

## **CRIAÇÃO E APRENDIZADO NA TRADIÇÃO DO PALHAÇO DE CIRCO**

*Cláudia Funchal Valente de Souza*

Universidade Estadual Paulista – UNESP

Palhaço, ator, circo.

Quando um palhaço entra em cena a expectativa é uma só: o riso súbito que ecoa da lembrança de tantos outros palhaços, vistos e imaginados. Cada palhaço é único e, ao mesmo tempo, representa todos os palhaços do mundo.

Ser palhaço é estar inserido num corpo coletivo, ancestral, é viver este corpo de forma presente e única. Se, por um lado, as ações (e reações) podem ser organizadas de maneira completamente diferente a cada apresentação, por outro a improvisação é rigorosamente codificada, baseada em uma tradição que é transmitida de uma geração a outra.

Os códigos corporais são repetidos e recriados por cada novo artista. Essa (re)criação, participante da tradição oral, mantém suas raízes populares graças a procedimentos singulares de aprendizado.

As reflexões aqui apresentadas resultam de pesquisa empírica com os palhaços Gachola e Putchy<sup>1</sup>. Eles trabalham juntos, moram e atuam em São Paulo e são de tradição circense. A proposta da pesquisa é investigar a improvisação dos palhaços a partir da hipótese de que a relação com o público é construída principalmente a partir de elementos corporais provenientes da tradição – de origem coletiva e não subjetiva.

A idéia inicial era acompanhar as *performances* como expectadora. Para minha surpresa, fui convidada a fazer parte dos espetáculos nas ocasiões em que acompanhei a Companhia Gachola. Tive então a oportunidade de experimentar um pouco do processo de aprendizado e criação.

### **O Palhaço Precisa do Outro**

Situada dentro da tradição oral, a complexidade do corpo cômico do palhaço é difícil de ser registrada pela escrita, e o aprendizado se dá pela experiência direta. O que chamo aqui de experiência direta difere da experiência prática formalizada do teatro. O aprendizado se dá no contato com um palhaço experiente, que não ensina em sala de ensaio. Ele abre espaço para os mais novos em seu próprio espetáculo e a preparação para as cenas consiste essencialmente em informações referentes ao roteiro e definição de figurinos, elenco, adereços, etc. A *performance* do palhaço, com todas as suas nuances, só será presenciada em cena, no contato com o público. Nas palavras do próprio Gachola, “o palhaço é diferente: o palhaço precisa do outro”<sup>2</sup>.

Na grande maioria das produções teatrais, é absurdo imaginar que um ator experiente entre em cena com um ator iniciante, em um espetáculo profissional, sem antes terem ensaiado. A criação e a

experiência antecedem o estar em cena. No caso dos palhaços, a criação não se restringe apenas ao conhecimento dos artistas, mas depende do público - também considerado herdeiro de saberes coletivos. O público sabe o que é um palhaço, e sabe o que esperar dele. Sua resposta dá a exata medida do sucesso ou não de uma *gag*, gesto ou brincadeira.

O aprendizado através da experiência direta privilegia uma interpretação estilizada, não psicologizada ou subjetiva, e sem compromisso com o verossímil. Do ponto de vista do artista, isso é consequência direta do processo: um roteiro simples é encenado, o público já está ali, e suas ações devem corresponder à expectativa do público de maneira improvisada.

Em primeiro lugar, ele deve corresponder ao arquétipo do palhaço, como tipo bem definido. Dentro da tradição do circo, isso já é suficiente para distanciá-lo de características psicológicas. Segundo Yoram Carmeli

“A apresentação de um indivíduo enquanto símbolo, mais do que modelo de uma pessoa real, no circo, envolve uma abstração de suas características, de sua subjetividade e de suas relações inter-subjetivas; ela é percebida como uma imagem definida pelos constrangimentos semióticos de sua representação” (CARMELI, 2000: 49).

Em segundo lugar, o palhaço mais experiente é uma espécie de modelo e referência primordial a mostrar o que funciona. Geralmente, o iniciante é o “escada”<sup>3</sup> e, aos poucos, desenvolve uma maneira própria de se relacionar com a platéia. Para isso ele repete e recria números e ações, constrói um corpo cômico tendo como base características e indicações de seu próprio mestre. Isso privilegia a construção corporal estilizada. O artista não precisa de referências psicológicas ou cotidianas para sua criação. O que se “imita” no primeiro momento é um modelo externo e exclusivamente físico<sup>4</sup>. As características pessoais futuramente inseridas no trabalho têm seu limite garantido pela coerência dentro da própria linguagem. Esse paradoxo da imitação e criação é também apontado por Tristan Rémy:

*“Le clown est un être singulier. Mais son honneur et sa première pensée, c’est d’imiter autant que possible celui qui le precede tout en essayant de lui moins ressembler”* (RÉMY, 2002: 14).

Em terceiro lugar, a encenação, pautada essencialmente no corpo do palhaço, se mantém no contexto real, concreto e sensível, no tempo presente do jogo<sup>5</sup>, da brincadeira. A encenação regida pelo improviso abre espaço ao imponderável, à representação de um mundo em constante

transformação. O compromisso é com o riso, e não com o verossímil. Tomemos como exemplo uma das *gags* apresentadas no “Número da Escada”<sup>6</sup> pelos palhaços Gachola e Putchy:

*Alguma coisa “atinge” Putchy (a lata, uma cadeira cai em seu pé, etc).*

Putchy: Ai, ai, ai!

Apresentador: O que foi Putchy?

Putchy: Ai!Ai!Ai!

Gachola: O que foi Putchy?

Putchy: Ai!Ai!Ai!

Repetem essa sequência algumas vezes.

Gachola: O que foi Putchy?

Putchy: Frescura!!! (*e imediatamente sai andando normalmente*)

Em nenhum momento o público acredita que Putchy se machucou, ou que está sentindo dor. Seus gritos são completamente estilizados, numa entonação farsesca. Ele “brinca” o tempo todo. O mais importante, portanto, é o jogo, a improvisação e o público. O palhaço é o regente de uma grande festa, da qual também participa.

### **O extraordinário na *performance* do palhaço**

Ser palhaço é experimentar por alguns instantes a possibilidade infinita de transformar o tempo e o espaço. Para criar em cena essa possibilidade, o artista deve considerar que a transgressão do natural e a realização do impossível, características básicas do espetáculo circense (BOLOGNESI, 2003:187), precisam ser incorporadas em sua *performance*.

O impossível e sobre-humano é atribuído às habilidades dos trapezistas, dos mágicos, dos acrobatas. Mas estes elementos também estão presentes na *performance* do palhaço e lhes servem de paradigma: ele se aproxima do trapezista e do mágico, em seus aspectos de risco e magia.

A iminência da morte talvez esteja presente no improviso do palhaço de forma simbólica. Ao lidar com o inesperado ele traz para a cena fatores fora de seu controle: é obrigado a refazer e desfazer seu próprio número, como se brincasse de soltar a mão do trapézio. Ao público é dado o poder de jogar ou não. O palhaço é real na vulnerabilidade em que se coloca, driblando a lei do acaso da mesma forma que o trapezista dribla a lei da gravidade.

Será que ele dribla? Ou será ele o maior dos mágicos, ilusionista fantástico que para sempre será criança aos nossos olhos? Não tem limite de idade para cambalhotas?

Nesse mundo de magia, perigo e ilusão, o palhaço jamais se encaixaria em padrões verossímeis e/ou dramáticos, como mostram os versos recitados por Putchy:

“Como uma criança que abre os olhos quando o trapezista voa no ar,  
Como uma criança que grita e bate palmas quando o palhaço faz piruetas e cai,  
Nós queremos que todos vocês acreditem nas pombas e nos lenços vermelhos e azuis que sairão das cartolas dos mágicos.  
E antes das cortinas se fecharem, nessa eterna fábula  
Nós queremos que todos vocês voltem a ser crianças.”

A criação do corpo cômico passa por uma “contaminação” de diversas atitudes encontradas em palhaços experientes, assimiladas pela convivência. Dentre elas, destaca-se a atitude positiva e pragmática perante o processo criativo, que se revela em outro aspecto extraordinário no palhaço: ele não tem medo, ora por ser ingênuo como a criança, ora por ser o rei que é e sempre será, escrevendo e reescrevendo suas próprias leis.

A subjetivização e a busca do verossímil acontecem principalmente porque nas tentativas de formalização da técnica o processo criativo original foi negligenciado ou modificado, transferido para outra esfera social e profissional. Em nome de uma “originalidade” pessoal, a criação pode virar um movimento fechado em si mesmo, sem sentido crítico.

Os métodos tradicionais de transmissão dessa técnica mostram que ser palhaço é, em primeiro lugar, descobrir o outro e que na repetição e recriação é possível estabelecer contato com uma sabedoria ancestral complexa. Talvez a palavra (re)criação acrescente à criação o “re” de refletir, de ser o reflexo de um corpo maior que si mesmo – um corpo coletivo.

## Notas

<sup>1</sup> Gachola e Putchy, respectivamente os artistas José Barroso e Armando Zoilo Glenque.

<sup>2</sup> Gachola diferencia o trabalho de palhaço daquele de construção de personagens. Ele também atua em peças dramáticas, onde interpreta personagens.

<sup>3</sup> “Escada” é o nome dado no Brasil para aquele que contracena e serve de apoio para a comicidade do palhaço. Sua função é parecida com a do *Clown Branco*, na tradição do Branco e do Augusto.

<sup>4</sup> Este modelo físico pode ser uma habilidade acrobática, uma sequência de ações estilizadas, etc.

<sup>5</sup> “Jogo” aqui significa a relação entre palhaço e público.

<sup>6</sup> Número do repertório clássico dos palhaços, denominado “Salto mortal na escada com a lata na mão”, cuja descrição pode ser encontrada em BOLOGNESI, 2003, p.211-212.

## **Bibliografia**

BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BOLOGNESI, Mário. O *clown* e a dramaturgia. Memória ABRACE X - Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, p.38-39, maio 2006.

CARMELI, Yoram. Representar o Real e o Impossível: O Paradoxo do Espetáculo de Circo. Revista do LUME, Campinas, n.3, p.45-56, set. 2000.

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

RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris: Grasset, 2002.