

O CLOWN*

Luís Otávio Burnier

“ O *clown* é a poesia em ação”.
(Henry Miller)

(*) Este texto corresponde aos 3 primeiros tópicos do capítulo 8 (O *clown* e a improvisação codificada) do livro *A arte de ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier, editora da Unicamp, Campinas, 2001.

Segundo Roberto Ruiz, a palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês "camponês" e ao seu meio rústico, a terra (1). Por outro lado, *palhaço* vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o das constantes quedas (2).

Na verdade palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor à *gag*, ao número, à idéia; para eles, *o que o clown vai fazer* tem um maior peso.

Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o *como* o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto *o que* ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os *clowns* europeus seguem mais essa linha. Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de espaço em que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema, etc.

O *clown* ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, com seus tipos característicos, e nas apresentações da *commedia dell'arte* (3). Nas festividades religiosas e nas apresentações populares da Antigüidade, havia uma alternância entre o solene e o grotesco. Esse é um fato comum a povos distintos: dos gregos até os aborígenes da Nova Guiné, passando pelos europeus da Idade Média ou pelos lamaístas do Tibete.

Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao *clown*. Para Shklovski (4), o *clown* faz tudo seriamente. Ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico.

"Os palhaços sempre foram parte integrante do circo. Num espetáculo de perícia física, que produz na assistência uma reação mental - deslumbramento, espanto, admiração

e apreensão - é preciso haver um complemento: um conceito mental que produza no público uma reação física, ou seja, o riso" (5). O *clown* espanta o medo, esta é a sua função.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o *branco* e o *augusto*. O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. Mais modernamente, ele se apresenta de *smoking* e gravatinha borboleta e é chamado de *cabaretier*. No Brasil, é conhecido por escada.

O *augusto* (no Brasil, *tony* ou *tony-excêntrico* é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. Adoum afirma que a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o *augusto*.

Os tipos cômicos: elementos de uma generalogia

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os *bufões* e *bobos* da Idade Média; os personagens fixos da *commedia dell'arte* italiana; o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

Segundo Bakhtin, a cultura cômica popular da Idade Média, principalmente a cultura carnavalesca, possuía uma grande diversidade: festas públicas carnavalescas; ritos e cultos cômicos especiais; os *bufões* e *tolos*; gigantes, anões e monstros; palhaços de diversos estilos; a literatura paródica etc. (6) O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Era contrário a toda perpetuação, a toda idéia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder. Todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele; era a percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo.

Os *bufões* e *bobos*, por exemplo, assistiam sempre às funções cerimoniais sérias, parodiando seus atos, construindo ao lado do mundo oficial uma vida paralela. Esses personagens cômicos da cultura popular medieval eram os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana. Os *bufões* e *bobos* não eram atores que desempenhavam seu papel no palco; ao contrário, continuavam sendo *bufões* e *bobos* em todas as circunstâncias da vida. Encarnavam uma forma especial de vida, simultaneamente real e irreal, *fronteira* entre a arte e a vida.

Nos séculos XV e XVI, surgiu a chamada *commedia dell'arte*, ou comédia de máscaras. Esta típica forma de teatro do Renascimento italiano teve, conforme Gassner, uma dupla origem na arte da mímica que, brotando dos farsistas populares do período romano, evoluiu até os atores-jograis ambulantes da Idade Média e das comédias formais de Plauto e Terêncio. (7)

A *commedia dell'arte* era baseada num roteiro (*canovaccio*), que servia como suporte para que os atores improvisassem. Esse roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, os diálogos, episódios burlescos, os cantos e danças. Personagens fixos e situações codificadas facilitavam o jogo espontâneo da improvisação (8)

Esse teatro teve uma grande aceitação na época, pois era do universo cotidiano do público que os atores tiravam a base para sua representação. Fazia descrições vivas de tipos característicos e costumes contemporâneos, envoltos em tramas de intriga amorosa. Os velhos eram satirizados como tolos, e intermináveis variações eram introduzidas no tema da traição e do marido traído.

Os personagens eram fixos e possuíam máscaras próprias, cujas linhas revelavam o caráter pessoal de cada um. Os principais eram: *Pantalone*, o velho, rico e tolo mercador de Veneza; *Dottore*, personificação do pedantismo dos intelectuais da época; *Capitão Mata-Mouros*, soldado fanfarrão e covarde, metido a valente; *Arlecchino*, servo esfomeado e atrapalhado; *Brighella*, servo astuto e briguento; *Pulcinella*, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta; Os *Enamorados*, jovens apaixonados e sensíveis. Embora mascarados e tipificados, eram fortemente individualizados quanto à fala e dialeto. Geralmente, os intérpretes assumiam um papel por toda a vida. (9)

Na *commedia dell'arte* apareceram, de certa forma, resquícios da dupla de cômicos, os *zanni*, servos da *commedia dell'arte*, cuja relação se aperfeiçoará nos *clowns*. A eles cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Existiam dois tipos distintos de *zanni*: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade. De respostas espirituosas, era arguto o suficiente para fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, porém, havia uma certa "contaminação" de um pelo outro. O primeiro *zanni* é mais conhecido como *Brighella*, e o segundo como *Arlecchino*.

Pelas características acima descritas, não é difícil relacionar a dupla de *zanni* à dupla de *clowns*, o branco e o augusto.

A essência do circo acompanha desde muito o cotidiano do homem. Segundo Ruiz, pesquisadores afirmam que no ano de 70 a.C., em Pompéia, já existia um enorme anfiteatro destinado a exibições de habilidades que posteriormente seriam caracterizadas como circenses. Por outro lado, na China, já por volta de 200 a.C. as artes acrobáticas se encontravam em desenvolvimento. Números até hoje tradicionais, como o equilíbrio sobre corda bamba, magia, engolir espadas e fogo, já eram conhecidos e praticados, naquela época, pelos chineses. (10)

O circo tal como existe em nossa concepção nasceu há pouco tempo. A criação do circo moderno se deu em 1768, por Philip Astley, em Londres. Astley, um ex-sargento auxiliar de cavalaria, hábil treinador de cavalos, foi o primeiro a descobrir que, se galopasse em círculos, de pé sobre o dorso nu do cavalo, teria o equilíbrio facilitado pela força centrífuga. Estava inventado, então, o *picadeiro*. Durante 150 anos, os cavalos dominaram os espetáculos circenses, mas pouco a pouco outros artistas se incorporaram à trupe. (11)

Já na época de Philip Astley, exímios cavaleiros realizavam o célebre número do "recruta da cavalaria", em que simulavam camponeses simplórios e astutos que, com suas extravagâncias, divertiam as platéias. Naquela época também surgiu na Inglaterra a dupla *branco-augusto*: no trabalho de dois grandes cavaleiros do século XVIII (Saunders e Fortinelli), que exploravam os números de "grotesco a cavalo". (12)

É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro. Eles são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois *zanni* da *commedia dell'arte*.

O *clown* também desempenha função semelhante à dos bufões e bobos medievais, quando brinca com as instituições e valores oficiais. Ele, pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pela maquiagem (deformação do rosto), pelos gestos, falas e traços que o caracterizam, sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideal ou institucional. É um ser ingênuo e ridículo; entretanto, seu descomprometimento e aparente ingenuidade lhe dão o poder de zombar de tudo e de todos impunemente. O princípio desmistificador do riso, presente na cultura popular medieval renascentista, apareceu no cômico circense, fundamentado, basicamente, na figura do palhaço.

Em suas andanças através do tempo, o *clown* ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, o picadeiro, o palco. Com o advento do cinema, no início do século XX, ele encontrou um novo lugar para continuar revelando à humanidade seu lado ridículo e patético.

O primeiro *clown* do cinema foi o francês Gabrielle Leuvielle, que tem por pseudônimo *Max Linder*. Ele dirigia e atuava em seus filmes. Exatamente como os *clowns*, Max Linder utilizava tudo o que sabia fazer (dançar, saltar, montar a cavalo, etc.). Sua motivação era o desejo de fazer um número circense, exemplo que será seguido por todos os seus sucessores até Jerry Lewis. Os argumentos que tinha por tema eram sempre, como nas entradas de *clowns*, extremamente simples. Eram as sucessões de *gags* que mantinham o interesse; o roteiro não passava de um pretexto para a criação de situações cômicas, assim como na *commedia dell'arte*. Max Linder buscou sua inspiração no teatro de *vaudeville* (teatro cômico musical apresentado em bares e cabarés). E, sobretudo, no circo. (13)

Os *clowns* do cinema retomaram diversas *gags* já usadas anteriormente por outros colegas de cinema ou por *clowns* de circo. Chaplin, em *Em busca do ouro*, na "dança dos pequenos pães" se inspirou nos fantoches de barracas de feiras. "Nada mais natural, pois este costume vem justamente do circo, onde, ao redor das mesmas receitas, brilham os cozinheiros de diferentes gostos". (14)

Com freqüência, os cômicos do cinema transportavam diretamente para seu veículo um trabalho próprio do circo. Todos esses cômicos se formaram nas escolas do circo e do *music-hall*. Cada um deles era acrobata, dançarino, malabarista, cuspidor de fogo, mímico. E é bastante normal que eles retenham de suas origens tudo o que pode enriquecer esta nova arte: o cinema.

Como nos *clowns* do circo europeu, eles criaram para o cinema tipos originais e únicos - diferentemente do comediante, que deve poder encarnar personagens os mais diversos. *Carlitos* é o *clown* de Chaplin, pessoal e único, não importando se desempenha o papel de *O grande ditador*, do vagabundo de *O garoto* ou do operário em *Tempos modernos*.

Do ponto de vista da técnica do *clown* utilizada, alguns desses tipos do cinema chegaram a um grande nível de requinte. Dentre eles, destacaria Charles Chaplin, a dupla Hardy e Laurel (o Gordo e o Magro), Buster Keaton, Harold Lloyd, Jacques Tati, Jerry Lewis, Mazzaropi, Oscarito, Grande Otelo e outros.

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown* branco ou o *clown augusto*, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, *ele é* - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto "estúpidos", de nosso próprio ser. François Fratellini, membro de tradicional família de *clowns* europeus, dizia: "No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns*, fazemos as coisas de verdade." (15)

O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano.