poder y desde luego al saber de la Academia. Si para todo hubiera una respuesta, la Academia no existiría. Como el rey necesita del bufón, así la Academia necesita de los payasos para equilibrar su impertérrita seriedad. ¿Por qué? En el mundo indígena de los payasos sagrados hay una pregunta que no puede ser formulada. La pregunta es “¿por qué?”. Una criatura occidental se sentiría morir de frustración ante tamaño interdicto. Todo niño indígena, al menos entre los Hopi y Zuni de América del Norte, sabe que esa pregunta se la debe guardar para sí, si pretende aprender algo. Los misterios no tienen una respuesta directa y corresponde elucidarlos por cuenta propia. Una única categoría de seres tiene derecho a formular la pregunta prohibida en voz alta e insistir y molestar con la pregunta como si tuvieran, muy occidentales, cinco años. Son los payasos sagrados, los más desaforados y bromistas y sarcásticos y alevosos e irreverentes y, sobre todo, los más sagrados de todos los representantes de los espíritus. Ellos vienen entre esas estatuas en movimiento que son las máscaras *kashina* e interpelan a los vivos desde la frontera de la muerte.

## POR QUE LOS PAYASOS SAGRADOS

Me encontraba en la Precordillera chilena, cerca de un pueblo llamado Pirque, en medio de un Nguillatún (rogativa para pedir lluvia) con una *machi* (chamana del pueblo mapuche) rezando con los pies y tomando *mudai*, una bebida alcohólica a base de maíz fermentado, cuando pasó entre las filas un divertido personaje montado en un caballito de madera, con una máscara hecha de corteza y bigotes de crin de caballo, me quitó el sombrero con la fusta y se lo colgó misteriosamente de una protuberancia que le salía de entre las piernas, causando la risa de los danzantes, era un payaso sagrado: *El Koyón*.

Poca gracia me causo a mí, ver asociado mi sombrero con una bacinilla, no tanto por la metáfora, sino porque suponía que la rogativa era seria y ese lugar era sagrado. Lo era sin duda, aunque en ese momento yo no lo pudiera comprender. Los payasos tienen por función principal con sus bromas procaces y abyecciones, desacralizar lo sagrado volviéndolo aún más sacro. Se me fustigaba por estar en el ritual con sombrero, y éste iba a cubrir la calva del miembro menos indicado para atraer la lluvia. Por lo menos esta era mi creencia. No lo creía así el coro de danzantes que estalló en carcajadas a pesar de mi poca fe. Pude disimular unas lágrimas de indignación porque en esos momentos se largó a llover, produciéndose un jolgorio generalizado.

Poco tiempo después, aprendí a integrar, aún los momentos más penosos de la existencia, a través de la ironía y las paradojas, y empecé a pensar el oficio del actor como el destructor de ilusiones y constructor del mundo al revés, no el intérprete de tal o cual texto o convención teatral, sino un sujeto en proceso, un carnaval, una polifonía sin reconciliación posible, una revuelta permanente: era la vía del clown. La palabra que viene de *clod*, *clot* y que connota una entidad inacabada o incompleta en su organización.

Algo que cuelga de una manera desordenada. El clown, el colonus, el rústico incapaz de comprender la polis, suspendido en una imperfecta fusión de atributos que denotan “más proceso y dinámica que estructura y estabilidad”, como lo explica Mircea Eliade en el Oxford dictionary.

Esta vez la lluvia me caía del Norte. Kachinas son las máscaras que vienen del más allá y que encarnan a los espíritus de la lluvia entre los indios Hopi. La eminente semióloga, Julia Kristeva, cuenta como en Santo Domingo Pueblo (Nuevo México, EEUU) se le acercaron los payasos sagrados en medio de la rogativa, haciéndole morisquetas eróticas y sacudiendo la pelvis con un pedacito pequeño de piel velluda entre las piernas. Ni altos sacerdotes ni respetadísimos hombres de medicina se liberan de las despiadadas bromas de los payasos, más sagrados que todo lo sagrado.

Los payasos son los únicos capaces de interpretar el idioma de los espíritus, traduciéndolos y a la vez tomándoles el pelo, porque son ellos quienes marcan la unificación, el inefable punto de contacto entre lo sagrado y lo profano, entre el secreto y su develamiento: las dos caras de una misma moneda. A partir de aquí, el temporal arrecia y las evidencias de esta figura cómica me llueven de todas partes.

En Tupicocha, Perú, el 5 de enero de cada año, los Curcuches bajan de los cerros sagrados con regalos de yerbas curativas que distribuyen a todos, incluso al médico de la posta de salud pública. Algunas yerbas “crecen” de sus tocados. Ellos representan cerros que bailan. El mayor regalo de los cerros es la lluvia. Los Curcuches son payasos sagrados. Satirizan a cada una de las autoridades por turno, presentando comparsas cómicas. Se mofan del Consejo Municipal por el atraso en la electrificación del pueblo. Los Curcuches cumplen una sentencia teatral, pasan dos minutos tras las rejas porque se han burlado del Gobernador del Pueblo, que es, entre otras cosas, responsable del servicio militar obligatorio. Esta penitencia la cumplen porque han reducido las marchas del ejército a una serie de payasadas.

Al “Kusillo” se le ha llamado el Arlequín Aymará; es como el bufón de la corte real que emerge a la manera de una parodia de los Wacas el 8 de diciembre en La Paz, Bolivia. Es un personaje burlesco que interpela y cuestiona el poder con toda clase de pantomimas, brincos y acciones chistosas, cuyo único fin es el de difundir felicidad y buenos deseos.

Los clowns tienen poderes especiales. Son curadores y agoreros en el sentido en que controlan las condiciones atmosféricas, pueden cazar en el lugar de la selva que quieran, realizan acciones extraordinarias y reciben ricos dones. Están organizados en dos distintas asociaciones de las cuales una sola es aquella de los bufones locos e insensatos. Pocos se transforman en clown después de un periodo de instrucción. El método ortodoxo consiste en tener una visión cuando están en el bosque.

Sobre la ladera francesa de Los Pirineos, escribe Amades, vi un baile que era tan grotesco como licencioso; el baile del mazo. Danzaban solo hombres, portando cortas camisas de mujer y con gruesas mazas jugaban a descubrirse recíprocamente el trasero (AMADES, 1953). Entre los Tutsi africanos, el rey tiene una corte de diminutos enanos Ba

Twa en calidad de bufones. Hacen parodia de los jefes, soldados, funcionarios administrativos y misioneros.

En la casi invisible isleta de Rotuma, los payasos sagrados son mujeres que, pasado su tiempo de procreación, pueden con toda libertad ejercer el poder de recreación. Su esmero por las bromas e insinuaciones sexuales es una alusión directa a la fertilidad humana y cósmica. Encarnan el espíritu de Baubo, la mujer sin cabeza que mira con los pezones y cuenta chistes obscenos con la sonrisa vertical, desencadenando la risa de Démeter, quien gracias a este estremecimiento cómico se anima para arrancar de las manos de Hades a su hija Perséfone.

El Zipotegato es un hombre vestido a cuadros de colores rojo verde y amarillo, algo parecido al arlequín, y que es perseguido por los chavales del pueblo a tomatazos. Se dice que el inicio de la tradición surgió como forma de dejar libre a un preso, pero imagino que Frazer encontraría otras razones más "estacionales" para explicarlo.

Puede verse en todos ellos rasgos comunes. Personifican la fuerza del humor, del grotesco, el casamiento de las fuerzas de Priapo y Baubo que subvierte las hormonas del cuerpo social, la lluvia que fecunda la tierra, la visión perturbadora que nos permite ver más allá de lo que nos está permitido ver a simple vista. Aquello que nos permite enfrentar, desde las contradicciones, la muy humana ambigüedad, los aspectos más aterradores y/o secretos de la vida misma. El mensaje del payaso sagrado es claro: nadie debe dejarse entrapar en la fe, sea ésta sentida de corazón o impuesta, dogmática o supersticiosa. Al mismo tiempo advierte, al tratarse de una figura religiosa, que la ausencia total de fe es la carencia de humor hecha doctrina. Es menester no dejarse obnubilar por el límite de peligro que toda doctrina instaura para contener a quien pretenda ver del otro lado, conocerle el reverso a la moneda que nos están vendiendo. Basten estas evidencias para plantear la cuestión.

Los payasos sagrados interpelan al payaso profano europeo cuyo origen esta ligado con el circo del Sargento Philip Astley alrededor de 1786. Un circo fuertemente militarizado y ligado al ejercicio ecuestre. Un sargento exonerado del círculo aristócrata real, que ha perdido la confianza de la reina, tiene la emprendedora y genial idea de crear su propio circo, en el que realiza acrobacias espectaculares utilizando la fuerza centrífuga de su cabalgadura y dando origen a la parodia de su propio numero, que quedará a cargo de un par de mozos de cuerda comeCACAS y proletarios: los clowns. Una leyenda burguesa que encontraremos suficientemente documentada y tratada como tal, en la *Historia social del teatro*, de Margot Berthold; en *La planeta des clown*, de Alfred Simon; en *Les clowns*, de Tristan Remy y, desde luego, en uno de los maestros que más ha influido en la visión actual del clown: Jacques Le Coq.

Con aguda visión de pedagogo, Le Coq profundiza la diferencia de estilos entre bufón y clown, dejando al clown huérfano de sus orígenes bastardos y carnavalescos y, sobre todo, lejos de las raíces que se hunden entre la bufonería política, ocupada de instalar la risa en los problemas de la corte y de la polis. En este mismo afán clasificatorio se hace dogma la laicidad del clown, cortando los lazos con lo religioso. Se desliga

así al clown de su parentesco con el Medieval Papa de las burlas o *Festum Obisporum*, reservado solo para bufones. Con lo cual se evita la política y la religión, –se me disculpe esta simplificación en aras de la exposición–. No es desde luego la práctica del magnífico payaso ruso satírico y polémico Karandash, ni la de Chaplin en *El Gran Dictador*, ni la de los angélicos Fratellini con su labor mística en algunos hospitales para enfermos mentales. El Payaso en la Soledad, sin Dios ni Ley, será el doble irrisorio de una sociedad individualista que se construye sobre la base del *self-made man*.

El zanni de la *Commedia dell'arte*, dividido en primer y segundo zanni, encuentra su expresión en la dualidad que se produce entre el clown blanco y el Augusto. Footit y Chocolat. Dominante y arrogante/balurdo e inofensivo. El represor en lentejuelas y el proletario en harapos. El uno sobre la norma y el otro bajo la ley representada por Monsieur Loyale. La Gloria, el triunfo y el ridículo y el fracaso. Esta dualidad característica del esplendor del clown de entreguerras estuvo siempre integrada en el clown sagrado.

Dicho de otro modo, en la risa sagrada no es necesario reírse de la desgracia del otro. La risa, como en el caso de Popov, no consiste en reírse de él, sino con él. También Grock resuelve esta dualidad como clown en solitario, acercándose al *one man show*. Y el trío Fratellini acaba también con esta dialéctica. Grock reinventa el Augusto y condensa toda la poesía astral del Blanco, toda su vanidad triunfante y toda la catastrófica estupidez del contra-payaso. Grock no juega un rol, no representa un papel, él es el personaje. Huye de todos los roles excepto de uno: el propio. Él es la historia que actúa, pero sin historia. Los gags no tienen ninguna necesidad de ningún hilo narrativo para articularse los unos con los otros. (Los vínculos con el teatro de Beckett merecen capítulo aparte.)

## LA VIDA ES LO QUE NOS OCURRE MIENTRAS ESTAMOS HACIENDO OTROS PLANES

Este parece ser el guión del clown, que reacciona equilibrándose en el hilo de la existencia. Es el momento supremo del arte en el cual el artista entra en persona en su obra. La representación se convierte en presentación, performance en el sentido grotesco. En 1931 Pierre Bost profetizó que se diría un grock como se diría un arlequín, pero se equivocó. Cuando Grock se fue algo de la comedia clownesca, se perdió. El no había venido para fundar una familia común. Lo efímero era su eternidad. Son los payasos sagrados y sus cofradías quienes sí responden por la risa en su comunidad. El clown de entreguerras aparecía brillante entre las grietas de una sociedad que se construía y reconstruía presentándose como bien establecida, ordenada, confiable.

En el mundo de hoy, en que todo aparece provisorio, desordenado y grotesco, nadie puede reír de un clown que intenta ser la argamasa de una grieta que hace desplomarse las torres gemelas del negocio de la seriedad. Muchos payasos se han quedado mudos, pero de espanto y no porque sean mimos. Nadie les prohíbe hablar como en el pasado. Es que no saben qué decir. Hay poca sátira y demasiadas payasadas. Algunos se han refugiado en los niños porque al fin y al cabo su sonrisa es una esperanza. Muchos son bufones de los hospitales donde reina la desolación.

También danzan al ritmo del último *spot* publicitario de una firma que vuela, porque hay que comer. Otros anunciamos como payasos de feria medieval tal o cual producto de grandes consorcios. Y no se ha dicho la última palabra. Las bombas nos han dejado mudos. Otros en la política, no confundir con clown sagrado, el que no está pegado al poder.

## ÉTICA Y ESTÉTICA PERO NO ESTÉTICA

El mimo no puede convertirse en el arte de los sordomudos, dicen Fo y Le Coq:

“EN MI ESCUELA OFREZCO A LOS ALUMNOS TODO EL BAGAJE NECESARIO PARA UNA BUENA EDUCACIÓN CORPORAL Y GESTUAL (...) DESPUÉS CADA UNO ES DUEÑO Y SEÑOR DE APLICARLA CÓMO Y DÓNDE LE PAREZCA”, DICE LE COQ. –“NO”, –RESPONDE FO, “ESTO DE DESLIGAR LA TÉCNICA DEL CONTEXTO IDEOLÓGICO, MORAL, DRAMATÚRGICO, ES UN GRAVE ERROR (...). SE PRIVILEGIA EL DISCURSO TÉCNICO A CUALQUIER OTRO TEMA (...). SE ENSEÑA A RESPIRAR, CÓMO DESARROLLAR EMOTIVAMENTE EL LENGUAJE DEL CUERPO, PERO SE OLVIDA LA PALABRA, EL SONIDO Y SU EFECTO. NO SE ESTUDIA CÓMO IMPOSTAR LA VOZ, CÓMO COGER LA RESPIRACIÓN. TEATRALMENTE HABLANDO, SE PREPARA COMO SORDOMUDOS” (FO, 1997).

La idea que ha prevalecido en el teatro occidental es aquella “extrañísima”, según la cual el espectáculo es la puesta en escena de un texto. La idea parece provenir no de la concreta vida teatral, sino de la ideología jurídica o religiosa que conciben el “texto” como algo inamovible en su forma, en la “letra” e interpretable en la sustancia.

La oposición entre la creación textual y la interpretación gestual desaparece en la dramaturgia del actor, concepto que la tradición occidental ha desplazado y que la enseñanza de la *Commedia dell'arte* y el clown están recobrando. En la línea del payaso sagrado se integra como lo hace Fo en el *Misterio bufo* y Le Coq en su *Escuela a través del cuerpo de las palabras, el verbo hecho carne*. Es el juglar, cuyo cuerpo se desdobra para contar la parábola bíblica del ciego y el tullido, interpretando el milagro de recuperar la vista y la andadura como una nueva esclavitud que lo obligara a trabajar para otro, llegando a decir; “no es dignidad tener las piernas derechas y tener ojos que ven, dignidad es no tener un amo que te someta y te obligue a ver lo que no existe y caminar hacia tu perdición”.

Esa maquina de exprimir la caridad a cuatro manos que se crea en base a las carencias corporales del ciego y el tullido sintetiza un gesto *fabuloso*, un gesto parábola, un gesto inseparable del texto que lo justifica. El milagro que hace andar al Tullido y ver al Ciego, los hace libres en un mundo que los hará esclavos, ahora tendrán que trabajar para otro. A no ser que sus nuevos cuerpos produzcan un guión para su existencia.

Hay una fábula que condiciona el modo de adecuar la gestualidad, la síntesis, el ritmo y la cadencia. Micro historias, intrahistorias, el arte de la justificación. La *Kinesis*, como movimiento del alma. El actor-payaso, como soberano de su gestualidad y de su oralidad, es capaz de crear esa dramaturgia corporal propia, es un creador y no solo un intérprete, está capacitado para compartir su arte con otros creadores porque además se mueve en cofradías y hermandades. Su técnica y su estética se construyen con su ética.

En toda escuela de arquitectura te enseñan siempre que primero se estudia el terreno y después se escoge el material y la técnica para emplazar la construcción. Actuando sin esta precaución se obtendrán actores-mimos sin elasticidad mental y, todavía peor, sin temperamento y carácter artístico. Robots vacíos, privados de una auténtica sensibilidad y visión propia.

La idea del actor como un intérprete solo se completa si pensamos al actor como un creador. El actor-payaso entre los sioux, Henyoka, que actúa el personaje del coyote, mima al animal en su caminata en su manera de agazaparse en el suelo, en la forma de agitar su cola. Tienes la certeza –aunque nunca hayas visto un verdadero coyote– de su astucia, de su movimiento solapado; su voz suena como la de un animal hipócrita, traidor y fanfarrón. Hay una intención detrás de cada gesto que el actor ha elegido. Y lo ha elegido incluyendo los múltiples puntos de vista del público, de su comunidad. No ha sido elaborado mirándose el ombligo a la búsqueda de una identidad expresiva. La contemplación excesiva del vientre conduce al estreñimiento, a la *estética*.

Un actor-creador será un actor bien preparado para enfrentarse a un mundo laboral organizado en torno a leyes, códigos y al poder de la palabra escrita y hablada. El actor del silencio tendrá que hacerse oír y la actriz mucho que hablar frente a la ablación y al casting que los espera en la Bolsa de Actores. A Henyoka nunca le faltará el trabajo, es necesario a su comunidad que sabe que su dignidad es más alta que la propia supervivencia. El es el hombre “Cabeza abajo” el hombre “delante para atrás”, el hombre sino, el que contraría. Si le falta el dinero lo hará brotar donde no lo hay:

- Que buscas Henyoka?
- Un peso Coligue.
- Y ¿dónde lo perdiste?
- Allí afuera.
- Y ¿por qué lo buscas aquí adentro?
- Porque aquí hay más luz.

## CLOWNCLUSIONES

1. Existe una vía cuando hay suficiente empedrado como para transitarlo. Los vínculos de esta vía con la del arte, con el bufón, con juglares, etc, permiten un camino propio: la vía del payaso.

2. La superposición de la imagen de cristo y la del clown, suficientemente acreditada, legitima la necesidad de estudiar la figura cómica del clown. No solo como estilo, sino como mito estructural de la cultura cristiana que hemos mamado.

3. Explicar el clown a partir de 1786 nos permite ver su apogeo y decadencia, pero no nos permite responder sobre la vigencia en el mundo de nuestros días del payaso, para ello es necesario ampliar su matriz mítica hacia el clown sagrado.

4. Examinar la muerte del clown como la muerte del artista permite reducir la importancia personal y asegura la buena salud del estudiante en la Academia. Sorteando el nihilismo de Nietzsche, que ve el cristianismo como religión de esclavos, no necesi-



tamos insistir en la laicidad del payaso, sino por el contrario, vincularlo a la banda de bufones y a las cofradías y hermandades de clowns sagrados que instalan la risa en lo sagrado. *Religare*, volver a unirse con el Todo. El payaso no está solo.

5. La risa pascual conecta con la vía del placer como una escuela teatral rigurosa y volcada al gozo, no al sacrificio ni al sufrimiento. La técnica del éxtasis para el actor es más útil que el calvario doctoral.

6. La *Belle époque* del clown y su poesía melancólica: Baudelaire, Mallarmé, las pinturas de Lautrec, tienen su piedra de toque con los surrealistas: Breton, Max Ernst, Matta y Picasso, que en su encuentro con las kashina de los clowns Hopis renuevan la visión del clown en el arte, porque la sacan del mito del pobre clown para anclarla en un origen eufórico de la vida.

7. La función de la risa como visión de mundo en el payaso entrega salud al cuerpo social y aleja del mal humor y la guerra.

8. La problematización de la risa y el exceso de seriedad amenazan gravemente el cuerpo de la Academia, y la ponen ante la tumba. El arte es un cementerio de hallazgos. La risa ha de estremecer todo el corpus académico so pena de anquilosarse.

9. La Academia no es el centro del mundo, por el contrario, las evidencias de cofradías de clowns dan flexibilidad a las creencias fundamentalistas que se generan en sociedades del conocimiento demasiado endogámicas.

10. La investigación que se abre con payasos sagrados resuelve confrontaciones dialécticas en la enseñanza del arte del clown. El clown blanco y su estilo autoritario está contenido por el Augusto y su parodia destructiva. En el clown sagrado esto va unido. Las fronteras entre clown y bufón son tenues como lo demuestran las manifestaciones contemporáneas de espectáculos como los de Yllana, Leo Bassi, Ester Belvel, Virginia Imaz y, desde luego, Monty Python. Se va más allá del estilo con una estética ligada a una ética expresiva.

11. El clown se acerca a una técnica relacionada con la técnica en la producción de lo superfluo hoy y en la época paleolítica. Y comprendemos que se hable de "rutina de payasos" si vemos la técnica como procedimientos operativos rigurosos, bien definidos, transmisibles y susceptibles de ser aplicados repetidas veces en las mismas condiciones, que provocan gozo y risa.

12. Sepultureros y payasos. Tal vez ésta sea la última y no menos contundente razón por la cuál la Academia necesita de los payasos. Tal como lo asegura el diario *El Mundo* (2006), el último día del 2006 en España se necesitan sepultureros y payasos. En el Catálogo de Ocupaciones de Dificil Cobertura que publica el INEM estos oficios aparecen entre los que los españoles rechazan. Por lo cual, es un nicho del mercado –nunca mejor dicho– desprovisto, y considerando que los empleadores piensan en los extranjeros como mano de obra barata, y como tales los contratan, es justo y necesario dar a los estudiantes esta alternativa académica de formación superior: payaso de academia o bien sepulturero, con lo cual la tragedia y la comedia quedan bien servidas.

«Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar?» ( "¿Qué se hicieron de las burlas, tus brincos,

tus cantares y aquellos chistes repentinos que animaban la mesa con tanto estrépito?”  
Pregunta Hamlet ante la calavera de Yorick, el bufón del Rey en la primera escena del acto V, frente a los clowns sepultureros).

## REFERÊNCIAS

- AMADES, J. *Costumari Catalá: el cours de l'any*. Barcelona: Salvat Editores, 1950-1953: 518-519 (vol I) ; 57-58. 60-61, 295 (vol II).
- COX, Harvey. *Las Fiestas de Locos*. Madrid: Taurus, 2002.
- El Mundo*. “Nueva Economía”. 31 diciembre, 2006.
- FO, Dario. *Misterio Bufo*. Madrid: Siruela, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Manuale Mínimo dell'Attore*. A cura de Franca Rame. Roma: Einaudi, 1997.
- JACOBELLI, Maria Caterina. *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*. Barcelona: Planeta, 1991.
- MAZZOLENI, Gilberto. *I Buffoni sacri d'America*. Roma: Bulzoni Editori, 1973.
- MNOUCHKINE, Ariane. *Spectacle Les Clowns, 1969*.
- PEACOCK, J. L. *Rites of Modernization. Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian drama*. London: University of Chicago Press, 1968.
- PHILLIPS, Adam. *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- PIDAL, R. Menéndez. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1924, 96).
- SIMON, Alfred. *Le planète des clowns*. Lyon: La manufacture, 1988.
- WERTHEIM, W. F. East - West parallels. *Sociological Approaches to Modern Asia*. Chicago: Quadrangler Books, 1965.





# DESCONSTRUINDO GURUS: A TÉCNICA A SERVIÇO DE QUÊ?

ADRIANA SCHNEIDER ALCURE

O Anjos do Picadeiro 2008 trouxe o tema *Da aldeia à universalização do riso* como mote. É a partir dele que tentarei fazer alguns improvisos, certamente imperfeitos e abertos, acerca da aldeia de palhaços e profissionais da comicidade que vem se construindo a cada encontro. A primeira observação a ser feita é que nós, o público do Anjos do Picadeiro, constituímos de forma efêmera ou não, uma pequena nação que compartilha de um certo tipo de código cultural semelhante, onde se fala uma mesma língua, que nada tem a ver com o português, o espanhol, o inglês, o italiano, por ser uma língua composta pela gramática de fazer rir e saber rir. Configuramos assim, um público homogêneo, que pode, claro, se identificar mais ou menos com uma ou outra modalidade de riso, ou com determinados artistas, ou com determinadas técnicas, mas mesmo assim somos quase idênticos.

Nos dias em que acontece o Anjos do Picadeiro, os locais de encontro se tornam como pequenas ilhas-cidades, pequenos estados, países, onde praticamos e vivemos nosso mínimo vasto mundo utópico em torno da arte do riso. Isso fica mais evidente numa cidade como o Rio de Janeiro que vive, nesse momento, uma complexa debilidade cultural e artística, um diálogo surdo entre quem faz arte e quem deveria divulgá-la, criticá-la, refleti-la nos meios de comunicação frente ao grande público. O resultado disso é uma espécie de isolamento que gera uma quase ausência do público mais comum, não necessariamente interessado e adestrado nas complexidades múltiplas da comicidade. Somos, assim, uma platéia de especialistas, assistindo e alimentando-nos uns aos outros. Eruditos se apresentando para eruditos.

O problema disso, sabemos, é a falta de comunicação mais ampla com o público em geral, que fora do momento ideal do Anjos do Picadeiro, se constitui como nossos principais alvos, a verdadeira finalidade de nosso fazer. Mas não é essa questão que será discutida aqui. A atenção será voltada justamente para nós mesmos e a nossa quase homogeneidade, ou seja, tentarei abordar o caráter “científico”, no sentido de produção de conhecimento, ou, ainda, pedagógico, que tem o Anjos do Picadeiro.

No fundo dessa reflexão, tenho ainda que apontar para um problema que parece estar se acomodando na base do fazer rir na contemporaneidade. Tem me intrigado bastante constatar que a cada Anjos do Picadeiro parece crescer uma certa apologia aos “milagres” da palhaçaria, que tenta creditar, ou acreditar que o palhaço é o possível guru do século XXI. Tornou-se comum a abordagem durante todo o encontro, onde através da pergunta: “Você tem um palhaço?”, seguida pela “Qual o nome de seu palhaço?”, é instaurada uma mística, uma espécie de senha para a entrada em alguma sociedade secreta. É aí que mora o perigo.

Esta ideia pode nos fazer confundir a pessoa com a criatura, como se o fato de ser palhaço nos tornasse seres humanos mais perfeitos. Transformar o palhaço no guru do século XXI é matá-lo. É assassiná-lo em seu íntimo, no significado mais valioso de sua existência: a contradição da humana imperfeição. Acredito que haja um antídoto para essa aura de guru, quando observamos palhaços que são do tempo em que palhaço ainda era um personagem construído e azeitado ao longo da vida, ou ainda uma máscara funcional portadora de determinadas tipologias que permitem o jogo, a brincadeira, o exercício de técnicas forjadas num longuíssimo tempo. Não podemos nos levar tão a sério assim, pois se a filosofia é a prática do conhecimento que especula sobre a “verdade”, se a religião é aquela que detém a “verdade”, a arte é aquilo que nos liberta desse compromisso. Não há compromisso com a “verdade”, por isso a arte é tão fundamental desde sempre.

O riso carrega o duplo papel de exclusão e de coesão social. É dessa contradição que todos nós, independente de onde viemos ou de quem somos, rimos. Como diz Georges Minois no livro *História do riso e do escárnio* (2003, p. 19): “O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com a sua existência”, e só. É claro que sabemos que o riso trabalha as inversões sociais, expõe as diferenças, entre outros poderosos mecanismos de subversão das ordens, porém, sabemos, que logo em seguida ele nos conforma em nossa normalidade. Citando novamente Minois, ao observar a ação do riso na festa social: “O caos é indispensável para representar, em seguida, a criação da ordem” (p. 31). Assim, o riso é fundamental para manter a solidariedade social, notamos isso quando rimos com nossos pares e de nós mesmos. Para rir, precisamos compartilhar os mesmos códigos, compreendendo subjetivamente, às vezes sem compreender, os mesmos conjuntos de técnicas, os mesmos valores e as mesmas questões de marginalidade social. O incluído socialmente e o marginal são lados de uma mesma moeda.

Na mesa de debates Você está rindo de quê? refletimos sobre essas questões. Sabemos que algo pode ser engraçado na Zona da Mata pernambucana e não ter a menor graça na Lapa, no Rio de Janeiro. Ou que os noruegueses riem de modo diver-

so dos italianos. Isso indica que rimos com nossos pares, que rir é o sinal mais claro que pertencemos a uma mesma comunidade. Num mundo social e tecnologicamente globalizado, esse sentido de comunidade se torna mais complexo, escapando completamente de uma distância espacial, territorial. Estamos falando de comunidades elásticas, sem fronteiras concretas, ou se quisermos, onde as fronteiras são marcadas por outros parâmetros que não a concretude dos territórios. São comunidades que se recriam a todo o instante e o riso é um termômetro para medir valores e transgressões, ou uma ferramenta interessantíssima para compreendê-las e, por isso, a nós mesmos. Mas, por outro lado, ao consultar documentos e estudos sobre o riso desde a antiguidade até os nossos dias, e são muitos, notamos que rimos das “mesmas coisas” e há muito tempo. Ou seja, o riso articula uma relação especial entre o particular e o coletivo, tornando-se, assim, um interessantíssimo antídoto globalizante, justamente por sua multiplicidade e diversidade.

É exatamente essa relação entre o particular e o universal que faz do Anjos do Picadeiro um encontro fundamental no desenvolvimento da arte da comicidade no Brasil. São muitas as dimensões onde podemos observar essa questão. Gostaria de focar então a questão da técnica. Do grego *tékhne*, técnica é um conjunto de saberes práticos experimentados que podem ser aprendidos e por isso mesmo ensinados. É o emprego de determinadas técnicas que define a própria noção de arte. O problema é que no processo de ocidentalização mundial e, com ela, a edificação de uma definição limitada acerca do que seria arte, ficaram de fora as modalidades artísticas que não se encaixam nas definições canônicas. Sabemos que as definições acerca do que é arte variam no tempo e no espaço históricos e que muitas culturas não definem do mesmo modo aquilo que entendemos por arte. Por conta disso acabamos por herdar oposições e hierarquias, gerando distorções ao excluir, separar e julgar formas artísticas, classificando-as como populares, eruditas, primitivas, civilizadas, etc. Assim, deixamos de enxergar técnicas complexas e precisas quando estas não se enquadram em nossas compreensões acerca do que seria a própria concepção de técnica em si. Ou seja, não há como pensar a questão da técnica cômica, por exemplo, sem pensar nas dimensões políticas que interferem em nossas escolhas e que direcionam nossos aprendizados, bem como nossos modelos ideais.

No Anjos do Picadeiro, a própria diversidade de técnicas apresentadas suscita por si só as dimensões e estratégias políticas daquilo que elegemos como nosso ideal artístico. Por isso, acredito, não estamos discutindo politicamente apenas no espaço das mesas-redondas, mesmo reconhecendo estes momentos como bem propícios a estas trocas e tomadas de consciência, não só no plano artístico, mas refletindo como através deste plano nos organizamos perante a sociedade e entre nós mesmos. O termômetro da atitude política também pode ser medido através do ímpeto dos aplausos, na escolha daquilo que queremos assistir e, claro, quando tomamos uma cerveja e discutimos sobre o que foi visto.

Acredito que ao observar com distanciamento os muitos caminhos técnicos da comicidade, serão reveladas muitas das indagações que levantamos sobre a potencialidade de estratégias políticas, que alguns consideram, vem sendo desperdiçada, durante o

encontro. Tomá-la como objeto de entendimento pode nos permitir compreender o que nos motiva, por exemplo, a estar juntos a cada Anjos do Picadeiro, afinal somos artistas e é através de nossa arte que dialogaremos e agiremos no mundo.

Em *Por uma outra Globalização*, Milton Santos elabora uma crítica contundente a respeito da unicidade técnica global. Ele diz:

AO SURGIR UMA NOVA FAMÍLIA DE TÉCNICAS, AS OUTRAS NÃO DESAPARECEM. CONTINUAM EXISTINDO, MAS O NOVO CONJUNTO DE INSTRUMENTOS PASSA A SER USADO PELOS NOVOS ATORES HEGEMÔNICOS, ENQUANTO OS NÃO-HEGEMÔNICOS CONTINUAM UTILIZANDO CONJUNTOS MENOS ATUAIS E MENOS PODEROSOS. QUANDO UM ATOR NÃO TEM CONDIÇÕES PARA MOBILIZAR AS TÉCNICAS CONSIDERADAS MAIS AVANÇADAS, TORNA-SE, POR ISSO MESMO, UM ATOR DE MENOR IMPORTÂNCIA NO PERÍODO ATUAL. (SANTOS, 2001, P. 25).

É com esta crítica que faço a reflexão a seguir.

A cada encontro elegemos o grande palhaço da vez. Aquele por quem todos aguardamos o momento do espetáculo com curiosidade, aquele que aplaudimos no final e que, ao sair do teatro, comentamos extasiados como foi incrível e como queremos nos tornar este palhaço quando crescermos. Esses eleitos nos fazem tirar nossos narizes, querer explodir teatros, e no encontro seguinte, acabam inspirando muitos espetáculos que forjam cópias mal feitas e mal entendidas, com raras exceções, daquilo que deveria ser a própria ideia de inspiração artística. Nani Colombaioni, Tortell Poltrona, Leo Bassi, entre outros, já estiveram nesse posto. Em 2008, foi a vez de Avner, o excêntrico. Em geral, causa arrebatamento aquele que vem de fora, dos grandes centros culturais mundiais. Claro, é a chance que temos de ver aquilo que é produzido nos grandes centros. Não há um problema nisso, não em princípio. O que incomoda é que parece estarmos repetindo no campo da arte a mesma questão ideológica da técnica que nos aponta Milton Santos. Com isso, precisamos nos perguntar por que nos arrebatamos tanto o espetáculo do Avner e por que não entendemos muito o tipo de comicidade mais popular da palhaçaria brasileira da tradição do circo-teatro? Por favor, não entendamos esta questão sob a ótica de algum juízo de valor moralizante ou nacionalista! Estou tentando compreender aquilo que elegemos como modelos técnicos para uma arte “perfeita”, que desejamos alcançar, até porque os espetáculos da palhaçaria popular apresentados, curiosamente, na Quinta da Boa Vista e no Largo da Carioca e que, justamente, tiveram um público mais variado, funcionaram muito em seus contextos. Então seria uma questão de público especializado e não especializado, como disse antes?

Interessante é que tanto Avner, quanto Jango Edwards são americanos e, apesar disso são totalmente distintos, como água e vinho. Alguém me definiu de forma brilhante, enquanto dançávamos no baile do Cordão do Boitatá, na festa de encerramento, que Avner compreenderia o mundo como sendo caótico e que por isso tentaria com sua arte e sua técnica levar a harmonia a este caos, enquanto Jango entenderia o mundo em que vive, no caso o europeu e o americano, como sendo homogêneo e asséptico, assim desejaria bagunçá-lo e desarrumá-lo com sua arte caótica. Nós não elegemos



Jango, com sua sujeira peculiar, mas sim Avner e sua precisão. É sobre essa escolha que me interessa pensar. Da mesma forma, alguns de nós se incomodam com as piadas, consideradas chulas, grosseiras, de nossos palhaços de rua, mas que fazem a alegria do “povão”. O que essas escolhas estéticas falam de nós mesmos? Estaríamos em busca de uma técnica única, ideal, de alguma maneira inatingível, utópica, porque nos faz querer algo que está fora de nós, sempre no outro, quando deveríamos buscar em nós mesmos? Sim, podemos devorar a todos, alguém diria, ao que eu prontamente concordo, mas em que medida essa falta de consciência de nossas escolhas e gostos, nos faz reféns de modelos idealizados?

É preciso pensar sobre tudo isso, assim como é preciso desmistificar nossas idealizações em torno da figura do palhaço. A aula dada por Avner nos revelou muito de sua formação e dos recursos que ele emprega em seu trabalho. Tendo feito a escola de Jacques Lecoq, onde o palhaço é ensinado como mais uma ferramenta ao trabalho do ator, a partir de um conjunto de técnicas variadas, independentes da tradição circense, Avner combina também um trabalho minucioso de respiração, treinamento de lutas marciais e até mesmo hipnose. Ou seja, esta é uma concepção moderna, que retira o palhaço do centro do picadeiro e o coloca no centro do palco, transformando o aprendizado da palhaçaria em mais uma técnica potente para o trabalho do ator. Muito interessante porque subverte a tendência de colocar o palhaço na dimensão de salvador do mundo e o traz para o plano mais mundano da arte. Mas por outro lado, desloca o ideal de buscar a salvação e atingir a perfeição para o plano da técnica e, por isso, não gostamos tanto do Jango, pois ele nos parece caótico, ou não compreendemos os palhaços populares brasileiros, pois eles nos parecem toscos. Eleger uma técnica ideal significa que queremos nos aprimorar, pois somos imperfeitos. Mas não nos perguntamos: imperfeitos em relação a que modelo de perfeição?

O que estamos verdadeiramente buscando? Em que medida a nossa compreensão acerca do palhaço está sendo moldada por uma ideologia universalista que elege e corrobora modelos que tomamos sempre fora de nós mesmos, nos tornando muitas vezes cegos de nossos próprios caminhos? Devemos nos manter abertos a todas as particularidades, a todas as aldeias, onde a nossa também terá seu espaço e seu valor. Afinal a técnica é uma experiência que é própria, por isso ela é múltipla, tantos múltiplos forem aqueles que experimentarem. Assim, acredito que o Anjos do Picadeiro não é um encontro para elegermos algo ou alguém, mas sim para celebrarmos as diversidades e com todas elas aprendermos todas as possibilidades, sem com isso deixar de enxergar e compreender quem está ao nosso lado e, principalmente, nós mesmos. Decifrar a técnica é ver através. Olhar através é uma atitude política. O palhaço não é um revolucionário, o revolucionário pode ser aquele que, consciente, se expressa e age através dele.

## REFERÊNCIAS

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.



# NADA É MAIS NOVO QUE O TRADICIONAL NA HISTÓRIA DO CIRCO

ERMINIA SILVA

Há um senso comum que faz uma separação “clara” entre um circo de hoje, “moderno”, portanto “novo”, “contemporâneo”, e um outro, que estaria no campo do “tradicional”, “antigo” ou mesmo do “velho”. Por que será que se precisa dessa separação sobre esse ou aquele modo de fazer circo, como “novo”, “contemporâneo” ou “tradicional”?

Os conceitos são produzidos e são resultados de processos históricos, de disputas político-ideológicas. Em cada período podem possuir significados sociais, culturais e políticos diferentes, dependem de quem fala, de onde se fala, como se fala, por exemplo. Difícil entender isso? Concordo que sim. Vou tentar explicar melhor. Por exemplo, quando alguém classifica o que está vendo ou fazendo sob a noção de “circo novo ou novo circo”, “circo contemporâneo” ou “circo tradicional”, ele está dando significado, conteúdo, para cada um desses “conceitos” sob os modos de entender a produção circense e/ou a produção do artista circense?

As artes circenses, hoje, são constituídas por uma multiplicidade de agentes, modos de organização do trabalho, de produção e lugares de apresentação, que fazem com que adquiram uma capilaridade diferente de alguns períodos históricos anteriores. Quando artistas, pesquisadores e produtores sentem a necessidade de definir que tipo de artistas circenses são, ou em qual categoria se encaixam, enquadram essa multiplicidade

de lugares, saberes, relações, trocas, principalmente do circense brasileiro, em apenas duas únicas formas de visão histórica: ou são contemporâneos, pois não são da lona, ou são tradicionais, pois são da lona. Como se o cotidiano da vivência e da produção das artes fosse passível de definições tão dicotômicas. Em última instância, parece-me que a questão é esta: por que o agente sente a necessidade de ser reconhecido dentro de uma categoria com fronteiras muito bem delimitadas? Com isso pensa estar produzindo uma definição que obedece aos critérios estéticos, e não só de origem (lona, família, tradição).

Por várias razões, a diversidade de pessoas hoje voltadas para as artes circenses resulta em uma necessidade de se colocar fronteiras invisíveis, mas bem delimitadas, daquilo que “eu faço, que é melhor e, sobretudo, totalmente diferente do que aquele outro, que não é da mesma origem que a minha”. Essas fronteiras chegam quase a discussões de categorias sindicais. Não é possível neste texto apontar e analisar todas as possíveis razões, mas aponto duas: a disputa por reserva de mercado e a tentativa de dominar o conhecimento, que transforma algumas pessoas em detentoras do poder. “Novos, contemporâneos” e “tradicionais” disputam o poder dos saberes. Os primeiros lançam mão inclusive de que estão do lado do “discurso científico”, enquanto os segundos creem que são herdeiros diretos da tradição, e com isso os únicos conhecedores de fato do que é ser circense.

Não há dúvida de que os processos de formação e organização do trabalho nos vários modos de se constituir artista circense, em particular nesses dois grupos, são distintos. Não quero negar isso, mas entender que esses processos distintos, com diferentes lugares, pessoas, técnicas, tecnologias e metodologias, não garantem por si que sejam tão distintos, quando abrimos o foco para a produção da linguagem circense. Nada mais tradicional que um novo.

É óbvio que ocorrem transformações em todo processo histórico de constituição de qualquer grupo social, mas em certos casos, quando são apontadas, as diferenças parecem sugerir que são a base do que gera um espetáculo com esta ou aquela estética, sobretudo as diferenças tecnológicas, que determinariam o que é novo ou tradicional. Entretanto, quando falamos em qualquer produção artística (seja circo, pintura, escultura, dança, música, teatro etc.), mudanças, transformações e permanências são o que dão sentido a todas elas.

Essa afirmação que parece banal não o é, pois rebate diversas outras, que têm necessidade de se pautar em começos, definidos como origens. Tanto de um lado como de outro, os discursos apontam para isso: quando tudo começou e, como regra, sempre a partir deles mesmos. Os tradicionais se colocam como legítimos representantes das artes circenses; e os que iniciaram formação e aprendizagem fora da lona ou de um grupo familiar itinerante tornam-se os legítimos fundadores de uma “nova” forma de fazer circo que “não deve nada ao antigo e tradicional circo”.

Ambos os grupos desconhecem o processo histórico de constituição das artes circenses. Ao longo de quase trezentos anos de existência dessas artes, incontáveis vezes artistas, grupos, empresários, produtores e diretores inventaram, transformaram, mu-

daram a forma de se fazer circo. Quando analisamos o cotidiano da produção circense nesses três séculos, vemos que os espetáculos e os números passaram tantas vezes por estéticas, configurações e incorporações tecnológicas, que é possível afirmar que os homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, independentemente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que a define em um processo de produção constante de saberes e fazeres, ou seja, uma escola permanente, que manteve o circo na moda.

Mas, então, não existe o novo? É claro que sim, mas não onde é apontado: na estética, no espaço onde ele trabalha (seja no picadeiro, palco/picadeiro, palco, rua, praça, ginásio, galpão etc.), pois uma das principais características que analiso em meus livros *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil e Respeitável público... o circo em cena*<sup>1</sup> é que a produção circense sempre foi e deve ser um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo.

O novo está em outro lugar, e é impressionante que seja o único a não ser levado em conta. Mas vou adiar um pouco esta minha defesa. Antes, vou utilizar um texto que já escrevi para discutir um pouco mais essa questão das terminologias do novo circo como espetáculo, estética e incorporações tecnológicas.

Primeiramente, é preciso afirmar que, nas diversas histórias da constituição das artes circenses da qual somos herdeiros – no princípio europeia –, houve um câmbio total de saberes, em cada lugar onde se estabelecia o diálogo das múltiplas linguagens artísticas e com cada uma das culturas onde esta arte se encontrava. Isso sempre implicou constantes mudanças, sendo que o novo e o contemporâneo estavam presentes em cada espetáculo, ao mesmo tempo em que toda a bagagem cultural/artística também permanecia. E é interessante observar que, a cada período, surgem grupos de pessoas – intelectuais, jornalistas, artistas – que sempre sentem necessidade de afirmar que aquilo que estão vendo ou fazendo é o novo.

No período de julho a outubro de 2006, na grande São Paulo, apresentavam-se pelo menos nove circos: Beto Carreiro, Nacional da China, Plume, Roda Brasil, Soleil, Spacial, Stankowich, Zanni, Vox, sendo seis nacionais e três estrangeiros. Por influência direta da estreia do Cirque du Soleil, pela primeira vez no país, vários artistas, empresários e pesquisadores circenses brasileiros foram procurados exaustivamente pelos jornalistas, que produziram inúmeras reportagens sobre o tema. Tal foi o volume de registros informativos, em três meses, que acabou se caracterizando como um período atípico da presença das atividades circenses na imprensa brasileira – escrita, falada e televisiva (*Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo, Veja, Carta Capital, Bravo, TV Globo* e diversas emissoras de rádio, entre outros).

Entre as abordagens temáticas, uma esteve presente em todas essas reportagens: **o circo estava [na] ou tinha virado moda**. Tendo o Soleil como parâmetro, foi escrito e

1. Ambos os livros estão disponíveis para download no site da Funarte: [www.funarte.gov.br/edicoes-on-line](http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line) (acesso em 8 fev. 2011).

difundido o quanto o tema circo estava, hoje, nas várias formas de expressão artística. Os autores e os meios de comunicação “redescobriram” a produção circense brasileira dos últimos vinte anos. Entretanto, as “descobertas” se pautaram naquela companhia como medida para atribuir valor a qualquer outro espetáculo circense. Os termos de comparação utilizados ficavam entre uma certa “pobreza” do circo nacional e a grandeza do internacional, que se dedicava à criação, produção e apresentação de trabalhos artísticos que apelavam para a imaginação, provocavam os sentidos e evocavam as emoções das pessoas.

O Soleil era visto como o “enunciador” de uma “nova” linguagem, artística que “revolucionou” a técnica circense. Um espetáculo e uma empresa que entravam na categoria de “circo novo, novo circo ou circo contemporâneo”. Há contorcionismo, malabarismo, palhaços e trapezistas, fazendo uso de música ao vivo, coreografia, cenografia, dança, realizados por artistas de diversas nacionalidades; porém, segundo aquelas reportagens, realizados de forma diferente do “tradicional e antigo” modo de se fazer circo: além de não ter animais, há um fio condutor, uma unidade no espetáculo e não “apenas” uma seqüência de números. Possui, portanto, os mesmos ingredientes que um espetáculo teatral, com um diretor, um coreógrafo, um compositor, os figurinos criados para o espetáculo, um cenógrafo, um iluminador.

Naquela série de reportagens, bem como em diversos trabalhos acadêmicos (nacionais e internacionais), chegou-se a afirmar categoricamente que, a partir do início da década de 1980, com a constituição de grupos e companhias não oriundos do circo de lona, formados nas escolas de circo ou de modo autônomo, surgia uma nova corrente “vanguardista” das artes circenses, por incorporarem “técnicas modernas e uma estética contemporânea”. Afirmavam ainda que esse novo espetáculo começou a se libertar das limitações da pista, adotando algumas vezes o palco teatral (frontal) ou até reintegrando a rua, seu espaço primeiro da época dos acrobatas e equilibristas, a exemplo do artistas/fundadores do Soleil. O conjunto dessas elaborações carregava consigo as noções de que só atualmente o “circo virou moda” e está tendo uma intensa aproximação com o teatro, caracterizando uma “cirquização” do teatro ou uma teatralização do circo.

Entretanto, as pesquisas sobre o circo dos séculos XVIII, XIX e parte do XX – que utilizam como fontes jornais, revistas, memorialistas, imagens, propagandas, entrevistas e folhetos musicais – permitem entrar em contato com a produção das memórias de homens, mulheres e crianças circenses e põem em dúvida o conjunto daquelas elaborações.

Em uma revista sobre o mundo do teatro, publicada no Rio de Janeiro, o jornalista, advogado e dramaturgo responsável pela editoração do periódico demonstrava certa confusão frente a alguns espetáculos circenses a que assistia. Denominava-os como “novo circo”, pois apresentavam teatro falado, cantado e dançado, números de circo e música ao vivo. Nas entrelinhas, revelava a ideia de que o espetáculo circense fazia parte de um novo circuito de produção e consumo de massa dos bens culturais, particularmente o cinema e o disco, e se constituía em um espaço e um tipo de espetáculo que incorporava inovações tecnológicas e profissionais de várias outras áreas artísticas. Essa

reportagem não se refere a um espetáculo do Soleil nem de grupos formados de 1980 para cá. De fato, foi publicada em junho de 1911, na revista *O Theatro* – há 100 anos – pelo jornalista Januário d’Assumpção Ozório, que expressou suas confusões e admirações pelas “descobertas” daquele “novo circo” a que assistia.

Através da descrição de um espetáculo assistido por esse jornalista, sabemos que nele havia: exímios acrobatas – solo e aéreo – de diversas nacionalidades (italianos, japoneses, espanhóis, brasileiros, franceses); palhaços, que realizavam mímicas, cantavam, tocavam instrumentos musicais e dançavam; após esses números, era apresentada uma peça teatral, em que esses mesmos artistas acrobatas se juntavam a cenógrafos, coreógrafos, dançarinos, músicos e cantores que gravavam discos, maestros, adaptadores de peças teatrais para o circo, para a elaboração e construção desse momento.

O nome da peça era *A viúva alegre*, opereta de Franz Léhar, em três atos e quatro quadros, adaptada para o palco/picadeiro do Circo Spinelli por Benjamim de Oliveira, apoiado na tradução de Henrique de Carvalho e na parceria com o maestro Paulino Sacramento. A adaptação pressupunha a representação em fala e canto pelos próprios artistas acrobatas e convidados, sem o auxílio do ponto. Mesclada à apresentação dos atores/acrobatas no palco/picadeiro, seriam passadas projeções elétricas do filme homônimo, caracterizando um espetáculo “multimídia”. O papel principal masculino seria representado por Manoel Pedro dos Santos, mais conhecido como Baiano. No feminino, o da viúva, estaria Lili Cardona. Cenário e figurinos por conta de Ângelo Lazary, junto com Chrispim do Amaral. E, por fim, mise en scène e adaptação de Benjamim de Oliveira.

Esse acontecimento pôde ser conhecido com maior detalhamento que outros do período, pois o grau de visibilidade dos espetáculos circenses nos jornais cariocas foi intenso, e todos com iguais adjetivos: “é novo! é contemporâneo! distingue-se radicalmente do que era produzido nos circos de ‘antigamente’! seus artistas realizam com maestria acrobacias, canto, dança e representação teatral! tudo isso acompanhado ao vivo por uma excelente banda musical!”

Para quem não sabe, Baiano foi um dos principais cançonetistas da história da música nacional, o primeiro cantor brasileiro a aparecer nas gravações de cilindros e chapas feitas no Brasil. Além do grande repertório que viria a gravar, ficou conhecido por ter sido o intérprete da gravação do samba “Pelo telefone”. Lili Cardona era filha de pai espanhol e mãe inglesa, artistas circenses. Sua formação profissional circense permitia que ela fosse: acrobata, equilibrista, ginasta excêntrica, aramista, além de ter formação teatral e de dança. Paulino Sacramento era compositor e músico de teatro e regente de banda. Ângelo Lazary, junto com Chrispim do Amaral – dois nomes importantes da história da cenografia brasileira –, foram os pintores dos telões de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em outros jornais, alguns anos antes de Januário, espetáculos circenses já provocavam reações de surpresas e encantamentos. Um cronista que não se identificou, no jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), em junho de 1907, escreveu: “Tudo é moda. Os artistas de circo têm também a sua hora de moda e de aplausos esplêndidos.” Para esses articulis-

tas, os espetáculos circenses estavam adquirindo visibilidade porque “revolucionavam” o modo de fazer circo, na medida em que agregavam as diferentes formas de expressão cultural do período – música ao vivo, dança, teatro, acrobacia. Significavam um corte entre o antes e depois, era um circo “novo e contemporâneo”, que nada tinha a dever ao que era feito antigamente.

Esse tipo de espetáculo polissêmico e polifônico também incorporava invenções tecnológicas, como a energia elétrica, o cinematógrafo e o gramofone, por exemplo. Roger Avanzi e Verônica Tamaoki, no livro *Circo Nerino*, descrevem com maestria a presença dos aparelhos de cinema, disco e até a produção de uma estação de rádio “comunitária” dentro do circo.

As reflexões e análises que esse espetáculo da década de 1910 provocou nos intelectuais letrados não se restringiram apenas ao espetáculo em si, mas ao lugar onde era realizado. Os circenses não se limitavam a usar apenas o círculo da pista, mas ocupavam palcos teatrais italianos, music halls, cabarés, ruas, coliseus, teatros de arena. Por isso colocamos em dúvida as descrições sobre o “vanguardismo” da década de 1980 ou das atuais. Se, em 2006, o fato de o espetáculo circense ter se libertado das limitações da pista, indo para outros palcos ou para a rua, é também definidor de “vanguarda”, vale a pena apontar que o fazer circense no século XIX e parte do XX, por essa razão, deveria ser considerado “ultravanguardista”, sem deixar de gerar reações dicotômicas entre admiração e tensão.

Em 1894, um circo estreava no principal teatro da cidade do Rio de Janeiro (quicá do Brasil), e foi assim anunciado pelo jornal *O Paiz*: “O teatro S. Pedro de Alcântara [atual João Caetano], transformar-se-á... em circo”. A primeira menção à estreia foi de Arthur Azevedo, que, apesar de não tê-la assistido, escreveu na primeira página do jornal: “Espero que a companhia equestre do S. Pedro de Alcântara venha consolar definitivamente o Zé-Povinho, que é doido por peloticas, e dá mais apreço a Rosita de La Plata que à própria Sarah Bernhardt” (*O Paiz*, RJ, 28 abr. 1894). O texto explicita a preferência do público pelo circo, em detrimento do que considerava um teatro sério. Arthur Azevedo passa uma informação e aponta um problema importante para si: como se permitiu que aquela imponente construção arquitetônica da Praça Tiradentes, referência teatral da capital federal, de “tão gloriosas tradições artísticas”, um “símbolo do teatro erudito” brasileiro, fosse transformada em circo?

Além da invasão do palco do teatro, era também problemático o tipo de espetáculo apresentado, pois os artistas circenses aliavam acrobacia com representação teatral, dança, música ao vivo, tecnologias que mexiam com a cenografia, coreografia, figurinos, maquiagens e iluminação. Tudo isso era, de um lado, ousado e, de outro, equivocado, para intelectuais, letrados e dramaturgos da época, pois o teatro sério deveria ser uma escola que civilizaria o público (leia-se povo ou nação), com temas que o levassem a refletir sobre questões da moral e dos costumes. Espetáculos com dança, acrobacias, risos, música e teatro alienavam as mentes.

Os intelectuais brasileiros não foram originais nessas questões nem ao estabelecer resistências à presença e/ou influência circense na produção teatral e musical. Na Euro-



pa, em alguns textos do final do século XVIII e início do XIX, a produção de um espetáculo híbrido de acrobacias, equestres ou não, com representação cênica, provocou protestos e contrariedades. A teatralidade circense possibilitava a produção e representação de peças no circo, onde se falava, como no teatro, o que era considerado um problema. Um panfleto da época afirmava que o palco era para o “teatro” e não podia ser “violado” por acrobatas.

Apesar dos problemas que essa mistura de artistas e gêneros provocava nos intelectuais, o sucesso de público era total. Os intelectuais e jornalistas do período, tanto europeus como brasileiros, diziam que artistas circenses e teatrais que se misturavam estavam inventando moda, queriam criar uma nova forma de arte, que acabaria por corromper o que era o “verdadeiro teatro” e o que era o “verdadeiro circo”. Afirmção muito semelhante a que alguns circenses itinerantes, que se apresentam como tradicionais, ainda fazem com relação aos espetáculos que se apresentam “fora da lona”.

Há uma inversão do que significava ser “novo, contemporâneo e revolucionário” no final do século XVIII, no transcorrer do XIX e início do XX, até chegarmos em 2006. O “antigamente” referido no início deste texto para designar o ultrapassado era tudo isso. Entretanto, para os jornalistas, intelectuais e letrados daqueles séculos, o “novo” era algo voltado para o mal. Os circos Soleil, Plume, da China, considerados como os novos circos, para os mesmos profissionais do final do século XX e nesta primeira década do XXI, são os que representariam a modernidade.

Não existe o novo? Nada foi inventado? Nada foi modificado ou transformado nas artes circenses? É claro que sim, mas não necessariamente naquilo que o discurso tenta colocar, ou seja, não na contemporaneidade da estética e da técnica, estas sempre estiveram e estão em sintonia com seu tempo. É no processo de ensino/aprendizagem e no modo de organização do trabalho que se passam as transformações.

A partir das décadas de 1940/50, em particular no Brasil e, num primeiro momento, nas regiões Sul e Sudeste, a produção circense foi se estabelecendo para “dentro da cerca e sob a lona”. A maioria dos circenses “restringiu” à lona itinerante seu espaço de construção do circo como espetáculo. Nesse momento, a produção da linguagem circense passou por profundas transformações em seu modo de organização do trabalho e em seu processo de aprendizagem.

Até esse período, a construção do que significava ser um artista circense estava fundamentada basicamente na forma coletiva familiar de transmissão dos saberes e práticas; através da memória e do trabalho, e na crença e aposta de que era necessário que a geração seguinte fosse portadora de futuro, como depositária dos saberes circenses. Contudo, em meados daquelas décadas, foram se consolidando, no interior dos grupos familiares circenses, mudanças que alterariam os diversos significados de ser artista e, principalmente, a quebra na transmissão oral dos saberes, que garantiria que a geração seguinte fosse portadora desses saberes e, conseqüentemente, portadora, no futuro, daquela forma de produzir o espetáculo.

Foram os próprios circenses itinerantes de lona, denominados tradicionais, que deram sentido e realidade às mudanças. O processo de socialização/formação/ apren-

dizagem e a organização do trabalho, entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados, a partir das décadas de 1950/60, passaram por mudanças que os revelaram não sendo mais articulados e interdependentes. A organização do trabalho desarticulada do processo de socialização/ formação/aprendizagem alterou-se, de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais. Contudo, não era mais a família, e sim o artista, um número, um especialista, que era contratado. Esse iria “portar” o conhecimento de sua “função”, mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado.

O modo de transmissão oral do circo-família havia se transformado. A ideia de que “o artista tinha que ser completo” – no sentido de que cada indivíduo fazia parte de uma comunidade e a sobrevivência do grupo dependia do seu trabalho como um todo – não mais fundamentava o aprendizado. Dava-se origem a uma nova maneira de se ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho e do saber.

De um lado, essas mudanças no processo de formação do artista circense para dentro da lona empobreceram o arsenal e as ferramentas que até então se entendia do que significava artes circenses, ou seja, o conjunto de saberes da multiplicidade de linguagens artísticas, estéticas, tecnológicas, arquitetônicas e espaciais. Não é mais o artista “completo”, mas o “especialista” de um único número.

Por outro lado, isso não representou, como se pretende afirmar, o fim da produção da linguagem circense, nem mesmo do próprio processo metodológico na transmissão do saber, que se manteve eminentemente oral, mesmo nos cursos de circo dentro dos muros acadêmicos. Observa-se que, desde o surgimento das escolas de circo, do circo social e de outros espaços onde se ensina a linguagem circense, ainda não há livros escritos sobre os saberes. Nos últimos dois anos é que essa produção, ainda muito incipiente, começou a ser preocupação desse campo do saber (BORTOLETTO, 2008).

Se, para dentro dos circos e grupos itinerantes de lona, o processo de transmissão do saber havia passado por mudanças significativas de continuidade, a teatralidade circense se mostrou rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando a cada ponto de encontro novos territórios, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou de modo polissêmico e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. O surgimento de novas modalidades de formação dos circenses, como nas atuais escolas de circo “fora da lona”, é um componente desse rizoma.

Foi no final da década de 1970 e início da de 1980 que artistas de diversas origens, circenses ou não, em alguns países da Europa Ocidental, Austrália e Canadá, produziram, como parte do resultado de seus trabalhos, a construção de um processo de ensino das artes circenses para fora do espaço exclusivo da lona.

Concomitante a estes movimentos – **e não a posteriori**, como se expressa no senso comum – ocorreu a primeira experiência brasileira voltada para o ensino das artes circenses para fora do espaço familiar e da lona: a Academia Piolin de Artes Circenses, fundada em 1978, na cidade de São Paulo. Como ocorreria também no estado do Rio de Janeiro, onde, desde 1974, estava sendo gestada a proposta de formação de uma Escola

Nacional de Circo, quando Orlando Miranda assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro. A criação, em 1981, do Instituto Nacional de Artes Cênicas, por Alísio Magalhães, incorporou as áreas já absorvidas pelo Serviço Nacional de Teatro – teatro, dança, ópera e circo – e foi o último passo necessário para a consolidação e fundação, em maio de 1982, da Escola Nacional de Circo (Silva e Câmara). É interessante notar que foi uma **iniciativa dos circenses de lona ou itinerantes**, aliada a uma parceria institucional governamental.

Quando as primeiras escolas de circo surgiram no Brasil, um dos principais objetivos que motivou aqueles profissionais, na sua maioria constituída de artistas circenses tradicionais – ou seja, que vieram da lona –, era dar continuidade à aprendizagem aos filhos dos próprios circenses, que estariam, segundo suas justificativas, deixando de aprender essa arte na lona. Entretanto, o que de fato aconteceu é que os filhos de gente de circo dificilmente tiveram condições de participar dessas escolas. Quem acabou por se transformar em alunos, e depois artista circense ou de teatro, foram pessoas fixas das cidades, vindas dos mais diferentes grupos sociais e com propostas e objetivos diversos e múltiplos.

Num primeiro momento, as escolas privilegiaram o enfoque do ensino nas acrobacias, quer dizer, a busca da construção de um aluno virtuose do corpo. Os artistas formados tiveram condições de atingir um alto grau de conhecimento e domínio técnico na execução do número. A transmissão do saber circense que englobava outras linguagens artísticas, presentes na memória dos professores, não era passada. A questão metodológica naquele momento, por parte daqueles mestres, priorizou a necessidade de se garantir o artista acrobático mais do que ensiná-lo a aliar destreza corporal e teatralidade, característica do circo-família e, com certeza, presente em suas memórias.

É interessante que parte dos alunos formados nessas escolas, portadores de distintas formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo não inseridos na estrutura metodológica do artista do circo-família, acabaram, por si, realizando suas próprias misturas. Apesar do modo de organização do trabalho e da formação serem diferenciadas, os alunos se constituíram em grupos que retomaram a linguagem circense no seu caráter rizomático, múltiplo, polissêmico e polifônico.

A entrada dessas escolas recuperou, de certo modo, as metodologias de ensino do circo-família: exercícios acrobáticos, teatro, música, dança; além da necessidade de se aprender a montar e desmontar o circo, ser cenógrafo, coreógrafo, ensaiador, figurinista, instrumentista etc. Mas não é apenas um retorno ao passado. Com as escolas, há de fato novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, demonstrando o quanto ela dá e permite a possibilidade de criar, inovar e transformar os espaços culturais.

O advento das escolas de circo no mundo, assim como no Brasil, é o fato realmente novo na história desta arte. Antes, os saberes do circo eram passados dentro da lona, nas escolas permanentes e itinerantes que eram os circos itinerantes. Hoje, cada vez mais artistas se fixam em determinada cidade e passam seu conhecimento em troca de remuneração. Ou estão inseridos em projetos governamentais e não governamentais,

sob auspício de um salário, mas com características diferenciadas dos que trabalham em organizações privadas. É muito distinto das relações trabalhistas e de formação que se estabeleciam (ou estabelecem) nos circos-família.

Naturalmente, essas novas formas de inserção das escolas nas cidades proporcionaram um crescimento no número de artistas no mercado. Há no Brasil, hoje, perto de uma centena de escolas de circo, entendendo-se por escolas de circo aqueles estabelecimentos ou iniciativas que, embora possam não ter sede própria, ministrem regularmente aulas de técnicas circenses. Há escolas em todas as regiões do país, de todos os formatos, estilos e capacidades: profissionalizantes, de lazer, de cunho social e, portanto, gratuitas; escolas caras, baratas, que funcionam em espaços públicos, em espaços privados, que têm muitos professores ou apenas um professor.

Na segunda metade da década de 1980, junto com as primeiras experiências de escolas de circo no Brasil, surgiram propostas de desenvolvimento de projetos sociais – de iniciativa de grupos governamentais e de organizações não governamentais – que viam no aprendizado circense em geral, e não somente nas técnicas, uma forma de educação/recreação/cidadania. Na sua maioria, essas ações eram e são destinadas a crianças e adolescentes em situação de risco, vulnerabilidade social, desvinculadas ou não de processos educacionais, sociais e culturais, sem oportunidades de acesso a lazeres e entretenimentos.

Essas experiências, denominadas de circo social, privilegiam linguagens artísticas, especialmente a circense. O circo, entendido como todo o conjunto de saberes presentes em sua elaboração, enquanto linguagem, é utilizado como instrumento de aproximação/motivação dos grupos com os quais se deseja trabalhar, tendo em perspectiva o seu uso como ferramenta pedagógica de valorização dos diferentes saberes dos educandos, como parte das experiências de vida deles. Pensar na utilização da linguagem circense como ferramenta no processo pedagógico, incluindo a música, o teatro, a dança, a capoeira, a cenografia e o figurino, é, portanto, voltar-se para um novo sentido de produção coletiva do saber. Aprender a fazer circo – pensado como uma atividade entre as culturais, artísticas e esportivas –, pode fazer das meninas e meninos aprendizes/mestres permanentes, característica definidora do circo-família.

É importante destacar que o uso da linguagem circense como ferramenta pedagógica não toma o circo como algo que está “naturalmente” inscrito no campo social, devido aos seus valores “universalmente compartilhados”, como solidariedade, sentido de responsabilidade e respeito. Pois, como ferramenta ou dispositivo pedagógico, a aprendizagem da linguagem circense não é isenta na maneira como é pedagogicamente utilizada, sendo totalmente dependente dos sujeitos que a operam e de seus projetos societários. Portanto, não há um sentido necessariamente positivo no uso dessa linguagem, por si só.

Quando um jovem se torna muito bom num determinado número, o campo de oferta nessa área é tão amplo que um novo desafio se coloca, tornando-o aprendiz em outra área, como tocar um instrumento, representar no teatro ou mesmo ser autor das peças

e músicas, participar da confecção do guarda-roupa, da cenografia, da iluminação, da própria produção do espetáculo. Ao mesmo tempo em que a criança e o adolescente estão aprendendo um novo campo do saber/fazer, eles também poderão se transformar em mestres naquilo em que se tornaram virtuosos.

Toda essa forma de construção dos saberes atende a pessoas de todas as idades e faixas sociais, podendo ou não desenvolver atividades físicas, ou seja, aquela pessoa impossibilitada de realizá-las estaria inserida em outras práticas das acima descritas. Nesse modo de educação permanente, como na tradição do circo-família, não há criança, adolescente, adulto ou idoso excluído do processo de produção da magia.

Há uma frase importante que descreve a produção e reprodução das artes em geral, mas em particular da circense: uma arte para sobreviver necessita fazer escola. Os homens e mulheres que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, mesmo considerando as diversas mudanças e transformações, independentemente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que lhes impõe um processo de produção constante de saberes, ou seja, uma escola permanente, nas suas relações de mudanças e permanências, junto aos encontros com o que lhe é contemporâneo. Isso manteve sempre o circo na moda.

Na área circense, numa conjugação de anos de militância política em prol de uma relação transparente dos investimentos no setor, em prol do fim de uma relação clientelista e em prol de políticas públicas voltadas para as artes circenses, a partir de 2001, foram instituídos os editais da Funarte. Um desses editais, em particular, foi o Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo, que possibilitou expandir não só os subsídios destinados à pesquisa, como também chamou a atenção dos circenses, novos e tradicionais, para o significado da pesquisa.

Até então, não havia um entendimento de que, quando se produz um número ou espetáculo, já está se fazendo pesquisa. E, para os que estavam e estão se inserindo nesse mercado, da necessidade de realizá-la. Mas, além disso, desenvolveu-se a compreensão sobre a importância de se realizarem pesquisas sobre os processos históricos circenses brasileiros. Nestes últimos anos, o debate que temos realizado, sobre a necessidade do reconhecimento do circo como patrimônio cultural brasileiro, possibilitou não só que os novos entrassem em contato com a riqueza da história do circo no Brasil, mas também que os próprios “tradicionais” revitalizassem sua própria memória.

Com todo esse caldo de movimentos voltados para a recuperação da memória, ou das memórias circenses, o tema do circo e correlatos se fez muito presente no cotidiano das cidades, em toda a sua capilaridade, principalmente no dia a dia dos vários artistas. Isso possibilitou que tantos os velhos circenses retornassem e retomassem a cena, quanto surgissem novos sujeitos históricos, sociais, políticos e culturais, realizando técnicas circenses nas ruas, semáforos, shoppings, festas rave, rodeios, desfiles de carnaval, boates, aniversários, casamentos. Enfim, não há praticamente hoje nenhum evento e espaço em qualquer município, independentemente do tamanho, onde não se

veja uma pessoa desempenhando uma atividade artística circense. Até a década de 1970, no entanto, esta era quase só realizada exclusivamente sob a lona.

Diferentemente da história anterior à década de 1980, no Brasil, após o surgimento das escolas de circo e do circo social, no final do século XX, tiveram início alguns eventos também novos no cenário dessa arte. Esses eventos trouxeram ainda mais divulgação e visibilidade para o circo: festivais, encontros, seminários, mostras, entre outros dessa natureza, que possibilitaram, entre outras coisas, ampliar e capilarizar a prática das artes circenses nas praças e ruas. É importante ressaltar que a grande maioria dos participantes e produtores desses eventos era de jovens, que tiveram e têm a chance de conhecer outras formas das artes em geral, desenvolvidas nos espaços públicos abertos – fato que, até pelo menos as décadas de 1960/70, não havia na tradição da produção cultural brasileira, salvo alguns movimentos regionais locais, como os nordestinos e nortistas.

Com todo esse movimento dos últimos quarenta anos, o que se observa no Brasil é que a linguagem circense, também chamada por alguns de técnicas ou atividades circenses, tornou-se uma prática que transcendeu o ambiente do circo de lona e as próprias escolas especializadas. Nesse sentido, há muito tempo a atividade circense tem despertado os interesses, em particular, de clubes e academias de ginástica, ampliando ainda mais o número de seus praticantes. Surgem também novas formas de inserção da atividade circense, com as escolas de circo e os projetos sociais, o circo social, que utilizam a linguagem circense como ferramenta de educação.

Os artistas formados e formadores desses espaços, moradores fixos, desenvolvem novos modos de organização do trabalho. Esses desdobramentos têm criado novas necessidades para a produção do conhecimento sobre o circo, gerando novas demandas para a ampliação da pesquisa do tema circo, para dentro dos muros acadêmicos. Tudo isso é de fato novo na história do circo.

Os novos sujeitos históricos construtores deste rizoma que representa a linguagem circense – oriundos de escolas, do circo social, autodidatas, autônomos –, que são moradores fixos das cidades, estabelecem com esses espaços relações sociais, políticas e culturais que os circenses do chamado circo itinerante ou tradicional não estabeleciam. O grupo circense chegava ou chega à cidade, bairro, vila ou rua, povoava e povoa a imaginação de todas as pessoas de qualquer classe social, mas depois de algum tempo vai embora. Esses novos sujeitos fazedores de circo, que não vão embora como um itinerante, relacionam-se com os habitantes, que são seus próprios parentes ou amigos, procuram explorar cada evento, canto e espaço de apresentação.

Além de tudo isso, nessas relações de afecção há como resultado demandas políticas importantes, tanto para o nível local quanto para o nacional. Por exemplo, há hoje uma luta política por espaços públicos de apresentação e envolvimento nos debates políticos, das instâncias governamentais municipais, estaduais e federal, voltados para se conquistarem direitos nunca antes dirigidos aos grupos. O circo social, nestes últimos vinte anos, produziu uma quantidade de praticantes que fazem parte da luta pela

cidadania. A rede Circo do Mundo, por exemplo, composta por ONGs de circo social do Brasil inteiro, é uma das referências mais importante na luta pelos direitos da infância, da educação etc., feita pelos mesmos jovens atendidos nessas instituições.

Entretanto, para que os jovens artistas – oriundos de escolas de circo, do circo social, autodidatas, autônomos (de forma completamente distinta da geração circense de meu pai) – possam ter minimamente uma inserção profissional, é necessário que eles adquiram conhecimento sobre os debates governamentais da área da cultura e educação, e que saibam disputar os editais de financiamento de projetos. E, para isso, eles precisam aprender a elaborar esses projetos, precisam procurar formação de autogestão, planejamento e execução de projetos.

Até a geração de meu pai, tudo isso se aprendia cotidianamente, no processo de socialização/formação/aprendizagem. Na realidade, eles eram mais “protegidos” do que são os circenses hoje “fora da lona”. Quando da formação do circo-família, os aprendizes eram do grupo “família estendida circense”, ou seja, todos eram de alguma forma “aparentados”.

Além das questões pedagógicas, de formação e político-institucionais, há também as das relações externas. Quer dizer, até pelo menos as décadas de 1950/60, o circo-família “andava em cima de uma corda bamba”, pois se, de um lado, tinha que desenvolver estratégias para atrair os “de fora”, reafirmando, para si e para aqueles, que o circo era um espaço de realização artística, que portava magia e convidava ao fascínio; por outro, não podia deixar de tornar evidente, cotidianamente, que era família, tinha moral, e que realizava um trabalho, ainda que diferente. Não há como negar que na relação do circense com o seu público desenvolvia-se uma “arte de agradar como estratégia”.

Os novos sujeitos circenses, moradores e fazedores de circo nas cidades, estabelecem uma relação distinta da dos circos itinerante daquele período. Para esses, estava sempre presente a possibilidade de tensão e de conflito no contato com a sociedade envolvente, ainda que reconhecessem que maravilhavam e apaixonavam seus espectadores. Havia uma movimentação de resistência, porém com pouco sentido de coletivo. A partir da consolidação dos artistas circenses urbanos, oriundos dos mais distintos setores econômicos, sociais, culturais e políticos da sociedade, foram se cristalizando organizações políticas, disputando as várias frentes governamentais (municipal, estadual e federal) e da sociedade civil.

Em 2003, quando se iniciou a reestruturação da então Associação Brasileira do Circo (Abrac), única entidade do gênero no Brasil naquele período, hoje denominada Abracirco, houve um encontro da diversidade circense brasileira: estavam presentes inimigos históricos, grupos que nunca “se bicaram”, como escolas de circo e os circos itinerantes ou tradicionais.

Atualmente, vêm se constituindo entidades representantes da classe circense em um número cada vez maior, sendo que a Associação de Famílias e Artistas Circenses (Asfaci, SP), a Cooperativa Paulista de Circo, a Cooperativa de Circenses da Bahia, a Rede

Circo do Rio, a União Brasileira de Circo Itinerante (UBCI, SP) e a Associação Brasileira de Escolas de Circo (Aecirco, MG) estão entre as mais ativas, e possuem como associados circenses de todos os lugares: escolas, circo social, circo itinerante, proprietários, artistas empregados, autônomos, autodidatas, professores.

Entre a maioria dos circos itinerantes existentes hoje, observa-se que há um proprietário do circo, em geral com sua família, que contrata famílias e/ou artistas sozinhos. Como mencionado anteriormente, entre os circenses que compõem esse grupo, poucos são os que seguem os princípios de que o processo de socialização/ formação/ aprendizagem e a organização do trabalho eram entendidos na constituição do circo-família como elementos intrinsecamente relacionados. Poucos empresários circenses se responsabilizam pelo ensinamento das crianças do circo, tanto para se tornarem artistas como para sustentarem vínculos com as instituições escolares. É importante entender que, apesar do significado do que era ser um "artista completo", ele não se encontra mais no interior dos grupos circenses itinerantes, mesmo que formados por grupos familiares.

Já os artistas circenses oriundos de escolas, do circo social, autodidatas etc. raramente têm como perspectiva de futuro trabalhar em um circo itinerante. Na sua maioria, realizam seus trabalhos nos múltiplos espaços das cidades. Além disso, participam e organizam eventos, festivais, encontros, entre outros. Formam grupos (de dois, três, até mais) e constituem um espetáculo para essas apresentações. Muitos deles se vinculam também a projetos sociais, como professores, monitores, diretores etc. A quantidade de grupos e artistas individuais circenses hoje, no Brasil, supera e muito a quantidade de circos itinerantes de lona.

Há trezentos anos, a linguagem circense, em seu modo rizomático de se constituir, passa por permanências e transformações, amenas e radicais. Exemplos são muitos, dos diferentes modos de produção do espetáculo, que só confirmam a ideia de que, para ser considerado mesmo um artista circense, é preciso ser contemporâneo sempre, seja em 1780, 1850, 1900 ou 2011. Quem não consegue estar em sintonia e sinergia com seu tempo cultural artístico são os circenses de quem não gostamos, são engessados, sem movimento. Esses não são os exemplos de seus antepassados, muito pelo contrário.

Ser circense contemporâneo quer dizer viver no mesmo tempo, ser do tempo atual. Ou seja, quando alguém me diz "sou circense contemporâneo", para mim ele está querendo dizer que vive no mesmo tempo em que vivem o Circo Spacial, o Circo Zanni, o Circo do Fuxiquinho (do Rio Grande do Norte); os artistas do semáforo, das ruas e praças, os do circo social, os artistas tradicionais, que voltaram a se apresentar nas escolas de circo. Enfim, quer dizer muito, explica muito, ao mesmo tempo em que não explica nada.

Mas, em algo esses artistas não diferem do que havia antes deles, seja no século XVIII ou em outro; aliás, nisso eles são exatamente iguais a seus antepassados: são produtores do novo em ato o tempo todo. Ter como característica a contemporaneidade – em sua expressão estética, artística e tecnológica – não é uma novidade, é constitutivo.



## REFERÊNCIAS

BERNSTEIN, Gustavo. *Sarrasani, entre la fábula y la epopeya*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho [Org.]. *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SERRA, Mercè Mateu. Prólogo. In: BORTOLETO, Marco Antonio Coelho [Org.]. *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2010, p. 13-15.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007. Disponível no Portal das Artes da Funarte: <http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line>.

\_\_\_\_\_; ABREU, Luiz Alberto de. *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Disponível no Portal das Artes da Funarte: <http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line>.

SILVA, Erminia. O circo sempre esteve na moda. In.: LINS, Daniel; FURTADO, Beatriz (Orgs.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. Fortaleza: Hedra, 2008.



# PALLASOS EN REBELDÍA: RISAS QUE CAMBIAN EL MUNDO.

## FESTICLOWN PALESTINA 2011 EN TRES BLOQUES, SIETE DIAPOSITIVAS Y UNA REFLEXIÓN

IVÁN PRADO

### PRIMER BLOQUE: SIETE DIAPOSITIVAS Y UN POEMA

...LA HUMANIDAD NO ES UN DERECHO NI UNA CONDICIÓN, ES UNA RED INVISIBLE QUE RODEA A TODOS LOS CORAZONES QUE HABITAN ESTE PLANETA. CADA VEZ QUE ALGUIEN ATACA ESTA MEMBRANA EN CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO EL CORAZÓN COLECTIVO QUE TODAS SOMOS SE RESIENTE. SE RESIENTE POR EL GOLPE PERO TAMBIÉN SE RESIENTE POR EL SILENCIO COBARDE. HOY MÁS QUE NUNCA NUESTRA HUMANIDAD ESTÁ A PRUEBA. SI QUEREMOS SEGUIR SINTIÉNDONOS PARTE DE UN VALOR UNIVERSAL QUE LE DÉ SENTIDO A NUESTRA PRESENCIA EN ESTE ESPACIO Y EN ESTE TIEMPO, DEBEREMOS RESPONDER A ESTA AGRESIÓN CONTRA EL SER HUMANO QUE ESTÁN VIVIENDO NUESTROS CONGÉNERES PALESTINOS. LA RISA ES EL ALIMENTO DEL CORAZÓN, LA ESPERANZA DEL FUTURO. (IVÁN PRADO, 31 DE DICIEMBRE DE 2008, SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS – MÉXICO, MIENTRAS EL EJÉRCITO ISRAELÍ MASACRA A LA POBLACIÓN PALESTINA DE GAZA EN SU OPERACIÓN “PLOMO FUNDIDO”).

La historia que os voy a compartir, es una secuencia de fotos fijas que cobran vida en la caja de resonancia que llamamos corazón, es un relato que se lee con miradas al interior de cada una de nosotras; no tiene principio ni final, porque todavía sigue su curso, como un río antiguo que se pierde en la memoria.

Nace de una experiencia de circo, de una aventura de payasos, de un poema de vida, y así sigue creciendo el Primer Festival de Clown de Palestina y del Mundo Árabe,

que se inicia llorando los muertos de Gaza de la Navidad del 2008 y continúa derribando muros con risa y artes circenses. *(Pase de diapositivas de un festival de pallasos que partió hace 13 años en un puerto de Galicia para transformar una pequeña ciudad llamada Pontevedra, y acabó navegando por todo el mundo).*

## **PALESTINA, PRIMERA INSTANTÁNEA: YENÍN Y SUS MUCHACHOS. SEMBRANDO SEMILLAS DE CIRCO**

Abril, 2009: Una caravana de Pallasos en Rebeldía viaja a los territorios palestinos ocupados para trabajar en colaboración con los incipientes colectivos circenses palestinos. Este viaje será la antesala del proyecto Festiclown Palestina.

Yenín fue la villa más atacada por los israelíes durante la Segunda Intifada. Fue lugar de dolor y masacre. La gente del circo palestino nos lleva a trabajar en dos centros, uno para mujeres maltratadas, violadas y torturadas. El otro centro es de gente nueva que lleva un tiempo practicando con ellos las artes circenses como modo para huir de la barbarie. El día anterior, durante casi una hora me adoctrinan sobre las grandes dificultades para trabajar con estos grupos. Ellas son muy tímidas, no se tiran al suelo, no saltan, no corren, ni siquiera se agachan a recoger los malabares cuando caen al suelo, por vergüenza. Por la contra, siempre según la gente del circo, los nuevos son muy violentos, están muy tensos y pertenecen a familias muy machacadas durante la invasión israelí. Las mujeres me reciben en la distancia. Van tapadas de la cabeza a los pies, aunque por debajo de los trajes llevan zapatos de tacón (pienso yo: el mejor calzado para una sesión de fisioterapia). No las puedo tocar ni mirar mucho... Bien, el caso es que ya estoy aquí y formo parte de una internacional de la risa revolucionaria que cree fundamentalmente que, sin esperanza, los pueblos no podemos conseguir la liberación, así que me lanzo al trabajo sin red de protección ni paracaídas. Que sea lo que Alá quiera. Iniciamos el taller con maestras mirando sentadas mientras hacen calceta y las mujeres participantes a diez metros de distancia de mí. Terminamos con todas ellas abrazadas, bailando, saltando llorando y riendo como nunca lo hicieron en su vida. Al final, hasta las mujeres mismas venían a saludarme y a hablar conmigo.

Tres horas que, según los organizadores e incluso los responsables políticos de los programas culturales de Yenín, cambiaron las vidas de estas mujeres. Las palabras que más salieron en este taller fueron libertad y revolución. Una de las mujeres que nos acompaña me dice con una mirada vidriosa que nunca en su vida vio reír de ese modo a esta gente. Esa misma tarde voy a trabajar con los "peligrosos niños de Yenín". Los mismos que tiene como única diversión enfrentarse a los tanques de la ocupación con tirachinas y pequeñas piedras.

Empezamos el taller de circo con diez chicos. Yo los abordo en las escaleras, me meto con ellos, les hago chistes... Al final, acabamos bailando sus danzas tradicionales, sacándonos fotos, abrazándonos como si fuéramos vecinos de toda la vida. Gente con un dolor terrible pero capaz de acogerme como a un hermano.

Mientras nos cambiamos en la parte de atrás de un ultramarinos, comienzan las historias. Uno me habla de su familia maltratada por la ocupación y otro de cómo hace

un par de años, mientras jugaba un partido de fútbol, vio como un helicóptero israelí mataba delante de sus ojos a un chico que como él apenas pasaba de los 12 años. Acabo de conocer a los Yenin Boys. Es el primer nacimiento del Festiclown Palestina.

## **PRIMER NACIMIENTO: FESTICLOWN PALESTINA E SEGUNDA INSTANTÁNEA: EL MURO**

Una semana más tarde: junto a Peter Punk actuamos para 150 niños y niñas en Qualquilia, una ciudad de varios miles de personas, rodeada completamente por kilómetros del Muro de la vergüenza, una ciudad de campesinos que no pueden ir a trabajar sus tierras porque militares israelíes se comportan como animales gritándoles en hebreo mientras los apuntan con sus armas de destrucción.

Hoy decidimos atentar ludicamente contra el vallado de la vergüenza, llevando a cabo una acción de rebeldía *payasil* contra la construcción actual que más vulnera los derechos humanos en el mundo. Ocho metros de alto, alambres electrificados, torretas llenas de ametralladoras, cámaras de vídeo, patrullajes las 24 horas del día. Todo un sistema carcelario impuesto a un país entero que se ve atravesado por una herida de cemento gris y genocida.

Hoy tiramos narices rojas y también piedras, atravesamos virtualmente el muro, le dimos tartazos, pintamos “larga noche de piedra” en rojo sobre esa piel gris de injusticia fosilizada. Sin embargo, cuando marchamos, en nuestra conciencia resuenan las palabras de un compañero nuestro: “sabemos cuando lo construyeron pero no sabemos cuando lo podremos derrumbar”. Y me sale del corazón gritarle que no, que lo verá. Me gustaría abrazarlo y decirle que nuestros hijos jugarán en los dos lados del muro. Hoy marchamos para casa con un sabor agridulce en los labios y una promesa en el corazón. Ese muro caerá, tal y como cayeron otros antes.

## **SEGUNDO NACIMIENTO DEL FESTICLOWN PALESTINA E TERCERA INSTANTÁNEA: HABLA DE UNA EXPULSIÓN ANUNCIADA**

Abril, 2010: Iván Prado y Laila T. viajan de nuevo a los territorios palestinos para seguir con las gestiones necesarias para la realización del Festiclown Palestina, pero son deportados por las autoridades israelíes por razones de seguridad...

Veinticuatro horas dantescas en el tejido sionista de la impunidad. Veinticuatro horas de cacheos, interrogatorios, aeropuertos, celdas y camiones blindados. Este es el resumen de un viaje de ida y vuelta a ninguna parte que terminó con mi expulsión de Israel por razones de seguridad nacional, único argumento esgrimido por un Estado que me ha negado explicaciones y un trato digno. Durante ese tiempo he sido africano, palestino, espalda mojada o exiliado republicano y no un simple clown intentando compartir risas y esperanzas bajo la utópica carpa del circo de la libertad.

Israel no es un país, es un ejército de ocupación que no sólo tiene secuestrado a todo el territorio palestino sino que también ha tomado como rehén a buena parte de la conciencia de occidente.

Quizás hoy sólo ha sido un día más para las fuerzas de ocupación hebreas pero para mí ha sido el momento en el que me han despojado del disfraz de ciudadano europeo. No quiero ni imaginar si hubiera nacido en Tindouf, Chihuahua, Nablús, Ciudad del Cabo o Pontearreas antes del 1936.

### **TERCER NACIMIENTO DEL FESTICLOWN PALESTINA**

A raíz de la expulsión el proyecto alcanzó una enorme repercusión mediática y los medios españoles e internacionales se hicieron eco de la expulsión de un pallaso en rebeldía de Israel. Además de The New York Times, parte de la prensa internacional recogió la expulsión de Iván Prado, como fue el caso del diario digital sirio Nabd-sy que publicó la noticia bajo el titular “El payaso que aterrorizó a Israel” ([www.nabd-sy.net](http://www.nabd-sy.net), 10/05/10). Asimismo, el libanes Al-akhbar o el Arabian Bussines. La polémica también se desató en Israel donde se alzaron voces críticas sobre la expulsión, como fue el caso del medio Haaretz, que se refirió a él como “Spain’s most famous clown” y que dedicó un amplio espacio al tema (Haaretz; 6/05/10), incluida una columna del periodista Gideon Levy, un intelectual opuesto a las políticas de ocupación del estado hebreo y reconocido por su labor en defensa de los derechos humanos (Haaretz; 9/05/10).

En ese momento tuvimos que volver a definirnos. Ya no sólo era un festival de payasos para llevar risas y esperanza al pueblo palestino, ahora era una acción a favor de la vida, era un viaje de libertad para la defensa de la humanidad como colectividad. Se convirtió en un sueño de dignidad como artistas de circo y como seres humanos.

### **CUARTO NACIMIENTO DEL FESTICLOWN PALESTINA E CARTA ABIERTA DE LOS “PELIGROSOS” CUERPOS DE ÉLITE DE INFILTRACIÓN CIRCENSE EN PALESTINA**

Somos un ejército de soñadoras, las tartas de nata y las bolas de malabares son nuestras armas, por escudo anti-balas sólo portamos nuestra nariz roja y las ganas de llevar alegría a la gente que más sufre este sistema global que gobierna en el mundo. Hoy estamos aquí porque una de las potencias nucleares más peligrosas del planeta tiene miedo a la risa porque sabe que es revolucionaria para ella y may para los pueblos. Por eso nos interrogaron, nos encarcelaron y nos expulsaron de Israel, para intentar impedir que los payasos del mundo se “infiltren” en Palestina dispuestos a defender la alegría y la esperanza aunque sea a costa de perder... su maquillaje.

Los israelíes saben por experiencia que no se puede aniquilar a la población de un territorio sin robarles antes sus sueños, sus cantos y sus risas; pero el Festiclown llegará a Palestina más pronto que tarde gracias al esfuerzo de cientos de payasos de docenas de países. Somos hijos del circo europeo que sobrevivió a la Iglesia Católica, a dos Guerras Mundiales, a Franco y a la Globalización. Si ellos no consiguieron pararnos tampoco lo van a hacer estos repetidores del holocausto del que antes fueron víctimas.

Durante siete días desembarcaremos en Palestina como llevamos haciendo estos últimos diez años en Galicia, con las mejores actuaciones y cursos de clown del mundo – los que nacen de la esencia de la humanidad – para invadir sus calles y ocupar los

corazones, demostrando el poder del circo para construir un nuevo mundo sin ejércitos y sin muros. Con nuestras artes y nuestra poesía tiraremos abajo el Muro que atraviesa Cisjordania y la conciencia de toda humanidad. Llegaremos por mar, tierra y aire porque en nuestras guerras los únicos muertos que hay son de risa y contra eso nada pueden las alambradas, ni las celdas, ni los interrogatorios israelíes.

Festiclown Palestina es la cita para todos los payasos del mundo dispuestos a defender la libertad. Nosotros sí somos peligrosos porque somos armas de diversión masiva. Que tiemblen los poderosos: están llegando los payasos. Que empiece el espectáculo.

Así fue que el proyecto Festiclown Palestina, previsto para 2010, multiplicó esfuerzos y energía tras la expulsión, y siguió caminando con los pies descalzos, sosteniéndose sobre la propia base en la que nació: apoyar a la población palestina y a los incipientes colectivos circenses locales, con una energía redoblada, abriendo fronteras y aportando espacio y oxígeno en un conflicto que representa prácticamente toda la geopolítica mundial de este momento.

#### **CUARTA INSTANTÁNEA: EL REENCUENTRO CON LOS YENIN BOYS**

Julio, 2011: 13 meses después. El taxi nos deja en frente de la nueva escuela de circo, y mi corazón se para: un grito, cuatro abrazos emocionados y un "mashi! trasi que trasi" a bocajarro, es mi reencuentro con una generación que cambiará esse país.

Son jóvenes de entre 13 y 16 años que llevan casi tres moldeando sus sueños a base de trapecios, mazas, sombreros de clown y acrobacias imposibles. Son niños y niñas que sin tener un Estado construyen un país de futuro. Son los mismos niños que yo me encontré hace dos años, que llenan de color el documental que ellos mismos reivindican gritando "mashi! trasi que trasi" al verme; son los hombres y mujeres que me regalaron las mejores experiencias de mi vida como dador de talleres.

Y hoy dos años después me reencuentro a esos mismos alumnos subidos en un escenario, junto a los estudiantes oficiales de la Universidad de Circo de Toulouse, en una plaza de *Ramallah* haciendo un espectáculo semiprofesional enfrente de más de dos mil personas que hasta se suben al techo de la gasolinera para beberse con los ojos el show.

Dos años después mis hermanos bailan, hacen telas, mástil chino... Y yo recuerdo sus números de clown, sus sueños, sus ilusiones de dos años atrás y redescubro que más allá de los muros, de la cárcel, de la ocupación israelí, su fuerza y su espíritu son capaces de alcanzar cumbres de humanidad y esperanza que me pone la piel de gallina en el alma.

Bailamos, cantamos y seguimos celebrando que es posible el Festiclown en Palestina. Después de dos años de duro trabajo, en estrecha colaboración con tres organizaciones locales (PalCircus, HSA y HWC), da comienzo en la ciudad palestina de Nablus, el primer espectáculo del Festiclown Palestina.

#### **QUINTA INSTANTÁNEA: EMPIEZA EL ESPECTÁCULO**

Septiembre, 2011, dá 1º. Cinco de la tarde. Todo está listo, cerca de cinco mil personas abarrotan el auditorio Jamal de Nablus, los artistas ya están preparados y antes

de salir a escena nos reunimos para darnos el último abrazo, yo les miro a los ojos y siento un *geiser* dentro de mí, cinco mil corazones palestinos dispuestos a vibrar con esta delegación de circo la cual cree que cambiar el mundo es posible y que ahora es el momento – tercer flash.

El show empieza con los payasos montados en un tren que se pasea entre el público, arranca una oleada de aplausos interminable, yo los recibo desde el escenario agradeciendo, una vez más, al pueblo palestino su ejemplo de dignidad y amor. Leo Bassi, como de costumbre, se come al auditorio, su carisma y potencia llenan todo el parque, el público se enciende como una hoguera en agosto. Toda la gente aplaude y ríe.

Seis y media de la tarde. La Gala ha terminado, todos los artistas llenan el escenario, un escenario que se ha convertido en el puente de mando de un gran navío, le pido a todo el público que se ponga en pie para hacer todos juntos un acto de libertad, un multitudinario *mashi trasi que trasi*, miles de voces gritan contra la ocupación este inocente mantra. Durante unos segundos todo el público se convierte en un ejército de payasos contra el muro de silencio y opresión que el estado de Israel ha levantado en estas tierras. Cientos de jóvenes y niños invaden el escenario para abrazarnos y bailar con nosotros, *mashi trasi que trasi* se escucha por todas las esquinas del parque.

Tres días después de nuestro paso por Calandia checkpoint – la peor experiencia que he tenido en Palestina – el Festiclown descarga sus cañones.

### **SEXTA INSTANTÁNEA: ARTIST AGAINST THE WALL**

Septiembre, 2011, día 3. Regresamos al mismo lugar pero esta vez como Artist against the wall. Leo Bassi ha tenido la brillante idea de ir a hacer una performance en el lugar donde Banksi grafiteó sobre el muro a la famosa niña que vuela gracias a unos globos.

Patch Adams lleva su gallina en la cabeza y una ilusión desbordante; Leo va de yuppie otomano y payaso clásico y yo llevo unas raquetas de bádminton y muchas narices rojas. Los tres vamos cargados de globos para volar por encima de la ocupación militar que Israel impone en Palestina... El Grito de Munch hace las veces de oráculo de advertencia, un enorme “alt + delete” anuncia el futuro de esta construcción monstruosa y antes de llegar a la curva de la mole de cemento se puede ver la sombra proyectada de una niña con coleta que se eleva, agarrada de sus inocentes globos, un par de metros sobre el suelo.

Al lado de esta niña, metáfora del futuro de todos los niños palestinos, comenzamos nuestra performance, la primera de Artist against the wall, imitándola con nuestros sueños en forma de globos de colores.

Luego hay intentos payasiles de tirar el muro, pintadas divertidas, un ataque de narices contra el muro que acaba en una partida de bádminton con Leo Bassi con el muro como red y varias acciones más que cada payaso iba improvisando.

Yo me emociono e intento escalar el muro con la ayuda del lokito Neroni, luego le ataco con una pistola de agua y finalmente me desnudo totalmente y me lanzo contra el Muro dejando mi silueta dibujada con la nariz roja a modo de agujero en el cemento gris.



De vuelta al checkpoint cansados, llenos de polvo, sudando a mares pero plenos de satisfacción, un niño se cruza en nuestro camino y Patch Adams lo sube a su espalda con los globos en alto, la sombra dibujada en el muro adquiere relieve y la promesa de libertad empieza a caminar; el niño se marcha con docenas de globos que le regalamos – entre ellos esos que se construyen a base de sueños y utopías.

Esta mañana los payasos del mundo han puesto en pie un nuevo proyecto, Artist againts de wall. Para que se derriben todos los muros, los que están afuera y los que llevamos dentro.

### **SÉPTIMA Y ÚLTIMA INSTANTÁNEA: EL ORIGEN DE TODO GAZA**

Agosto, 2003. Junto a dos náufragos más (Mikio y Johns Pappilla), nuestro bote llegó a este país sin Estado, era la Segunda Intifada. Aparte de abrazos y millones de risas nos cayeron morteros, misiles y muchas broncas de los militares israelitas que ocupan Palestina a fuego y sangre. Arafat estaba sitiado en la Mukata, Ramala parecía sacada de una película norteamericana de la Segunda Guerra Mundial, y nosotros hacíamos de espectáculos en campos de refugiados, entrábamos de forma clandestina en Belén y salíamos por patas de Gaza.

Justamente en Gaza comenzó esta travesía. Una mujer se me acercó al finalizar el show con los ojos brillantes y me dijo en árabe: “gracias por hacer reír a mi hijo, hacía meses que no lo escuchaba reír...”. Desde entonces, cada vez que salgo a actuar, en cualquier camino de montaña de Chiapas o en una casa okupa del Raval, recuerdo esa escena. Primer nacimiento.

Cinco años más tarde Israel bombardea la cárcel a cielo abierto más grande del mundo; mil cuatrocientos muertos, quizás, solo quizás, algunos de ellos sean los niños que dibujaron en las paredes de sus escuelas a un payaso gordo de Lugo.

### **SEGUNDO BLOQUE: EL FESTICLOWN EN CIFRAS Y RISAS**

Festiclown Palestina, ha contado con la presencia de más de 50 artistas internacionales y numerosos artistas locales: Leo Bassi, Patch Adams, La Poet Compagnie, 3puntosyaparte, Irmãos Esferovite, Circ Bover, Cia Alba Sarraute, Peter Punk, Javi Javichi, Kambahiota Trup, Lusco e Fusco, Pablo Trasno, Fredirilo, Roi Sixto, el Mago Teto y los alumnos/as de la Palestinian Circus School de Ramala y de la Assirk Assaghir Circus School de Nablus.

Durante los 15 días que duró, el Festiclown Palestina llenó de sonrisas, las calles, las plazas, los campamentos de refugiados, los teatros, los hospitales, los colegios y todo espacio susceptible de ser utilizado por los payasos.

Festiclown Palestina llegó a diez hospitales palestinos, de la mano del payaso, activista y médico estadounidense, Patch Adams, pionero en la utilización de la risa con fines terapéuticos y sanadores. El trabajo en los hospitales abarcó desde los propios pacientes, fundamentalmente niño/as y adolescentes, pero también sus familias, otros pacientes de los hospitales y el propio equipo médico que pudo disfrutar de la magia de

las narices rojas y las pompas de jabón. Quince escuelas empezaron el año con payasos, acrobacias sobre la rueda alemana, equilibrios sobre la escalera, contorsión y malabares en sus patios. Diez campamentos de refugiados abrieron sus puertas a los artistas del Festiclown Palestina, que se han entregado a su público en cuerpo y alma. Zonas tan pobres y maltratadas como Balata Camp en Nablus, Silwan en Jerusalem o Al Amari en Ramala etc. Más de 15.000 personas se reunieron en las seis galas programadas en el festival: dos de ellas en el Jamal Abdenasser Theatre de Nablus. En Jerusalem se llevó a cabo una gala en la Comunidad Armenia, una en la Comunidad Africana de Jerusalén, y una en el Palestinian National Theatre de Jerusalén y en Ramala en el Cultural Palace.

Especialmente emotiva fue la gala que tuvo lugar en el Palestinian National Theatre de Jerusalem, por ser el único teatro palestino que sobrevive en esta ciudad ocupada, y porque la acogida del público fue tal, que las 400 butacas del teatro resultaron escasísimas, pues había tanta gente dentro como fuera. En esta situación, se llevaron a cabo dos galas, casi simultáneamente, y es que los artistas después de realizar sus números en la escena del teatro, salían a la calle y los repetían para el público que había fuera.

El Festiclown Palestina consiguió circokopar cada día, a las cinco de la tarde, la conocida y emblemática Damasco's Gate de Jerusalem, puerta de entrada al casco histórico de esta ciudad mítica. El boca a boca hizo que Damasco's Gate se convirtiera durante cinco días en un anfiteatro natural y reivindicativo, que reunió a más de 4.000 personas de público.

Además, durante el Festiclown Palestina se realizaron acciones de denuncia contra la ocupación y contra el muro de la vergüenza. La primera, capitaneada por Leo Bassi, Patch Adams e Iván Prado, marcaba el inicio de un nuevo movimiento "Artists against the wall".

Otro de los pilares fundamentales del Festiclown Palestina ha sido su labor pedagógica, apoyada por el trabajo realizado por Pallasos en Rebeldía desde 2009. Durante el Festiclown Palestina se ha fortalecido este trabajo, llevando a cabo más de 60 horas de formación en clown, acrobacia, malabares, aéreos y un trabajo intensivo de risoterapia con trabajadores sociales y psicólogos. Esta labor pedagógica continúa en la actualidad.

Ahora, cinco meses después de aquel sueño hecho realidad, Pallasos en Rebeldía, sigue trabajando para hacer posible una nueva edición del Festiclown Palestina, quizás en 2013.

Nada de todo esto hubiera sido posible sin la ayuda de los tripulantes de esta nave. Gracias, gracias por hacer que el circo y el clown recuperen la fuerza y el compromiso de otras épocas y épicas. Quizás cometimos errores durante esos quince días, quizás nos perdimos en alguna tormenta, pero sé que tanto esfuerzo, ilusión y sacrificio han llegado a buen puerto: a un nuevo mundo, un mundo donde quepan todas las risas. Este es nuestro trabajo, sembrar futuro desalambando corazones.

### **TERCER BLOQUE: LA REFLEXIÓN**

El circo a través del espejo (o de como Alicia entró bajo la lona y se encontró al señor conejo sacando un mago de la chistera): "El camino que lleva al camino no es el verdadero

camino (Tao Te Kin)". Para encontrar las respuestas adecuadas debemos primero aceptar el reto de hacernos las preguntas claves (o llaves), aquellas que desnudan al rey, que destapan la caja de Pandora, que abren las puertas de los siete niveles del infierno.

El circo en su laberinto (Ariadna: trapecista; el fauno: el forzudo; el laberinto: la pista, el ovillo: las candilejas y yo: el clown intentando escapar de las fiestas de cumpleaños, los anuncios de MacDonalds, las películas de atracos y de la carpa del Cirque du Soleil). ¿Qué es el circo? ¿Para que sirve el circo en el siglo XXI? ¿Qué papel juega el clown en el mundo del circo?

Se podría decir que el circo es una experiencia humana que aúna la creatividad, el esfuerzo y el placer de muchas personas bajo un mismo sueño (o cielo simulado por la lona). Es una explosión de adrenalina, endorfinas, emociones, sensualidades, e inteligencias que generan una imagen colectiva del mundo, una metáfora de la utopía hecha realidad, del poder de la disciplina y la creatividad como respuesta a nuestro relato interior de lo que la vida nos puede desvelar. El circo, amigos y amigas, es la expresión artística más revolucionaria que conocemos porque une vida y muerte, misterio y sensualidad, ciencia y espiritualidad, catarsis y risa en una misma pócima.

Es el perfume más revelador que la humanidad ha encontrado en todo este tiempo para reinventar el relato de nuestra historia como especie en un mundo donde la naturaleza hasta hace poco era considerada el continente y el contenedor de nuestras esperanzas (quizás eso se empezó a romper con Hiroshima, la ionización de Walt Disney y el viaje a la luna, pero ¿qué son 70 años en la inmensidad de nuestra existencia?)

Para eso sirve: para caminar (Eduardo Galeano hablando de la utopía en la obra *Abrazos*). Y eso es lo que el circo o buena parte de él ha demostrado en todo esse tiempo: la utopía sirve para empujar las ruedas del tiempo, para encender los motores del cambio, para inflar las velas de la esperanza.

El circo es, entre muchas otras cosas, un enorme dispensador de utopías realizables. Si tuviésemos que ordenar el circo en cuatro etapas de la historia, si lo tuviésemos que incluir en cuatro estaciones, este podría ser un humilde acercamiento: a) Otoño: quizás sería que el otoño es el circo que se cae a pedazos a base de repetir sus números caducos, que sigue anclado en una tradición que dejó de actualizarse porque dejó de ser ella misma. b) Invierno: posiblemente sea el modelo Cirque du Soleil, que entierra los valores de cambio y transformación del circo bajo la capa de hielo más brillante y cegadora que las potentes nieves del marketing generan y que congela la sociedad en una postal 3D sin futuro más alegre que el consumo desenfrenado. Se trata del viento de la espectacularidad que corta la respiración y manda a nuestro inconsciente colectivo a dormir en la cueva de conformismo, mientras la vida se vuelve una imagen vacía de sí misma. c) Primavera: por que no decir que es el nuevo circo, lleno de colores y buenas intenciones, que lucha por abrirse un hueco en la gruesa capa de los mass media y que en su búsqueda topa con las realidades más duras y a la vez más poéticas de nuestras sociedades. d) Verano: me gustaría soñar que el verano es el circo que está por llegar, comprometido con la construcción de un mundo nuevo, más justo y creativo,

que encuentra las complicidades y las fuentes necesarias, para expresar las ansias de cambio, para conectar con la ilusión y con la tragedia que habita a nuestro alrededor. Que es capaz de crear un vínculo holístico con el público, que reconoce la necesidad y la posibilidad como fuerzas que se alimentan y que pone al servicio de este diálogo toda la sensualidad y la técnica que atesora desde hace siglos.

Y es en esta estación que el Clown recupera todo su esplendor, porque el clown tiene el poder de conectar el ridículo con su belleza, de alquimizar todos los ismos negativos, el machismo, el autoritarismo, el militarismo, el consumismo, el capitalismo... y sublimarlos a través de la poesía y de la estupidez. Que es sino el clown y el bufón, sino un chaman de las emociones, un domador de risas catárticas y un mago de lo inesperado.

Hoy el clown puede recuperar su presencia conectándose con la fuerza vital que se esconde bajo los grandes retos del siglo XXI, entrando en las casas que menos tienen, colándose en los conflictos bélicos que retumban nuestras conciencias, bebiendo del magma que llamamos vida. Debemos mirar a los ojos de esta Humanidad que se siente perdida entre fronteras y mercados y atravesar el espejo, para recordar que estamos hechos de esperanza y que la risa es su mejor alimento.

En este nuevo milenio, el clown y el circo pueden jugar un gran papel en la defensa de un futuro mejor, lleno de alegría e igualdad, justicia y creatividad, fraternidad y vida.





# ENSAIO SOBRE O VIGOR DO PALHAÇO

Começo lembrando uma frase contida em algum livro antigo, atribuída a um velho palhaço: “Olha, é mais fácil fazer qualquer destas proezas circenses do que dizer o que é um palhaço”. Atento às armadilhas grosseiras que são todas as demarcações de territórios numa arte que envolve tantos estilos e mídias diversas, não passou despercebido para ele, cuja destreza foi oxidada pelo tempo, a complexidade envolvida nesta arte.

Embora seja uma figura cômica, o palhaço trabalha num paradoxo com o riso: ele não quer ser engraçado, ele simplesmente é engraçado. Ou seja, muitas vezes o não querer fazer a graça é que é engraçado; já outras, quanto mais o palhaço quer ser engraçado, mais o público o acha enfadonho e sem a mínima graça. “Se você é bom em algo, seja bom, não fique esperando que as pessoas achem que você é bom, você não precisa convencer ninguém de nada”, diz o clown Jango Edwards. O excêntrico Avner concorda: “Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação”.

Este estado entre o ser e o fazer me parece de fundamental importância na arte do palhaço. É um ser apenas sendo, ligado a um modo particular de funcionamento não representado, que funde o teatro com uma experiência real para o artista em cena e para o público, que é seu cúmplice. E é por isso que o riso é, ao contrário do que supostamente

pareceria, um problema. Ainda segundo Avner, o riso da plateia é uma interrupção no jogo do palhaço, com a qual ele tem que lidar. Assim, achar alguma coisa engraçada é uma questão do público, não do palhaço.

Nani Colombaioni também diz algo nesse sentido:

SE VOCÊS ESTIVEREM PREOCUPADOS COM O RISO E ELE NÃO ACONTECER, VOCÊS VÃO SE DESPESERAR, ACELERAR E ATÉ MESMO APELAR PARA CONSEGUIREM. PORÉM, SE VOCÊS FOREM BRAVOS, TIVEREM CONVICÇÃO NO TEMPO DE VOCÊS, PODE SER QUE AINDA ASSIM VOCÊS NÃO OUÇAM UMA RISADA, MAS EM COMPENSAÇÃO ELAS APLAUDIRÃO VOCÊS DE PÉ POR 20 MINUTOS. ENTÃO O QUE EU QUERO DIZER É QUE O MAIS IMPORTANTE NÃO É O RISO. O MAIS IMPORTANTE É A ARTE. A ARTE DO PALHAÇO É QUE IMPORTA (LIBAR, 2008, P. 140).

A última frase demanda reflexão. Como falar teoricamente desta arte, que aparece tão nitidamente nos palcos e nos encontros com palhaços, mas que fica tão distante quando passamos às palavras e aos conceitos? Assim este texto, que é parte de meu trabalho de doutoramento, busca conceitos que nos ajudem a *pensar com* sensibilidades criativas antevistas nos palhaços. Falaremos de jogo, de demência e de humor.

## EM JOGO

O jogo comum implica um sistema de regras a serem executadas pelos participantes. Tais regras admitem variações de resultados – ganhar ou perder –, estão mesmo voltadas para uma vitória ou derrota. Jogo de medir resultados, em função de competitividade, reconhecidas as autoridades e a correta aceitação dos termos que o organizam.

Deleuze (1969) dedica um capítulo de seu livro *Lógica do sentido* para elucidar o conceito de “jogo ideal”. O jogo ideal seria o que se dá no próprio lançar dos dados, atividade de estar em jogo. Não são os resultados que interessam, mas o lançar. Cada lançamento pode levar a uma modificação das regras, um jogo aberto aos acasos, não fechado em um sistema.

Qual jogo é um sistema de regras e é também o próprio movimento do lançar de dados? Qual jogo pode prescindir das regras sem que por isso deixe de ser um jogo compartilhado pelos jogadores?

Analisemos o seguinte exemplo, acontecido em uma oficina de palhaço ministrada por Cristiane Paoli Quito (em janeiro de 2004, no Estúdio Nova Dança/SP):

São dispostos quatro sapatos pela sala formando um quadrado, onde o jogo deve acontecer. Cinco pessoas posicionadas, quatro nos sapatos (periferia do quadrado), e uma quinta pessoa no centro. É um jogo do centro contra a periferia. Quem está na periferia deve trocar de lugar entre si sem deixar que a pessoa do centro tome um dos lugares. Quem fica no centro tenta conseguir seu lugar nas pontas do quadrado. Somam-se pontos em cada troca periférica bem-sucedida, ou seja, quando a pessoa do centro permanece no centro. Depois de certo acúmulo de pontos, tem-se um perdedor do jogo e quatro ganhadores.



A princípio este jogo é usado para fazer vir à tona modos particulares de cada jogador perante a situação do desafio do jogo (estratégias, espertezas, idiotices, ridículos...). Serve para que se perceba o modo como cada um joga, num exercício de exploração do cômico de cada um em uma situação de risco real (você pode mesmo perder o jogo...).

Mas neste jogo duas pessoas chegaram juntas em uma das pontas e já não se sabia a quem de direito pertencia o lugar. Os jogadores se olharam e perceberam que aquele lugar era marcado por um dos quatro sapatos. O raciocínio foi imediato: "onde tem sapato, tem lugar!" Um dos jogadores pegou o sapato e foi com ele ao centro do quadrado, deslocando o desenho inicial do quadrado periférico, porém sem destituir a regra dos quatro espaços para cinco jogadores. Os outros jogadores, imediatamente e sem precisar de palavras, entenderam essa ação e continuaram o jogo agora estabelecendo que, onde estivessem os sapatos, estaria o lugar almejado, sem se importar com a forma quadrada inicial. Assim, quem inicialmente trocava de lugar passou a trocar de sapato, dado que o que importava agora não era mais o lugar, mas o sapato, muito mais fácil de trocar. O espaço passou a circular.

Como consequência de serem os sapatos e não os jogadores a estarem em circulação, apareceram outros problemas. Um deles foi o fato de que em determinado momento todos os jogadores lançaram os sapatos para o mesmo jogador e este ficou com todos os lugares para si.

Quem estava com todos os sapatos passou a distribuí-los como quem entrega uma batata quente, e quem os recebia já não achava tão legal, pois quem tinha um sapato ficava quieto e não mais dançando pelo espaço. Ganhar um sapato (e um lugar) passou a ser um mau negócio, quem tinha sapato queria se livrar dele para ficar livre pelo espaço e quem não tinha sapato esnobava os que tinham. Inversão do princípio inicial do jogo, onde o que se queria era ter um lugar, e ao final, não importava em nada ter um lugar.

Houve uma quebra dos princípios formais da estrutura do jogo sem destituir a situação de estar em jogo. Os princípios mudaram por entendimento entre os jogadores, no que importa seguir uma lógica de deslocamento, um fluxo, e não mais o cumprimento das regras de competitividade. Assim, assistir a como cada ação mudava os princípios dados, de forma compartilhada, era mais interessante do que assistir a um jogo ser cumprido.

**ESTE É O JOGO RESERVADO AO PENSAMENTO E À ARTE, LÁ ONDE NÃO HÁ MAIS VITÓRIAS PARA AQUELES QUE SOUBERAM JOGAR, ISTO É, AFIRMAR E RAMIFICAR O ACASO, AO INVÉS DE DIVIDI-LO PARA DOMINÁ-LO, PARA APOSTAR, PARA GANHAR. ESTE JOGO QUE NÃO EXISTE A NÃO SER NO PENSAMENTO, E QUE NÃO TEM OUTRO RESULTADO ALÉM DA OBRA DE ARTE, É TAMBÉM AQUILO PELO QUE O PENSAMENTO E A ARTE SÃO REAIS E PERTURBAM A REALIDADE, A MORALIDADE E A ECONOMIA DO MUNDO (DELEUZE, 1969, P. 63).**

Neste tipo de jogo, o jogador também é passagem. Não comporta o gesto autoral de causas e consequências. O jogador está para a continuidade e fruição do jogo; um jogo que só se realiza enquanto experiência do pensamento e enquanto experiência artística.

Tudo o que se passa é, mais do que uma brincadeira, *para* a brincadeira e no interior de uma experiência de criação.

É o jogador/artista no fluxo pelo território da criatividade, da inspiração pela palavra, pelo mote do tema, do jogo, do respiro do colega, da referência suscitada. Não há imposição, apenas escuta.

Deriva daí uma alegria. É um criador compartilhando um jogo que se faz na cumplicidade, na velocidade das reações espontâneas e, especialmente, na desconstrução ou justaposição de universos onde os artistas estão supostamente apoiados. Uma brincadeira levada a sério, ou uma seriedade levada como brincadeira. E isto implica um deslocamento constante dos planos de referência instituídos pela linguagem, como por exemplo na operação desta piada: “estou procurando a rúcula...” “A rúcula é a mulher do Hulk”. Para poder desconstruir os temas, é preciso não os levar muito a sério, mas sem perder aquela raiz de seriedade que faz com que ele ainda seja o tema.

### VARIAR, FRACASSAR, QUEBRAR, TRAPACEAR

A trapaça, conforme a conceituam Deleuze e Guattari (1980), é uma operação de enganação do sistema de sentidos, que faz uma curva no modo como ocorre a organização significativa. Os conceitos, as palavras, as ideias, estão organizados de forma a gerar sentidos, mas há outras operações com a linguagem que trapaceiam os sentidos esperados.

O humor, por exemplo, é uma forma de trapaça onde se quebra o plano de referência dado por uma sentença ou palavra, colocando juntos universos díspares ou não esperados. O humor no palhaço está ligado a esta variação sobre planos de referência.

Os palhaços não são os profetas da utopia de um mundo de constantes risadas que causam alívio. Esta prerrogativa é, seguramente, uma armadilha para o palhaço. Seu charme tem algo de trapaceiro, de brincadeira inclusive consigo mesmo e com as situações pelas quais passa. Chacovachi constata a presença de um indesejável pelo em sua boca e comenta: “Dios mio, espero que este pelo seja meu”.

No espetáculo *Palhaços* (texto de Timochenco Wehbi; direção de Gabriel Carmona com Dagobeto Feliz e Danilo Grangheia), há um momento em que o palhaço (Dagoberto Feliz) começa a ter um ataque cardíaco fulminante. Ele suplica que o homem lhe dê os remédios que estão num frasco em cima da cômoda. Este homem (Grangheia), desesperado com a iminência da morte do palhaço, demora para achar o frasco e o palhaço vai piorando, deixando o homem ainda mais desesperado. Não há tempo, ele precisa dar as pílulas para o moribundo que neste momento já se arrasta pelo chão. O homem finalmente acha e abre o frasco e do pote milagroso de remédio saltam, esvoaçantes, firulas coloridas lançadas ao ar. Esse é o remédio do palhaço para a bondade demasiadamente humana do outro.

Este estado de seriedade na cena, ao mesmo tempo em que pronto para destituir o plano de construção principal em função da piada, é o que faz com que se veja o palhaço como uma figura de um tipo não confiável, porém extremamente encantador. Um jogo ao mesmo tempo com e contra si mesmo.

Há, então, a possibilidade de que o palhaço não seja apenas um ramo da atividade humana, mas sim um estilo de vida, e daí derivam os questionamentos sobre se o palhaço é de fato um bobo ou um ator muito esperto; se ele só existe durante sua cena ou se impregna o viver do artista... Não nos importam as respostas e nem as cartilhas do bem-fazer, mas sim o momento no qual o palhaço faz arte, quando expõe o paradoxo da cena e quando faz este jogo de trapaça dos lugares esperados, independente de ser um artista inteligente ou um idiota profissional.

O palhaço é imeditato-infinito, racha a linha do tempo e nos dá a ver o mistério da dilatação do espaço-tempo com o cômico. Arte do rir de si, rir consigo e de rir depois. Um charme que tentaremos tornar ainda mais complexo.

## CHARME NA LOUCURA

Deleuze diz:

AS PESSOAS SÓ TÊM CHARME EM SUA LOUCURA, EIS O QUE É DIFÍCIL DE SER ENTENDIDO. O VERDADEIRO CHARME DAS PESSOAS É AQUELE EM QUE ELAS PERDEM AS ESTRIBEIRAS, É QUANDO ELAS NÃO SABEM MUITO BEM EM QUE PONTO ESTÃO. NÃO QUE ELAS DESMORONEM, POIS SÃO PESSOAS QUE NÃO DESMORONAM. MAS, SE NÃO CAPTAR AQUELA PEQUENA RAIZ, O PEQUENO GRÃO DE LOUCURA DA PESSOA, NÃO SE PODE AMÁ-LA. NÃO PODE AMÁ-LA. É AQUELE LADO EM QUE A PESSOA ESTÁ COMPLETAMENTE... ALIÁS, TODOS NÓS SOMOS UM POUCO DEMENTES. SE NÃO SE CAPTAR O PONTO DE DEMÊNCIA DE ALGUÉM... ELE PODE ASSUSTAR, MAS, QUANTO A MIM, FICO FELIZ DE CONSTATAR QUE O PONTO DE DEMÊNCIA DE ALGUÉM É A FONTE DE SEU CHARME (DELEUZE, 1988/1995).

O charme de alguém tem como fonte o seu ponto de demência. Ponto onde a pessoa se perde sem desmoronar. De que perda se trata? Trata-se de estar em um ponto desconhecido, onde quem fala não é mais o grande mantenedor da ordem de si, coerente, correto, obedecendo ao plano do hábito. Um lugar onde há um relaxamento do hábito, cuja obrigação, conforme Beckett,

CONSISTE NO PERPÉTUO AJUSTAR E REAJUSTAR DE NOSSA SENSIBILIDADE ORGÂNICA ÀS CONDIÇÕES DE SEUS MUNDOS. O SOFRIMENTO REPRESENTA A OMISSÃO DESSE DEVER, SEJA POR NEGLIGÊNCIA OU INEFICÁCIA; O TÉDIO REPRESENTA SEU CUMPRIMENTO ADEQUADO. O PÊN-DULO OSCILA ENTRE ESSES DOIS TERMOS: SOFRIMENTO – QUE ABRE UMA JANELA PARA O REAL E É A CONDIÇÃO PRINCIPAL DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA –, E TÉDIO – COM SEU EXÉRCITO DE MINISTROS HIGIÊNICOS E APRUMADOS, O TÉDIO QUE DEVE SER CONSIDERADO COMO O MAIS TOLERÁVEL, JÁ QUE O MAIS DURADOURO DE TODOS OS MALES HUMANOS (BECKETT, 2003, P. 27).

O hábito é o que nos faz ser só o que somos e, ao mesmo tempo, é aquilo que precisamos proteger da consciência que não pode reconhecê-lo como mero hábito, sob pena de desmoronamento do que supomos ser. Mas, sem a perda do hábito a experiência se torna inócua para a criação, que reside na tentativa impossível de resolver um enigma indecifrável e, nesta tentativa, criar mundos. Sem essa experiência não haveria arte,

sendo ela sua própria condição. “Quem não tem a força de matar a realidade não tem a força de criá-la”, escreve Francesco de Sanctis (*apud* BECKETT, 2003, p. 84).

É esta outra ordem de si que é a fonte do charme, ali onde o chefe ditador dos valores relaxa e deixa a um pequeno guerreiro perdido o vocabulário que lhe cabe. Charme de uma falibilidade. “A arte de perder não é nenhum mistério”, diz Elisabeth Bishop.

O ponto de demência é onde não existe ancoragem possível para o hábito e, desta forma, confronta o sujeito com sensações incompreensíveis, um sistema que ele não mais domina, entregue a signos que o seduzem e nos quais está implicado. Embora isso possa parecer assustador, este é um dos enfrentamentos do criador.

Para Deleuze, há particularmente uma alegria em criar, por justamente ser este tipo de criação algo que extravasa os princípios de bem e mal e explode na necessidade de vir ao mundo. Arte é criação de um mundo por vir, onde alguma força gaga, incipiente porém intensiva, extravasa a mania do mesmo. O charme, então, viria de um contato estreito da pessoa com esse território, e não da negação que foge desse território por temer sua desestrutura.

O charme, no palhaço, vem de uma estreita relação com o universo que ele convoca e enfrenta diante do espectador. Há sempre algo que se quebra, seja nas expectativas em relação à figura, seja diante do universo que ele convoca, seja pelos erros que não cansam de ocorrer, seja pelos imprevistos do momento... é a ruptura do hábito que abre um hiato para a explosão do riso.

E, claro, o extravasamento do tempo no imediato infinito não está, necessariamente, associado exclusivamente aos palhaços profissionais, mas se dá por reverberação em alguns humanos, como por exemplo na garota que, assistindo a um espetáculo de palhaços e indicada por um deles a pronunciar um horário para a cena que se seguiria, falou: “meio-noite”.

Conforme Pirandello, a diferença entre um herói que tenha elementos opostos e repugnantes, representado por um poeta dramático ou épico e por um poeta humorista, é que os poetas dramáticos e épicos colocam estes elementos opostos e repugnantes do herói numa composição que seja coerente em cada ato seus. Já o poeta humorista faz o inverso, “ele descompõe o caráter em seus elementos; e enquanto aqueles procuram torná-lo coerente em cada ato, estes se divertem em representá-lo em suas incongruências.” (PIRANDELLO, 1996, p. 168). No caso da garota, foi um “anjo” que passou no momento, misturando o meio-dia com a meia-noite. “Anjo”, no linguajar do palhaço, se refere àquelas ajudas que acontecem inesperadamente em momentos difíceis e fazem acontecer a piada. Não é uma simples “ajuda”, é as vezes quase como um milagre que faz a cena ficar redonda, perfeita, para além do que o artista tinha em mente e executava; um acontecimento que transforma tudo em um gesto de palhaço. Não mais um herói invertido pela relativização dos planos de referência cômicos, mas um tipo de aceitação inevitável de todas as formas de compreensão sem que com isso acabe o mistério. Não o ceticismo que caracteriza a ausência de sentido do plano de referência, tampouco a realização da referência cômica em substituição à referência que perde seu sentido, mas

a crença inabalável e misteriosa em algo cujo sentido não podemos sequer antever. É, no fundo, acreditar em um milagre sendo ateu (há que se acreditar nos “anjos”, enfim...).

Sendo absolutamente inocente ou tangenciando críticas mordazes sobre a cultura (Chavovachi: “Menino, você quer um balãozinho?... Sim?... Ah, eu também queria um Mercedes e não tenho...”), o palhaço não ocupa uma posição superior, estando ele mesmo vulnerável ao tipo de sofrimento que ironicamente faz emergir no outro. É por se expor a este sofrimento de forma aberta e com coragem, que o vigor de um palhaço se dá entre o plano pessoal de crítica e o plano coletivo de percepções sobre o tema. Assim, o vigor do palhaço está no ponto que tangencia essas duas percepções, fazendo um tipo de crítica indireta (que talvez nem seja uma crítica). De qualquer modo, não há lição de moral. A crítica o é sempre aos olhos de um terceiro, ela nunca congela simplesmente no palhaço ou no público, mas está em perpétua negociação entre eles mantendo viva uma traição dos lugares onde a alojamos momentaneamente, destruindo nossas referências e dando margem para outras. É uma vida entregue a ser zoada, mas que do fundo desta exposição manifesta um orgulho em o ser. O palhaço Ancomércio (grupo Artetude/Brasília) diz: “Senhoras e senhores, vocês devem estar achando isso aqui ridículo. Mas é ridículo mesmo. Eu queria dizer que é assim que a gente ganha a vida. Não é assim que meu pai queria, mas é assim que acontece. Nem tudo que o pai quer dá certo”. A exposição da própria fragilidade é um dos vigores do palhaço.

O palhaço enfrenta com alegria os princípios desta crueldade social: dever ser vencedor, bonito, agradável, harmonioso, respeitoso, cordato, aquele que sempre acerta... No interior dessas premissas de organização das relações sociais, o palhaço se infiltra de um jeito único: não cumprindo o *script* esperado, ele trai. Mas, ao mesmo tempo em que zomba, ele aceita – é preciso lembrar que para evitar um sentimento de culpa capaz de impedir os prazeres do riso, deve haver um equilíbrio habilidoso entre agressão e afeto. O humor respeita este delicado limiar.

A relação com o humor, desta forma, preserva o paradoxo da alegria diante de uma situação de horror. São coisas que vêm juntas, lembrando que é dentro de uma banalidade cotidiana que os apontamentos mais mordazes pululam. O palhaço mostra essa ligação do banal com a revelação. Seu segredo é não negar a banalidade da vida ao mesmo tempo em que expõe contradições que só podem surgir porque se está diante de um ser banal exposto ao seu próprio fracasso.

Ao se jogar no campo das inadequações com coragem, o palhaço opera um enfrentamento da ordem habitual que se impõe como um imperativo. Se trata, no final das contas, de acordar algo de morto neste excesso de vida do hábito, porém com uma despreensão alegre que é a condição do enfrentamento. Ele nos indica, assim, a ligação delicada entre a despreensão e a revelação, mantendo o trágico e o horror num espaço que não deixa de ser festivo, alegre e ao mesmo tempo utópico. A manutenção deste paradoxo, seu mistério, é o próprio vigor de um palhaço. Recordem-se agora as palavras do velho sábio do início deste texto, que nos aponta, sem dizer, o enigma da arte. Blanchot concorda: “a arte nos oferece enigmas, mas felizmente nenhuma resposta”.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

DELEUZE, Gilles (1969). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_, Gilles (1988 – 1994). *Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevistas com Claire Parnet, filmadas por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. Tradução e Legendas: Raccord.

\_\_\_\_\_, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_, Gilles. & GUATTARI, Felix (1980). *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 2.

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

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.







# REFLEXÃO ACERCA DOS ARQUÉTIPOS DA COMICIDADE FEMININA COMO POSSIBILIDADE PARA O SURGIMENTO DE MULHERES PALHAÇAS

SARAH MONTEATH DOS SANTOS

**MULHER 3:** Ó senhora Ilítia, retém o parto até que eu chegue a um lugar permitido.

**LISÍSTRATA:** Por que dizes estas tolices?

**MULHER 3:** Agora mesmo darei à luz.

**LISÍSTRATA:** Mas ontem mesmo tu não estavas grávida.

**MULHER 3:** Mas hoje estou. Deixa que eu vá para casa, ó Liberatropa, para chamar imediatamente a parteira.

**LISÍSTRATA:** Que conto nos narras? O que tens duro aqui?

**MULHER 3:** É um pequeno menino.

**LISÍSTRATA:** Não, por Afrodite, não tens, mas antes pareces ter algo de bronze e oco; mas eu saberei. Ó caçadora, tendo o elmo sagrado, dizias estar grávida?

**MULHER 3:** E estou grávida, por Zeus.

**LISÍSTRATA:** Por que então trazias este?

**MULHER 3:** Para que, se me tomasse o parto ainda na cidadela, eu daria a luz no elmo tendo entrado nele, como as pombas.

**LISÍSTRATA:** O que dizes? Procuras pretextos; claras são as ações. Mas não ficas aqui para as anfidromias<sup>1</sup> do elmo”?

(ARISTÓFANES, *Lisístrata*, versos 708-765.)

1. Festa para os recém-nascidos, realizada, à frente da lareira, aos cinco dias de vida da criança.

De acordo com Rame (2004, p. 348), a comicidade feminina é anterior à própria comédia, pois, segundo a autora, os primeiros seres cômicos da mitologia eram mulheres. A comicidade feminina presente na comédia *Lisístrata*, de Aristófanes, na Grécia Antiga, nos apresenta a mulher dotada de uma capacidade sutil para nos fazer rir, seja através do erotismo, seja através do caráter político (apontado como principal motivador das peças de Aristófanes). Em *Lisístrata*, tem-se o descontentamento das mulheres com a ausência, inclusive sexual, de seus maridos em casa, devido à atuação destes na Guerra do Peloponeso. Assim, lideradas pela personagem Lisístrata, decidem fazer uma greve de sexo, como solução para dar um fim à guerra e elas verem retornar seus maridos. No entanto, muitas mulheres, comicamente, procuram artifícios e desculpas para romper com o acordo.

Embora se perceba que essas personagens nos legam um possível arquétipo da comicidade feminina, que posteriormente será retomado em algumas manifestações artísticas, a presença das mulheres no teatro, em especial no gênero cômico, despertou, durante muito tempo, opiniões controversas. Nesse cenário têm-se, durante toda a época greco-romana, poucas informações acerca das mulheres atrizes. Na Idade Média, no entanto, a situação começa a se modificar. Em *Decameron*, de Boccaccio, por exemplo, é possível perceber que, na narrativa cíclica das novelas, as mulheres fazem uso da palavra com mais frequência do que os homens, sendo a maioria das histórias contadas por elas mais divertidas e provocativas, principalmente no que refere ao plano do erotismo. Contudo, durante muito tempo, a situação das mulheres cômicas foi relegada a uma história não-oficial.

Na comédia romana, o autor Plauto percebe a existência da comicidade feminina em figuras como a da atrevida criada Pardalística, na obra *Cásina*. Ao criar sua obra, Plauto retira da peça o caráter político presente em Aristófanes. Assim, a personagem cômica feminina não é ridicularizada por exercer um poder apenas sexual sobre seu marido, mas a sua comicidade atinge diversas camadas sociais, sendo a classe popular tradicionalmente adotada como o modelo de ridicularização.

A quebra de paradigmas tradicionais da estrutura dramática cênica é observada na *Commedia dell'arte*, que retoma a comicidade feminina presente na comédia romana, além de outras personagens incorporadas às situações acrobáticas, fornecendo algumas possíveis figuras cômicas que seriam encontradas, posteriormente, no universo circense. Dentre estas, encontramos o universo dos Zannis, nas figuras de dois empregados (ora malandros, ora bobos) responsáveis pelas confusões na peça. As mulheres cômicas na *Commedia dell'arte*, nas personagens das criadas e/ou amas, representavam as versões femininas dos Zannis. É possível perceber esta situação, por exemplo, na personagem da criada Francisquinha, que em algumas versões era casada com Pedrolino, a quem enganava com outros homens, e em outras era cortejada pela personagem Pantaleão.

Assim, quando surgem tais mulheres em cena, têm-se algumas modificações significativas na comédia, conforme explica Flaminio Scala (2003, p. 33): “Com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação

poética e conceitual, cantada ou em rimas, em suas componentes cultas e populares. Os Zannis perderão um pouco de terreno, conquistados pela comédia agora mais sutilmente erótica que se deve à presença das atrizes da Arte. Sabemos que não só de erudição se valiam as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público.”

Dessa forma, percebe-se que, além da erudição dessas novas atrizes nos palcos italianos, a característica erótica e a ridicularização das classes mais populares permanecem como base para o surgimento e fortalecimento da comicidade feminina.

## O SURGIMENTO DA PERSONAGEM PALHAÇO

De acordo com Pantano (2007, p. 15), o circo revela um mundo de possibilidades, sendo a figura do palhaço a principal atração no universo circense. Assim, além da personagem incorporada ao circo, a *Commedia dell'arte* nos legou a improvisação dos atores no espetáculo, proporcionando uma possibilidade para o surgimento e atuação da personagem palhaço.

No entanto, ao longo do processo de surgimento da arte circense propriamente dita, esta foi tradicionalmente aceita e interpretada apenas pelos homens. As mulheres eram normalmente inseridas no circo como acrobatas, dançarinas ou ajudantes de palco. Mas, devido ao caráter familiar do circo, embora distantes da atuação cômica, elas sabiam como funcionavam todos os números circenses, incluindo as atuações e trejeitos da personagem palhaço.

No mundo externo ao circo, a mulher deveria ser frágil e limitada, devido à boa conduta moral que a sociedade exigia, em especial pelo exercício da maternidade e dos afazeres domésticos. Das mulheres circenses, exigiam-se a harmonia e a beleza em seus gestos e números, reforçando o ideal da figura feminina e, ao mesmo tempo, despertando o interesse e os desejos dos espectadores diante da superação dos limites físicos da mulher, rompendo com os mitos acerca da fragilidade feminina. E se por acaso fosse necessário que alguma mulher se exibisse como palhaço no ambiente do circo, normalmente ela escondia seu gênero sob as roupas e maquiagens da personagem, pois era muito importante que a mulher não externasse sua feminilidade ao interpretar o palhaço. É possível observar, na história dessa personagem no ambiente do circo, que algumas mulheres apareciam publicamente vestidas e atuando como se fossem homens.

Entretanto, Rame (2004) afirma que as mulheres encontravam algumas dificuldades em atuar como a personagem palhaço. Algumas extrapolavam em suas atitudes e gestos – para esquivar-se da sua própria feminilidade –, enquanto outras se tornavam extremamente recatadas e não atuavam com naturalidade. Já Castro (2005) lembra que muitas espectadoras pareciam desenvolver uma paixão pelos palhaços no circo, constituindo-se aqui um aspecto relevante para o cuidado com a construção e apresentação desta personagem.

Dirce Militello (apud CASTRO, 2005) relata o caso da filha do João Alves, dono do circo Guarani, que precisou substituir seu irmão adoentado e acabou virando palhaço,

incorporando-se à corrente das mulheres palhaço no circo. Segundo Rame (2004), a mulher cômica atuava geralmente em tabernas, exercendo o papel de jogralesas ou prostitutas. Seus artifícios cômicos contemplavam o divertimento por meio de histórias eróticas, e muitas vezes seu corpo também era utilizado, situação presente nas comédias antigas e que permanece nos dias de hoje.

Nos últimos vinte anos, a figura do palhaço vem passando por mudanças significativas, sobretudo na maneira como esta personagem tem sido encarada e incorporada pela sociedade. A comicidade feminina retomada na construção dessa personagem remete ora aos temas políticos presentes na comédia de Aristófanes, ora ao ridículo das camadas mais populares, presentes na comédia de Plauto e na *Commedia dell'arte*.

Atualmente, o contexto propício para o surgimento da personagem cômica feminina na figura da mulher palhaça acompanha a modificação do mundo e adapta a natureza feminina, em inúmeros aspectos, ao universo do ridículo. Assim, a presença das mulheres palhaças vem ganhando força e modificando a forma tradicionalmente aceita do universo do palhaço.

### **A POSSIBILIDADE DAS MULHERES PALHAÇAS**

A questão da personagem palhaço como dotada essencialmente do caráter masculino provoca opiniões diversas entre estudiosos e especialistas no assunto. Felícia de Castro (2010) afirma, por exemplo, que a ausência de arquétipos femininos desta personagem constitui uma dificuldade para o advento e desenvolvimento das mesmas: "Uma das dificuldades no desenvolvimento desta atuação específica é que faltam referências, pois o arquétipo do palhaço é essencialmente masculino, e isto se reflete nas temáticas comumente exploradas, na forma de se movimentar, nas gags (acidentes cômicos); é todo um sistema de códigos que foi sendo lapidado através de gerações, e com base no ser masculino. No entanto, a arte da palhaçaria alcança uma esfera que transcende o nariz vermelho, figurino e maquiagem, e toca no centro a autenticidade e humanidade latente de cada um, que é exposta e dilatada em sua fragilidade, pureza e ridículo, levando ao riso. Sendo assim, tanto quanto são os diferentes seres que existem, é a diversidade de estilos, categorias, que marcam a amplitude deste fazer. A comicidade feita por mulheres deve ser refletida a partir desta esfera essencial".

A presença e a importância da comicidade feminina no surgimento das mulheres palhaças contribuem para a diversidade de estilos e categorias que marcam a amplitude da personagem palhaço. Desta forma, as mulheres palhaças, esteticamente femininas, seja através das roupas, dos esquetes ou ainda da linguagem, parecem romper com a tradição masculina na interpretação e aceitação da personagem.

O retorno aos arquétipos da comicidade feminina torna-se necessário e, como consequência, abre-se um campo profícuo de atuação para as mulheres palhaças. Tendo em vista as características das mulheres cômicas presentes das comédias clássicas, grega e romana, à *Commedia dell'arte*, percebe-se, muitas vezes, o enriquecimento da subversão e do irracional da personagem palhaço.

O público atual é confrontado com reflexões acerca do cotidiano sob outra ótica, permitindo às palhaças a exploração de novas temáticas, conforme lemos na argumentação de Felícia de Castro (2010): “Além dos temas universais que tocam a espécie humana, as palhaças brincam com seus imaginários; entre novas criações e recriações de clássicos elas aumentam a diversidade dos números, justamente por trazerem temáticas antes pouco exploradas na comicidade em geral; obsessão por limpeza, competição entre mulheres, ser gorda, ser magra, a beleza, a vaidade, os cosméticos, a solidão e falta de um marido, envelhecimento, e até o ridículo da maternidade, são alguns temas que são explorados pela irreverência do mundo cômico feminino. Mas não é necessário, por ser mulher, manter-se aprisionada a estes estereótipos. Poéticas universais como a morte são exploradas, como por exemplo, no espetáculo *Spirulina em Spathodea*, da palhaça Silvia Leblon. Outro exemplo é brincar com o universo masculino, como jogar futebol; inverter papéis sempre funciona. Não devemos esquecer, ainda, que o conceito de mulher, a forma como ela tem sido vista e como ela se vê, a mudança desta visão através dos tempos – Afrodite, bacante, pagã, bruxa, virgem santa, fogueira, esposa adorada, puta, revolução, sutiã, hippie, intelectual, militante, artista, dona de casa, passarela, terceiro milênio – sempre estará como um tema onipresente.”

## A DESCOBERTA DA PERSONAGEM

O modo como o palhaço é capaz de olhar o mundo parece ser outra possibilidade para o surgimento das palhaças. A forma de olhar torna-se a característica peculiar da personagem em relação ao público. Assim, de acordo com o palhaço Reinaldo Facchini, em entrevista à revista *Porta-Luvas* (2010, p. 16), “o olhar do palhaço sobre o mundo é pelo coração e cada ser com sua própria identidade, mas sendo o figurino o seu revelador. [...] O palhaço tem suas roupas largas ou curtas demais porque as vestimentas e sapatos são doados, não pertencem ao palhaço, abrimos mão do que somos. Já o nariz é vermelho, pois quando choramos ou nos emocionamos, ele é desta cor. Se bebemos ou caímos, o nariz também sinaliza enrubescido.”

Mais adiante, Facchini aponta a possibilidade para o surgimento de vários tipos de palhaços, afirmando que estes são como a vida, inusitados, loucos, apaixonantes e incomuns. Visto que o olhar do palhaço sobre o mundo é feito pelo coração, e que intermináveis são os tipos de palhaços que existem ou existirão, abre-se, de acordo com Facchini, a possibilidade de que a personagem palhaço não se limite ao gênero especificamente masculino de quem o interpreta. Dessa forma, permite-se a presença de mulheres, que lutam para serem reconhecidas enquanto palhaças na história oficial.

Rame, por sua vez, em relação à corrente tradicional das mulheres palhaço no circo, aponta que estas geralmente atuam ignorando seu gênero feminino. Posteriormente, a autora afirma que a mulher deve interpretar papéis femininos ou permitir ao público que perceba a mulher atriz no palco. Se esta, porventura, fizer o palhaço do circo, deve deixar transparecer o seu feminino nesta personagem: “Uma atriz deve interpretar papéis femininos. Um ator é capaz de fazer admiravelmente o papel do transvestido,

podendo encontrar modulações bastante agradáveis. Uma mulher transvestida não tem significado, a menos que haja um transvestimento explícito, expresso de maneira evidente e cristalina” (2004, p. 345).

A percepção e a caracterização da mulher palhaça, por suas vestes, gestos e palavras, ressalta a existência das diferentes técnicas corporais, gestuais e estéticas da personagem, principalmente se comparadas às dos homens. O palhaço atual interage em novos espaços, onde, novamente, é possível perceber uma atuação feminina: “Além de ocupar espaços variados, o trabalho de palhaço hoje segue linhas diferentes, que incluem esses palhaços guerrilheiros, palhaços que já nem utilizam o nariz vermelho, palhaços que esposam potência grotesca dos bufões, palhaços que utilizam recursos tecnológicos para criar imagens de uma beleza extremamente delicada, como uma tempestade de neve em pleno palco de teatro, palhaços que querem reativar o caráter sagrado desta figura entre as sociedades nativas da América do Norte, dentre outras. Nesta diversidade, reencontramos o humor, a alegria como forças mobilizadoras do pensamento [...]. Aprender, desse ponto de vista, não consiste em dominar um jargão, mas em perceber ‘maneiras de viver, modos de viver e técnicas de existência’ que tecem relações com a filosofia e a vida cotidiana, levando a um questionamento da própria vida (SILVA, 2006, p. 166).

A descoberta e conseqüente construção da personagem, segundo Pantano (2007), não deve ser definida enquanto uma fórmula, mas enquanto possibilidades de descoberta. Ignorando-se qualquer restrição ao gênero de quem interpreta a personagem, o importante é que se saiba criar e respeitar a harmonia entre a subjetividade do indivíduo e a maneira como essa personagem é apresentada ao público. O ator deve conseguir harmonizar perfeitamente a roupa, a maquiagem, o texto e a imaginação, para que a personagem possa ser lançada ao mundo, corroborando, mais uma vez, com o surgimento das mulheres palhaças.

A questão tradicional da harmonia e perfeição exigida às mulheres no universo circense confronta-se com a possibilidade da ridicularização do caráter do indivíduo. Segundo o filósofo francês Henri Bergson, todo caráter pode ser universalmente cômico, desde que seja possível apresentá-lo com um distanciamento que não suscite nenhum sentimento: “Em certo sentido, poder-se-ia dizer que todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. E será também, por conseguinte, aquilo pelo que outros poderão nos imitar. O personagem cômico é um tipo. Inversamente a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico (1980, p. 78).

Bergson (apud Johanson) afirma que o artista, dotado de liberdade, percebe uma nova forma de agir e de apresentar o mundo ao público: “De vez em quando, por um acidente feliz surgem homens nos quais os sentidos ou a consciência são menos aderentes à vida. A natureza se esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a veem por ela e não por eles. Simplesmente não perce-

bem em função de agir; eles percebem por perceber, por nada, por prazer... Conforme o desprendimento se dê nesse ou naquele sentido, ou consciência [...] o artista, pode-se dizer, é um desatento relativamente à consciência prática e sempre orientada para a ação, que concentra seus esforços naquilo que transforma a todo tempo o presente em futuro e aceita do passado apenas o que pode ajudá-lo a esclarecer o momento que advirá” (2005, p. 37).

Observando o advento das mulheres, que nos últimos vinte anos vêm rompendo com as convenções impostas pelo mundo onde se inserem, percebe-se que, na luta pelo seu reconhecimento e aceitação na história oficial como palhaças, criam suas personagens por meio das novas linguagens, trejeitos, dilemas e sentimentos, trazendo ao público (acostumado tradicionalmente com a ridicularização do universo masculino) o universo feminino em seu ridículo. Desta forma, os arquétipos da comicidade feminina, oriundos das comédias antigas e, sobretudo, da *Commedia dell'arte*, são resgatados e acrescidos de novos olhares e reflexões, voltados para o novo contexto em que se inserem as mulheres.

De acordo com Scala (2003), a comicidade feminina parece apresentar sutileza, erotismo e erudição, que permitem à mulher um humor geralmente mais ácido do que o tradicionalmente desenvolvido pelos homens, principalmente na figura da personagem palhaço. Algumas mulheres, no entanto, exageram nos gestos e utilizam demasiadamente o grotesco de seu corpo, impedindo a percepção do seu gênero feminino, tornando a personagem pouco natural ao público, como afirma Rame. Outras atuam excessivamente recatadas e não desfrutam da personagem o tanto quanto deveriam.

Nota-se que a mulher, para atuar como palhaça, precisa retornar às origens de sua própria comicidade. Ao utilizar-se do arquétipo de sua comicidade feminina, a mulher apresenta, no entanto, através de sua fala, palavras ácidas, o que suscita uma sutil diferença entre o grotesco feminino e o grotesco masculino e na maneira como suas personagens palhaços veem o mundo e são apresentadas a ele.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *Lisístrata: a greve do sexo*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Ed. Abril, 1973. [Os pensadores.]
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CASTRO, A. V. de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CASTRO, F. de. Palhaços, bem-vindas!: reflexões sobre a comicidade feminina. Disponível em: <http://pavista.org/index.php/component/article/31colaboradores/121-felicia-de-castro.html>. Acesso em 16 nov. 2010.
- FACCHINI, R. Palhaços são todos iguais. In: *Porta-Luvas*, ano V, ed.13, julho/ago./set. 2010. (Entrevista concedida a Tatiane Martins Barreto.)
- JOHANSON, I. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. São Paulo: Associação Humanitas; FFLCH/USP; Fapesp, 2005.

KASPER, K. M. Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças. Disponível em: [http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia\\_Maria\\_Kasper\\_4\\_2.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia_Maria_Kasper_4_2.pdf). Acesso em 28 nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação das possibilidades de vida*. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2004.

MINOIS, G. Filosofia do riso e riso filosófico no século XIX. In: *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Unesp, 2007.

PLAUTO. *Comédias II*. Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto. Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa. Biblioteca de Autores Clássicos.

RAME, F.; FO, D. A mulher-palhaço, a bufa, a jogralesa. In: *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 2004.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SILVA, Ermínia. O circo-família e o respeitável público. In: *Revista SARAÓ*, v. 3, n. 6, mar. 2005. Disponível em: <http://bibmemoria.cmu.unicamp.br/sarao>.

SILVA, Cintia Vieira da. Clownfilosofia ou o que pode um palhaço. In: KANGUSSU, I. et al. (Orgs.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SUASSUNA, Ariano. Teoria bergsoniana do risível. In: \_\_\_\_\_. *Iniciação à Estética*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.







DEBATES



# criação: modos de pensar e de fazer

GARDI HUTTER  
LEO BASSI  
TEÓFANES SILVEIRA

MEDIAÇÃO  
HUGO POSSOLO

**HUGO POSSOLO:** Nós não faremos um debate naquele sentido convencional de abrir tempo pra cada um dos participantes. Eu acho que como mediador, provocador, o importante é lançar questões pra que cada um, dentro da provocação que vai ser feita, se coloque. Eu vou lançar mais do que uma questão e ao final a gente abre pra questões ou colocações do público, mas não tão democrático, né gente? Afinal essas pessoas viajaram grandes distâncias, estão aqui, é uma oportunidade rara que a gente tem uma vez por ano, e às vezes nesse debate as pessoas querem falar de si, de sua experiência. Legal, eu acho o currículo de todo mundo maravilhoso, acho tudo importante, mas essas pessoas aqui tem uma relevância muito grande pra todo o sentido do Anjos depois de tanto tempo. Então, é muito importante poder ouvi-los e questioná-los também. A gente agradeceria se as pessoas organizassem o seu pensamento, as suas perguntas pra segunda parte, pra que a gente não disperse do foco daquilo que está aqui sendo colocado hoje. E pra essa abertura, uma pequena parábola que ajuda a colocar a primeira questão.

“Um homem nem rico nem pobre desiste de toda a sua vida convencional: casa, família, emprego, e vai morar na rua. Ele dorme ao relento. Ele olha pros outros homens e não acredita que eles vivam daquela maneira, tão oprimidos. Ele se acredita livre. E durante uma madrugada fria sonhando mais a sua liberdade, um desconhecido desce uma paulada violenta na sua cabeça e o mata.”

O quanto acreditamos ser livres com aquilo que fazemos? Qual é a função social do palhaço? É esse pergunta que eu lanço à mesa.

**LEO BASSI:** Eu creio que ser palhaço significa estar perto do público. Se o público tem problemas na sua vida, problemas políticos, problemas sociais, problemas econômicos, problemas sexuais, todos os tipos de problemas, o palhaço precisa conhecer o público e se informar, falar com as pessoas, e também ouvir as histórias do público, as suas piadas. Então é lógico, normal e essencial, em minha opinião de palhaço, falar de problemas sociais, falar de coisas políticas, porque é isso que está na mente do público e isto pode ter importância. Há uma força em poder estar ao lado das pessoas. E o palhaço não pode estar em cima, mas sim ao lado do público e ao lado dos seus problemas.

**GARDI HUTTER:** Eu creio que os animais não precisam de palhaços. Desde o começo da civilização, os seres humanos têm opções diferentes de viver. E depois do desenvolvimento ele se tornou mais refinado, mais intelectual, mais tudo. E eles tentam ser civilizados, mas isso é uma coisa muito fina. E o palhaço está lá exatamente pra mostrar que você não é civilizado. Você tenta ser inteligente, mas é estúpido. Ou você tenta ser chique, ser aristocrático, mas é um maçado. Não tem hipocrisia. E ele se mostra como um espelho da sociedade, como a sociedade realmente é e não como a sociedade gostaria de parecer, de ver a si mesma. As primeiras expressões foram as danças, as máscaras e sempre numa forma de exorcizar o medo, medo da morte, medo de ser comido ou medo de não ter o que comer. Então, o palhaço vem como uma forma civilizada, uma forma evoluída de manifestar esses medos. O palhaço se coloca nessa posição, pra mostrar todo o sofrimento do mundo. Dessa forma as pessoas podem ver que ele é pobre, é estúpido. E isso funciona como um consolo pro público: tem alguém que é mais estúpido do que eu. E se percebe que se não se pode resolver todas as tragédias, se pode rir delas.

**TEÓFANES SILVEIRA:** O homem que nasce com o dom e o talento de ser palhaço, eu já o considero, a partir desse princípio, um privilegiado. Até porque eu não vi ainda uma faculdade pra formar palhaço. E ele, vindo com esta missão, consegue em um só instante o seu verdadeiro papel, a sua verdadeira missão aqui. E sozinho, muitas vezes ou todas às vezes, consegue demonstrar a sua verdadeira função pra toda uma multidão, onde está cada um com o seu problema, seja financeiro, social, conjugal. E através da sua ousadia, da sua coragem, ele demonstra tudo isso, às vezes num tropeção, num riso, numa lágrima, numa comoção. E é por isso que eu ainda acredito que o mundo, que as pessoas ainda resistem porque o palhaço está vivo.

**HUGO POSSOLO:** A gente ouve que há tendências diferentes que orienta o fazer de cada um: na fala do Léo está mais presente o questionamento, no sentido político da própria função social do palhaço. Do ponto de vista de uma análise mais filosófica, antropológica, a visão da Gardi. E o Biribinha coloca a visão do ofício em si, de como cada um de nós pensa a nossa profissão, esses modos de fazer, de criar, pensar, usar a profissão. Dentro disso, ontem nós estávamos todos os palhaços, todos muito animados na nossa palhasseata, e durante um determinado momento eu me perguntei: nós estamos fazendo isso para nós mesmos ou estamos fazendo isso para o público, para a cidade na qual nós estamos? Depois de tanto tempo de Anjos a celebração é muito forte pra nos reafirmar, pra nos reconhecermos, pra nos entendermos, compreender a nossa diversidade e

a forma como vamos atuar dali pra frente. No encontro, ganharmos força pra enfrentar as dificuldades, que não são poucas. Nós estamos aqui pra discutir essas dificuldades agora, e, mesmo não sendo o tema dessa mesa, há uma questão que de três Anjos pra cá, pelo menos, a gente tem se perguntado. Nós nos conhecemos, conhecemos os espetáculos, gente nova chega, coisas novas são vistas, mas de que forma, como é que nós interferimos na vida das pessoas, da sociedade, da cidade? De que maneira o palhaço se relaciona com o mundo?

**GARDI HUTTER:** Pra mim o palhaço é um personagem trágico, é tão trágico que se transforma num cômico, porque é um trágico exagerado. Então, quando eu vou criar um show, eu tento ver o que acontece na minha vida, o que acontece com meus amigos e o que acontece na sociedade. Porque ali tem os problemas, esses problemas é que são interessantes, tem emoções fortes. Porque você não quer só fazer rir durante aqueles dez minutos - todo o palhaço na verdade quer tocar o coração - pra isso você tem que ter um drama. É muito diferente, porque a minha origem, não é de circo, é do teatro. E eu decidi fazer teatro como uma forma de rebelar contra a minha família, a minha sociedade, a minha cultura. É uma forma que eu arrumei de sair disso, de protestar. E no circo é uma tradição é de família pra família, de geração pra geração, é muito diferente. Nós somos três palhaços aqui que provavelmente faríamos teorias muito diferente sobre o que é ser um palhaço. Pra mim são muito importantes os dramas gregos porque eles são muito simples, muito trágicos e não há escapatória. No meu show eu imagino que a maior tragédia pode ser muito engraçada. Essa frase é do Beckett, não é minha.

**TEÓFANES SILVEIRA:** Bem, como palhaço eu me considero um bi-privilegiado porque nasci num circo-teatro. Eu saía do picadeiro depois de ter feito malabarismo ou acrobacia e subia no palco pra encenar os melodramas. E o que me fez, como palhaço, sentir uma necessidade de me relacionar mais com a sociedade, é que eu observava que a sociedade levava pra dentro do circo do papai seus problemas. E o palhaço, com a sua forma de interagir com a platéia, acabava descobrindo que era uma fuga do espectador tentar desmanchar meu trabalho, menosprezar meu trabalho. E aí eu comecei a sentir necessidade de me relacionar com a sociedade. E ela me ajudou a enriquecer mais ainda o meu trabalho. O papai sempre falou que um homem de barriga cheia não conseguia imaginar o que quer dizer fome, mas um homem com fome faz mil e umas conjecturas. E a partir desse princípio a criação começa: tu deita numa rede, fica em órbita, entra em estado d'alma e aí começa a visualizar a fome, a necessidade da cadeira pra sentar, o prato na mão, senta no chão, sente o espancamento, as fugas do amor que necessita, a necessidades de aconchego, de carinho e, enfim, da comida pro filho que pede e outras coisas mais, que começaram a me inspirar para que eu demonstrasse através da composição cênica do meu palhaço que a riqueza verdadeira dele está no ato, na ação. E aí foi quando a necessidade chegou e o meu relacionamento com a sociedade fez criar e crescer o trabalho desse palhaço.

**LEO BASSI:** Eu acredito que posso dar um exemplo e uma parábola, se podemos usar essa expressão, de como nasce em mim a idéia, o desenho do social com a sociedade.

Lembram de ontem no ônibus, todos nós juntos para a festa no circo? Cinquenta e cinco minutos em engarrafamento de carros parando toda a rua, a avenida do centro da Bahia, até onde estava a barraca. E olhando pela janela do ônibus eu via shoppings, via muito restaurantes com muita gente do lado de fora, muitos carros de todas as partes, muitos carros, e outro shopping e outros carros e tudo. E chegamos na barraca, na festa onde não havia cerveja, não antes, veio depois. Então, eu fui lá fora, atravessando a avenida, num pequeno bar e comprei duas cervejas e acima vejo um pequeno circo com as pessoas reunidas. Eu peço uma cerveja, eu sou do circo e eu estou olhando assim. Um evento muito longe, gente ao lado do circo e eu estou pensando longe, por aí. E o orgulho que eu tenho dentro de mim de transmitir minha mensagem, me faz querer tocar toda a avenida, desde o circo até o centro, e fazer aquelas pessoas trocarem suas vidas por algo diferente, criar sensações, impressões, adrenalina. Então, pensei em como dar adrenalina nos shoppings, adrenalina nos restaurantes, nos bares, nas pessoas sentadas em seus carros. Como trocar, como mudar tudo isso? E ao mesmo tempo com muito carinho e também muito amor, por todos os meus amigos da barraca, muito contente de poder estar e compartilhar espetáculos, compartilhar conversas com outros palhaços, outras pessoas que têm em seu coração o desejo de compartilhar, de fazer espetáculo de palhaços. Então, seria muito necessário termos um grêmio, um grupo, uma agremiação. E saber que eu tenho uma família para me dar mais força para eu voltar a me enfrentar com a sociedade e encontrar maneiras para trocar, doar meu coração acima de tudo a esta realidade. Missão impossível. Missão quixotesca, dom Quixote. Ela é o moinho, os moinhos com os quais eu tenho de lutar, e ser muito entusiasmado, tão forte dentro de mim para criar um mundo em que eu quero viver. E é sensual meu desejo. Quando eu estava no ônibus, pela janela, sensualmente eu queria tocar nos shoppings, sensualmente eu queria fazer algo para trocar, sensual, atávico, instintivo. Porém esse desejo atávico com uma interpretação política, com uma interpretação racional, com uma interpretação metódica. Tudo se transforma depois em ações, porém a primeira sensação era um desafio, era um desejo orgulhoso da minha parte de tentar tocar toda a realidade que estava ao lado e não só a realidade do picadeiro, da barraca ou do espetáculo.

**HUGO POSSOLO:** Toda a civilização é construída como uma proteção diante dos desafios da própria natureza ou dos outros homens – uma tribo que se reúne para se proteger da natureza, se proteger do outro. De onde nasce uma defesa mais aguerrida, militar, militarista, bem como nasce um espaço de imaginação comum. E, na imaginação comum, aquilo que se traduz culturalmente como as manifestações estéticas, ou seja, a arte, pode tanto reproduzir essa defesa militar – de não querer o outro e não querer a natureza – como pode querer transformar essa situação – aproximar o outro, aproximar a natureza. Há mais de um caminho pra arte, essa é a minha questão. Se a sociedade procura se defender ela busca o conforto, as pessoas querem ficar cada vez mais protegidas, confortáveis e, no entanto, a transformação exige um ímpeto, um impulso, um desejo que entra em conflito com esse conforto permanente que é social. Então, a minha pergunta é: Cada um de vocês na forma como constrói um espetáculo novo, quando está



pensando o que vai fazer para o público, de que maneira pensa em acomodar o público e deixá-lo confortável ou deixá-lo desconfortável? O que passa na cabeça de vocês ao fazer o espetáculo? Ao construir o imaginário para o público?

**TEÓFANES SILVEIRA:** Quando eu imagino um espetáculo a primeira idéia, logicamente, é criar um roteiro. Mas quando eu penso no roteiro, este roteiro por obrigação vem de forma que toque a cada um que esteja aí através do riso ou da lágrima, até porque eu não consigo ver o palhaço como mero fazedor de graça, ele sente igualmente. Sendo o maior personagem que eu considero na história, ele vive os momentos poéticos, de comoção, de alegria, de amor, de realismo. E através dessa opressão, deste sofrimento que ele até demonstra através de sua composição cênica, ele toca cada um. E esta é a minha grande intenção quando eu crio um roteiro. Na composição da música, na marca, na expressão facial, corporal e a situação num todo eu penso em mexer com o coração de cada um. E é esse o verdadeiro momento mágico que eleva aquela platéia acostumada, que é a mesma que bate palmas e é a mesma que vai. Seguindo a linha do circo-teatro, que é a nossa origem, já há quase 80 anos, o palhaço é considerado no meu espetáculo como o ator, que às vezes tira só a tinta e veste uma roupa diferente pra ser o médico, pra ser o sapateiro, pra ser seja lá o que for e trabalhar a composição desse personagem.

**GARDI HUTTER:** Quando eu decido produzir, fazer um show novo, eu preciso me transformar numa pessoa muito humilde, que não tem nada. Eu tento pegar um tema e quando eu consigo explicar pras pessoas em duas ou três frases o que eu quero fazer e como eu quero fazer, então é porque eu entendi o que quero fazer. Por exemplo, a performance que eu vou apresentar aqui é uma lavadeira que quer se transformar numa heroína. Por exemplo, o outro show que eu faço também é sobre uma mulher que faz o ponto, que mora debaixo do palco e eles mudam o teatro de lugar e esquecem ela ali. Então, quando é tão simples assim aí eu tenho certeza de que é uma coisa boa. Quando é muito complicado, quando é confuso, você não está com as idéias claras. Quando eu tenho uma idéia eu fico durante duas semanas escrevendo, desenhando, arrumando fotos, arrumando metáforas. E durante essas duas semanas sai fumaça da cabeça. Não é que eu fume não, a fumaça sai da cabeça mesmo. E eu sempre escrevo com alguém porque dessa forma a coisa fica mais clara. Aí você tem que defender, você tem que esclarecer as suas idéias, e no final você chega a um lugar. Quando a gente já tem um roteiro mais ou menos delineado – eu tenho que ter um começo, um drama, uma catástrofe e o fim – aí a gente vai ensaiar um mês. E esse é o pior momento da minha vida na maior parte das vezes, pois eu começo a achar que eu não tenho talento, que não tenho idéias. Porque pra criar alguma coisa você está realmente num vazio total, num caos total, você está no blecaute, no escuro. Então, há meia energia de que você tem idéias e meia energia de que você não tem idéia nenhuma. Então a gente ensaia e a gente volta pra mesa e escreve, reescreve algum roteiro, volta pro trabalho, joga fora algumas coisas. Não é engraçado, não é divertido. A gente também pega papelão, papel grosso e faz improvisações. Depois de um mês mais ou menos a história começa a tomar forma. Daí

por uns dois, três meses, o cenógrafo faz a cenografia, o figurinista, a roupa; a música e aí a gente faz mais um mês de ensaio até que eu tenha mais ou menos tudo arrumado e possa atuar, fazer o show. Por exemplo, no último show eu queria uma cama que sempre pulava, então na segunda parte do meu processo eu já tinha essa cama. Então eu já podia trabalhar com as gags do clown com esse material que já havia chegado. Nas últimas duas semanas eu transformei realmente num ensaio de ator. Mas a cada dia a gente pode jogar fora a metade do que a gente já criou porque pode tomar uma outra direção. Normalmente dez dias antes da estréia a gente corta a metade e joga fora a metade do show. Isso é muito duro. Mas a gente tem na verdade a metade do que foi feito, que é o mais forte, é o mais lógico, é o mais profundo material que a gente tem. Aí entra mais o trabalho do ator mesmo, de trabalhar as gags, de achar graça no que está fazendo. Normalmente um dia antes da estréia eu jogaria tudo fora. Você fica um pouco doente porque você fica uns dois meses completamente imbuído disso, você acorda com isso, vai dormir com isso. E você não sabe o que você tem. Você sabe o primeiro show. Pra fazer um prato você pode ter todos os ingredientes, fazer uma moqueca, você tem isso, você tem aquilo, tem aquilo outro. Mas no final pode ser que não fique gostoso e na primeira vez que você vai comer você já sabe se é uma boa moqueca ou não. Então, tem alguma coisa a mais, alguma mágica que você não pode fazer. Alguma coisa precisa acontecer pra que o show se transforme num show. Você põe tudo, você põe a sua vida, você põe teu coração e aí a mágica acontece ou não acontece. E depois da estréia é um alívio. Normalmente pra dez shows eu faço geralmente uma pré-estréia, o público paga a metade e aí quando acaba eu converso com a platéia: o que a platéia entendeu, o que é engraçado, o que não é. E aí eu faço a estréia depois da pré-estréia - na realidade são dez pré-estréias antes da estréia. Depois de cada performance a coisa cresce. Normalmente, em espetáculo de palhaços, os mais antigos, os espetáculos que duram, os mais velhos são melhores do que o que você acabou de fazer. No começo ta muito cru ainda.

**LEO BASSI:** Eu quero voltar à pergunta do Hugo sobre o conformismo que se pode ter com o público. Nossa sociedade sempre anda em direção da segurança, do conformismo, mas é impossível viver sem adrenalina. Isso é uma coisa essencial para nosso corpo. No futebol essa adrenalina acontece: ganhar ou não ganhar? Esse é o momento da adrenalina. Filme americano: explosões, metralhadoras, tudo isso é adrenalina. Parque temático com montanhas russas e tudo isso: adrenalina. Muita adrenalina em excesso. Em discoteca, boate, menina bonita, tudo isso é adrenalina, adrenalina, adrenalina. Na vida o conforto necessita de adrenalina, se não, não tem como ter conforto. O problema é uma adrenalina organizada, sistemática que entra no sistema. O futebol no Brasil é sistema, é poder. Então, em cada espetáculo, busco adrenalina que eu compartilho com meu público. O que se pode fazer para dar adrenalina ao público? Que tipo de adrenalina? Eu volto sempre a dizer: orgulho. O processo da evolução darwinista. Dar e receber é uma lógica, a luta continua entre uma proposta outra proposta, outra proposta. E em nossa psicologia o orgulho vem da luta, é símbolo de nosso desejo de lutar e de ter orgulho, orgulho artístico, orgulho político. Porém, isso é fundamental-

mente instintivo. Eu acredito então que o palhaço joga com isso buscando a adrenalina. Quando os palhaços usam a música, onde há muita adrenalina, em poucos segundos todo o circo tem adrenalina. E a síntese do palhaço é quando faz imagens de debilidade, é um jogo também sobre a adrenalina, fazendo ver que é um perdedor, uma pessoa que não faz as coisas bem, isso dá prazer ao público de dominar. O palhaço é anti-darwinista por ser mais darwinista. Então, as relações humanas são muito complicadas porque somos animais. Eu vejo tudo sobre os pequenos animais, os pequenos. Gatos quando são pequenos fazem coisas bobas, bobagens. E os gatos adultos fazem assim: basta. E eu venho de família de circo e meus amigos tem espetáculos com macacos. E pude ver que os pequenos macacos tem sentido de humor e que os macacos adultos tem benevolência desse humor. A forma de transformar o humor dos animais iria agregar... (é interrompido pela Gardi)

**GARDI HUTTER:** Eu não concordo que o palhaço é anti-darwinista. Pra mim ainda existe uma incompreensão, uma coisa mal entendida de que é sempre um forte, é a luta entre os fortes. Se você pensa que sempre a estratégia de vida foi útil pro ser humano, o riso é uma estratégia muito forte, e eu acho que é uma estratégia de sobrevivência e também para fazer grupos, ficarem em grupos, fazer risos em família, pra rir junto. É uma estratégia muito forte de sobrevivência.

**LEO BASSI:** Eu tô totalmente de acordo. O darwinismo é muito complicado. E eu sinto que é uma estratégia egoísta de sobreviver. Há também uma estratégia altruísta que perfeitamente é do grupo, e penso que seja pela cumplicidade que existe entre os dois: altruísta e egoísta e junto a gente. Penso que podemos passar muitos dias de conversa para chegarmos a uma conclusão. Mas eu quero também fazer uma pergunta. Ao ver como o público reage, aplauso, riso é algo de orgulho para você?

**TEÓFANES SILVEIRA:** Mais do que isso. Prazer verdadeiro em saber que naquela hora eu sou palhaço.

**GARDI HUTTER:** Eu sinto orgulho de ter feito. Eu também tenho uma sensação de agradecimento muito grande por o espetáculo ter sido feito. Eu me sinto satisfeita depois do show. Eu fico tão feliz! É uma sensação de relaxamento porque eles riem durante uma hora, depois eu acho que é só uma sensação boa.

**LEO BASSI:** Para criar um novo espetáculo eu utilizo meu sistema de orgulho. Tenho uma idéia que nasce de toda a reflexão sobre adrenalina, sobre as pessoas, sobre problemas políticos. Tenho uma pequena idéia e diretamente sem nenhum ensaio, sem nenhuma prova, eu apresento em público. Como um fracasso imediato. Uma merda. Num Anjos, há dois anos, ou três, fiz um espetáculo evangélico que foi uma merda total absoluta. As pessoas dizendo: não, isto não é possível, é uma grande bobagem. Como uma merda de primeira categoria. Mas, eu me conheço, tenho noção de orgulho, não sou uma merda! E vou ensinar ao público que esta idéia é boa, esta idéia é profunda, e eu vou encontrar uma maneira para que esta idéia passe a ser boa. E depois de uma luta finalmente consigo, aquela idéia passa e já não me interessa. E há outro desafio, outra luta... Isso é bem a verdade, é bem assim, é uma relação de orgulho em fazer algo

que não conheço... é só o darwinismo neste sentido: sobreviver com esta idéia que tem luta, luta, luta pra conseguir. E assim é, desta maneira eu posso também entender o público, o que quer o público. Por que o público me olha? Por que o público não gosta disso? Com a reação eu posso entender o que o público quer dizer, falar. Muitas vezes é o público que me dá a compreensão e eu entendo o que eu quero dizer. E é um processo muito arriscado porque é muita adrenalina para mim e tensões terríveis e até, e eu não sei quanto tempo resisto fisicamente aos sustos, à angústia. Bom, é um método totalmente caótico, nada teatral. Mas quero também dizer que o circo nasceu com a idéia da adrenalina. Tudo que é circo tem adrenalina. Vendemos adrenalina. Por que um leão num circo? Porque o público tem medo dos animais, medo. Eu tenho amigos domadores de leões que davam golpes e era mais medo. O leão era muito simpático. Era o domador quem buscava fazer do leão um monstro, uma coisa muito agressiva, muito mau. Então, pôr adrenalina no público custava.

**HUGO POSSOLO:** Agora a gente abre pra perguntas e colocações. A preocupação sempre de um debate num encontro como esse é que a gente simplesmente não cumpra a tabela, que a gente consiga aprofundar a conversa e levá-la adiante porque a gente está aqui num acumulo de conversas de muitos encontros. É preciso conseguir fazer com que essas conversas possibilitem abrir caminhos pro nosso ofício, da maneira como cada um quiser entender, e isso depende da linguagem que cada um aborda. É muito diverso o que a gente produz. Nesse sentido, eu peço que não se perca de vista que a discussão é o sobre a criação, o modo de fazer e usar, esse título tão sexual que foi dado, né? Que a gente pense muito no que significa o fenômeno estético, ou seja, a forma como a gente se manifesta artisticamente. O que a gente está fazendo no mundo com aquilo que a gente tem na mão? Com esse poder todo que é a arte do palhaço pra que ele não se esvazie em si. Pra que jovens artistas não achem que a simples interrupção de um debate seja a sua manifestação, porque eles estão buscando o espaço errado. A sociedade está aí, o mundo está aí pra você fazer sua arte. Às vezes você está buscando espaço no lugar errado, não é? Então, só pra gente poder se entender um pouquinho, e quem quiser, é importante usar o microfone. E eu me dou o direito de interromper a pergunta, a colocação se estiver muito longa porque nós temos um tempo.

**AUGUSTO BONEQUEIRO:** Você fez uma pergunta, a última, que eu não ouvi a resposta de nenhum dos três. É se eles estão preocupados com onde apresentar o seu trabalho. Você fez até uma explanação, que a sociedade procura um local mais seguro, mais confortável, enfim que possa sentar comodamente, se possível até com ar condicionado. E cada um respondeu como fazer, como é que ele constrói, como é que ele monta o espetáculo. Eu insisto nessa pergunta. Porque, por exemplo, sabemos também que muita gente não vai ao circo porque não tem conforto, não tem onde estacionar. Pergunto eu: passa isso, essa preocupação: aonde é que eu vou trabalhar? Aonde eu vou mostrar o meu trabalho?

**HUGO POSSOLO:** Só pra esclarecer, minha pergunta passava por isso também, mas ela buscava ser um pouco mais abstrata. Mas eu acho que é uma pergunta coerente en-

tão, cada um poderia dizer em que tempo, em que espaço procura inserir o seu trabalho do ponto de vista até físico mesmo.

**TEÓFANES SILVEIRA:** Na realidade eu não respondi do conforto da cadeira ou do local onde o espetáculo estava sendo apresentado. Eu entendi mais ou menos o conforto de como o espectador receberia a minha mensagem, o meu tema. Mas claro que eu tenho uma grande preocupação com o conforto do espectador até porque ele vai me deixar mais confortável também para poder executar o meu trabalho e deixá-lo feliz e satisfeito. Não é brincadeira: meio dia em ponto, você está fazendo um espetáculo, como fizemos esse ano em Curitiba na Ruína de São Francisco, os espectadores com guarda-chuva, outros com as mãos nos olhos sem poder ver o espetáculo. E nem nós. Quer dizer, nem espectador assiste bem, nem o ator atua bem.

**LEO BASSI:** Se eu entendi bem a pergunta, pessoalmente não tenho nenhum meio pra nada. Eu penso que na nossa sociedade necessita provocações, necessita adrenalina, necessita informação. Vivemos. Todo esse conforto, tanta normalidade. Se o sistema de comunicação já não tem nada que falar, necessita ser serial killers. Uma coisa muito interessante: a companhia de televisão tem problemas. No dia nove de setembro de 2001 queria renegociar todos seus contratos porque não havia informação importante, a gente não olhava pra ninguém, nem via TV. Pra que falar de publicidade quando você não tem um grande público? Dois dias depois, onze de setembro de 2001, caem as torres e o público passa de um a quinze, multiplicado por quinze. E os contratos foram negociados por um preço muito mais alto. Em poucas palavras: Passam a ganhar muito dinheiro porque Bin Laden havia criado um evento difícil de repetir. Muito trabalho. Mas seriam necessários eventos iguais para poder repetir e aí foram para Guantánamo, que é um mercado enorme.

**HUGO POSSOLO:** Há uma tendência na arte, no mundo da mercantilização da arte. Da transformação da arte não naquilo que ela é, numa interferência social, numa capacidade de transformação, num poder de manifestação, e querer enquadrá-la como um produto de consumo imediato. Aquela alegria rápida consumida e logo esquecida não significa nada. A minha pergunta ia no sentido de fazer um questionamento mesmo: até onde nós temos a capacidade de seduzir ou agredir o nosso público? Porque você não pode ser só sedutor, você não vai trabalhar só na trama da alegria que é o eixo do nosso trabalho de palhaço. Só que tem que lidar também com o soco no estômago que você precisa dar nele, pra ele ver o mundo de outra maneira. Os palhaços permitem ao outro olhar para o mundo, porque o olhar do palhaço é hiperbólico, é uma figura de linguagem que agiganta ou diminui, que transforma proporções pra que a gente possa ver o mundo de outra maneira. E a maneira risível, prazerosa é muito sedutora. No entanto qual é o objetivo? Qual é a função daquilo que você faz? Porque você pode se acomodar naquilo que você faz. E viver a vida e se sujeitar inclusive a ser peça de um mecanismo de consumo. Então, até que ponto você pode ser agressivo ou não com o seu público? Porque você terá que seduzi-lo e isso tem a ver com o lugar do qual você está falando, não só do lugar físico. Uma interferência na rua quebra o cotidiano. A pessoa que vai ao circo vai com

uma expectativa de sentar na arquibancada. E há expectativa diferente de arquibancada. Há pessoas que querem muito conforto e há pessoas que querem a poesia da lona furada se é que ela existe. E é isso que está em conflito nessa nossa discussão. Onde a gente está confortável e onde a gente não está na função social que a gente exerce.

**GARDI HUTTER:** Acho que palhaço tem que fazer ambas as coisas. A primeira coisa é fazer rir, mas ele também tem que tocar o coração das pessoas, ele tem que falar sobre problemas, tem que ter provocação. Existem diferentes tipos de provocação, Léo Bassi tem uma provocação muito específica. Eu tenho um outro tipo de provocação. As pessoas têm que rir, mas ao mesmo tempo tem que engolir seco. Mas há uma coisa que é muito importante: enquanto palhaço, eu tenho que gostar da platéia e do público, eu não sei melhor, tenho que lembrar que não ensino, para isso têm os padres. A gente é palhaço.

**LEO BASSI:** Quero discordar do que disse o Hugo. Essa história do espetáculo confortável, espetáculo consumista, espetáculo. Eu acredito que são mal analisados em como funcionam. Por exemplo, o espetáculo Alegria, do Cirque du Soleil, neste momento no Rio apresentado pela American Express. A promessa é que você veja o espetáculo e depois, a cada vez que comprar com cartão pode ganhar na loteria para viver em grande. Que significa isso? Já essa publicidade, esse marketing: poder. O Léo Bassi não tem dinheiro para fazer uma publicidade tão grande no aeroporto do galeão. E tampouco pode negociar com o Bradesco ou American Express. E para a gente é normal, a gente da rua sabe que isso é poder. E poder é adrenalina é a Globo que fala continuamente do Cirque du Soleil, circo do sol é adrenalina. E eu olho: adrenalina, adrenalina, adrenalina... Quando há publicidade a adrenalina está presente e é assim, 250 reais para ver o espetáculo, 90 dólares. E por que vão ver? Porque dá a sensação que se tem poder: Eu tenho 250, eu posso fazer essa... Só quem não tem quer ter para ter poder. Nós temos que lutar contra isso. Se diz que são espetáculos comerciais, mas não. São espetáculos dentro da adrenalina. Usa a adrenalina de nosso sistema. Então, eu tenho outro sistema de produzir adrenalina, aciono terroristas que entram na notícia, que entram na informação, as pessoas falam da provocação de Léo Bassi. Acho que muita gente sabe que ano passado colocaram uma bomba no meu camarim: 1kg de explosivo contra mim. No espetáculo eu falo da Igreja Católica, na Espanha. E há muita agressão. E no domingo passado havia quarenta policiais para proteger meu espetáculo. Quarenta. Todos grátis. Quarenta palhaços, porém necessários porque queriam me matar, muita gente quer me matar, e este é outro sistema. Para fazer falar, entrar na informação, criei a adrenalina. E os jornalistas que vêem o espetáculo não fazem nada, não acontece nada e ficam decepcionados. Desculpem, eu não posso fazer a cada dia uma reação contra mim! Eu gostaria de organizar uma bomba caseira, mas não é possível e tal. Então, o sistema consome também aquelas provocações e depois de ligar a bomba nada é suficiente. Então eu tenho que fazer outra história, inventar outra coisa. Porém, esse sistema necessita, nossa sociedade necessita de adrenalina e informação, coisas novas.

**HUGO POSSOLO:** Eu acho que a gente não discorda.

**LAU SANTOS:** Eu só queria lembrar uma coisa aqui, o Léo está falando em adrenalina, mas não existiria a adrenalina se não existisse a endorfina. A relação é de conflito

entre a adrenalina e a endorfina. Eu acho que para pensar a relação entre conforto e desconforto é preciso partir da relação fisiológica e da sociológica. Se a gente parte da fisiológica tem que falar adrenalina e endorfina, se a discussão é só sociológica é o que a gente estava colocando. Como é que se dá isso? O sistema joga na nossa cabeça a endorfina exatamente pra nos anestesiarem e nós como provocadores respondemos numa adrenalina que é fruto da endorfina. Ou seja, isso anestesia toda nossa possibilidade de resposta como artistas. Então, como ser provocadores?

**GARDI HUTTER:** Tem tanta adrenalina... agora vamos botar um pouquinho de endorfina. A estratégia é a adrenalina, mas o objetivo é a endorfina. Você pode fazer todas essas provocações porque o palhaço faz o público rir, rir provoca mais o corpo para produzir endorfina. Se você faz só provocações e deixa as pessoas dessa forma só sendo provocadas, nada acontece. O objetivo é ir acima disso, ir além disso. Quando estamos falando de adrenalina e endorfina estamos dizendo que aqui existe uma relação de conflito. Não é só endorfina, nem só adrenalina. E se a gente for pensar que é só endorfina aí que é problemático.

**PABLO:** Eu acho que a gente vai mudando à medida que vai crescendo, que vai amadurecendo e vai se entregando ao sistema. O palhaço é uma pessoa que não amadurece, uma pessoa que não se integra nas mesmas coisas que a gente tem que se integrar. Vocês acham que tem que tentar renascer essa rebeldia da juventude no velhos e valorizar a rebeldia e a pureza das crianças?

**KLAUS:** Eu acho que se a gente cria só conforto com o público ou com a sociedade a gente não vai transformar nada. Se a gente cria só desconforto a gente vai perder o público, vamos nos colocar fora do sistema e vamos morrer. E eu acho que a resposta pode ser no sistema ecológico, na natureza. Dentro da floresta tem pouca transformação, dentro do pasto tem pouca transformação, mas no limite entre floresta e pasto cresce a vida, cresce nova vida, tem uma transformação. Ou entre o pasto e o rio, se a gente se joga no rio vai afogar, se a gente fica só no pasto a gente vai entediar. Não vai acontecer nada. A vida acontece nesses limites e aí é onde está o palhaço. O palhaço tem que jogar com isso, não pode perder tudo. Se o Anjos do Picadeiro, por exemplo, perde a Petrobrás, perdeu, não vai mais acontecer.

**HUGO POSSOLO:** Eles perderiam. Eles não estão fazendo nenhum favor, eles estão fazendo uma obrigação. Em seis edições do Anjos do Picadeiro a Petrobrás só esteve em duas. É importante. É fundamental, mas não é indispensável. Esse coletivo que criou o Anjos do Picadeiro existiu quinze anos sem nenhum patrocínio. Nada.

**CHACO:** Minha pergunta não tem nada a ver com isso, tem que ver com outra coisa que é a criação que a mim realmente interessa e que não se revela. Todos acreditamos que inventamos algo? Estamos equivocados? Tudo está feito? Não há um ofício a aprender e um para ser passado? Como convivem vocês quando estão criando com o já feito?

**HUGO POSSOLO:** As respostas da mesa então. Pode começar por você Biriba? Eu acho que a pergunta do Chaco é muito pertinente, inclusive pra sua resposta, por isso eu queria que você começasse e depois você pode até comentar o que os outros dois fize-

ram como pergunta. Ele quer saber da dificuldade de você criar e descobrir no processo que isso já existe. Você trabalha com reprise e o nome já diz, está se repetindo. Então como é a sua relação criativa com algo que já aparentemente está pronto? Como é isso?

**TEÓFANES SILVEIRA:** Nós fazemos tudo igual completamente diferente, porque cada um tem a sua linha de trabalho, cada um tem a sua forma de trabalhar. Então, você pega o que já existe e faz ao teu modo. A dificuldade está aí porque de repente pode se parecer mais com algo que alguém já fez sem que apareça o seu trabalho.

As questões dos apoios de fulano, cicrano e beltrano, eu também concordo muito com o Hugo Possolo não fazem mais do que a obrigação e ainda estão fazendo muito pouco, precisavam fazer muito mais. Eu pergunto às vezes a algumas pessoas: o que elas buscam quando vão assistir o Cirque du Soleil e o que elas buscam quando vão assistir um circo na periferia? Porque o objetivo é um só, eu acho que é de se tornar feliz, é de achar algo engraçado, é de se divertir, de se descontrair. Não importa se a arquibancada é acolchoada ou se é um poleiro de tabua bem estreitinha se espetáculo é gostoso, é bonito, é verdadeiro, se a intenção dele foi manter viva essa chama da arte e da cultura, você se esquece de tudo isso e sai dali satisfeito. O pequeno é muito rico, o pequeno é muito verdadeiro, talvez nem apareça, até o nome é mal pintado na frente do circo. Aí acham caro quando pagam um real para assisti-lo, pra botar pra fora essa adrenalina.

**GARDI HUTTER:** Há muito tempo atrás, quando eu decidi fazer palhaço, não existia palhaço mulher. Era novo, ter uma mulher engraçada era uma coisa nova. Mas eu peguei todas as tradições, todas as gags, você começa com coisas que você conhece. O processo é esse mesmo, é trabalho e trabalho, você passa por crises, por momentos difíceis, você se arrisca, você tenta. E há um momento em que eu tenho que ver se as pessoas estão rindo de mim, se estão achando bom, então eu saio da harmonia é nesse momento que eu consigo coisas novas, mas são pequenas as coisas novas.

**LEO BASSI:** Eu tenho vivido desde a minha infância nos circos, e eu tenho visto o declínio do circo. Cada dia me pego contando quanto público estava presente e a cada dia há menos público. E a cada dia meus pais dizendo: o importante manter a tradição. Eu dizia: E porque não há ninguém no público? E eles respondiam: o público é tonto, é louco, o público já não tem inteligência, o público é estúpido, não sabe o que é bom ou ruim. E nos anos 60 passaram todos os grandes movimentos de concertos, rock in roll, pop, Beatles e tudo. Numa noite teria um concerto Rave Metal no circo e foi preciso que todos os artistas corresse com seus materiais, com suas coisas do espetáculo, que tirassem suas coisas do picadeiro, porque era gente louca que podia quebrar tudo. Tinha poucas pessoas para ver o nosso espetáculo. Porém depois teria um show do Ten Years After. E depois do meu espetáculo, eu era menino, saí na rua e vi muitas pessoas, muitos jovens esperando para comprar ingressos do espetáculo para verem os After. O show iria começar a 1h da manhã, e meus pais dizendo: isto não é circo! Lembro de o meu pai dizer: este homem não é malabarista, isto não é música, é uma merda! E eu disse: papai olha quanta gente. E ele respondeu: são drogados, são maus, são... E eu neste momento já sabia que meu pai estava totalmente equivocado, porque o circo antes, cem anos antes, era



para o Ten Years After também, era o mesmo público que viria de manhã com força, com adrenalina. E a partir deste momento decidi não mais respeitar nada da tradição, deixar tudo sobre a tradição, para mim a tradição era uma merda! Se eu chegar a ganhar, a faturar algo, posso dizer que não faço nada, que nunca copieie algo de outra pessoa. E eu queria viver desta maneira, e pediria a todos que vivessem também desta maneira: renovar, trocar, não fazer as coisas que já foram feitas. Já temos vídeos de coisas antigas. Para mim é muito. Agora, evidentemente, quando o fizer, faça com personalidade. Tem que ter grande personalidade para fazer desta coisa uma coisa nova. Porque senão será apenas uma imitação. Se uma pessoa tem uma enorme personalidade pode fazer qualquer coisa porque é a sua personalidade e não porque faz uma coisa que é importante. Por isso, quando eu faço workshops e cursos, nunca dou lições de técnicas. É tudo meu esforço. Nunca falo de técnica. Falo em buscar sua personalidade, dar mais força à sua personalidade, inventar coisas, porque eu sofri em circo, e tenho visto circo morrer pela tradição. Circo era um espetáculo sem tradição. Eu penso sem tradição. Todas as coisas foram inventadas, nariz vermelho foi inventado por uma pessoa, os vestidos com sapatos grandes foi inventado, são idéias de uma pessoa, não da tradição! A tradição vem em peças sempre como uma idéia da pessoa que teve esta idéia. Quando pensei em fazer do meu palhaço malabarista tradicional, durante muitos anos, eu queria fazer novo, novo, novo. E um dia, aos 26 anos, decidi deixar o circo, deixar de ser malabarista, deixar tudo que era passado e fui pra rua pra repensar outra vez, inventando outra história com o público. Porque eu não queria passar a minha vida contando o público na arquibancada. Eu queria ganhar o circo porque eu queria fazer coisas que o público gostasse naquele momento e não fazer um museu, uma recordação, ou ser protegido por tradição.

**WESLEY:** Pensando um pouco no que o Léo Bassi fala sobre o comercial e no Cirque du Soleil como um fenômeno do poder, respaldado pelo poder que é instituído e mantido pela sociedade, quando este circo chega nesse reconhecimento, ele também tem o mesmo impulso de querer público. Nós palhaços queremos que o público venha e isso é autêntico e é fundamental. Ao mesmo tempo, nos colocando nessa linha de batalha, como você mesmo falou, terroristas, estamos na luta darwinista, então, me parece que nós lutamos uma luta da qual nós nunca queremos sair vencedores.

**LEO BASSI:** Há dois dias, na Espanha, me convidaram para ser júri num programa de concurso de cantores na televisão. Eu não aceitei e as pessoas me reprimiram, pois acham que seria muito importante, que todas as pessoas iriam me conhecer. Mas pra mim isso seria me vender e eu não quero me vender. Depois, segunda-feira dessa semana me convidaram para fazer uma propaganda como promotor do whisky JB, dizendo que sou anti-conformista e... eu disse não. E me responderam: Você é louco, é muito dinheiro. Por que não? Eu disse: porque eu sou anti-conformista e não quero, eu sou livre, sou orgulhoso, tenho o meu valor. Não quero. Então me mandam agentes e eu dizendo não, e eles, é muito dinheiro e muita visibilidade na imprensa. E eu: não, não quero, porque eu quero mais, eu quero mais do que a visibilidade. Você pode decidir onde está o público e até onde chegar pelo nome dele. Importante é não se vender. Eu

quero trazer o máximo de gente possível pro meu circo, pro meu espetáculo, mas não me vender para conseguir isso. Seria falso, falso. Eu não quero vender minha alma ao diabo porque quero ser mais forte.

**MÁRCIO:** A gente falou de política, a gente falou de ética, a gente falou de história, de tradição, de ciência, de darwinismo, de religião, falamos de mercado, falamos de ideologia, fisiologia, mas no fundo o que fica são as diferenças. Quando eu olho pro Léo Bassi e vejo um inconformado dos anos 60 e 70, naquela época o mundo pensava em transgredir determinadas idéias e o Léo traz com ele essa herança até hoje. Quando eu olho pro Biribinha, lembro do espetáculo de ontem, a riqueza, a técnica, a qualidade, o apuro. Pra Gardi olhei o tempo todo como palhaça mulher. Uma vem do teatro, outro vem da tradição, da família, outro da transgressão. O fato mais importante que eu vejo aqui é o poder que cada uma dessas pessoas, nos seus lugares, tem de comunicar uma experiência inesquecível pra o seu espectador. Se eles de fato vão transformar o mundo, talvez a gente não saiba. O fato é que a personalidade de cada um e o inconformismo de cada um ou a pureza de cada um, a beleza de cada um, faz com que digam algumas coisas que pra eles são muito importantes. Eles são artistas e depois que a gente falou de política de tudo e de tudo, então a gente fala de arte, então salve a arte. Salve a arte do palhaço porque é essa criatura que tem a capacidade de provocar experiências inesquecíveis em todos nós.

**HUGO POSSOLO:** De certa forma o Márcio já deu a amarrada final. Então eu quero agradecê-los e se cada um quiser falar as suas últimas palavras depois a gente encerrar.

**GARDI HUTTER:** Obrigada pelo Anjos do Picadeiro e por essa organização grandiosa.

**BIRIBINHA:** Me senti tão privilegiado nessa manhã aqui, rodeado por esses três colegas ótimos. Obrigado ao Anjos e que permaneça sempre vivo para nos dar essas oportunidades de trocas.

**LEO BASSI:** Quero agradecer a Darwin (risos) por ele ter me dado, como dizer, a legitimação de minha agressividade. Obrigado.

**HUGO POSSOLO:** Valeu gente, obrigado!





# NEM HERÓI NEM GURU: PENSAR O PALHAÇO ALÉM DA (AUTO)AJUDA

ADRIANA SCHNEIDER  
RICARDO PUCETTI  
JULIANA JARDIM

MEDIAÇÃO  
IEDA MAGRI

**IEDA MAGRI:** Tanto a discussão de ontem quanto a de hoje nasceram em outros Anjos, têm um pouquinho de cada Anjos, e também tem muito a ver com a nossa revista Anjos do Picadeiro. Nós abrimos esse seminário, nos últimos dois anos, para conversas, apresentações de pesquisadores, estudantes, ou de teatro, ou de circo, ou de palhaço ou de comicidade. Enfim, artistas, ou pesquisadores poderiam se inscrever. E nós tínhamos uma mesa no começo com os nossos convidados, como hoje, e a segunda mesa era por inscrição. Então a gente recebia, por exemplo, quarenta resumos e tínhamos que escolher, entre esses quarenta, apenas seis para vir falar sobre a sua pesquisa. E o que mais aparecia nesses quarenta resumos a cada ano, era uma grande preocupação em achar uma função nobre para o palhaço, que não estava muito ligada à questão estética, e nem também a uma definição, digamos, de papel social, no sentido político. Aquela função que a gente estava falando ontem, “qual é a minha função enquanto indivíduo, qual é a minha função enquanto artista, enquanto palhaço?”. Mas o que vimos foi uma necessidade muito grande das pessoas justificarem a sua pesquisa ou a sua criação de cena a partir do bem que esse trabalho poderia fazer para as outras pessoas. Então, sempre o trabalho estava ligado à saúde, ou se não estivesse ligado à saúde, estava ligado a levar algo que pudesse mudar a vida de alguém numa comunidade carente, por exemplo. Então a gente queria trazer essa discussão para cá, para pensar as implicações da descoberta e do trabalho do palhaço, de construção do palhaço e da cena e etc., a partir da ideia da formação, do talento, da técnica. Também porque a gente percebeu muitas angústias, durante essas nossas conversas, tanto de iniciantes como de profissionais

que se perderam no meio do caminho porque não sabem mais por que estão fazendo esse trabalho, porque não tem uma justificativa. Ora qual é a justificativa? Então tem que ter essa justificativa de ajudar o outro ou de salvar-se nesse mundo doente? Essa ideia ficou tão em primeiro lugar, que a gente queria hoje partir para uma reflexão séria sobre ela. Por isso nós temos três pessoas que trazem olhares de lugares distintos. Adriana Schneider, que é pesquisadora, professora da UFRJ, tem um trabalho muito próximo com o Anônimo, está no Anjos esse tempo todo ajudando a gente a pensar os debates. E ela escreveu um texto sobre isso na revista de 2008, n. 7, um texto muito interessante para pensar o palhaço nessa reflexão que a gente põe hoje. Ricardo Puccetti, do Lume, que também tem um trabalho grande já com o Anônimo e com o Anjos, está desde sempre com a gente, e que tem todo um pensamento sobre a formação do palhaço. E Juliana Jardim que também já dirigiu espetáculos do Anônimo, e que tem um trabalho que ela vai falar um pouco, lá em São Paulo. Ela pesquisou o palhaço como meio para o trabalho do ator, foi formadora do curso de Humor da SP Escola de Teatro e é professora de teatro, atriz, está sempre então pensando essa questão da formação. Eles vão falar e depois a gente abre para perguntas.

**ADRIANA SCHNEIDER:** Eu tenho gostado de pensar muito sobre o palhaço como alguma coisa que vem se constituindo como um campo de legitimação, como se o palhaço tivesse que se legitimar num lugar. E quando penso nisso vejo que é muito difícil definir o que é o palhaço. O palhaço pode ser muitas coisas. Se a gente for tentar definir o palhaço ao longo da história, a gente está perdido, porque de qual palhaço a gente está falando? Do palhaço do nariz vermelho, dos palhaços do cinema, dos ambulantes que trabalhavam nas feiras? Do que a gente está falando? O palhaço, na verdade, ele é alguma coisa que está dentro de um mundo cômico muito amplo. E de alguma forma a gente conveniou a entender o palhaço como uma figura que usa o nariz vermelho, que tem aquela cara maquiada. Então tem um aspecto tradicional do palhaço que quando a gente pensa nele, a gente tem ele na cabeça. Só que no tempo que a gente vive, isso é completamente relativo, diluído. Aqui no Anjos mesmo, a gente vê que o palhaço é muito mais do que alguém que usa um nariz vermelho. Então, não querendo dar conta do aspecto histórico do palhaço, porque acho que isso é um trabalho impossível, demoraria uma vida inteira para alguém fazer isso, acho que a gente poderia pensar de que palhaço a gente está falando aqui no Brasil, hoje, em 2012. E nesse sentido, me parece que o Anjos do Picadeiro é a arena para a gente pensar a palhaçaria no Brasil, porque é de fato onde essa questão vai se dar, onde essa múltipla figura do palhaço vai se legitimar num certo sentido, e aonde a gente vai constituir um campo de formação desse palhaço, que quer tornar-se palhaço, de uma forma mais clara. A questão que quero trazer aqui é que o Anjos do Picadeiro tem o papel fundamental na história desse processo de legitimação desses tipos de palhaço no Brasil. A grosso modo, acho que a gente pode identificar três tipos de linhagens de palhaços aqui no Brasil. Tem uma linhagem que a gente poderia chamar do circo tradicional, ou dos circos tradicionais, é sempre bom a gente falar no plural.? Porque também pensar em um circo tradicional é uma maluquice, o que a gente está

chamando de circo e o que a gente está chamando de circo tradicional, nesse caldeirão que é o Brasil. Então tem essa linhagem que vem desse circo tradicional, que tem todo um lado histórico muito importante no Brasil, e uma relação com a rádio, posteriormente. Tem uma relação até com um repertório de teatro popular que nasce nesse contexto, uma série de artistas importantes, a gente pode citar aqui alguns de fins do século XIX, como Xisto Bahia, ou o Eduardo das Neves, e outros que ficaram conhecidos, o próprio Benjamim de Oliveira. Posteriormente, pós final dos anos 70, a gente tem as escolas de circo, um espaço de saber que vai, de alguma maneira, organizar a possibilidade do cara que quer ser circense poder acessar essa tradição. Não por meio de uma família ou de um espaço, digamos, entre aspas, tradicional. E aí a gente tem a criação da Escola Nacional de Circo aqui no Rio, como um marco importante de democratização desse saber para fora do que a gente chama ambiente tradicional. E por último poderíamos pensar uma linhagem que podemos, grosseiramente, chamar de palhaço de teatro, que viria de um pensamento operado lá pelo Jacques Lecoq, também ali nos anos 70, onde ele vai experimentar a linguagem do palhaço na sala de trabalho. Tem uma passagem muito legal do Lecoq, naquele livrinho que está publicado em português, O Corpo Poético, na qual ele diz que estava com os atores na sala de trabalho e eles estavam tentando perseguir esse lugar cômico do palhaço e não conseguiam, eles só fracassavam. E quando eles estavam assim num estado de fracasso completo, o riso se fez, e aí a partir daquele momento o Lecoq sacou então que o palhaço é um lugar dentro do sujeito que se revela, onde você releve lá o seu ridículo, onde você revela o seu fracasso. Essa ideia do palhaço como alguém que se revela é um pensamento que veio dessas primeiras descobertas do Lecoq. E isso chega ao Brasil acho que no final dos anos 80, a partir do trabalho do Lume, principalmente com o Burnier (Luis Otávio), que traz para cá essas experiências que ele tinha experimentado na Europa. A gente tem essas três linhagens para pensar a figura do palhaço. E o Anjos do Picadeiro potencializa essa discussão, mas potencializa muito essa última escola, que poderíamos chamar de palhaço de teatro. Mas por que que a gente está chamando assim? Porque em princípio seriam atores interessados nessa linguagem, ou interessados, como é o meu caso, o caso da Ju, nas diversas possíveis linguagens para o ator e que também experimentam as oficinas de palhaço. E a gente tem então no Brasil, uma proliferação (risos) de oficinas a partir dos anos 90. O Anjos nasce nesse contexto, todos os palhaços do Anônimo fizeram o retiro do Lume, não é? Um importante centro nervoso de espalhamento (risos) dessas ideias.

A gente tem então uma geração de palhaços formados na sua origem, na sua semente, no seu mote inicial por esse impulsionamento, por esse pensamento, do palhaço como uma revelação. O Anjos é criado, e esses palhaços, jovens palhaços do Brasil, passam a se reunir constantemente para trocar experiências. E não só esses jovens palhaços, mas também grandes palhaços consagrados do mundo todo são chamados para essa grande troca, que é o Anjos do Picadeiro. E a gente tem, na verdade, um confronto ao longo desses anos, de técnicas múltiplas, de formas múltiplas de se tornar palhaço. E é muito legal porque se a gente olha no panorama de todos esses anos do Anjos, vemos

que muitos assuntos surgiram no bojo desses encontros. Assuntos que eram bastante polêmicos na ocasião, mas que rapidamente no outro encontro já se tornavam um assunto banal, ou motivo de ridículo, até para os palhaços que tinham brigado tanto por aquela questão no encontro anterior. E observar essas discussões, observar como esses modos de entendimento do palhaço se negociam nesse espaço do Anjos do Picadeiro, me parece que é o lugar mais rico para pensarmos a legitimação dessas múltiplas figuras do palhaço no Brasil. Olhar para essa discussão como um espaço de legitimação é muito legal para a gente evitar o que venho observando em muitos dos meus colegas, em muitos de meus amigos aqui nesse espaço, uma espécie de idealização nefasta da figura do palhaço, que acaba tornando esse palhaço uma espécie de guru do século XXI. Algo que me parece extremamente contraditório com a própria natureza do que poderia significar um agente de comicidade. E acho que o espaço do Anjos do Picadeiro acabou se tornando também um espaço de idealização dessa figura. Não por maldade, mas por ser um lugar onde as discussões se fazem, onde não há literatura sobre isso, onde são raras as pesquisas na academia sobre esse assunto, apesar de algumas pessoas estarem se atritando com esses materiais ao longo de pelo menos esses últimos vinte anos, mas é ainda muito recente. É muito legal a gente olhar para esse panorama sem julgamentos, e observar o que nos move. Do que a gente está falando? De uma busca por uma multiplicidade técnica, o que é mais interessante, mas às vezes me parece que confundimos o lugar da técnica com o lugar da poética, e com o principal disso tudo, que é o que nós queremos sendo palhaços. E aí tem coisas muito curiosas e interessantes, tenho percebido que em todo Anjos alguém em algum momento vem me perguntar “Oi, você é palhaça?” e eu falo “Não”; “Ah você não é palhaça?” E nisso eu já sou excluída, as pessoas já me olham assim como se eu fosse alguém com algum problema. Ou então alguém me pergunta “Você tem um palhaço?” e eu digo “Tenho”, e alguém me pergunta “Qual o nome do seu palhaço?” “Ah não sei, meu palhaço não tem nome, eu tenho vários palhaços”, se é que isso é possível. E isso também é um problema, porque existe um certo lugar de consolidação do que é esse palhaço idealizado, que gera quase uma mística em torno dessa figura. Como se o fato de você não ter um palhaço nesse contexto do Anjos, te tornasse uma pessoa estranha, perigosa, não pura ou não essencial, não sei. Lembro num dos Anjos que a discussão da vez era Qual a diferença entre clown e palhaço? Que é uma discussão velha, mas não tão velha, porque outro dia fui banca de uma dissertação de mestrado em Uberlândia, o menino, assim fofo, dedicado, mas ele perdia um capítulo discutindo a diferença entre clown e palhaço. E na verdade a gente pode falar que há diferença? No final das contas clown e palhaço não são só dois substantivos um em cada língua, um em português, um em inglês? Ok, podemos dizer que sim, acho que até se chegou a conclusão que é isso. Mas em todo caso se a gente usa essa distinção, ou se já foi usada essa distinção entre clown e palhaço, por que a gente diferencia? É interessante para a gente observar que na verdade a diferença talvez esteja nisso tudo que falei antes, nessas possíveis linhagens de aprendizado, ou melhor, nesses sistemas de aprendizado. Mas será que é relevante a gente fazer essa divisão? Porque essa



divisão foi feita na história das conversas polêmicas do Anjos do Picadeiro? Enfim, fica essa questão no ar. Uma outra questão muito interessante que mudou os paradigmas do Anjos, era se palhaço contemporâneo deveria usar nariz vermelho, foi quando apareceu Leo Bassi. Foi muito interessante porque, nesse Anjos, alguns palhaços resolveram tirar seus narizes, e o Teatro de Anônimo foi um grupo que fez essa experiência. Foi um Anjos muito curioso, porque muitos fracassaram com essa experiência, inclusive o Anônimo, foi assim uma apresentação terrível. E foi muito bonito no ano seguinte ver o Leo Bassi fracassando belissimamente para oitocentas pessoas. Sem nariz. Muito interessante essa potência desses entendimentos do Anjos. E essa então era a discussão da vez. Uma outra discussão também terrível, muito drástica, foi a polêmica entre os grupos que fazem trabalho em hospital e o Hugo Possolo, que escreveu o terrível manifesto O Matador de Palhacinhos, que foi um manifesto extremamente agressivo, e que atirava para tudo quanto é lado, e com a arrogância que é peculiar ao Hugo. O Hugo está aí? E foi uma polêmica absurda da legitimidade, se o palhaço, se esse lugar da doçura poderia também ser um lugar importante. Então está um pouco atrelado nesses assuntos que a leda mencionou, esse lugar da ajuda, do palhaço como uma ferramenta, e tal. E o fim também foi extremamente polêmico, mas geraram discussões muito poderosas. E esse espaço do Anjos do Picadeiro é o único lugar no Brasil onde essas discussões de fato se dão. Por isso me parece que o papel histórico do Anjos é um papel fundamental na arte da palhaçaria no Brasil. Diria até internacionalmente, porque afinal de contas é um lugar onde todo mundo que faz palhaço o reconhece como espaço de trocas e de questões. E mais recentemente, para terminar essas pequenas discussões que elegi aqui, se o palhaço é ou não personagem. Que é a discussão da vez. E é uma discussão interessante, seria o palhaço um personagem? Porque não, qual o problema?

Agora no processo do Inaptos, eu e o João muitas vezes parávamos o ensaio para sair no pau: “Porra, é personagem sim, vamos andar com esse negócio cara, porra”, qual é o problema?. O ator também pode ter um estado muito próximo ao estado de disponibilidade, ou se a gente quiser, não gosto muito dessa ideia, mas da revelação desse estado, que o palhaço também tem. Então a gente teve discussões interessantíssimas, estou escrevendo sobre isso, para ver se a gente consegue pinçar por que essa distinção entre o palhaço e o ator. Qual a relevância da gente distinguir essas duas figuras? Por que é necessário distinguir essas duas figuras?

A gente vive um momento agora, no campo das artes, onde todas as fronteiras estão diluídas. Não tem mais sentido falarmos de gênero: comédia, tragédia, drama. Isso é o anacronismo bizarro. Muitas vezes somos obrigados a responder para o jornalista medíocre do jornal que pergunta se a peça é comédia, tragédia... Sei lá bicho! Minha peça é tudo, eu não sei o que minha peça é. Estamos num momento em que o teatro, a performance, o cinema, as artes plásticas, se misturam, há um intercâmbio das áreas, a transversalidade impera de uma forma ampla. Será que de fato há relevância de falarmos que há uma distinção, ou será que o mundo cômico é de fato uma outra coisa? E também será que a gente tem que afirmar o palhaço? Por que essa necessidade de

legitimar esse campo, por que nós precisamos disso? Por que é importante nos definirmos como palhaços e não como atores, ou como palhaços e não atores? Acho que a gente poderia aqui falar mil coisas, a gente saberia definir muito bem esses campos, a gente poderia ver a diferença entre eles. Mas não sei se isso se sustentaria durante muito tempo no mundo, nessa contemporaneidade, onde as coisas estão muito potentes. Acho que o Leo Bassi, antes de tudo, por exemplo, ele é um performer, se a gente for entender o que é um performer, e a potência de um performer no campo da política, ele se enquadraria totalmente nisso. Mas ele só é um palhaço porque ele se define assim. E é isso que importa, talvez. Talvez seja isso: como a gente quer se definir? E por que a gente quer se definir assim? Enfim, chega, acho que já falei para caramba.

**RICARDO PUCETTI:** Pegando um pouquinho o gancho do que a Adriana falou, acho que tem um sentido muito grande nisso, da gente estar aqui, porque também há um momento do mundo em que temos que escolher os nossos pares, com quem a gente quer estar, e juntos entendermos melhor qual é a nossa ação no mundo, nesse mundo que nos cerca e que espera de nós alguma coisa. Só tem uma relevância para mim essas discussões, esses seminários, ou questões como clown palhaço, se isso nos levar a uma ação prática. Sou de um grupo que é um grupo teatral, mas também é um núcleo de pesquisa da Universidade de Campinas, então a gente teve desde o início essa dualidade de estar no mercado, mas também uma coisa da investigação muito forte. E hoje em dia eu vejo, depois de quase trinta anos de grupo, que por um lado houve uma transformação de muita gente se dedicando a um determinado tema e se aprofundando nisso, por outro lado eu vejo um predomínio muito grande de uma teorização e de um bla bla bla em cima, e isso não levando a nada que seja um crescimento prático. O nosso trabalho como palhaço, ele está muito mais próximo do sapateiro, do açougueiro, do pintor de parede, do que do intelectual de academia. Então se a gente, em espaços como esse, discute como tem que ser realmente esse embate das ideias, que é muito produtivo, mas se isso não nos leva a uma dança do corpo, a um trabalho que nos faça construir algo concreto, para mim isso realmente não tem relevância nenhuma. Às vezes me incomoda, pessoas que vem e falam: “Eu estou fazendo uma tese de doutorado sobre o palhaço”, daí eu olho “Mas você o que...” Para mim vai ficar lá na estante, alguém vai ler ou não vai ler, tudo bem é informação, é conhecimento que é gerado, mas para o ofício do palhaço não tem sentido nenhum. Acho que o importante é a prática. É uma prática que vi com as pessoas com que tive oportunidade de trocar, como mestres que me deram caminhos, que me proporcionaram elementos para poder construir o meu próprio trabalho. Venho de uma escola que na verdade é anterior ao Lume, que talvez seja a de muitos de vocês, que é de uma necessidade de fazer o que eu faço. Então o que me moveu a ser palhaço foi uma necessidade, sem entender exatamente o porque, de começar a ir para a rua, em Campinas, colocando nariz, tirando nariz, vestindo uma roupa mais próxima da tradição ou não, mas ir para a rua e de alguma maneira, pouco a pouco, num aprendizado, provocar as pessoas. Tentando que elas rissem, tentando com que elas vissem o espaço onde elas estão de uma maneira diferente. Acredito que esse ofício do palhaço começa por aí.

As perguntas são muitas, e as respostas são infinitas, mas acho que o palhaço começa pelas convicções dele. Claro que isso é um impulso inicial, o mais vai sendo entendido, e vai se modificando, ao longo da vida. Inclusive também com oportunidades como essas que a gente tem no Anjos, de ver as pessoas, de conversar com elas num jantar, de ver o que elas estão fazendo, de trocar comentários sobre o que eu fiz e o outro achou. O aprendizado passa por aí também. É uma construção que é feita ao longo da vida, de você estar, acredito, sempre no risco. É aí que se aprende, é aí que a gente tem que se colocar. Vejo então que a boa técnica, o bom, aquele que domina o ofício, ele tem é que estar puxando o seu próprio tapete, o tempo todo.

Então foi o Nani Colombaioni, que apesar de não estar mais com a gente, está no meu trabalho, no trabalho de tantas pessoas, no que a gente lembra das histórias, de estar no risco, de não se sentir e não se achar pronto. Lembro quando o Nani veio para o segundo Anjos, em Rio Preto, fui falar com ele antes dele fazer o espetáculo, cheguei lá estava aquele monstro sagrado sentado numa cadeirinha assim meio no escuro, aquela coisa meio deprimente, velhinho assim, e quando ele me viu, ele meio que se acendeu, falei: “Oi Nani, tudo bem?”, ele: “Ai Ricardo, me dói a cabeça” (risos) “Me dói a cabeça”. “O que foi Nani?” “Não, hoje eu amanheci com a cabeça... está me doendo a cabeça”. E eu disse: “Não Nani, mas tudo bem, vai dar certo”. “Mas Ricardo”. Ele pegava na minha mão, “As pessoas vão gostar de mim? As pessoas vão gostar?” “Pelo amor de Deus Nani!” “Claro que vão gostar”.

A gente vai na corda bamba. Chega um momento da nossa carreira, da nossa história, que chegamos naquela plataforma do trapézio, “Opa, estou seguro!”. Quando você fica seguro demais, ferrou. Muitas vezes, porque daí começa a não fluir muito. Então de novo você tem que encontrar o seu modo de fazer. A gente como palhaço vê o mundo de um outro jeito, a gente não olha para uma escada, e a escada não serve só para subir ou para descer. Serve para rolar também se quiser, serve para você fazer outras coisas. Uma cadeira não é só para sentar, a gente vê o mundo de ponta-cabeça. Então para isso a gente tem que estar puxando o próprio tapete. E a técnica entra. é que quando se fala em técnica também parece uma coisa sagrada, monolítica, única. Não existe isso, existem territórios onde a gente sabe que nós vamos ter que navegar, territórios do cômico. O Burnier (Luís Otávio), que foi o nosso mestre no Lume, ele tinha uma frase muito interessante para a técnica:: “A técnica tem dois componentes, ela é um pouco como o domador de circo. O domador de circo tem que ter o chicote e tem que ter a cadeira, que não deixam o leão comer o domador”. Então nós temos que ter a forma também, mas isso tem que servir para nos movermos de alguma maneira, porque se não a forma não nos leva a coisa nenhuma. O Engibarov, por exemplo, foi um grande palhaço russo, que a gente pode encontrar informações na internet. Aliás, vocês têm uma sorte desgraçada, porque quando a gente começou, não tínhamos como ver os mais antigos. Como aquela fita, do Charles Rivel, que o Anônimo introduziu e que, assim, a gente disseminou a pirataria pelo mundo.

Engibarov tem um livro sobre o circo de Moscou, tem uma entrevista com ele, que foi a Erminia a primeira que me levou a essas informações. Tem um depoimento do

Engibarov em que ele fala sobre a construção do palhaço dele. Quando sentou com o diretor russo e escreveram uma história. Uma coisa bem russa, meio stalinisquiana quase, e ele construiu essa figura. E quando a gente vê o Engibarov, é personagem ou não é personagem? O que importa se é personagem? Aquilo ali é um ser que existe, que tem uma vida, que podia existir no circo, podia existir no teatro, no hospital, na rua, aonde for, aquilo ali existe. Ele acessa por meio desse caminho, digamos dramaturgicamente, um universo que faz com que ele vire um arquétipo.

Concluindo, quando trabalhei com o Nani, vi a mesma coisa de um outro jeito. Cheguei lá, ele: “Está bom Ricardo, prazer”. Eu cheguei no sábado, a gente começava a trabalhar na segunda, ele falou: “Ah fica esse final de semana aqui “Só que esse final de semana você vai me mostrando o seu material só para eu ver como é que você faz”, e daí sentava. Ele ficava com aquela cara, via o número e não mexia um músculo. “Está bom, obrigado. Chega. Vamos, vem cá um pouquinho, você quer me dar uma força? Eu tenho um poste ali, está vendo?” (risos) Olhava aquele poste de quinze metros. “A lâmpada está queimada, você pode trocar para mim?” “Está bom Nani, cadê a escada?” “Está lá. Uma escada de circo”. Então eu com aquela escada para trocar uma lâmpada, imagina, era uma coisa, um acontecimento. Caia e ta-tá-tá, sou desastrado, a coisa não era fácil, trocava a lâmpada depois de um tempo. “Ah legal, vamos ver mais uns números seus, o que mais você faz?” “Isso, isso”, “Ok, está bom”. Então esse foi o final de semana. A outra coisa que ele mandou fazer foi entrar debaixo de um carrinho de três rodas que ele tinha, ele não podia dirigir carro normal porque era muito velho, e me fez trocar um parafuso lá embaixo. Então ele me dava tarefas reais e via como eu fazia. Acabou o domingo à noite, assistindo ao jogo da Fiorentina, que ele era fanático. “Está bom, eu já entendi o teu palhaço, o teu palhaço é isso aí, você é uma pessoa super bem intencionada, você quer fazer as coisas bem, mas você não faz nada direito, você é um desastre, mas você está sempre feliz, você diverte, e você... Então está bom, vamos fazer o teu espetáculo que a gente vai trabalhar, e é isso aí”. E ele simplesmente confirmou um caminho que eu tinha, me abriu muitas outras coisas, mas isso também nada mais é que uma estrutura de você buscar algo que seja muito individual daquela pessoa, muito próprio, muito peculiar, porque afinal de contas um é gordo, outro é magro, um é preto, um é veado, um é judeu, um veio de Campinas, outro mora no Nordeste, outro não sei o quê... O outro é tímido, mas quer fazer? A gente é essa diversidade, então, o descobrir a nossa diversidade talvez seja um caminho que é comum a todas as linhas. Cada um com o seu discurso, com o seu conceito, ou com sua prática.

**JULIANA JARDIM:** Eu preferia talvez ficar quieta agora (riso), umas horas. Eu tenho tangenciado os lugares de palhaço, fiz o mesmo retiro que o João, a Angélica e a Shirley fizeram, com o Ric e com o Simi, do Lume, em 1996. Antes eu tinha trabalhado durante um ano com a Cristiane Pauliquito, de São Paulo. Acho que por questões didáticas se distingue bufão do palhaço. Vejo que os grandes palhaços são bufões, e tudo se mistura completamente, então eu abro o dicionário de teatro, único que a gente tem mais acessível, só tem o verbete bufão, aí você fala “Mas então cadê?”. Mas eu me encantei,

vamos dizer, por esse lugar que tinha a ver com questões que acho que aparecem na minha história e na nossa, que aparece um pouco nas conversas por fora, como críticas. Esse lugar de: “Nossa, tem alguma coisa minha que acontece dentro dos limites dessa máscara, que não acontece em outros lugares”. Tudo isso, esse pacote de coisas, tem a ver para mim com a potência desse lugar sobre o qual vocês transitam e que eu me sinto transitando nas bordas. Estou vendo que tem muita gente bem nova aqui, junto com uma outra média de idade, e talvez eu queira falar mais com essas pessoas do que com as pessoas mais velhas, acho isso muito bom.

Acho bom pelo seguinte, isso é um vigor da vida disso tudo, da vida dos lugares que esse encontro acessa. Sou uma pessoa muito ligada às formações, aos começos. Nas formações nas quais sou professora vou até o final porque estou junto desde o começo, não é melhor nem pior, é só uma característica. Os limites dessa história para mim, ligados a essa pergunta, ou as perguntas que o tema dessa conversa abre, me fizeram querer contar duas coisas para vocês. Uma eu não vou contar, vou ler, é um texto que está numa peça do Brecht. Ele tem um projeto que chama de peças de aprendizagem. E esse tema de hoje é um tema que fala muito sobre o lugar da aprendizagem, o lugar da transmissão, e o lugar do aprender. Então esse é o meu solo, esse lugar do aluno, estudante, aprendiz, tarado, desejante por alguma coisa. E o lugar daquele que acha que tem alguma coisa para dizer, para transmitir, seja técnica, seja linguagem, seja o que for, seja um pedaço de uma bola de borracha e que ele nem sabe direito o que é, com a gana que for. Porque acho também que nem todo mundo tem essa sorte que o Ric teve, do atravessamento da necessidade. Então acho curioso, de cara, que sejamos aqui três pessoas do teatro. Eu me pergunto onde estão as outras três do circo, para também falar desse tema junto com a gente (riso). A primeira nota para mim, para essa conversa absolutamente sem narrativa que estou propondo, é imaginar esse texto que vou ler aqui, sendo sussurrado por todos vocês, e todos nós que estamos aqui nesse lugar alto, acima de todo mundo. E poderia também sair para a cidade, para as vozes da cidade. O que seria a gente ler isso nas mãos, sussurrando? Eu vou ler. O fragmento é um texto todo fragmentado de uma dessas peças de aprendizagem do Brecht chamada A Peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo. O fragmento número quatro vem depois da cena dos palhaços. Para quem conhece o texto, ou já ouviu falar, é aquela cena em que são três palhaços, um dos inquéritos sobre se o homem ajuda ou não o homem. São três inquéritos, o último inquérito são três palhaços, dois palhaços que chamam Primeiro e Segundo vão decependo o primeiro, que chama Sr. Smith, para ajudá-lo e ele vai ficando sem corpo. Enfim, tem que ler essa cena. E em seguida vem esse fragmento que se chama A Recusa da Ajuda, vou ler um pedacinho dele.

“A multidão lê para si mesma. Certamente vocês já observaram a ajuda em mais de um lugar, sob diferentes formas, gerada por um estado de coisas que ainda não conseguimos dispensar. A violência. Contudo, nós os aconselhamos a enfrentar a cruel realidade com uma crueldade ainda maior. E abandonando um estado de coisas que gera a necessidade, abandonem a necessidade. Portanto, não contem com a ajuda. Recusar

a ajuda supõe a violência, obter ajuda também supõe a violência. E enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada. Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será necessária. Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência. Ajuda e violência constituem um todo. E é esse todo que é preciso transformar.”

Eu não quero comentar o texto, acho que quem tiver vontade vai ler esse trecho, ler o texto todo, mas a minha nota seguinte tem bastante a ver em como esse texto ecoa em mim. Eu fiz como atriz esses fragmentos do Brecht, num trabalho bem experimental, em 2005 e seis, e um pedaço do sete, e eu queria colocar então em conversa essa ideia da recusa da ajuda, e dessa complexidade da mistura do tema com a violência, contando uma história de um modo bem breve também. Não sou vendedora desses dois livros, mas vocês também podem depois ler esse segundo livro (riso). Está muito em moda o tema da emancipação no teatro, eu não sei quanto isso chega no circo, mas o tema da emancipação do espectador é um tema muito falado, pelo menos na outra ponta da Dutra, lá em São Paulo. E imagino que esse tema esteja aqui também, conversando com os meus amigos daqui, sei que esse tema também está bem presente, o tema do que seria esse espectador, esse cara que partilha das nossas experiências cênicas, e a gente, quando é espectador, porque a gente fica nesse nível também, emancipado. E isso obviamente para mim tem muito a ver com esse tema do herói, do guru, como o sujeito que transmite. Também com esse corpo que está em cena como herói, ou como guru, que não consegue sequer rir desse lugar que ele também é colocado, porque esse lugar também não é um lugar só de uma via. Então, nesse sentido, vou entrar agora no relato de uma história muito curta, e daí com as derivações que podem acontecer aqui entre nós todos. Conheci uma história de um pedagogo francês que está contada nesse livro, que eu não estou vendendo, como disse, chamado Mestre Ignorante, Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual. Esse livro conta a história de um método pedagógico, um método de ensino completamente impossível de ser realizado, completamente. Muito, muito espantoso, o que vou contar não chega ao dedinho do pé do espanto que é estar perto desse material, mas que aconteceu a partir de uma experiência com o acaso. O pedagogo chamado Joseph Jacotot tinha sido revolucionário na Revolução francesa, e foi para o exílio no que se chamava Países Baixos, que é onde se falava holandês. Hoje esse lugar é um pedaço da Bélgica, mas é uma cidade chamada Louvania, em português, Louvain. Ele foi para lá exilado, tem uma história anterior muito interessante no campo de como ele aprendeu as coisas na vida dele, etc. Aos 48 anos, ele estava então exilado, e começou a ser procurado por muita gente que queria aprender coisas com ele. Ele é um cara do século das luzes, Iluminismo, e que dava aulas de Matemática transcendental, retórica, tudo junto, Direito, enfim, aquele conteúdo gigantesco para transmitir. Queriam ser alunos dele, ele não falava holandês, as pessoas não falavam francês. Então ele descobriu um livro, queria que as pessoas conhecessem a língua dele porque ele queria ensinar na língua dele. O problema da língua já começa de prima. Ele descobriu uma edição bilíngue do livro chamado Telêmaco, do Fenelon, que é um livro que conta a história do filho do Ulisses, livro grandão, em edição bilíngue holandês-francês. Ele cha-

mou um intérprete, porque ele não tinha nem como dar as tarefas para as pessoas, e disse por esse intérprete, que eu acho uma presença bem importante, que queria que as pessoas lessem o primeiro capítulo do livro, tentando ler as páginas das duas línguas, e se podiam, de algum modo, reescrever aquilo que elas leram. E que, no segundo capítulo, elas lessem e pudessem falar sobre o que elas leram. Passa então um tempo, em que o autor do livro, o filósofo argelino francês Jacques Rancière, não diz qual é. E, depois desse tempo, os alunos tinham o francês de franceses. Conheciam a estrutura da língua, sabiam escrever, sabiam falar. Esse acaso deixou Jacotot completamente espantado, ele chamou de a primeira aventura intelectual, ou a experiência do acaso. Ele ficou absolutamente espantado com a possibilidade, que não era auto didatismo, ninguém foi lá e fez isso sozinho, houve uma condução, um limite, uma tarefa muito precisa para isso acontecer, que não quer dizer que não poderia acontecer sozinho, eu só estou insistindo em como aconteceu aqui. E então ele parte da seguinte questão: as pessoas aprenderam uma língua nova, elas tinham a língua delas. Como é que a gente aprende a língua materna? Ninguém ensina, ninguém explica. A língua materna é aprendida a partir de uma série de ações, vamos dizer, eu aprendo, eu imito, eu decomponho, eu recomponho, eu repito, eu aprendo, eu imito, eu decomponho. Bom, a partir dessa lógica do aprendizado da língua materna, ele pega essa língua, o jeito como todos nós aprendemos a língua materna sem que ninguém nunca explique a língua para a gente, e a escola em geral ferra muita coisa (riso), atrapalha os estudos. Ele pega este modo de aprender a língua materna e cria um método absolutamente impressionante, que não pode acontecer em lugar nenhum a não ser na casa das pessoas, ele vai elaborando um pensamento e um modo de ensino, chamado Ensino Universal, que tem a ver com como a gente aprende a língua materna, e que nunca se explica nada para ninguém. E ele chega, aí eu não vou contar toda a história para vocês, porque o tempo é curto e porque eu nem saberia, mas ele chega ao ponto, com afirmações muito brutas, de dizer que o princípio de tudo é: todas as inteligências são iguais Não todos os homens tem inteligências iguais, todas as inteligências são iguais. A partir daí é possível aprender qualquer coisa. Bom, isso é um assunto gigantesco para dezessete horas de Filosofia e Ação. Mas não me interessa, eu não sou uma pessoa do pensamento. A questão é, o que no aprendizado de uma linguagem como esta que está em pauta aqui desde sempre, pode conversar com esse lugar da igualdade das inteligências? E com esse, eu vou até repetir para vocês a lógica aqui dos verbos do aprendizado, eu vou precisar um pouco melhor minha pergunta. No aprendizado da linguagem do palhaço, com quem está a palavra? Com quem, quem é o dono da palavra sobre o aprendizado estar acontecendo ou não? Você está pronto ou não? Quem é o falante que se confronta realmente com aquele que está aprendendo? Porque aprender a língua é um confronto de falantes. O guru, o herói, ele se dá muito em cena, mas na hora que eu estou aprendendo ele se dá muito em sala. Sala é tudo, é a rua, mas, enfim, o lugar que estou eu diante ou perto do outro, e o outro que é o olho que vai me dizendo o que é, o que não é, quem é esse que conversa comigo? Que é obvio que é também o público, talvez acima de tudo, o público, mas que durante muito tempo é o cara

que eu vi, que eu adorei, que eu fui atrás para aprender com ele. O corpo do palhaço não é um texto como é esse texto da língua? Não é um texto que eu possa aprender? Os verbos são aprender, repetir o corpo dos outros, dos bufos, dos palhaços, dos cômicos. Imitar, traduzir, decompor, recompor. E aí tem duas coisas muito importantes também nessa história, que acho bem bonito, que ele diz que o prelúdio desse jeito de aprender está em relatar e adivinhar. Relatar é o trabalho do artesão, é o cara que fala, tudo é em cima da artesanaria. Tem um trecho belíssimo que tem muito a ver com o que o Ric falou do artesanato, que é: "Eu preciso falar do meu ofício, a hora que eu falo do meu ofício, a hora que eu vejo a minha obra como discurso", e discurso é tudo que a gente tem, porque é a primeira língua que aprende, é o corpo e a palavra. Por que ter preconceito com a palavra? Isso está junto, está tudo junto, foram as escolas que separaram: Expressão Corporal, Expressão Vocal,...isso é junto. A fala dele só tem corpo porque é o corpo dele que está falando com essa história, se não essa fala não tinha corpo. Então esse relatar o que faço, tratar o que estou aprendendo como ofício, é o trabalho do artesão, porque ele vai ensinar um outro, ele vai transmitir relatando e o outro imitando ele, o tempo inteiro está acontecendo isso. E adivinhando coisas. E é assim que a gente aprende a língua materna. Então, claro, essa história tem me interessado muito. Estou fazendo um projeto artístico totalmente ligado a isso, chamado Ensaios Ignorantes, lá em São Paulo, há um ano e meio, isso é um tema muito forte para mim. Mas a questão é, esses lugares, esse lugar do guru, do herói, do "Eu te ajudo, eu estou aqui para te ajudar, eu estou aqui para te salvar", porque a gente sabe que tem imitadores do retiro do Lume fazendo trabalho de salvamento, a gente sabe. (risos)

Quis trazer essas questões um pouco porque acho que tem uma cor... horrível falar isso, mas, uma corresponsabilidade nesses lugares para a gente não só detonar os mestres (riso), os que se colocam e não se colocam assim, então isso está nos dois lugares. E como a gente vem pensando isso a cada gesto no corpo do outro, a cada ação para o corpo do outro, a cada coisa que eu digo para o outro. O quanto tem silêncio entre "eu já vi como é, eu sei como é que faz. Eu vou fazer porque eu sei", mas será que esse eu sei como é que faz porque eu já fiz tanto, porque eu olho tão bem, será que isso não está desocupando o outro dele mesmo? Isso tem muito a ver com o silenciar nesse lugar da transmissão também. Enfim, eu queria abrir essas questões pensando o aprendizado desse corpo da linguagem.

**IEDA MAGRI:** A Juliana falou "Sei lá, eu não sou do pensamento". E todos nós usamos a frase: "É preciso pensar. Vamos pensar, vamos pensar juntos, temos que pensar". E ontem também nós começamos a falar sobre isso. Enfim, por que nós fazemos esse seminário? Não é para simplesmente a gente ter mais uma programação. Nós estamos sempre tentando fazer desse lugar de conversa, de debate, de reflexão, uma maneira de fazer com que todos nós, os artistas que já tem um trabalho, os que estão começando, os que são de outra área, eu sou da literatura, por exemplo, conheço só o que vocês me mostraram até agora de palhaço, mas se trata sempre de uma questão que é procurar tomar consciência do seu trabalho. É muito difícil. Na minha área, na área de literatura, tem um monte de



gente que quer ser escritor, mas sem trabalhar, sem escrever. Quer dizer, é lindo ser escritor, mas é bem difícil escrever um romance, um livro de poesia etc., precisa pensar muito, trabalhar muito. E tem um poeta italiano, Cesare Pavese, que tem um livro que chama *Trabalhar Cansa*. Então, essa proposta de trazer essas coisas todas, cada um com sua opinião, cada um com o que pode contribuir para a reflexão, é justamente fazer com que a gente pense, não se trata de, como ontem pode ter parecido em algum momento, de rir para fazer pensar, mas se trata de uma coisa um pouco diferente, que é pensar para fazer rir. Acho que só faz rir aquele que consegue pensar um pouco o seu trabalho, aquele que tem uma consciência do quanto é difícil chegar naquilo que você mostra para o outro. É esse processo que a gente quer discutir aqui. Perguntas?

**JOÃO:** O Anjos do Picadeiro surgiu simplesmente da necessidade de refletir sobre o nosso fazer. Não tínhamos a perspectiva de fazer um festival, um encontro, a gente não tinha a mínima noção disso. Nós queríamos nos reunir com os parceiros nossos para poder pensar, e nos provocarmos, acho que foi outra palavra fundamental dita ali na mesa, que é esse lugar da provocação, esse lugar de se renovar, se colocar nesse lugar de risco é fundamental, para mim isso tem sido o mote primeiro da minha vida nos últimos anos. A felicidade é para construir o quê? O que me trouxe à condição de felicidade foi justamente o ato de eu estar sempre instigado, sempre molhado, de pau duro, para poder conquistar essas realizações, conseguir... ontem a gente também falou em utopia. E o Flavio Nascimento fala um negócio que eu adoro que é assim: "A utopia tem um lugar concreto na realidade", que é todo dia levantar e realizar os seus sonhos, realizar esse lugar que é idealizado, mas que tem potência porque senão para que vale sonhar? Eu sempre fico perguntando isso. Acho que essa mesa é uma das mais emblemáticas dos últimos tempos, porque o Anjos do Picadeiro está ficando chato para cacete. O Anjos do Picadeiro se transformou nesse, não sei bem se é escola aberta, tem isso, a gente tinha fita cassete naquela época, a gente tinha que correr atrás de informações, e agora a gente está voltando à possibilidade de ter acesso a várias informações muito caras, e segundo a minha visão, a minha visão preconceituosa, a gente estava fazendo mau uso dessa história. A gente vive agora numa era de projetos sociais, de patrocínio, responsabilidade social, sei lá mais o que, ecologicamente correto, essas merdas que nequinho inventa. E logo você, lhe dava a sensação de que era mais do que obrigação, e aquilo que chegava para mim chegava como uma obrigação do outro lado, que também não me provocava, não me instigava a seguir buscando esse lugar de desequilíbrio, esse lugar de desconforto, às vezes estava passando a ser pouco generoso com um colega na hora de ver.

Esse exemplo do Leo Bassi que a gente estava comentando ali para mim foi um dos mais maravilhosos do Anjos do Picadeiro, porque ele fracassou do tamanho dele, o tamanho do Leo Bassi foi o fracasso leobassiano, digamos assim, que ele se danou. E no próprio dia, conversando com ele, ele falou "Ah eu estava em cena, e eu perdi a vontade de brincar", eu falei "Ué, mas não é isso que você diz? A gente não precisa ter vontade de brincar, não precisa..." A gente estava conversando muito, eu falei assim "Mas eu não

te disse que esse negócio não ia funcionar? Será que você não fez a leitura não nesse momento, não se permitiu escutar o que estava sendo dito, como possibilidade da leitura desse espaço?” E a lua cheia estava apontando lá atrás assim da Fundação, e ele completamente acabado, ele falou assim “É. Perdi.” E isso para mim foi um grande exemplo porque ele perde e deixa de ser, sabe, eu falo o palhaço é o perdedor, o palhaço é aquele que se expõe ao ridículo, mas isso pode ser tudo uma armadilha né, uma armadilha ótima, porque a gente domina esse discurso e vai falando que a gente pode ser perdedor, que a gente é feio e aceita a barriga. Eu bem que queria não ter barriga, mas...

Quando falo que é palhaço, é a maneira de enxergar o mundo, de enxergar as resoluções de como construir a cena, de como pensar as soluções dramaturgicas, e sei lá, fazendo analogia, é pensar que uma coisa é jogar futebol de campo, outra coisa é jogar futsal, tudo é futebol. Mas a maneira do que o cara que joga futebol de salão, ou futsal agora, é diferente da maneira do cara que joga futebol de campo, e não necessariamente um vai jogar bem nas duas modalidades de futebol. E quando se fala palhaço, o palhaço enxerga um jeito de fazer teatro. E esse ator que vem, sei lá, ou esses outros atores, eles também vão ter outras maneiras de resolver as suas questões da cena. Eu nunca vi ninguém mais realista na acepção da palavra como o Nani Colombaioni, que era minucioso, que ele falava de um monólogo interior, ele falava dessas coisas todas. E ele nunca entrou numa escola de teatro, mas ele falava de palhaço.

**MÁRCIO LIBAR:** Vou começar com a frase que eu começo o meu espetáculo: “Eu sou ator”. Mas se alguém me pergunta o que eu faço na vida, eu digo: para ser sincero, eu sou palhaço. Então em nome da sinceridade, é que eu vou falar, vou ser palhaço aqui e agora. A gente navegou, patinou, patinou aqui e não entrou em lugar nenhum. Ninguém se comprometeu com porra nenhuma, em nenhuma das falas. Todo mundo pediu desculpa pelo que falou, no final. Tirando o Ric, que eu, ele não é muito de falar mesmo, ele acabou não falando nem pedindo desculpa. Acho que a minha questão hoje em dia não é ser ator ou ser palhaço, é a questão da arte. Eu sou um artista, eu quero ter a liberdade de ser um artista. E a liberdade de um palhaço ser artista é a liberdade de tomar tortada na cara, e a minha cara está aqui à torta, justamente para defender esse lugar da liberdade total. Eu acho que a gente criou um nicho, a gente é muito culpado, tem muita culpa nisso. No início era só paixão, como disse o João. Depois virou necessidade de estudo e aprimoramento técnico. Depois veio o patrocinador. Depois virou nicho de mercado. Muita gente virou palhaço porque dá para ganhar um dinheiro, seja fazendo animação de festa, seja ganhando patrocínio, seja vendendo espetáculos para projetos sociais em comunidade. Eu não aguento mais assistir espetáculos de palhaço pelo Brasil em que se tem umas cortininhas vermelhas no fundo, uma ribaltinha no chão, e uma sequência de gás, que em geral a gente vê mais ou menos o mesmo figurino, mais ou menos a mesma coisa. Eu acho que a gente já conquistou um território. O Anônimo tem um grande legado, o Anjos do Picadeiro tem um grande legado, que é, por exemplo, quantas horas de vídeo e filme, imagem, foram produzidas ao longo de quinze anos, dezesseis anos? Quantos textos foram produzidos, e até que ponto está de fato acessado para o mundo?

**ADRIANA SCHNEIDER:** Mas é também falta de interesse.

**MÁRCIO:** Ok, não estou querendo polemizar nesse sentido. A pergunta é se vão ter que acabar o Anjos do Picadeiro. Essa é a pergunta. É polêmica? Eu vou dizer porquê. Não é acabar com o Anjos do Picadeiro, é por que não manter o Anjos do Picadeiro, recuperar, como o João falou, o tesão dos vinte anos, recuperar um lugar do risco, recuperar um lugar onde a gente possa criar novas formas, novos modelos, seja mais dinâmicas, mais multifacetadas, acontecendo ao longo de um ano inteiro, em vários lugares? Porque esse modelo, para mim, ele já chegou num ponto que fica isso, as pessoas falarem e pedirem desculpa pelo que falam depois, "Porque não sei se é exatamente isso que eu tinha que falar", com todo o respeito com todas as pessoas aqui. Não tem, isso não tem paudescência, isso aqui não provoca, isso aqui a sensação que dá é que a gente está aqui mais um ano porque a gente curte para os mais novos. Eu acho que é muito interessante para os mais jovens, e para os que estão chegando eu peço desculpas. Eu estou fazendo essa provocação para os meus amigos de vinte anos, estou dando um tiro no próprio pé. Eu falo isso com a liberdade de quem ajudou a criar esse encontro, de quem ama as pessoas que estão aqui, e que são amigos de longa data. Mas eu temo de nós estarmos fazendo uma caricatura de nós mesmos, um teatro de nós mesmos. E eu só estou falando isso para ver se isso desperta a plateia, para a porrada comer, para a gente voltar aos tempos em que a gente falava umas merdas e todo mundo falava "Não! Mas isso não! Isso sim." Eu não vou pedir desculpa pelo que falei no final. Então a pergunta para a mesa é: se acha que tem que continuar, ou se acha que pode se transformar, acabar esse modelo e voltar a um modelo mais livre, mais independente, mais anárquico, mais tribal, mais coletivo, mais acessível, e tentando desgarantir o lugar do patrocínio e do lixo, essa é a pergunta.

**ADRIANA SCHNEIDER:** Vocês acharam tão ruim assim gente?

**FLÁVIA:** Eu só queria na verdade agradecer. É engraçado, tenho a sensação exatamente ao contrário, é a primeira vez que tenho vontade de ficar até o final numa mesa onde não são faladas as verdades universais, e isso me agrada muito, essa possibilidade de abertura e reflexão amorosa. E eu gosto disso, acho que é válido, então. Desculpa, não tenho uma pergunta, ou talvez a minha pergunta fosse justamente por que a gente tem que ter verdades universais, por que o palhaço tem que ser político, se existem tantas outras formas de transformação? Eu trabalho em hospital, vejo coisas inacreditáveis de transformação artística, e meu palhaço artisticamente é um antes do hospital e depois do hospital. O palhaço tem uma função de comunicação com inúmeras criaturas, de inúmeras culturas, de inúmeras formas diferentes. Não sei, não é talvez uma pergunta, mas é mais uma reflexão.

**DIEGO:** Objetivamente, eu gostaria de saber nesse momento em que foi falado de várias formas diferentes de que o palhaço é moda, quais são os novos desafios que se apresentam?

**RICARDO PUCETTI:** Comentando um pouco o que o Marcio falou, acho que não sou eu nem ninguém aqui que vai decidir se vai acabar o Anjos, porque apesar de o Anjos

ser nosso, como a gente diz, o Anjos não é nosso, o Anjos é de quem organiza o Anjos, que são os Anônimos. Então não vejo muito sentido nisso, eu acho que a maneira como o Marcio se coloca e fala, é justamente o que eu acredito mesmo, são as convicções que fazem o palhaço. A convicção dele nesse momento é essa, então ele tem que se virar com isso, e fazer alguma coisa com isso, como eu me viro com as minhas. Quer dizer, não existe uma posição de que ninguém vai resolver nada para ninguém. Em relação à moda, é a mesma coisa, para você é uma moda? Por que que você faz? Então responda isso e se vire com isso.

O que eu quis dizer pareceu uma justificativa, não me justifico “Caralho nenhum” (gritando). Eu falei o que eu acredito. Tá. Ficou claro? Então é isso, são as convicções de cada um, como cada um se coloca no mundo e na vida a partir do que existe dentro dele. O Anjos para mim é maravilhoso, eu já falei muitas coisas para o João, com quem tenho mais contato, que é como o Anjos poderia crescer. São opiniões que tenho. Eu acho mesmo que a gente se fecha num gueto. Uma das melhores experiências que eu tive no Anjos foi quando fui fazer o meu espetáculo na Cidade de Deus, por exemplo, que tinha mil e quinhentas crianças, e eu nem gosto muito de fazer para criança, mas foi maravilhoso, porque eu me colocava justamente nisso “O que eu faço agora?”. Às vezes a gente fala “Ah vamos levar lá para aquele pessoal que não tem cultura”, não é nada disso. A cultura lá é fortíssima. E isso me provocou muito e me fez aprender muito.

**ADRIANA SCHNEIDER:** Eu acho que todo o artista tem um papel político, independente do que ele queira fazer com isso, ou do que ele entende como política. Acho que você dizer que você não quer com a tua arte, ter uma atuação política, você está sendo político. Acho que tem uma confusão aqui, do porque que você busca a sua técnica, o que adianta você buscar a sua técnica se você não tem nada para falar? Mas por outro lado, a técnica também é um discurso, a técnica não é só um meio, é uma maneira como você se coloca, ela também é o seu próprio fazer. Mas acho que não tem sentido discutir técnica sem discutir política. Técnica e política são coisas que estão conectadas assim como o lugar do discurso, então me parece que esse é o lugar da gente enxergar. Sobre essa coisa que você coloca, Marcio, eu também não sei, eu não vou ficar de pau duro, sou menina. Eu gozo e tenho prazer de outra maneira, tenho prazer em colocar questões e não de veicular verdades, não acredito nessa cagação de regra, e acho que a contribuição que a gente pode dar, ou que eu tentei dar aqui, é esse lugar de refletir sobre o que a gente construiu.

Acho que o Anjos do Picadeiro tem duas dimensões. A dimensão do espaço interno, que é essa riqueza de conversas, é esse lugar de formação, de aprendizado, esse lugar tribal, onde a gente fala a mesma língua e onde a gente discute. Esse lugar, acho que é a vocação que foi conquistada, e é um lugar que a gente tem que manter, porque é um lugar fundamental. Mas acho que essa outra discussão que você coloca, Marcio, que é como sair para a cidade, não é só um problema do Anjos, é um problema da política cultural do lugar onde a gente vive, e como pensar isso para a cidade de uma forma mais potente para que a gente possa ter essas duas instâncias? A gente já teve experiências

muito incríveis nesse sentido, mas a cada vez a gente tem que se refazer, eu não sei se falta fôlego, não sei, não participo ali do centro nervoso de produção do Anjos, mas imagino que seja uma dor de cabeça você pensar, uma puta dor de cabeça você não saber se você vai ter dinheiro, e o que você vai fazer com o tanto de dinheiro que..., então eu não sei. Mas acho que poderia ser isso, sabe, como ganhar a cidade cada vez mais? Como deixar também de fazer só para a gente mesmo?



# MEMÓRIA, PESQUISA E EDIÇÃO: A HISTÓRIA ESCRITA POR QUEM FAZ

ALICE VIVEIROS DE CASTRO  
ERMINIA SILVA  
VERÔNICA TAMAOKI

MEDIAÇÃO  
IEDA MAGRI

**IEDA MAGRI:** Nós pensamos na mesa com uma sequência de perguntas, como se fosse uma conversa. Então como a mesa se chama Memória, Pesquisa e Edição – A história escrita por quem faz, eu vou fazer uma pergunta inicial sobre a memória escrita; uma outra sobre o caminho da edição pra o livro chegar a ser objeto e depois uma rodadinha de perguntas específicas sobre o livro pra cada uma delas.

Pra começar eu queria pedir que apresentassem o livro, dizendo o que é; que história conta; qual é a pesquisa. E se vocês puderem, falar de que modo a memória, o registro oral está presente no livro. Se esse trabalho de resgatar uma memória foi fundamental, essencial para a escrita e a que outras fontes tiveram acesso.

**ALICE VIVEIROS DE CASTRO:** Eu sentei em cima do livro pra ficar mais alta. Bom, o meu livro é O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo. Eu acho que cada uma de nós vai falar um pouco da história da gente, como é que a gente chega a isso. E a minha história é assim: eu estava estudando Teatro no Rio de Janeiro – atual UNIRio – no primeiro curso de formação de ator ali em nível superior, e tinha um grupo que fazia um monte de coisas, teatro infantil. E a gente chegou pro Luis Mendonça, que é o meu mestre, um pernambucano que já morreu, uma figura maravilhosa, que tinha uma visão muito interessante do teatro popular, do que era teatro popular, e ele me apresentou o Pastoril. Eu sou também contramestra do pastoril com muita honra, viva o azul.

E a gente falou pra ele que queria fazer um espetáculo que fosse cômico, falasse de política, em que a gente dançasse, cantasse, representasse e ele então disse: vocês querem fazer uma revista. E a gente começou a estudar teatro de revista. E acabamos montando uma revista que se chamava Rio de cabo a rabo, que era uma passagem por todos os bairros do Rio. E nessa revista eu aprendi a ser vedete e isso foi há muitos anos e muitos quilos atrás, é claro. Eu tenho fotos para provar, há quem viu aqui presente, era legal, era bacana, não falei? Bacana. Na época, a gente nunca sabe, só depois é que vem aqui. Mas aproveitei bem, aproveitei bem.

Mas enfim, nessa revista, nesse processo o autor que o Mendonça chamou pra acompanhar a gente nessa viagem foi o Gugu Olimecha, que é de uma família de circo, um grande cômico que entende muito disso e com quem eu sempre gostei muito de conversar. Já vem a coisa da história oral aí, eu sempre gostei de ouvir história. Ele me contava altas histórias de circo, a gente ia ver circo juntos, e ele ficava me contando, me contando, me contando. Muito do Mártir do Calvário, todas aquelas piadas das montagens do Mártir do Calvário, aquelas loucuras que aconteciam e tal. E eu junto. Paralelamente a isso, sempre tive uma militância político-cultural. Então, muito nova ainda, no primeiro ano da faculdade, fui escolhida pelo pessoal da faculdade pra entrar no Sindicato dos Artistas porque eu já era profissional e já trabalhava em teatro. E no Sindicato dos Artistas tive a honra de conhecer o Fred Vilar, que era o seu Fred, parceiro do Carequinha, e o Oscar Polidoro que também trabalhava com Carequinha. E uma outra figura maravilhosa, a quem eu também dedico o livro, que é o Labanca, o João Ângelo Labanca, que era um ator também que já morreu, e era um grande pesquisador. Um apaixonado pela pesquisa.

E aí nesse processo fui conhecendo mais de circo e no Sindicato é que se deu a minha aproximação com o circo. O Polidoro, que era o nosso diretor morreu, o Fred morreu, e ficou sem ninguém de circo naquela diretoria. Eu era a vice-presidente, assumi e comecei a fazer reunião com o pessoal do circo. Fiquei doída, fiquei doída com o desprezo, fiquei doída com a pobreza, fiquei doída com os maus tratos, e fiquei doída porque a gente discutia com os governos política pra teatro, política pra dança, política pra cinema e o circo ficava completamente renegado, até pela própria itinerância, o circo está sempre viajando, então era difícil fazer uma reunião juntando todo mundo. A gente conseguia fazer uma reunião e na semana seguinte já eram outras pessoas e isso me deixou numa revolta enlouquecida mesmo. Eu pirei.

Eu resolvi que eu ia conhecer a história do circo e que ia batalhar pelo circo. Isso foi em 1985. E daí, quando vi, estava entendendo de circo alguma coisa. Nunca me esqueço, uma vez numa discussão, alguém pra me derrubar começou a falar da retinida. E eu: a retinida? Retinida? Não tinha a menor ideia do que era retinida. O que eu sabia é que o circo precisava de grana, de terreno, de água, de luz e aí teve uma circense linda que é a Zanquetini que me fez um desenhinho do picadeiro, da lona, e mostrou pra mim o que era retinida e falou: isso não tem nada a ver. O que você está falando está certo. E a partir daí eu tive confiança de continuar. Aí comecei a estudar circo e comecei a ler tudo que é livro que chegava na minha mão. Tinha aprendido francês há anos atrás, quando



vi, peguei um livro em francês e consegui ler porque minha paixão era tanta, meu desejo de entender a história do circo era tão grande, que quando eu vi, comecei a retomar o francês, enfim. E aí bateu a maior confusão, porque cada um dizia uma coisa. Eu ia entrevistar um circense e sempre foi o pai de todo mundo ou o avô de todo mundo que criou tudo, né? Você começa a conversar com alguém o cara fala: não, foi meu avô. Meu avô foi o primeiro a fazer não sei o que. Não, foi minha mãe que não sei o que. Enfim, as histórias. E tinha outra coisa também, lá no Rio tinha muito uma coisa assim: ninguém era de circo, só a pessoa que eu estava falando (risos). E me diziam assim: fulaninho? Não é de circo! E a família dele nunca foi de circo. Fez nada no circo. Aí, então não tem circo no Brasil. Quem é que fez?

Enfim, comecei a perceber essas idiosincrasias próprias, as manias de cada área. O papo de cigano, que ninguém é cigano, né? É sempre o outro que é cigano. Enfim, é sempre o outro que é. E comecei a sacar a malícia; sacar a enrolação; sacar o respeito pelo picadeiro; sacar como é que a gente entra em um circo; como é que a gente chega, se apresenta; espera ser convidado pra entrar; espera ser convidado pra entrar primeiro na barraca; espera chegar ao café; depois do café, espera ser convidado para entrar no picadeiro. E quando você pode pisar no picadeiro, aí você pode se sentir realmente em casa porque ali é a casa do circense. Enfim, me apaixonei completamente. E resolvi que ia escrever a história do circo brasileiro. Eu ia escrever.

Aí percebi que ia ser uma enciclopédia de 830 volumes, (risos) que eu nunca ia dar conta. E me aconteceu uma coisa muito curiosa porque, assim comecei a juntar tudo, isso foi o Labanca que me ensinou e, futuros pesquisadores: funciona muito. Começava a ler um livro qualquer sobre o teatro em Mossoró, aí tinha lá uma referenciazinha: no ano de mil oitocentos e não sei quanto, passou o circo tal. Eu pegava aquilo primeiro e escrevia num papel, depois passei a botar no computador. Tenho um arquivo de notas. Então ficou um monte de notas que não tinham o menor sentido, frases, depoimentos. Eu conversava com fulano, como o Trepinha, e ele me contava uma história engraçada, me citava um outro palhaço. Eu botava aquilo. Sabe? O Labanca tinha altos papéis, bolinhos de papéis. E chega o dia em que você começa a reler essas informações e aquilo te serve de mil maneiras. Aí, em 1995 eu tive um câncer, e trabalhava na Funarte. Me aposentei, né? Por isso que eu sou do meio, na verdade. Foi a coisa mais legal que me aconteceu porque eu pude passar a fazer circo como eu queria. Sou contemporânea da Intrépida trupe, da primeira turma da Escola de Circo [Escola Nacional de Circo (RJ)], dos primeiros passos da Ana Luiza Cardoso, e sou contemporânea do Teatro de Anônimo.

Aí, enfim, pude começar a fazer o que eu queria, agora sim. E lá no Anjos do Picadeiro 2, que foi em São José do Rio Preto, que foi inesquecível. Fui convidada pra participar e não tinha muito uma coisa assim pra eu fazer, eu não estava em nenhuma mesa, estava lá, pra ficar lá. Aí eu ficava lá, as pessoas chegavam pra mim e falavam assim: ah, você é quem entende de história de circo? Aí eu: um pouco. Vem cá, o palhaço pode ter nariz preto? Me diz uma coisa, é verdade que se o palhaço... o sapato... Comecei a ver que tinha aquele monte de palhacinhos, todos com uma malinha, né? Tão bonitinhos,

todos de malinha, as malinhas abriam saíam aquele frango pra jogar malabares, um pandeiro, não é? Tudo que é palhacinho tinha um pandeirinho, alguns narizes. E todos desesperados pra saber o que era palhaço. Aí eu falei: cara, eu vou falar sobre palhaço, eu acho que isso pode ser um tom, um toque, e daí nasceu a ideia do O Elogio da Bobagem de falar sobre palhaço.

Então um livro é um livro, e não dá pra falar sobre o palhaço brasileiro, sem falar do palhaço, da origem do palhaço, da história do palhaço de sempre, desde a idade da pedra. Enfim, depois a gente fala mais disso, mas aí eu consegui em 2004 entrar no edital público da Petrobrás, eu acho isso bacana, é sempre uma merda quando a gente não ganha, mas é muito bom quando a gente ganha. Quer dizer, eu entrei lá, fiz um projeto, ganhei e pude fazer um livro com muita foto, com muita imagem e vou mostrar aqui. Inclusive enquanto isso vocês olham pro cara que é responsável por todas as fotos atuais do livro, que é o nosso amigo Celso Pereira (aplausos) e eu resolvi chamar o Celso. Tem outros fotógrafos, mas ninguém como o Celso teve presente em tudo que é lugar, então eu dizia assim: Celso eu queria uma foto, mas é uma foto diferente, é uma foto, aí ele lá tem uma que nunca saiu. Enfim, a gente conversa sobre que imagens a gente queria pro livro. E foi um processo muito bacana, muito legal trabalhar contigo. Tá? (aplausos).

**ERMINIA SILVA:** Primeiro eu quero agradecer os Anjos, Anônimo, esses quatro que estão escrevendo história, já escreveram uma história muito bonita e continuam escrevendo a história que está se cruzando com as nossas e que agora estão trazendo outras histórias que nem pensavam em participar desse tipo de evento, de construção. Todos nós aqui estamos construindo histórias e os Anjos, o Anônimo, tem um papel muito importante numa parte significativa da nossa história do circo, porque não é só palhaço, tem tudo a ver com o circo também. Obrigada! (aplausos).

Eu vou falar um pouco de uma historinha minha que uma boa parte daqui já conhece, mas outra parte não conhece, então, me desculpem a repetição. Eu nasci no circo, na década de 50, em 1954, e nós somos a geração de 14 primos que não seguiu a vida de artista. E isso, na história do circo, era impensável. Todos nós fomos ser profissionais de outros meios, fixos numa cidade, e nunca fomos artistas.

Eu queria escrever sobre a história do circo e, em 1985, uma jornalista procurou a minha prima e eu pra fazer uma entrevista e de repente eu percebi que não sabia nada sobre a história do circo. Eu sabia, no máximo, de alguns causos familiares, que eles são muito contadores de histórias, sabia que nós éramos família de gurbetos que nós chamamos um dialeto, uma linhagem dentro do grupo cigano, mas não éramos ciganos. A todo o momento teimavam em dizer que nós não tínhamos origem cigana. Depois eu fui fazer uma análise social de por que eles não queriam essa ligação.

Então, nesse momento decido iniciar entrevistas com as minhas tias-avós, com as minhas tias, com meu pai, pra entender um pouco da nossa história. E de repente percebi que tinha nas mãos uma riqueza de histórias que eu desconhecía. A cada entrevista com essas tias-avós eu ficava no suspense: nossa, mas eu não sei de nada disso! Nós em época escolar, os primos, não falávamos que éramos de circo, porque quando

nós falávamos havia um preconceito que gerava uma relação muito diferenciada: essas pessoas são gente de circo.

Então, durante muitos anos na minha vida, até essa fase, eu não dizia nem para as pessoas do lugar onde eu trabalhava que eu era de circo. Poucos dos meus primos revelavam isso. Porque quando nós paramos, nós paramos porque a valoração social não passava mais por ser portador de saberes circenses. A valoração social passava por ser médico, professor, engenheiro, ter um diploma. Fosse qual fosse. Então nós não falávamos por várias razões, inclusive porque nós éramos considerados esse pessoal de circo. Essa expressão é muito cara pra quem é de circo, não é? E aí, nesse momento começou a ser revelado pra mim um mundo que eu desconhecia.

Quando resolvi fazer entrevistas pra fora da minha família, com outros artistas de circo, cada vez mais me foi revelado coisas importantes. Então, resolvi entrar com esse trabalho que eu tinha feito de pesquisa na universidade. Prestei vestibular na Faculdade de História na Unicamp. Passei e fiz o curso de graduação. Com todas essas entrevistas eu entrei no mestrado. E aí já há uma primeira questão que a leda coloca: como a academia não considera que história oral era história, ou seja, assim como os africanos porque não tem registro escrito das suas histórias. Algumas pessoas dizem que são populações a - históricas, que não possuem história porque não há registro histórico. O que não é verdade. É registro oral da memória, da memória oral, da memória gestual, da memória auditiva, da memória visual. A memória oral ela não era considerada como um material de pesquisa. Graças a um professor a quem eu inclusive dedico o meu livro (dedico também à outra pessoa, que é o Emerson, companheiro e parceiro, e que é dos principais especialistas de circo na atualidade, porque ninguém conversa melhor sobre circo do que ele), Alcir Lenharo, já falecido, professor de história e pesquisador da música, que me acolheu no mestrado e foi o meu orientador. E no mestrado eu consegui mostrar pra academia que era possível fazer história do circo e que este grupo tinha sua história. Trabalhei com conceitos importantes para os circenses. Um deles é a tradição. Trabalho com o conceito de tradição no sentido de que ela faz referência a um modo particular de produzir um determinado artista, um determinado circo.

Então, no meu mestrado a questão da memória oral foi um debate dentro da academia que se estendeu até a minha defesa. E durante a pesquisa descobri Benjamim de Oliveira. Ao pesquisar o final do século XIX começo do XX, vi que Benjamim de Oliveira, durante todo o século XIX, estava falando o que eu estava escrevendo no mestrado. E no momento em que eu defendi, em 1996, tinha um debate forte, um debate entre as produções da linguagem circense do período no Brasil e no mundo, não era só no Brasil, um debate tenso de disputas de quem é que estava produzindo a linguagem circense. De um lado o circo dito tradicional de lona olhando pros novos grupos que estavam se formando pra fora da lona e dizendo: isso não é circo. E os grupos se formando nesse período, olhando para o passado e dizendo: nós somos o diferente, nós propomos outra coisa, nós somos o novo. Era um debate tenso. A partir das minhas fontes orais, e depois que eu peguei na mão do Benjamim de Oliveira e faço esse percurso lá para o século XIX, e entrar na produção cir-

cense desse período, percebi que nesse debate de 1996 havia uma coisa muito importante que faltava aos dois grupos. O conhecimento da história. E não só nestes grupos. Faltava também um conhecimento da história cultural brasileira, da produção de uma parte da história do teatro, da história da música, da história do disco, da história do rádio. Não se menciona o circo. Então você tem silêncios significativos nessas histórias. E dando a mão com Benjamim de Oliveira e já com as minhas fontes anteriores, eu vou tentar resgatar e revelar nesse livro estes silêncios importantes pra entender a produção cultural brasileira de um determinado período. E, mais importante, vou falar da linguagem circense nova correspondente ao período que ela está vivendo. Ela é sempre contemporânea e sempre nova. Então, esses silêncios da história da produção cultural brasileira e os silêncios dos conhecimentos da história do circo é algo que eu estou tentando recuperar. (aplausos).

**VERÔNICA TAMAOKI:** Eu também quero agradecer ao Teatro de Anônimo, ao Anjos do Picadeiro, pela graça que vocês me concederam nesses últimos anos de participar desse encontro, pra mim foi muito importante, que era um período em que eu estava elaborando, produzindo, buscando formas de fazer o Circo Nerino. Uma solidão muito grande e que com vocês eu tive essa alegria de pertencer a um grupo, essa alegria de estar junto. E agradecer também por vocês estarem me dando essa oportunidade de vir lançar o livro Circo Nerino na Bahia que é um local tão importante pro Circo Nerino. Valeu, viu? Tá valendo! (aplausos).

Antes de pegar meu tema, quero falar de Jorge Amado. Nós estamos aqui no Pelourinho em frente à Casa Jorge Amado. Jorge Amado que foi, quando deputado comunista, quem conseguiu no final da vida do Benjamim de Oliveira uma aposentadoria para o palhaço viver um pouco dignamente até o final. Jorge Amado, que escreveu um capítulo que eu acho fundamental pra quem quer saber do circo brasileiro, o circo em Jubiabá. Mas, quero falar do Jorge Amado da Tenda dos Milagres que acontece aqui no Pelourinho porque acho que tem muito a ver com a gente, não só com nós três, mas com os pesquisadores, os historiadores do circo que saem do circo.

Então, em Tenda dos Milagres tem o mestre Pedro Arcanjo que é bedel da Faculdade de Medicina e vive aqui no Pelourinho. Tem um dia que vem um cara do Pelourinho e fala: ô Pedro Arcanjo, nossa história é tão bonita, né? Cada coisa que o nosso povo tem. Isso precisa ser registrado em livro. Por que você que trabalha na faculdade não chama um desses doutores sabidos pra escrever as nossas histórias? Aí o mestre Pedro Arcanjo pensou: ah, se ele soubesse que pro pessoal da academia negro e assassino é a mesma coisa. E fala: não, meu compadre, pode deixar que eu mesmo vou escrever a nossa história. E ele começa a escrever tomando muito cuidado com os erros de gramática. E passa a escrever a história do povo do Pelourinho que é muito interessante. A maioria dos pesquisadores, dos historiadores que está focando o circo passa por isso. Nossa história é muito bonita. Precisa registrar, tá? Então, vamos nós mesmos registrar essa história. Eu venho do circo por outro viés.

Eu fazia jornalismo e me interessava por teatro, me relacionava com o povo do teatro e me interessei pela primeira escola de circo do Brasil – Academia Piolin – embaixo

do tobogã do Pacaembu, das arquibancadas. Fui lá e me apaixonei. Segui malabarista, equilibrista, trabalhei em teatro e circo. Trabalhei muito em festa de aniversário, casamento, batizado. Fiz o maior sucesso nas periferias aqui de Salvador. Sou conhecidíssima no buraquinho aqui, Cajazeira cinco, seis. Morei aqui em Salvador entre 1984 e 90, quando fundei a Escola Picolino junto com Anselmo Serrati.

Em 1990 eu sai de Salvador e vou para São Paulo. É um momento em que tenho condições de ler, de estudar mais um pouco, começo a compreender, a ter mais referência da história do circo. Ao mesmo tempo tinha uma necessidade muito grande de expressar tudo que eu tinha vivido no circo, que eu entrei no circo em 1978. E nas minhas buscas, chego na casa do ator e encontro um material sobre Alice Guilhermina Luandi e o Fagundes Varela. Era uma história muito trágica, ela é uma moça de circo que se casa com o poeta Fagundes Varela e tem um casamento trágico. Ela abandona o circo, o filho dos dois morre, o poeta vai pra Recife e ela morre sozinha. E, tendo no centro a Alice, consegui juntar esses personagens e Benjamim de Oliveira também, Piolin, vários personagens e escrever o Fantasma do Circo, que foi um livro com edição de autor. Vocês sabem o que é edição de autor? É aquilo que mesmo tendo um editor é o autor que banca, tá? Geralmente são mil exemplares porque menos não dá pra fazer e mais é arriscado. Edição de autor é aquele que quando chega os mil exemplares na tua casa em caixa, aí que cai a ficha e você fala: porra, eu não tenho mil parentes, mil amigos, pra quem eu vou vender isso?

Edição de um autor também, geralmente, não consegue chegar na livraria, pra chegar na livraria é um inferno! Você tem que ter distribuidora e tal, às vezes você chega e não chega. Então, edição de ator geralmente é vendida por quem escreveu esse livro, né? Quem me deu muita força nessa época foi o Plínio Marcos, ele foi uma benção pra mim. Eu já via ele nas ruas vendendo os livros e me chegou O Prisioneiro de Uma Canção. Ele falou: tá sofrendo por quê? Só se você tiver muita pretensão. Vai lá. E aí ele me contava sua saga com o livro debaixo do braço e gritando: olha o livro ruim e barato (risos). É ruim, mas é barato! Se fosse bom seria caro! Bom e aí fui com o livro Fantasma, que saiu em 1998 - mas desde 1995 eu estava centrada pra fazer o Circo Nerino, que era um material muito grande e que só saiu em 2004. Passei de mambembe pra um livro desses, grosso, um livro capa dura, pesado. Fui convidada esses dias pra ir no Autor na Praça e tive que levar quatro. Tive que pegar um táxi porque não podia (risos). Faz as contas! Outra coisa, uma autora de um livro pesado desse tem que se apresentar bem, quer dizer, eu tenho que fazer chapinha antes de ir (risos).

Bom, o livro Circo Nerino foi o seguinte. Eu estava na Academia Piolin, seu Roger Avanzi era o meu professor de equilibrismo. Eram dez professores, dez velhos, dez príncipes, os melhores de sua época. E eles nos contavam muitas histórias, história de fantasma, história de chuva. Isso era uma delícia. Fui me apaixonando por isso, mas era ali na orelhada. Seu Roger também trazia álbuns de fotografias pra gente.

Em 1986 fiz a pesquisa sobre o circo no nordeste, aqui em Salvador, que foi muito importante, porque foi através dessa pesquisa que eu e Anselmo localizamos um primeiro

grupo de professores: André Pé de Ferro, Bráulio, e aí comecei a perceber que esse circo Nerino era muito importante, primeiro que o Bráulio que era o equilibrista veio e me deu uma carteirinha: olha, trabalhei no circo Nerino. Eu olhei, eu já sabia, era em 70, e falei: mas como? O circo Nerino acabou em 1964. Peguei ele, era um mito, até os artistas falsificavam carteirinha. Fui pra Salvador e fiz a minha primeira entrevista registrada com seu Roger. Foram dois dias. Isso foi em 1985. Como o seu Roger foi meu mestre, como o nome Picolino foi em homenagem a ele, a gente virou meio família. Então, sempre que eu ia pra São Paulo ia visitá-lo, sempre que minha filha vai pra São Paulo faço questão de levar ela até na casa dele, então ficamos sempre ligados. Em 1995 aconteceu uma coisa que eu nunca falo, nunca falei no livro, mas aconteceu uma tragédia. O filho do seu Roger bateu o carro, morreram o filho e os dois netos, um de nove e outro de doze anos e o filho de 45. Foi quando caiu a ficha: eu estava escrevendo sobre mortos e seu Roger estava aqui do lado. Aí, ele também estava nesse momento frágil, eu também estava num momento frágil, então a gente falou: vamos, vamos. E aí nos decidimos a fazer um livro.

E teve um primeiro período em que ele me mostrou um acervo muito grande do circo Nerino, que foi de 1913 a 1964, que ficou guardado com seu Roger. Ele me mostrou os recortes de jornais, suas fotografias e ia me contando essas histórias, cada história que aquelas peças suscitavam nele.

Bom, então depois, na confiança, seu Roger levou o acervo pra minha casa, dei uma primeira organizada e a partir desse material, dessas informações, fiz uma pesquisa grande em acervos de imprensa de época do Brasil inteiro. A Biblioteca Nacional foi muito importante. E comecei a entrevistar pessoas que estavam em São Paulo. Em 1996 consegui um golpe de produção. O Instituto Lina Bo Bardi apoiou a pesquisa, colocou no FNC [Fundo Nacional de Cultura], conseguimos uma verba, aí eu fiz o que eu queria muito, que era viajar o Brasil, porque eu não queria um livro só com uma visão, com a visão do dono. Eu queria outras visões. Aí viajei o Norte e o Nordeste pesquisando em acervos públicos e também usando muito rádio e televisão pra convocar o público: Alô, alô você que teve aqui, quem viu o circo Nerino, eu estou aqui no teatro José de Alencar, venha aqui me dar uma entrevista, me manda uma carta. E foi uma repercussão muito grande, foi aí que encontrei seu Trepinha, que é um dos principais depoentes daqui do circo Nerino (aplausos). Trepinha me concedeu uma das entrevistas mais bonitas desse livro que foi lançado em...

[colocar essa nota em rodapé] Nota da editora: nesse momento a sala é invadida por um grupo de 3 pessoas que se vestem de palhaços e dizem poesia. Essa entrada causou uma discussão sobre o que é e o que não é palhaço, com bate-bocas generalizados que poderiam ter sido interessantes não fosse o fato de desmobilizar uma outra discussão que tinha um propósito, o de apresentar os livros das três principais pesquisadoras sobre circo do Brasil. Depois de algum tempo a discussão voltou às questões propostas pela mesa, mas como vocês acompanharão, ficará, na fala da Alice, uma pequena reflexão sobre o acontecido. Tendo antes pedido gentilmente que os invasores permanecessem na sala, pois como nós os ouvimos, agora seria a vez deles, Alice fala diretamente a eles.

**IEDA MAGRI:** Lembram que eu falei que tinha três blocos? Pois é, a gente vai assasinar o segundo bloco que é a questão da edição porque a Verônica já falou um pouquinho da edição, a Alice também falou que entrou no edital e aí depois elas estarão lá fora mais um pouquinho e a gente pode fazer essas perguntas sobre o processo de edição fora da mesa. Só pra elas poderem falar um pouco mais especificamente do livro que está sendo lançado, se não a gente não vai conseguir de fato entrar nessa questão.

Então, eu quero começar com uma pergunta aqui pra Alice. No seu livro Elogio da Bobagem há um capítulo chamado: um jeito brasileiro de ser palhaço. Queria que você falasse um pouco sobre o que há de características que diferenciam o palhaço brasileiro dos outros, segundo a história do circo ou segundo a ótica que você persegue no seu livro.

**ALICE VIVEIROS DE CASTRO:** Quando eu estava falando essa história que ficou, durante o Anjos 2, me deu muita vontade de escrever sobre palhaço. Mas era um pouco isso, a gente chegava lá, eu não sei quantos palhaços tinham em São José do Rio Preto, mas era palhaço pra caramba, não era? A gente foi num ônibus cheio de gente, horas de viagem. E era uma coisa linda porque era um monte de gente querendo, amando o palhaço, gostando, querendo saber mais, principalmente eu que sabia muito pouco. Tinha uma noção, tinha noção do nariz, ou não nariz, pintar a cara, fazia alguma coisa e funcionava. E tem um público, param no meio da rua, começam a brincar e as coisas acontecem. Mas o que me dava nervoso é que quando a gente começava a falar de palhaço ia logo falar dos grandes palhaços. O que é essa diferença? Por que tem uns caras que a gente até hoje está falando? Arrelia, Piolin, Grock, Deburau, estamos falando de palhaços que ficaram, do Grimaldi, século dezoito. E o cara ficou na história. Tem uma porra de um palhaço chinês que ele é da época da construção da muralha da china. E ele é lembrado até hoje. Então é importante falar, sim, da diferença de qualidade de trabalho.

A ideia do livro era tratar um pouco dessa questão, quer dizer, bacana, eu acho lindo, todo mundo se pinta, passa uma coisa na cara – que o circo usa muito isso, né? Quando o cara é cômico ou o cara pinta a cara, entendeu? Então eu acho que tem muita coisa aí pra dar uma chacoalhada, a ideia é chacoalhar. A ideia é dizer: eu não gosto do que vocês fizeram aqui. Acho pouco, acho pobre, sabe? Acho bonitinho! Engraçadinho! Palhacinho! Entenderam? E vocês provavelmente são muito mais do que isso. Muito mais! Então, se a gente faz um encontro, se os organizadores vão buscar Hilary Chaplain, vão buscar um Tortel Poltrona, não é por nada. O que foi pra mim e pra muita gente ver um Tortel Poltrona? Isso muda. Isso não me deixa mais ver em paz alguém com talento se contentando em fazer bichinho. Em pegar um balãozinho, tututu, tititi, tututu, eu sou palhaço, bota um narizinho, eu sou palhaço. Tudo bem, não é que não pode, poder pode tudo cara. Pode tudo, vai fazer o que você quiser.

Então o livro, a ideia do livro era tentar dar um pouco da dimensão histórica desses nomes, por que eles ficam? Por que, normalmente, palhaço bom mesmo é mais velho? É porque tem que viver muito, tem que ter muita alma, tem que pagar muito mico, tá certo. Tem que pagar mico, tem que fazer merda. Tem que errar, tem que começar. Agora não começa na hora que a gente tem uma hora só pra falar, pô que saco!

Então essa questão do palhaço brasileiro, eu tinha uma ideia do livro, Ah, eu vou falar disso, falar daquilo, daquilo outro. Quando fui cair na pesquisa, comecei a ver que a gente tem uma história. Esse papo da história oficial, da história não oficial, da história registrada, da história não registrada e a história do teatro mundial. Você compra lá um monte de livros muito bacanas sobre a história do teatro mundial. E agora até se fala, se cita algumas coisas, mas a história popular do teatro mundial ela não é escrita, ela é citada assim. Quando descobri os tais dos mímicos dóricos! Quem é que fez faculdade de teatro e aprendeu sobre os mímicos dóricos? Falaram? Ninguém fala dos mímicos dóricos. E eles são anteriores ao teatro grego da carroça de Téspis. Eles tinham aqueles falos enormes, eles usavam máscaras, eles trabalhavam personagens que vão ter uma relação com a comédia Dell'arte fortíssima. Você vê o desenho do Glutão que era mímico dórico, e vai ver o desenho do Glutão na comédia Dell'arte e você vai ver que teve uma história que foi passada de pai pra filho, de mestre pra mestre, que não foi escrita e que foi passada. E que você vai encontrar hoje no picadeiro. Então tem uma raiva que dá de você sacar, por exemplo, comédia Dell'arte, você vai e acha num livro que a comédia Dell'arte começou em não sei quanto de não sei quanto com o Russet, não é isso? Que é o primeiro cara que escreve os vazios. A comédia Dell'arte não começou com ele. Ele foi o primeiro cara intelectual que sabia ler e escrever e que pegou aquelas várias estórias e escreveu. Que falta de respeito com todos os outros que fizeram. Quer dizer, ele provavelmente era como nós, um apaixonado que de repente fica escrevendo um número que eu vou vendo de um palhaço, e fico eu ali escrevendo, aí fui eu que fiz o número. Eu não fiz nada, eu escrevi, eu dei uma dimensão. É bacana o que está no livro, é bacana reconhecer, eu gosto do meu papel, mas a verdade dos mímicos dóricos, vai passar pra comédia atelana, da comédia atelana vai passar pra comédia Dell'arte, da comédia Dell'arte pros saltimbancos, dos saltimbancos pros artistas de feira, dos artistas de feira para os palhaços de circo. Então há aí uma tradição imensa. As piadas, as estórias são muito parecidas, são as mesmas. O defunto que não morreu? Foi encontrada numa comédia latina. Em Roma no ano 200 se fazia aquela estória do Defunto que não morreu. Que maneiro! Quer dizer, de outro jeito, com outra coisa, com outra história.

Então, voltando aqui pro palhaço brasileiro, que era a pergunta original, uma coisa que me bateu muito e que é legal complementar com o livro da Erminia, porque ela vai falar muito da importância da música e das gravações da Casa Edson e tudo isso. Tem um livro muito importante também que descreve as festas que aconteciam, a Festa do Divino<sup>1</sup>, que era uma festa muito importante no Rio de Janeiro no século XIX, desde os anos 40. E a Festa do Divino era um monte de barracas de espetáculo e de circo. Todos os circos que estavam no Rio de Janeiro montavam no Campo de Santana os seus espetáculos e faziam boneco, faziam números ginásticos, faziam palhaçadas, faziam acrobacias, enfim, faziam tudo, era circo. E ele vai falando muito dos palhaços

1. Martha Abreu. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / São Paulo: Fapesp, 1999. No livro de Erminia Silva também há uma apresentação e discussão sobre o livro de Martha.



dessa época. E aí você vê uma coisa muito engraçada que eram os palhaços cantores. Os palhaços que já faziam malandragem, eram muito safados. Essa característica que a gente coloca hoje no palhaço nordestino, era uma característica do palhaço nessa feira. Você vê reclamações, depois o pessoal comenta nos jornais que o linguajar do palhaço, que não podia fazer isso, que aquilo estava virando uma pouca vergonha, que era uma festa sagrada, como é que era permitido? E aí você vai ver que na Europa, nessa época, palhaço não podia falar, porque desde mil seiscentos e não sei quanto nas guerras que havia, nas disputas de mercado, em Paris os teatros é que tinham o domínio da palavra, e eram só cinco teatros no início. Era proibido a qualquer outro tipo de espetáculo usar a palavra.

Então os caras na porta do circo ou do cabaré ou do que fosse descreviam a cena. Venham ver, senhoras e senhores, como a linda donzela é entregue por seu pai malvado ao velho babão. E, no entanto, como o jovem lindo consegue através das artimanhas de seu criado, fazer com que o casamento se realize. Aí você entrava, via uma pantomima, via um espetáculo sem palavras, circense, com arame, com acrobacias, com diversos números de força em que você entendia a historinha.

A mímica vai passar a ter uma força enorme na França nessa época, era proibido falar. Aí se desenvolve a mímica. A ópera vai se desenvolver nessa época: é proibido falar? A gente canta. Aí se fazia teatro com legenda, alguém passava e escrevia o que era a cena. Enfim. E no Brasil não. Abaixo do Equador tudo era permitido, abaixo do Equador essas regras não valiam. Então, o nosso palhaço já é falastrão desde muito antes.

Os nossos índios faziam comédia e não do Anchieta, faziam comédias indígenas. Tem um texto do Manoel da Nóbrega reclamando que os índios riam muito, riam de tudo. E quando Cabral chega na caravela, Cabral chega com um palhaço, Cabral chega com Diogo Dias. Diogo Dias é o primeiro palhaço brasileiro. Ele chega e vê os índios. E depois da primeira missa quando todo mundo está muito emocionado de ter feito a primeira missa, os índios estão do outro lado do rio vendo aquela coisa estranhíssima e começam a dançar, e eles dançavam se dando as mãos. O Diogo Dias chama mais dois caras, atravessa o rio, dá a mão pros índios, começa a dar saltos e a tocar tamboril, um pandeiro, a brincar com guizos e a dar saltos e os índios riem com ele e eles fazem uma grande festa. Pra mim, ali Pindorama virou Brasil. Se tivesse continuado assim teria sido muito melhor.

Mas, enfim, é importante entender esse lado próprio que a gente tinha. As canções, a importância das canções cômicas, coisas que a gente gostaria de continuar. Eu gostaria de continuar procurando as cançonetas, essa tradição da canção cômica que a gente vai ver depois em Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho (canta): eram duas caveiras que se amavam. Você tem aí: amei Angélica a moça hiperbólica, beleza helênica, morreu de cólica. Você tem, enfim, uma tradição enorme que se perdeu. E eu acho que hoje já mudou muito, nem todos os palhaços seguem essa linha, graças a Deus! Mas ainda há, e é uma coisa extremamente brasileira, bobear, dançar, vira putaria. Isso é uma característica extremamente brasileira. Uma safadeza que tem a ver com carnaval, tem a ver com a gente fazer uma palestra, eu acho que em nenhum lugar do mundo existem três

pesquisadoras com livros publicados, uma doutora aprovada pela academia que botam na frente as três donzelas de tal, quer dizer, isso é nosso. Isso a gente não perde. Isso a gente não deve perder nunca. (aplausos).

**IEDA MAGRI:** Erminia, queria que você falasse um pouquinho da forma como você trabalha a questão da teatralidade circense e da contemporaneidade no seu livro *Circo Teatro. Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.

**ERMINIA SILVA:** Antes de responder essa pergunta, vou só falar algumas palavrinhas da questão das edições de livro. Temos muitas dificuldades, eu acho que o campo editorial no Brasil hoje, e há muito tempo, não é um dois mais favoráveis para publicar, e se publica muita coisa ruim. Está cheio livro de auto-ajuda por aí. A Funarte e o Ministério da Cultura deveriam ter um carinho especial pra essa questão de publicações nas nossas áreas - particularmente o circo - que hoje, diferente um pouco de quando nós começamos, tem pesquisa, tem publicação, tem gente escrevendo coisas. E nós sempre tivemos muita dificuldade de ter apoio. Apesar de acontecer esporadicamente, não é uma política pública. Assim como não há uma política pública séria voltada pro circo, não há uma política pública voltada pra questão da produção das pesquisas. Agradeço à Funarte, que apóia, mas há um enorme esforço pessoal no caminho da publicação do meu livro.

Bom. Há vários mitos em relação à figura do Benjamim de Oliveira e ao fato de ele ser o primeiro palhaço negro, o primeiro ator negro e o primeiro a introduzir o circo teatro, no Brasil. Esses mitos foram produzidos num determinado momento da história cultural, que acabou desconhecendo os vários outros negros que existiram na história do teatro e do circo. A história do teatro e da teatralidade circense também não surge em 1910, com Benjamim. Ele foi ser herdeiro de uma produção de vários circenses que vieram antes dele. E essa questão da teatralidade circense e da contemporaneidade, se coloca porque, no momento em que comecei a fazer todo o levantamento das minhas fontes, quem foram as minhas fontes? Jornais. Porque se tem a ideia de que não tem nada escrito sobre circo. Mas não, dependendo da pergunta que você faz, você encontra muita fonte pra ser pesquisada. O problema é que pesquisa exige trabalho. Então, as minhas fontes foram jornais, foram memorialistas, foram as fontes orais, foram discos, letras de músicas, peças teatrais. E quando vou estudando a ideia de que o circo surge lá com Ashley, em 1760, vou descobrindo que ele está dentro de um contexto histórico de uma produção cultural de que ele é totalmente contemporâneo. É totalmente contemporâneo da pantomima. Desde Shakespeare você faz pantomima, não é? Desde muito antes o Medieval já fazia pantomima. Só que quando você tem um grupo de artistas que vai se denominar circense, essas representações de pantomimas, que serão levadas pra dentro de um espaço - que depois vai ser chamado picadeiro - estarão passando por adaptações pra dentro daquele espaço. Quando eles se apresentavam na rua, precisavam fazer adaptações, vocês que são os artistas sabem disso. Se vocês estão no picadeiro vocês têm que estar preparados artisticamente para o picadeiro, pra rua, pro teatro e etc. Então essas pantomimas não eram apenas gestuais.

Chaplin escreve sobre isso, porque o Chaplin tem uma referência nas pantomimas circenses que é importante pra ele. As pantomimas circenses são representações teatrais que

contém a dança, a música cantada, ela contém alguns pequenos textos, e quando é proibida a fala, aí é só gestual. Então, ela não é apenas uma representação da mímica, porque quando é proibida a fala e a música, os palhaços dessa época, por exemplo do século XVIII, criam aquela paródia que tem até hoje nos circos que é entrar tocando um instrumento musical e chegava o policial e dizia: aqui não pode. Aí eles entravam de novo e vinham com outros instrumentos musicais e ouviam: aqui não pode. Isso é do século XVIII, só pra vocês terem uma ideia do quanto essas questões vão sendo transmitidas oralmente e não só pra circense.

Então, essas pantomimas vão ser transportadas com circenses pro Brasil e será incorporada nessas pantomimas toda a produção cultural da América Latina. Elas incorporavam os músicos, os atores, os dançarinos, os escravos. Assim, o espetáculo cria uma outra complexidade, uma outra realidade, de acordo com o lugar, o bairro, a cidade em que ele está. A gente sabe disso porque um espetáculo do sul/sudeste não é igual a um espetáculo do norte/nordeste. E quando no sul/sudeste se diz que este tipo de circo acabou, ou este circo é isso, eu falo: você não conhece o circo no Brasil. Porque o circo no Brasil, de lona, é muito diversificado. Em cada local há uma forma de se produzir espetáculo. Quando esses imigrantes chegaram ao Brasil, eles incorporaram todas as representações artísticas que existiam no momento. Isso é circo e isso é produzir uma teatralidade contemporânea sempre. E eles vão construindo espetáculos circenses com estes profissionais. Na metade do século XIX, você vai tendo incorporação de vários artistas do Rio de Janeiro dentro desse espetáculo. Só que desde aquela época eles não consideram que pantomima é teatro. E eu trabalho com a questão do circo-teatro desde a pantomima que é uma representação teatral.

No período de 1850, no Rio de Janeiro, um artista importante, Vasques, ator teatral e palhaço, incorporou a pantomima nas suas peças teatrais e foi acusado de estar se transformando num palhaço circense e deturpando a produção teatral do momento. Então, sempre que um artista circense se incorporava ao teatro ou algum artista do teatro se incorporava ao circo, isso era visto como deturpação do teatro, que era coisa muito séria. Então, essa produção teatral no circo vai sempre tendo um diálogo tenso, ao mesmo tempo em que incorpora todas as representações artísticas.

Os palhaços cantores, por exemplo – e eu afirmo isso no livro – são os principais divulgadores da música popular brasileira durante todo o século XIX até o surgimento do disco. São eles que divulgavam a música. E palhaço cantor faz parte de teatro, faz parte dessa teatralidade. E eles levavam pra dentro dessa representação teatral os principais profissionais ligados à área; se tinha um cenógrafo – não existia essa palavra ainda nessa idade – eles levavam pra dentro do circo. Se tinha um coreógrafo de uma dança diferente que estava acontecendo na cidade, eles levavam pra dentro do circo. Um diretor teatral, levava pra dentro do circo. A maior parte dos atores teatrais trabalhava no circo. Eles, os circenses, não tinham medo desse intercâmbio, dessas relações. Eles não tinham medo porque continuavam com o núcleo deles. E isso fazia com que essa tradição que se diz do antigamente fosse contemporânea o tempo inteiro, porque eles traziam pra dentro do circo aquilo que sempre estivesse como principal expressão artística do momento.

O que acontece é que a partir de um determinado momento da história do circo isso deixa de acontecer. E quem é do circo aqui sabe do que eu estou falando. E isso, de certa forma, transforma o espetáculo circense num modelo típico americano, que é um espetáculo da ginástica, do exercício físico, do desafio sempre do corpo, daquilo que é sempre virtuoso. E quando você deixa de incorporar as principais expressões artísticas, as invenções tecnológicas, o espetáculo circense se torna um espetáculo da repetição. Na década de 1980, artistas circenses da lona preocupados com isso começam a fundar as escolas de circo. E se cria uma outra forma de produção da linguagem circense que demonstra de novo a contemporaneidade da teatralidade circense. A escola não anda por fora desse processo histórico, ela faz parte dessa história. Os projetos sociais, que nós chamamos de circo social, também fazem parte dessa história. Então, é como uma raiz, é um processo rizomático. Se a linguagem circense não está encontrando espaço pra se produzir, vai pra outro lado. Ela vai sempre buscando espaço pra produzir. Por isso que eu não trabalho com a ideia de antigo e de novo. Eu trabalho com a ideia da produção da linguagem circense. Eu trabalho com a ideia do que eu gosto, do que eu não gosto. Mas eu não trabalho com a ideia do que seja antigo e novo. E penso que há agrupamentos de circo de lona hoje que necessitam recuperar a sua história e estar em contato com essa contemporaneidade da linguagem circense. Obrigada (aplausos).

**IEDA MAGRI:** A Verônica quer falar ainda um pouquinho sobre o histórico do livro, apresentá-lo melhor, pois ela foi interrompida bruscamente na fala anterior. Mas eu também queria, se der tempo, que você falasse um pouquinho do que você escreve no prólogo do seu livro e que eu acho lindíssimo. Você diz assim: o amor do circense pelo seu álbum de fotos é um amor quase carnal. E isso é muito interessante porque é também a partir de um álbum de fotos que o livro nasce. Então, se der, você fala um pouquinho disso também.

**VERÔNICA TAMAOKI:** Vou começar do final, dessa coisa do álbum, do amor do circense pelo seu álbum de fotografias, que é uma coisa que eu peguei também do Jorge Amado, no Jubiabá. Quando o dono do circo passa a mão no álbum de fotografias, é como Balduino, personagem de Jorge Amado, passa a mão nas cochas das mulatas. E é um amor muito grande porque o circense é omitido, de uma certa forma, da história das artes. Ele não tem livros pra dizer: olha aqui a minha história. Então, o seu álbum de fotografias é a prova de que ele teve uma época de glória.

Mas quero falar mais um pouco do Circo Nerino. Eu viajei o norte/nordeste, colhi muitos depoimentos. Encontrei, por exemplo, no início, a série do Luiz Alfredo. Tive aqui na Bahia em 1995, falei com Pierre Verger. Localizei as fotos do Circo Nerino. Em 1997 acabou isso e eu fiquei com aquele monte de material: depoimentos, fotos, jornais e aí foram meus dois desafios: um – conseguir produção. Porque um livro desses não se faz sem apoios, sem patrocínio, e foi difícil. Eu sinto até que eu tive que esperar o circo e a própria política cultural do país evoluir pra chegar o momento de meu livro poder ser patrocinado. A outra dificuldade enorme foi processar, fazer isso aí. Uma das coisas que me cabe, que eu tenho orgulho, é que eu pegava, por exemplo, o depoimento do Trepinha, eu tinha umas duas

horas gravadas e eram cinco, seis páginas escritas. Era como fazer a edição, como passar essa fala pra escrita sem tirar a fala dele. Na parte do seu Roger, é possível ouvir o seu Roger falar, como é possível ouvir o Trepinha falar. Agora como ir juntando?

Então eu fiz o primeiro texto, consegui encontrar a linha do texto, e no final falamos: podem entrar essas imagens. Mande pra um monte de editora e ninguém conseguia entender. Foram muitos não. Aí, num segundo momento, consegui um parceiro, fiz uma parceria com Antonio Kehl, que foi a pessoa que fez o boneco, vocês sabem o que é boneco do livro não é? Foi muito importante isso. Construímos algumas páginas, vinte páginas. Então ficava o livro grossão, mas tinha só vinte páginas feitas. Isso revelou o livro também e me abriu muitas portas.

Aí, num outro momento - e essa é a hora em que entrou a Caixa Econômica, a Petrobrás - aí nós tivemos dinheiro pra poder montar equipe, eu não tinha a figura tão importante do editor, então eu criei uma comissão editorial que era formada pelo Hugo Possolo, pela Erminia Silva e pela Catherine Richier. Foi muito importante ter essa equipe editorial que ia vendo como fazer. Por exemplo, Hugo foi muito importante quando pensou em colocar o Pierre Verger em teatros que esteve. Isso deu uma outra virada pro livro. O processo foi demorando, eu comecei em 1995 e fui lançar o livro em 2004. E seu Roger não agüentava mais, ele falava assim: você vai lançar esse livro sozinha, que eu vou morrer. E eu falava: se você morrer antes eu te mato. Aí ficamos naquela e de repente a coisa saiu do início. Tinha momentos em que eu projetava o livro na parede pra ter opinião das pessoas. O tempo previsto pra edição era de quatro meses. Eu levei nove. Mas fiz do jeito que eu queria. Fiz com todo o capricho que eu queria.

Saiu em 2004. Fiquei assustadíssima porque eu esperava que alguém ia criticar. Depois fiquei assustadíssima porque a imprensa do país todo só elogiou. E segundo Nelson Rodrigues, a unanimidade é burra, né? Então fiquei preocupada, mas saiu. E depois tive indicação ao Prêmio Jabuti /2005 como melhor reportagem biografia (aplausos).

Seu Roger teve a honra de ser condecorado pelo Lula com a Ordem do Mérito Cultural. Mas a minha maior alegria é encontrar os circenses vendo o Circo Nerino. É um livro sobre o circo de uma época, então é o livro deles. Isso é o que me dá a maior alegria. Olha o circo de pau fincado, olha A Mestiça, olha A Cabana do Pai Thomas. É todo um universo que é o Circo Nerino, mas é o representante de todos os circos desse período (aplausos).

**IEDA MAGRI:** Nós não vamos abrir pra perguntas. Hoje é lançamento de livro e as três estarão autografando no saguão. E ficarão até domingo aqui. Durante o overdoze - pra quem não sabe: doze horas de atividades, Dane de Jade que está ali sentada é uma das criadoras desse evento, junto com os Leões de Circo, Sidnei Cruz e Julio Adrião - nós estaremos juntos durante doze horas. E podemos continuar essa conversa e fazer trocas. Nós também temos um blog: [picadeiroquente.blogspot.com](http://picadeiroquente.blogspot.com) e vocês podem fazer todas as perguntas lá porque nós é que estamos escrevendo a história toda lá.

Muito obrigada às três donzelas, pistoleiras da pesquisa, e a vocês, gente atenta.



# O FIM É O PRINCÍPIO DO MEIO

CHACOVACHI  
GIOVANNI PANGOL  
JADER CLOWN  
VICTOR QUIROGA

MEDIAÇÃO  
JOÃO CARLOS ARTIGOS

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Este à minha esquerda é Jader Clown. Ele é um dos organizadores do Mímame de Medellín, que é um dos festivais mais importantes da Colômbia. Na verdade, é o único festival. [risos] Depois do Jader, Giovanni Pangol, do Equador. Ele organiza o Festival de Teatro Clown, que já está na quarta edição. Temos ali o nosso honoris causa, Chacovachi, organizador da Convenção de Circo, Palhaços e Espetáculos de Rua, da Argentina. E por último, o pior de todos, nosso companheiro vindo diretamente do Chile, de Valparaíso, Victor Quiroga, que é o organizador de dois festivais: um ligado aos bonecos, os títeres, e outro ao teatro de clown.

Bem, esta mesa é um desejo antigo do Anjos do Picadeiro de juntar os organizadores de encontros e festivais de comicidade latino-americanos pra traçar um olhar de proximidade entre pessoas que têm origens parecidas e fazeres comuns e ao mesmo tempo distintos, pra gente se redescobrir juntos neste continente. O Anjos do Picadeiro tem sido uma porta pra trazer palhaços de vários lugares do mundo; branquinho da Europa, dos Estados Unidos... o único neguinho que veio da Europa foi o português Djammal. Enfim, a ideia é descobrir e fazer uma ponte colaborativa, porque a gente precisa se encontrar mais nessa horizontalidade dos nossos fazeres. Essa mesa é composta por pessoas que estão relacionadas a fazeres coletivos, multiplicadores do espaço de fruição, do espaço de pertencimento, são todas fazedoras ligadas às suas comunidades, aos seus povos, às suas cidades. E isso é fundamental nesse momento, pra saber como é que a gente consegue se fortalecer a partir dos nossos fazeres, dos nossos territórios.

Vamos relatar a experiência de cada festival e depois trocar uma ideia com vocês. Então, pra começar, Víctor Quiroga.

**VICTOR QUIROGA:** Antes de tudo quero agradecer profundamente ao Anjos do Picadeiro, que chegou ao Chile com muita força e permitiu que eu, como um bom copiador, copiasse tudo. Toda vez que venho pra cá copio tudo igualzinho, me pinto de preto e ando muito ocupado. (risos) E bom, isso a gente agradece muito, essa ideia de juntar as pessoas que estão tentando fazer coisas relacionadas com palhaço, com o mundo da comicidade.

O Teatro Museo del Títere y el Payaso tem quatro anos de vida. Nasceu nesta antiga capela de Valparaíso [mostra a foto], a capela de São Judas Tadeu, que é o santo patrono das causas perdidas. (risos) É uma antiga igreja que a gente transformou em teatro, não porque a religião tenha se acabado. Não, Deus não acabou, o que aconteceu foi que Deus cresceu pra uma igreja maior e passou essa pra gente. (risos) Bom, há três anos que trabalhamos nisso e graças à grande gestão da Companhia de Teatro El Faro, formada por mim e Paulina Beltrán – a propósito, não sei por que não colocam as mulheres aqui, é ela que devia estar aqui com a gente, um aplauso pra ela que é a mãe do projeto.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Quem trabalha é ela... (risos)

**VICTOR QUIROGA:** A ideia surgiu pra reunir as companhias de bonecos e palhaços em um projeto comum. A nossa estratégia foi – porque tudo é uma estratégia – não formar sindicatos, não formar grupos, não formar nada que assustasse a gente, pois todas as pessoas que trabalham com arte no Chile têm medo de se juntar, por causa de tudo o que aconteceu com a ditadura. O fato é que nós fomos capazes de criar uma estratégia, de nos juntar com as companhias de bonecos e palhaços e dizer: “olha, aqui tem um espaço comum pra fazermos muitas coisas”. Então, a gente se reuniu e criou uma programação de teatro, apenas de clown e bonecos. É uma sala que só tem essa programação. Já houve mais de seiscentos espetáculos nesse espaço e as pessoas só falam coisas maravilhosas dele. Aliás, fizemos dois encontros de palhaços, e o nome “encontro” é mesmo por causa do Anjos, porque nós entendemos que existe uma grande diferença entre um festival e um encontro. Um encontro é o lugar onde as pessoas que desenvolvem o mesmo ofício se reúnem pra conversar, trocar ideias e fazer tudo aquilo que mais gostam. Foi nesse universo que tentamos juntar as pessoas, porém não foi fácil.

O mais complicado foi fazer com que as pessoas acreditassem em nós, bem como nós nelas. Então, foi se criando uma coisa com muito amor. Sempre falo da importância do amor nesses casos. O fato da gente fazer esse trabalho é porque o amamos profundamente, adoramos ter amigos, adoramos poder fazer trabalhos juntos. Quando eu assisti à mesa anterior, percebi como é importante ver pessoas tão novinhas pensando no teatro cômico. Acho isso muito gratificante. Então, vir ao Anjos é isso. E o que provoca o Teatro Museo del Títere y el Payaso é isso mesmo. É a relação entre pessoas do mesmo ofício que querem melhorar e fazer as coisas cada vez melhor. Sob esse ponto de vista, estamos sempre tentando inovar, criando coisas novas. O Teatro Museo já fez três anos. É um espaço que foi ganho no mundo do teatro. Nunca fazemos apresentações de graça, então, a galera já se acostumou a pagar um ingresso pra assistir aos espetáculos de



palhaços ou de bonecos. E também tentamos diferenciar os palhaços e os bonecos das animações infantis. Essa foi a primeira etapa. A segunda foi descobrir as necessidades dos amigos palhaços e bonequeiros pra profissionalizarem sua arte – mas como? Ministrando oficinas de diferentes tipos, que têm a ver com a produção, com a técnica, com a iluminação, com a forma de se relacionar com um universo. O Teatro Museo conseguiu se relacionar com o universo sob um ponto de vista amoroso. Em todos os nossos correios eletrônicos, em todos os nossos recados, a gente sempre se despede com alegria. E tentamos contagiar com isso, ainda que por vezes seja difícil.

Bom, o teatro já está funcionando, mas agora estamos numa etapa diferente. Agora temos um novo sonho, um sonho que nos motiva muito, que é o de criar a primeira escola internacional de palhaços do Chile. Estamos trabalhando nisso com a galera do Anônimo, aqui do Brasil, com amigos da Argentina e com toda a gente que já passou pelo Teatro Museo, que vai se transformar numa escola, numa universidade do palhaço, onde os artistas possam estar, com ou sem grana, mas com muita vontade. É disso que estamos precisando. E a gente fica pensando o tempo inteiro como é que vai ser. Já temos uma ideia e esperamos – como toda boa-nova – poder dar essa notícia algum dia aqui no Anjos, caso de eu precisar ser convidado de novo, é claro, se isso que estou fazendo não for muito chato. (risos) Aí, poderiam me convidar novamente pra eu contar que a escola de palhaços vai ser inaugurada em junho de 2012. Ainda não sabemos quem serão os professores, mas já há alguns que estão sentados por aí. Olhem pra seus lados porque essas pessoas podem ser seus futuros professores...

Pois é, estamos muito motivados, cada vez queremos fazer mais e mais coisas diferentes, queremos fazer com que o Chile, que é o país com a maior quantidade de estúpidos reunidos – profissionais, né? não estúpidos de ofício, mas estúpidos por desejo (risos) –, seja uma rede pra juntarmos todos esses estúpidos com os estúpidos do Brasil e os estúpidos do Equador – não os conheço muito bem, mas também posso chamá-los de estúpidos –, bem como os estúpidos da Argentina. E agora esse novo estúpido que acabei de conhecer e espero que não fique muito chateado por eu chamá-lo de estúpido... (risos) A ideia é poder estudar Palhaço na América Latina e saber qual o jeito, o cheiro, o charme que tem um palhaço sul-americano, qual é o gosto dele. Espero poder contagiá-los com essa ideia. Saibam que lá no Chile a gente está pronto pra acolher todos vocês, que lá tem comida, tem dormida, o que não tem é grana, (risos) mas daqui a pouco a gente vai conseguir, porque daqui a poucos meses o Teatro Museo del Títere y el Payaso vai ser uma instituição legal, uma fundação, sendo que também nós teremos acesso aos fundos da Petrobras, (risos) é brincadeira...

Na verdade, acho que somos muito necessários pro Chile. Uma das primeiras coisas que fizeram, dois dias após o terremoto que atingiu grande parte do nosso país há pouco, em fevereiro, foi procurar os palhaços. Disseram que o povo precisava ter esperança, que precisava do riso. Pediram pra gente fazer apresentações de graça por uma semana. E lá estávamos nós, como se durante aqueles três anos a gente tivesse estado se preparando pro grande cataclismo. Demos uma resposta logo e fizemos rir muitas

pessoas. Então, acho que o melhor instrumento é ter uma escola e estar prontos pra qualquer acontecimento, por exemplo, as pessoas ligam e dizem: “eu preciso rir”, e lá vamos nós! Esse é o espírito que movimenta o Teatro Museo: ir aonde as pessoas estão precisando do riso.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Se você conseguir em um minuto e meio, você poderia falar da experiência do último festival, só pra completar? Como foi espalhar o festival por boa parte do Chile?

**VICTOR QUIROGA:** Bom, nosso primeiro encontro foi apenas em Valparaíso. Nós nos juntamos, conversamos, fizemos um “carinho-coração” a cada um deles, dissemos coisas do tipo: “não gosto do seu espetáculo, mas não é nada contra você”. (risos) Então, a gente conseguiu se aproximar mais. No segundo encontro, nos reunimos com as mesmas companhias, não só em Valparaíso, mas também em quatro sedes: em Concepción, que foi o epicentro do terremoto; em Linares, a cidade onde nasci, pois sempre devemos levar o palhaço aonde nascemos, é uma obrigação; depois em Santiago; e por último em Valparaíso. Conseguimos levar pra lá companhias como o Anônimo, onde apresentaram o In Conserto, em Concepción. Quer dizer, a gente que está fazendo clown em lugares longínquos não está sozinho, a gente que está pensando em alguma coisa não está sozinho, tem gente muito perto com vontade de sorrir e aprender.

**CHACOVACHI:** Aqueles que já me conhecem sabem que não tenho muita facilidade pra falar, mas vou tentar fazer o melhor possível. (risos) Meu nome é Chacovachi, sou palhaço, vivo disso há trinta anos, vivo disso em todos os lugares, não só consigo encher a geladeira, mas também meu espírito, é o que faço e não posso parar de fazer. O mais importante que faço em grupo na Argentina são as convenções de circo, palhaços e espetáculos de rua. Antigamente, as convenções não eram de palhaços, mas apenas de malabares, porque há 15 anos o malabarismo era uma coisa social que a gente tinha pra se reunir. Ser malabarista de uma certa forma significava uma aproximação com a arte, o jogo. E pra isso a gente não precisava ser sobre-humano. Quando eu era criança e assistia ao circo, achava que pra fazer tudo aquilo havia de ser um super-homem. Há 15 anos, o fato do malabarismo começar a fazer parte da sociedade demonstrou que pra ser malabarista não era preciso ser um super-homem, por conseguinte, pra ser artista também não. Ano que vem vai fazer 15 anos que nós organizamos as convenções, e elas têm uma característica muito particular: nunca tivemos qualquer apoio financeiro, jamais, nem um tostão. Tudo sempre foi feito com a grana dos organizadores e a gente depois ficava rezando pra poder recuperá-la. E se alguma grana restava, era pra podermos começar a convenção do ano seguinte sem termos que usar o dinheiro do nosso próprio bolso já desde o início. As convenções são maravilhosas porque ninguém tem que convidar ninguém, cada um deve ir por conta própria e deve pagar um ingresso, que é sempre muito barato. Cada um deve chegar até lá, pagar sua passagem, sua comida etc. Então, isso faz com que os participantes sejam pessoas com vontade de compartilhar e realmente comprometidas, ávidas por conhecer outros artistas, por vivenciar a arte e mostrar seus trabalhos. Ano passado foi excelente, reunimos mil artistas, de vinte

países diferentes, de todas as províncias da Argentina e do Brasil. E tudo isso faz com que a convenção tenha uma filosofia, uma ética particular.

Após tantos anos, resolvemos dar um passo adiante e decidimos formar uma fundação. Sou o presidente e fiz algo que jamais fiz – é claro que desta vez o fiz por amor, Victor –, que foi pagar taxas, impostos, quer dizer, virei uma pessoa “legalizada”. Eu costumava ser um palhaço que vivia de passar o chapéu, portanto não precisava receber cachê. Nunca antes me pagaram em dinheiro nem assinei qualquer carteira. Porém, isso mudou e foi pela necessidade de crescer. Nós achamos que a partir da fundação vamos poder conseguir apoio, vamos poder fazer uma convenção maior e fazer o que sempre quisemos fazer, ou seja, poder levar tudo isso pros lugares aonde jamais ninguém foi. Eu já fui bufão de ricos, nem sempre, mas algumas vezes fui. Quando uma pessoa é artista de rua sabe que tem que ir trabalhar onde tem grana, porque ele tem que viver disso, por essa razão eu sempre ia trabalhar em lugares onde estavam os endinheirados. Depois, quando eu era contratado na Espanha ou em outros lugares, também ia trabalhar onde as pessoas tinham grana, por isso podiam me contratar. Mas na verdade, eu preciso – como todos os organizadores da convenção, pois somos todos palhaços – que a gente possa trabalhar em lugares onde não exista essa relação com o dinheiro. Se a gente não vai com esse nosso espírito e nossa vontade, ninguém vai. E é a partir daí que vamos conseguir. Também isso abre o caminho pra outros tipos de lugar. Acho que política e ideais estão em toda parte. Nós acreditamos que a partir dessa fundação tudo vai crescer.

Na América Latina precisamos de uma união, que não tem a ver com os palhaços, mas tem a ver com a política, com a gente, e nós fazemos parte de tudo isso. Então, acredito que estamos na hora certa de encontrar essa união entre nós pra crescer, e acho que vai ser fácil, pois todo mundo já se conhece, somos todos parecidos em muitos aspectos. Quando soube disso, de criar uma escola de palhaços na América Latina, veio logo à minha mente algo em que penso há muito tempo.

Quando comecei a ser palhaço, não tinha informação nenhuma, tive de inventar tudo porque não existia nada disso. Meu país sofreu uma ditadura militar na mesma época que o Chile e o Brasil, por isso a coisa era bem difícil, a gente não tinha onde aprender. Os primeiros livros que apareceram e as primeiras pessoas que vieram ensinar eram da escola de Lecoq, um francês que nasceu há cem anos. Acho que o palhaço é o reflexo da sociedade pra quem trabalha e Lecoq mostra o clown europeu de cem anos atrás. Algumas coisas dessa aprendizagem eram úteis pra mim, mas outras não tinham nada a ver comigo, nem com a minha vida, nem mesmo com a gente a quem faço rir. Depois de muitos anos, achei uma fórmula: um personagem sul-americano, um palhaço diferente, particular. E quando vim pela primeira vez ao Brasil, há 15 anos, meu palhaço era muito diferente do palhaço brasileiro. Hoje estou achando uma globalização nesse palhaço, que representa todos nós, absolutamente.

Por essa razão, fico entusiasmado com poder criar uma escola sul-americana de palhaços, com um mesmo programa, uma mesma ideologia, um mesmo pensamento, que nos diferencie e ao mesmo tempo nos permita encontrar coisas em comum. Acho

isso excelente, pra que quem vier atrás de nós possa dispor de um bom material e possa, de alguma forma, superar o que já existe, quer dizer, ensino pra depois ser ensinado por essas pessoas. De fato, isso já me aconteceu muitas vezes. Tem muita gente que aprendeu comigo e agora eu aprendo com eles, porque têm uma outra energia, outra força, outra forma de pensar, e essas pessoas encontraram formas que são reveladoras pra mim. Enfim, acho que esse é o objetivo, encontrar uma escola em comum, que se retroalimente, que tenha um pensamento e que represente a gente, porque o humor representa as sociedades e acho que um povo que ri é aquele que mostra seus dentes, um povo muito difícil de dominar.

**GIOVANNI:** Como é difícil estar aqui desempenhando um papel que não é o meu... Na verdade, não sei por que é que não está a Tania, a minha companheira e que, de alguma forma, é a pessoa que realiza os sonhos. Passo as noites de insônia indagando coisas, quando amanhece digo pra ela: “o que você acha se fizermos isso?”, e ela é tão incrível que torna realidade os meus sonhos. E um dos sonhos foi organizar um encontro de clowns. A gente pensou: “fazer o encontro pra quê?”. E a resposta imediata foi: “porque queremos que aconteça alguma coisa”.

A gente é de uma cidade que fica só a duas horas e meia da capital, Quito, a cidade de Ambato, onde a gente nasceu. Quando nós sentimos essa necessidade de fazer alguma coisa acontecer, resolvemos investigar outros processos, queríamos conhecer outras formas de viver, e pra essa pesquisa sempre tínhamos que ir a Quito. Mas claro, não tínhamos condições pra financiar essa viagem e pernoitar lá e começar a estudar. Os anos se passaram e viramos loucos tentando fazer com que tudo aquilo que estava acontecendo em Quito acontecesse também em Ambato, em nossa cidade. Então trouxemos mestres de lá, da capital, pra fazerem coisas com os jovens – estou falando de 20 ou 23 anos atrás. E trouxemos mestres pra começar a organizar grupos que desejassem continuar com teatro e outras atividades artísticas. Foi assim que nós começamos um processo de formação na cidade de Ambato.

Depois de um tempo dissemos: “já está na hora de sair da nossa cidade e começarmos a procurar outras coisas”. Pois é, tínhamos a necessidade de outras coisas acontecerem também em outras cidades, porque normalmente nas cidades pequenas ocorrem pouquíssimas coisas. Curiosamente, é nas cidades pequenas onde se tem mais acesso à internet, onde chega a TV a cabo, toda informação estrangeira chega e tudo começa a crescer sob uma identidade falsa ou que não nos pertence. Então, os jovens tinham mais noção do que acontecia em outras latitudes, quer dizer, não reconheciam nada do que pertencia à sua própria cidade.

Isso acontecia na Amazônia, em Puyo, onde a gente fazia o Encontro Internacional de Teatro Clown, ou seja, a gente se encontrava com instituições totalmente dormidas, totalmente passivas e descuidadas. E quando nós fizemos a proposta de encarar um processo com jovens e crianças, a resposta foi: “aqui? os jovens? teatro pra quê?, não, o que eles mais gostam é de karaokê, eles estão mais interessados em beber, em qualquer outra coisa, mas não no teatro...”. E nós, por essas coisas que nos caracterizam,

que caracterizam os artistas, quer dizer, a teimosia e a obstinação, continuamos batendo nas portas, até que dois anos mais tarde – acho que por chatice mesmo – alguém disse: “está bom, chega de incomodar, vamos apoiá-los”. E foi assim que iniciamos um processo com crianças e jovens de Puyo. Lotamos salas inteiras e fizemos trabalhos maravilhosos com eles.

De fato, compartilhamos mais do que ensinamos. A gente estava interessado em quebrar o esquema da educação, da opressão, desse mundo ao qual pertenciam, que era um mundo adultocentrista, onde o adulto tem que ser adulto e cumprir com seu papel de ordenar, de dizer as coisas, enquanto o adolescente e o jovem simplesmente têm que cumprir as ordens sem pedir qualquer explicação. Então, os jovens começaram a fazer questão, a se inserir nessa loucura própria da arte, começaram a ter uma outra visão das coisas, a ver outros mundos.

E então dissemos: “devemos continuar fazendo com que aconteçam coisas, já está na hora de criar um espaço importante pra todos nós, devemos organizar um encontro internacional de teatro clown”. E isso foi ainda mais difícil. Numa sociedade tão pequena, o consumismo, o individualismo, o mercado, o modelo neoliberal, onde toda criança é orientada pra ser arquiteto, doutor ou advogado, qual o pai que vai ousar dizer: “sim, lógico, meu filho, você deve ser palhaço”. Seu pai falou isso pra você?

**CHACOVACHI:** Não, mas eu vou dizer isso pro meu pai. (risos)

**GIOVANNI:** Então, é claramente surpreendente pra eles ver um adulto colocando nariz vermelho. Como é que um adulto pode fazer isso? Como é que um adulto pode agir como uma criança? Aí, os pais começaram a ver que alguma coisa estava acontecendo com seus filhos, começaram a ver seus filhos se tornando mais abertos, mais conversadores, mais interessados nas coisas que aconteciam com a vizinha ou a companheira e fazendo mais questões.

Nem todos os pais compreenderam isso, é claro, preferiam ter um filho submisso a um perguntão. Muitos deles afastaram seus filhos desse processo. Porém, outros pais e mães de família em Puyo, uma cidade de 40 mil habitantes na Amazônia do Equador, ao perceberem a realidade, a magia, a sinceridade do palhaço, começaram a se envolver, de forma que, finalmente, foram eles que nos ajudaram a garantir e bancar o projeto, a assinar as letras de câmbio etc. Porque nós não tínhamos bens pra financiá-lo. Nós achamos isso maravilhoso porque significava que estávamos construindo uma outra forma solidária no mundo.

Mesmo assim, as pessoas têm que pagar pra assistir aos espetáculos, pois dessa maneira nós podemos atingir diferentes comunidades indígenas, onde os palhaços são muito bem acolhidos. Praquelas crianças, o palhaço e seu sorriso se transforma num abraço, num beijo e até talvez no primeiro contato. Apesar de não ser físico, eles o sentem como um beijo ou uma carícia física, porque são sociedades muito violentas, onde os professores ainda batem nos alunos pra que façam seus trabalhos ou tarefas.

Depois disso, nos encontramos com aqueles pares dos festivais, que já tinham começado a conversar sobre a necessidade de se criar uma rede internacional. Isso

também faz parte da construção, que vai além dessa globalização mercantil. Então, se pudermos globalizar o sorriso e outros aspectos será excelente.

E aqui estamos nós, tentando lidar com todos esses países irmãos e amigos, pra ver a possibilidade de se criar um circuito, porque dessa forma a gente acha que vai estimular os processos locais. Se a gente encontrar circuitos pros grupos do Equador poderem apresentar seus trabalhos, a gente estará fortalecendo processos e permitindo que existam mais palhaços em nosso país. Bom, essa foi a nova ideia, vamos ver se a gente consegue fazer com que ela se torne uma realidade e não fique apenas num sonho. É isso, e quero mais uma vez agradecer o convite. Estamos muito felizes de estar aqui.

**JADER:** Primeiro vou falar dos organizadores que encararam essa tarefa de fazer um festival internacional. Trata-se da corporação artística La Polilla, um projeto que nasceu em 1986 numa comunidade de Medellin, num momento muito difícil pra nossa cidade, e é uma atividade de resistência, de luta artística, política, estética e filosófica. La Polilla começou em 1986 como um grupo de bonecos, e vejam como as ideias vão mudando e até que ponto elas podem evoluir: era um grupo juvenil, uns rapazes que começaram a trabalhar diferentes temas: ecologia, toxicomania, arte. Todos eles foram crescendo, se casaram e permaneceu apenas a gente, os que faziam bonecos. Depois passamos a ter uma sede e começamos a sonhar em montar um teatro. Conseguimos construir um teatro que tem capacidade pra 120 pessoas, e o La Polilla dedicou-se a outros gêneros, como o teatro de rua, as comparsas, nossa música folclórica, e aí surgiu o mímico.

Um grande parceiro chamado Carlos Álvarez, nosso mestre Elkin Giraldo e eu, Jader Guerra, começamos a fazer pantomima da mesma forma que o Chaco começou, sem formação, sem texto, sem mestre, porque a gente não tinha escola; de fato, não tinha nem tem. Éramos os mesmos mímicos, porque não tínhamos um referente, ninguém viajava, ninguém vinha, éramos os mesmos que, às vezes, nem conseguíamos nos encontrar. Então criou-se essa ideia de fazer o festival internacional, como um evento local pra vermos nossos trabalhos, conversarmos etc. E foi assim que fizemos o primeiro festival, que ainda não era de clown nem nada disso, até era algo muito fechado, porque a gente não podia falar nada, o artista que participava tinha que fazer tudo em absoluto silêncio.

**CHACOVACHI:** Por quê? Era mímica pura?

**JADER:** Sim, exatamente, era um critério errado, mas naquela época era assim. Até mesmo na Idade Média o mímico falava, mas nós éramos daquele jeito. Logo após o primeiro, houve uma abertura maior e organizamos o festival de mimo e clown Mímame, e a partir daquele momento o festival começou a crescer cada vez mais e começamos a trazer mais artistas. Esse festival cresceu muito qualitativa e quantitativamente, cresceu tanto que até a prefeitura de Medellin se converteu em uma das prefeituras que mais investe na cultura da sua cidade, até mais do que o próprio Ministério da Cultura investe em todo o país. O Conselho de Medellin declarou o Mímame "acordo municipal", ou seja, a cidade deve respeitar e cuidar desse festival, ainda que o governo mude.

Também é muito importante salientar que o festival faz parte de uma luta social, por causa do lugar onde é realizado. Vocês já conhecem a história. Então, é um evento que

também tem um propósito social e artístico, é claro. Nós o organizamos pra nós mesmos, por gênero, com o intuito de dialogar e confrontar o que está se fazendo em Medellín e em outros lugares. Além da mostra artística, temos a parte acadêmica, onde são realizados cursos, palestras, oficinas, mesas etc. Já fizemos 13 anos e na 15ª edição o nosso objetivo é pedir ao Ministério da Cultura que declare o festival como Patrimônio Imaterial da Nação. Isso só é concedido se conseguirmos chegar à 15ª edição sem qualquer interrupção.

No ano passado, o festival foi incluído no Fundo Internacional Iberescena, pelo que a gente conseguiu um dinheiro, que não é muito, mas soma pra podermos fazer mais propostas. Foi também no ano passado que fui convidado pelo Giovanni pra assistir ao seu festival, e aí conheci o João. Foi um amor à primeira vista! Depois da entrevista coletiva em Puyo, a gente pensou em criar uma rede latino-americana de festivais e eventos, pra podermos dividir artistas num propósito comum. Bom, essa ideia ainda está se desenvolvendo. A gente ainda tem que sentar e pensar bem, porque cada um de nós tem um evento com certas particularidades que o diferenciam, mas dentro dessas diferenças a gente pode se unir.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** É importante uma frase que você falou e que a gente usa bastante: “dividir é mais”. Quando olho essa plateia e o Anjos deste ano, me bate uma sensação de muita satisfação, dá pra ver como essa maneira de produzir, essa maneira de se colocar na vida, deve ser multiplicada. Ontem falei da guerra química, acho que de alguma maneira essa contaminação está acontecendo, quando vejo essas delegações da Bahia, de João Pessoa, da Argentina, do México etc. E isso é muito bacana e muito importante pra gente continuar nessa construção, nessa maneira de fazer, que é nossa grande arma política, ideológica, filosófica, com a qual a gente fica batendo pé o tempo inteiro. Essa janelinha aberta quando a gente começou a fazer palhaço gerou o Anjos do Picadeiro. É bom ver tanta gente interessada em discutir. Então, vamos às perguntas.

**ALGUÉM DO PÚBLICO:** Há um mapeamento dos festivais latino-americanos de palhaços? Se há esse mapeamento, ele vai ser operacionalizado ou sistematizado dentro do site do Anjos?

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** A gente não tem nenhuma pretensão de fazer mapeamento nenhum. A nossa ideia é encontrar as pessoas, descobrir as afinidades, descobrir que a gente pode ampliar essa rede e convidar as pessoas pra essa vivência prática. Quer dizer, todos nós aqui, de alguma maneira, antes da mesa, nos encontramos pelo nosso trabalho algumas vezes e, depois de anos de trocas dessas experiências, estamos tentando consolidar essa rede. É melhor a gente criar uma UMP, Unidade Móvel de Palhaço, ou uma UPP, Unidade Plural de Palhaços, como disse o Ankomárcio. Acho que isso está mais perto do que a gente acredita enquanto ação efetiva pra ao menos a gente ficar feliz. O que faremos é nos reunir pra colocar todas as nossas ferramentas a serviço da divulgação dessa história.

**PÚBLICO:** Esse movimento das UMP está crescente lá em Salvador e eu queria perguntar ao Chaco, que fala muito a respeito da rotina do palhaço, como é essa rotina que você propõe, ou que você trabalha ou desenvolve, cotidianamente? Como é esse processo? É sempre no mesmo lugar, na mesma praça?

**CHACOVACHI:** Eu sempre fui palhaço de fim de semana porque as pessoas estão predispostas nas praças. Durante a semana você pode trabalhar na rua mas com outro objetivo, um pouco menos pretensioso do ponto de vista da atenção. Na rua você não pode pretender fazer, durante a semana, uma grande roda onde as pessoas se sentem e vejam um espetáculo durante 45 ou 50 minutos.

Quando comecei a trabalhar, fazia tudo pra poder viver disso, porque o mais importante pra mim era me profissionalizar. A profissionalização tem a ver com viver da tua profissão. Um profissional é aquele que vive da sua profissão. Pode ser melhor ou pior, são outras características, não importa, vive da sua profissão. Vivi toda a minha vida de sábados, domingos e feriados porque, se eu ia trabalhar numa rua de pedestres durante a semana, não conseguia a atenção que pretendia. Em janeiro e fevereiro passo a temporada a chapéu de segunda a segunda, porque é tempo de férias e tem muita gente na rua. Acho que nós, os artistas de rua, somos parentes dos artesãos e desse tipo de gente que trabalha aos fins de semana.

**PÚBLICO:** Você faz um encontro que independe do Estado. Como funciona esse diálogo entre a autonomia na execução, e não só me refiro à autonomia financeira, ou seja, como lidar com o volume de dinheiro que é necessário pra execução, e também a autonomia no fazer, na ideologia? Inevitavelmente você passa a exercer o papel do patrão pros seus companheiros palhaços. No momento em que você faz uma captação, você tem que provar pra instituição financeira que paga quanto vale aquele palhaço e tem que negociar com o palhaço. Como funciona isso?

**VICTOR QUIROGA:** Acho que a gente tem necessidade de comer, mas também tem gente que tem essa necessidade e ainda tem tempo pra fazer coisas pros outros. Esse é um espaço diferente, quando uma pessoa para de olhar pro seu estômago e diz: "eu poderia fazer mais coisas". É preciso criar o tempo pros outros. Como faço pra tirar do meu tempo, do meu trabalho, da minha pesquisa, pra dar tempo pros outros? Nesse sentido, a gente que está sentado aqui está dando seu tempo, não por ser uma boa pessoa, não por ter um status ou um planeta que leve seu nome. A gente faz isso porque gosta do que está fazendo. Então a pergunta é: de que forma vocês vão dar tempo pros outros? Em que momento você deixa de pensar no seu projeto e pensa num projeto mais geral? A gente está tratando de fazer isso, de pensar, de ter tempo pros outros e, aliás, ter muito tempo pra dar. E isso é muito importante.

**CHACOVACHI:** Acho que é uma necessidade profunda. Se eu trabalhasse somente pra mim aquilo que eu trabalho pra convenção, ou pra todas as coisas que faço durante o ano, possivelmente teria mais grana, mas teria muito menos satisfação. Acho que quando descobri essa profissão me dei conta de que nunca ia me faltar dinheiro. Foi isso o primeiro que aprendi, que se eu precisava comprar alguma coisa e não tinha dinheiro, podia ir trabalhar em qualquer praça durante qualquer dia da semana e procurar essa grana que precisava. Porém, o que eu realmente precisava era ter um mundo muito maior. Quando fiz a convenção pela primeira vez, na Argentina, éramos cinco ou seis pessoas que fazíamos malabares e um pouco de humor, éramos pouquíssimas pessoas e eu pensava que preci-



sava de muito mais gente pra compartilhar. E vou repetir, dinheiro você pode conseguir trabalhando, quando você tem uma profissão sabe que vai conseguir, mas tudo o mais, não.

E agora estou falando pessoalmente: o que sinto quando faço uma convenção, quando vejo como tudo explode, como tudo se modifica, como meu país e a América Latina, e o mundo, mudam a partir dessa reunião de gente, dessa troca de informações, e como as pessoas voltam pras suas cidades transformadas e com a mente mais aberta, isso não tem preço, não se pode medir. Acho que tem gente que faz as coisas pra si mesmas e isso serve, mas o que ganha é muito pouco. Quando você faz pra todo mundo, acontece o que agora está acontecendo, um monte de gente com um pensamento comum, e esse pensamento é uma questão muito humana, e faz com que os humanos sejamos maiores. Toda vez que vejo uma pessoa trabalhando pros outros, realmente vejo o que eu gostaria de fazer, que é isso, esse sentimento de generosidade. Então, quando faço essa convenção, primeiro faço pra mim, depois pros meus amigos, e depois pra toda a gente que quiser desfrutar. Não é pra todo mundo que faço, é apenas pra essa gente. É difícil quando você recebe dinheiro e tem que lidar com aquele que dá o dinheiro e aquele que tem que ser pago, mas acho que é apenas uma questão de ética e critério, só isso.

**GIOVANNI:** O mais bonito desse trabalho é que nós temos a possibilidade de decidir, quer dizer, segundo a nossa percepção da vida, nós não batemos às portas daqueles em quem não acreditamos ou que põem condições na sua ajuda pro nosso encontro. Ainda que sem recursos, pelo menos temos essa ética de não lidar com pessoas que destruiriam o país ou o ambiente.

**PÚBLICO:** Como é essa experiência de estar fora de uma capital, como é o caso do Giovanni, organizando um encontro no nível dos que vocês organizam, com discussões, apresentações, aulas etc.? Os que realizam os encontros em cidades maiores têm interesse em levar pra áreas mais distantes, interiorizar esses encontros?

**CHACOVACHI:** A minha convenção tem 14 anos, mas existem mais outras 11 convenções por todo o país. O nosso objetivo não é levar a nossa convenção pra outros lugares, e sim fazer com que outras convenções sejam organizadas em outros lugares. A ideia é essa: multiplicar. Apoiar, ajudar, ideologicamente ou com dinheiro, se pudermos, pra que em cada lugar existam outros eventos, que não sejam necessariamente o nosso, isto é, com suas próprias características.

**GIOVANNI:** É muito complicado fazer um encontro fora da capital, por exemplo, em Puyo, por ser tão pequeno não tinha infraestrutura pro encontro, não tinha imprensa e não tínhamos condições de fazer divulgação pela falta de meios lá, mas a gente achou uma forma, que foi organizar também apresentações em Quito, isso fez com que a imprensa percebesse que o mais importante estava acontecendo na Amazônia. É um paradoxo, mas com este governo estão chegando mais recursos financeiros nessas áreas. Não estou pretendendo fazer publicidade do governo, mas com a criação do Ministério da Cultura no Equador estão acontecendo coisas interessantes. Há financiamento pra gestão cultural e os projetos. Agora temos a possibilidade de criar projetos que sejam apoiados por causa desse financiamento.

Na Amazônia, há povoados onde se construiu e explodiu o petróleo, mas jamais chegaram recursos, nem há estradas. Agora acho que existe um movimento interessado na infraestrutura e no desenvolvimento desses povoados, em fortalecer suas culturas e identidades. Mas não foi tão fácil. Foram anos e anos de luta, e esse projeto do encontro de teatro clown faz parte de um trabalho com crianças e jovens e de um processo de inserção de formação do público realizado desde 2006. Nós fazemos ao menos uma vez por mês uma apresentação de companhias nacionais e estrangeiras, pra habituar as pessoas a irem ao teatro. Só agora há público, no início ninguém assistia, nem mesmo de graça, depois começaram a pagar um dólar, agora pagam dois, e o teatro, que tem capacidade pra 300 pessoas, fica cheio. Então foi um processo complicado, mas deu resultados e isso faz com que exista um interesse no processo.

**PÚBLICO:** Sou Vera, do grupo As Marias da Graça, a gente também realiza um festival internacional de palhaçaria feminina aqui no Brasil, chamado Esse Monte de Mulher Palhaça, e a gente também construiu uma rede mundial de festivais de mulheres palhaças. Fazem parte dessa rede o Festival Internacional de Palhaças de Andorra, o nosso festival, que é o segundo festival de palhaçaria feminina no mundo, e o Clownin de Viena, de onde a gente chegou ontem de manhã. Porém, o nosso festival é pra incluir, ele não tem o objetivo de excluir, porque, na verdade, o que a gente tem conversado muito em todos esses encontros é que a palhaça mulher, durante todo esse processo, teve sempre muitas dificuldades de entrar nos festivais, nos teatros, nos patrocínios.

**CHACOVACHI:** Porque ainda estava aprendendo...

**VERA:** Então, realizamos nosso primeiro festival em 2005, quando, depois que viemos de Andorra, descobrimos a importância que tinha esse festival na Europa, e achamos que devíamos fazer aqui no Brasil. Quando você tem um ideal, um objetivo, uma certeza ou um desejo, você tem que realizar. A gente fez o nosso primeiro festival com dinheiro de nossa caixa, com o apoio de parceiros, pois sem apoio de parceiro a gente não vai a lugar nenhum. E no segundo festival, em 2007, tivemos um patrocínio. O patrocinador não apoiou em 2009. Então, essa questão de gênero, essa questão da mulher, ainda é uma questão que gera uma certa incompreensão.

**PÚBLICO:** Como vocês podem se ajudar enquanto rede? Vocês já pensaram nisso?

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Vamos gastar esses dias juntos pra poder descobrir maneiras de colaborar, dividir pra somar, pra termos mais. Acho que existe um interesse, um desejo de todos nós de que isto aconteça, independentemente das características de cada evento, e estou acreditando que no ano que vem essa rede colaborativa estará um pouco mais em pé do que está este ano. Acho que damos um passo, depois outro. Você dá um passo e já não está no mesmo lugar, já dizia o Chico Science. Sem nenhuma pretensão de criar nada, nenhuma ação global, o nosso interesse é trabalhar coletivamente, sem eliminar a diferença, que é algo fundamental. A gente não abre mão de jeito nenhum dos nossos sonhos, dos nossos princípios. Quando você olha nosso banner, vê um monte de patrocinadores, como a Petrobras, a Oi, mas não recebemos muito dinheiro e fazemos uma programação intensa. Esse ano nós recebemos 500 mil. Isso, em comparação ao

festival do Giovanni, é praticamente uma fortuna, mas pra esse nosso encontro é bem pouco. Nenhum artista recebe o cachê que cobra normalmente. Damos hospedagem, alimentação, tem uns que ainda pagam as passagens, como três dessa mesa aqui, ou que trocaram a passagem pelo cachê. Só assim é possível. E quantos outros resolveram chegar aqui sem apoio financeiro nenhum? Só assim o Anjos do Picadeiro acontece. É desse jeito. Então, na verdade, nós somos os financiadores dessa história. A gente usa a criatividade pra tentar multiplicar esse dinheiro, e não estamos jamais na condição de patrões, nós estamos na condição de parceiros. Temos diferenças, temos pensamentos distintos, mas estamos construindo o que queremos.

**CHACOVACHI:** Deveríamos pagar pra vir aqui. Eu pagaria pra vir aqui, sem dúvida.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Na primeira vez que o Chaco recebeu um cachê do Anjos do Picadeiro levou um susto. Isso significa que ele estava aqui sem saber que ia receber, na verdade é esse o nosso valor. Um valor que a gente não abre mão nunca.

**CHACOVACHI:** De fato, acho que foi no quinto Anjos, que não havia grana nenhuma, eu vim com um monte de artistas e pagamos nossas passagens. Porque esse é o fim. E esse ano aconteceu a mesma coisa, teve muita gente que pagou sua passagem pra poder assistir. Esse é o espírito, absolutamente.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Só por isso é possível fazer o encontro. Então, esse é o princípio que é o fim do começo do meio... (risos) Já dizia o poeta que o fim é o princípio do meio.

**VICTOR QUIROGA:** A gente está pensando que o teatro, o clown, o artista não é uma coisa esportiva, onde a gente compete, é uma coisa cooperativa, como na cena: quando o palhaço está no palco, vai cooperar com o outro pra fazer um bom espetáculo. De que maneira a gente se junta pra fazer uma coisa cooperativa? Isso é o mais interessante, isso é um mistério, tudo tem um mistério. E o mais interessante é que nós agora estamos muito próximos de conseguir algo muito grande. Vocês sentem isso agora? Quem não está sentindo isso? Coloca a mão no coração agora mesmo! (risos)

**ERMINIA:** Acho que até agora, como você disse ontem, a parte midiática do Anjos, do Anônimo, era meio deficitária.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Continua sendo.

**ERMINIA:** Mas acho que agora pode mudar. O Anjos tem uma certa obrigação de dar visibilidade a essas pessoas, sei que é duro, mas é verdade. Tem que disponibilizar pra além desse grupo aqui, dar a conhecer a experiência deles.

**FLÁVIA:** Quando a gente convida os amigos, os parceiros, pra estarem aqui e falem de seus encontros e tudo, mesmo que não haja um mapeamento propriamente dito, ou uma rede concreta, só o fato de eles estarem aqui falando das suas experiências já faz com que vocês fiquem muito a fim de ir lá no país deles e participar dos encontros que eles promovem. Desde que o Anjos começou, a quantidade de encontros e festivais que surgiram fora do Rio aumentou muito. Enfim, é um pouco essa a ideia da rede, acho que a rede já está ligada. Nós não temos essa obrigação, mas temos o desejo muito forte de disponibilizar cada vez mais informações e permitir que as pessoas se encontrem. Em Salvador a gente tentou formar uma rede, por meio da internet, a gente não tinha

ainda as ferramentas tecnológicas ideais, mas ainda existe um grupo virtual, um monte de emails conectados. Esse ano a gente está fazendo uma parceria com o pessoal do Pontão da UFRJ, que é especializado, porque a gente não é, a gente é palhaço, é outra coisa. Mas tem a possibilidade de todas as informações que circulam nesse blog, o [www.picadeiroquente.com](http://www.picadeiroquente.com), nos blogs de todos os encontros, estarem na web e poderem ser acessados. Então acho que a ideia da rede é essa, a gente construir juntos, não é o Anônimo sozinho. Não temos pretensão de fazer essa rede e protagonizar isso, a ideia é que todos nós sejamos donos dessa rede e façamos com que ela cresça, porque a gente é um grupo de palhaços.





# ENTREVISTAS





# ERMINIA SILVA E O RESPEITÁVEL PÚBLICO ENTREVISTAM ANDRÉS DEL BOSQUE E JOHNNY MELVILLE

**ERMINIA SILVA:** Andrés del Bosque e Jonny Melville: ambos são dois artistas, dois profissionais, dois aprendizes permanentes. Essa é a forma como descrevo o que é ser um artista e, principalmente, o que é ser um palhaço. São profissionais que estão aprendendo e ensinando o tempo inteiro. Nesse sentido, como o amigo Flávio disse na mesa anterior, eles realizam bricolagens, uma certa antropofagia, que é um conceito aplicável a tudo o que está sendo discutido aqui, principalmente à questão “O que é o palhaço?”. Passo o microfone primeiramente pro Andrés.

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Obrigado. O problema do ser... (risos) é, claramente, uma coisa que o palhaço não tem resolvido, mas vou aproveitar pra responder a uma questão que ficou no ar, ainda que já tenha sido muito bem exposta pelos companheiros, e que tem a ver com o ofício que neste momento estou desenvolvendo, principalmente, como professor de clown na Escola Superior de Arte Dramática em Madri. Ali, quando me perguntam sobre a dicotomia entre o ator e o palhaço, o que costumo responder é que os atores ainda não sabem que a sua divindade é um palhaço, que Baco é um palhaço, mas que devem ter cuidado pra não repetir a conduta dele na Academia, senão poderiam ter alguns problemas... (risos) Atualmente, dedico-me a isto e é quase, por assim dizer, um parêntese cômico dentro da minha vida como palhaço.

**ERMINIA SILVA:** Andrés é diretor e autor, professor, palhaço, bufão, mestre de interpretação em diversas universidades chilenas, e é professor na Real Escola Superior de Arte Dramática. Johnny, quem é você?

**JOHNNY MELVILLE:** Eu sou Johnny Melville, sou gringo total, mas sou malandro, gringo malandro, sim. (risos) Sou escocês. Mas ninguém é perfeito. (risos) Não entendo muito bem o português, mas com um pouco mais de tempo talvez eu possa entender melhor. Poderia falar em inglês, mas acho que o castelhano é melhor, não como o americano ou o inglês.

Muitos anos atrás eu fazia comédia de formas diferentes, não apenas como clown ou palhaço. Pra mim é importante explorar todos os fenômenos dos personagens ou da pessoa, pois têm lados obscuros e lados com luz, não têm? E, em certa medida, temos uma tendência pra não explorar muito a obscuridade. Pra mim isso é um erro porque, às vezes, temos que olhar um pouco pros lados obscuros ou investigar as possibilidades pra poder exprimir a obscuridade, tanto no teatro quanto nos filmes, ou no que for. E quando a gente faz isso, fica bem claro que o resultado é muito mais divertido.

Durante toda a minha carreira (acho que carreira também é uma palavra um pouco esquisita), mas durante a minha vida, eu prefiro, ou preferi, fazer muitas coisas diferentes, muito misturadas. Sou bem mais conhecido como clown, como one-man show, porque fiz muita comédia e por causa das minhas oficinas. Comecei em Londres como clown. A história não é muito interessante, mas também fiz muitas coisas com relação à educação. Depois que estudei Antropologia Social na universidade, passei dois anos num tipo de escola, e aquilo me fez pensar que é melhor a anarquia da educação do que a educação, porque ela não tem muito sentido.

Então, depois fui pra Londres e entrei no mundo do teatro, aí gradualmente o clown chegou, após dois anos de pesquisas. Nessa época dos anos 1970 em Londres, antes da Margaret Thatcher, não sei se conhecem essa senhora... (risos), antes dela governar, a Inglaterra não ia tão mal. Ali aconteciam coisas muito interessantes com o governo dos trabalhistas. Havia um movimento de teatro em comunidades onde ainda não existia o teatro, e fui um dos pioneiros daqueles anos.

Também estava lá o Jango Edwards. Foi num festival em Londres que vi um ônibus com aqueles americanos falando: “o que é isso? outro palhaço?”. O Jango era novinho, com cabelo comprido e fumava baseado. (risos) Meu grupo era muito mais tímido (a gente inglesa é bem mais correta), e aqueles americanos eram tão bagunceiros! Então a gente se viu, se conheceu, e bom, afinal de contas, não éramos tão diferentes.

No ano seguinte, Jango foi morar em Amsterdã, e aí começou o Festival of Fools (Festival dos Tolos). Meu grupo ficou em Londres durante mais quatro anos, trabalhando em comunidades. Era um trabalho muito variado, como em prisões ou em bairros muito pobres, onde as pessoas não tinham nada. Então foi uma boa aprendizagem, era a minha escola, mas uma escola viva, onde toda semana surgia alguma coisa nova. E isso foi ótimo pra mim e pras pessoas que trabalharam comigo. É esta a resposta à sua pergunta? Porque, não sei... (risos)

**ERMINIA SILVA:** Não, não tem mais perguntas.

**JOHNNY MELVILLE:** Ah, sim! Como é o meu nome? Johnny Melville, desculpe. (risos)

**ERMINIA SILVA:** Mas depois de tudo isso que você falou, uma das vertentes do Johnny é a questão da mímica, não é? Ele é mímico, faz dança, improvisação e acrobacia.

É um mímico que propôs uma ruptura da tradição do gênero da mímica. Pode falar um pouquinho sobre isso? Que significa esse romper com a tradição do gênero?

**JOHNNY MELVILLE:** Acho que naquela hora eu estava bêbado... (risos) Tá bom, só uma coisa, as críticas não significam nada pra mim, isso é o mais importante de tudo. Se você tem críticas boas ou ruins, tanto faz. Uma pessoa pode dizer uma coisa assim só porque tem elegância demais? Não, não pode.

O mais importante pra mim é o coração, é o jeito de fazer as coisas e de transmiti-las. Meu problema, às vezes, tem a ver com as categorias tipo "sou mímico" ou "sou diretor". Isso pouco importa pra mim. É só uma questão de marketing, e o marketing é algo que precisamos fazer. Se você entrar nesse mundo, pra fazer coisas vai precisar de marketing. Ben Jhonson, em Londres, diz que o crítico é "the god of access" (o deus do acesso), quem diz o que pode ou não pode ser feito. Pra mim isso é muito lindo, porque toda vez que assisti ao teatro ou ao cinema, lá fora entre o público, sempre vi um crítico chegando à bilheteria com esse ar de pessoa importante, e mesmo às vezes nem tem o ingresso, mas vai lá dizendo: "eu sou jornalista, entendeu?".

Pois é, eu não quero esse tipo de pessoa nos meus espetáculos, não me importo se for do *New York Times*, porque já existe muita coisa ruim assim no teatro. Pra mim, a única coisa importante é o momento do espetáculo e a comunhão entre mim e o público ou outras pessoas. É impossível pra um crítico captar o momento da experiência de um espetáculo enquanto ele está assistindo como intelectual, isto é, pensando na influência de Grotowski etc. Em relação à mímica, é uma coisa que faço, mas a mímica está integrada em mim. Pra mim, o mais importante é a pessoa que faz as coisas.

**ERMINIA SILVA:** Perguntei isso porque os críticos que falam sobre o trabalho do Johnny colocam uma necessidade de dividir: um artista que rompe com a tradição, o mímico que é diferente de tudo. Você não se importa com essa separação?

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Enquanto o Johnny fala com o seu Anjo da guarda, eu me pergunto, cadê o meu Anjo? (risos) Muito obrigado. Não vou ficar com ciúmes, não se preocupem. (risos) [Jhonny tem um Anjo, que é uma pessoa designada pelo encontro pra ser a tradutora, uma espécie de cicerone e também ajudar na produção do espetáculo do artista que está sob sua "proteção".]

**JOHNNY MELVILLE:** O mais importante pra mim é que, quando uma pessoa faz uma apresentação, é indiferente se for mímica, ou palhaço, ou clown, ou malabarista. Às vezes um malabarista se apresenta sem nada, começa a falar ou a fazer piadas e o público do malabarismo tem problemas com isso e diz: "cadê as bolas? isso não é malabarismo!". É um condicionante que existe em todo mundo. Por que um antropólogo social não pode ser físico, se já se dedica a isso? Este é o nosso mundo, mais ou menos, então quero romper mais isso, seja nas oficinas, nos espetáculos ou no que for, pra expandir as nossas possibilidades, porque a gente possui potenciais muito maiores do que a gente acha que tem.

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** A primeira coisa que tenho a dizer a respeito disso é que, como antes disse a Alexandra Tsallis, tudo isso encerra um paradoxo. Ainda que eu seja professor da universidade, não sou universitário, isto é, não sou licenciado. E, sendo o

processo das licenciaturas na Europa tão duro, pois quem não tem licenciatura não pode ensinar, salvo em toda instituição não acadêmica, tive que fazer licenciatura. Sou um ilegal dentro da legalidade acadêmica. Mas desculpa, qual foi a pergunta? (risos).

**ERMINIA SILVA:** Como foi essa passagem?

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Pois é, foi uma passagem ilegítima, e que tem a ver com uma estratégia laboral. Do Chile cheguei em Madri com uma mão na frente e outra atrás, com meus dois filhos e minha ex-mulher... Bom, são coisas que acontecem, mas, enfim, por assim dizer, concordamos em olhar pela família. Por conseguinte, eu fiz o que devia fazer logo, e era conseguir entrar na Academia porque, assim que cheguei, com meus espetáculos pude, por exemplo, participar do Festiclown, em Santiago de Compostela, e da escola de circo Carampa, depois trabalhei com Montacargas e, aos poucos, consegui entrar em toda uma escola com Eric de Bont. Ali conheci o Johnny, comecei a conhecer os clowns, porém, como eles bem sabem, com esses trabalhos não dá pra viver de imediato. Assim, eu devia achar formas e estratégias pra sobreviver enquanto fazia os meus trabalhos como palhaço, como clown. Essa é mais ou menos a origem de minha entrada na Academia. Acho que, justamente agora, ando no processo de acabar esse período e poder, por exemplo, estar aqui no Anjos do Picadeiro.

Agora, gostaria de me referir àquelas coisas tão interessantes que todos os expoentes anteriores falaram [na mesa anterior “Palhaço, um nome, mil faces”, da qual tomaram parte: Marton Maués, Flavio Souza, Ana Carolina Sauwen, Juliana Leal Dorneles e Alexandra Tsallis], e vou começar escolhendo algumas delas aleatoriamente. Bricolagem, a ideia da bricolagem, que já ouvi várias vezes. Um dos companheiros referiu-se à construção de um mundo. Ele disse que o palhaço constrói um mundo, diferente do ator, que atua dentro desse mundo já construído, quer por um texto ou algo já dado. Acho que nessa ideia da bricolagem existe algo que nos remete ao ponto onde estou agora, que é o trabalho do clown sagrado, do bufão ritual. A instituição do clown ritual e do bufão sagrado não procede da tradição do clown. É um conceito, uma ideia que provém dos antropólogos, dos etnólogos, mas é muito útil pro clown resolver alguns problemas de tipo prático, que depois vou expor. Por exemplo, nesta ideia da bricolagem, vemos que é possível encontrar uma função cômica nos diferentes rituais, nas diferentes culturas, e acho isso crucial pro nosso trabalho, pro trabalho prático, porque podemos resolver alguns assuntos que já vi nos festivais e que são como uma reiteração. Ou seja, antes de tudo, o clown não é necessariamente o palhaço centro-europeu, não é necessariamente o palhaço do entreguerras, não é necessariamente o palhaço de quem fala Margot Beltort na *História social do teatro*, onde trata a gênese do palhaço a partir de Felipe Astley no *Sargento de cavalaria* e onde, com muita clareza e precisão, vincula o teatro com o circo desse sargento de cavalaria que fica sem emprego e, portanto, contrata dois palhaços, por assim dizer, dois moços de estábulo. E é dali que provém a tradição mais conhecida do palhaço que hoje conhecemos. Porém, bem sabemos todos, porque o intuimos e porque já o vimos, que a origem do clown, a origem do palhaço, é de caráter imemorable, isto é, pertence a culturas diferentes nas diferentes partes do mundo, e vou citar algumas delas, tais como o Coyón Mapuche no

Chile, o Cusiyo Aymara na região do Tahuantinsuyo. Aqui no Brasil, vocês já conhecem as diferentes manifestações de palhaços e clowns que existem na cultura popular. Acho que tem uma tradição chamada bumba-meu-boi, em que aparece uma série de personagens cômicos. Enfim, julgo muito difícil saber a quantidade de manifestações do clown ritual dentro da nossa cultura latino-americana. Existem os Hopo e os Zuni no sudoeste dos Estados Unidos, os Koshari e os Koyemshi, que são outros palhaços sagrados, que se pintam da mesma forma que o Leo Bassi no espetáculo *La revelación*. Assim, tanto os índios patagônios do sul do Chile quanto os do norte ou sudoeste norte-americano se pintam da mesma forma e desempenham o mesmo papel ritual. O ritual cômico daquele que diz: “a reigião? bom! o ritual? ótimo!”. Temos que respeitá-los, mas não é pra levar tão a sério.

Também houve outra companheira que falou da subversão, do sentido da subversão. E me lembro de uma anedota que a semiologista Julia Kristeva conta, falando justamente dos palhaços sagrados. Ela fala dos palhaços sagrados pra se referir à função do escritor ao escrever, que é uma função muito parecida à do palhaço. E então ela conta que um palhaço Koyemshi colocou uma coisa no sexo e começou a seduzi-la de maneira obscena. Aí, nessa função do homem que caminha de frente pra trás, ela entende como o homem que inverte o mundo, e ela faz a relação do palhaço sagrado com o carnaval, de modo que essa ideia do mundo ao contrário, essa ideia da subversão do palhaço, é uma ideia latente.

Depois a Juliana Dorneles falou da loucura e da demência, e imediatamente veio à minha mente aquele vínculo com os obscuros hospitais europeus, onde encerravam os loucos, e com a nave de onde eram expulsos numa cerimônia, como a gente vai fazer agora com o pato da patologia do Leo Bassi. Efetivamente, essa cerimônia representa a expulsão dos loucos da cidade, mas também a reivindicação dos loucos, que estão chegando novamente. Porque sem loucura apenas teríamos dementes e patologias, doentes. Sem a loucura do palhaço e do clown não teríamos nenhuma outra coisa.

Também a Ana Carolina falou do ridículo e contou o processo que ela viveu com Colombaioni. Ela focalizou a atenção no fazer do palhaço também em relação ao ser. Ela veio situá-lo duma maneira extraordinária dizendo: “é o palhaço, é a maneira como faz isso”, como o Johnny mencionou também. Aliás, ela falou que o palhaço não é apenas um fazer, e é nisso que se diferencia do homem da ação, do ator, mas também é um estado do ser, um estado de ser essencial naquilo que está se fazendo, coisa absolutamente natural nas crianças, e um processo a conseguir, através do ofício e do trabalho, por aqueles que já não são tão crianças ou que, aos poucos, estão se tornando cada vez mais crianças, mais senis. Depois, pareceu-me extraordinária toda essa questão sobre a dramaturgia do clown e sobre os palhaços trovadores, e devemos distinguir trovadores e não jograis, e que não há um vínculo vivo com a tradição literária, com a melhor tradição literária.

Com tudo isto, quero dizer que nesta mesa se apresentaram os vínculos mais complexos do palhaço com a cultura toda. E isso é o que realmente me surpreendeu neste encontro, no Anjos do Picadeiro. Acho que tem muito que ensinar ao mundo, no sentido de que se está meditando, se está levando uma prática tão rica nos seus vínculos que me lembram períodos tão lúcidos como a *Commedia dell’Arte*, em que finalmente é o ator

que constrói o mundo, é o ator que constrói o texto, o ator está no centro da criação. Aqui vemos o palhaço no centro da criação, e por isso eu disse, meio sério, meio brincando: é Baco quem pode explicar este nariz vermelho, vermelho fulminado pelo vinho, não apenas pela anedota de aqueles palhaços fracassados do circo serem os que bebiam vinho, e finalmente faziam o ofício de palhaço. Isso provém de muito além. Podemos falar de Baco e podemos falar da procissão dos bêbados em Cuenca, Espanha. E podemos falar do mito da embriaguez e do êxtase no eixo de todo o trabalho criativo do clown.

**ERMINIA SILVA:** Vou fazer uma última pergunta pro Andrés, depois uma última pergunta pro Johnny e passo o microfone pra vocês. Como você falou da mesa, Andrés, tenho uma questão suscitada pelo Flávio Souza, que mencionou o circo-teatro. Você fez uma investigação de três anos em circos tradicionais do Chile. Queria que você falasse um pouquinho dessa investigação. O que resultou, como é que foi esse trabalho pra você?

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Bom, nos limites dessa investigação, a primeira coisa foi nosso início na aprendizagem direta das rotinas clássicas do palhaço chileno, dos palhaços Abraham Lillo Machuca, do Toni Caluga, e Coligüe, de Héctor Aguilera Campos. Uma das características foi que a gente já tinha enterrado aquele tipo de palhaços, isto é, considerava-os mortos, e quando a gente iniciou a investigação percebemos isso:

- Ah, o Toni Caluga já morreu!
- Sim, claro, ele era um grande palhaço, era muito bom...
- Não, não morreu, ainda estamos aprendendo com todos eles.
- Como assim? Aprendendo com os mortos?
- Pois é, sim, aprendendo com os mortos, se quiser chamar desse jeito...

Aí se operou um processo de ressurreição e, no final do processo, a gente conseguiu atuar na lona do Toni Caluga, contratados por Toni Caluga, quer dizer, de alguma forma ele nos deu o diploma, ele nos deu a carta de aval, de maneira a nos dizer: “sim, vocês são palhaços, e são esses palhaços do picadeiro, os tradicionais, os que fazem o público rir com as mesmas coisas que fizeram rir durante anos e anos”. Ali trabalhamos durante três anos. Depois continuamos a pesquisa na Europa, dessa vez com outros mestres, que ensinavam algumas coisas diferentes, como Gaulier ou a Commedia dell’Arte, como Antonio Fava etc. Mas essa investigação no Chile foi a chave pra maioria dos nossos trabalhos, uma investigação direta, isto é: “coloca o figurino, a maquiagem dessa forma, coloca o seu nariz, faça a rotina, bate, solta, baixa, pega, joga, esconde cabeça, vamos, agora você...” E aí a gente chegava já fantasiado, fazendo tudo igualzinho, e tinha pessoas que perguntavam: “vocês pensam em receber por isso?”. Enfim, foi isso que nossa companheira falou antes, era o modo de fazer. Até a gente aprender a fazer o mesmo que fizeram os palhaços, passou um tempo considerável. E isso foi uma iniciação, nos termos mais rituais da palavra, quer dizer, alguém passa a tradição diretamente pra você, até mesmo o figurino, as chalupas – que são aqueles sapatões de palhaço –, passa as próprias roupas antes de começarmos a desempenhar o nosso ofício.

**ERMINIA SILVA:** Você teve experiência com o circo tradicional na Europa?

**JOHNNY MELVILLE:** Não... Bom, um pouco, mas não muito, não o suficiente pra falar bem sobre isso. O meu problema com o circo é uma coisa mais política. Eu lembro que os palhaços sempre eram... Por exemplo, quando eu era criança, não queria ser palhaço. Era uma coisa terrível, os palhaços do circo eram uma coisa terrível pra mim, eu não entendia porque na Inglaterra Coco, the Clown era famoso, e porque todo mundo ficava fascinado com ele, falando dele. Coco, the Clown até foi a minha escola pra apoiar o uso da bicicleta, pra explicar as regras de trânsito e coisas assim... Eu tinha uns oito anos e toda a minha turma estava muito animada: "Coco, the Clown virá à nossa escola!". E eu, todo chateado, pensava: "se ele é Coco, the Clown, então eu não penso em ser clown em toda a minha vida".

Além disso, o circo inglês não era um trabalho muito respeitado. Pra mim os palhaços mais interessantes eram cômicos. Eu gostava de vê-los quando assistia ao teatro e às vezes na televisão, porém aquilo era mais cabaret do que clown, eles tinham mais liberdade, mais possibilidades de fazer coisas. Antigamente, na Inglaterra, havia circo, quando ainda não era proibido ter animais, mas agora não funcionam mais, nem mesmo pras crianças. Contudo, pra mim, hoje existe um novo palhaço. O palhaço sofreu uma nova revolução, surgiu uma nova tribo, e o Facebook é um dos instrumentos de ajuda mais usados pra isso. Suponho que a CIA agora deva ter muitos contatos de palhaços de todo o mundo, a nova tribo dos clowns. O Facebook está revolucionando os seus contatos. Mas há um monte de gente que já vi na Rússia, em Praga, no Canadá, na Colômbia, que está começando a ser clown porque existe uma rede muito mais ampla do que existia nos anos 1970, quando ainda não havia coisas assim, nem existia o telefone pra poder enviar uma mensagem pra dizer: "olá, eu sou ator e às vezes sou palhaço, mas estou sem trabalho e, por favor, gostaria de assistir ao seu festival...". E talvez três semanas depois, quase nunca, mas às vezes, respondiam: "sim, claro, estamos interessados, temos vinte dólares por três semanas de trabalho". Mas agora é muito fácil, em dez segundos todo mundo pode saber qualquer coisa pela Internet, e isso é muito bom pro palhaço. Não sei se já conheceram o novo Clown Institute, a nova escola na Espanha, o Jango Edwards também faz parte dela. Tem um monte de webs que estão começando os seus próprios projetos, internacionais, mas com o mesmo tema que todo mundo está seguindo. É muito interessante, não sei se está bem em relação ao talento ou à qualidade, mas o movimento está funcionando, e isso é muito importante. Qual foi a sua pergunta? (risos).

**ERMINIA SILVA:** Respondeu. Eu queria abrir pra vocês perguntarem pra não ficar só na mesa. Lembrando só do horário, tá bom, gente?

**ALGUÉM DO PÚBLICO:** Boa tarde, sou palhaço, atuo em Salvador, moro lá, e Salvador é uma cidade onde a cultura da palhaçaria está bem recente, apesar de que já temos algumas referências de palhaços da cidade que viajam pelo Brasil e que frequentam ou participam de eventos como o Anjos do Picadeiro, como convidados e tudo mais. Mas é uma cidade com essa cultura de rua, e de palhaço, muito nova. A maior parte dos palhaços se formou por esse caminho de cursos. Eu me questiono muitas vezes sobre o lugar do palhaço, do clown e do bufão, porque encontro muitos passantes em Salvador

que são latino-americanos, muitos amigos palhaços, artistas de rua, e sempre quando eu pergunto: “o que é que você faz?”, eles respondem: “sou palhaço de rua, sou palhaço callejero”. Sim. Nunca vi um clown de rua, e aí eu fico numa dúvida se, aqui no Brasil ou se em Salvador, a questão do clown está muito enraizada com a referência do teatro, porque ao mesmo tempo eu ouço o Andrés falando do clown como a liberdade de ser uma personagem ou uma personificação, ou uma entidade sagrada, como é o Mateus no bumba-meu-boi, como são outras relações, e então começa a complicar o meu entendimento acerca disso, de que então talvez seja um mero entendimento de idioma, clown, palhaço, uma palavra estrangeira novamente. Me pergunto se fora daqui, em países de línguas não latinas, se você se apresentar como um palhaço vão saber o que é um palhaço, assim como nós sabemos o que é um clown. Aqui no Brasil começo a ver que o clown está muito no teatro e o palhaço está mais na rua. E o lugar também da bufonaria, muitas vezes vejo palhaços que atuam na rua apresentarem seus espetáculos em teatro, na rua eles são palhaços e no teatro as pessoas que assistem os consideram bufões.

**JOHNNY MELVILLE:** É uma pergunta muito pessoal e muito importante. Acho que o problema com o palhaço também está ligado àquilo que falei antes sobre os meus problemas, as minhas experiências. Então, em Londres nos anos 1970, eu tinha muitos conflitos com a gente, também com atores que fizeram teatro político, que fizeram teatro importante, e tratávamos eles desrespeitosamente, porque era coisa de criança. Então mudei o meu nome, eu não digo mais clown. Agora digo que sou um escultor de energias, essa é a definição que faço de mim mesmo. Aí as pessoas dizem: “caraca! o que é isso?”, e de imediato já há uma coisa que é interessante. O clown possui definições demais, por exemplo, também têm os palhaços sem fronteiras, mas o que fiz com eles em países sem fronteiras era um trabalho mais parecido com animação. Acho que as categorias são um pouco confusas pra algumas pessoas. Se você tiver um problema desse tipo, a minha sugestão pra você poder achar a coisa mais afim ao seu mundo é encontrar a sua própria definição. E se alguém lhe perguntar: “você o que faz, malabares, monociclo?”. Você deve responder: “sim, mas é apenas uma parte de mim”. Esse é o meu segredo.

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Sim, também gostei muito da pergunta, porque acho que é uma boa oportunidade pra falar sobre uma prática, e responder a coisas que são totalmente cotidianas. Por exemplo, segundo Philippe Gaulier, os palhaços não podem ser de rua, os palhaços devem ter um grande sonho, o sonho de se apresentarem no grande Teatro Odeon de Paris... Ele falava assim porque gostava muito de incomodar, não por desprezar nada, de fato ele despreza tudo e adora tudo de uma só vez. É a forma dele de ensinar, uma forma dura e burlesca de ensinar. Então propus essa contradição que você está falando agora. O palhaço deve ter um sonho maravilhoso, o sonho de ser o Nobel dos palhaços, e na medida em que se tem esses sonhos, aí se é capaz de atrair, de encantar. Contudo, eu não ficava satisfeito com essa resposta. Quando ele falava assim, eu achava que sim, que ele tinha razão, mas não ficava totalmente satisfeito e me perguntava pelo papel do bufão, do palhaço, e dessa fronteira que existe entre o bufão



e o palhaço. E acho que, novamente, é esta ideia do bufão ritual e do clown sagrado que vem resolver a questão, e pode resolvê-la de seguinte forma: a função que eles têm é uma função de mediadores.

Quer dizer, na época da Conquista, quando os espanhóis chegaram pra conquistar a América toda, instalaram-se com suas caravelas, com seus soldados, instalaram-se com sua religião, nessa região que é dos Hopi e os Zuni, e esse é apenas um exemplo de muitas outras religiões, mas que pode servir como modelo. Aí surgiram os sacristãos, que eram os assistentes dos sacerdotes, e esses sacristãos tinham uma dupla função, pois eram indígenas. Esses sacristãos ensinavam o catolicismo, mas também defendiam sua própria cultura. Então o clown surgiu ali, porque esses sacristãos deviam saber que, aos poucos, iam se tornando sociedades “clownescas”, e vou citar de novo os Koyemshi, que eram capazes de ter essa dupla função, esta dualidade. Essa é uma característica desse palhaço, e mostra a dualidade onde o clown nasce. Mas essas sociedades de sacerdotes, de sacristãos, por sua vez, estavam vinculadas às sociedades do clown, algumas com um caráter de bufão e outras com um caráter guerreiro, algumas defendiam essa cultura, dos Hopi e os Zuni, com o machado, com as setas e com as armas que iam se incorporando, e outras a defendiam por meio da bufonaria e do riso. Mas elas estavam vinculadas até o ponto de uma série de personagens aparecerem, chamados alguaciles, termo espanhol pra designar um tipo de policial. Então as personagens também estavam ligadas à polícia, à Igreja, e desempenhavam um duplo papel.

E aí me pergunto: qual é a função do clown hoje, no meio do conflito do Complexo do Alemão? Logicamente não é ficar no meio, por favor. Porém, há uma posição, há uma forma pro clown se equilibrar nessa corda bamba impossível de evitar, a política. A participação do clown nos problemas da pólis está absolutamente presente, Johnny já falou várias vezes disso, ele falou da política e da forma do clown se posicionar na sua própria história, a forma dele adotar uma ou outra atitude estratégica pra poder sobreviver. E em relação ao vínculo dos diferentes tipos e formas que o mundo do clown pode ter, ou das diferentes culturas religiosas, acho que uma das coisas que Jacques Lecoq faz na sua academia na Europa foi é justamente separar o bufão do clown em prol da pedagogia. É extremamente útil pra pedagogia separar o bufão do clown, nós sabemos, não sei se o Johnny concorda comigo, mas sabemos perfeitamente que, quando nós começamos a criar um espetáculo, não sabemos muito bem o lugar do bufão e o lugar do clown, e vamos permanentemente de um espaço pra outro pra inventar e construir esse mundo. É essa invenção do mundo que nos faz perguntar pelo papel que hoje desempenha o palhaço e o clown.

**ERMINIA SILVA:** Mais perguntas?

**PÚBLICO:** Qual é a essência, quais são as características em comum desse novo clown? Quando eu assisto vocês, Pepa Plana, Tortell Poltrona, Jango, ao mesmo tempo em que são parecidos, são tão diferentes... Por que essa tribo nouveau e o que vocês têm em comum?

**JOHNNY MELVILLE:** Real Madrid 3 – Barça 1...

**JOHNNY MELVILLE:** Acho que não existe um novo clown. Bom, sim, há um novo clown, mas é apenas um nome, é uma categoria que ajuda a gente a entender que há algo vivente, que vive, não sei se entendem o que eu quero dizer... Sempre temos que reinventar coisas, o marketing precisa que todos reinventem seus produtos, estamos na fronteira da sociedade, dentro ou fora, dependendo da situação, mas o marketing tem sempre uma grande influência. Na real, eu acho que o novo clown não existe, são as piadas, as brincadeiras que se reinventam a cada dia desde milhares de anos. Só isso.

**PÚBLICO:** Andrés, o palhaço, pra ser palhaço ou ser chamado de palhaço, deve ou tem que ser ator?

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Não, acho que antes tentei responder a essa questão, dizendo que a divindade dos atores é o palhaço e não ao contrário, quer dizer, o mestre dos atores é o palhaço. Os atores da Comédie Française costumavam observar a forma como Grocq fazia as pausas, Charlot foi um modelo de atuação, Dario Fo construiu uma escola vivente, John Carl construiu uma academia vivente com aquela incansável repetição do seu número. Então, existe uma unidade. Acho que o momento de maior maturação de um ator consiste em atingir o trabalho do clown. O clown pode ser um extraordinário ator trágico, mas nem sempre um ator de um drama burguês consegue realmente fazer o público rir. Então, do ponto de vista da experiência, existe uma clara resposta: o mestre do ator é o palhaço.

**JOHNNY MELVILLE:** Acho que a gente sempre interpreta o papel de ator na vida. A forma como a gente atua com a família, os amigos etc. são papéis diferentes que desempenhamos. Então eu concordo com o Andrés. Não precisamos de uma carreira pra ser atores, mas é importante estarmos cientes da forma de atuar nas diferentes situações humanas. Pra mim, às vezes, ser clown ou ator é ser um esquizofrênico legal, porque a gente pode fazer tudo o que quiser no palco e, ainda por cima, os outros falam que a gente tem talento. Também poderia ser uma terapia pras pessoas. O clown, às vezes, é assim, com ou sem nariz também existe a possibilidade de entrar nestes momentos.

**PÚBLICO:** O que provoca o riso em vocês? Vocês riem de quê?

**JOHNNY MELVILLE:** Sei lá, a verdade é que muita gente diz que não costumo rir muito. Suponho que eu rio das coisas de verdade das pessoas, e talvez rio mais com o coração. Acho isso mais engraçado que as coisas inteligentes, que podem ser interessantes, mas não tanto pra me fazer rir.

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** A última coisa que me fez rir foi a mesma coisa que me fez doer bastante, e foi descobrir que, aos poucos, estou me tornando um velho sujo e safado, e isso é foda. Isso me faz rir muito, mas também poderia ser considerado um drama, uma tragédia. Os trabalhos do riso são assim. Isso provoca o riso em mim, um riso que devemos praticar muito pra superar tudo aquilo que realmente cai no pateticismo... Por que você está rindo? (falando ao público) Deve estar acontecendo a mesma coisa com você... (risos).

Em relação ao que o Johnny falou antes, é essa consciência que em alguns momentos ilumina e nos permite ver os outros com determinadas características. Nas oficinas, vemos como os “doutores”, os charlatães aparecem de repente, e mesmo como

nós também nos tornamos charlatões nesses tipos de palestra. Por outro lado, vemos como aparece a “colombina”, como aparecem os namorados, e isso causa o riso, é quase como ver as crianças brincarem. E, principalmente, quando você se surpreende com uma mania, uma certa conduta maníaca, uma certa forma de reincidir naquelas coisas pras quais certos caminhos já foram fechados, e contudo você os reconhece e continua insistindo, então a única coisa que você pode fazer é rir daquilo com um sorriso burlesco, até um certo ponto. Confesso que isso me toca muito, e que meu riso é mais inocente quando ministro oficinas e mais burlesco pra mim mesmo.

**ERMINIA SILVA:** Aproveitando essa resposta dele, gostaria que falasse mais sobre seu conceito de palhaço descafeinado.

**ANDRÉS DEL BOSQUE:** Bom, é um palhaço digestivo, que não faz mal, que não tem cafeína, não tem teína, não tem toxicidade nenhuma. Uma coisa quase cor-de-rosa, muito asséptica. Às vezes aparece essa série de entertainers, como o Johnny falou, e não estou falando de forma depreciativa, mas sim de uma maneira muito digestiva, muito “pra consumir”. Acho que, dentro da nossa profissão, atualmente podemos ver muito essa certa tendência pro que se chama o “palhaço descafeinado”, que não tem nada de picardia. Também não é necessário fulminar nossas entranhas com o café, que é muito ruim, ou com o chá, nem com a pimenta...

De novo voltamos à pergunta: qual é a função dos palhaços do Rio de Janeiro em relação à grave situação que está acontecendo? Qual é a nossa função em Madri diante da crise econômica, que é claramente uma crise totalmente provocada? Como nós reagimos diante do fato de sermos dirigidos por um grupo de esquizofrênicos, que são uns especuladores, que movimentam as mercadorias de um lugar pra outro, sendo que uma manga de repente é mais barata em Madri do que no Rio? Perante esses dementes, o que fazemos nós, os loucos do carnaval? Aí está o ponto dos palhaços descafeinados, e qual é o nosso papel?

Quando vejo o Leo, quando vejo e escuto o Grilo Falante na Itália, percebo que muitos bufões nesses momentos estão diretamente roçando o papel dos líderes políticos. Uma das minhas alunas me contou que, na Islândia, o prefeito é um ator de stand-up-comedy, e os vereadores de cultura etc. são uma farândola de atores, palhaços e comicos. Se verdadeiramente existir um vínculo com a política, se houver um olhar pra nós e se nos disserem “você são tão cômicos, tão divertidos e fazem rir tanto, convertam a alegria deste país e nos deem alegria e risos”, o que aconteceria? Sempre fomos mantidos numa posição marginal, mas o que aconteceria se eles nos chamassem? Coisa muito improvável, mas não impossível. Eu me pergunto em que camisa de onze varas nos meteríamos os palhaços se realmente tivermos que controlar as esferas do poder. Porque já as controlamos e de forma muito forte, o que acontece é que, às vezes, é melhor ninguém perceber isso.

**JOHNNY MELVILLE:** O café descafeinado torna-se muito mais venenoso do que o próprio café, mas cada situação em que um clown poderia ser tudo é relativa, porque há coisas que podem ser feitas e outras não, há coisas que podemos dizer e outras que

não devemos dizer, porque existe uma formalidade, um respeito. Há momentos em que podemos fazer uma coisa muito extrema, que não poderia ser feita numa outra situação. Durante os anos 1970, na Inglaterra, houve um grupo que eu definia como costume-clowns, que usava figurinos e maquiagens maravilhosos, incríveis, perfeitos, mas não fazia nada, apenas chegava e falava “olá, olá!...” e pra mim isso não significa ser clown. Pra mim, ser clown é uma coisa mais ativa, com uma mensagem pra mostrar, pra explicar, pra provocar, e esse tipo de clown era descafeinado, coisa que é um pouco perigosa por causa do respeito, pelo que as pessoas podem pensar sobre o clown. O clown descafeinado, já falei, é mais perigoso do que o cafeinado, a química que usa é ruim. O café do Brasil é muito melhor... (risos)

**ERMINIA SILVA:** Infelizmente chegou a nossa hora. Foi cumprido rigorosamente o horário.

**JOÃO:** Mas a gente poderia quebrar essa lógica, até porque eu queria falar.

**ERMINIA SILVA:** É o chefe.

**JOÃO:** Na verdade, o que eu queria falar tem a ver com a função do palhaço, pela qual o Andrés pergunta, e que foi nossa grande pilha motivadora pra edição do Anjos deste ano. Inclusive eu queria dizer que o que está acontecendo no Complexo do Alemão fomos nós que pagamos pra acontecer. São todos amigos nossos. (risos) A Vila Cruzeiro, por exemplo, foi onde eu fui criado até os onze anos de idade, e ali era meu espaço de liberdade, era ali onde eu brincava, onde eu jogava bola, e lembro que eu subia e descia o morro às dez horas da noite, e nunca vi nenhuma arma. Não que não existisse bandido, que não existissem drogas, estava tudo ali, mas existia um espaço de pertencimento, de relação comunitária, que era outro. A gente perdeu esses valores. E decidimos pelo tema “Rio para quem?” justamente pra pensar pra quem serve esse projeto de pólis, que não é só o do Rio de Janeiro que está vivendo essa história do descafeinamento do espaço. Em Paris, Barcelona, cada vez mais os espaços públicos são menos do público. O pensamento neoliberal diz: “você tem que tirar as pessoas da rua”, e as pessoas acabam com seu cotidiano altamente regrado. Na Espanha, só se pode beber na rua até as 22 horas. A gente tem esse risco do que é desregrado se acabar. E o Rio de Janeiro é conhecido como uma cidade onde o cidadão ocupa seu espaço. O carioca está na rua, ele toma a praia, a praça, que são espaços democráticos, e hoje o que temos? Precisamos retomar o espaço que é nosso.

É por isso que agora, sem regra nenhuma, corram pro ônibus que está esperando ali fora e vamos ver o espetáculo do Moshe Cohen no teatro da Escola Sesc de Ensino Médio, em Jacarepaguá, quase outra cidade. Uma viagem. O papo continua no ônibus!





# A ANTROPOFAGIA DO TEATRO DE ANÔNIMO<sup>1</sup>

**ERMINIA SILVA:** Vamos conhecer um pouco mais da história do Teatro de Anônimo. Como o grupo surgiu?

**SHIRLEY:** Bom, eu sou Shirley Britto, filha de Plínio Peixoto de Britto, dono de um boteco e porteiro, já falecido. Minha mãe é manicure e cabelereira, e hoje mãe de santo. Eu estudei sempre em colégio público e sempre quis ser palhaça. Fiz teatro na escola Martins Pena<sup>2</sup> e conheci o Teatro de Anônimo nessa época. A Angélica [Maria Angélica Gomes] era da minha turma, e eu precisava aprender a andar de perna de pau. Já tinha visitado a sede do Anônimo, e visto uma apresentação de um espetáculo de rua deles, chamado Cura-Tul<sup>3</sup>. Então, como eu precisava aprender a andar de perna de pau para um espetáculo na Martins Pena, a Angélica falou: “olha, no meu grupo tem perna de pau, tem pessoas que sabem andar, você pode ir para lá treinar.”<sup>4</sup> E eu fui, e começou o namoro e uma relação de troca, de amizade... Quando me formei na Martins Pena, recebi o convite: ou dá ou desce? Aí eu dei, e entrei para o grupo. Estou no grupo vai fazer vinte e um anos.

**JOÃO:** Mas não foi para mim.

1. Primeira edição e notas de Erminia Silva e equipe do site Circonteúdo: [www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br)

2. A Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena é uma instituição pública de ensino médio localizada na cidade do Rio de Janeiro. Fundada em 13 de janeiro de 1908, por Coelho Neto, que a dirigiu por 25 anos, é considerada a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade.

3. “Acho que foi no ano de 1989 que começamos montar o espetáculo. Tinha uma relação direta com as poesias do Zé Cordeiro, as mesmas que montamos o *Flash da Cidade*, mas era feito de uma maneira mais desconstruída, valorizando imagens. Era um trabalho para rua, direção do Márcio Libar, que também atuava e fazia o personagem chamado Fulano de tal, eu fazia três personagens: a fome, o poder e uma velha curandeira. O João era o que ligava a cena, o plano real e o onírico com percussão. Com o retorno do Nem e Angélica e com a entrada do Wilson Belém todos entraram no *Cura-tul*. Os personagens que eu fazia foram divididos com a Angélica (Fome) e Wilson (Poder). O João, que atuava na percussão sozinho, passou a fazer parte de um coro. Com o passar do tempo a Shirley, que era nossa contra regra, também entrou no espetáculo. Nesse momento já estávamos no mundo do circo e o circo foi fazendo parte do espetáculo.” Informações de Regina Oliveira.

4. “O espetáculo da Martins Pena foi *O Sumidouro*, de Jorge Andrade, e o professor-diretor do mesmo era Sidnei Cruz.” Informações de Shirley.

**SHIRLEY:** Bem feito, passou a hora e não viu.

**ERMINIA:** Shirley, em quais lugares você morou no Rio de Janeiro?

**SHIRLEY:** Ah! Eu sou de Jacarepaguá. Nasci ali entre Jacarepaguá e Barra da Tijuca, que hoje é a Tijuquinha, favela Tijuquinha. E depois fui morar em Itaboraí, fiz o segundo grau em Niterói. Depois morei em Nova Iguaçu, voltei para Jacarepaguá, no Anil, e morei em vários lugares em Santa Teresa, e hoje estou aqui no Centro.

**ERMINIA:** Quando o teatro entrou na sua vida?

**SHIRLEY:** Bom, o teatro entrou na minha vida desde cedo, eu fazia teatro na escola desde o primário, ginásio.

**ERMINIA:** Tinha essa oferta nas escolas onde você estudou?

**SHIRLEY:** Sim. Era sempre uma coisa bem alternativa. Não fazia parte da grade. Inclusive, teve uma época, no ginásio, em que eu tive que brigar, porque a metade do ano éramos obrigados a fazer artes plásticas e, a outra metade, teatro. Eu falava: “eu não sei desenhar, odeio artes plásticas, não gosto dessa... eu quero fazer teatro o ano inteiro”. Mas não podia. E no segundo grau era à parte, fora das aulas, aí eu também tive que brigar com a minha mãe para poder ficar até mais tarde na escola fazendo aula de teatro. Mas eu sempre dava um jeito.

**ANGÉLICA:** Sou Maria Angélica Gomes. Filha de pais nordestinos, mamãe paraibana, meu pai alagoano, já falecido. Venho de uma família de dez, eles tiveram dez filhos, e eu sou a única mulher. Ele para criar todo mundo trabalhou como carteiro, e de noite trabalhava num boteco. Na época que eu nasci a minha família morava na Providência, depois a estrela baixou e a gente melhorou um pouquinho, fomos morar em Cascadura, e depois Vila da Penha, onde fiquei até conhecer essa galera aqui. Nos conhecemos no segundo grau, estudei num colégio bem perto de casa, o Cecília Meireles. Foi onde vivi as primeiras experiências com o teatro e com o esporte. Eram duas coisas sempre presentes em minha vida. E no segundo grau eu conheci o Anônimo. Quer dizer, conheci o Anônimo não, conheci os amigos aqui, no colégio Visconde de Cairu, no Méier. Lá eu fazia também handball e participava do grupo de teatro. Terminamos o segundo grau e entramos numa pilha “Vamos formar um grupo”, uma pilha vinda do Márcio Libar<sup>5</sup>. A Regina entrou meses depois, porque ela namorava o Márcio, então ela seguiu um pouquinho o início do processo e acabou entrando por pressão. Mas, éramos: eu, João, Márcio, e tinha o Nem. E o Edvando<sup>6</sup>. Éramos essa galera. Nessa época a gente ensaiava na cobertura do prédio do Edvando... Cobertura é ótimo, aquela salinha horrorosa! A gente montou um espetáculo chamado Anônima, foi o que deu origem ao nome do grupo.

5. Márcio Libar nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 13 de Fevereiro de 1966. Estudou na Escola Nacional de Circo. Participou da fundação do Teatro de Anônimo, é coordenador do projeto Mundo ao Contrário e colaborador no Anjos do Picadeiro. Em 2008 lançou o livro A Nobre Arte do Palhaço. Tem em seu currículo um longa-metragem e quatro curtas, além de prêmios internacionais, como o Especial do Cirque Du Soleil e o Nariz de Prata, ambos concedidos, em Mônaco, em 2006.

6. “Luís Carlos Nem e Edvando Junior, os dois foram fundadores do Anônimo, fizeram os espetáculos Anônima e Flash da Cidade. Ambos saíram no ano de 1988. Nem retornou ao grupo, talvez em 1990, e ficou até 92, durante esse período participou do espetáculo Cura-tul.” Informações de Regina Oliveira.



**JOÃO:** João Carlos Artigos. Eu sou filho de lavadeira e meu pai era ladrilheiro. Fui criado no Engenho da Rainha, subúrbio também do Rio de Janeiro. Meus pais se separaram quando eu tinha mais ou menos onze anos. Fui criado basicamente pela minha mãe, que tem uma característica muito agregadora, sempre cuidou de um monte de gente. Minha casa sempre ficava com as portas abertas, comidas coletivas... Era até insuportável, às vezes, porque eu queria comer e tinha que estar com a porta aberta, passava um vizinho: “ah! me dá um pedaço desse ovo aí”. Mas, foi assim. E eu queria, como todo garoto suburbano pobre, ser jogador de futebol. Tentei até os doze anos de idade. Sonhava todos os dias com essa possibilidade. Fui fazer teste em todos os clubes que você possa imaginar, do Palmeirinha de Del Castilho ao Flamengo, onde encerrei minha carreira. Mas minha mãe falou: “Pô tem que estudar”. Então consegui uma bolsa no Senai para fazer curso de eletricista. Foi o meu primeiro salário na vida, salário mínimo. Eu estudava lá no Senai e estudava na escola à tarde. Aí fui para o Visconde de Cairu, que foi uma... Quando falo isso, as pessoas acham que estou falando piada. Mas acontece o seguinte, quando fui fazer o primeiro ano do segundo grau, fui reprovado, pela primeira vez na minha vida. Eu nunca tinha ficado nem de recuperação, e aquilo para mim foi um trauma, mudei de turno, porque eu não tinha coragem de encontrar os colegas. Então descobri o negócio de um teatro, eu era meio tímido, também era feio, naquela época. E aí pensei: “Pô eu vou para o teatro porque é a minha chance de eu tentar pegar alguém, arrumar namorada”. Porque lá fica todo mundo pelado, essas paradas assim. E não é que deu certo? Foi assim que eu cheguei ao teatro. Antes, nunca havia pensado. Tive uma primeira experiência na oitava série, com a professora Leontina, de português. O trabalho de final de ano foi escrever uma peça e montá-la. Fui o Djavan e o Chacrinha, tinha o cabelinho rastafári, e tinha sido isso. Então, essa possibilidade do teatro surgiu na escola. Tem muito a ver com a discussão que a gente teve anteriormente, quando o Jailson Silva, do Observatório das Favelas (RJ), falou que o Anônimo é de uma geração pré-projeto social. Não existia o projeto social. O que existia, na nossa época, era Funabem e Febem<sup>7</sup>. E a escola nos possibilitou essa vivência, que a Angélica falou, do esporte e do teatro. Foram vários os que depois da escola se dedicaram ao esporte ou ao teatro. Tem outra geração de atores que saiu também do Visconde de Cairu. Um grupo chamado Pas D’argent<sup>8</sup>, que tem um trabalho bem bacana. Mesmo com essa degradação do ensino, enfim, a gente foi para lá quando tínhamos quinze, vinte anos, e a escola estava já nesse recrudescimento da violência. E isso foi uma coisa fundamental, porque a escola nos permitiu esse contato

7. A Lei Federal 4.513 de 01/12/1964 criou a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem) em substituição ao Serviço de Assistência ao Menor (Sam). À Funabem competia formular e implantar a Política Nacional do Bem-Estar do Menor em todo o território nacional. A partir daí, criaram-se as Fundações Estaduais do Bem-Estar do Menor (Febem), com responsabilidade de observarem a política estabelecida e de executarem, nos Estados, as ações pertinentes a essa política. [www.fia.rj.gov.br/historia.htm](http://www.fia.rj.gov.br/historia.htm).

8. “O grupo é a *Troupp Pas D’argent*, que também se formou no Visconde de Cairu, ficou conhecido pela montagem do espetáculo *Cidade das Donzelas* (indicado para o Prêmio Shell), a última montagem chama *Holoclownstro*. Um dos seus integrantes Orlando [Caldeira], formou-se na última turma da Escola Nacional de Circo.” Mais informação [www.trouppasdargent.webnode.com](http://www.trouppasdargent.webnode.com).

com a arte, com o fazer artístico, que não era para nos incluir socialmente. Era somente para a nossa educação dos sentidos, para a gente fluir de outra maneira e enxergar o mundo, enxergar o belo de outras maneiras. Bem, terminando, um detalhe, acho que essa característica suburbana é algo que vai nos influenciar muito até hoje. Shirley, Angélica, eu, e Regina, todos os nossos pais morreram pelo álcool. Acho que esse é um dado, essa suburbanidade como falou o Jailson Silva, isso para a gente foi fundamental para a constituição da nossa ética e da nossa estética.

**FLÁVIA:** Eu sou Flávia Berton da Silva, filha de Cesar, ele era do norte fluminense, veio para o Rio de Janeiro trabalhar, como todo mundo que é da roça e tentar vir para a cidade. Conheceu minha mãe, novinhos se casaram, e depois ele foi embora de novo para a roça e minha mãe ficou com a gente aqui no Rio. A gente é de Padre Miguel, eu sou nascida e criada lá, minha mãe também, minha família toda é de lá, minha avó nasceu em Padre Miguel, então é um bairro que a gente conhece bem. E minha mãe era dona de casa, mãe da gente, [depois foi professora de inglês quando já estavam grandes] e estudei no Visconde de Cairu, era longe para caramba. Eu tinha que acordar às cinco horas da manhã para chegar ao Méier. Tinha um trem muito cheio que não dava para entrar, e era na época que o pessoal ainda fazia surf de trem. Então, para fugir do trem, eu pegava um ônibus que dava uma volta no Rio de Janeiro. Conheci mais ou menos as pessoas do Anônimo no Visconde de Cairu. Eu era de uma turma depois da Angélica e da Regina. Não fiz teatro, porque sempre fui tímida e não queria deixar de ser... Mas teve uma coisa muito forte, o primeiro espetáculo de teatro que vi na minha vida foi o do Cairu, antes disso eu só conhecia o circo que havia ido a Padre Miguel, porque de vez em quando apareciam aqueles circos de bairro. E o teatro do Cairu era lindo, todo pequenininho. E quando tinha espetáculo eu ia a todas as sessões. Amava aquilo ali, eu chorava, e eram espetáculos assim bem bregas, mas eram tão emocionantes.

**JOÃO:** Não, era não.

**FLÁVIA:** Ah! Era sim. Agora, olhando assim com frieza, era um negócio breguíssimo! Mas para a gente era muito emocionante, porque tínhamos contato com a literatura, com a música. E eu gostava muito. Chico Buarque, Vinicius de Moraes, e eles...

**ANGÉLICA:** Tinham as montagens e os musicais.

**FLÁVIA:** Depois, conheci o João através do Nem, o Nem foi da minha turma, e ele já era do Anônimo. O João era do grêmio. Como todos os colégios públicos de segundo grau, o Cairu não tinha grêmio, deixou de ter grêmio na época da ditadura, e como a gente estava ali naquele momento bem das Diretas Já, vivemos muito isso, os estudantes todos indo para a rua, pedindo as eleições diretas, era o governo Brizola que estava entrando no Rio de Janeiro. E a primeira vez que eu vi o João, foi no alto, falando para a massa de estudantes do Cairu, eu era uma estudante, e uau!

**JOÃO:** Eu tive o meu momento Vladimir Palmeira, digamos assim. Porque a ditadura tinha acabado com os grêmios, e eu fui o primeiro presidente depois da abertura. E a gente colocou três mil estudantes na rua, quando teve a greve dos professores contra o governo Brizola. Ou melhor, a favor dos professores, até mesmo porque naquela época

eu me considerava brizolista. Então teve essa formação que também foi fundamental, e o teatro na verdade acontece para mim junto com esse envolvimento político.

**FLÁVIA:** Quando eu estava saindo do Cairu rolava esse movimento estudantil forte, a gente conseguiu eleger uma chapa que foi a substitutiva do grêmio do João. E depois eu saí, fui para a faculdade de Psicologia, não fui fazer teatro. Só que eu nunca exerci Psicologia. No final eu sabia escrever projeto, sempre fiz essa coisa mais organizativa mesmo. Mas, continuei conhecendo a galera e me relacionando, João e eu começamos a namorar naquela época. O João fazia a produção do Anônimo, escrevia as propostas e tudo. Somos de uma época que não era época nem de lei Rouanet, nem de edital, nada disso, era balcão. E para a gente era muito difícil essa coisa do balcão, porque não conhecíamos ninguém importante, não éramos filhos de ninguém importante, era uma dificuldade. Mas o João sabia muita coisa porque ele trabalhava na equipe de produção da prefeitura, ele se esqueceu de falar isso. E foi uma escola de produção para ele, e para mim, porque eu aprendi muito dessas coisas com ele. E sempre que tinha que organizar alguma coisa, digitar... eu fazia, porque na faculdade eu tinha acesso ao computador. Então essa era a minha relação maior com o Anônimo. E eu era da cooperativa Abayomi.

**REGINA:** Tinha a coisa da Abayomi também?

**FLÁVIA:** É uma história muito misturada. Nós, meninas, éramos da cooperativa Abayomi, que é uma cooperativa de mulheres que confeccionavam bonecas de pano. E aí teve um bom período que o Anônimo era meio que associado, cooperativado, ou sei lá o quê, da Abayomi, era um grupo irmão.

**REGINA:** Teve um tempo em que todos nós éramos o Grupo Anônimo de Cultura.

**FLÁVIA:** Era artesanato, capoeira, percussão, o teatro. Eram vários grupos, um movimento praticamente. E também foi uma época do movimento negro, questionando essas coisas do centenário da abolição. A gente participava de tudo, eu e a Regina, e os negões mandando a gente embora.

**ERMINIA:** E tudo isso vai também alimentando o teatro e toda a produção cultural artística que vocês fizeram. Legal. Fabinho.

**FABINHO:** Eu sou Fábio Freitas, sou a nova geração do Anônimo.

**SHIRLEY:** É bem velha essa geração.

**FABINHO:** Sou filho de Mário e de Vera, minha mãe é auxiliar de enfermagem, meu pai é auxiliar administrativo. Sempre fui muito ao circo, meu pai ganhava ingressos da empresa onde ele trabalhava. Chegava o circo na Praça Onze, e logo estávamos lá. Eu brincava de circo em casa, fazia os números, ficava imaginando aquelas coisas, aquele universo me encantava muito. E também sempre passava pela Praça da Bandeira, porque a gente morava no Andaraí nessa época e vinha para o Centro para ir ao médico, dentista, enfim,

9. A palavra abayomi tem origem iorubá, significando aquele que traz felicidade ou alegria. (Abayomi quer dizer encontro precioso: abay = encontro e omi = precioso). A história das bonecas abayomi, começou com Lena Martins, artesã de São Luiz do Maranhão, educadora popular e militante do Movimento de Mulheres Negras, que procurava na arte popular um instrumento de conscientização e sociabilização. Logo, outras mulheres, de várias gerações, vindas de vários movimentos sociais e culturais, aprenderam com ela, juntaram-se e fundaram no Rio de Janeiro a Cooperativa Abayomi, em dezembro de 1988.

passávamos pela Escola de Circo, e eu perguntava: “Mãe, o que é?”. E minha mãe: “É para ensinar as pessoas a fazerem coisas de circo”, e eu pedia para ela: “Pô me leva, me matricula”. Mas, enfim, impossível dela conseguir me levar, dentro da realidade que a gente tinha. Fui crescendo, e essa coisa da escola também foi fundamental para mim. Estudei em duas escolas muito legais. Uma era bem pequenininha, os grupos não passavam de vinte alunos. Por ser um projeto piloto, experimentamos muitas coisas, isso foi bom. E depois veio o Visconde de Cairu. Saí de uma escola pequena e caí naquele mundo gigante de cada turma com cinquenta alunos, era uma loucura. Pirei mesmo, e já comecei a namorar uma menina que saiu do terceiro ano, passou para a faculdade. Depois eu já não frequentava o Cairu, eu ia para a faculdade, ia para o Fundão. Então conheci uma outra galera também, que era do Cairu, tinha um grupo chamado Coisas da Gente, que já era influenciado pelo Anônimo. A Edjane, que era do grupo, falava: “Cara, o Libar falou que a gente precisa ler Stanislavski. Tem que ler isso”. Chegou uma hora que a gente tinha que ler Artaud. Eu falei: “O que Edjane?” “Temos que ler A, Ar, Artaud”. Enfim, a minha história é muito próxima a do Anônimo, eu sou de um tempo depois no Cairu, mas sempre quis saber deles. E mais tarde nos encontramos na Escola Nacional de Circo. Estava eu lá de palhaço, Palhaço Presepada, com uma roupa mega colorida, trash, que tinha um palhaço desenhado nas costas, um palhaço colado no peito, terrível. A Regina e a Angélica chegaram para mim e falaram assim: “A gente vai dar um curso de palhaço, você não quer fazer?” Foi a minha salvação. Sério, e eu estaria aí até hoje fazendo animação de festa, se não fosse isso.

**FLÁVIA:** Com uma peruquinha rosa.

**FABINHO:** E o pior é que os professores da escola, toda vez que tinha uma apresentação, me pediam: “vem de palhaço, coloca aquela roupa”. Porque era um sucesso, espalhafatoso. Enfim, na verdade, o Anjos também foi importante para isso, porque no Anjos eu tive uma relação com o Anônimo de ser técnico, a gente se aproximou, eu fazia a técnica dos espetáculos, me afastei um pouco, depois voltei no Anjos do Picadeiro. Criei um grupo com o Leo Carnevale e com a Fabiana Poppius, o Valdevino de Oliveira, para a gente continuar a pesquisa. Foi no Anjos do Picadeiro que construímos essa história. Eu queria experimentar, via os espetáculos do grupo e aquilo me encantava. Foi fundamental para eu poder avançar algumas coisas de procedimento técnico, porque sou da escola de fazer as oficinas, fiz todas as oficinas do grupo, e várias oficinas do Anjos. Então nossa relação foi sempre de proximidade, nesse período todo. Falo que eu tenho cinco anos de grupo, mas na verdade devo ter mais de dez anos junto com essa turma, nessas idas e vindas.

**REGINA:** Olá. Eu sou Regina Oliveira. É engraçado que vou escutando as histórias e ela vai se repetindo. Pois sou filha de pais nordestinos, mãe cearense, pai pernambucano. Eles se conheceram no Rio, tiveram filhos, um monte, seis. Morávamos no Irajá, uma família muito grande, de ainda morar avó, muito divertido, foi bom morar com tanto irmão, tanta gente, tenho uma memória boa desse tempo. Mas, com uma mentalidade muito de subúrbio, que você tem que crescer para ajudar a família a desenvolver, então você tem que passar para alguma coisa pública, fazer algum tipo de trabalho assim. E a arte nunca passava pela minha casa nesse sentido da profissionalização. A minha irmã mais velha cantava

super bem, porque era da igreja católica, e ela fazia shows. Quando ela estava adolescente, falou para a minha avó: “eu quero ser cantora”, a minha avó falou: “não, cantora não, cantora é prostituta. Cantora não vai ser.” Aí ela foi estudar, foi fazer outras coisas. Na minha família, a arte estava bem nessa relação, do que não podia. Cresci num bairro onde a escola era pequena, tive acesso à dança, teatro, era bom, mas era pouco. Eu adorava, sempre estava. Até que fui para o Visconde de Cairu e também tive esse choque, como o Fabinho falou, porque eu era de uma escola muito pequenininha, e cheguei lá e tinha sei lá, três mil pessoas de muitos lugares do Rio de Janeiro inteiro. E você vai ouvindo histórias e vendo pessoas com referências muito diferentes, vê gente até com grana, gente com nenhuma, então misturou tudo. Fiquei um pouco louca no Cairu, igual o Fabinho, dei uma surtada, pirei o cabeção. Aí comecei a namorar o Márcio no último ano, e, como ele tinha feito escola de teatro, já pilhava os amigos de montar um grupo. E eu nada, só via o teatro do Cairu, via o coral do Cairu, e adorava, mas não entrava porque eu falava: “não, são muitos CDFs, e eu não vou entrar”. Eu queria, mas tinha um pouco de vergonha, nunca chegava no teatro nem no coral. Aí conheci o Márcio, ele falou: “ah eu faço teatro, vou montar um grupo com os meus colegas”. Eu já conhecia todos os colegas, eram meus colegas também. E eles começaram a montar a peça, e sempre que ia uma atriz para fazer um papel, a atriz ia embora. Eu nunca tinha feito nada, e eles falavam: “olha vai ter que ser você, a gente te treina..”. Lembro até hoje do primeiro ensaio. Fizemos duas apresentações. Quando acabou, eu falei: “ah graças a Deus, acabou”. Mas aquilo também já tinha me dado um negócio. Fomos em busca de outras formas, que acabou entrando na poesia, no teatro de rua... E eu fazia exatamente o espetáculo como estava marcado. Eles não, queriam chegar em todos os lugares. Então eu falava: “não, acho que eu não sou disso”. Fiquei nessa dúvida um tempo. Trabalhávamos muito, e não ganhávamos nenhum dinheiro. Aquilo foi dando uma crise, e chegou uma hora em que todo mundo foi fazer alguma escola. Fiquei na dúvida de que escola de arte eu ia fazer. Nem pensei no teatro, mas lembro que eu estava saindo com o Márcio e com o João, acho que a gente estava até indo para a prefeitura, para o trabalho do João, porque lá era também nosso escritório. E a gente estava passando ali na Praça da Bandeira quando vi pela primeira vez a Escola Nacional de Circo. Perguntei a eles: “o que é isso?”, porque eu vinha do Irajá e não passava por ali, só pela Leopoldina. E eles falaram: “é a Escola de Circo”. Me disseram que era de graça, e eu falei: “eu vou estudar aí”. E no ano seguinte eu estava estudando lá.

**JOÃO:** Ainda davam comida na escola.

**REGINA:** É, ainda davam comida, era sensacional. Na verdade, foi a partir do Anônimo que a arte veio para a minha vida. Então eu fui para o circo, o João foi para a Unirio, a Angélica foi para a Martins Pena, não tinha a Shirley ainda. Nessa época éramos nós três e mais o Márcio.

**FLÁVIA:** Mais o Wilson<sup>10</sup>.

10. Wilson Sayão (Wilson Martins Sayão Filho) é dramaturgo brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, em 1949. Após vários textos encenados e prêmios, em 1980 escreveu Anônima, encenada por Aderbal Freire Filho, em 1997, quando novamente é premiado com o Shell e Mambembe. Na montagem, Gracindo Júnior interpreta Afonso, motorista de táxi que decide revisar sua vida quando ouve a notícia da morte do seu amigo e poeta Vinicius de Moraes. [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

**REGINA:** Não, o Wilson só veio depois. Cada um foi para uma escola, e a gente dispersou um pouco, mas depois o Márcio falou: “Poxa vamos montar um espetáculo nós três”. Aí era eu, Márcio e João fazendo Cura-Tul, a primeira forma. Depois desse núcleo pequenininho, todo mundo foi voltando, então na verdade a gente dispersou tipo seis meses, talvez, mas aí logo voltou para esse projeto e nunca mais nos separamos.

**ERMINIA:** Angélica, você disse, a Regina também pode falar, mas é que você mencionou de um espetáculo que deu origem ao nome. É antes dessa dispersão?

**ANGÉLICA:** Bem antes. Na verdade quando a gente se juntou para formar o grupo, montamos esse espetáculo que se chamou Anônima, que é um texto do Wilson Saião.

**REGINA:** Esse que eu fiz duas apresentações.

**ANGÉLICA:** O espetáculo falava sobre uma família suburbana, do Méier, tinha bem a ver com a nossa realidade do momento. Nós morávamos em bairros diferentes, mas o Méier era o polo de encontro nosso, a gente ensaiava ali, e foi daí que surgiu o nome do grupo. Anônima, Grupo Anônimo de Teatro. Fizemos dois espetáculos, como disse a Regina. E a gente montou para fazer a mostra do SESC, no Engenho de Dentro, lá conhecemos O Poeta me Deixa Dormir, que é um grupo que trabalhava com poesia, e uma dramaturgia bem interessante, era bastante físico. Aquilo tocou a gente. Nesse mesmo período conhecemos Os Poetas. Era um movimento bem forte da poesia marginal. Trabalhavam com poesias na rua, abriam rodas, foi nessa época de oitenta e pouquinho. E a gente começou a frequentar as rodas. O que chamava muito atenção era como os caras conseguiam segurar a roda por tanto tempo, e rodas grandes, e só aumentava o número de pessoas assistindo, e eles o tempo todo mandando as poesias, a gente falou: “Pô, vamos trabalhar com essas poesias”. E tinha referência do outro grupo, O Poeta me Deixa Dormir, que trabalhava com poesia mais centralizada. A gente com a nossa realidade familiar, cultural. Por exemplo, minha família todo final de semana tinha pagode em casa, era só juntar os seis irmãos, já era um pagode, e eles ainda chamavam os amigos. Ali eu aprendi a tocar os instrumentos. Enfim, a gente vem de uma realidade de muitos e que tinha a música, a capoeira também a gente começou a trazer para o grupo. O nosso treinamento ficava baseado em capoeira, futebol, nossos jogos de toque eram muito pensados em triangulação. A gente trazia as nossas referências culturais, estudávamos e líamos os livros de teatro. O jongo era para produzir energia para a sala de trabalho.

**REGINA:** Um ano depois, o Márcio, como gostava mais de estudar do que todo mundo, ler, teorizar sobre as coisas, ele vinha sempre com uma coisa nova. Uma vez ele leu um texto de um russo...

**JOÃO:** Não, era um polonês, Alessandro Fersen, no Teatro em Suma, em que tem o verbete “teatro de Anônimo”. Ele fala dos futuristas russos, dos teatros produzidos nas feiras, do mamulengo, da origem do circo. Enfim, de um teatro que prescindia de uma tradição filológica, de uma tradição da escrita, e que vai se processar coletivamente, em que não importa o autor.

**ERMINIA:** É interessante, porque me faz pensar no que a gente conversava dessa

antropofagia, que é uma característica muito própria da gente brasileira de uma forma geral. Esse movimento cultural do subúrbio e o desaparecimento das fronteiras nas artes hoje: teatro, capoeira, dança, música, bordado, a conjugação de tudo isso. Agora eu gostaria de saber como o circo entra na história do Anônimo?

**REGINA:** Acho que fui eu quem entrou primeiro para o circo, em 1989, a Angélica entrou em seguida, e nisso a galera foi vindo. Começamos a ver que o circo poderia trazer os tais elementos encantadores, mágicos, que buscávamos para as apresentações nas ruas. E a gente começou a querer trazer essas técnicas, tipo a perna de pau, foi a primeira coisa, cuspir fogo, coisas do tipo. Depois que já estávamos eu e a Angélica na escola, teve uma abertura da Escola de Circo, foi um momento muito legal, tinha uma diretora nova que abriu para um grupo de teatro fazer uma reciclagem.

**ERMINIA:** Era a Omar<sup>11</sup>?

**REGINA:** Era a Omar. E ela abriu para um grupo de teatro inteiro, nós éramos um bando, na verdade juntava mais o João, a Shirley e o Márcio, e o Wilson também na época já era da escola, o Márcio Brow<sup>12</sup>. A gente fez um núcleo de trabalho dentro da própria Escola de Circo. Tínhamos aulas especiais com alguns professores, então isso acabou reforçando também essa ideia de trupe de circo. Nesse processo também vamos conhecendo pessoas que começaram a falar de palhaço. Apareceu o Xuxu<sup>13</sup> na nossa vida, reapareceu o Nem, que depois fez parte novamente do Anônimo. E assim fomos observando, “ah! aquele palhaço é legal. Ah! aquilo, como é que é aquilo?” Então o circo e o palhaço foram entrando.

**ERMINIA:** Mas e quanto à ausência de cursos específicos para palhaços?

**REGINA:** É, na escola diziam que não se ensinava palhaço.

**JOÃO:** Exatamente.

**REGINA:** Na época que eu entrei era “Palhaço não se ensina, palhaço nasce pronto”.

**ERMINIA:** É dom.

**JOÃO:** Eu vou só pegar um pouquinho antes, quando você fala como o circo chega na nossa vida. A gente vai fazer teatro de rua, e a nossa prática ali, a nossa técnica, foi muito influenciada pela onda do teatro antropológico, do treinamento e da antropologia teatral, aquela onda toda. E, ao invés da gente trabalhar com o teatro, fomos buscar na capoeira, no jongo, no futebol. Então tinha na nossa prática essa presença de cultura po-

11. Trata-se de Omar Elliott Pint, que participou no processo de fundação da Escola Nacional de Circo. [www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico](http://www.funarte.gov.br/circo/escola-nacional-de-circo-um-historico)

12. “Márcio Brow, era nosso contra regra no espetáculo Cura- tul, com a saída do Luís Carlos Nem, ele entrou como ator no espetáculo. Era o mais jovem da trupe, saiu do grupo para trabalhar com o pai”. Informações de Regina Oliveira.

13. Trata-se do artista Luiz Carlos Vasconcelos. O teatro e principalmente o circo sempre foram as grandes paixões de Vasconcelos, que, apesar de ser formado em Letras, estudou artes cênicas na Dinamarca para depois incorporar-se ao grupo teatral Intrépida Trupe. Em 1978, em João Pessoa, criou o personagem que iria acompanhá-lo pela vida afora, o palhaço Xuxu, um palhaço cidadão, nas palavras de seu criador, por ser uma presença constante nas comunidades carentes. Mesmo quando está trabalhando em outros projetos, como filmes e séries de televisão, Vasconcelos sempre arruma hora e lugar para se apresentar vestido e maquiado como Xuxu.

pular muito forte, e que é como a Sheila<sup>14</sup> definiu, das coisas que estão no nosso quintal. Como tudo no Anônimo, acho que essa junção de técnica e ética é o que vai nos interessar muito, é o conceito que está envolvido nessa prática. Quando a gente vai falar da capoeira, a gente faz opção pela capoeira angola, porque na capoeira angola tem conceitos que nos servem que vão falar do não confronto, da fluidez, que é uma relação de enamoramento, eu olho no olho do outro. E isso vai nos interessar mais do que dar um golpe de capoeira, quer dizer, fazer algum movimento desse lugar fantástico. E o circo, como esse elemento encantatório que a gente vai, em teoria, buscar, e é quase uma armadilha. Eu costumo dizer que caímos numa armadilha, achamos que íamos aprender a andar de perna de pau, e quando chegamos no circo falamos assim: “a gente viu o mundo que era esse mundo da cultura de Anônimo”. Porque primeiro você está falando de família. A gente tem uma relação familiar intrínseca a nossa prática muito forte, chega a ser promíscua. Mas e aí vemos isso, que é a formação, onde tem lugar para todos. Nós também nunca nos julgamos tão talentosos assim, pelo menos eu não. E o circo abriga também uma diversidade de possibilidades, você pode não ser o trapezista, mas você pode encontrar um lugar dentro do circo onde você vai ser útil, necessário e fundamental. E a gente vai falar de um tipo de espetáculo-negócio, de um empreendimento familiar que também para nós era fundamental porque sempre estivemos preocupados com a nossa sobrevivência. Porque ninguém nos disse que a gente deveria fazer teatro, muito pelo contrário, todo mundo dizia não. O circo para a gente vai ser importante por esse conjunto de fatores que eram fantásticos, que significavam uma visão de mundo, uma prática, uma coisa que se configurava ali. Nós sempre fomos meio, você falou antropofagista, a gente sempre foi meio Macunaíma, então a dureza do circo nos custava. Quando a gente entrou na Escola de Circo, deviam pensar: “ah esses neguinhos aí não vão conseguir mesmo”. Era um descrédito total. E aí a gente vai ver, quem era o ator daquele espetáculo? Era o palhaço. Era o palhaço que trazia consigo a visão do ator que a gente também trabalhava lá, que era dessa relação direta que a gente estava falando, era a poesia popular participativa, era uma galera que trabalhava a arte, o fazer cênico como comunicação, eu faço para você. O palhaço vai trazer coisas como a perspectiva de humanidade que talvez a gente não tivesse tão claramente antes. E essa necessidade de comunicar, estabelecer afetos, o palhaço tem tudo isso. E o que era para ser uma pesquisa pontual, de aprender uma técnica, como a capoeira, hoje em dia ninguém mais joga capoeira, o palhaço e o circo tomam conta da gente, a gente é meio abduzido para esse universo, e que não é só linguagem, é uma prática total.

**ERMINIA:** E qual é o debate ou a tensão que existia?

**JOÃO:** É, existia tensão, eu estava entrando justamente nisso, que era. “Ah palhaço? Não, eu sou ator, eu faço teatro, não sei o quê”. A gente passou quatro anos fazendo circo

14. “A Sheila a que o João se refere, sou eu Shirley. Eu usava muito e ainda uso esse termo de nosso quintal, porque minha maior escola e faculdade é a minha família, meus amigos e o que está ao redor de minha casa, e quando conheci o *Anônimo* isso foi um grande fator de atração, pois vi que eles e eu fazíamos parte dessa mesma ‘escola’. O Joca, João, pode ter me chamado de Sheila, pois criamos apelidos internos.” Informações de Shirley.



até montar o primeiro espetáculo. Porque antes era um negócio, “a gente não é circo, a gente é teatro de rua, teatro antropológico”, essas merdas, esses negócios que você vai se inventando para ir dificultando a própria vida. Mas a chegada do Xuxu mexeu com a gente. Eu e a Angélica falamos: “cara a gente vai fazer isso, eu não quero saber, dizer se eu sou palhaço, eu quero experimentar esse negócio”. E ainda dava dinheiro. O Anônimo não se assumia como um grupo de circo, não se assumia como um grupo de palhaço. Eu e a Angélica já estávamos ganhando um monte de grana fazendo animação de festa. Inclusive a primeira vez que o Anônimo vai para a Europa, sou eu e a Angélica, com o dinheiro da animaçãozinha que a gente fazia. Cajuzinho e Croquete.

**FABINHO:** Cajuzinho Granulado.

**FLÁVIA:** Tinha sobrenome.

**JOÃO:** Depois veio o encontro com o Pepe Nunes<sup>15</sup> que falou: “viva o processo e o resultado será fruto desse processo”. Era época da animação, eu e a Angélica tínhamos os encontros do Palhaço Cidadão. Então a gente se encontrava um dia para tomar chá no meio da rua na Cinelândia, no Mercadinho São José. E fomos viver essa experiência, fizemos um projeto e apresentamos para a Escola de Circo. E logo depois montamos o Roda Saia Gira Vida, com o qual fomos para Aldeia de Arcozelo. Ainda tínhamos um projeto de circo, no Circo Voador, que para mim é um ponto fundamental na história do circo carioca.

**REGINA:** Isso foi em 1992.

**JOÃO:** Sim, esse movimento foi puxado pelo Geraldinho Miranda, do CIC (Centro Interativo de Circo)<sup>16</sup>, que juntou no Circo Voador a galera que produzia circo no Rio de Janeiro, eram oficinas e apresentações nas tardes de domingo, antes da Domingueira Voadora. E a gente se preparou muito para apresentar, vínhamos da zona Norte para encontrar com a galera da zona Sul, enfim, tinha toda uma coisa que nos nos afligia. É quando saímos e vamos montar o que chamamos de Circo de Anônimo, e vamos mais uma vez praticar esse entendimento a partir do fazer. Estreamos, fomos fazer a nossa primeira turnê nacional, saímos daqui de mala e cuia, as coisas todas, era muito família Buscapé. As coisas iam todas desembaladas, a gente tinha uma sombrinha que não fechava.

**FLÁVIA:** A sombrinha foi roubada no carnaval, de um mendigo.

**JOÃO:** Foi quando conhecemos Icapuí (CE), foi nossa turnê. E depois de um ano de processo a gente fez a transformação no Roda Saia, era uma coisa que nos inquietava na linguagem do circo. Tinha essa história do palhaço e um circo, parecia que eram duas coisas dicotômicas. Então a gente estava brincando, mas tinha uma hora que, sei lá, tinha que fazer canastilha e a gente parava na posição, tinha que parar na base para fazer, e o jogo do palhaço acabava todo. Aquilo nos incomodava, então, “como manter esse

15. Trata-se do diretor espanhol José Núñez Garcia, que ficou conhecido como Pepe Nuñez. Dirigiu o projeto que resultou no premiado espetáculo “Roda Saia Gira Vida”, do Teatro de Anônimo. [www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia](http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia)

16. O Centro Interativo de Circo, fundado em 1997, tem como principal missão garantir o acesso gratuito à cultura, arte e educação, através de oficinas, palestra, encontros, intercâmbios e espetáculos, como: Encontro de malabares, Rádio comunitária, Informática, Rally Circo, Graffiti e vídeo. Coordenador: Geraldinho Miranda. [www.centrointerativodecirco.org.br](http://www.centrointerativodecirco.org.br)

frescor?” e a gente fazia a terceira altura, essas criaturas carregavam três no bambu. A gente era jovem. E nesse momento o Júlio Adrião<sup>17</sup> chega e fala: “você têm que fazer a opção, ou é a virtuose, ou o circo ou o palhaço.” E acho que o fundamental é a técnica do palhaço, é a técnica do jogo, “vamos fazer só o que isso permite”. E é por isso que vai resultar no momento como o double trapézio que as meninas fazem. Elas naquele momento, tecnicamente elas podiam fazer muito mais coisas de complexidade técnica da linguagem do trapézio. Mas fica só o que permite que elas continuem se comunicando com o espectador, como acreditávamos. E aí a gente vai desconstruir tudo para ficar só com o que era essencial. A terceira altura vai embora, porque não dá para fazer a terceira altura jogando, carregando outro assim com cento e cinquenta quilos. E o Roda Saia toma a forma que tem, era com Rolling Stones o bambu, que hoje é feito com trenzinho caipira. Enfim, mas isso dá a dimensão do universo da transformação do trabalho. E o palhaço é essa leitura, é desse buraquinho que a gente vai enxergar a construção da cena, a dramaturgia, é o palhaço que vai determinar.

**ERMINIA:** Tem duas questões importantes nesse processo de vocês que é o Lume<sup>18</sup> e o Nani<sup>19</sup>. Se alguém puder resumir.

**REGINA:** Posso começar com o Lume. Quando o João começa a falar dessa transformação, acho que o Lume foi fundamental, foi um outro olhar que a gente passou a ter, do palhaço, a partir do trabalho com o Lume. Nós já jogávamos, já éramos palhaços, estávamos trabalhando nisso desde 1992, o Roda Saia... já estava rodando geral. Ficamos sabendo do trabalho do Lume, e tinha um curso que era uma imersão de dez dias. O Márcio me convenceu.

**ANGÉLICA:** Na verdade a gente conheceu o Lume em Campina Grande, na tal turnê que o João comentou. Ficamos logo amigos e eles se identificaram com o trabalho e começaram a falar para a gente sobre a experiência deles.

17. Julio Adrião nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1960. Formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), em 1986, iniciou sua carreira no teatro de rua. Em 2005, com o solo narrativo A Descoberta das Américas, de Dario Fo, ganhou o Prêmio Shell/RJ de melhor ator. [www.spescoladeteatro.org.br](http://www.spescoladeteatro.org.br)

18. Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas). Burnier funda, em 1985, o Lume, inicialmente Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Ao vincular-se ao Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – onde era professor no Departamento de Artes Cênicas – o grupo encontra condições para desenvolver pesquisas sobre técnicas do ator. As origens do Lume remetem às experiências do seu fundador, Luís Otávio Burnier, em seus anos de treinamento como discípulo de Etienne Decroux e em pesquisas com diversos mestres como Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Yves Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Além das pesquisas entre os membros do grupo, os intercâmbios com outros artistas são uma prática constante do Lume, um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br)

19. Nani Colombaioni, clown italiano, vivia em Aprilia, Itália e pertencia a uma antiga e das mais tradicionais famílias circenses da Europa. Atuou e foi assessor em diversos filmes de Federico Fellini. Formava clowns segundo a tradição da commedia dell'arte e do circo. Ricardo Puccetti, ator e pesquisador do Lume, escreveu a respeito em seu artigo “O riso em três tempos”, publicado no nº 1 da Revista do Lume. Nani também iniciou em sua prática outros clowns do Brasil: Lily Curcio e Abel Saavedra, do grupo “Seres de Luz” e Márcio Libar e João Carlos Artigos, do “Teatro de Anônimo”. Nani Colombaioni faleceu aos 79 anos, em Roma, em 1999. Esteve no Brasil, apresentando, juntamente com seu filho e neto, espetáculos e fazendo palestras e workshops. [www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital](http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital)

**FLÁVIA:** Foi nessa mesma ocasião que a gente viu o Teotônio<sup>20</sup>.

**REGINA:** O Burnier<sup>21</sup> estava vivo na época, e o Ric (Ricardo Puccetti) fez uma demonstração com o Teotônio, e que foi incrível para mim, eu nunca tinha visto aquilo, falei: “Caraca, como é que alguém pode jogar assim? Como é que alguém pode de palhaço estar tão vivo?”. E ele era incrível. Fazia mil besteiras, na hora, se dava um nó, aquela figura grande com uma roupa que deixava ele mais comprido, mais estranho ainda. Então era muita informação num pequeno momento. O Burnier falando um pouco do processo, e o Ric, eles iam vivenciando na hora o que estava acontecendo. E o Quando o João e a Angélica vão para a Europa, acontece o curso do Lume. Acaba que a gente vai fazer e o Márcio fala: “todo mundo tem que fazer, porque depois desse curso a gente não vai ser mais igual”. Então a gente fez em 1995, e no meio de 95, e em 96 fizeram Shirley, Angélica e João. E para mim foi assim um grande marco do nosso trabalho de passar a compreender o palhaço de uma outra maneira. Para mim essa compreensão aconteceu a partir desse trabalho, que era um palhaço vivo, que saía da relação com a tradição. E era a investigação a partir de você, esse palhaço que sai da tua história, e da relação com o espectador, que é direta. Era muita coisa junta. Então acho que deu uma bagunçada grande na gente. Tanto que isso resultou num período de pelo menos um ano em que estivemos dentro de salas de trabalho, vivenciando esse processo. Nós íamos todos os dias, a gente se encontrava e ficava maluco, buscando formas de chegar ao que vivemos lá no Lume. E foi bem difícil porque a gente ainda queria montar um espetáculo desse resultado e não tínhamos um diretor. Então eram os cinco ficando malucos dentro da sala sem ter alguém para direcionar a gente. Acabou que não fizemos um espetáculo naquele momento. Mas, logo em seguida veio o In Concerto e a gente ganhou uma bolsa e foi estudar trapézio em outro lugar, criamos outra possibilidade. Rápida.

**JOÃO:** E a experiência com o Nani também veio através do Lume. Outro dia estava até conversando com o Ivan Prado<sup>22</sup> que estava aí, que foi muito amigo do Carlo Colambaione (irmão de Nani). Fomos para o Fit BH<sup>23</sup>, e vimos a apresentação do Carlo, com o Alberto, que era a sua dupla. Uma experiência incrível, porque a gente viu um espetáculo de palhaços potentíssimo, era uma hora, uma hora e meia, e o teatro não ficava em silêncio um segundo. Deu dor na barriga de tanto rir. E ficamos ficou encantados com

20. Teotônio, nome do palhaço de Ricardo Puccetti, ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor nascido em Espírito Santo do Pinhal (SP). Entrou para o Lume em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. Traduziu para o português, em parceria com Burnier e Simioni, os livros *Além das Ilhas Flutuantes* e *A Arte Secreta do Ator*, ambos de Eugenio Barba. É Coordenador Artístico do Lume, membro do Conselho Editorial da Revista do Lume e do Conselho Científico do grupo.

21. Luís Otávio Burnier. Junto com Carlos Simioni desenvolveu e transmitiu os treinamentos técnicos desenvolvidos até hoje pelo Lume, como a Dança Pessoal e o Treinamentos Energético e Técnico do Ator. Em 1985, a dupla se une à musicista Denise Garcia e os três fundam o Lume, que inicialmente era o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Três anos depois, também passa a fazer parte do grupo o ator Ricardo Puccetti. [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br)

22. Ivan Prado é ator, palhaço e diretor do Festival Internacional de Palhaços da Galiza. Organizou o Festival Palhaço Rebelião [Pallasos e Rebeldia], que foi o primeiro festival na faixa de Gaza. [www.culturactiva.org](http://www.culturactiva.org)

23. FIT – Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte.

aquele trabalho. Depois também eles foram ver o Roda Saia, e ele falou “Ah! vamos trazer os Flores do Picadeiro”. Isso era tipo 1998, por aí.

João – E aí a gente ficou amigo. Na sequência desse mesmo ano, recebi um telefonema do Ric, falando assim: “olha só, conheci um mestre palhaço italiano chamado Nani Colambaione, vocês têm que ir para lá, é incrível, eu acabei de voltar, tem tudo a ver com o trabalho de vocês”. Eu falei: “caramba, a gente acabou de conhecer o irmão dele, a gente está querendo também fazer”.

**FLÁVIA:** Logo depois do primeiro Anjos, a gente estava sempre nessa conversa de palhaço com o Ric, aí ele ligou.

**JOÃO:** Isso. Nessa eu comecei a fazer, o Márcio estava fazendo outra coisa, acabou que ele se meteu na minha viagem, e aí a gente foi junto. E foi uma experiência incrível para nós, transformadora. Chegamos lá e encontramos com a tradição, um palhaço super potente e de um rigor técnico absurdo, e aí você vai ver todos esses conceitos teatrais que a gente estava falando antes, o Nani trabalhava minuciosamente com isso.

**ERMINIA:** Na prática, não é?

**JOÃO:** Na prática. E ele tinha a sabedoria de passar. O mestre. Na verdade foi um cometa que passou nas nossas vidas. O Nani estava aqui, no Anjos do Picadeiro, ficou doente e no ano seguinte ele morreu. Essa experiência nos marca até hoje de uma maneira profunda, porque essa prática foi tão intensa, que hoje é uma coisa que nos marca e que é nosso já. A gente viveu agora, acabamos de ver o processo na remontagem do In Concerto com a entrada do Fabinho e a saída do Márcio, que foi muito emblemático. Foi um grande presente revisitar essa maneira de fazer palhaçaria, vendo o que realmente importava daquela dramaturgia, o que podia e o que não podia fazer. E tive a sensação que com o In Concerto fizemos uma decupagem, assim: “O esqueleto do espetáculo é esse”. Descobrimos ali as nossas abelhinhas, nossas clássicas e para deixar o Fabinho tranquilo, que falava: “eu não posso fazer isso que o Márcio fazia”, e a gente falava para ele “olha só, tu vai ter que fazer isso porque isso faz parte da construção do riso. Outra coisa talvez você não faça ou vai fazer do seu jeito, mas isso você tem que fazer”. Não importa, não importa que tenha sido o Márcio, e às vezes nem tinha sido, enfim. Mas, é com esse rigor que o Nani nos ensinou nesse curto período de tempo dessa vivência, e era uma casa-escola, na verdade, o curso que a gente fez com ele foi na casa dele. Então a gente morava e a nossa sala de trabalho era ali, o quarto era ali, a casa dele era embaixo, a cozinha onde a gente comia, o trailer do Leris era do lado, então a gente vivia ali, a família.

**ERMINIA:** É com Nani que vocês têm a sensação de que palhaço se ensina?

**JOÃO:** É. Isso nos dá uma compreensão da arte.

**ANGÉLICA:** Mas eu acho que ela já começa com o Lume. Eu acho que o Lume tinha um método.

**JOÃO:** É, eu faço uma diferença fundamental. Porque o Lume era um retiro de iniciação, e inclusive por isso eles pararam de fazer o retiro. Você está falando da descoberta de um estado. O Nani estava trabalhando tecnicamente cada tempo daquilo, como se construía, aquilo ali é ensino. Esse processo do Lume não é uma coisa que se ensina.

Fazer aquele processo de iniciação, viver aquelas experiências, só eles poderiam fazer aquilo. E ninguém mais vai fazer daquele jeito. Hoje eu sou influenciado por essa experiência, a minha oficina tem coisas que estavam lá, e têm coisas também que a gente trabalhou com o com o Ric agora, tem coisas que eu já uso, tá, Ric, eu nem falo que é teu.

**ERMINIA:** Até porque o Ric também passou pelo Nani, não?

**JOÃO:** Sim. Por isso eu digo que quem me deu essa noção, que é de que palhaço se ensina, foi o Nani Colombaione. Ele falava assim: “A arte de fazer rir”. Ele não estava falando de iniciação, de estado, que é uma outra coisa, e que foi fundamental para a gente. Foi fundamental para uma transformação da nossa prática, e eu acho que é isso que nos liga ao Ric, que faz o Ric se aproximar da gente, ou o próprio Alberto, o Carlos Alberto, que reconhece no nosso trabalho um valor ali da comunicação enfim, técnico, que poderia se estabelecer um diálogo, apesar de estarmos fazendo coisas distintas das dele. Porque o que faz o Ric chegar e falar assim: “Vocês tem que conhecer o Nani”? E nós éramos, e somos esses neguinhos suburbanos que saímos daqui e trabalhávamos na rua. O que faz? É alguma coisa que está ali, que liga, e aí a partir desse dado a gente estabelece essa comunicação. E o Nani, quando terminou o trabalho com ele, ele falou uma coisa magistral, e ele era muito rigoroso. Primeiro o Márcio ficou lá, o Nani vendo a gente apresentando para a família, e aí no final ele diz “bravo” e o Márcio, “ah! você gostou?”, ele “bravo”. “E aí, e aí, e aí?” “Bravo”. “O que você quer mais, quer que eu te dê, um beijo?” Imagina o Nani já viu trezentas coisas, e falou: “Ok, vocês realmente são bravos. Foram poucos os palhaços que passaram aqui como vocês. E agora vocês vão lá para o Brasil, e eu sei que vocês vão chegar lá e vão fazer do jeito que quiserem, não é só tudo isso”.

**ERMINIA:** Fabinho, como você é a nova geração, você não passou por esses processos deles, como é que foi o processo de formação do seu palhaço?

**FABINHO:** Ainda é para mim uma constante, não é preocupação, mas no processo do trabalho isso está sempre gritando em mim. É muito tempo de diferença, eles estão falando aqui de vinte e cinco anos de história. Mas talvez seja isso que o João está falando, que faça a diferença. Também perceber a forma de passar, a forma de passar o aprendizado, foi o que possibilitou. Estar no In Concerto, por exemplo, que é um espetáculo todo construído com pequenas gags, com coisa de tempo, que tem ajuste de tempo, que eu sofro até hoje, muitas das vezes eu falo, “ah esse tempo não deu. Esse eu perdi, esse...”, sempre tem que estar muito concentrado. Mas o que é muito legal é saber que mesmo aí você pode encontrar a sua forma de fazer e se divertir. O In Concerto só começou a acontecer para mim quando eu pude realmente me divertir. Eu estreei no Circ Cric, com o Tortell Poltrona<sup>24</sup> na primeira fila, eu falei: “fodeu não vai dar certo, eu não vou conseguir”. Então era assim, já foi uma pauleira.

**JOÃO:** E terminou o espetáculo, o Tortell falou para ele assim “bravo”.

24. Jaume Mateu Bullich, catalão, criador do famoso circo espanhol *Circ-Crac* e dos Palhaços sem Fronteiras. Fundada em 1998, a ONG tinha como objetivo inicial divertir refugiados de guerra. Atualmente, os grupos de Palhaços sem Fronteiras se espalham por vários países e Bullich corre o mundo interpretando o palhaço Tortell Poltrona. [www.circcric.com](http://www.circcric.com)

**FABINHO:** Porque eu estou há tanto tempo junto e aí experimentando do bastidor, vendo coisa de fora, fazendo oficina, experimentando a cena, eu acho que as coisas chegam até mim por outras vias. É muita generosidade também, porque é isso que o Anônimo fala o tempo inteiro, generosidade também na cena. Principalmente. Então essa tranquilidade eu tive, para estar, o In Concerto é o mais marcante por isso, porque tem essa dificuldade de ser uma coisa criada por eles, era muito o tempo deles, era tudo muito ajustado, e eu sofri um pouco para poder encontrar o meu lugar. Acho que encontrei o meu lugar no grupo, ele é meu, ele faz parte da minha vida, essa é a minha história. Já o Nani chega até mim, o Lume chega até mim. Encontrar com o Ric agora foi imprescindível, foi maravilhoso. Enfim acho que sou projeto social do Anônimo.

**ERMINIA:** Vocês sabem historicamente da dificuldade no chamado circo tradicional de você ter mais de um palhaço. A disputa é muito grande. Como é isso, cinco palhaços juntos?

**ANGÉLICA:** Eu acho que nunca tinha pensado nisso.

**FABINHO:** Nem eu.

**JOÃO:** Eu nunca tinha pensado sobre isso.

**REGINA:** Eu também não.

**FLÁVIA:** Ah! então é por isso, né?

**ERMINIA:** É porque isso no chamado circo tradicional, até hoje, é um caso sério, uma disputa, não se tem dois palhaços.

**JOÃO:** Eu não sei responder isso, não, mas isso não vai me impedir de falar né, que besteira. Ontem eu estava conversando sobre isso com o Tortell e o Chaco<sup>25</sup>, que era essa coisa de no circo não ter mais de um palhaço. Mas, é um exercício diário, e agora na verdade eu lembrei de novo da experiência do In Concerto. É muito diferente trabalhar com o Márcio e trabalhar com o Fabinho.

**FABINHO:** Eu sou muito mais legal.

**JOÃO:** Isso não resta dúvida, ninguém está duvidando disso. Se ele fosse mais legal não era tu que estava sentado aqui.

**FABINHO:** É. Era só uma piada, João.

**JOÃO:** Era só uma piada.

**ANGÉLICA:** Acho que está chegando a hora de acabar a entrevista.

**JOÃO:** Você viu porque não pode ter vários palhaços. O Márcio era o Cuti-Cuti, todo doce né, todo naquela... Mas, de alguma maneira ele se colocava na cena, a nossa relação na cena era uma relação muito mais impositiva do que eu tenho hoje com o Fabinho, que é muito mais ágil, menos infantil. Porém, isso para mim foi um exercício durante muito tempo de estar com o Márcio na cena, que era essa relação de Branco e Augusto, e aí no final das contas todo mundo saía amando o Cuti-Cuti, e eu, "porra espera aí", e até outro dia o Márcio revelou isso para mim. Por exemplo, a gente estava fazendo a cena aqui, aí na hora que o Márcio ia fazer a cena ele ia para frente. E ele falou que fazia isso de propósito. A gente nunca tinha falado sobre isso, mas ele falou que adora me irritar e fazia isso. Revelou isso agora, recentemente. E com o Fabinho não tem isso.

25. Palhaço Chacovachi. Buenos Aires, Argentina. [www.chacovachi.com](http://www.chacovachi.com)

**FABINHO:** Eu vou fazer isso, gostei da ideia, vou começar uma nova provocação agora.

**JOÃO:** Mas as pessoas seguem amando o Fabinho, quer dizer o Augusto da dupla, porém, como as pessoas amam ele é completamente diferente de como amavam o Márcio. Que era um negócio bebê, aquela coisinha assim bebê monstro. Mas o Fabinho é um amor mais adolescente sabe, é outro tipo de relação que as pessoas têm no resultado do In Concerto.

**ERMINIA:** É. A questão também não é querer mostrar um grupo sem problemas, sem tensões e sem disputas. Não é isso.

**ANGÉLICA:** Acho que uma coisa que a gente descobriu no percurso uma saída sustentável para a vida do grupo, que é respeitar também um pouco os desejos individuais. Por isso foram surgindo os espetáculos menores, acho que dá conta também dessa vaidade, digamos assim.

**ERMINIA:** De novo, no chamado tradicional, nós não temos palhaças. Temos algumas mulheres fazendo, mas não é a prática. Como é isso para vocês, meninas, primeiro, mas também como é que os homens veem esse trabalho? Não é uma questão de gênero, de gueto, de feminismo, mas sim de entender que isso tem história. E vocês fazem parte da produção dessa história.

**SHIRLEY:** Quando eu passava pela Escola Nacional de Circo, sempre pensava que queria ser palhaça, queria muito mesmo, mas não sabia qual era o caminho, nunca soube. Então pensei: “bom, também quero ser atriz, então vou fazer teatro, esse eu sei o caminho, esse aqui tem a escola de teatro”, e achava que tinha que ter mais idade para entrar para a Escola de Circo. E nem sabia que lá não tinha curso de palhaço, não sabia desse universo, só achava lindo, eu só queria ser palhaça. Nesse mundo de teatro eu descobri o curso da Ana Luíza Cardoso<sup>26</sup>, fundadora das Marias da Graça<sup>27</sup>, e eu nunca me preocupei com isso, essa questão de gênero, na questão de ser palhaça, eu queria ser palhaça. E, historicamente, depois que fui me ligar nisso, perceber, “é mesmo, a gente está aqui começando essa história com as Marias”. E depois que voltei do curso do Lume também, veio outra questão comigo, porque a minha palhaça, ela não é uma palhaça, ela não é um palhaço, ela é uma mistura... ela sou eu né, que sou meio moleque, sou sapatão, sou essas coisas todas.

**JOÃO:** Ah é?

**SHIRLEY:** Ah! gente, falei. Pronto. Na verdade, eu ainda ficava assim..., e vinham As Marias, aquela coisa de gênero, encontro de mulheres palhaças, cara eu não me preocupava com isso, eu não queria saber muito dessa questão. Eu queria ser palhaça, queria me divertir, eu queria fazer os outros rirem. E só depois que pensando nisso, que os homens não deixavam as mulheres fazerem teatro, não deixavam as mulheres fazerem palhaça, pô isso dava uma raiva. Mas na verdade eu acho que a gente vem conquistando espaço, vem fazendo, vem se divertindo, e dentro do grupo nunca teve nenhum problema com isso.

26. Ana Luíza Cardoso – atriz, diretora e palhaça, uma das fundadoras do grupo *As Marias da Graça*.

27. *As Marias da Graça* (Rio de Janeiro/RJ). É um grupo de quatro mulheres: Geni Viegas, Karla Concá, Samantha Anciães e Vera Ribeiro, que trabalham o riso e escolheram a arte da/o palhaça/o para expressar o cotidiano feminino. Em 2003 fundaram *As Marias da Graça Associação de Mulheres Palhaças*. [www.as-mariasdagraca.com.br](http://www.as-mariasdagraca.com.br) / [www.essementedemulherpalhaca.com.br](http://www.essementedemulherpalhaca.com.br)

**JOÃO:** A gente te batia.

**SHIRLEY:** E a gente apanhava, não tinha problema. Eu sempre fui a mãe do grupo mesmo, sempre apanhei. Mas nunca me preocupei muito com essa coisa, eu caguei e andei para isso, quero ser palhaça e pronto.

**ANGÉLICA:** Acho que ter feito parte da Abayomi durante dezoito anos, levantando bandeira nos movimentos, fez também que eu quisesses me distanciar um pouco desse discurso. Até no ano passado, quando teve aqui a mesa, e chegou o momento que era “A mulher tem uma comicidade diferente”, para quê colocar essa separação mulher-homem? Eu respondi no dia, “é claro que tem, mas eu tenho a minha diferente da Shirley, o João tem diferente da do Fabinho”. Porque afinal se a gente fala, falha e acredita e assume, o palhaço é o quê? É o reflexo da humanidade, o palhaço sou eu, a minha palhaça sou eu, então a minha comicidade está em mim, eu vou descobrir isso em mim. Falando historicamente, o circo acompanha a história sempre, muitas vezes está até à frente. Eu acho que nesse lugar da mulher também. Está se ampliando o número de palhaças? Que ótimo, mas acho que isso está fazendo parte de um todo no mundo, as mulheres estão tomando conta.

**ERMINIA:** Mais ou menos, Angélica, eu fiquei na maior saia justa em Florianópolis na mesa dos palhaços tradicionais. A Ana perguntou: “e as palhaças?” e eles foram unânimes: “Não existe mulher palhaça”.

**ANGÉLICA:** Os tradicionais falaram?

**ERMINIA:** Que para eles ainda não existe mulher palhaça.

**ANGÉLICA:** É possível que aqui mesmo em algum circo tradicional também tenham esse mesmo discurso. Pois é...

**ERMINIA:** Historicamente há uma produção que não existia antes. Palhaço é olho no olho. E no circo tradicional não dava para a mulher fazer isso, senão ela era puta. Então tem todo esse contexto, mas acho interessante um grupo ter três palhaças.

**JOÃO:** A gente já foi até para a Andorra, “já fui mulher, eu sei”.

**FLÁVIA:** Graças às três mulheres palhaças.

**REGINA:** Eu também não sinto a necessidade de fazer essa separação e falar desse lugar, mas acho importante ter também. Porque se existe essa necessidade que se formou, as próprias Marias, que é um grupo só de mulheres, eu acho que é porque já existiu na formação alguma coisa que elas precisaram também dizer, até da própria questão de gênero. Então quando a gente vai até uma mesa tradicional e escuta “Não tem mulher palhaça”, então a gente não está em todos os lugares, não. Acho que ainda é necessária a ampliação do próprio olhar, ampliar o olhar da sociedade, falar que existe, estamos aqui. Eu nunca sofri isso dentro do grupo, nem em nenhum lugar em que trabalhei.

**FABINHO:** É, fiquei pensando uma coisa, eu passei muito tempo falando “ah eu sou negro”, e aí um dia de terapia percebi que eu era branco também. O meu pai é negão, minha mãe é branca. E aí eu falei “É, eu não sou só negro”.

**ANGÉLICA:** É sarará, né.

**FABINHO:** É, eu sou sarará. Mas, eu sei que tem horas que tenho que ser, e vai



ser mais vezes eu vou ser obrigado a ser mais negro do que ser branco. Então isso vai gritar, vou ter que ser mais vezes, às vezes vou ter que ser gay, e eu não frequento e não convivo, não tenho uma prática, e transo com mulher, eu sou tão misturado. Mas, às vezes tenho que ser, e nessa hora que eu tiver que ser gay, eu vou ser gay. Eu acho que é importante saber quando você tem que ser alguma coisa, e a mulher tem hora que ela vai dizer, “eu sou mulher e eu tenho que ser mulher, e é preciso dizer dessa forma, eu preciso fazer dessa forma”.

**REGINA:** Eu só queria falar uma coisa. Tem isso tudo, eu acho que é válido, mas eu já vivi situações tipo, tem uma roda só de palhaços e vai apresentar uma palhaça, e a palhaça que apresenta acaba que não se dá bem na roda. Aquilo me dá uma tristeza profunda, fico arrasada, “putz, a única mulher da roda e não foi legal”. Então tem um lugar que me toca, né?

**FABINHO:** Não Rê, desculpa, ou então quando a gente vai a um festival de palhaço e todas as cenas de palhaça que a gente já viu, todas, elas queriam casar. Ou entram de noiva ou estão abandonadas, não é possível que seja só isso.

**JOÃO:** A minha resposta começa com essa coisa que o Fabinho falou também, sou dos movimentos sociais, militei muito em vários, enfim, eu podia ser várias coisas, e hoje acho legítimo, mas acho a maneira mais pouco eficiente de você fazer valer o seu direito, enquanto minoria. Porque acho que é a valorização do ser humano, você vai se colocar e é isso. Porque você pode ser o que quiser. Eu adoro falar agora em determinadas situações porque eu falo assim, “me respeita porque eu sou a cota. Eu posso ser a cota que você quiser. Eu posso escolher várias cotas para você poder me aceitar”. E seria tão lindo se essa discussão fosse pela questão da estética, porque senão a gente vai ter que ter encontro de mulheres enfermeiras, mulheres carpinteiras, mulheres não sei o quê. Não, o problema da mulher é o problema da mulher, não é o problema do palhaço. Problema de ter creche num encontro de festival, isso não é problema, sabe. Como é que resolve isso? Como é que eu que viajo com o meu filho e resolvo o meu problema disso? Enfim, é que essa discussão seria mais rica. O que caracteriza a comicità feminina, e diferencia quando a gente está falando que é de cada um? O que diferencia uma coisa da outra? Se a gente for olhar essa plateia aqui, olha, a gente vai ter quase 50% de mulheres, e tem um bando de mulheres palhaças aí se reunindo, né. No último encontro de mulheres palhaças foi ótimo, a Vandeca, a Dona Bilica do Cabaré, foi a melhor coisa, tinham vários números ruins naquela noite, muito ruins, e aí é essa a discussão. Será porque que determinados trabalhos não vão para frente, por quê? É uma questão de qualidade, não porque ela é mulher, não é porque é homossexual. Inclusive eu vou lançar o primeiro encontro internacional de palhaços gays.

**FABINHO:** Essa era da Shirley.

**SHIRLEY:** É. Encontro de palhaços gays ano que vem, é o quê?

**JOÃO:** É que a gente não vai fazer um Anjos, a gente vai fazer esse para ganhar dinheiro.

**FABINHO:** O segmento mais rico da sociedade.

**JOÃO:** E a Vandeca, no alto da sua sabedoria e qualidade, ela desconstruiu, ela saiu

quebrando tudo. Porque ela falava disso: “Ah vocês são um bando de mulheres, você está aqui para arrumar casamento, essas mulheres...” E ela falava, ela ria da própria condição dela, naquele momento ali ela estava sendo palhaça, palhaço, na essência, na veia, até o caroço. E é isso que importa. Não é na hora... Imagina se eu for escolher esse lugar de discussão de problema para levar para a cena para eu fazer. Vai ser ruim. Vai ser ruim porque a arte não é isso.

**FLÁVIA:** Eu não sou palhaça. Então é mais difícil.

**ERMINIA:** Nem eu.

**FLÁVIA:** Mas acho que é legítimo até o momento em que está se falando de uma trabalhadora. De arte. De circo. E aí no circo não tem espaço, então as mulheres têm que conquistar o seu espaço. Agora para a construção da cena, eu que olho, acho que não tem mesmo muita diferença. Eu consigo ver coisas muito tradicionais no que a Shirley faz e ela é mulher. Porque ela consegue fazer a coisa, não porque ela se torne um homem em cena, não é por isso. Ela é ela. Então eu consigo ver em todas as pessoas, mulheres ou não, elas, quando elas são palhaças ou palhaços. Acho que é mais uma coisa mesmo de segmento, e acho importante, porque quando a gente era da Abayomi, a gente tinha uma oficina que ensinávamos a fazer um bebê negro. E aí o pessoal do movimento negro sempre chamava a gente para ir fazer essa oficina nos encontros. E eu e a Regina, a gente nunca podia ir a dupla. Nós éramos uma dupla separada, porque nós somos brancas. E aí nós questionávamos um pouco isso: “porra, a gente queria ir, a gente faz a oficina igual”. E aí teve uma figura do movimento negro, muito legal, que ela veio e falou assim para a gente: “na verdade a gente entende que vocês fazem a oficina igual. Só que o fato é que a gente está querendo fortalecer uma minoria. E se essa minoria olha para você que é branca e não se identifica, ela pode continuar achando que você está vindo ensinar uma coisa, e não compartilhar.” E eu entendi isso, sabe, porque realmente tem hora que você tem que se identificar. E aí não sei, comecei a entender que precisa ter o fortalecimento de determinadas categorias, de minorias sim, agora eu entendo isso de uma forma muito mais política do que artística. Eu acho que o processo de elaboração, de construção do seu palhaço, ou o que vai utilizar como técnica, eu acho que não tem a ver com gênero. Até se a gente for pensar assim, se dentro da tradição também não tem essa coisa, não existe um grupo com seis palhaços, a gente na nossa geração, já é outro tipo de palhaço.

**ERMINIA:** É, mas conta nos dedos quanto existe de grupo de cinco palhaços, sendo que a maioria é mulher. Então veja, é diferenciado, tem uma trajetória no mínimo diferenciada. Bem, espero que vocês tenham gostado da entrevista. Obrigada a todos.

**FLÁVIA:** A gente também agradece.





# MÁRCIO BALLAS ENTREVISTA AVNER EISENBERG, *THE ECCENTRIC*

**MÁRCIO BALLAS:** Avner, no Anjos do picadeiro temos muitas pessoas que estão começando. Como você começou?

**AVNER:** Eu comecei do jeito comum. Estudava química e biologia, fui a uma aula de teatro pra sair da confusão dos estudos e consegui um papel na peça. Isso foi o começo.

**MÁRCIO BALLAS:** Então você seria químico?

**AVNER:** Queria ser biólogo. Mas aí fiquei interessado em teatro, também tinha algum interesse em malabarismo e mágica, coisas assim. Como não era muito bom, a palhaçaria era a única coisa que me restava!

**MÁRCIO BALLAS:** Você nasceu nos Estados Unidos e estudou lá?

**AVNER:** Nasci lá e fiz a escola de Jacques Lecoq por dois anos, no início dos anos 70.

**MÁRCIO BALLAS:** Você se apresentou ontem. Como foi pra você, como você sentiu a platéia?

**AVNER:** Eles foram maravilhosos! Quase até um pouco animados demais no início... Há esse problema se você é um pouco conhecido. Então, é preciso ser um tanto cético, porque se você aceita aquilo antes de fazer qualquer coisa, está morto. O meu papel ontem era o de me manter curioso, interessado: "Porque eles estão batendo palmas? Eu tenho que fazer meu trabalho!" Assumindo essa postura é possível equilibrar a balança pra conseguir fazer o espetáculo. Acho que isto é básico para o palco: tudo o que está acontecendo é interessante. A pergunta constante pelo que está acontecendo e o porquê é o que impede o pior pecado do palhaço: ser ele mesmo interessante. Ele tem que ser interessado.

**MÁRCIO BALLAS:** É um ponto principal, fazer rir?

**AVNER:** É uma pergunta interessante, e uma das mais recentes sobre o palhaço. A relação com a platéia é como uma relação de amor, de início, palhaço e público estão se conhecendo, é a primeira vez, então você quer causar uma boa impressão. Mas se começar a contar um monte de piadas, é demais. É preciso ir devagar, desenvolvendo o interesse. É muito como uma relação amorosa.

**MÁRCIO BALLAS:** Você tem mestres que o ajudaram na vida, que o ensinaram, o inspiraram?

**AVNER:** Lecoq, claro, ele é o primeiro. E o Carlos Mazzone, que também foi aluno do Lecoq, e quem começou a Art School of Physical Comedy na Califórnia. Outra influência é Milton H. Erickson, que é da terapia hipnótica, e a filosofia do seu trabalho é incrível. Eu também sou estudante de aikidô, o que me ajuda muito na comunicação com a platéia, física e emocionalmente. E estudo mágica, com muitas pessoas... E minha mãe, meu pai...

**MÁRCIO BALLAS:** Você conhece o Aziz Gual, do México? Ele tem uma coisa que é interessante: acha que existem diferentes tipos de risada, a risada que vem daqui (cabeça), daqui (peito), daqui (barriga)... O que você acha?

**AVNER:** Eu ri porque lembrei as lições de Carlos sobre aqui, aqui e aqui (cabeça, peito e barriga): em grego, a cerveja é da barriga, o uísque da cabeça e o vinho do coração. Eu acho que a relação com a platéia tem que ser um diálogo com quem você ainda não conhece. É como conhecer uma nova pessoa: se você tem uma ideia, um jeito que quer que ela seja, nunca funciona. Pra mim, esse é o ponto da relação, tem respeito, gentileza e um senso de conforto.

**MÁRCIO BALLAS:** O espetáculo que nós vimos ontem, *Exceptions to Gravity*, é o mesmo que você me mostrou há 10 anos. Quantos anos ele tem?

**AVNER:** 35 anos. É uma evolução.

**MÁRCIO BALLAS:** Eu fico encantado de ver que o espetáculo acontece no momento e é único apesar de ser o mesmo em 35 anos. O relacionamento acontece naquele momento, a brincadeira, o entrosamento entre você e a platéia. Ontem havia 400 pessoas, mais ou menos. Como é representar sem poder olhar nos olhos de cada um da platéia, mas mesmo assim se apresentar de uma maneira tão doce, tão sutil?

**AVNER:** Você finge. Você finge que consegue vê-los, e eles fingem que são vistos. Você interpreta para mil, duas mil pessoas. Como você poderia fazer isso? Bom, as pessoas do fundo vêem um espetáculo diferente daquelas da frente. Essa é a técnica, saber mudar o tamanho. O tamanho da respiração, para que a comunicação vá para todo o teatro. Quando você trabalha com iniciantes, eles dizem que as luzes machucam seus olhos. Bom, se machucam seus olhos, estão no lugar certo mesmo se queixando de não poder ver a platéia. É um constante diálogo, no início da carreira você se esforça, se esforça...e um dia você consegue ver apesar da luz e receber os aplausos.

**MÁRCIO BALLAS:** Alguns palhaços pedem muito por aplausos.

**AVNER:** Você não deve nunca, nunca, pedir aplausos. Voltando à nossa analogia: é como estar com alguém pela primeira vez, e ficar querendo que a pessoa te diga o

quanto gosta de você. Se fizer isso, ficará sozinho nessa noite. É assim no palco também. Deixe que eles façam o trabalho deles. Se eles gostarem de alguma coisa, irão aplaudir. E aí você agradece.

**MÁRCIO BALLAS:** É que às vezes eles podem não aplaudir.

**AVNER:** Mas tudo bem se eles não aplaudirem! É interessante, e se você tem atitude, não importa se eles riem ou não. Eles começarão a ir com você, e então terá risadas. Mas se você disser a eles que precisam rir agora, no momento em que você não está fazendo nada, então não confiarão em você e ficarão longe...

**MÁRCIO BALLAS:** Qual é a sua opinião sobre o *Anjos do Picadeiro*, qual seu ponto de vista?

**AVNER:** É uma das melhores organizações que eu já vi. É realmente incrível, e é tão relaxado, as pessoas são amigáveis e nos apóiam. Não só nós, estrangeiros, mas uns com os outros. Eu não fui ao evento da meia-noite, a Faixa de Gaza, ouvi dizer que é um pouco duro. Mas eu vi espetáculos onde o artista estava lutando e a platéia dizendo: "Tudo bem, nós te amamos...".

**MÁRCIO BALLAS:** E sobre os palhaços brasileiros?

**AVNER:** Eu não vi muitos... Mas vi uma coisa que adorei. Não é na verdade um palhaço, mas uma cena, da Maria [Gomide, do Carroça de Mamulengo], é uma família. Linda cena! Muito simples, muito honesta...

**MÁRCIO BALLAS:** Qual é a sua relação com a improvisação, você improvisa muito?

**AVNER:** Todo o espetáculo veio de improvisações. Ou ao vivo na frente da platéia, improvisando, ou pensando em algumas coisas possíveis. Em meu curso é uma combinação de improvisação e muito de "pense nisso", ter algumas ideias e tomar algumas decisões. Eu acho que a improvisação é uma boa ferramenta e pode ser um tipo de teatro, obviamente. Mas me interessa mais, especialmente para a palhaçaria, que você consiga fazer seis vezes na semana, e duas vezes no sábado e todos os espetáculos estejam no mesmo nível. Então, acho que estou mais interessado em uma improvisação ensaiada. Há pessoas que me dizem que fizeram um ótimo show no sábado, mas no domingo não foi bom. E eu sempre pergunto: "Isso é um jogo de sorte que você joga?" E quase sempre eles têm muita antecipação sobre o que a platéia deveria fazer. Não! Seja feliz você mesmo, e deixe eles se juntarem a você.

**MÁRCIO BALLAS:** Deixe-me fazer uma pergunta que não gosto, mas como você é professor e eu também, esse é um assunto que temos que abordar sempre. Sobre princípios da palhaçaria. Qual é a essência do palhaço?

**AVNER:** É uma importante e difícil questão. E o motivo é que o palhaço é a única forma de arte que não tem o que fazer. Se você é um pintor, você tem que pintar. Se você é um ator, você tem que atuar. Tem um texto, um diretor, uma cena. Se você é um cantor, você tem que cantar. Se você é um palhaço, você não tem que fazer nada. Então, essa é a primeira coisa: o palhaço é você. A história é só uma razão pra você estar ali e começar com os princípios. O que nos leva de volta à questão de pedir aplauso. Nunca diga à platéia o que fazer. Um princípio importante. Aliás, se você olhar no meu website

[www.avnertheeccentric.com] você verá que tem todos esses princípios do palhaço, em português, inclusive, que a Hulvia Faria, de Belo Horizonte, traduziu<sup>1</sup>. É mais importante estar interessado do que ser interessante. O maior problema de um espetáculo, 90% das vezes, é que os palhaços estão muito ocupados sendo interessantes.

**MÁRCIO BALLAS:** Muito ocupados?

**AVNER:** Por exemplo, se digo: olhe aquilo! Há uma reação. Mas se eu disser: viu aquilo?! Há uma enorme diferença. Se você estiver interessado, eles se juntam a você. Vocês olham juntos. Convide-os! Primeiro você tem a reação emocional, e depois eles a têm. Muito da ideia sobre o palhaço é que ele é um solucionador de problemas. Tudo é um problema. Como chegar no palco é um problema. Se eles rirem de você é um problema. Eu estava jantando uma vez, na Alemanha, num show de variedades. E era uma daquelas platéias que queriam falar mais que ver o show. O outro comediante com quem eu jantei falou: "Foi terrível esta noite". E eu disse: "Achei até interessante". Ele perguntou: "O que você faz quando eles não rirem?" E eu disse: "Dou graças a Deus. Tenho problemas suficientes sem as pessoas rindo de mim!" Porque até onde eu sei, se eles rirem, é uma interrupção, e você tem que lidar com aquilo. Você coloca a platéia em alerta.

**MÁRCIO BALLAS:** Você falou sobre atores, cantores. Você acha que o palhaço é um personagem?

**AVNER:** Voltando pra pergunta sobre o meu espetáculo ser o mesmo há muitos anos, acho que é um trabalho de uma vida. Não é um ator que faz um novo espetáculo todo ano. O palhaço é um personagem, mas é uma destilação e ampliação do seu próprio personagem, especialmente dos seus problemas.

**MÁRCIO BALLAS:** Eu esqueço "meu palhaço", essas coisas. Porque muitos alunos têm crises durante o processo e dizem que não conseguem encontrar seu palhaço. Depois entendem que não tem que procurar..

**AVNER:** Não tem que procurar muito longe. É difícil. Eu sempre pergunto aos meus alunos: "Qual o seu sentimento maior antes de entrar no palco, no espetáculo?" E eles quase sempre concordam: "Espero que não seja ruim...". Eu digo: "Ok. E qual é seu maior sentimento quando vai assistir a um espetáculo de um amigo que é palhaço?" "Espero que não seja ruim..." Isso nos dá a relação básica, onde há dois grupos de pessoas: os atores e a platéia, e eles têm medo uns dos outros. Não é bom. Então têm coisas que podemos fazer pra relaxar essa tensão, e acredite ou não, são baseadas na respiração. Essa foi uma das maiores descobertas de Lecoq, e foi o único lugar onde ouvi as pessoas falando sobre o significado da respiração. Você vai pra ioga, pra aula de canto e eles te dizem como respirar. Mas não porquê e o que significa. Nós sabemos que expirar é conforto e completude. Se o palhaço termina de fazer algo e não expira, não termina, então ficamos pensando sobre a preocupação. Bem, ele está preocupado em saber se a platéia vai embora. É tão simples e tão difícil. É muito complicado ser simples.

**MÁRCIO BALLAS:** É uma das coisas mais difíceis: não ter que fazer nada e estar lá.

1.Você pode ler os 16 princípios no final da entrevista.



**AVNER:** É. Não gosto desse exercício. “Entre no palco, não faça nada, só olhe para a platéia”. Por que? Nunca faço isso na vida, por que faria no palco? Acho que o palhaço tem que ter um trabalho. O que fazer? Que seja entrar, pegar uma coisa e levar embora. Depois pode começar a brincar com isso. Mas só entrar e ficar ali é brutal! Aterroriza os alunos, eles odeiam. Eu prefiro dizer às pessoas: “Venha, faça alguma coisa, e seja qual for a coisa que você faça, não nos faça rir!” E se eles rirem, parar e dizer: “Isso não é pra ser engraçado”. Você sabe o que acontece, eles riem mais!

**MÁRCIO BALLAS:** Você acha que o palhaço tem algum papel político?

**AVNER:** Eu não tenho ideia. Se você é um palhaço, tem algum tipo de habilidade para se comunicar com as pessoas, então, se quiser fazer algo político, tudo bem. Mas não acho que seja o trabalho do palhaço. Vejo pessoas que dizem ser políticas e geralmente são entediadas. Porque eles são políticos, mas não têm profundidade. É muito complicado, a palhaçaria é muito mais simples do que isso. É um tipo de arte democrática, porque qualquer um pode fazer. E a razão de ser difícil ensinar é que não é uma técnica, se você for um malabarista, pode ser um palhaço que faz malabares, mas tem que ser um malabarista primeiro. Muitas pessoas tentam ser um palhaço que faz malabarismo, e então tentam aprender, mas aí não alcançam o nível. Se você for um mágico, pode ser um palhaço que faz mágica, se canta pode ser um palhaço que canta. Um dos maiores palhaços, Grock, foi um fantástico músico, então seu espetáculo era sobre música. Não é que você vai para a palhaçaria e aprende essas técnicas, você chega com essas técnicas e depois aprende a torná-las interessantes. Acho que a palhaçaria é para as almas mais velhas. O que quero dizer é que quando você é novo, tudo é o sucesso. Mas quando você envelhece, entende que é tudo sobre falhar. E como vou viver e como vou morrer.

**MÁRCIO BALLAS:** Se você quisesse falar sobre palhaço pra alguém, muito rápido, e tivesse que escolher de uma a três palavras, no máximo, o que você diria?

**AVNER:** “É para festas de aniversário de crianças, você provavelmente não irá gostar!” E infelizmente é o que a maioria das pessoas acha. Se você diz que é um palhaço, as pessoas perguntam: “Você faz festas de aniversário?”. Eu costumava dizer: “Não, não. Trabalho em teatros, sou um artista sério, bebo café expresso e conhaque.” Agora, só digo: “É, eu faço festas de aniversário.” Não faço realmente, mas é difícil lutar contra isso.

**MÁRCIO BALLAS:** Mas para as pessoas que estão estudando, o que você diria?

**AVNER:** Que o palhaço representa psicologicamente um conforto pra você mesmo. Por exemplo: o telhado quebra e todo mundo começa a gritar, mas o palhaço diz: “Eu posso ver o céu!” Se o palhaço cai de uma árvore e fica pendurado por uma unha, ele olha pra árvore e diz: “Que, interessante!” Enquanto ele continuar inocente e interessado, em tudo, estará vivo. Normalmente, se você diz que é palhaço as pessoas já riem. Não me identifique com isso. Não é o que eu pratico, mesmo. É uma coisa complicada o palhaço. Quando você fala palhaço pode ser qualquer coisa entre Charlie Chaplin até Bozo. Nesse meio tem um mundo inteiro e eles não tem nada a ver um com o outro. Então é uma palavra muito difícil.

**MÁRCIO BALLAS:** E em relação à máscara?

**AVNER:** Eu costumava usar o nariz vermelho. Um dia tirei o nariz e duas coisas interessantes aconteceram. Alguns amigos estavam no espetáculo e eu perguntei o que eles tinham achado disso. E eles perguntaram: “O quê?” Eles não perceberam. Ótimo. A segunda coisa foi que a imprensa começou a escrever sobre a crise existencial do personagem, da humanidade do personagem. Acabou! É uma ótima ferramenta, uma ótima coisa para aprender, mas depois você precisa encontrar seu próprio nariz. E eu acho que é muito fácil colocar o nariz vermelho e dizer: “Ok, agora sou palhaço”. Não! Você sabe a história do nariz vermelho?

**MÁRCIO BALLAS:** Você pode nos contar?

**AVNER:** O palhaço nasceu nos antigos espetáculos eqüestres, dos cavalos. Primeiro, eles estavam naquelas grandes arenas do lado de fora, por isso precisavam de uma grande maquiagem. O que é ótimo, arenas ao ar livre, mas pegar aquela maquiagem toda e colocar dentro do quarto de um hospital é assustador! Os bons palhaços de hospital fazem maquiagens menores, dependendo do quarto. Nós sabemos que temos uma necessidade psicológica, o que nos conecta com o personagem no drama. Quando assistimos a uma peça, nos conectamos com o herói e sentimos o que ele sente. Temos empatia pelo herói. No circo é tudo virtuoso. Nós não podemos ter empatia. Uma pessoa entra numa jaula cheia de leões e nós dizemos: “Uau!”. Alguém sobe 10 metros e anda numa fina corda: “Uau”. Mas não podemos entender isso! Então precisamos de um intermediário entre nós. Nos circos antigos algum cara que parecia estar indo para casa do seu trabalho, entraria no círculo onde andavam de cavalo e diria: “Uau!”. Ele pula em um cavalo, e está sempre sentado de costas, a capa tampa seu rosto, e nós nos identificamos porque ele é um de nós. Aí temos a ligação emocional. Esse é o palhaço. Ele é o nosso representante nesse mundo de problemas. Por que uma pessoa normal entraria lá? Porque eu não faria isso. Qual é o símbolo da perda de inibição? Álcool! E o símbolo do álcool? O nariz vermelho. Então essa é a história do nariz vermelho. Sei que não é verdade, mas é o que acredito. E acho que funciona. Usando meu espetáculo como exemplo: sou um cara que está tentando segurar três coisas, mas só tem duas mãos. Quando me apresento e quando ensino e dirijo, quero que as pessoas digam: “Sim, eu te entendo...” O palhaço ainda é o representante da platéia nessa situação de problema emocional ou físico.

**MÁRCIO BALLAS:** Foi um prazer conhecê-lo de novo...

**AVNER:** Eu tenho uma coisa pra dizer: obrigado. (Fala em português)

**MÁRCIO BALLAS:** Nós que agradecemos.

## OS PRINCÍPIOS DO PALHAÇO

Traduzido por Hélivia Faria

1. A função do palhaço é a de fazer o público sentir emoções e respirar.
2. Todos inspiram, mas muitos de nós devem ser lembrados de expirar.
3. A imaginação e o cérebro estão conectados ao corpo e o afetam. Qualquer alteração na mente provoca uma mudança no corpo. Qualquer alteração no corpo, na respiração primeiramente, causa uma mudança correspondente na mente.
4. Não diga ou mostre ao público o que pensar, fazer ou sentir.
5. Não diga ou mostre aos seus parceiros o que pensar, fazer ou sentir. Não aponte.
6. O peso pertence ao lado debaixo. Mantenha um único ponto na parte inferior do abdômen. Mantenha sua energia fluindo.
7. A tensão é sua inimiga. Ela produz dormência emocional, mental e física.
8. O que você pensa a respeito da sua *performance* é o que conta, não se ela é realmente boa ou ruim.
9. O palhaço descobre que está sentado, olhando para um espaço vazio e esperando por um show. Deve-se lidar com isso estabelecendo-se cumplicidade com o público.
10. O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe (esquete).
11. Usar mímica para criar fantasia, não para recriar a realidade.
12. O palhaço procura criar um jogo e definir as regras, as quais a partir de então deverão ser obedecidas.
13. Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação.
14. É essencial ser interessado, não interessante.
15. Você tem que respirar durante toda a sua vida, mesmo no palco.
16. O palhaço entra no palco para fazer um trabalho, não para provocar risos. Se houver risos, eles serão interrupções com as quais deverá lidar.



# ERMINIA SILVA ENTREVISTA TEÓFANES SILVEIRA, O PALHAÇO BIRIBINHA

**ERMINIA SILVA:** A ideia, Biribinha, é a gente falar um pouco de você e também do seu trajeto de vida, de vida artística, como começou isso tudo. Então vamos lá. Seus pais eram de circo?

**BIRIBINHA:** Não, meu pai, nem minha mãe, nenhum dos dois eram de circo. Papai era estudante numa cidade e a mamãe trabalhava com a minha avó num hotel e aí papai tornou-se circense e a mamãe também se tornou circense.

**ERMINIA SILVA:** E de que cidade eles eram?

**BIRIBINHA:** O papai era daqui de Salvador e a mamãe era de Serra Talhada em Pernambuco, a terra de Lampião.

**ERMINIA SILVA:** Um importante.

**BIRIBINHA:** Exatamente.

**ERMINIA SILVA:** E como é que ele então vai se incorporar ao circo? De que forma foi isso?

**BIRIBINHA:** O papai era estudante de ginásio e num belo final de ano, quando a turma concluinte de ensino médio faz a festa de conclusão, o diretor da escola de arte cênica do colégio onde ele era estudante confiou a ele a declamação de um poema. Foi neste poema recitado que descobriram as entonações, as expressões faciais e corporais e ele foi convidado então pra fazer artes cênicas. Ali principiou, através deste poema. E a entrada no circo começou quando ele fazia terceiro ano de Direito e abandonou a faculdade pra seguir com o circo.

**ERMINIA SILVA:** Duas coisas.

**BIRIBINHA:** Duas coisas.

**ERMINIA SILVA:** Em que ano seu pai nasceu, você sabe?

**BIRIBINHA:** Papai é de 25 de Outubro de 1912.

**ERMINIA SILVA:** Então ele devia ter mais ou menos uns 23, 24 anos quando ele ingressou ao circo.

**BIRIBINHA:** Por aí.

**ERMINIA SILVA:** E esse poema?

**BIRIBINHA:** Esse poema eu recito até hoje. Sempre há motivo para ele vir à tona onde eu estou, porque é o resultado até disso que está acontecendo aqui. Não é? Chama-se "Virtude ou Crime", e fala da história de um saltimbanco. Fala da história de uma criança que foi roubada de um circo de cavalinhos, depois então vem a história do pai reclamar a volta dessa filha e etc. e etc. Depois, quem sabe, a gente pode falar um pouquinho mais sobre esse poema.

**ERMINIA SILVA:** E você pode recitar o poema no final pra gente.

**BIRIBINHA:** Ô coisa boa.

**ERMINIA SILVA:** Então tá bom. Você lembra do circo...

**BIRIBINHA:** O papai, se não me engano foi do Pavilhão de Teatro Guarani. Quando você falou em anos 30, eu tenho até um recorte de jornal, parece que de 1939, já encerrando os anos 30. Papai já era componente desse circo.

**ERMINIA SILVA:** E ele entra pra fazer o que nesse circo?

**BIRIBINHA:** Ele entra como diretor de teatro e ali é descoberto também o seu talento como ator e a grande aparição de ator cômico é que faz o papai descer do palco e pisar o picadeiro pra se tornar logo em frente o palhaço Biriba. É aí no palco do circo-teatro que foi descoberto o talento dele como humorista, como comediante, aliás, desculpa, e então houve a necessidade de pegar aquele comediante, sentar, vestir, descobrir o palhaço dele e jogá-lo no picadeiro. Ele teve 35 anos pela frente como palhaço.

**ERMINIA SILVA:** E desenvolveu esse palhaço?

**BIRIBINHA:** Desenvolveu esse palhaço e criou essa linhagem que já está na quarta geração.

**ERMINIA SILVA:** Você tem quantos irmãos?

**BIRIBINHA:** Somos dez irmãos. Das três famílias, claro.

**ERMINIA SILVA:** Ah porque ele se casou três vezes.

**BIRIBINHA:** Sim. Eu sou o mais velho da terceira família dele.

**ERMINIA SILVA:** Do último casamento?

**BIRIBINHA:** Isso.

**ERMINIA SILVA:** Sua mãe não era de circo também?

**BIRIBINHA:** Mamãe também não. Mamãe era de uma cidade do interior, como eu falei anteriormente, da roça mesmo, né? E aí vai pra Garanhuns com minha avó, onde meu avô montou um pequeno hotel chamado São José e em 1946 chega o Circo Teatro Sá em Garanhuns, interior de Pernambuco. E o papai acha de se hospedar no hotel onde a

mamãe estava. Lá a conheceu. Ele, viúvo do primeiro casamento e separado, divorciado do segundo, pede a mamãe em casamento e, em dois meses, pedido, noivado e casamento. E viveram 32 anos juntos.

**ERMINIA SILVA:** Até a morte dele?

**BIRIBINHA:** Até a morte do papai há 30 anos já.

**ERMINIA SILVA:** Certo. E ele vai pro picadeiro apenas como palhaço?

**BIRIBINHA:** Isso, só como palhaço de entrada. Você sabe, que você é circense, que no circo nós temos essas diferenciações do palhaço de paróquia, do palhaço de entrada, o tony de soire, o palhaço de reprises, no caso. Mas o papai era só palhaço de entrada e no palco era onde ele demonstrava também o seu talento como um grande comediante fazendo os esquetes, as cortinas cômicas. E houve um tempo em que ele fez uma dupla caipira com a mamãe no circo do Liendro, que era o circo Teatro Liendro. Ele fez uma dupla caipira com a mamãe, chamava-se Zé e Dita. O nome da mamãe era Expedita, nome artístico, Dita Silveira. Nelson Silveira o do papai. Mas ele sempre foi palhaço oficial de entrada. Aquele palhaço que conta as anedotas, que tem começo, meio e fim na alta entrada, sempre foi aquele palhaço ali.

**ERMINIA SILVA:** E ele foi acrobata também?

**BIRIBINHA:** Acrobata também. O papai foi ao picadeiro, ele fez escada de pés, fez também aqueles números que a gente chama de mambembe, que era a pirofagia. Papai fez pirofagia, foi atirador de facas. Lembro-me bem que teve uma passagem na vida dele, e a sorte é que ele era atirador de facas, é que quando terminou o espetáculo a rapaziada lá começou a cercar, assediando a minha mãe, que era muito bonita. Ele abriu o leque de facas aqui assim na mão, e tinha uns trinta na frente dele, e falou: “assistiram ao espetáculo? Assistimos. Que tal? Perceberam a minha pontaria?”. Eles abriram o caminho e o papai passou com a mamãe pelo meio. Só onda de estudante, né? De soldado, de recruta, essas coisas. Mas foi a salvação no momento, né?

**ERMINIA SILVA:** Então quer dizer que a sua mãe não era de circo, se incorporou a uma companhia de teatro e também foi trabalhando como artista?

**BIRIBINHA:** A mamãe era praticamente semi-analfabeta, só tinha o primário incompleto. E o teatro você sabe, ele ensina mesmo, ele é escola. Até porque quando você decora um texto, você decora um texto que foi corrigido, não é? Que foi censurado e quando você aprende vem com aquelas concordâncias verbais, os erros gramaticais já foram todos retirados. E você aprende a falar certo, porque você lê certo. E de repente você aprende a falar corretamente. E a mamãe... você conversa com a mamãe você pensa que ela é uma mulher formada. Porque o teatro ensina, na realidade ele te ensina a se comunicar, principalmente a se comunicar. E a mamãe veio a se tornar uma grande atriz usando os dois lados da moeda. O drama e a comédia.

**ERMINIA SILVA:** Mas ela não se transforma numa palhaça?

**BIRIBINHA:** Não. Interessante isso. Na comédia a mamãe dava show. Mas também tem uma coisa, você viajou em circos com seus pais, seus tios circenses, mas naquele tempo eu não me lembro de ter visto uma mulher palhaça. Eu acho que havia um certo

cuidado com isso. Até hoje eu ainda escuto palhaços antigos dizerem que mulher não nasceu pra ser palhaço, que mulher não é aceita como palhaça. Eu já vi alguns falarem isso. Conservadorismo deles. Eu acho lindo, belíssimo.

**ERMINIA SILVA:** Essas mulheres maravilhosas que de trinta anos pra cá estão se transformando em palhaças.

**BIRIBINHA:** Palmas pra elas. Louvo a ação e louvo a descoberta que elas fizeram por saber que a diferença entre o ser humano homem e mulher é só o sexo e que os sentimentos são iguais. Então elas demonstraram esse sentimento, colocaram pra fora esse dom e talento que foi dado por Deus, demonstrando também a sua capacidade de fazer rir, de ser engraçada e de ser uma palhaça.

**ERMINIA SILVA:** Sua mãe era engraçada?

**BIRIBINHA:** Muito engraçada. E ainda é. Você conversando assim com mamãe, aos 84 anos, tem que ter cuidado porque ela coloca a gente em cada saia justa que não é brincadeira. Ela faz a escadinha pra gente subir. E olha os degraus, viu. Porque senão você cai. É a armadora, ela é uma mestra de cena impressionante. Como é espirituosa! Como é criativa naquela coisa da improvisação.

**ERMINIA SILVA:** É interessante porque o circo forma o artista.

**BIRIBINHA:** Isso. Com certeza. Forma o artista, com certeza. Ela é formada. Eu tenho um verdadeiro orgulho. A mamãe aos 84 anos, como está lúcida! E quando eu começo a falar sobre os textos que ela representou, ela vai em cima, vai em cima. Pelo menos os personagens que ela fez. Digo pra ela: "hoje não precisa mais maquiagem como a senhora fazia com a Angelina de ladra, por exemplo. Aí tinha que trabalhar peruquinha, tinha que trabalhar acentuação de rugas, e hoje a senhora está prontinha, né? Ta no personagem como o Silvino Lopes pedia há 60 anos".

**ERMINIA SILVA:** Mesmo a sua mãe sendo semi-analfabeta aprende de fato a ler frases do teatro?

**BIRIBINHA:** Aprende a ler, aprende a se comunicar, aprende a sair em jornais, em primeiras páginas de jornais, como atriz principal. Como artista marcante do espetáculo. A Dita Silveira.

**ERMINIA SILVA:** E o mestre dela foi seu pai?

**BIRIBINHA:** Papai também. De todos os irmãos. Interessante até que papai ensinava acrobacia, ensina ginástica, ele entendia das modalidades do equilíbrio, do malabarismo, sabe?, da acrobacia do palhaço. Ele entendia disso e sabia como passar as técnicas.

**ERMINIA SILVA:** Você sabe quem ensinou pra ele isso?

**BIRIBINHA:** Ele teve um mestre chamado Gustavo, que era o mestre que ensinou ele a cortar lonas de circo. Nesse mesmo período um homem chamado Sá, outro chamado José Elias, a família Temperani. Jair e Jaime Temperani são seus tios [da Ermínia]. O papai aprendeu muito com eles. Quer ver? Ah, meu Deus! Eu lembro agora também de um pessoal que hoje vive lá pelo Mato Grosso, enfim, vários mestres. Inclusive, naquele tempo, não estou falando mal dos de hoje, mas os mestres antigos realmente eram mestres mesmo. Eles tinham um verdadeiro amor, uma verdadeira dedicação. E



disciplina, principalmente. Eu acho que a gente aprendia muito mais naquele tempo, era muito rigoroso. Você sabe. Era militarismo mesmo. Até porque fazia pouco tempo que a coisa tinha surgido, né? 1760, Philip Astley; 1830 mais ou menos, a introdução do circo no Brasil, não é verdade? Então, coisa de um século e alguma coisa, o militarismo imperava ainda aquela disciplina do ensinar, do aprender. Eu fico observando como é que hoje se ensina pra você ter nível pra preparar uma volta de mão pra engrupar, pra salto mortal, e você não perder o nível do corpo. Eu me lembro que antigamente colocava-se uma passarela, quebravam-se garrafas em volta porque se você saísse do nível ia cortar os pés. Então você tinha obrigação de aprender, de ser um grande artista. De brilhar. Até porque a responsabilidade maior é de quem estava de ensinando. E você dizia meu mestre foi o Sá, meu mestre foi o José Elias, foi Jair Temperani.

**ERMINIA SILVA:** Fazia parte do currículo da pessoa

**BIRIBINHA:** Isso. Quando eu conheci o Jair, ele era globista também, famoso, e muito bom por sinal. E eles se preocupavam com a preservação da entrada, do anúncio, do abrir a cortina, do respeito a quem pagou ingresso para assistir, sabe? Ainda hoje na minha casa com os meus filhos e os meus netos, isso ainda existe. E eu peço, por favor, que isso se perdue por muitos e muitos anos pra que o nome da família Silveira e o nome dos ancestrais que ensinaram a família Silveira sejam preservados por muitos e muitos anos.

**ERMINIA SILVA:** Em 1951 nasce Teofanes Silveira.

**BIRIBINHA:** Isso.

**ERMINIA SILVA:** E é o filho mais velho do terceiro casamento. E são quantos irmãos?

**BIRIBINHA:** Do terceiro casamento, seis. Ao todo das três famílias dez.

**ERMINIA SILVA:** Todos artistas?

**BIRIBINHA:** Todos artistas. Todos.

**ERMINIA SILVA:** E o Teofanes começa a aprender quando?

**BIRIBINHA:** Começa a prender no mês de março no ano em que o Brasil foi campeão pela primeira vez. 1958. Estouravam os fogos pela vitória do Brasil e o Biribinha era colocado no palco pra representar um melodrama que papai adaptou do cinema para o palco. Marcelino Pão e Vinho. Estava em cartaz no cinema do Eduardinho em Angra dos Reis e papai adaptou e quando lançou o espetáculo o cinema fechou e o circo não parava mais de trabalhar. Impressionante. Filas. Temporadas no circo-teatro. Temporadas pra assistir. O recurso técnico no circo-teatro naquela época era quase nenhum, mas nós tínhamos a criatividade de provocar no espectador a reação do inesperado, né? Aquela coisa do Marcelino conversar com o Cristo, do Cristo descer da cruz pra comer o pão e beber o vinho que ele tirava lá na água furtada dos frades e trazia pra mesa. Marcelino Pão e Vinho da lenda espanhola. Cabrito Calvo quem estreou na época, era protagonista, e o Teofanes Silveira estréia com Marcelino Pão e Vinho fazendo um papel dramático.

**ERMINIA SILVA:** E quem preparou você? Quem ensinou, quem foi teu mestre?

**BIRIBINHA:** Era interessante como é que funcionava o circo-teatro. Eu não tinha curso de nada. Eu não sabia como fazer pra trabalhar a expressão facial. Tampouco corporal,

nem dicção, impostação, nada disso. E o papai é que era além de diretor, o preparador. Era o homem que preparava, era o instrutor e dizia: “olha, você tem que provocar, o público está distante de você, as reações que você sente de acordo com a emoção, de acordo com a ação, com o ato, elas precisam ser demonstradas”. Melodrama é exagero. E ele disse assim: “Marcelino, quantos pais você tem? Pai puxa, tenho 13”. São treze frades, que ele foi deixado na porta de um convento. “E mãe? Aí netinho – que ele me chamava de netinho – quando a mulher perguntar ‘e mãe?’ a música vai entrar, você vai parar, vai levar o rosto lentamente para frente, olhando a última fila da cadeira, -a emoção começa a provocar - lembre-se que sua mãe morreu, você não tem mais mãe, certo? E aí as lágrimas vão começar a descer, você lentamente volta e diz: Mãe é que eu não tenho nenhuma”. Até o tempo de representação do drama era ensinado nas pausas. Como o tempo de humor de palhaço também, que não sei por que o pessoal diz por aí que não consegue aprender. Só o palhaço circense é que sabe. Por mais que a gente tente não consegue ensinar. Então papai era esse instrutor. “Um passo a frente”. Eu me lembro bem: olha está embaixo, esquerda baixa, esquerda média, esquerda alta. E a entrada é o centro do palco. Então direita alta, direita média, direita baixa. “Isto aqui é um palco de teatro”. Ele ensinava assim. “Isso é um ordimento, um pequeno ordimento, isso aqui são cenários onde sobem maquinários, aquela ali é a ripa de afinação, onde tem as varas que afinam os cenários”.

Nós todos aprendemos assim. O papai ensinava tudo. Todo o conhecimento de uma caixa cênica, a forma de falar, de dizer, de sussurrar as palavras de forma que o último espectador da última fila pudesse perceber. E o ponto que estava lá embaixo... que tinha que ter ponto. Você não podia decorar texto, era proibido decorar texto, né? Quando a gente não ouvia, o ponto batia com o pé, era o sinal. Não estou ouvindo, era batendo o pé. Então era essa forma de ensinar. E você tinha que ter a tua forma de captar, de aprender, e dizer: “entendeu? Entendi sim senhor. Entendeu? Entendi sim senhor. Entendeu? Entendi, meu pai. Então não tem mais o direito de errar, perguntei três vezes, você me respondeu três vezes que tinha entendido, não pode mais errar”. Impressionante, né? Era assim que a gente aprendia. Na hora ele falava pra nós. Sinta. Mas eram cenas impressionantes, Circo Nerino fazia Os Milagres de São Benedito e você via na parreira os cachos de uva que estavam secos, pá-pá-pá, nascendo. O Picolino Rogê, que fazia Santo Antônio, ficava a um metro do chão solto no espaço. Então o povo se impressionava com esses truques que o circo-teatro fazia e o teatro era no picadeiro.

**ERMINIA SILVA:** E com sete anos você começa como Marcelino num drama?

**BIRIBINHA:** Aí vem aquela história: por que Biribinha?

**ERMINIA SILVA:** Por que Biribinha?

**BIRIBINHA:** O papai monta, da Gilda de Abreu, a mulher do Vicente Celestino, Coração Materno. O melodrama que mais montaram por aí. Inclusive uma violência tremenda, né? O cara arranca o coração da mãe pra provar o amor por uma mulher. Não é brincadeira! E depois a mulher não quer o coração e joga no chão, no final de tudo. O papai monta e me chama para fazer Felisberto. Felisberto era o criado da casa. Aí eu já mudo, já empresto meu corpo pra um pretinho. O pretinho criado da casa. E eu comecei a contrariar o texto

do autor e a adaptação do papai. Eu tinha que entrar dizendo: “Seu Rafaé, ô seu Rafaé, o seu João ta perguntando se pode dá de bebê o cavalo lá no poço.” Aí entro, aos sete anos, saio embolando tudo: “Seu Rafaé, o seu faraé o cavalo do seu João ta perguntando – olha o cavalo do seu João – o cavalo do seu João ta perguntando se pode bebe água no poço”. Aí: “pode, diga a ele que pode beber água ele, o cavalo, e tudo”. Já papai entrou na minha também, né? Eu chegava assim na mesa e tinha um barro com um vaso de flores e lá eu tinha que dizer: “hum, que cheiro gostoso dessas flores”. Aí eu fazia: “hum que fedô cheiroso”. Sabe? Fui distorcendo o texto, mas o povo achava engraçado aquele pretinho desse tamanhinho falando essas coisas engraçadas e batia palma. “Felisberto, vá vê quem é?” Aí eu ia lá. Fui ver e voltei: “é uma senhora que quer falar com a senhora. Quem é essa senhora? Não sei não Senhora. Mande entrar esta senhora. Entra Nossa Senhora!” Tinha essas coisas. Não sei como explicar, eu tinha sete anos. Isso foi há 50 anos. Mas aí o papai: “ô seu sem vergonha, venha cá. Quem é que lhe deu autorização pra você sair mudando o texto da Gilda, mudando a minha adaptação? Eu não sei, não era aquilo que era pra eu falar?” Ele: não. “Ah, mas o pessoal ria, batia palmas, achava bom e tudo. É, ta certo, amanhã você vai ver uma coisa. Amanhã você vai ver uma coisa”. No outro dia o papai pinta o meu rosto e chama minha irmã Mércia, que é a segunda – eu tenho 57 ela 56 – e cria uma dupla Biribinha e sua Baiana. Só que na hora de entrar eu não tinha nome e um homem chamado José Lapada que era o eletricitista do circo diz: “bota Biribinha.” Ele tinha tido um AVC e falava assim: “bota Biribinha, é diminutivo de Biriba. Pai é Biriba, filho é Biribinha”. Papai então disse: “entra ô Biribinha”. Entrei com a Mércia e a Mércia cantava umas músicas, algumas coisas não falava nem direito. E ela cantava algumas paródias, eu ficava ao lado dela, rodava o chapeuzinho assim aqui nos quartinhos dela, jogava pra platéia, pra um lado, pro outro e tinha algumas coisas da dupla Zé e Dita que foram passadas para Biribinha e sua Baiana. Comecei com dupla caipira com minha irmã já de Biribinha.

**ERMINIA SILVA:** Cantando também?

**BIRIBINHA:** Cantando também.

**ERMINIA SILVA:** Dançando também?

**BIRIBINHA:** Dançando também. E lembro a música:

IAIÁ CADÊ O JARRO?  
O JARRO QUE EU PLANTEI A FLOR  
EU VOU LHE CONTAR UM CASO  
EU QUEBREI O JARRO  
E MATEI A FLOR.

A minha irmã cantava:

IAIÁ CADÊ O RÁGIO?  
O RÁGIO QUE EU PLANTEI  
NÃO ERA O JARRO, ERA O RÁGIO.  
A FROR?

Parece que eu estou vendo agora. Eu acho que meu primeiro ato cômico foi quando eu entrei a pulso no picadeiro que eu estudava, você sabe que o filho do artista, ele através de Getúlio Vargas, do Governo de Getúlio foi sancionada uma lei pra filho de artista estudar aonde chegasse. Aí eu estudava e quando foi num domingo arranjaram uma tal matinê beneficente. Minha amiga, ia aluno da escola pública, e quando eu penso que estão lá os colegas da minha classe... Fui ver pela cortina, a minha classe lá dentro, aquele pessoal todo de lá... eu disse: ah, eu não vou entrar não! Os meus colegas ta. Eu não vou entrar não. Papai disse: não vai? Você vai! E prá lá eu já estava maquiado, vestido. Vai não vai, vai não vai, vai não vai. Papai aqui uô (empurra). Entrei de quatro. Dei umas duas cambalhotas, quando me levantei comecei a chorar e a esfregar a cara. Olha vermelho com preto, branco com vermelho, aquela lambuzeira na cara, a meninada começou a achar aquilo engraçado. E eu considero o meu primeiro ato cômico de verdade como palhaço foi esse antagonismo da lágrima, da vergonha sabe que eu estava e que provocou na meninada, nos meus colegas de classe, o primeiro riso improvisado, o primeiro riso provocado através daquilo que eu não esperava fazer. Até porque também não esperava que acontecesse aquilo, entrar por... E foi assim que tudo começou em 1958, aos sete anos de idade. De com vida e saúde em vosso nome 50 anos de muita energia, de muita alegria de palhaço. De palhaço Biribinha. Do orgulho. Se eu tivesse oportunidade vir aqui de novo, eu ia ser palhaço de novo.

**ERMINIA SILVA:** Que delícia. É uma delícia isso.

**BIRIBINHA:** Eu amo ser palhaço. O palhaço me ensinou a amar. O palhaço me ensinou a ser feliz. O palhaço me ensinou a tornar as pessoas felizes. O palhaço ensinou também, em determinadas ocasiões, as pessoas a amarem de verdade, amarem a si próprias, perceber o quanto elas são importantes, perceber o valor verdadeiro que elas têm e que vem da missão que vieram fazer aqui. O palhaço me ensinou tudo isso e muito mais. Você não sabe que orgulho eu tenho quando vejo meu neto, Bibi, que eu já batizei, fazendo já as primeiras encenações, assim, na minha frente. Eu digo: graças a Deus, nem vou envelhecer, nem vou morrer. Quem quiser que faça isso, não é?

**ERMINIA SILVA:** Bom, o seu primeiro mestre foi seu pai. Sua mãe também esteve presente nesse processo de formação?

**BIRIBINHA:** Mamãe sempre fez dupla comigo nos centros cômicos. Papai sempre me botou nos centros cômicos. Ele fazia os galãs e eu fazia os centros cômicos com a mamãe nas peças.

**ERMINIA SILVA:** Você também aprendeu acrobacia, outras coisas?

**BIRIBINHA:** Fiz maromba, aquela corda que é de maromba, esticada. Fiz maromba e saltei, subi no trapézio, mas não fui adiante. Papai não queria que a gente fizesse número aéreo. Ele achava que a gente precisava estar com os pés no chão, sempre. Ele dizia: "cheguei aonde cheguei, viu? E vou muito mais além. Não quero. Não quero porque de repente se fica inutilizado, numa queda. E nós artistas estamos sujeitos a isso de uma hora pra outra". Mas eu fui malabarista, até hoje nos meus espetáculos eu faço alguma coisa de malabares, rodo pratos. O meu número de destaque foi com pratos de todo jeito.

E até hoje ainda utilizo pratos num espetáculo chamado Um Conto Mágico de Circo, que no próximo ano vai pra Curitiba. É um espetáculo onde eu atuo como contador de histórias e as crianças é que se tornam os artistas do maior espetáculo da terra.

**ERMINIA SILVA:** E depois do seu pai, você teve outros mestres? Você considera como mestres os que foram te ensinando, completando?

**BIRIBINHA:** Olha, quando eu tinha oito anos, um ano depois que eu estreei, eu vi pela primeira vez na minha vida o George Savalla Gomes – Carequinha. Mais tarde eu me tornei irmão maçom. dele. Na época o papai já era irmão maçom dele e do Fred. Então eu assisto o Carequinha, eu abraço o Carequinha, eu converso com o Carequinha. E eu me encanto. Porque Carequinha fez tudo. O Carequinha conseguiu uma coisa fantástica: conseguiu jogar no mundo o palhaço enfeitado, o palhaço estampado, o palhaço colorido. Porque normalmente se entende que palhaço como oprimido é uma figura desgastada, é uma figura pobre, é uma figura de necessidade. E ele jogou o brilho, as lantejoulas, a estampa. E foi fantástico porque criou uma moda e então os palhaços já observaram que tinham liberdade pra fazer isso. Ele foi até a minha primeira maquiagem; enquanto eu não tinha ainda a definição da minha composição cênica, ela era baseada no Carequinha. Uma boca larga branca e a outra – como a dele é pra cima, bem alegre, a minha era descida, triste. E aí fiquei. Eu não usava peruca. Hoje o meu palhaço é cabeludo, bem cabeludo. Porque de trinta anos pra cá defini o Biribinha. Então veio o Carequinha, grande incentivador do trabalhar para criança. Eu sempre achei e acho que é o grande formador de opinião. E o grande responsável por manter viva a nossa tradição do circo e do palhaço. Eu sempre digo que enquanto houver sorriso de criança o circo não se acaba. Aí eu peço: pelo amor de Deus não deixe de sorrir!

**ERMINIA SILVA:** Você chega a ter contato direto de aprendizagem com o Carequinha ou você ficou na observação?

**BIRIBINHA:** Na observação. Por incrível que pareça, depois dessa vez que eu vi o Carequinha, passei a ver os filmes, TV, tinha o Bombril, acompanhava sempre as reportagens. A gente ria fazendo as coleções dos discos. As músicas dele também me inspiravam muito. As recreações do meu trabalho eram baseadas, não copiadas, mas elas eram baseadas no trabalho que o Carequinha desenvolvia até porque era um trabalho muito focado pra criança. E eu passei muitos anos da minha vida trabalhando só pra crianças. Tanto que o nosso humor, você vai perceber no nosso espetáculo se você o assistir, esse que está a dois anos em cartaz, O Reencontro do Palhaço, você vai perceber que ele é um humor muito, muito infantil. É uma coisa muito simples, não tem aquela ação no nosso trabalho. E daí com o tempo eu vou ficando rapazinho e vou assistir um dia um filme do Chaplin. Quando eu assisto ao filme do Chaplin sofro uma grande influência dele e passo a querer fazer uma fusão do eu que fala com o que não fala. A minha composição cênica tinha necessidade de ser demonstrada como uma composição pobre pra que eu demonstrasse a riqueza através do ato. Através da ação. Através da palavra. Através do meu trabalho. E aí foi quando começou a surgir essa coisa do impacto da composição cênica com a interpretação, com a palavra, porque quando começou a falar

aquele que tinha uma composição do que não falava, isso aí começou a criar um certo choque em quem assistia, uma certa curiosidade. Porque não tem como você negar que o Chaplin tem uma influência sobre todos, né? E que bom. Que bom que ele tem influência, que bom que ele fez tudo aquilo. E que ruim que ele ainda tinha tanta coisa pra fazer e não deu tempo. Mas pra nós foi maravilhoso. E eu não posso negar que o Nélson Silveira, o George Savalla Gomes – Carequinha e o senhor Charles Chaplin, foram grandes influências na minha carreira.

**ERMINIA SILVA:** E nesse período da sua descoberta pra dentro de você, pra sua produção do palhaço, você conversa, discutia isso com outros... mestres?

**BIRIBINHA:** Só com meus filhos

**ERMINIA SILVA:** Você já estava casado nesse período? Já tinha filhos?

**BIRIBINHA:** Eu já estava casado. Meu primeiro filho nasceu em 1968.

**ERMINIA SILVA:** E você tem a descoberta do Chaplin nesse período?

**BIRIBINHA:** Foi nesse período, só que aí fui me vestindo, fui me mudando, comportamento, né? Já não tinha mais o sapato colorido, passaram a ser sapatos comuns de tamanho grande. E aí pronto! O cabelo chegou há uns trinta anos atrás, quer dizer, cabelo peruca, porque eu tentei ser careca e não deu certo. Usei só o meu cabelo. Hoje não tem como não ser careca, hoje eu já sou careca! Hoje já existe uma definição dessas coisas, da influência desses mestres.

**ERMINIA SILVA:** Você acha que já tem uns trinta anos que você fez essa definição?

**BIRIBINHA:** Acho. É mais ou menos isso. Eu acho que até os vinte eu ainda era um palhaço muito colorido, muito recreação, sabe? É interessante que eu achava naquela época que a criança admirava cores, se sentia bem vendo cores. Por causa disso, eu coloria roupa e cenário. Hoje não. É criação mesmo, é o modo como você se dirige a ela, como você a introduz no seu trabalho, é ela perceber o quanto é importante – não está só assistindo – está participando, é ela vivendo aquilo que você está fazendo.

**ERMINIA SILVA:** Você faz um espetáculo de interatividade?

**BIRIBINHA:** De interatividade. Porque há uns quinze anos, comecei a criar uma coisa na minha cabeça chamada Teatro de Palhaço. Por quê? Porque eu não consegui mais ver o teatro de palhaço como um mero fazedor de graça. Comecei a ver que ele é um elemento que ama, ele é muito poético o palhaço, ele chora também, ele tem sentimentos normais, ele pode chegar ao ponto de se irritar. Como mestre de cena, principalmente na representação para a aristocracia, que sempre está provocando ele a cair em situações difíceis, ele como oprimido usa da sua esperteza pra se sair das mais difíceis situações. Eu vi que o palhaço precisa também comover, e aí eu introduzi, nesse espetáculo chamado O Reencontro do Palhaço, a lágrima, a comoção. Num momento em que alguém pensa que vai sorrir, observa a platéia e ela chora com seu coração, ela chora com seu rosto, às vezes não derrama lágrima, mas eu percebo nela que ali dentro ela lembrou algo que aconteceu na sua vida e que o palhaço fez participar daquilo. E que naquele mesmo instante em que uma lágrima veio à tona, no momento em que os dois se reencontraram, pelas primeiras frases, a platéia estampa um sorriso. E aí vem a expressão

mais difícil do teatro, que é aquela de chorar e rir ao mesmo tempo. E o espectador também está representando neste momento. Ele deixa de ser um mero espectador, passa a ser também um participante da história, se introduz na história. E isso vem com o circo, com o circo-teatro, isso vem do picadeiro do circo.

**ERMINIA SILVA:** E tudo isso você passou para seus filhos?

**BIRIBINHA:** Passei pra eles. Aos seis anos de idade eu pintei o rosto do meu caçula. Começou primeiro que eu. O Junior já tem 21 anos de profissão. Chama-se Mixuruca, o palhaço Mixuruca. Teve comigo no programa da Eliana, fui lá tocar piano de garrafa com os dois: o Mixuruca e o Mixaria, que é o mais velho, o Nélson. Eles foram os primeiros vencedores do Se vira nos 30, do Faustão, tocando Brasileirinho no piano de garrafa em 30 segundos. Esse era um número do papai, musical, no piano de garrafas, com chocalhos, bomba de encher pneu, serrote com arco de violino, e o papai passou pra mim e pro meu irmão e nós passamos pra eles. Eles foram mais sabidos, foram lá pra Rede Globo, faturaram. Pois é, eu ensinei pra eles e eles continuam ensinando todos os dias.

**ERMINIA SILVA:** E o que aconteceu até seu pai falecer?

**BIRIBINHA:** O circo continua porque antes do papai falecer, três meses, ele havia acertado uma milhar no jogo do bicho, ganhou uma grana preta. Na época havia umas pastas chamadas 007, ele trouxe essa pasta completa de dinheiro. Aí fez um circo novo, comprou carro novo, preparou todo mundo, barracas enormes parecendo aquelas tendas de cigano, aquelas tendas enormes de couro, pretas. Comprou aquelas tendas enormes pra nós, comprou tudo de eletrodoméstico de dentro de uma casa, botou nas barracas... E ainda deixou uma grana. Então o circo continuou com o mágico Nélson, depois do falecimento do papai, por 15 anos. Quinze anos depois as irmãs começaram a casar e cada uma foi pro seu lado, a estrutura familiar foi saindo de dentro daquele circo e meu irmão sentindo necessidade de ter um. A mamãe não podia tocar sozinha, então fiquei algum tempo com ela e depois ela disse: "ô meu filho, vamos dar uma melhorada nos irmãos? Vamo, bora". Aí saiu trailer pra um, caminhão pra outro, metade de um circo pra um... e lá no nordeste circo pequeno funciona bem pra caramba. Então dividiu um em dois circos pequenos, o Iram ficou com um e eu fiquei com o outro, e as irmãs casadas ficaram bem estruturadas também e continuaram cada uma a sua vida. 15 anos.

**ERMINIA SILVA:** E aí tem um momento que você vai pra rua?

**BIRIBINHA:** Tem um momento que eu vou pra rua.

**ERMINIA SILVA:** Que é uma experiência nova sua?

**BIRIBINHA:** Nova, muito nova. Quando acabou a lona fiquei na cidade fazendo festa de aniversário e tal, quer dizer, tentando sobreviver fazendo aquilo que eu sei fazer, só que com muita dificuldade porque eu não sei vender arroz, nem feijão, né? Eu sei vender pipoca dentro do circo, sei vender algodão doce dentro do circo, refrigerante e tal, só que eu precisava atuar, continuar atuando. O que acontece é que numa bela noite eu me visualizo tirando a lona de cima do circo e a arquibancada cheia de gente. E eu disse: esse é o trabalho que eu vou fazer. E eu vou fazer aqui na arena sem lona, vou fazer na rua aquilo que eu faço no circo sem lona. Aí eu comecei a pegar os meus espetáculos de

dentro do circo e comecei a adaptá-los para a rua com música. Eu pegava uma entrada de palhaço e fazia uma colagem, é o que você vai ver no Reencontro de Palhaços. Então foi isso, a rua aconteceu dessa forma. Só que eu não fiz a arena, mas um semicírculo e jogo como italiano: uma visão frontal onde as pessoas possam aproveitar bem toda visão cenográfica, toda visão cênica do que está acontecendo. E a nossa interatividade se dá logo no início, chegamos convidando os expectadores. Há lugares até em que as pessoas que vem acompanhando num cortejo que fazemos até chegar ao picadeiro pra fazer o espetáculo. Uma musicalidade muito forte baseada em circo, são espetáculos que eu dirijo, alguns eu escrevo, as músicas são normalmente parodiadas por mim, outras originais. Aproveito esse dom do papai, que era autor de 17 peças de teatro, todas registradas na Sociedade Brasileira de Atores Teatrais. Adaptou dez livros e escreveu dois, isso tudo dentro do circo. Eu fui criado assim, na barraca de circo. Antes de tomar café papai já estava fazendo a barba, tomava banho cedinho e já vinha pra mesa de gravata. E abria uma bíblia, lia um versículo e perguntava: entenderam alguma coisa? Parábola, todos crianças, aí ele explicava. Assim nós fomos criados dentro de circo com educação esmerada, fraterna, religiosa, escolar e artística.

**ERMINIA SILVA:** A gente precisa conhecer esses livros

**BIRIBINHA:** Exatamente. Canção do Amanhecer é um dos livros e Retalhos D'Alma é o outro.

**ERMINIA SILVA:** Você fala que pra sair da lona e ir pra rua, você passa por processos de adaptações porque são espaços de representações diferenciados. É um outro momento de reaprender?

**BIRIBINHA:** É, esse foi um grande momento de reaprender. Porque havia momentos em que eu não conseguia olhar no olho do expectador. No circo, com refletores no meu rosto eu não conseguia visualizar a platéia. E quando me joguei na rua, com a luz do sol, eu percebia que via todo mundo e isso não me deixou inibido, mas dificultou o meu manuseio cênico. Onde estar? Como marcar? Pra onde eu vou depois que aquele outro saiu? Como ocupar a marca de quem saiu não deixando espaços e planos descobertos? Essas coisas assim. E aí é que os espetáculos ficaram prontos. Para o ano completo cem edições do Reencontro de Palhaços. Hoje o espetáculo está redondo, está uma maravilha.

**ERMINIA SILVA:** Depois de quanto tempo?

**BIRIBINHA:** Vai fazer dois anos que ele está em cartaz. E dois anos também que eu saí de baixo da lona e parti para fazer espetáculo em rua. Eu estou há dois anos em circuito de festivais de teatro.

**ERMINIA SILVA:** O retorno do artista pra rua tem sido muito importante pra todos nós, não é? Em termos de aprendizagem, pra tirar a ideia da rua só como espaço de violência e de passagem, de trabalho. É espaço do lazer e do prazer também.

**BIRIBINHA:** Exatamente. Não foi dentro de um teatro fechado que tudo começou. Eu adoro fazer espetáculo no palco, adoro o mistério, a magia da luz, dos efeitos técnicos que acontecem ali. Eu acho lindo. Mas a rua é fantástica. A rua é uma experiência verdadeira, é uma troca de experiências. Há momento em que o espectador é pego... ao dente



de cachorro... e é trazido pra dentro da cena. Isso ele nunca mais vai esquecer. No final do meu espetáculo uma criança entra. Ela vai ficar adolescente, vai ficar adulta, vai envelhecer e se um dia os outros falarem do Biribinha ela vai dizer: "Ah, esse palhaço aí me pegou quando eu era menina, me levou pra cena, e eu me tornei um verdadeiro artista". Que essa criança que eu puxo é uma das peças mais importantes do espetáculo porque ele é a continuidade. Quando o espetáculo termina há uma simbologia de continuação do palhaço e do circo.

**ERMINIA SILVA:** Eu acho que os festivais e o Anjos do Picadeiro, de dez anos pra cá, têm insistido nessa prática da rua. Hoje a gente tem vários artistas importantes de rua no Brasil. Historicamente os festivais são muito recentes na história do circo no Brasil. Não na Europa, não no estrangeiro, mas no Brasil tinha poucos. Como foi esse seu contato com os primeiros eventos, os primeiros festivais?

**BIRIBINHA:** Começou assim. Primeiro eu nunca tive vontade de ir para festival porque eram competitivos. Não que eu tivesse medo de competir, mas porque eu nunca gostei de brigar com alguém pra mostrar que eu sou o melhor ou que alguém é o melhor. Eu sempre gostei de participar, mostrar o que eu faço. Quando eu comecei a perceber que os festivais estavam diminuindo a competitividade, apareceu um amigo chamado Eugênio Palma, daqui da Bahia, dizendo: "vamos pra festival que festival é bom". E eu: "nada, não vou de jeito nenhum". Numa noite, nós estamos num barzinho, ele com a esposa, eu estava com um copo de cerveja quando ele disse: "vou inscrever você comigo pra gente ir pra Curitiba". Eu: "mas nós não temos espetáculo". Ele tinha criado um nome de espetáculo e um roteiro: o Reencontro de Palhaços na Rua é Alegria do Sol com a Lua. Quando ele falou nisso aí eu comecei a bater na mesa e a cantar:

O RAIO, O SOL SUSPENDE A LUA  
 OLHA O PALHAÇO NO MEIO DA RUA  
 O RAIO SOL SUSPENDE A LUA  
 AQUI EM CURITIBA TEM TEATRO DE RUA

Eu batendo na mesa, ele me deu um papel e fui escrevendo a música do espetáculo, ali, naquela hora. O roteiro era a história de dois palhaços e tal... Quando ele me contou eu gostei do roteiro e disse: "pode inscrever". Ele inscreveu e em 15 dias chegou a notícia de que fomos selecionados. E aí no ano passado fomos selecionados de novo. Neste ano mandei dois espetáculos e fomos selecionados de novo. Começou assim: Eugênio Palma, esse meu grande amigo foi quem criou o roteiro, deu o título ao espetáculo, e eu então adaptei as coisas de circo pra dentro deste roteiro que ele fez.

**ERMINIA SILVA:** E é outro momento de aprendizagem?

**BIRIBINHA:** Com certeza. De muita aprendizagem. Eu nunca pensei na minha vida, que com 48 anos de profissão eu ainda precisava aprender tanta coisa de palhaço, de ator, de comunicador do circo como o teatro de rua vem me ensinando, porque eu sei que ainda tem muita coisa pela frente.

**ERMINIA SILVA:** E com gente jovem também é legal?

**BIRIBINHA:** Gente jovem principalmente. Eu adoro quando me dão a oportunidade de fazer uma oficina, um workshop, alguma coisa com os jovens, porque enquanto eu penso que estou ensinando pra eles eu estou aprendendo. Eles têm muito pra dar, tem muito pra ensinar.

**ERMINIA SILVA:** E o Anjos quando foi a primeira vez?

**BIRIBINHA:** Ano passado no Rio de Janeiro

**ERMINIA SILVA:** E como é que foi?

**BIRIBINHA:** Agora aí eu vou te falar. Ser selecionado pro Anjos, porque ir pro Anjos é maravilhoso. Saber que o picadeiro é uma representação celestial onde os Anjos estão ali com a sua oração muito engraçada, lúdica, maravilhosa. Sabe, esses seres Anônimos, que não têm nada de anônimos... eu já conhecia alguns Anjos, o que importa é eu estar com vocês, participar, poder fazer parte desse coro celestial. E o Anjos começa a mostrar pra gente como é que muitas vezes o palhaço deve ser, deve agir, porque começa a haver uma diversidade de eus, de fazeres diferentes. O Biriba, por exemplo, conta a mesma piada que eu conto, o povo ri do mesmo jeito, mas são maneiras totalmente diferentes de contar. Porque repertório de palhaço é um só, nunca escreveram outro, e todos nós palhaço de circo contamos a mesma coisa e cada um ao seu modo, com seu estilo, com a sua linha de trabalho. E o Anjos me ensinou muito isso e nesta edição ele vai me ensinar muito mais.

**ERMINIA SILVA:** Obrigada a você por ter dado essa entrevista. Agora eu proponho que eu saia de cena e você recite a sua poesia porque tudo começou, segundo você, a partir dessa poesia.

**BIRIBINHA:** Virtude ou crime? Foi o poema que deu início à história da família Silveira em Salvador, na Bahia, quando meu pai recitou pela primeira vez numa festa de conclusão de ginásio. Eu vou fazer somente uma pequena explanação do poema. Falam três personagens: um interlocutor, o réu e o juiz.

E o interlocutor começa falando assim:

NUM SOBERBO SALÃO DE UM TRIBUNAL SOLENE, UM AUDITÓRIO IMENSO ABOTINADO JAZ  
CARPINDO A SUA IRA AQUELA TURBA INFRENE CONTRA UM INDEFESO RÉU, UM TÍMIDO RAPAÇ.  
NO SEU BANCO SENTADO O RÉU INDIFERENTE À SOMBRA DE UMA PLEBE INDÔMITA E CRUEL  
DÁ-ME A IDEIA TRISTE DO DESGOSTO, MAS EQUILIBRA LONGOS TRAGOS DO CÁLICE DO SEU FEL.  
PENDIDO SOBRE O PEITO AMASSERADO, O ROSTO BRANCO COMO A LUA EM PLENO CÉU.  
DÁ-ME A IDEIA TRISTE DO DESGOSTO, MAIS QUE A IDEIA DO CRIME...

Termina a acusação, a turba audaz exprime a sua ira acesa que vai levantar-se. Enfim, o réu não nega o crime, mas pede pra falar, fala e diz assim:

SENHORES, EU TINHA UMA FILHA FOGOSA COMO A FLOR.  
UM ENCANTO, UMA MARAVILHA DAS OBRAS DO CRIADOR,  
COMPANHEIRA ESTREMECIDA DOS DIAS DA MINHA VIDA,  
RELÍQUIA SANTA E QUERIDA E DE UMA ALIANÇA DE AMOR.

UM DIA, FATAL LEMBRANÇA, OUVIU DE ETERNO AZAR  
 FALTOU-ME EM CASA A CRIANÇA, ALEGRIA DO MEU LAR  
 QUE O ALVO DO MEU ELEVO JUROU... LIBELO  
 ME SERVIA DE MODELO, SE UM ANJO QUERIA PINTAR.  
 EU ERA ARTISTA, AS PINTURAS ERAM AS MINHAS PAIXÕES.  
 TINHA QUADRO, GRAVURAS QUE NÃO DAVA POR MILHÕES,  
 POIS OS VENDI, QUE INSENSATO, VENDI AO DISPARATO,  
 MAS UM, O SEU RETRATO, ESSE NÃO!  
 E COM A ESPERANÇA PERDIDA TERIA EU TENTADO A VIDA  
 SE O CRIME DO SUICÍDIO PUDESSE DEUS PERDOAR.  
 UM DIA NO MÊS DE AGOSTO, PERDIDA A ESPERANÇA E A FÉ  
 EU PASSO AO SÓ PORTÃO DE UM GRANDE CIRCO A PÉ  
 OUÇO GRITOS E RISADAS, OUÇO AGUDAS GARGALHADAS  
 E PALMAS DESENTOADAS, HORRIPILANTES ATÉ.  
 ENTRO, QUIETO...  
 AO VER-ME NO CIRCO INTERNO RODEADO DE REBOLIÇO, UMA ESTÚPIDA INOVAÇÃO  
 ERA UMA LINDA CRIANÇA, CABELOS, FARTOS ANÉIS,  
 VESTIDAS DE MALHAS FINAS E DESLUMBRANTES...  
 QUE O IMPETUOSO MANDADO  
 DE UM SALTIMBANCO MALVADO EXIBIA NO PICADEIRO  
 ... DIFÍCEIS E CRUÉIS.  
 COITADINHA, ERA TÃO LINDA, TINHA UM SINAL CARMESIM  
 UM SINAL, LEMBRO-ME AINDA COMO TINHA A MINHA FILHA, SIM.  
 SE UM TOURO BRAVO PARTISSE, PORÉM PRAQUELA MULTIDÃO  
 SE UM RAI DO CÉU CAÍSSE DE CHOFRE NAQUELE CHÃO  
 NÃO FARIA COM CERTEZA TAMANHO SUSTO E SURPRESA  
 COMO FEZ A IRA ACESA QUE ME ABRASAVA.  
 E ENTÃO, ROMPI POR AQUELE ENXAME DE FERAS E CANIBAIS  
 PARA VINGAR-ME INFAME OS MEUS INSTINTOS PATERNAIS.  
 CHEGAR... PORQUE FOI A ARENA MAIS FERROZ QUE UMA HIENA  
 VEIO AO MUNDO UMA NOVA CENA, UMA NOVA CENA A MAIS.  
 LOUCO, CEGO, DESVAIRADO O SALTIMBANCO ESTREITEI  
 E DE ARREMESSO AO TABLADO O CRÂNIO LHE ESMIGALHEI...  
 MORREU LOGO. RA-RA-RA (RISOS)  
 EU QUERIA VER TRAGAR NA AGONIA MUITO FEL DE NOITE E DIA  
 NESSES SEIS ANOS NO CÁRCERE...  
 O RESTO... O RESTO VÓS SABEIS  
 FUI LEVADO ENTRE SOLDADOS COMO AUTOR DE UM CRIME ATROZ  
 UM CRIME? NÃO. UMA GLÓRIA. UM TRIUNFO. UMA VITÓRIA  
 PORQUE HONREI A MEMÓRIA DOS MEUS PAIS E DOS MEUS AVÓS.  
 A MINHA DEFESA É ESSA:  
 SENHORES SENTENCIAI, MAS AO DIZER ME RESTA LEMBRAR-VOS QUE EU ERA UM PAI.  
 SE SOIS E SENTIRES NO SEIO POR SER PAI EU NÃO RECEIO  
 SENHORES SENTENCIAI.

Cala-se o réu.

Chora o povo lágrimas de remorso e pesar  
Emudeceu as turbas, caso novo, juiz, jurados, todos a chorar.  
Levanta-se e exclama o magistrado, o intérprete das leis dos tribunais e diz:

SOU UM PAI COMO TU. ESTAIS PERDOADO.  
E EU VELHO COMO SOU FARIA MUITO MAIS  
CORRE, VOA AO LAR, QUERIDO DEPÓSITO DE LÁGRIMAS E DORES  
RESTITUI A PAZ E DAR-LHE A VIDA, FARTA AS TUAS PAIXÕES, TEUS AMORES  
SE AINDA TIVERES CHEGADO A TEMPO, A FLOR MIMOSA  
QUE DE TUAS MÃOS ROUBARAM DO TEU JARDIM  
AINDA NÃO PERDEU O FRESCOR DA ROSA  
E NEM A PURA FRAGRÂNCIA DO JASMIM.





# LILI CURCIO ENTREVISTA GARDI HUTTER

**LILI CURCIO:** Eu queria saber um pouquinho da sua história, da sua vida. Como chegou a se transformar nessa grande palhaça que você é hoje?

**GARDI HUTTER:** Eu fiz uma escola clássica de teatro na Suíça, o problema é que eu senti que tinha um talento cômico, mas no teatro não tem papel pra mulher cômica, nem no teatro clássico, nem no teatro moderno. Então, durante minha formação na escola, escrevi um número de palhaço pra mim. Depois, quando terminei a escola, trabalhei como atriz durante um ano no teatro e na televisão, mas era muito chato, muito cansativo porque não tinha nenhum papel que fosse realmente interessante pra mim. Normalmente os papéis que se ofereciam pras mulheres nos teatros eram de personagens muito doentes ou muito tristes. E as coisas que as pessoas falam no teatro são tão estúpidas. Depois de um ano, ficou muito claro pra mim que precisava inventar alguma coisa que gostasse de dizer. Fui para a Itália, fiz dois meses de uma oficina na Itália, depois me apaixonei por um grupo de teatro de palhaço em Genova, me apaixonei pelo homem e pelo palhaço, e fiquei na Itália durante três anos. Tentei me transformar numa palhaça, e foi muito difícil porque não tinha nenhum ídolo, não tinha nenhum exemplo e todo mundo me dizia: mulher é pra tragédia e homem é pra comédia. Ficou com tanta raiva disso que resolvi usá-la pra ficar mais tempo me trabalhando. Todo palhaço tem um percurso muito grande pra se tornar palhaço. Ele tem que ser original, um palhaço não pode ser igual a outro palhaço porque se não vira uma cópia, e para achar um caminho real para ser um palhaço você realmente tem que ir caminhando no escuro, e é um caminho muito pessoal, não tem direção já pré-existente, ninguém pode te dizer é assim ou é assado. Pra mulher é mais difícil ainda porque é como se você tivesse que ter o Chaves, o Arlequim ou Lecoq como exemplos e fica vazio, não tem um exemplo feminino.

É claro que existem grandes mestres pra mim, mas quando eu comecei, há 30 anos, parecia haver uma razão biológica para a mulher não ser cômica. Eu encontrei um mestre, um professor de uma forma diferente, foi o Nani Colombaioni, outro foi o Mário González, ele está no Soleil, e outro também o Ferruccio Cainero. Em três anos fiquei tentando, fiz três produções e não funcionava, não era bom, não estava bom. O lado bom disso é que eu fui radical o suficiente pra perceber que não estava bom. Aí o Mario Gonzáles propôs que eu fizesse um Aristóteles, uma comédia dos três cavalheiros. É uma história sobre um ditador muito feio que tinha dois escravos que eram tratados de uma forma muito ruim, levam pancadas, e esses dois escravos ajudam um vendedor de salsicha a derrubar o ditador. Aí o vendedor de salsichas se transforma num novo ditador... É uma comédia grega. O Mário teve a ideia de um desses dois escravos ser uma mulher, todo mundo era muito deformado, e eu, enquanto mulher, ficava grávida de todo mundo até do mais pobre, miserável, e geralmente era desse, do mais nefasto, que o público ria. Ele não trocou nada nas palavras do roteiro, mas eu era uma mulher, essa foi a primeira vez que eu senti o meu caminho cômico, porque se fosse um papel que fosse escrito pra mulher, ela seria aquela que chorava, e não era isso que eu queria. A crítica e o público ficaram muito surpresos porque eu era muito redonda e muito ágil. Então esse foi o meu primeiro sucesso enquanto cômica. E depois eu tentei fazer outras coisas, mas eu senti que essa era a minha forma. Eu não tinha a intenção de fazer isso, mas eu sentia no palco que essa realmente funcionava, você não pode descrever, mas você sente. Depois de um ano eu pensei que precisava trabalhar sozinha. Normalmente histórias cômicas mostram figuras históricas transformadas em alguma coisa cômica. Eu me lembrei que não tinha mulheres historicamente famosas, cientistas, filósofas. Mas tinha Joana Darc, era uma mulher jovem, 17 anos, ouvia vozes dos anjos que diziam pra ela salvar o rei, a rainha, e a minha ideia era fazer com que o anjo se endereçasse para o lugar errado. Eu era gorda demais para botar as roupas de guerra, muito estabanada, essa era a chave pra minha história. No primeiro momento eu ouvia as vozes dos anjos. Depois eu achei um sistema dentro do show que eu não precisava mais das vozes, porque o público entendia toda a história sem ter falas, sem palavras. Essa performance a gente fez em três semanas e meia, mas eu acho que nesse ponto eu já estava pronta porque eu fiquei três anos tentando, então eu estava realmente preparada. O primeiro show eu fiz num festival pequenininho nos arredores de Milão e funcionou tão bem que a gente ficou maravilhado! Três produtores perguntaram: quanto custa? Aí ficou mais fácil pra minha carreira porque todo mundo ficava surpreso, por eu ser uma mulher muito engraçada. Saiu em revistas, jornais... Geralmente num festival tinha 10 homens e uma mulher, então isso chamava mais atenção pra mim, e o que antes era difícil se tornou uma vantagem. Então, faz 26 anos que eu faço a Joana, mas como palhaço eu acredito que cada vez mais eu me aprofundo e cada vez o espetáculo vai ficando melhor. Eu tenho seis shows, três solos, e eu só trabalhei um ano no circo, sempre em teatro.

**LILI CURCIO:** Foram sempre produções solo dela ou teve um dupla ou grupo em algum momento de sua vida?



**GARDI HUTTER:** Tenho três shows com dupla, e eles ficam velhos mais rapidamente e acabam logo. E Joana eu já fiz mais de mil vezes, e eu sempre tenho a ideia de que eu posso achar mais uma coisa aqui, mais uma coisa ali, é uma cosia viva. Quando eu sentir do público uma reação tipo “ai, isso tá velho”, aí eu vou parar, mas não aconteceu nunca. O primeiro show que eu fiz foi realmente pra criar uma palhaça mulher, mas nunca foi uma coisa ideológica, isso era importante pra mim, não pro personagem.

**LILI CURCIO:** Uma coisa que eu acho importante é que palhaço é palhaço, não importa se é mulher ou se é homem.

**GARDI HUTTER:** A partir do princípio de que cada palhaço é original, é um só, realmente não tem importância se é homem ou se é mulher, mas as mulheres também têm histórias, eu fiz já uma lavadeira, uma bruxa, uma secretária, isso é o que faz parte do mundo feminino. Eu acho que a história da mulher não foi realmente contada ainda, a gente sabe a história dos homens, o que eles fizeram, que são heróis, mas das mulheres a gente praticamente não sabe. Mas isso é muito bom pra gente, porque assim temos um plano, uma coisa enorme a fazer pela frente.

**LILI CURCIO:** E como você está se sentindo aqui, no Brasil, nesse evento onde o objetivo é a troca, é estarmos juntos? Como é isto? É normal no resto do mundo esse tipo de encontros?

**GARDI HUTTER:** Não, é especial, é um calor humano. Não tem muitos festivais de palhaços na Europa, normalmente eu vou, faço um show, fico um dia, e depois já saio do festival. Encontrar duzentos palhaços é uma coisa incrível, normalmente eu me sinto muito sozinha nesse tipo de viagem. E encontrar pessoas que tenham o mesmo tipo de problemas, as mesmas escolhas, é ótimo. Eu fiquei surpresa com no Brasil, como é amigável, como é quente, há uma relação de coração.

**LILI CURCIO:** Qual você acha que é o objetivo do palhaço neste mundo confuso?

**GARDI HUTTER:** Eu tenho uma ideia política, mas não é a política do dia-a-dia, cotidiana. Eu acho que o palhaço está num nível mais arcaico, não é uma cosia restrita ao país, nacional, eu não sou suíça, por exemplo. Nós somos muito arcaicos, nós somos muito seres humanos, com ciúmes, com riso, com choro, é mais sobre a condição humana que a gente fala. Há 26 anos, quando fiz meu primeiro show, o clima do mundo refletia a vontade de mudá-lo, de fazer um mundo melhor. Meu último show é uma história totalmente diferente, fala mais dos dias de hoje. Minha personagem faz o ponto. O mundo dela é abaixo do palco, ela tem a roupa só até a cintura, porque quando ela está dando o ponto o ator só vê essa parte dela. Ela é feliz dentro desse mundo, submundo. E é muito engraçada a forma que ela faz o café, a forma que ela faz o ovo. O drama é que eles vão fechar esse teatro e vão para um muito maior e esquecem o ponto lá. Então, é realmente sobre essa mulher que está na sombra, fora da sociedade, marginal. Isso é mais um tema de hoje, um tema atual, as pessoas perdem trabalho, as pessoas são excluídas e não fazem parte da sociedade. É uma história muito triste, mas é sempre engraçada. Nesse aspecto eu acho que é alguma coisa política. O palhaço pra mim é uma pessoa que consola porque ele é pior do que todo mundo que está na platéia. A tragédia

do palhaço é enorme, ele é mais estúpido, mais triste, então a platéia respira aliviada, tem alguém ali que é pior do que ela. Eu passo a ideia de ser Jesus carregando a cruz com o sofrimento do mundo inteiro, mas não é sagrado, é pra rir. Mas é muito importante ser trágico pra tocar as pessoas, você é tão drástico que você toca o cômico, você se transforma no cômico. Eu acho que só o grau mais alto de tragédia pode realmente se transformar em comédia. Durante os ensaios eu falava: não, isso está trágico demais, é muito deprimente, coitada dessa mulher, ela tinha a urna das cinzas do marido dela, porque precisava de alguém pra conversar, solidão total, mas funcionava. Eu acho que as pessoas têm que amar você, e eu acho que quando você é um perdedor, quando você batalha muito, quando você está infeliz, você faz o contato com a platéia. Eu acho também que é uma estratégia de sobrevivência, de saber da tragédia, de saber realmente, fisicamente, e aí você vai através dela e no final você ganha, porque um grande perdedor, sempre é um vencedor.

**LILI CURCIO:** Você tem prazer em estar em cena?

**GARDI HUTTER:** Eu acho que isso é muito importante pro palhaço, você é trágico e gosta, porque na tragédia há a graça do sofrimento. E é irônico, porque a base do humor é o fato de você ter medo da morte. Eu acho que essa é a base de tudo, esse é o grande medo, a gente não pode mudar isso, nós todos morreremos, mas a gente pode rir sobre a morte e aí faz isso ficar menor. E eu acho que a tragédia vai ao encontro do seu medo. O palhaço vem a partir dos rituais e o exorcismo, por exemplo, é outro medo. É uma forma cultivada desses rituais.

**LILI CURCIO:** Em toda as culturas tem essa pessoa que mostra o ridículo, que se abre, que está noutra realidade.

**GARDI HUTTER:** Se você for atrás das culturas, você vai ver que todas as têm essa mesma figura, o palhaço, o xamã, o índio e aí se transforma em profissional. O arlequim vem da palavra réu, inferno, réu, há a teoria de que ele surge da morte e tem peças antigas em que ele é o rei da morte. Aí o cristianismo o transformou no diabo e essa outra forma foi por muito tempo proibida pela igreja e pelo estado. A comédia dell'arte é uma arte popular, não era escrita, era do povão e era censurada. E é através da censura que se resgatou toda a coisa da comédia dell'arte porque era proibida, ela não era escrita.

**LILI CURCIO:** Você está dando uma oficina aqui. Como é ocupar esse lugar de mestre, estar transmitindo seus conhecimentos?

**GARDI HUTTER:** É muito difícil, porque normalmente as oficinas são muito curtas. Você pode dar só algumas ideias para tentar provocar algum clique, algumas pistas, como tentar fazer perceber o que é diferente no trabalho de um ator e no trabalho de um palhaço. Mas trabalhar uma pessoa para que, a partir de uma oficina, se transforme num palhaço é impossível. Eu quase não dou oficinas, vou dar mais quando ficar mais velha, quando eu tiver usando uma bengala, porque aí eu bato em todo mundo com a bengala.

**LILI CURCIO:** Você não acha que já é referencia pra outros palhaços, outros aprendizes?

**GARDI HUTTER:** Eu conheço muita gente que diz que viu meu show 20 anos atrás, homens e mulheres, e daí se tornaram palhaços. Eu fico muito feliz que para as novas gerações seja normal haver palhaço mulher, isso não ser nada especial.

**LILI CURCIO:** Como foi seu trabalho com Nani ?

**GARDI HUTTER:** O Nani é uma pessoa muito especial pra mim, eu o amo muito, ele é sempre muito bravo, a única coisa que ele falou pra mim quando eu trabalhei com ele foi: "ai, que amadora!", mas a gente trabalhou e funcionou. Minha origem é do teatro, é um mundo completamente diferente. Eu fiquei um ano no Circo Nacional da Suíça, mas 25 anos foram de teatro. O circo tem muito mais tradição e a tradição se mantém, a visão no teatro é diferente, a chegada no teatro é diferente, é mais intelectual. Eu nunca fui ao teatro quando era jovem, eu fui sempre a rebelde contra toda tradição que eu conhecia, é uma outra relação, eu não tenho background, algumas vezes isso é um problema, mas por outro lado é muito bom também, porque eu sou totalmente livre. Eu só tenho que fazer o público rir.

**LILI CURCIO:** Gardhi, muito obrigada por estar aqui, parabéns por estes espetáculos, por essa oficina, muito obrigada.

**GARDI HUTTER:** Muito obrigada.



# JOÃO CARLOS ARTIGOS CONVERSA COM PEPA PLANA E VICTOR ÁVALOS, O PALHAÇO TOMATE

Nesta conversa descontraída, os dois palhaços, instigados por João Carlos Artigos, também palhaço e um dos criadores e organizadores do Anjos do Picadeiro, buscam uma conceituação para dois eixos que norteiam suas formas de pensar seu trabalho: a especificidade de um modo de brincar feminino e uma inscrição na contramão da história do modelo de palhaço europeu. Ambos descobriram uma linguagem absolutamente original em sua jornada e insistem na necessidade de descoberta de um olhar pessoal e novo sobre aquilo que nos conforma.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Vamos começar a nossa entrevista com dois amigos, parceiros, trabalhadores. Victor Ávalos e Pepa Plana. O Victor, nosso querido Tomate, tem mais de vinte anos de experiência, é comediante argentino, palhaço de humor extravagante e mordaz. É considerado um dos maiores *balloon international show man*. Com ele, a também muito querida Pepa Plana, uma das organizadoras, criadoras, do Festival de Mulheres Palhaças de Andorra, que esse ano não aconteceu, não sabemos mais qual será seu futuro. A Pepa veio do teatro, tem vários prêmios internacionais, e estreou com o excelente *Julieta*, baseado no clássico *Romeu e Julieta*, que eu tive oportunidade de ver. Ela tem a intenção de fazer palhaçaria para o público adulto. Essa é uma outra característica, mas a discussão de uma certa especificidade da comicidade feminina é algo que caracteriza o trabalho da Pepa já há muito tempo, e agora recentemente eu recebi a notícia que ela acabou de fechar um contrato com o Cirque de Soleil e está indo em janeiro para Montreal (risos).

Vou começar, então, fazendo uma pergunta que serve para os dois: Tomate, a construção da sua cena é uma construção bem particular, posso dizer que eu nunca vi ninguém igual, você constrói o seu discurso na cena a partir da brincadeira dos balões e ali está toda a sua narrativa. A Pepa já tem outra experiência, que passa pela construção dramática, baseada em textos, mais afinada com a tradição do teatro. Gostaria, então, que vocês falassem um pouco sobre quais são as premissas, quais são as perspectivas da construção desse discurso, da construção dessa dramaturgia.

**PEPA PLANA:** Em 1998, quando em pensei meu primeiro espetáculo, era necessário erguer todo um entendimento sobre como construir uma história feminina. Era uma busca, quase solitária porque não havia antecedentes, não existe a história das mulheres palhaças, então a questão que se colocava pra mim era: como construir uma história? Eu fui atriz por três anos. Creio que a maioria das mulheres palhaças que estão conosco, de minha idade ou de idade superior, absolutamente todas vieram do mundo do teatro. É muito difícil uma mulher palhaça que vem do mundo do circo. Para as mulheres, é muito difícil entrar no circo. Então, em meu primeiro espetáculo eu me perguntava: o que teria graça para se contar? A partir de onde? Então, pensei numa aventura, não havia nada a perder, como era a primeira experiência, não haveria problema se fracassasse, voltaria a fazer outra coisa. E, claro, eu queria ser isso que era ser uma palhaça, eu não sabia muito bem o que era. Tudo era descoberta, como quando se é uma criança, uma menina... Assim nasceu o primeiro espetáculo. Já no segundo, eu podia pensar mais na história e por isso escolhi reler, pelo viés feminino a história de Romeu e Julieta, de Shakespeare. Por que essa ideia de Romeu e Julieta? Porque todo mundo conhece a história, e por isso mesmo você pode mudar tudo, desvirtuar, colocar nela seu ponto de vista. E, realmente, cada espetáculo tem um ponto de vista diferente. De uma ideia, às vezes de uma porta vermelha, de uma imagem, vão saindo as histórias. Eu ensaio, tenho formação teatral, então são muitas horas de ensaio sem público, e o espetáculo de palhaços se faz com o público. Como resolver isso? Quando já está tudo preparado, muito ensaiado aí é que entra o público e aquele trabalho se torna realmente um espetáculo. É tudo ensaiado, mas cada espetáculo trabalha com um público diferente e é, portanto, um espetáculo diferente. Se um palhaço veio do mundo do malabar, vai jogar; se é musical, você precisa saber tocar um instrumento, ensaiar, e o seu palhaço vai tocar; você sabe uma coisa e seu palhaço é construído em cima desse saber, dessa habilidade. Mas o palhaço também sabe fazer coisas que você não conhece. Então, meu ponto de partida é a arte dramática e o caminho é a descoberta.

**VICTOR ÁVALOS:** Eu penso que o palhaço não precisa de dramaturgia. Se quiser, o palhaço pode contar uma história. Se ele escolhe, elege contar. É preciso uma boa história? Não, simplesmente é preciso brincar. E brincar com sua ideia pessoal, com o texto que o palhaço trabalha, como falou a Pepa, e com o público. Mas, se você precisa de uma dramaturgia, hoje em dia tem muito recurso de teatro, do *stand up comedy* e, nesse movimento, técnicas que as agências de publicidade usam. Uma delas é o *brainstorm*, a tempestade de ideias: transformo uma encomenda mental em uma matéria mental e

depois trabalho com ficha de ordem aleatória. Entendem os conceitos? A ideia é essa: cinco amigos fumam muito próximos a uma cortina. Temos um tema. Digam uma palavra que a gente pudesse trabalhar. Bombeiro, mangueira. Não é uma ideia nova e não é uma ideia ruim. Quando você qualifica está fechando dois pensamentos, ou seja, não se trabalha de maneira linear, mas aleatória. Todo mundo tem ideias a partir da ideia central. Essas são as regras. Palavras? Bombeiro. Mangueira. Fogo. Em poucos minutos juntou-se um grupo de pessoas criativas trabalhando. Você vai dizendo palavras comigo e não muda essas escritas. Algumas são muito coerentes entre si, outras não, não importa, o importante é não fechar nunca a linha do pensamento. Esse é o primeiro passo, a primeira ideia. Segundo passo: mapa mental. Daí essa entrada é um círculo. Quatro secundárias, quatro centrais e quatro contrárias. De uma ideia você faz sessenta e quatro. Se com sessenta e quatro ideias você não conseguir montar um número, tem que trocar de profissão. Agora o mapa mental, que são esses sessenta e quatro circuitos, e que estão juntos, começam a chegar. O principal é o bombeiro e as secundárias fogo, água, mangueira. Se você trabalha com uma folha, você passa a escrever cada detalhe da história. Nunca fizeram esse processo? Eu fiz esse processo com listinhas e tinha sempre o problema da falta de espaço pra anotar as ideias em cada circuito. Então passei a trabalhar com fichas grandes. Por exemplo, digamos que esta seja a ficha que se chama "mangueira". Nela você escreve todos os jogos que você pensa em fazer com a mangueira, piadas que pode fazer com a mangueira, mágicas que pode fazer com a mangueira, toda a estrutura. E assim com cada uma das ideias do mapa mental. Primeiro toma as ideias, segundo, faz o mapa mental e terceiro, faz as fichas de ordem de troca. E depois com a ficha você faz o trabalho. Então, seu trabalho não só vai parecer mais cuidado, ele será melhor simplesmente porque você veio trabalhando, pensando, e agora você pode transformar tudo naquilo que quiser. Não tem um roteiro. Não tem uma pauta. Têm fichas, porque na hora que você quiser, pode movê-las à vontade. Então você muda muito a forma de pensar e não somente a forma de escrever. Esse, eu acho que é o melhor método para chegar à dramaturgia. Apliquei duas vezes esse método completo quando trabalhava com grupo. Quando trabalho sozinho, faço a mesma coisa, mas de uma maneira mental. Não sou muito de escrever, somente alguma piada, mas trabalho muito com meu espelho. Então, faço as piadas sem falar. Olho primeiro no espelho, faço a piada para o espelho e observo como o público vê a imagem. Treino no espelho uma, duas, três, quatro vezes para fixar. Só depois me viro de costas e trabalho de costas para o espelho, porque o espelho faz com que você fique plano, bidimensional. Então você compreende quais imagens quer projetar, esqueça que tem às costas um espelho, e aí você vai ter mais profundidade, e vai começar a sentir o movimento, não só olhar. Hoje os palhaços são muito autorreferenciais, ou o inverso, caem na atitude panfletária de pretender dar uma mensagem. A mensagem chega sozinha. Picasso falava "eu não busco, eu encontro". Não estou me comparando a Picasso, eu sou muito maior! (risos)

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Por isso que quando falo de dramaturgia, no caso do palhaço, estou pensando no seu discurso, ou seja, em como é construído o espetáculo, em

qual é sua partitura no palco. Pode-se falar, então, na construção de sua ideia mental de comunicação com o público. Pode ser só brincar, ou só olhar a cena e parar, nada mais.

**PEPA PLANA:** Temos uma ideia tonta, pequena, de que o roteiro é algo que deve ser lido. O princípio é o mesmo, mudam as referências. É preciso pensar na história, que é dramaturgia, é vestuário, são vozes, é música.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** O riso está invariavelmente ligado à cultura de cada um: suas referências de comunidade, de território. O Tomate fala de uma comicidade específica de um palhaço latino-americano; a Pepa fala sobre uma comicidade feminina. Essas questões são formas referenciais. Mas em que medida elas estão no campo estético e/ou no campo político? Quando eu determino essa minha escolha, o que me leva a escolher essa opção, e não outra? O que tem de diferente numa comicidade masculina e numa feminina? E quem é esse palhaço latino-americano? Serão todos os argentinos, ou só você?

**VICTOR ÁVALOS:** Acho que não é muito útil, nessa discussão, voltar à polêmica: “Você é palhaço ou você é clown?” ou dizer que se é palhaço é latino-americano, se é *clown*, é da Europa. Podemos falar que o *clown* é de Copacabana e que o palhaço é da Rocinha se você quiser. Mas se vamos ser mais profundos, temos que pensar que existe uma literatura clássica que veio da Europa, e de tempos passados. Todos os clássicos, franceses, ingleses, espanhóis tem a ver com séculos passados, e com aquele lugar geográfico e social, a história da humanidade, que é a história da Europa. Também é assim na literatura latino-americana. Só que são fenômenos diferentes, porque a literatura latino-americana é contemporânea ou de no máximo este século e, se quisermos, é de no máximo 500 anos. Então, é preciso olhar o mundo e o fenômeno da vida humana a partir da América Latina e desta época. No mínimo se verá outra coisa e se vai usar uma forma nova de ver. A fórmula desse palhaço que olha com olhos de agora e a partir desse mundo que é novo, é o modo de ser latino e tem a ver com ele, com o drama, com a pantomima e só depois com a Comédia dell’arte e todo o método para chegar ao *clown*. Esse *clown* chegou aqui, primeiro com os ingleses, os espanhóis, os italianos, com os palhaços que viajavam e chegaram aos primeiros circos, com os que se aventuraram nesta terra. Mas antes de eles chegarem, nós tínhamos as culturas pré-colombianas e a figura do palhaço sagrado. Quem é esse? Ele é o curador, o xamã, que juntava as pessoas, sentava na frente do fogo e, iluminado pelo fogo, contava histórias e fazia mímica para a tribo para dizer como havia sido a caça. Sua função era muito importante porque, enquanto contava, as crianças se divertiam, os jovens aprendiam como caçar o alimento da tribo. Então ele contava que Cavalo Veloz perseguiu o búfalo e atirou com um arco e flecha e mirou no olho do búfalo e o búfalo não podia olhar para o lado do olho vazado. E quando o Castor Valente enterrou a lança no coração do búfalo para o matar, o búfalo sabia que estava morrendo e se cagou. Então veio a boba atrás, pisou na merda do búfalo e caiu de cu na merda. O que fazia a tribo? Ria. Ele tinha um papel muito importante, ensinar a todos que a arte da caça é a subsistência da tribo, mas também fazia rir. Contar é encenar a história e ele encenava essa história a todas as tribos e ia, tribo por tribo,



contando quem se casou com quem, quem pescou um peixe grande, quem pescou um peixe pequeno etc. Toda e qualquer tribo tinha a obrigação de recebê-lo e o alimentar, dar o peixe, porque ele trazia as informações e as novidades. Chaves, Chapolin, também influenciaram esse palhaço atual latino-americano. E assim os contadores de histórias que conhecem toda a cultura folclórica da América Latina. Os palhaços que contam piadas de sua irmã e de sua sogra, três horas seguidas e jamais se repetem, têm um repertório de umas cinco horas sem repetir uma piada. São incríveis. Todos os palhaços que são ou foram animadores de festas infantis, animaram quatro horas de festas, cinco anos, quatro mil e não sei quantas horas de animação de festa: são profissionais. E por que então ter como base esse *clown* europeu?

**PEPA PLANA:** Eu busco um olhar feminino porque não nasci homem. Há um código para homens e outro para mulheres, o que um conhece e outro não conhece: o que se passa na vida de um palhaço ou de uma palhaça são coisas diferentes que são vistas de modo diferente. Agora, cada palhaço é único. O código é também muito pessoal. Para mim, o trabalho é buscar a essência do máximo: o menor. Então o palhaço ou a palhaça é um poeta que, buscando o menor tem que encontrar o maior, o que possibilita uma comunicação não restrita a seu olhar e, aí sim, ele se torna universal. Quando o código é tão pequeno, tão essencial, muitas vezes dominado somente numa linguagem regional, o palhaço vai se referir à tribo, à comunidade, mas se consegue matar uma mosca sentindo todo o mundo, então ele se abre, e nós gostamos dos palhaços porque os entendemos, porque seus universos são muito pequenos, mas nos alcançam. Não pequenos na busca, mas pequenos no gesto de matar uma mosca e estar denunciando todas as regras. Não temos que colocar no palhaço nome e sobrenome, uma regra de comportamento, um indicador, mas aprender que, matando uma mosca, o palhaço pode denunciar e eu creio que ele tem que denunciar as coisas que o incomodam e, com humor, com riso, pode mudar alguma coisa de lugar. E a graça é que quando se fala de humor, da história dos palhaços, da comicidade, de contadores de histórias, não existem mulheres nesta história. A maioria das mulheres que trabalhavam no circo, e diferentemente das mulheres que nasciam com ele, sempre aparecem em cima do trapézio, de uma girafa, de um elefante. Porém, no momento em que aparecem os palhaços, essa porta estava fechada para as mulheres. De modo que, como também se crê, elas cuidavam das crianças, dos filhos, e como alguém que educa poderia fazer rir? Alguns críticos do princípio do século passado sustentam que nós mulheres não servimos para cômicas. Inclusive achavam e diziam que nós mulheres não podíamos ser, não que não teríamos talento. Talvez por sorte, isso mudou nos princípios dos anos 1970 com a família Fratellini, quando alguma cara branca podia também ser cara branca de mulher. Então, a história da comicidade feminina começa a partir dos anos 1970 e, o que é melhor, nós não seguimos modelos masculinos. Não. Mesmo que interprete as estruturas clássicas, a mulher não tem como deixar de ser feminina, a começar pelo corpo. Nós mulheres temos aprendido a rir dos estereótipos masculinos, porque se não ríssemos não teríamos o sentido do humor. Éramos tontas, fazíamos o papel da boba, da escrava e da sedutora, acabou. Três

papéis. E no momento que nós mulheres aprendemos a ter humor e que o homem tenta descobrir que se pode rir com a mulher e não dela, estamos propondo outra parte do jogo. Se a metade da humanidade é composta por mulheres, então podemos apresentar um humor com outra cara. E eu estou convencida de que as mulheres tem um ponto de vista feminino na maneira de fazer humor e que pode ser bonito conhecer isso. Se os homens riem com os outros, também podem rir com as mulheres.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Vou insistir um pouco nesse tema porque me interessa muito. Qual é o ponto, qual é a estrutura que pode fazer a diferença entre a comicidade feminina e a comicidade masculina?

**PEPA PLANA:** Não somos iguais, os palhaços têm todas as diferenças. Apenas observando meninos e meninas brincar num parque, se vê como uma menina brinca com sua boneca, como o menino joga ou com um balão ou com uma corda ou com uma bola. Isso tem a ver, em partes, com a educação. Outra parte é da natureza. No que tem a ver com a educação, é que às mulheres é permitido serem mais fracas. Chorar não tem nenhum problema, por exemplo. Quanto à natureza, quando se é pequena se quer estar bonita, igual à mãe ou igual a uma mulher adulta. E ao menino não se permite chorar ou ser fraco. Não como uma menina... Então, o palhaço masculino gosta muito mais de mostrar a parte fraca. Para as mulheres é maravilhoso porque não há a necessidade de mostrar sua parte fraca, porém, não temos nenhum pudor em mostrar nossa fragilidade. Quando se cria um grupo de palhaços e palhaças, normalmente a mulher tem que ser muito forte para ocupar o seu espaço. Porque as mulheres deixam espaço para o homem, estamos muito acostumadas a ser excluídas, então deixamos o homem, porque acreditamos que ele saiba mais. Diferentemente dos homens, que representam toda a história do clássico, nós mulheres estamos inventando nossa maneira de fazer rir. E não existem duas mulheres iguais fazendo palhaços. Em um casal, peça ao menino para mostrar como é um palhaço e o estereótipo está claro nele, a menina tem que inventar um palhaço, porque não tem modelos para ela. Isso faz toda a diferença: nos inventamos para sermos palhaças.

**VICTOR ÁVALOS:** Esse é um tema muito complexo. É muito difícil o lugar que ficou para o homem na sociedade. Nossos modelos estão localizados há milênios e milênios historicamente, e algumas culturas só reproduzem esses modelos hoje em dia, ainda. Então, penso que muitos dos homens que estão aqui ficam pensando em como fazer diferente e em como é estar nesta nova situação de fazer rir com a mulher. Você não sabe se deve ser cavalheiro, porque dessa forma está sendo machista, manter uma posição de igualdade, não recomendável porque a mulher é diferente. Esse momento é muito interessante para aprender a viver nesta época, mas não é fácil porque tem que estar pensando o tempo todo. É muito difícil fazer piadas porque qualquer mulher pode não aceitar. E ainda existe essa discussão sobre o politicamente correto: não se pode fazer piadas sexuais, não se pode fazer piadas políticas, de gênero, não pode fazer piada de outros grupos étnicos. Para o palhaço, isso de certa forma é fascismo. É o fascismo *new age*, é o fascismo muito *cool*, mas é fascismo também! Eu quero falar o que eu quiser,

e se você entende o que eu quero fazer e rir, ok. O espectador tem que sair e pensar: “Ele me fez rir, mas eu não gosto que faça esse comentário, eu não gosto que use essa palavra”. Isso faz pensar, daí quando perguntam para mim “O seu espetáculo é para crianças?” eu respondo: “Sim, mas depois os pais vão ter que dar algumas explicações”.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Politicamente correto é um negócio terrível porque o humor, quero dizer a piada, está para falar do ser humano, e aí não importa se ele é homem, se ele é mulher, se ele é preto, se ele é branco, se ele é gordo. E se enquanto palhaço eu tiver essa quantidade de limitações, é impossível construir humor. Não fazer piada sobre mulher é algo impossível segundo a minha perspectiva. Eu sou a favor das políticas afirmativas, de negro, de mulher, de homossexual, de careca, tudo, não importa. Somos de uma sociedade excludente, uma sociedade machista, positivista, branca, judaico-cristã, que está o tempo inteiro nos cerceando. Essa condição humana está posta para todos nós. O André Bueno escreveu um texto exemplar que está na *Revista Anjos do Picadeiro 8* e que, basicamente, diz isso: você pode rir de tudo, só não vale rir de quem já está na merda, fazer piada de quem já está excluído. Porque esse não é o riso agregador. Isso não vale, esse é o riso do poder. E nós palhaços, enquanto questionadores do poder e permanentemente na oposição ao poder, nós não devemos aumentar o fosso. Mas o resto, o resto pode tudo.

**PEPA PLANA:** Estou de acordo, absolutamente, que nós devemos rir, o palhaço deve fazer rir, de tudo. Tudo. O humor não tem limite. Mas não quando existe o sacrifício humano. O humor também, às vezes, necessita de um tempo, você pode rir de todas as desgraças e, claro, o palhaço ou a palhaça tem o direito de rir de tudo. Mas primeiro tem que rir de si mesmo. Se quer mostrar alguém frágil, estúpido, tonto, por um objetivo artístico, primeiro tem que se mostrar inútil, frágil, tonto, e então o público vê com o palhaço e diz: “Você também, você também”. Assim, nessa condição, pode-se rir de tudo, de branco, de negro, das mulheres. Esse é o trato, quando não há desdém. Para mim quando existe sacrifício humano já é outra coisa, não é palhaço.

**JOÃO CARLOS ARTIGOS:** Concordei com você agora. É (riso). Eu encaro o trabalho do palhaço como um ofício como qualquer outro, um artesão, um sapateiro, um agricultor, que deve fazer o exercício do seu ofício para compreender diversas questões, diversos pontos de vista, que vão desde o sapateiro saber como é que vai trabalhar o couro, qual é o solado, se ele está bom, se tem mais umidade, se tem menos umidade, saber como o sapato vai ser mais confortável; o agricultor precisa entender do tempo, do adubo e, sobretudo, entender como sobreviver desse ofício. Encarando assim o nosso trabalho, podemos pensar de uma maneira um pouco mais integral essa arte e esse modo de sobrevivência. Existe a necessidade de ter um trabalho e um desejo, logo depois é preciso saber tudo sobre o que se está fazendo, tem que ter qualidade artística.

**PEPA PLANA:** Não existe outro modo de fazer o palhaço. Não se nasce sabendo. Eu estou de acordo, é um ofício, é um ofício como qualquer outro e temos que aprender e aprender e aprender durante anos, sempre. Por outro lado, gostaria muito de saber pintar, mas não tenho habilidade. Creio que nos ofícios ligados às artes cênicas há uma

base de habilidade e anos e anos de aprendizado, de trabalho. Sem dúvida, para o palhaço e a palhaça os anos que passam contam a nosso favor. É como aprender a fazer bem os sapatos e vendê-los. Esse é o meu ofício na vida, não quero outro para a subsistência, portanto não é um hobby, é um trabalho. Só que nós, palhaços, não somos bons negociantes, os mercados estão funcionando de uma maneira que nem sempre entendemos, precisamos estudar, aprender, e tudo está cada vez mais complicado, temos que contratar um gestor e assim por diante, não muito diferente do homem que faz sapatos...

**VICTOR ÁVALOS:** o palhaço tem que ser autossustentável, autogerido e, principalmente, viver para ser bom naquilo que faz.





# MONTSERRAT E TORTELL POLTRONA: ALEGRIA SEM FRONTEIRAS

**ALICE VIVEIROS DE CASTRO:** Conheci Tortell Poltrona e Montserrat Trias no segundo Anjos do Picadeiro, em São José do Rio Preto, São Paulo. Esse encontro me marcou para sempre. Nunca mais vi palhaço da mesma maneira. Então, eu queria começar pelo começo. Quem era você, Jaume, antes do Tortell Poltrona? O que você fazia? O que você pensava da vida?

**TORTELL POLTRONA:** Boa tarde. Em catalão, *bona tarda*. Eu nasci em 1955, em Barcelona, sou de Cali, um bairro onde agora mora gente rica, porém antigamente quem morava era o povo. Era uma época triste, da ditadura de Franco, que foi muito brutal principalmente contra a cultura dos catalães, não podia se falar catalão nas ruas. Nós éramos crianças sem saber nada de castelhano, e fomos à escola, nós encontramos o castelhano como língua veicular, portanto foi um pouco difícil ser bom aluno. E eu acho que antes de ser palhaço, para passar tempo eu era palhaço. Porque acho que todas as crianças são palhaços. São palhaços porque são capazes de exteriorizar todos os seus sentimentos sem ter nenhuma vergonha. E isto acaba com o passar do tempo, normalmente se acaba quando somos capazes de dizer mentiras sem que nos notem na cara, que é quando já somos adultos. Por isso a palavra “adulto” vem de adulterado, não de pessoa que deveria ser. Acho que nessa fase, eu não soube fazer bem essa passagem e fiquei nessa. E desde pequeno passei por muitas escolas, porque sempre me botavam para fora. Nunca tiveram muito valor as punições que me colocavam por fazer as travessuras. Então se me diziam, “vamos jogar o banco pela janela?”, eu era o primeiro a jogar o banco pela janela. E ainda gosto de jogar os bancos pela janela. Sobretudo os bancos de dinheiro, eu os atiraria todos pela janela. Fazíamos o máximo que podíamos

para acabar com o franquismo. Esta situação infantil me levou a me apaixonar desde muito jovem, e aos dezessete anos comecei a relação com esta senhorita aqui. Vai fazer quarenta anos que estamos juntos. Perguntaram lá em casa o que faremos, e eu disse que iremos à Polinésia. E então me perguntaram o que vamos fazer aos cinquenta anos de casados, e eu disse, “bom, aí eu vou buscá-la”. A questão é que a única forma de sair de casa era me casando. Mas para meu pai um filho não podia casar até fazer o serviço militar. Então perguntei aos militares quando podia entrar, e podia entrar aos dezoito anos, ainda com Franco no poder. O último companheiro que morreu, era conhecido nosso, e morreu na forca. E quando entrei no exército, foi uma pós-graduação, uma pós-graduação na licenciatura.

**ALICE:** De palhaço?

**TORTELL:** De palhaço, no exército. Eu acho que no exército se aprende muitas rotinas, e as rotinas são importantes porque acaba te fazendo bem. Saí um mês antes que Franco morresse. Casamos em 1975, oito dias antes de eu terminar o serviço militar, aguardando uma permissão que não me deram, e no ano de 1976 tivemos nosso primeiro filho. Agora ele tem trinta e seis anos, temos mais dois, um de trinta e cinco, e um de vinte anos.

**MONTSERRAT:** Trinta e três.

**TORTELL:** Trinta e três? Perdão, mas este não era Cristo?

**MONTSERRAT:** Trinta e seis e trinta e três.

**TORTELL:** Como veem essa é a diferença entre ser pai e ser mãe. Eu sou consciente da minha paternidade, já que cheguei nove meses mais tarde. É uma coisa comum com os homens, que quando nasce o filho você já está nove meses atrasado. É assim, não tem jeito. Bom, ao cabo de vinte anos, voltamos a ser pais e também temos uma filha de quinze anos, e neste momento temos uma neta de seis anos e um neto de quatro meses.

Em Catalunha e na Espanha, as únicas manifestações que havia nas ruas eram procissões religiosas, posto que a religião era imposta, e também os desfiles militares. A única coisa que se conservou das artes cênicas foi o teatro religioso. E eu tive a sorte de viver em um bairro onde se fazia o teatro religioso, e se apresentavam no Natal os pastores no nascimento de Cristo, onde todo o bairro participava. E esse teatro ainda existe, muitos têm mais de cem anos de idade. Meu pai, que tem oitenta e quatro anos, sempre diz que é a última vez que vai participar, mas já há dez anos ele diz que é a última vez. Então, os grupos que saíram do teatro religioso eram os que estavam mais preparados para as artes cênicas. Em 1976 começou a televisão em catalão, e os espetáculos nas escolas, porque todas as escolas que ensinavam catalão eram privadas, não eram do governo, e uma entidade bancária patrocinou esses espetáculos em catalão. E aos vinte e poucos anos, tivemos o direito de atuação, já tínhamos em carteira cento e cinquenta atuações. Isto nos serviu para pensarmos nosso caminho.

**ALICE:** Quando nos conhecemos você me contou da sensação que teve no momento em que seus companheiros foram mortos, de uma maneira tão forte. E depois, o que se pôde fazer?



**TORTELL:** Nós saímos pela cultura, esse foi o caminho que muita gente seguiu naquela época. E por levar muita gente, também causou muita frustração. Nós estávamos lutando por uma mudança radical dos sistemas econômico, político, e cultural. Quando chegou a transição espanhola, que parecia ser um exemplo para sociedades como a Argentina, o Chile, ou depois o Brasil. Isso foi em 1977, então pensávamos que nos haviam dado a anistia pelas pequenas coisas que tínhamos feito, mas, na realidade, foi eles que anistiarão todo o sistema fascista.

**MONTSERRAT:** E também nós estávamos tocados pelo maio de 1968, na França. Não sabíamos por onde sair, porém tínhamos espírito de inconformidade, não estávamos conformes com aquele mundo, também queríamos mudar o mundo como todo o jovem deseja mudar. Estávamos tocados por isso, e também pela cultura eclesial, ou suas manifestações teatrais. E a Catalunha, como um povo que foi colonizado pela Espanha, também tem uma força em conservar sua cultura, e também a cultura de Cali é a cultura popular que se manifesta em nossas festas populares como são os “castelos humanos”, os “gigantes”, os “cabeçudos”, a pirotecnia. E isso, eu vi toda a vida, desde pequena, e tem se mantido, apesar do franquismo, continuou com mais magia, mais esplendor. E isso também nos influencia, pois nos dá a possibilidade de fazer algo, de caminhar, mesmo que seja para gastar um pouco de energia.

**TORTELL:** Os “castillos humanos”, “castelos humanos”, são uma tradição muito forte na Espanha. Este ano havia dez andares de gente. O interessante é que abaixo vão se colocando os mais fortes, e também tem a estrutura que se chama “pinha”, o abacaxi. Muitos ajudam aos que estão debaixo, e também há a estrutura dos lados, e assim vão montando, até dez andares de altura. Porém o mais interessante de tudo isso é que os de cima são meninos de cinco, seis anos, porque são os mais leves, e todos dependem dos meninos para poder terminar o castelo. E isso em nossa casa é uma festa total.

**ALICE:** E sobre o atual momento político na Espanha?

**TORTELL:** O que estamos vivendo agora é o resultado de uma transição mal feita. Tudo está nas mãos da gente franquista. No governo que temos agora, a vice-presidente do governo é filha de um general que fez o golpe de estado de 23 de fevereiro de 1981, o ministro de justiça é filho de um ministro da justiça franquista. Estamos exatamente iguais a quando Franco estava no poder.

**ALICE:** Essa questão é séria. Agora vamos falar de palhaço, porque para virar palhaço o cara tem que ter coragem...

**TORTELL:** O palhaço foi uma parte desta rebeldia, de poder resistir neste mundo, e depois lutar contra essas coisas de um ponto de vista onde a gente pode se sentir cômodo. E nessas histórias de conhecer o que se passava na França, no maio de 1968, e a raiz da família de Montse, que estava em Paris. Um dia, encontramos em uma livraria um livro que é para crianças, que se chama *João, o Clown – Brincando de Palhaços*, onde havia uma introdução de Fellini. E nós ficamos muito impressionados de que Fellini tivesse feito uma introdução para um livro de palhaço para crianças. Nós gostamos muito do Fellini. E o tipo definia o jogo dos palhaços como o palhaço Branco de direita, e o Augusto

de esquerda. O texto fala que o palhaço Branco queria ser como ser um pai, uma mãe, um mestre, onde o aluno é o Augusto, que sempre quer mudar as coisas. E sobre esse livro infantil, que lemos em francês, construímos nosso primeiro espetáculo de palhaços.

**MONTSERRAT:** E naquela época nós já gostávamos muito das crianças. Já tínhamos levado crianças em excursões. Nosso contato com as crianças foi desde sempre. E, além disso, eu estudei magistério, sou professora.

**TORTELL:** Mestra. E eu sou aluno.

**MONTSERRAT:** Isso tem muito a ver com tudo o que vem depois na relação com as crianças, de poder entretê-los, explicar-lhes coisas, para poder mostrar-lhes o que gostamos.

**TORTELL:** Então, para contradizê-la. Fizemos tudo isso para crianças, m Mas eu tenho uma anedota para lhes contar. Nós fomos os primeiros palhaços catalães, tínhamos 24 anos e havíamos comprado uma lona de circo, e aparecíamos na televisão. Tínhamos pouca experiência, mas não havia ninguém antes. Então, éramos nós, muito ruins, mas éramos nós. E Charles Rivel dizia que o importante eram as crianças. E naquela época estava longe disso, eu queria atuar para adultos. Meu primeiro companheiro de cena foi um tipo que estudou jornalismo e tinha um grupo de palhaços na universidade, e nós queríamos ser palhaço político, palhaço para adultos. Então eu chegava ao teatro, antes de começar o espetáculo, quando a plateia já estava cheia, abria a cortina e via crianças e dizia, “*que estúpido trabalhar para crianças, se posso trabalhar para universitários, para doutores, para a gente, porque eu faço tudo com muita inteligência*”. E tive uma discussão com Charles Rivel sobre isso. E agora com os anos, quando vou a um teatro, abro e não vejo crianças, chamo a produção e falo: “*não seja imbecil, me fazem trabalhar com gente que não é inteligente, eu preciso de crianças para poder trabalhar*”. Porque os adultos têm vergonha de serem adultos. E não são capazes de expressar suas sensações de maneira nenhuma, e você tem que fazer ação-reação, ação-reação, ação-reação. E isso é muito cansativo, cansa muito. Quando há crianças, a sensação da criança, já é a reação à sua ação, e basta, e pode repeti-la mil vezes. É muito pesado trabalhar com adultos, eu lamento por vocês. É muito puxado.

**ALICE:** Eu queria falar mais sobre Charlie Rivel, que foi um dos maiores palhaços do século XX. Ele é de uma família de circenses, começa como acrobata, é muito bom acrobata, e começa esse nome Charlie porque na época todo mundo imitava o *Carlitos*. E vocês conviveram com ele. Tem um filme, *O Palhaço e O Fuhrer*, que o Rodrigo Robleno me mandou, vocês poderiam falar sobre esse filme?

**TORTELL:** O palhaço é da minha família.

**ALICE:** Ah está brincando.

**TORTELL:** Charlie Rivel, dizem que trabalhou para o fuhrer, eu não sei o que se passava naquela época, porque também dizem que Grock era amigo de Mussolini. Bom, eu não sei em que situação estaria. Quando conhecemos Charlie Rivel, ele era muito velho, já tinha se aposentado. E tinha muitos problemas de mobilidade, que é uma questão normal na gente do circo, como nos movemos muito, e agora vocês sabem muito mais

sobre como se esquentar, como cuidar do corpo, os mais antigos sabiam menos. O que mais me impressionou em Charlie é que ele era capaz de transmitir a sensação que tinha, ao público, sem se mover. Ele saía com sua cadeira, demorava a chegar ao centro da pista, levantava o dedo e começava a “correr” ao redor da pista, saudando ao público. Eu não sei como ele fazia, porque ao final todos entendiam que ele havia saído “correndo” e dado duas voltas na pista. Esta capacidade de transmitir estas emoções, estas sensações, me parece que é esta a bagagem dos palhaços. Com os anos, vão lapidando seus números e se adequando aos seus corpos para chegarem a transmitir essas coisas. Dentro do mundo da comicidade, eu situaria dois pontos: um que é a comicidade que fazem os comédicos, basicamente oral, fala de sexo, religião, política e coisas cotidianas; e a comicidade dos palhaços, que vão pintados, não falam muito, usam onomatopéias, ou gritos e falam das emoções, da vida, do amor, da lembrança, da ternura, e essas coisas. E eu compartilho um pouco com Charlie Rivel a ideia de que o palhaço forma parte do mundo dos bonecos, do mundo da máscara, muito mais que o mundo dos atores, se alimenta destas coisas para poder contar coisas que os homens, e os atores, por consequência, não são capazes de contar.

**ALICE:** E vocês viram apresentações do Charles Rivel?

**MONTSERRAT:** Não, nós conhecemos Charles Rivel quando já éramos adultos, antes ele estava no exílio, na Suécia e Alemanha. Nós, quando menores, não vimos muitas coisas. E um pouco maiores vimos os palhaços pela TV, que foram os primeiros palhaços que se tornaram populares. São palhaços comerciais, palhacinhos.

**TORTELL:** Mas é importante dizer que nós somos de uma geração que crescemos sem televisão. Por sorte.

**MONTSERRAT:** E sabemos que Charlie Rivel é um bom palhaço porque nossos pais nos contavam, depois vimos um vídeo de uma atuação dele aos oitenta anos, e é uma coisa muito especial.

**ERMINIA SILVA:** Nesse período que vocês não têm contato com Rivel, e vocês disseram que foram os primeiros palhaços, tinha circo de lona? Vocês tinham algum contato? Também é um problema nesse período, os circos de lona, na Catalunha?

**TORTELL:** Nossas famílias eram de baixo poder aquisitivo, e quem era fanático por circo era o pai de Montse, que nos levava de vez em quando. Os bons circenses da Espanha saíram e os que ficaram eram de procedência italiana, de baixo nível artístico. E algumas produções norte americanas que chegavam na época do Natal.

**MONTSERRAT:** Também não éramos os únicos palhaços, havia os de Primeira Comunhão, palhaços que iam às festas particulares...

**TORTELL:** Ter palhaços na Primeira Comunhão é uma tradição que vem dos anos 1960.

**MONTSERRAT:** Mas em geral eram palhaços sem energia, que repetiam fórmulas conhecidas.

**ERMINIA SILVA:** Vocês podem falar sobre o *Circ Cric*?

**TORTELL:** *Circ Cric* é um palíndromo poético.

**MONTSERRAT:** É como um espelho.

**TORTELL:** Primeiro *Circ Cric* fizemos nas ruas em 1978, quando chegou ao governo catalão um crítico, Javier Fabricas, deposto do cargo de ministro de cultura catalã, em 1981. E tínhamos a ideia de fazer um circo com as características próprias de nossa terra, então chegamos com esta frase *Circ Cric*, um circo escrito também ao revés. Nós Começamos fazendo uma paródia teatral do mundo do circo, graças a uma série de poetas e pintores, como Joan Brossa, Joan Miró, que eram amantes do circo. Conseguimos ir e conectar com o Festival de Montecarlo, onde vimos o circo que até então não havíamos na Espanha. Compramos a primeira lona e saímos pela primeira vez em 1981.

**ALICE:** Com quantas pessoas trabalhavam?

**MONTSERRAT:** A princípio trinta.

**TORTELL:** Ao final de dois anos, nos arruinamos, não?

**MONTSERRAT:** Sim. Antes. Fizemos 81 e 82, e 82 e então muitos artistas já haviam ido embora porque não podíamos pagar. Fizemos uma turnê pela Catalunha e chegamos até Bilbao. E voltamos à Catalunha.

**TORTELL:** Queríamos ficar com o cavalo. E comprei um leão. Bom, estávamos no entanto com a ideia de buscar informação do circo tradicional. Foi a partir deste dia que vimos que não havia necessidade de buscar essas coisas, porque o sentido comum, que é a base do circo. O circo é a arte do sentido comum, e o sentido comum basicamente são as leis físicas, portanto a lei do equilíbrio, a lei do pêndulo, a lei da força centrífuga. Tudo isto é circo. Logo, durante muitos anos o circo levava coisas que eram também fora do sentido comum, como o quê? Como a mulher de duas cabeças, a mulher barbuda, o animal, o elefante que você não podia ver porque não havia zoológicos, nem televisão. Mas chegando a certo ponto, essas coisas também começam a cair no sentido comum. Agora já sabemos o que é um elefante. Então começamos a mudar para nos aproximarmos de nossa procedência, que era o mundo do teatro, da dança, da música. E buscamos uma fórmula onde colocar os exercícios de gente com talento no sentido comum, mas dentro de uma história, como uma música própria, com uma dramaturgia própria, e buscando a poesia. Um dos nossos inspiradores é um poeta que se chama Joan Brossa, que curiosamente é conhecido no Brasil. Estivemos em Florianópolis outro dia e assistimos a uma apresentação de um livro dele que foi traduzido para o português. É um poeta muito estranho, porque fala de coisas tão absurdas como "*eu tenho a riqueza de não querer ser rico, e conheço utilidade do inútil*". E esse tipo conta que a poesia escrita é uma forma, uma forma literária da poesia, mas a poesia você pode ver em muitos lugares, numa pintura, numa escultura, numa pessoa caminhando pela rua, ou em alguém que te faz um café. Então seguimos nessa direção, tentando buscar no circo uma leitura mais global, que é ainda mais difícil, mas com o intuito de transformar as pessoas. Eu sei que faço arte, mas do que realmente gosto é de fazer cultura. E vejo a cultura como a arte capaz de mudar a nossa forma de ver o mundo. E é este caminho que estamos trilhando.

**MONTSERRAT:** Sim, estas são as conclusões que chegamos depois de fazê-lo. Porque somos de uma escola que não pensamos muito, porque senão não faríamos. É uma escola que parte do que temos, do que podemos fazer com isso que temos.

**ALICE:** E você sempre foi o Branco?

**MONTSERRAT:** Não posso contar sobre ser palhaço, ainda tenho muito o que aprender. Sempre estive muito vinculada, mas sinto que a palavra palhaço é imensa, muito importante. Quando tivemos nossos filhos, eu me dediquei a eles. Sempre estive muito vinculada, e todos nós sabemos o quanto é importante o trabalho nos bastidores. Então por isso sempre me senti parte, mas nem sempre estive no palco, estive colaborando com pequenas coisas e nesses últimos dez anos é que trabalhei mais. E justamente quando me pus a trabalhar mais, meu companheiro já tinha muitos anos.

**TORTELL:** Eu e a Montse temos experimentado esse palhaço Branco como uma versão feminina. Existe uma conexão entre os palhaços Brancos tradicionais feitos por homens, onde tem uma expressão afeminada descarada, e a personagem de um palhaço Branco feito por uma mulher. Eu acho que ninguém é masculino nem feminino, porque eu também tenho meu lado feminino e meu lado masculino, como todo mundo. Mas acho que esse mundo fantástico, de estrelas, sóis, luas, e tudo isto, corresponde mais a um personagem feminino, que a um personagem masculino. E nesses últimos dez anos – nos quais ela disse que está começando, mas que nos chupou tudo – temos progredido no jeito de converter as apresentações dos números em atos poéticos, em literatura poética. Nós temos seguindo esta pauta da poesia cênica. E digo isto porque também fui diretor no festival de palhaços de Andorra. Eram todas palhaços e eu diretor, então renunciei. O mundo sofre do patriarcado desde que desapareceram os dinossauros. Se você ficar na biblioteca gráfica do mundo dos palhaços, que são os que estão nos filmes em branco e preto, cinema mudo, onde estão todos os palhaços que estão no circo e que mudaram o cinema, não existe nenhuma palhaça. Então por isso eu, como há palhaços aqui, sigo insistindo que para mim a revolução virá quando as palhaços façam comicidade e povoem o planeta. Porque se fosse assim, o mundo seria diferente, e penso que é importante todo o trabalho que estão fazendo. E por isso reconheço o papel de minha esposa.

**ALICE:** Conta para a gente sobre o “Palhaços sem fronteiras”, como é que começou esse projeto? Vocês já eram conhecidos?

**TORTELL:** Nós somos conhecidos por isso.

**MONTSERRAT:** Pois é. A figura do palhaço, encarnada por Tortell, é uma figura que ultrapassa a sua personalidade, é uma figura que representa muitas coisas. Quando as crianças de Barcelona, que estão em contato com as crianças da guerra, querem montar uma festa vão buscar um palhaço que conhece o Tortell e pedem para ele dizer a ele “*você não iria fazer uma festa no campo de refugiados onde as crianças estão nos escrevendo cartas e nos contando seus problemas?*”.

**ALICE:** Então começa o *Palhaços sem Fronteiras* com crianças de Barcelona que estavam em contato com crianças...

**TORTELL:** Por telemática. Em 93 não existia internet, nem facebook... não havia nada disso. Mas umas crianças de uma escola, que tinham um professor num campo de refugiados, se conectavam por telefone, e trocavam mensagens com crianças desse

campo. É uma escola onde minha irmã trabalhava de enfermeira, porque eram crianças que tinham hemofilia. E minha irmã disse que eles telefonassem para a casa dos meus pais no Natal. E então me propuseram ir a um campo de refugiados, coloquei problemas dizendo que estava muito longe, e eles disseram “*não está, está a mil duzentos e sessenta quilômetros de Barcelona*”. Era um campo na península de Istria, em frente à Veneza. Então eu combinei com eles no dia 26 de fevereiro, 23 de fevereiro eu já estava na fronteira e atuamos no dia combinado. Passamos por Veneza, e estavam os Comediantes atuando. Curiosamente, no ano anterior, Veneza tinha suspenso o carnaval por causa do ataque do Iraque ao Kuwait. Nesse ano, estavam em guerra, mas houve o carnaval. Bem, a questão é que atuamos neste campo de refugiados. Fomos Montse e eu, atuamos e voltamos. Com essa experiência, vimos que o palhaço é capaz de dar esperança num lugar onde tudo estava perdido, e onde ninguém vê mais além. E aí nos convencemos, fizemos uma segunda viagem. Eu tinha contatos com meios sociais da minha época de militar, tenho um amigo que já participava da cátedra da Unesco, e que tinha relações políticas em áreas de conflitos, dos *Médicos sem Fronteiras*, e dissemos que queríamos criar uma organização para fazer uma ferramenta a serviço das crianças refugiadas. E isto é o que estamos fazendo, há vinte anos. Realizamos, até o momento, trezentas e sessenta missões, aproximadamente, e tentamos realizar trezentas e sessenta e cinco atuações por ano. É um trabalho que traz muito mais do que você dá. Ninguém que vai para o *Palhaços sem Fronteiras* ganha dinheiro para fazer essas ações, somente se pagam a viagem e a comida, e tentamos trabalhar sempre com outras organizações que nos facilitem a logística. Quando digo outras organizações, digo auto comissionado das *Nações Unidas para Refugiados*, ou seja, a ONU, que com tudo são os que têm a chave de acesso a realidades tão brutais como é o campo de refugiados de Darfur, que tem sessentas mil pessoas em tendas, e onde não há luz nem água num raio de cem quilômetros.

**TORTELL:** Agora o *Palhaços sem Fronteiras* é uma organização que dispõe de cinco pessoas que trabalham na Espanha, hoje temos uma expedição em Burkina Faso (África), outra expedição em Costa de Marfim, e outra em Jordânia, trabalhando para as crianças da Síria. A organização está crescendo. No ano que vem será França, Estados Unidos, no outro ano, a Suécia, Irlanda, Alemanha, Sul da África, Canadá. Somos nove países, e neste momento nos coordenamos como podemos para sermos o mais prático possível. Para mostrar o que passa com o *Palhaços sem Fronteiras*, são feitas muitas viagens. Bom, eu fui com o *Médicos sem Fronteiras*, porque tentamos trabalhar sempre com organizações que estão no terreno, para nós podermos escolher melhor os lugares, onde mudam os hotéis de três, quatro estrelas por três, quatro, seis baratas. A diferença é essa. E tentamos fazer o maior número de atuações possíveis. Eu fui com o *Médicos sem Fronteiras* quando houve o tsunami no Sri Lanka, no sudeste da Índia. Eles nos chamaram porque os que estavam mortos estavam mortos, mas havia muitos problemas psicológicos.

**TORTELL:** Fizemos atuações para quando as crianças iam pela primeira vez às es-

colas. E um dia fomos trabalhar num instituto que das mil e quinhentas crianças, só foram setecentas.

**ALICE:** Ou seja, oitocentas tinham morrido. As crianças chegaram à escola e se depararam com isso.

**TORTELL:** Os meninos estavam numa situação muito tensa no início, porque iam se reconhecendo e buscando quem estava e quem não estava. Fizemos uma cerimônia religiosa com três religiões, todo mundo sabia todas, nós não sabíamos nenhuma. Não é curioso isso? Bom, a questão é que tínhamos o espetáculo, quando terminou, chegou o diretor muito sensibilizado, dizendo “*Temos recebido tudo, temos recebido cobertas, computadores, livros, cadernos, lápis, porem graças a vocês, esta manhã nós podemos falar sobre a vida. Até hoje só podíamos falar sobre a morte.*” Eu conto isto porque é o que acontece. E acrescento. Porque é uma pergunta com frequência, e digo aqui. E no Brasil tem muitas coisas a fazer. Porem eu não sou brasileiro e não sei qual o caminho que vocês tem que seguir. Porem estou convencido que dentro de todos os palhaços, existe em todos, uma forma de traduzir todas estas ânsias, de fazer coisas com o trabalho que poderia ser mais social. Que aqui é difícil porque a sociedade tem muitas capas, muitos aspectos, muitas coisas. Nós trabalhamos com conflitos médicos de desastres naturais, porque assim podemos fechar e ter um protocolo que nos serve para poder aplicar e não ter que ir pensando todo dia se vamos aqui ou vamos aí. Quando tem dinheiro, buscamos quem, quando há quem, buscamos o dinheiro. E a partir disso trabalhamos. Eu acho que no Brasil existem muitos palhaços, e que todos os trabalhos são bons, *Palhaços sem Fronteiras* de uma forma, os *Doutores da Alegria* é outra forma. E eu acho que é importante que a gente viva de ser palhaço e possa dar este trabalho. Não gosto que a gente seja palhaço e viva da miséria dos demais. Por isso eu os convido a continuarem com esse objetivo e que o façam, além do que, eu sei que muitos de vocês já estão fazendo.

**ALICE:** Quando eu conheci vocês, lá em São Jose do Rio Preto, havia uma exposição de fotografias dos *Palhaços sem Fronteiras*. E era muito curioso e muito impactante, porque sempre tinha a foto tirada de trás do palco. Normalmente o Tortell fazendo o número das cadeiras, aquele monte de cadeiras, e você via o público. O artista, ou então gente tocando, o artista era o de menos, o importante era o público. E as fotos mostravam situações inteiramente diferentes, culturas completamente diferentes, países, coisas inimagináveis, não tinha nada a ver com nada. Mas o brilho no olhar era exatamente igual. Fosse tirado na República Dominicana, fosse tirado na Bolívia, na Colômbia, fosse tirado na Faixa de Gaza, no Kosovo, onde fosse, a expressão era a mesma. E claro que isso foi uma conversa muito grande, e que me aproximou muito dos dois, e fiquei com a lembrança de uma história que vocês me contaram que chegaram numa cidade que tinha sido sitiada.

**TORTELL:** Bom, quando se vai a estes lugares acontecem coisas. Quem vai a um lugar assim sabe que vai se encontrar com a merda em estado puro. Porém aqui também acontecem coisas, quando vocês entram na favela, vocês também não sabem o que vão

encontrar. Eu acho que o importante é saber que... não sei se vamos mudar o mundo, mas no momento estamos mudando o palhaço. Não? E portanto nós já começamos. No meu país o palhaço era uma coisa em estado de extinção, que não tinha nenhum tipo de relevância, que era para as crianças bobas. E agora os bobos são os que não entendem os palhaços, e por aqui vamos começando. O *Anjos* é um exemplo muito claro disso. Eu tenho um filho que é palhaço. O mundo está cheio de processos e de merdas. E para quem não é palhaço, basta passear um pouco pela rua, observar as pessoas... e ver que o melhor que tem a fazer é ser palhaço. Na Palestina nós conseguimos que as crianças de lá mandassem desenhos às crianças de Israel, e as crianças de Israel às crianças da Palestina. Eu estou convencido que se o presidente Bush, ao invés de enviar um exército ao Iraque, mandasse uma família de palhaços, a guerra terminaria antes. É muito mais econômico, e nós estaríamos muito mais ricos.

**ALICE:** Gente, muito obrigada.



ENCONTRO  
INTERNACIONAL  
DE PALHAÇOS

ANJOS 11  
DO RICADEIRO





# ERMINIA SILVA ENTREVISTA LUIZ CARLOS VASCONCELLOS, O PALHAÇO XUXU

**ERMINIA SILVA:** Você é um personagem público no sentido mais amplo do que o que está aqui pra gente. Você tem uma visibilidade em várias mídias, pela televisão, cinema, teatro e para o palhaço. Tem uma parte da sua história que é muito parecida com todos e outra parte não. Essa visibilidade é colocada em vários textos, várias entrevistas, mas nessas entrevistas a gente perde um pouco desse Luis Carlos Vasconcellos que produziu algo para dentro de uma forma de fazer arte, por exemplo, o circo, por exemplo, o palhaço. Você falou um pouco na mesa *Você está rindo de quê?* sobre Umbuzeiro, o lugar onde você nasceu. Tem uma frase sua, que seu irmão cita no blog dele, que diz “minha visão de mundo é determinada por ali, vem dali, de Umbuzeiro”. E ele fala da presença do circo lá. Partindo disso, queria que você falasse um pouco de como foi produzir esse Luis Carlos Vasconcellos, artista, e como é que foi a produção do Xuxu, do palhaço? A partir de 1978 o Xuxu aparece, mas eu não sei como é que se deu isso. Como era a sua vida construindo o Xuxu?

**LUIZ CARLOS:** Todo esse gérmen, essa coisa do artístico, do teatral, do palhaço, tem origem em João Pessoa. Umbuzeiro, então, é como aquele território fundador do ser que está aqui. Eu costumo dizer que eu tive muita sorte por ter nascido em Umbuzeiro e vivido lá até os 13 anos. Tive o mato, a água, o riacho, a feira de Umbuzeiro aos sábados. Um universo que reunia todos os povoados vizinhos, as cidades, as gentes que iam pra feira tocar; iam também personagens, loucos mansos, eremitas, os artistas populares todos. O sábado em Umbuzeiro, pra mim, pro meu universo infantil, era um dia de festa,

era uma grande aventura ir com minha mãe à feira. E gosto de contar a história, a única que conheço, de uma noite em que fui ao circo. Eu, tão pequeno, fui ao circo levando uma cadeira de casa, acho que nem tinha sete anos ainda, e conheci circo e palhaço, teatro e ator, numa noite só. Isso mudou meus jogos de infância, minha maneira de brincar. A primeira parte era de variedades, na segunda foi apresentado *A louca do jardim*. Meu primeiro contato com o teatro e a dramaturgia foi através desse melodrama. E, na minha infantilidade, percebi que o ator que fazia o personagem trágico, principal, da “louca do jardim” era o palhaço da primeira parte que, mesmo pintado, sendo um palhaço genial que me fez rir muito, eu reconheci. Então, olha só, eu fui apresentado a uma criatura que foi palhaço na primeira parte, voltou como ator dramático na segunda, e eu reconheci a criatura que transitava entre esses dois universos. A mulher dele era a atriz dramática na segunda parte e os dois eram os donos da companhia, ou seja, muitas informações. E eu já tinha uma coisa que costumava fazer muito, influenciado pela tradição nascente ali, eram os anos 60, que era contar histórias. Me lembro de cenas: eu, sentado no fim da tarde, a meninada toda ali, os colegas do grupo escolar e os que brincavam comigo na rua, os vizinhos, inventando histórias que não acabavam, não se concluíam. Influenciado pelos seriados da TV que deixavam no ar a cena pro dia seguinte, sempre no momento de muito suspense, eu brincava com isso. Pegava pra mim essa estrutura e começava a inventar uma situação de um carro na ponte, a namorada, a namorada dentro do carro, a ponte quebrando, o carro freando começando a derrapar no precipício da ponte que se rompeu do outro lado... E interrompia a história ali, uma loucura... O carro caiu na água? Não sei, muitas histórias ficaram sem fim, logicamente. Quando penso na vivência das noites anteriores ao circo, esse contar histórias estava no território da fé. Depois eu passei a representar histórias com meus colegas. Eu ainda não escrevia, lembro bem disso, eu funcionava como um ponto dentro da representação. Mas não sabia da existência do ponto no teatro. Ficava de costas para o espectador e dizia o que cada um tinha que dizer, de uma história que eu tinha acabado de inventar e contado a eles um dos trechos. Então, lá estavam os atorezinhos, colegas meus, olhando pra mim, esperando pra ver o que eles tinham que dizer. Virando de frente, eu era o personagem principal da pecinha que estava inventando e teria que morrer no fim, em cena. Pra mim, o bom ator era aquele que sabia cair, que sabia morrer e viver em cena. Os títulos já eram *O sofrer de um pai*, *A morte do Conde de Nassau*... Se vê a presença do universo popular e do melodrama nesses títulos de época. Havia o cinema de Ciço Bode, que mal funcionava como cinema, mas tinha o palco alto. Ia pra lá ensaiar, pedir cigarro aos adultos, que a gente fumava em cena. O circo era meu guia, até que Dona Dulce, uma das minhas professoras primárias, percebeu esse movimento e me deu um poema pra declamar no dia do soldado. Minha mãe tinha a função de me ajudar a decorar. Muitos anos depois, passei a estudar e tentar entender mais o teatro que se faz no mundo, pra me situar dentro desse fazer teatral universal. Chegando a João Pessoa com 13 anos, eu me perguntava que teatro se fazia ali e segui o impulso natural de conhecer esse teatro, pra saber o que ia fazer. O que já se tinha feito? Isso não me interessava... eu era muito jovem ainda. Em seguida,

comecei a tomar conhecimento da sociedade e passei a me perguntar: que peças se faz no país? E, logicamente: que teatro o mundo produziu já? E a história do teatro? Ou seja, como autodidata, essas questões norteavam um pouco minha leitura, meu estudo.

**ERMINIA SILVA:** E a poesia?

**LUIS CARLOS:** Nesse tempo mais recente, tentando entender o teatro que se fazia, eu conheci a frase de Stanislavski: “no dia em que faltar o chão sob teus pés, ator, volta ao teu primeiro dia no teatro”. Quando li isso, veio mais uma pergunta pra eu responder: e qual foi meu primeiro dia no teatro? E lembrei de Dona Dulce, no tablado do grupo escolar Antônio Pessoa, em Umbuzeiro, ao lado da igreja, dentro do grande pátio da feira, do mercado central, municipal. Só tinha esse. Todos enfileirados, aquela fardinha branca e azul do grupo escolar, o “g” e o “e” rubricados, bordados na gravatinha azul, muito pequeno, com sete anos, entrando pra escola, e minha mãe que não chegava... Tendo sido dirigido por minha mãe, me lembro dessa imagem: eu em pé sobre a minha cama, minha mãe sentada num banquinho no chão do quarto, ensinando os gestos que eu devia fazer, já que o poema que eu declamava, veja que coisa emblemática, era um diálogo, um poema de seis versinhos, um diálogo de um filho com o pai, perguntando por que vai ter festa, e o pai diz: estamos comemorando o dia do soldado, daí tantas flores, tantas medalhas que trazem as bravuras de um soldado... E minha mãe, na construção comigo, da declamação, fazia diferenciar o filho do pai, com gestos e com tipos de voz, imagina, então, meu primeiro poema, na verdade, foi uma primeira peça, um solo com dois personagens, onde eu fazia os dois. E senti que funcionou quando eu terminei e o grupo escolar todo formado ali na manhã me aplaudiu e Dona Dulce chorava. Eu considero aquele meu primeiro dia no teatro. E aprendi como viver e morrer: atuar é estar absolutamente só. Ninguém pode fazer isso por você. Esperava que mamãe chegasse ali pra me apoiar. E quando anunciaram meu nome, minha mãe não estava lá e eu sabia que ela não viria mais. Eu teria que enfrentar esse momento só, dizer o que eu tinha aprendido, e dizer com uma tal energia que pudesse comover foi um ensinamento que minha mãe me deu sem que soubesse ou quisesse por não conseguir chegar no momento daquela minha estréia no teatro.

O meu fazer teatral não abre mão jamais da boa surpresa, mesmo que seja uma cena rotulada hoje por alguns teóricos como não dramática por ser descontínua, fragmentada, não linear. Os fundamentos do teatro dramático servem pra tudo e vão valer também nesse teatro contemporâneo, mesmo descontinuado, fragmentado, mesmo desconexo, o que for. São princípios fundamentais que servem também para um teatro possivelmente não-dramático, mas apoiado em leis que vão sempre determinar o funcionamento, ou não, da cena. Uma coisa é falar de teatro contemporâneo, teatro não mais dramático no sentido de sua estrutura, mas é bom questionar se esta cena que está sendo feita funciona.

**ERMINIA SILVA:** Essa é uma grande discussão do melodrama, o melodrama fazia esse debate o tempo inteiro.

**LUIS CARLOS:** Justamente, e esses princípios, queira ou não, eu os absorvi lá na idade mais tenra e não é possível jogar fora. Isso faz a minha visão de mundo e faz o que

sou, na verdade. E tudo isso a que estou me referindo, já que o bonde foi meio teatral, está conectado à questão do palhaço. Nos grandes palhaços, naquele momento pleno em que tudo funciona, você vê esses princípios impressos ali, próprios do tempo cômico, do território do riso que, ao longo da história, o homem foi conectando e sobre os quais construiu seu saber, percebendo o que funcionava e o que não. Ou funciona, ou não funciona, ou faz rir, ou não faz rir, não existe conceituação teórica pra isso. É um fazer sobre. Depois vamos refletir sobre isso, mas esse agir, esse funcionar está apoiado em princípios que são eternos e que é do universo do humano.

**ERMINIA SILVA:** Você foi para João Pessoa depois dos 13 anos?

**LUIS CARLOS:** Meu pai era funcionário público federal em Umbuzeiro e foi transferido pra Receita Federal, indo trabalhar em João Pessoa. A família então se mudou, em 67. Como meu pai foi transferido, eu podia entrar em qualquer escola, e fui parar no liceu Paraibano, que era o melhor colégio público de João Pessoa. No ano seguinte eu já fui para o estadual de Santa Júlia... e num maio, preparei um poema para o dia das mães: "Órfão na sepultura", um poema de Castro Alves, com mais de 20 páginas, dezenas e dezenas de estrofes. Uma filha no túmulo da mãe, pedindo que a mãe retorne. Eu passei pro masculino, construí uma jardineirazinha como túmulo, me ajeitei diante dessa cova...

**ERMINIA SILVA:** Você fazia direção, produção e...

**LUIS CARLOS:** Eu estava brincando de teatro. Fazia tudo e me ajoelhava e pranteava. Mais uma vez minha mãe não chegou a tempo, ela não entrou no auditório do colégio, então eu me comovi muito com o texto, e com a ausência da mãe foi um estrondo. Aí, aconteceu o mico do dia seguinte. Na sala de aula, o diretor pediu pra eu repetir o tal poema que ele gostou tanto e queria ouvir de novo. Fui pego de surpresa e não funcionou, eu não estava com a emotividade que havia lá, com a ausência da mãe, no palco com cenário, com tudo. Fiquei decepcionadíssimo, pois o bis não teve a mesma plenitude emotiva do dia anterior. Minha trajetória não incluía ser um palhaço. Porque era muito contraditória minha relação com o palhaço, era uma relação de medo. Tinha visto palhaços que batem na cabeça um do outro, quebrando a careca, uma explosão de fumaça e pólvora saindo de dentro da cabeça. Isso, pra uma criança de cinco anos, é traumatizante. Há esse lado da violência do palhaço, da tradição, que me batia. Mas eu via entre dedos, eu não queria ver, mas queria ver, o fascínio que aquilo causava. O emotivo, a tristeza do palhaço, era mais forte. Eu me comovia muito quando via o Toni, o Augusto, o palhaço, o patinho feio, a vítima, o bobo... Uma caminhada de um palhaço daqueles pela lateral entre o banco do picadeiro e o vão de camarote era o suficiente pra me deixar em lágrimas. Ele arrastava o peso do mundo nas costas, eu não tinha como despregar isso da minha visão do palhaço. Todas as dores, todas as deformações ele punha em si, o nariz vermelho, a calça é grande, o sapato é pequeno, a calça é pequena, o sapato é grande, com tudo o que é desconforme, o que está deformado, o palhaço diz, então, "riam de mim". Quando esse patinho feio funciona a partir de si mesmo, quando a feiúra e a dor que ele emana são dele, são reais dele, quando isso se casa, digamos, temos aí um palhaço que funciona numa dimensão muito forte, porque está associando princípios de leis que funcionam,

só que essa expressão é verdadeira, aquele cara, aquela criatura, ela é deformada assim mesmo e generosamente consegue compartilhar isso. Dividir essa maneira de ser, de ver o mundo, esse ridículo com o outro é generoso. Eu acho que o movimento do clown a partir de Lecoq permitiu que atores pudessem estudar o tempo cômico com exercícios de fora do território familiar do circo.

Um certo tempo lá atrás quando eu montando circo, vivenciando com o circo, tentava fazer um parada num equipamento de um circense, notava que ele guardava a cadeira, escondia a cadeira. Ou seja, havia uma certa maneira de preservar técnicas e princípios que estavam no território do familiar e em meados do século passado com os mímicos e as técnicas, essa fronteira se desfez e todos puderam ter acesso ao exercício. Hoje existem muitas oficinas de clowns e pessoas que querem ter essa vivência, querem descobrir o seu palhaço, a sua forma. Pode ser que nem venham a ser bons palhaços, mas vão crescer como pessoas, serão atores melhores. Essas técnicas são benéficas por mil motivos. Mas, na verdade, minha trajetória acontece sem que eu planeje ter um palhaço. Em 1977, fundando a escola Piollin, com Roger Avanzi, fazíamos espetáculos; éramos o primeiro grupo de atores de João Pessoa a transitar pela cidade com espetáculos de rua, construídos pra rua, sem ser da tradição popular. Nós, com aqueles cabelos enormes, as pessoas nos olhavam meio atravessado, como se dissessem “esses caras não são desse bairro”. E isto me irritava profundamente: não ser aceito. Havia um valor, um julgamento sobre se era cabeludo, se era hippie, era o quê? Então é isso que me instigou a ser um palhaço. Se eu fosse pra rua com um palhaço, eu imaginava, ninguém iria querer saber quem está por trás do palhaço, da mágica. É uma criatura, interessa que faça a gente rir. E eu me propus, depois de fundada a Piollin, em 77, a sair todo sábado às três da tarde, me pintar, sem nenhum material, e ir para a rua passear como palhaço, criar uma relação de amizade com aquela comunidade do Baixo Roger, onde a Escola estava caindo de pára-quadras, a gente adquiriu o espaço clandestinamente. Entramos num convento de três séculos atrás, dizendo que éramos mandados pela Secretaria de Educação para implantar uma escola...

**ERMINIA SILVA:** Você podia falar um pouquinho da idéia da Piollin.

**LUIZ CARLOS:** Ganhamos, em minha primeira direção, um prêmio no Festival Nacional de Teatro da Bahia, fomos representar a Paraíba...

**ERMINIA SILVA:** Você já era ator nesse momento...

**LUIZ CARLOS:** Era do teatro amador, eu estava fazendo no colégio meus monólogos. Aí entrei para o MOCA, Movimento de Cultura Artística, da querida e saudosa Valquíria Mendonça, em João Pessoa. E, no grupo, eu já propus a direção de uma peça que fazia cinco anos era montada pelo grupo, *O asilo*. E em seguida eu montei *O aborto*, que ganhou o Festival Estadual e representou a Paraíba no Regional e Nacional em Salvador. A peça ganhou um prêmio de 30 mil cruzeiros, a moeda da época. Então, a questão era dividirmos o dinheiro entre os atores envolvidos na produção de *O aborto* ou, o que era minha proposta, investir no espaço. Lógico, com o dinheiro não dava pra comprar o espaço e adequá-lo, mas, tínhamos a inspiração, o exemplo, de Marco Siqueira, grande

diretor e ator pernambucano já saudoso, que conseguiu, com Dom Helder Câmara, uma casa da igreja em Olinda e fundou o Teatro Hermilo Borba Filho. E eu era muito amigo de Marco, fazia oficina com ele, ia lá no teatro dele ver as estréias das peças e sabia dessa aposta, conseguiu a igreja, e aquele convento no qual nós estávamos de olho era um espaço da igreja. Fomos então visitar o arcebispo da Paraíba, D. José Maria Pires, conhecido por D. Pelé por ser um arcebispo negro, muito ligado às causas sociais, que fazia par ali com Dom Hélder. Fomos visitá-lo e D. José disse que achava ótima a idéia, só que não podia fazer nada. O espaço estava cedido ao Estado pra ser um colégio estadual, começou a ruir tudo lá, o colégio saiu, mas a posse continuava na mão do Estado. Isso nos deu a idéia de invadir clandestinamente o espaço sem avisar a ninguém e gastar o dinheiro escorando, segurando, o teto e montando a Escola Piollin. Isso foi no final de 76, a peça ganhou o prêmio em dezembro e em fevereiro o dinheiro foi liberado. Começamos as obras de limpeza e em 27 de março de 77, a Piollin foi aberta como a boa nova de um espaço alternativo para a cidade. Em 78, fizemos a caravana cultural Piollin num ônibus, uma história complicadíssima, levando os grupos de pirralhos, de crianças do interior...

**ERMINIA SILVA:** Então, você sai para a rua, vai se expondo como palhaço, colhendo material...

**LUIS CARLOS:** Tudo que eu faço hoje nasceu aí. O que eu tinha para oferecer era uma energia e como eu tinha medo de ser massacrado, eu ia no grito. Então há uma diferença muito grande desse começo, quando eu ia pra ser mais forte. Na rua, eu não tinha nada, não tinha uma gag, nada. O que eu tinha era o costume de dizer um boa-noite impostado. De tanto ver circo, indo pra Recife, pro interior, quando tinha um cirquinho na beira da estrada, eu parava e perguntava que horas era o espetáculo e organizava a volta pra poder ver o circo.

**ERMINIA SILVA:** Você fez uma peregrinação por circo?

**LUIS CARLOS:** Naturalmente. Viajando, via o circo, parava e ia ver. E vi palhaços geniais. Conheci Pixilinga, com quem aprendi muito... ele, a mulher e treze filhos. Ficaram um ano e meio dentro da Piollin trabalhando nosso primeiro pano de circo da escola Piollin, dizendo de cor todos os dramas que ele sabia de cor e se chocava comigo, me vendo investir nesse começo. Eu ia pra rua e ele ficava lá esperando eu voltar e dizia "eu tenho 45 anos de picadeiro e jamais teria coragem de botar o pé ali pra fora nessa rua com a cara pintada, tá doido!". O domínio dele era o picadeiro, isso pra mim é que era o bicho estranho. Sair todo sábado, às três da tarde e voltar dez da noite, ver a menina em volta... era o que eu tinha e dar um boa noite impostado. Quem ensinou o palhaço a dizer colocada a voz dele? Palhaço não tem técnica vocal, ele não fez curso disso, não fez curso daquilo. Eu associo esse saber ao campesino, ao agricultor que caleja a mão. De tanto fazer, de tanto ficar rouco, a voz se localiza. Eu fiquei três meses pintando a cara, imitando um pouco a pintura do Piollin, seu Paulo, que eu admirava, mas que nunca vi, conhecia de fotos, queria homenagear um artista popular, um palhaço, e ficou Piollin. Aquele colarinho que subia e descia, saía reproduzindo as coisas que via nas fotos do Piollin, mas fiquei três meses sem ter coragem de ir pra rua. Até que um dia, essa



história já contei muito, uma colega me colocou num fusca dizendo que me daria uma carona. Eu ia armando uma fuga da situação, só que ela previu isso também. Quando eu abri a porta pra descer, ela saiu com o carro de porta aberta, e arrancou favela afora me deixando jogado debaixo de um poste, a luz começando a escurecer, seis horas, seis e pouco, uma birosca, uma mulher de frente pra mim atendendo um homem que estava de costas pra mim, no balcão. O coração, você não acredita o que era esse coração, eu sem saber o que fazer, fiz uma coisa que faço até hoje. Meio enviesado na ponta da bengala o dedo na parte de cima, encaro a mulher e surge uma convicção. O homem que está de costas pra mim, de frente pra vendedora da birosca, vendo a cara de espanto da mulher, começa a girar sobre si mesmo e quando eu entendo que ele vai virar pra ver o que a mulher está vendo, eu, espertamente penso que quando ele completasse o giro, daria meu boa-noite, que era tudo o que eu tinha, meu boa-noite impostado, que eu sou palhaço, mas não sou burro. Então preparei a pose, a mulher espantada, o homem vendo a cara da mulher, quando ele começou a virar, eu vi o copo e a garrafa que ele estava tomando e pela cara, então, eu vi que ele tinha tomado muitas. Ele piscou, apertou o olho pra mim e saiu com esse texto: "tu é muito é viado!" Foi o que ele disse. Sabe quando você sofre uma... minha perna afrouxou, perdi o chão, literalmente, o joelho afrouxou, quase caí e eu não tinha mais tempo, ou eu voltava chorando por causa daquele banho de água fria ou me arrancava pra frente, pra dentro da favela, pra rua, o que eu tinha planejado a vida toda. A vida toda não, aqueles meses todos: por onde eu caminharía, os pedregulhos, os buracos, as pedras, saía passeando na cabeça somente. Então, eu estava ali! Irrompi pra cima da favela, brandindo o pau que eu levava na mão e dizendo: lá vou eu, lá vou eu. Apareceu todo mundo naquela ladeirinha de casebres, homem, menina, mulher, as casas todas, cheio de gente nas portas. Quando eu levantei o pau de novo e gritei o meu lá vou eu, sumiu todo mundo. Quem é o louco armado com o pau no topo da ladeira? Todos desapareceram, é incrível o medo que a figura causava. Como eu não tinha nada, só tinha a coragem, só podia vencer aquilo no grito. E o que eu causava era medo. Logicamente por volta das dez da noite desse dia já foi diferente, era a meninada pegada nas pontas do paletó, uma mulher dizendo: dia de sábado vem tomar café aqui em casa. Foram quatro anos de experimentação, fugindo de carro, fugindo de cachorro, segurando o carro vindo até a hora do susto, achando o tempo exato do susto, fazendo que não estava vendo o carro; a meninada gritava pra eu ver o carro, mas eu fingia não escutar, pra ter o susto na hora certa. Lidar com esse circunstancial, esse entorno vivo, múltiplo, acontecendo aos borbotões foi o que fez o Xuxu. Ou seja, o Xuxu é construído nessa vivência semanal de improvisos diretamente na rua. Um dia eu parei numa casa pra pedir água, e veio uma garrafa. Segurei a garrafa, virei aqui, molhei ali e descobri que com aquela garrafa tinha jogo. E é lamentavelmente o ponto alto hoje do meu espetáculo, quer dizer, molhar alguém com uma garrafa dessa maneira casual, de quem não percebe que está molhando. Cada vez que a água asperge, mais riso vem. Ou seja, está no território das leis do riso, onde molhar sem querer molhar, esse não saber o que se está fazendo, esse desajuste na coisa correta da vida, é fonte do riso. A mágica, todas

as pequenas coisas que eu faço, nasceram desses improvisos de rua, então é um percurso muito singular. Não fui forçado a ensaiar, não tive oficina, fui copiando o Piollin, a pintura, fui aprendendo com o erro, fui sofrendo, construí grandes amigos. Seu Pereira, velhinho, já morto, que vinha abraçar o meu ombro e chorar, todo sábado e não dirigia a palavra a Luis Carlos, diretor da escola Piollin, onde o neto dele estudava. Fui resolver isso na terapia. Eu, cabeludão, seu Pereira não me dirigia a palavra, tinha preconceito com aquele riponga lá não sei o quê, que era o diretor da escola, e ele ia lá na festa das mães, dos pais, festas comemorativas. Na rua, sabia que o cabeludo Luis Carlos era o palhaço Xuxu. Meus gritos acordavam ele a dois quarteirões da sua casa, ele ficava fazendo a sesta às três da tarde, eu gritava: Seu Pereira! A meninada toda na calçada, saía mulher, saía todo mundo pra ver esse encontro semanal. E a porta já abria, vinha seu Pereira com a cara amassada, vestindo a camisa, vinha abraçar Xuxu e chorava no meu ombro e pedia pra eu contar a mesma piada safada que eu aprendi de um palhaço aqui na Carioca, que contava do dia em que sonhou que era um fusca. E eu contava essa, contava outras, mas toda semana ele tinha que ouvir a piada do fusca. E um dia, eu voltando morto, dez da noite pra Piollin, Everaldo Pontes, companheiro desde a fundação, ator do *Vau da Sarapalha*, me disse: tu construiu uma coisa. Naquela hora caiu a ficha, foi como se eu dissesse: eu tenho um palhaço. Quatro anos depois, eu senti que já podia encarar. Aí fui aprender um fole, aprender um instrumento, isso tudo que a gente tem que fazer. Agora, com 30 anos de palhaço, chega a hora de, vendo os grandes palhaços, agregar valor ao meu trabalho. O que tenho até agora é fruto desse improviso. Sou aquilo, aquela vaidade, aquela estupidez é minha. Preciso, agora, agregar valor técnico: não basta só molhar a criançada e anunciar um equilíbrio que eu não faço. Estou correndo pra fazer esse equilíbrio agora: garrafa na bengala, bengala no queixo, queixo sobre mim e eu sobre o monociclo. Sinto necessidade de que o Xuxu possa responder com virtuosismo técnico. A mágica, pega alguém pra desaparecer, é uma grande palhaçada, mas agora eu estou arrancando a cabeça da vítima debaixo do lençol. Ou seja, tentar fazer isso que os grandes mestres continuam ensinando. Quando você vê Tortell, Chaco, você vê que essas pessoas, além do domínio do tempo cômico da arte do riso, são boas na técnica que exercitam.

**ERMINIA SILVA:** São aprendizes permanentes...

**LUIS CARLOS:** É, mas são mestres. Quando Chaco pega sua bolinha e ela volta na boca e ele cospe a outra, faz suas maestrias... Quando Tortell faz seu equilíbrio com dezenas de cadeiras. Quando Léo com os pés, controla seus malabares. Fizeram rir, fizeram rir, mas na hora do vamos ver, têm o que mostrar. Eu acho que eu tenho que correr atrás dessa lacuna, dessa brecha técnica, e 30 anos depois eu me toquei disso e estou correndo atrás...

**ERMINIA SILVA:** E como ator? Você continua com a Piollin. Como é isso? Tem crise? Tem problema, não tem? Vocês convivem? Um ensina pro outro? E depois eu quero chegar na Dinamarca... Você nesse período fez Letras na Federal da Paraíba. Como é essa questão de ser ator, palhaço, como é que convivem?

**LUIS CARLOS:** Eu tinha um movimento de liderança muito forte, daí a coisa do diretor. Dirigia meus coleguinhas de rua fazendo aqueles melodramas, ou liderando, contando histórias que inventava. Depois veio o palhaço, que funde as três coisas em si: ele é autor, ator e dramaturgo. Xuxu tem um texto, da hora em que eu entro, me apresentando, da minha identidade, a piadinha do bico do sapato, do bico do cabelo, tudo aquilo foi se cristalizando ao longo da vida do palhaço, foi ficando. Nunca escrevi o texto da mágica, quando eu corro totalmente hipnotizado, mas a vida e o tempo foram pondo um texto que se criava no lugar certo. Então, o próprio palhaço tem essa característica do diretor muito presente. Como eu falei no início, sempre tive perguntas que eu queria responder com o teatro. E meu trabalho de ator no Piollin se mantém com o Xuxu, que eu não considero muito um personagem no sentido autoral, teatral, mas como o palhaço no sentido da revelação de mim mesmo que vai envelhecer comigo até eu não poder mais fazer, de velhice, ou do que for, por algum impedimento. Mas enquanto puder, não tem como eu não me expressar, não ser o que sou. Mas há aí um descompasso, porque, de repente, mostrando *Vau do Sarapalha*, um espetáculo que eu dirigia, e que ainda percorre, 17 anos depois, o Brasil e o mundo, sou descoberto como ator de cinema. Vou reaprender essa linguagem do cinema, não mais teatral, grande, amplificado, mas pequeno, a verdade interior, o que está no olho, não preciso representar. Eu vou caminhar como ator de cinema, mas em teatro não. Os projetos continuam guardados porque eu ainda estou tentando responder às questões que eu formulei e estou nesse momento agarrado com isso. De 98 pra cá eu desenvolvo uma pesquisa sobre a cena que eu quero construir diante da realidade do teatro que se produz no mundo. Qual a função do teatro exatamente? E que teatro, eu, Luis Carlos, quero ver materializado diante dos meus olhos, para o meu deleite? Um teatro que me faça sair do encosto da cadeira. Nesse teatro que penso há camadas na cena e o espectador, com sua vivência, vai ter que as unir. Não estou falando de uma cena hermética que ninguém entra, não. Acessível. Complexa, mas acessível, porque vislumbra o simples, corre atrás do simples, construindo camadas e toda complexidade, que passa pelo ator, pela dramaturgia, pelo espaço. Investi profundamente em vários aspectos deste universo que estou tentando nomear. E agora, com o Piollin, a gente está iniciando pesquisa pra iniciar a montagem dessa cena. Mas, na verdade, é seguir o que a vida vai dando. Estou nesse trabalho de ensaios com o Luiz Carlos Nem, companheiro, como diretor assistente. Eu preciso conversar sempre com alguém. É como se continuasse dirigindo o próprio Xuxu, mas eu preciso do olho de fora pra gente avaliar pequenas inserções nessa coisa que me vem há trinta anos. Há 17 anos que não faço ator de teatro. A direção tem me arrastado e eu me nutro com o Xuxu, mas acho que está chegando agora o momento de eu poder também voltar ao teatro como ator, e com meu próprio grupo, quem sabe?

**ERMINIA SILVA:** Você está desenhando um novo caminho no teatro. O ator e o palhaço andam um pouco próximos no aprendizado com o Xuxu, na rua. E a linguagem do cinema?

**LUIS CARLOS:** Na verdade, o que a gente vai descobrir é que seja qual for a expressão, teatral, circense ou cinematográfica, o que está por trás é o que os mestres lá no

século retrasado já apontavam. Eu me refiro, por exemplo, a Stanislavski enquanto fundador de uma busca que vai nomear a verdade como elemento que fora dele não há salvação. É Stanislavski que vai dizer que os sentimentos não se representam, sentem-se. Essa verdade está na base e vai existir sempre pro palhaço, pro ator de teatro e pro ator de cinema. Eu tenho que manusear essa verdade. A maneira como faço isso é que muda. O cinema pede que seja sem amplificações, porque o ator fica com a cara medindo 16 x 8, um olho medindo isso tudo, então se vê a alma da criatura, não é preciso fazer caras e bocas, soaria falso no cinema. E eu sou tão sortudo que o primeiro personagem que fiz em cinema, foi Lampião, no *Baile perfumado*, um cinema um tanto épico, operístico, com aquela música do Chico Science e que eu faço grande mas que de repente cabe, funciona. No segundo filme, *O primeiro dia*, com Walter Salles e Daniela Thomas, é que eu aprendi a jogar fora, fazer pequenininho. Passa a ser um aprendiz: depois de onze longas hoje é como se eu estivesse aprendendo a fazer cinema. Mas digo com convicção: a verdade continua sendo a mola propulsora de qualquer dessas artes. Se há um ator, um corpo atuando ou como palhaço, ou no cinema, ou no teatro, onde for, essa verdade se faz necessária. O que move é saber que se eu tenho que matar alguém, tenho que buscar esse ódio em mim, sentir ele em mim. Ele nasce de mim, verdadeiramente, mas numa situação artificial, de elaboração, de construção, de poesia, dá a beleza desses ódios, desses sentimentos tão sombrios, mas que quando trazidos pra cena, comovem, porque são artísticos.

**ERMINIA SILVA:** Na década de 80 você veio pro Rio, fez Escola Nacional de Circo. O que o levou a isso? Por que foi aprender circo?

**LUIS CARLOS:** A gente tinha fundado o circo Piollin, em João Pessoa, que faliu. Fálimos em três cidades, o circo ficou preso, uma tragédia, nunca sofri tanto em toda minha vida. A vida dentro de um circo, a labuta dentro de um ônibus, as praças. Então, ressaabiado de tudo isso, decidi vir pro Rio. Quando fui pra João Pessoa, eu não tinha nada, minha poupança era um vídeo cassete que tinha adquirido em Manaus e que trazia como uma poupança, pensando que na hora que acabassem os trocados eu poderia vender o vídeo pra poder comer. Então a escola de circo era um território novo. Além da paixão, eu já tinha um palhaço. E isso se concretizou na Escola, eu passei a orientar um pouco a meninada que queria fazer palhaço; não havia professor de palhaço na época. E aprendi outras técnicas, aprendi equilíbrio. A escola de circo trouxe ganhos inúmeros pro meu palhaço, pra minha visão do circo e de tudo mais. Mas houve um ganho direto, objetivo, que foi instrumentalizar Xuxu, com algumas técnicas que eu pude trazer pro espetáculo. E foi uma vivência da maior importância, mesmo resultando com minha expulsão da escola. Isso é um outro capítulo, acabou sendo positiva, a fundação da Intrépida Trupe...

**ERMINIA SILVA:** Mas essa a gente não vai poder passar... a expulsão é uma surpresa. Tem um monte de gente que sabe, mas a entrevistadora não sabe...

**LUIS CARLOS:** Eu fazia reciclagem dentro da escola e era uma turma muito especial. Estava todo o pessoal que viria desembocar na Intrépida Trupe, um pessoal com o pé no teatro. Eu vinha da experiência teatral na Paraíba. Nesse momento surgiram

reivindicações concretas e criou-se um grêmio estudantil, exigíamos uma biblioteca, oficina de teatro. A gente sentia que o buraco era mais embaixo, que não bastava só a técnica circense, esse diálogo com o teatral, com as técnicas do teatro tinha que se dar, e começamos a pedir isso. Como eu era o mais velho, estava fazendo reciclagem, era um paraibano de circo metido ali dentro, a direção achava que eu liderava o movimento. E na verdade não era, tinha Ricardão, o pessoal da Intrépida, todo mundo ligado nisso, e a meninada que tinha consciência. E aí fomos pra Londrina, reivindicamos um jantar que não era pra ter. Três funções naquele dia, sem jantar. Dezenas de crianças num hotel e nem um sanduíche. Então, dissemos que faríamos a terceira função somente se tivesse jantar. Quando voltamos da viagem estava lá minha carta de demissão.

**ERMINIA SILVA:** Em que ano foi isso?

**LUIZ CARLOS:** 1985, 86... Eu fiquei chocado porque expulsão da escola é muito grave. Quando você é expulso de uma escola, essa instituição, esses diretores, professores estão dizendo que você é incapaz pra aquilo. Em seguida, no dia da criança, 12 de outubro, a gente fundou a Intrépida indo pro Sambódromo numa ação cultural que houve lá, onde eu, Dudu e Geraldinho fazíamos um trio de palhaços. Uma trajetória super bonita. E, estando no Rio, me veio a dúvida, porque sou ator e havia a televisão. Fazia uma ponta aqui, outra ali e tentava fazer teatro. Vivi esse drama. As possibilidades como ator poderiam ter desembocado no abandono do Xuxu, por eu não ter a visão, a grandeza de perceber que ele era tudo o que eu tinha na minha vida. E foi preciso viver tudo isso, voltar pra João Pessoa, pra que as coisas comesçassem a acontecer efetivamente na volta. Ser descoberto pelo cinema, ter montado minha peça lá com meu grupo Piollin em 92. Ou seja, precisava voltar pra ser redescoberto...Eu não sou tolo, percebi minhas potencialidades no teatro pelo que produzi em João Pessoa, a fundação da Escola, o meu palhaço... Aqui me vi perdido, no lugar onde tem a TV, teatro bacana, fiz teatro infantil. Foi lindo e doloroso perceber que já fazia alguns meses que eu não fazia o palhaço. De repente, na minha cabeça tonta, era uma coisa menor. Eu ia desabrochar como ator, ia ser famoso ou sei lá o quê. Essa deformação vem junto. O nordestino que vem pro Sul maravilha atrás de tempos melhores. Foi maravilhoso perceber isso, perceber a deformação e compreender que o que tinha de mais precioso era justamente esse palhaço. Quando essa ficha caiu um dia, eu estava muito mal aqui no Rio, passei fome literalmente, olhava chorando pros lados e não tinha nada, eu lembrei que tinha o Xuxu e fui para o Largo do Machado. E tudo aconteceu nessa hora, a vida é tão sábia que me deu uma roda linda, comovedora, ao meio-dia em ponto. Terminada a roda, muita moeda, peguei o dinheiro todo e sai pela Rua do Catete como quem vai pra Glória procurando um restaurante mais barato pra comer, de palhaço mesmo, que a fome era tanta que não quis me trocar, nem tirar maquiagem. E fui detido por um homenzinho que me chamou, vindo da roda que eu tinha acabado de apresentar, velhinho, com dificuldade de me alcançar, com a mão fechada, dizendo: eu ia dar a você lá, mas tive vergonha, tô dando aqui. Eram dez reais, uma nota de dez reais, que ele teve vergonha de dar junto com as moedas que todo mundo estava dando. Uma consagração, na verdade. Fui pra rua defender o que comer e garanti quatro dias de comida. Ainda me acontece esse

tipo de carinho de um velhinho que me dá uma nota maior do que era pra dar, agradecido porque adorou o Xuxu e a roda que aconteceu ali. Então esse reconhecimento, diante das mídias, pode não ser nada, mas você descobre que é tudo. Minhas deformações, minhas feiúras individuais, pessoais, forjaram uma criatura nascente que é o Xuxu que tem isso e as técnicas dos mestres que me antecederam. Então, esse passou a ser o grande ofício e é tudo o que tenho. Pode vir o resto, faço um trabalho aqui outro ali como ator, no cinema ou no teatro, dirijo isso ou aquilo, saio na roda pra gente experimentar, busco respostas. Mas na essência das minhas formações e deformações é o Xuxu. Só descobri com um ano de terapia no Rio, no fundo do poço, que aquela vaidade, aquilo tudo era meu. Eu me escondo como Luis Carlos, então, na verdade, o mascarado sou eu, Xuxu é transparente e seu Pereira sabia disso quando chorava no ombro de Xuxu. Não dirigia a palavra a Luis Carlos porque ele era um mascarado, é duro dizer mas eu tenho que assumir isso. Xuxu é que é de cara limpa. A vida me deu isso.

**ERMINIA SILVA:** Você não tem medo, nem vergonha de afirmar que você fez palhaço de aniversário. Tem muita gente que nega esse passado.

**LUIS CARLOS:** Foi uma grande escola. Vivi disso, defendia o de comer, o do lazer, de vestir, lia, tudo com Xuxu, fazendo festa de aniversário, batalhando, arrastando monociclo, fole, de ônibus, de metrô, de táxi, o que fosse. E a dureza, as relações sociais, o novo rico, a grande festa esnobe. O palhaço que tem que entrar pela porta dos fundos, todas essas discriminações, esses preconceitos, vivi tudo isso. Tive que peneirar em busca do crescimento humano, das relações do Xuxu com aquela meninada, com os adultos, pra desenvolver uma piada capturável, apreendida pelo adulto, mas não pela criança. Esse estar na casa dos outros, nos playgrounds dos prédios dos outros, com uma criança chorando com medo de você, com crianças estúpidas e violentas, com crianças lindas, tudo o que é humano, isso é que me formou. Tentar perceber o casal se levantando, indo embora porque aquilo que você está fazendo é horrível, não funciona, e por aí vai. Acho que a vida vai armando, a minha trajetória era viver, eu tinha que poder comprar o pão, pagar o aluguel do quartinho lá da Pires de Almeida. Toda uma conjuntura de vida, uma situação de vida, a pulsão maior era ter o que comer e junto com isso o prazer. Voltava pra deitar, tirava a tinta, lanchava e aí vinha um certo risinho. Você já viu riso de criança quando o riso dela dobra? Só uma criança pura ainda tem isso. Ela dá um riso e o ar cumpre sua trajetória, mas é tão maior o riso que ela dobra o riso... eu não sei explicar, tem que ver, saber esse riso de criança que dobra. Ela no braço do pai, descobrindo, fazer medo, você permitir que a criança de três aninhos te dê um pequeno susto. Nesse momento ela se descobre capaz de fazer medo e vai repetir isso inúmeras vezes e vai rir até o riso dobrar. E aí você já comeu, já tomou banho, parou, e esse riso dobrado vem no teu juízo. E pagou tudo. A mala é pesada, o monociclo, tem o lado doloroso, mas você dobrou a esquina e lá vem um casal e a cara deles se ilumina. Essas caras iluminadas, o riso que dobra da criança que fica com você quando volta pra casa, é tudo.

**ERMINIA SILVA:** Eu ainda preciso perguntar algo sobre o Riso da Terra. Também tem a ver com o processo todo de redescoberta do Xuxu e a realização de um sonho,

o encontro de palhaço na Paraíba. Fala um pouco do Riso da Terra pra gente encerrar com esse encontro, que acho genial, principalmente porque foi uma produção coletiva...

**LUIZ CARLOS:** Talvez o que eu tenha pra dizer do Riso da Terra, tenha a ver com aquele território doloroso onde você tem um sonho, um sonho muito grande em que você coloca na cabeça que vai reunir os palhaços do mundo, dos cinco continentes num único local. E, coincidentemente, esse local é o ponto mais oriental das Américas. Na minha ingenuidade eu acreditava que se um encontro desse tamanho, dessa magnitude, acontecesse toda produção da cultura popular, os Mateus, Catirinas, tudo que a terra produz de risível ficaria visível. Achava que descompensaria, abalaria o eixo da Terra, isso desestabilizaria a energia sombria que paira sobre o planeta. E tentei. Foi a tragédia de ter um patrocínio de tanto da Petrobras, outro tanto da Prefeitura, outro do Estado e o Estado e a Prefeitura irem saindo ao longo do evento, com ameaça do restaurante de não dar mais comida a tanta gente. Amigos vindo do Brasil todo de mala e cuia, chegando lá pra comer... Nós perdemos o controle de dizer: "são tantos tíquetes de refeição", e todos tinham que comer, então se criou uma bola de neve. Foi o período no qual eu mais sofri na minha vida. Até hoje não revisei todos os vídeos filmados do Riso da Terra. Nos anos seguintes, não podia nem abrir uma pasta, era muito doloroso. Hoje não, já estou com projeto de montar clipping do encontro. Depois de sete anos, estou conseguindo encarar isso de frente. O montante de dívidas geradas com o Riso da Terra em 2001, que estou tendo que pagar pela minha empresa, dá um pouco a dimensão da tragédia financeira, do monte de erros da produção. Então, enquanto as pessoas estavam na praia, eu estava branco, chegavam e me diziam "foi a noite mais linda do mundo, aqueles palhaços fazendo luau na areia da praia" e eu no quarto purgando minha dor. Não vivi muitos momentos assim, mas sei da importância de todo encontro e agora nos articulamos pra realizá-lo outra vez em 2010, junto com esses grandes mestres amigos, pensando num formato semelhante ao Riso da Terra, mas numa dimensão possível e significativa pra esse contexto da arte do riso, da arte dos palhaços. Então, acho que agora estou saindo do limbo, sendo capaz de encarar os materiais dos grupos, entregar o certificado de quem participou, ou seja, tudo foi interrompido numa grande dor. E acho que agora, 2010 vem pra lacrar um documento, um catálogo do que tinha sido o Riso da Terra em 2001 e com a possibilidade de continuar de forma mais madura, mais possível e não apenas como um sonho que faria a qualquer custo. E o documento que se produziu lá com a idéia de ser mandado para todos os governantes da Terra, já foi mandado pra muitos, e continua sendo mandado, por isso eu consigo dizer a carta ainda no meu espetáculo:

*Quando os deuses se encontraram e riram pela primeira vez, eles criaram os planetas, as águas, os dias e as noites, quando gargalharam pela segunda vez, criaram as plantas, os bichos e os homens e quando gargalharam pela última vez, criaram a alma, diz um papiro egípcio. Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça. Palhaços não transformam o mundo, quiçá a si mesmos, e nós, que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos. O palhaço é a expressão da alegria, alegria que ele realiza a cada momento de sua ação contribuindo para estancar, por um*

*momento que seja, a dor do planeta Terra. Os palhaços ampliam o riso da terra, por esse motivo. Nós palhaços do mundo não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres de nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país: cultivemos o riso, cultivemos o riso, mas não o riso que discrimine o outro por sua cor, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso. Enquanto rirmos, estaremos em paz.*





34



36



37



35





39



41



40



42





46



49



47



50



48





51



52



# LEGENDAS

- 1 Oscar Zimmermann (Chile) • *El Viaje* • Anjos 8 ●
- 2 Cia Rústica de Teatro (RS) • *O fantástico circo teatro de um homem só* • Anjos 11 ●
- 3 Cia Proyecto Maria Peligro (Argentina/Bélgica) • *Fuera!* • Anjos 11 ●
- 4 Julie Goell (EUA) • *Carmem, a mópera* • Anjos 8 ●
- 5 Circo-Teatro Biriba (SC) • *Circo teatro do sul* • Anjos 8 ●
- 6 Cancionero Rojo (Argentina) • *Cancionero rojo* • Anjos 8 ●
- 7 Claudio Carneiro (SP) • *Cabaré cômico* • Anjos 10 ●
- 8 Leo Bassi (Espanha) • *Instintos ocultos* • Anjos 10 ●
- 9 Teatro de Anônimo (RJ) • *Inaptos? a que se destinam...* • Anjos 10 ●
- 10 Andreia Macera (SP) • *Sobre tomates, tamancos e tesouras* • Anjos 9 ●
- 11 Dona Bilica (SC) • *Cabaré mané* • Anjos 8 ●
- 12 Pablo Muñoz e Iván Prado (Espanha) • *Pablo superstar* • Anjos 11 ●
- 13 Loco Brusca (Espanha) • *O homem esquizofrênico* • Anjos 8 ●
- 14 Jader Clown (Colômbia) • *Variété* • Anjos 9 ●
- 15 Moshe Cohen (EUA) • *Mr yoowho* • Anjos 9 ●
- 16 Cia dos Palhaços (PR) • *Concerto em ri maior* • Anjos 8 ●
- 17 Chacovachi (Argentina) • *Palhaceata* • Anjos 8 ●
- 18 Johnny Melville (Escócia) • *The best of Johnny* • Anjos 9 ●
- 19 Grupo Milongas (RJ) • *Espelunca* • Anjos 11 ●
- 20 Teatro de Anônimo (RJ) • *In Conserto* • Anjos 9 ●
- 21 Teatro de Anônimo (RJ) • *In Conserto* • Anjos 9 ●
- 22 Teatro de Anônimo (RJ) • *Gala Nacional* • Anjos 10 ●
- 23 Avner Einsenberg (EUA) • *Exceptions to gravity* • Anjos 8 ●
- 24 Biribinha (AL) • Anjos 8 ●
- 25 Cia Entreato (RJ) • *Polenta e Radite* • Anjos 11 ●
- 26 Gardi Hutter (Suíça) • *O ponto* • Anjos 8 ●

Fotos: ● Michelle França ● Celso Pereira ● Cris Torres ● Julia Guimarães ● Mar



- 27 Gardi Hutter (Suíça) • *O ponto* • Anjos 8 ●
- 28 Tomate e Nana (Argentina) • *Casicaprese* • Anjos 8 ●
- 29 Tomate e Nana (Argentina) • *Casicaprese* • Anjos 8 ●
- 30 Tortell Poltrona (Cataluña) • *Post-classic* • Anjos 11 ●
- 31 Tortell Poltrona (Cataluña) • *Noite cômica* • Anjos 11 ●
- 32 Palhaço Xuxu (???) • ??? • Anjos ??? ●
- 33 Pepa Plana (Espanha) • *L'Atzar* • Anjos 10 ●
- 34 Coletivo Nopok (RJ) • *Roda cômica* • Anjos 11 ●
- 35 Palhaceata • Anjos 10 ●
- 36 Angela de Castro (Brasil/Inglaterra) • *Noite de gala* • Anjos 9 ●
- 37 Palhaceata • Anjos 11 ●
- 38 Marta Carbayo (Dinamarca) • *Canta clown* • Anjos 11 ●
- 39 Peter Punk (Espanha) • *La chungatrona* • Anjos 10 ●
- 40 Grupo Roda Gigante (RJ) • *Noite de gala* • Anjos 9 ●
- 41 Amanda Crockett (EUA) • *Noite de gala* • Anjos 9 ●
- 42 Circo Dux (RJ) • *Zarak show* • Anjos 10 ●
- 43 Namakaca (SP) • *Zé preguiça* • Anjos 9 ●
- 44 CiaUmPéDeDois (RS) • *Ao divagar se vai longe e de bicicleta mais ainda...* • Anjos 11 ●
- 45 Salvador Trapani (Argentina) • *La royale* • Anjos 9 ●
- 46 As Marias da Graça (RJ) • *Duas palhaças* • Anjos 10 ●
- 47 El Kote (Chile) • *Aqui el unico animal soy yo* • Anjos 11 ●
- 48 Circo da Silva (RJ) • *Galinha* • Anjos 11 ●
- 49 Seres de Luz Teatro (SP) • *Spaghetti* • Anjos 8 ●
- 50 Cia Teatral Etc e Tal (RJ) • *O maior menor espetáculo da Terra* • Anjos 10 ●
- 51 Intervenção de Leo Bassi (Espanha) • *Chegada do Deus Pato* • Anjos 9 ●
- 52 Artetude (DF) • *Kao que show* • Anjos 9 ●

# COLABORADORES

## **ALICE VIVEIROS DE CASTRO**

Atriz, diretora de teatro, especialista em circo e acrobata mental. Atua junto aos projetos de circo social como consultora e colaboradora. É pesquisadora da história das artes circenses. Escreveu o primeiro catálogo de Circo e Teatro de Rua do Rio de Janeiro, editado pela Prefeitura do Rio e é autora de *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo (2004)*.

## **ADRIANA SCHNEIDER ALCURE**

Atriz, diretora, integrante do grupo Pedras, doutora em antropologia e professora do Curso de Direção Teatral na UFRJ.

## **ANDRÉ BUENO**

Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFRJ. Publicou, dentre outros, os livros *Formas da crise - estudos de literatura, cultura e sociedade*, e *Pássaro de fogo no terceiro mundo - o poeta Torquato Neto e sua época*.

## **ANDRÉS DEL BOSQUE**

Formou-se com Enrique Buenaventura, em Cali, Colômbia. Ator, diretor e autor, discípulo de Philippe Gaulier, Antonio Fava, Vladymir kriukov, professor palhaço-bufão, mestre de interpretação em diversas universidades chilenas, ele tem dado workshops em Londres, Costa Rica, México, Itália e na Espanha, na Carampa Festiclown, Escola de Erick de Bont, e na Real Scuola Superior de Arte Dramático (Resad).

## **AVNER EISENBERG**

Artista americano que possui longo percurso como palhaço e como professor. Vem se apresentando e ministrando oficinas em diversos países há mais de trinta e oito anos, ultrapassando com sucesso possíveis barreiras linguísticas e culturais.

## **CHACOVACHI**

Organizador da Convenção de Circo, Palhaços e Espetáculos de Rua, da Argentina. Palhaço de rua por natureza, palhaço terceiro-mundista por convicção. Seus espetáculos de rua, passando o chapéu na Praça Francia (Buenos Aires) durante 16 anos, foram inspiradores e abriram caminho para sucessivas gerações de artistas de rua. Trabalhou 22 temporadas de verão na Argentina, 10 como diretor do Circo Vachi em São Bernardo, e 10 na Europa. Se apresentou em festas populares e festivais de reputação internacional, ruas e favelas de mais de 100 cidades de 20 países em três continentes. Seus espetáculos emocionam e transformam, mostrando um palhaço autêntico na sua luta pela diversão.

## **ERMINIA SILVA**

Doutora em História, professora e autora de *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil e Respeitável público... o circo em cena* e coordenadora do site [www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br).

### **GARDI HUTTER**

Formada pela Academia de Artes Dramáticas em Zurique, atuou durante três anos em colaboração com o Centro di Ricerca per il Teatro of Milan (Itália), participou de uma temporada como palhaça do Circo Nacional da Suíça, o Circo Knie 2000, e trabalhou com grandes mestres como Nani Colombaioni e Ferruccio Cainero. Já recebeu sete prêmios culturais na Suíça, Alemanha e França, fez turnês em 20 países e é referência na arte da palhaçaria internacional.

### **GIOVANNI PANGOL**

Diretor do grupo de teatro La Muralla e coordenador do Festival Internacional de Teatro Clown em Puyo, Equador.

### **HUGO POSSOLO**

Integrante dos Parlapatões, que há 16 anos trabalham com comédia, circo e teatro de rua. Seu repertório, com 29 produções, já circulou o Brasil e seus principais festivais. Destacam-se: *PPP@WllmShkspr.br*; *Piolim* (Grande Prêmio da Crítica APCA); *Sardanapalo*, (Festival de Edimburgo, Escócia); e *UFabuliô*, (representante oficial do Brasil na Expo 98 em Lisboa); *As Nuvens e/ou um Deus Chamado Dinheiro* e *Prego na Testa*. Atualmente, além de seus espetáculos, mantém um teatro, o Espaço Parlapatões, em São Paulo. E, em parceria com Pia Fraus, criou o Circo Roda Brasil, com o espetáculo *Stapafúrdo*.

### **IEDA MAGRI**

Doutora em Literatura Brasileira e autora dos livros de ficção *Tinha uma coisa aqui* (7 Letras, 2007) e *Olhos de bicho* (Rocco, 2013).

### **IVÁN PRADO**

É diretor dos festivais Festiclown (Galícia), Festiclown Multisede (Madrid, Asturias e Galícia), Magiclown (Ibiza) e Firaclown (Barcelona). É também porta-voz do Pallasos en Rebellía e cofundador do *Artist Against The Wall* junto a Leo Bassi e Patch Adams.

### **JADER CLOWN**

É diretor do Festival Internacional de Mímica e Clown de Medellín ([www.festivalmimame.com](http://www.festivalmimame.com)) e também dirige a Corporación Artística La Polilla ([www.lapolilla.org](http://www.lapolilla.org)). Iniciou sua carreira em 1991, na Corporación Artística La Polilla, como músico, ator e iluminador. Logo depois, descobriu que sua essência estava intimamente relacionada com o palhaço-mímico, teve uma formação autodidata e fez alguns cursos e workshops com renomados professores. É versátil, divertido e desafiador na movimentação corporal, na dramaturgia e nas esquetes com o público. Em seus espetáculos, a música é ingrediente essencial que ajuda no propósito de fazer pensar, entreter e arrancar risos.

### **JONNY MELVILLE**

Mímico que domina dança, improvisação e acrobacias. É contador de histórias e palhaço, um brincalhão que não hesita em desfilar situações hilariantes diante de olhos de uma capacidade infinita.

### **JULIANA JARDIM**

Pesquisadora, formadora do curso de Humor da SP Escola de Teatro, atriz e professora de teatro.

### **JULIANA LEAL DORNELES**

Juliana Dorneles é doutora em Psicologia Clínica pela PUC SP, palhaça e improvisadora. Escreve sobre palhaços, humor, improvisação e personagens femininos na perspectiva da subjetividade contemporânea.

### **LEO BASSI**

Artista reconhecido mundialmente pelas suas extravagantes apresentações, além das numerosas ações provocadoras, Leo Bassi vem de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos e palhaços circenses da Itália, França, Inglaterra, Áustria e Polônia, que durante 150 anos têm apresentado seus espetáculos sem interrupção nenhuma. Amado e odiado por ser bufão - palhaço da corte -, Leo Bassi nunca procurou o consenso como artista ou homem. Sua arte livre de convencionalismos oferece ao público uma experiência apaixonante, sensacional e estremeceadora, onde a provocação é uma linguagem e não um fim. Artista multifacetado, criador de grandes eventos ao ar livre, atualmente atua também na televisão e no cinema.

### **LILI CURCIO**

Fundadora do grupo Seres de Luz. Lily Curcio investiga a linguagem do títere e suas infinitas possibilidades. Em 1996 introduziu-se no mundo do palhaço através do retiro de clown organizado pelo grupo Lume, de Campinas, descobrindo um universo novo e apaixonante. A partir daí começou a busca de convergências entre as linguagens do clown e do títere sempre aprofundando suas pesquisas com Ricardo Pucetti, Ângela de Castro, Sue Morrison, Nani Colombaioni, Leris Colombaioni, Philippe Genty, Mary Underwood e Rafael Curci.

### **LUIZ CARLOS VASCONCELLOS, O PALHAÇO XUXU**

Ator e diretor, trabalha há mais de 20 anos como o palhaço Xuxu percorrendo todo o Brasil. Organizou o I Festival de Palhaços da Paraíba e fundou e administrou a Escola e o Circo Piollin em João Pessoa. Dirigiu Vau de Sarapalha, de Guimarães Rosa e é o diretor do Riso da Terra, encontro internacional de palhaços, brincantes e artistas de rua.

### **MÁRCIO BALLAS**

Humorista, dramaturgo e director, integrante do grupo Jogando no Quintal, especialista na linguagem de Palhaço e Improvisação Teatral. Também é conhecido como o palhaço João Grandão.

### **PEPA PLANA**

Pepa Plana é uma palhaça de referência mundial na comicidade feminina. Foi diretora artística do Festival Internacional de Palhaços de Andorra e, com o sucesso de repertório de seus espetáculos, faz turnês por vários países como Espanha, França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Colômbia, Argentina, Guatemala, Jordânia, Brasil, entre outros. Em 2012 integrou o elenco do espetáculo Amaluna, do Cirque de Soleil.

### **RICARDO PUCETTI**

Integrante do Lume Teatro, um dos principais centros de pesquisa teatral do Brasil. O Lume é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores

no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.

### **SARAH MONTEATH DOS SANTOS**

Formada em filosofia pela UFPE. Pesquisa atualmente a questão da comicidade feminina na personagem do palhaço.

### **TEÓFANES SILVEIRA**

O Biribinha, da Turma do Biribinha, integrada por Teófanos, seus dois filhos, Teófanos Silveira Júnior e Néelson Alves Silveira Neto, e pelo ator Wellington Santos. Biribinha nasceu dentro de um circo em Jequié, na Bahia, se apresentou no picadeiro pela primeira vez aos oito anos e já circulou por todo o Brasil. A Turma do Biribinha mantém a tradição do circo no Brasil. Suas montagens resgatam uma das mais puras formas de arte popular: as reprises, as esquetes e as entradas de palhaços nos pequenos circos do interior do Nordeste.

### **TORTELL POLTRONA**

Tortell Poltrona é o nome artístico de Jaume Mateu Bullich, nascido em Barcelona em 1955. Professor em eletrônica e mecânica industrial, estudou sociologia e economia política até 1974, quando estreia no palco como cantor cômico. Foi quando ele decidiu dedicar a sua vida profissional a ser palhaço. Desde então, realizou milhares de apresentações dentro e fora de Espanha, participando de festivais internacionais na Europa e na América. Em 1981, fundou a companhia de circo Circ Cric, onde atua ao lado de Montserrat Trias, e em 1993 a ONG Palhaços sem Fronteiras.

### **VERÔNICA TAMAOKI**

Estudou jornalismo e paralelamente realizou trabalhos em teatro, cinema e pesquisa, até que, em 1978 matriculou-se na Academia Piolim de Artes Circenses. Como malabarista e equilibrista apresentou-se em circos, programas de televisão, eventos, feiras, teatros etc. Fundou, com Anselmo Serrat, a Escola Picolino de Artes do Circo, a qual co-dirigiu até 1991. Autora de *O fantasma do circo* (2000) e *Circo Nerino - uma odisseia brasileira* (2004), em co-autoria com Roger Avanzi.

### **VICTOR ÁVALOS, O PALHAÇO TOMATE**

Victor Avalos é palhaço, especialista em manipulação de balão, com experiência internacional e com mais de 20 anos de experiência.

### **VICTOR QUIROGA**

Integrante da companhia El Faro, que desenvolve pesquisa em torno do teatro de bonecos e da comicidade. Dirige o Teatro Museo del Títere y el Payaso e é idealizador dos encontros bianuais de palhaços e bonecos em Valparaíso, Chile.

# QUEM É O TEATRO DE ANÔNIMO

## **FABIO FREITAS**

Palhaço e trapezista. Integra o elenco do Teatro de Anônimo desde 2007. Teve sua formação iniciada no curso profissionalizante de ator da CAC- Casa das Artes Cênicas em 1992, e no curso técnico da Escola Nacional de Circo - RJ.

## **FLÁVIA BERTON**

Trabalha desde 1988 com organizações culturais não governamentais que desenvolvem projetos na área de artes cênicas, patrimônio imaterial, é mestre em Psicossociologia de comunidades e ecologia social pela UFRJ e curso o MBA em Gestão Cultural da UCAM.

## **JOÃO CARLOS ARTIGOS**

Integrante do grupo Teatro de Anônimo desde sua fundação, em 1986, é ator, palhaço e diretor de produção do Teatro de Anônimo.

Licenciado em Artes Cênicas pela UNIRIO, fez curso de reciclagem profissional na Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro.

## **MARIA ANGÉLICA GOMES**

Atriz, palhaça, trapezista, brincante, bailarina. Integra o grupo Teatro de Anônimo desde sua fundação. Formada pela Escola de Teatro Martins Penna(1992), Escola Nacional de Circo(1995), onde se especializou em números aéreos. É licenciada em dança pela Faculdade de Dança Angel Vianna (2011).

## **REGINA OLIVEIRA**

Atriz, acrobata aérea e palhaça. Integra o Teatro de Anônimo desde sua fundação desde 1986. Formada pela Escola Nacional de Circo, no ano de 1994 onde se dedicou mais especificamente aos números aéreos.

## **SHIRLEY BRITTO**

Atriz, palhaça e brincante. Integrante do Grupo Teatro de Anônimo desde 1991. Formada pela Escola de Teatro Martins Pena e pela Escola Nacional de Circo. Fez parte da Cooperativa de Artistas e artesãs Abayomi de 1992 à 2005.



PATROCÍNIO

 **PETROBRAS** 60anos



SECRETARIA  
DE CULTURA

SECRETARIA DE  
CULTURA



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**  
MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

PARCERIA

**atitude  
proceder**

REALIZAÇÃO

Teatro de **anônimo**