



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE TRÊS LAGOAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS**

CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS

**NA TRILHA DOS SALTIMBANCOS:
BALADA DE UM PALHAÇO SUBVERSIVO**

TRÊS LAGOAS - MS

2013

CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS

**NA TRILHA DOS SALTIMBANCOS:
BALADA DE UM PALHAÇO SUBVERSIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

TRÊS LAGOAS (MS)

2013

CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS

**NA TRILHA DOS SALTIMBANCOS:
BALADA DE UM PALHAÇO SUBVERSIVO**

**TRÊS LAGOAS (MS)
2013**

CARIN CÁSSIA DE LOURO DE FREITAS

**NA TRILHA DOS SALTIMBANCOS:
BALADA DE UM DRAMATURGO SUBVERSIVO**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – Presidente

Prof^a. Dr^a Vânia Maria Lescano Guerra – Titular

Prof. Dr. André Luís Gomes - Titular

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio - Suplente

Três Lagoas, 12 de março de 2013.

À minha família de sangue: Cleire, Eliomar e Lener. À família de artes: Trupe Arte e Vida, Gentalha Cia. de Teatro e Cia Simbiose. E aos tantos palhaços, companheiros de subida ao monte.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me possibilitar a graça desta vida.

À minha família, Cleire, Eliomar e Lener, por ser meu porto seguro, principal incentivo e maior motivo para continuar.

Ao Wagner Corsino, que, muito mais que um professor e orientador, foi um irmão, exemplo de profissional e responsável pela caminhada acadêmica. E, por extensão, ao Gorgônio e Nair Corsino Enedino, pelo carinho transmitido como pais.

Aos professores que me acompanharam desde o início das pesquisas, me apoiaram e incentivaram: Vânia Guerra, Marlene Durigan, Rogério Vicente, Celina Nascimento, Edson Rosa e Vitória Spanghero.

Aos amigos, que de perto e de longe, emprestaram seus ombros: Eduardo Gasperin, por acreditar em mim sempre, de “olhos fechados”, braços bem abertos e coração arreganhado; Cristovão Henrique, por ser o amigo mais sincero e compartilhar comigo os momentos melodramáticos; Mariana Lemes, por ser a amiga que mora mais longe, mas tão presente na caminhada; Rodrigo Matias, palhaço Doni, pelos agradáveis momentos de discussão sobre a arte clownesca; Isis Anunciato, palhaça Ingá e amiga indispensável, por me fazer notar a beleza da simplicidade nas coisas da vida; Carlos Anunciato, por me apoiar nas pesquisas, emprestar livros e pelas longas horas de carinho, conversas; João Rocha, que nasceu no mesmo dia, mês e ano que eu, e ainda compartilhamos de pesquisas em comum: o amor pela dramaturgia pliniana e pela palhaçaria; Wesley Ramos, carinhosamente chamado de “Preto”, por me mostrar que precisamos ter coragem e lutar pelos sonhos; Álvaro Gomes, por sua delicada capacidade de me ouvir; Rodrigo Fernandes, *mon ami pour tout les heures*; Cadu Modesto, que chegou na reta final, mas seu carinho parece estar presente há tempos; Tayrone Roger, pelo companheirismo infinito; Douglas Caetano e Luis Colevatti, por me iniciarem nas pesquisas clownescas; aos amigos que sempre me acalentaram: família Ribeiro Silva - Jô, Vítor, Eric, João e Miguel, Ana Rafaela Zuque, Clécio Abraão, Danilo Damasceno.

Aos companheiros de mestrado com quem tanto dividi os momentos de angústias, bem como os de procrastinação e cafés filosóficos: André Benatti, Bianca Estevam, Bruno Axelson, Caroline Cavalcante, Jorge Balestero, Haydê Vieira, Raquel Dias, Fabrina Martinez, Thiago Bonfim, Sandro Rotiroti, Willian Diego.

Às famílias das artes, Cia Simbiose e Trupe Arte e Vida, que acompanharam a Caqui Zizi Lee em suas descobertas e tornaram a caminhada de subida ao monte mais divertida.

Ao Projeto de Extensão Identidade Grupo de Teatro, por me possibilitar a abertura de caminho às artes.

Ao Claudionor e Camila, da secretaria do mestrado, que tornaram as questões burocráticas em momentos descontraídos, permeados com muita atenção e paciência.

À CAPES REUNI pelo fomento à pesquisa.

talvez...
MEDO
CREDO (..ÉDO)
VIGIA
MEDO
SERPENTIA
ENREDO DO MEDO
EUFORIA (EU IRIA)
ATENÇÃO
ENGUIA
TENSÃO
WALTZ (pero no DISNEY)
HIPERTENSÃO
ATENÇÃO PARA OS HIPERTENSOS
ATENÇÃO, PARE OS HIPERTENSOS
talvez, Atenção para HIPERTROFIA...
ESGUIA ESSA ENGUIA

(Claudio Carneiro)

Mas há beleza no ridículo assim como há ridículo na beleza humana.

(Esio Magalhães, o Palhaço Zabobrim)

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. *Na trilha dos saltimbancos: balada de um palhaço subversivo*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012. (Dissertação de Mestrado).

Ancorando-se nas contribuições de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996, 1998) e Pavis (1999) sobre as noções que configuram o discurso teatral e os personagens; apoiada pelos estudos de Bolognesi (2003), Burnier (2001) e Lecoq (2010) acerca da configuração do palhaço e do universo circense, bem como na crítica biográfica, especialmente Souza (2002) e Chaia (2002); Said (2005) sobre o intelectual subalterno, esta pesquisa tem como objeto de análise o texto *Balada de um palhaço*, de Plínio Marcos, escrito em 1986. Após vivências no período de repressão, o dramaturgo brasileiro incursiona suas produções a uma vertente mística, permeada de idealismo filosófico. Importa mencionar que os traços biográficos que constituem a vida do escritor são de extrema importância, devendo ser tomados como parte desse conjunto que redesenha vida e obra. Assim, a peça *Balada de um palhaço* (1986) surge como uma meditação sobre a atividade artística, em exercício de metalinguagem. Nesse segmento, o objetivo da pesquisa é traçar o perfil dos personagens Bobo Plin e Menelão, de modo a estabelecer considerações acerca dos conceitos e configurações de palhaço e suas relações com o universo circense, com o bufão e a *Commedia dell'arte*; a crítica biográfica e o intelectual subalterno, bem como homologias entre as estruturas artísticas e a estrutura social brasileira, ressaltando as ligações entre o discurso e a ideologia presentes na obra e, dessa forma, trazer à baila a discussão acerca da disparidade artística: arte por ideal ou arte como produto mercadológico. O primeiro capítulo “Balada do palhaço: as configurações do avesso de si” abarca o percurso do universo circense no âmbito mundial e nacional, bem como os conceitos, as configurações do palhaço e suas relações com o corpo bufonesco e a *Commedia dell'arte*. O segundo “Do circo à vida e da vida à ficção: a balada biográfica (auto) ficcional de Plínio Marcos” trata acerca da crítica biográfica, das relações da vida e a produção artística do autor, da memória como recurso artístico e, ainda, posição desse artista enquanto intelectual subalterno. “Na coxia do circo: as relações de poder sob a lona”, terceiro capítulo, focaliza os personagens Bobo Plin e Menelão, as relações de poder e de oposição, a ideologia e pensamentos sócio-político-econômicos presentes nos discursos, bem como a escolha do cenário e a presença dos recursos melodramáticos nas cenas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Plínio Marcos; palhaço; crítica biográfica; memória.

FREITAS, Carin Cássia de Louro de. *Na trilha dos saltimbancos: balada de um palhaço subversivo*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012. (Dissertação de Mestrado).

Anchoring on the contributions of Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996, 1998) and Pavis (1999) on the notions that shape the theatrical discourse and characters; supported by studies Bolognesi (2003), Burnier (2001) and Lecoq (2010) about the configuration of the universe clown and circus, as well as biographical criticism, especially Souza (2002) and Chaia (2002), Said (2005) on the intellectual inferior, this research aims to analyze the text of *Balada de um palhaço*, Plínio Marcos, written in 1986. After experiences in the period of repression, the Brazilian playwright penetrates his productions to a mystical, permeated with philosophical idealism. It is worth mentioning that the biographical traits that constitute the writer's life are extremely important and should be taken as part of this set that redraws life and work. Thus, the play *Balada de um palhaço* (1986) emerges as a meditation on the artistic activity, in exercise of metalanguage. In this segment, the objective of the research is profiling the characters Bobo Plin and Menelão, to establish considerations about the concepts and configurations clown and his relationship with the universe circus, the clown and *Commedia dell'arte*; biographical criticism and intellectual inferior, and homologies between artistic structures and Brazilian social structure, stressing the links between discourse and ideology in the present work and thus bring up the discussion about the disparity art: art for art as ideal or product marketing. The first chapter "Balada de um palhaço: as configurações o avesso de si" route covers the universe circus at the global and national levels, as well as the concepts, settings Clown and his relationship with the body bufonesco and *Commedia dell'arte*. The second "Do circo à vida e da vida à ficção: a balada biográfica (auto) ficcional de Plínio Marcos" is about the biographical criticism, the relations of life and artistic production of the author's memory as artistic resource and also position this artist as intellectual inferior. "Na coxia do circo: as relações de poder sob a lona", the third chapter focuses on the characters Bobo Plin and Menelão, relations of power and opposition, the ideology and thoughts socio-politico-economic discourse in the present as well as choice of scenery and the presence of resources in melodramatic scenes.

Key-words: Contemporary Brazilian theater; Plínio Marcos; clown; biographical criticism; memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: BALADA DO PALHAÇO: AS CONFIGURAÇÕES DO AVESSE DE SI	
1. 1 Palhaço: o avesso de si	14
1.1.1. Corpo bufonesco e a vida humana	23
1.1.2. <i>Commedia Dell'Arte</i> e o circo	27
1.2. O palhaço brasileiro	29
1.3. Palhaço de picadeiro ou de palco?	36
CAPÍTULO II: DO CIRCO À VIDA E DA VIDA À FICÇÃO: A BALADA BIOGRÁFICA (AUTO) FICCIONAL DE PLÍNIO MARCOS	
2.1 Quando a vida se torna arte	40
2.2 Reescrita da vida: passado/presente (auto) biográfico ficcional de Plínio Marcos	50
2.3 A balada do intelectual/artista subalterno	57
CAPÍTULO III: NA COXIA DO CIRCO: AS RELAÇÕES DE PODER SOB A LONA	
3.1 <i>Monsieur</i> : o dono do circo e do poder	64
3.2 Em busca da alma: o herói romanesco no picadeiro	68
3.3 Na arena: os personagens	72
3.4 No meio da pista: o melodrama	75
3.5 Pela fresta da cortina: a coxia do circo	80
3.6 Subida ao monte	83
CONSIDERAÇÕES	85
REFERÊNCIAS	88
ANEXO - Texto dramático <i>Balada de um palhaço</i> , de Plínio Marcos	91

INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre um texto dramático efetiva a importância do espaço dos estudos sobre a dramaturgia brasileira no campo da literatura. Nesse sentido, pode colocar em discussão a questão de que o gênero dramático está no mesmo espaço que outros gêneros literários, como a poesia, o romance, o conto. O gênero dramático, ainda, partilha de possibilidades, pois, além do texto, há a representação.

O texto dramático é uma narrativa composta por diálogos, porém, sem a presença de um narrador, como nos contos e romances. O dramaturgo, aquele que escreve peças de teatro, descreve por meio das didascálias ou rubricas as informações sobre o cenário, figurino, ação e sentimento dos personagens, eis uma diferença. Por isso, é considerado como um gênero literário, como uma obra literária, assim como os outros tipos de textos narrativos e a poesia.

Com efeito, a intenção do dramaturgo é de que o texto dramático seja encenado. Nesse sentido, importa mencionar a relação entre texto e espetáculo. Entende-se, portanto, que o espetáculo surge a partir do texto. Como afirma Ryngaert (1995),

O texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura portanto compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais. (RYNGAERT, 1995, p. 4).

Dessa forma, o estudo de um texto dramático insere-se no campo dos estudos da literatura, o que justifica o ponto inicial desta pesquisa. E mais, pensar e refletir sobre a literatura e suas possíveis relações com outros estudos, como o da arte, da sociologia, da filosofia etc. Assim, compreende-se os pressupostos da Literatura Comparada, que vai além da análise do texto pelo texto.

Ancorando-se nas contribuições de Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), apoiada pelos estudos de Bolognesi (2003) e Lecoq (2010) acerca da configuração do palhaço e do universo circense, bem como na crítica biográfica, especialmente Souza (2002) e Chaia (2002), esta pesquisa tem como objeto de análise o texto *Balada de um palhaço*, de Plínio Marcos, escrito em 1986. A peça foi escrita após o seu primeiro infarto, em 1985, com o intuito de ser encenada por sua primeira esposa, a atriz Walderez de Barros.

No caso da produção de Plínio Marcos torna-se impossível dissociar a vida de sua obra. Suas vivências e experiências de vida ajudam a constituir seus enredos, bem como traçar

seus personagens. Assim, as características de ator, autor, diretor e palhaço vão sendo delineadas ao longo de sua vida e de sua obra.

Plínio Marcos tornou-se reconhecido no teatro brasileiro contemporâneo por tirar personagens debaixo do tapete e coloca-los sob os focos de iluminação do palco. Com efeito, sua produção ficou conhecida pela temática da marginalidade, por expor, sem receios, as mazelas da sociedade, especialmente no período da ditadura militar, no qual muitas de suas obras foram produzidas. Nada impediu que Plínio Marcos continuasse a falar sobre os personagens marginalizados pela sociedade, que, segundo ele, “sofrem mais que a mãe do porco-espinho em dia de parto”.

O incômodo foi gerado a partir da liberdade criadora e da ousadia de expor sob as luzes da ribalta a dura realidade de pessoas comuns, esquecidas, silenciadas. Pelo fato de não se importar com a crítica, Plínio Marcos teve suas peças censuradas por anos. Conforme palavras de Gianni Ratto, na revista *Plínio Marcos: um grito de liberdade*, de homenagem especial ao Plínio Marcos - produzida um ano após sua morte,

A palavra censura abrange hoje significações acolchoadas de silêncios e hipocrisias, no uso de um vocabulário preocupado em defender uma pseudomoralidade substitutiva de uma real sufocada censura que castra econômica e politicamente qualquer possibilidade criativa e de sobrevivência econômica.

O dramaturgo trata da opressão contra mulheres, trabalhadores, as minorias sexuais, étnicas e sociais. O martírio dos personagens relatados por Plínio Marcos evidencia que a sua força dramática está além do contexto brasileiro, transforma-se numa visão universal da tragédia humana.

Essa busca por questões humanas não estava relacionada, somente, aos problemas exteriores ao ser humano, mas, sobretudo, sobre interioridade de cada um desses personagens. Nesse sentido, suas leituras esotéricas e de tarô o impulsionaram a refletir sobre a espiritualidade, não no sentido religioso, mas do autoconhecimento. Espiritualidade esta que Plínio Marcos denominava como religiosidade subversiva. Nesse período, o dramaturgo escreveu obras como *Madame Blavatsky* (1985), *Jesus-homem* (1978), *Balbina de Insã* (1970) e *Balada de um palhaço* (1986).

A escolha por *Balada de um palhaço*, como objeto de pesquisa, dá-se por sua relevância na dramaturgia pliniana, uma vez que se trata de uma obra peculiar, na qual perpassa um lirismo singular, tendo como pano de fundo o cenário artístico. A obra, ainda,

compõe parte da fase mística do autor, de religiosidade subversiva, em que buscava evidenciar, não só a crítica sócio-política-econômica, mas o idealismo filosófico.

O tema abordado em *Balada de um palhaço* propõe reflexões acerca do fazer artístico, da disparidade: arte como ideal e arte como produto mercadológico. Um assunto universal e sempre atual. A construção dos discursos dos personagens reforça a crítica política e ideológica concernente ao próprio autor. Tema, este, que sempre foi colocado em questão por Plínio Marcos em outras produções.

Considerado como “escritor maldito”, o autor assume a posição de intelectual subalterno, pois, busca, por meio do seu teatro, despertar os olhos e ouvidos da sociedade para as injustiças que ocorrem diariamente.

O momento é, ao mesmo tempo, propício e difícil. Em nenhuma outra época a humanidade contemplou e manipulou tanto as várias culturas mundiais, porém jamais se deu conta tão mal de sua inesgotável tagarelice, de sua mistura explosiva, da inextricável colagem de suas linguagens. A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público (PAVIS, 2008, p. 01).

Com efeito, ao tratar sobre o universo artístico, Plínio Marcos retoma experiências da sua vida nesse meio. Mais ainda, a sua crise artística e intelectual reflete-se na crise de um palhaço em busca de sua alma. Nesse sentido, a figura do palhaço representa esse ser humano que está em constante busca pelo autoconhecimento e descobrimento de suas verdades, ideologias e sentimentos mais profundos. Pois, parafraseando Jacques Lecoq, o palhaço não existe fora do ator, ele é.

O trabalho, dividido em três capítulos, inicia-se com uma abordagem acerca dos conceitos e configuração do palhaço, situando o leitor nas perspectivas do universo circense tanto o mundial quanto o nacional. No segundo capítulo, o enfoque da pesquisa volta-se para as questões de cunho biográfico, as relações do autor com suas obras, bem como o conceito de memória e de intelectual subalterno desse autor/artista. A análise das falas, das didascálias e dos personagens constitui o terceiro capítulo, assim como as relações de poder presentes entre os personagens.

Por meio da obra dramática pliniana, as estratégias de construção do texto, bem como as nuances de discurso sócio-político presentes nas falas dos personagens, pode-se evidenciar considerações relevantes para análise, como a situação social, financeira e cultural em que os personagens se encontram, as convicções ideológicas e as relações de poder presentes durante

toda a obra. Nesse sentido, todas essas questões são de importância fundamental, uma vez que são fontes geradoras de conflito.

Ancorando-se no percurso dos teóricos acerca do universo circense e da palhaçaria, a pesquisa enfatiza a importância do tema no âmbito das artes e, por extensão, o espaço da dramaturgia na literatura e o reconhecimento como gênero literário. Importa mencionar que não estão descartadas as características polissêmicas e a dualidade entre texto e representação, mas, podem-se colocar em cena, diante do leitor, as possibilidades de construção dramática a partir de uma ideologia e de transformação social, próprias do autor.

A partir desse compêndio de reflexões, o trabalho configura-se como um passo importante em direção ao complexo universo de criação e produção artística de um dramaturgo que sempre fez questão de colocar em evidência as profundas contradições humanas e as mazelas da sociedade.

CAPÍTULO I: BALADA DO PALHAÇO: AS CONFIGURAÇÕES DO AVESSE DE SI

[...] mas pela força arquétipa da presença do palhaço, este inútil que simboliza o erro e cultua a vida plena. (Esio Magalhães, o Palhaço Zabobrim).

1.1 Palhaço: o avesso de si

À voz eloquente do apresentador ouvem-se as palavras que anunciam o início do grande espetáculo: “Respeitável público!”. O trapezista no alto. Os malabares em movimento. O acrobata desafiando seus limites. O palhaço entra em cena, com seu corpo desgrenhado. Dentre tantas apresentações, o público permanece atento, admirado. A cada apresentação, o espectador aumenta a certeza de que o ser humano é capaz de desafiar seus limites e expor-se com maestria.

Para Bolognesi (2003), o circo é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. O espetáculo fundamenta-se na relação do homem com a natureza, expondo a dominação e a sua superação humanas. O adestramento de feras é a demonstração do controle do homem sobre o mundo natural, confirmando, assim, a sua superioridade sobre as demais espécies animais. Acrobacias, malabarismos, equilibrismos e ilusionismos diversos deixam evidente a capacidade humana de superação de seus próprios limites.

Nesse segmento, o espetáculo se assemelha com um ritual que se repete e que evidencia a possibilidade concreta de fracasso. A emoção da plateia, dessa forma, oscila entre uma possível frustração diante do insucesso do acrobata e a sugestão de superação de limites presente a cada número. Assim, estabelece-se essa relação ritualística que encontra eco nas estruturas coletivas de sobrevivência e necessidade de transposição dos percalços do cotidiano. Portanto, se o artista falha, ele é aplaudido porque ao menos tentou. Ele teve a coragem e isso já é suficiente para impulsionar a fantasia coletiva de superação.

Partindo dos pressupostos de Bolognesi (2003), entre os acrobatas, os trapezistas, os malabaristas e todas as outras apresentações circenses, que despertam a emoção do público, o espanto e ao mesmo tempo o alívio e a admiração, surge o palhaço, com seu corpo grotesco e exagerado, gerando um termo que media entre o sério e o risível, o trágico e o cômico,

expondo os limites entre as oposições. Esse corpo como princípio espetacular, que explora o impossível a cada instante configura-se na imagem essencial dentro do circo, o palhaço.

No picadeiro, o palhaço desenvolve curtos esquetes, também denominados de entradas. Os esquetes preveem algum tipo de conflito, do qual se explora ao máximo até extrair todo o seu potencial cômico. Para as apresentações dos palhaços, encontra-se, ainda, a nomenclatura de números ou *gags*. São como esqueletos de uma apresentação, pontos a serem desenvolvidos, que podem ou não chegar ao mesmo resultado em diferentes apresentações. As *gags* podem ter seu destino alterado dependendo do jogo do palhaço com o público. No circo, é comum notar a presença de reprises, que são entradas rápidas dos palhaços entre as apresentações de acrobacias circenses e outros números. Todavia, para o desenvolvimento desses conflitos, geralmente, necessita-se de uma dupla de palhaços em cena.

A partir de iniciativas britânicas e francesas, conforme afirma Bolognesi (2003), que a arte clownesca, assim como o circo, teve sua expansão. Após a criação do Anfiteatro de Astley, que em 1770 introduziu o dançarino de corda, Fortunelly, como cômico, que a aproximação com outras artes do palco se deu *a priori*. Em 1791, na França, Franconi incluiu a pantomima no circo, ainda sob o imperativo do cavalo. Com a predominância do nacionalismo francês, essa tendência sobreviveu até a segunda metade do século XIX.

Nesse segmento, o cômico alcançou espaço no espetáculo, originado da aristocracia e o militarismo da arte equestre. Então, esses primeiros cômicos reproduziam, somente, um determinado número circense, especialmente os de montaria. Para a formação do *clown*, portanto, eram necessárias outras influências, como a pantomima inglesa e a *commedia dell'arte*.

Importa mencionar que, segundo Ruiz (*apud* BURNIER, 2001), *clown* vem de *clod*, ligado etimologicamente ao termo inglês “camponês” e ao seu meio rústico, a terra. Tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro. O termo palhaço, do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões, pois a roupa primitiva desse cômico era feita com esse material: tecido grosso e listrado, e afogada nas partes salientes do corpo, fazendo de quem vestia um verdadeiro “colchão ambulante”. Assim, palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa. Porém, diferentes quanto às linhas de trabalho. Segundo Bolognesi (2003), na pantomima inglesa, o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No meio circense, o *clown* é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora a excentricidade nas ações.

Conforme o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 680), o palhaço, é tradicionalmente, a figura do rei assassinado. Simboliza a inversão da compostura régia nos seus atavios, palavras e atitudes. À majestade, substituem-se a chalaça e a irreverência; à soberania, a ausência de toda autoridade; ao temor, o riso; à vitória, a derrota; aos golpes dados, os golpes recebidos; às cerimônias as mais sagradas, o ridículo; à morte, a zombaria. O palhaço é como que o reverso da medalha, o contrário da realeza: a paródia encarnada.

A configuração do palhaço difere da construção de outros tipos de personagens. Desse modo, o artista que se dispõe a desenvolver o palhaço precisa mergulhar num processo de pesquisa e prática diferenciado, que busca evidenciar as interioridades do ser humano. Para Lecoq (2010, p. 214), “O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir”.

Nesse contexto, o palhaço atua com o fracasso, jamais com o sucesso. A partir das fragilidades expostas, que são concernentes a todo ser humano, o riso é gerado, pois o público se identifica com que está sendo representado. Embora se tenha um roteiro, o jogo do palhaço é pautado juntamente com o público, que é o ponto direcionador do palhaço.

O ilogismo é fator preponderante ao palhaço. Para ele, não há regras a serem seguidas, a não ser as criadas por ele mesmo. A lógica racional não está presente no jogo do palhaço. Então, se o palhaço tem um objetivo a ser alcançado, o caminho até chegar a esse resultado vai ser completamente diferente do esperado. É da natureza do palhaço a espontaneidade, falta de moral e todo seu poder de atuação está calcado na transgressão. Nesse sentido, transgressão e subversão podem ser considerados costumes intrínsecos ao fazer artístico, uma vez que as ações e ideias visam provocar despertar e provocar reflexão.

Conforme Bolognesi (2003), pode-se observar que artistas, após a crise do drama moderno, sempre estão em busca de novas possibilidades de comunicação e expressão. Essa necessidade de renovação artística será, então, um fator de importância na aproximação do teatro com os elementos da linguagem circense, ou ainda, na aproximação do ator com o palhaço. Para as tradições populares, o palhaço é uma figura subversiva e transgressora de padrões e regras pré-estabelecidas pela sociedade, sejam essas regras sociais ou criadas pelo próprio palhaço.

No que diz respeito aos palhaços, o risco maior é o do esvaziamento do potencial grotesco. Sob a óptica de uma revivescência simbolista do Clown (para não dizer romântica), pode ocorrer o predomínio de uma visão etérea e inatingível, que realça

apenas a docilidade do Palhaço [...]. Com isso tem-se um esvaziamento da dimensão política do Palhaço em nome de um ideal poético metafísico (BOLOGNESI, 2003, p. 200).

Diferente de um ator que representa um personagem numa determinada peça, com seus caracteres e ações próprias, o palhaço não é um personagem, mas o desnudamento do próprio artista em cena. Dessa forma, o artista busca dentro de si os medos, os receios, as vergonhas - o mais profundo do ser humano - para exteriorizar em seu corpo. Ele pretende evidenciar em seu corpo aquilo que pode ser considerado fora do padrão de uma sociedade que se afirma hegemônica.

Se o padrão de beleza para a sociedade é ter um corpo com medidas ideais, para o palhaço acontece o contrário. O palhaço tenta expor com mais clareza todas essas imperfeições que o corpo pode apresentar: magreza, obesidade, pernas finas e compridas, nariz grande, calvície, quadris largos etc. Tudo isso é representado no figurino, maquiagem e adereços utilizados pelo palhaço. “O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. [...] O clown não representa, ele é” (BURNIER, 2001).

No circo, até meados do século XIX, a participação do *clown* era apenas parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Tempos depois, para Bolognesi (2003), o termo passou a se ligar especificamente a um tipo de personagem cômica, também denominada de Clown Branco, por ter seu rosto “enfarinhado”, tendo no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário.

Para Burnier (2001), há dois tipos de clown: o branco e augusto. O branco é a encarnação do patrão, está sempre pronto para ludibriar seu parceiro em cena; o augusto é o “bobo”, o ingênuo de boa-fé, o emocional, que está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia.

O Clown Branco domina as situações e dá as ordens ao Augusto. Com muito respeito, o Augusto tenta executar todas as imposições, mesmo que seja de sua forma desajeitada. Como o Augusto não age pensando, ele faz o que entende de imediato, não pensa em como executar e qual será o resultado da execução. O Augusto é esse ser mais emocional, que conquista o público com sua ingenuidade e pureza nas ações. Embora, o Branco atue com malícia ou maldade, até mesmo humilhando, o Augusto está sempre pronto a atendê-lo e defendê-lo, quando necessário.

Para Bolognesi (2003), o Clown Branco tem como característica a boa educação, refletida na fineza de gestos e a elegância nos trajés e nos movimentos. Ele mantinha o rosto

coberto com uma maquiagem branca, com poucos traços negros, tentando evidenciar, apenas, as sobrancelhas e os lábios em vermelho. A roupa traz muito brilho. Assim, o tipo recupera, no registro cômico, a elegância da tradição aristocrática, presente na formação do circo moderno.

Segundo algumas histórias da tradição, o termo Augusto surgiu na língua alemã, utilizado pela primeira vez em 1869, em Berlim. A história é de que Tom Belling, um cavaleiro, teve uma apresentação desastrosa no picadeiro e então, o público gritou: “Augusto!, Augusto!”. Conforme Bolognesi (2003), *August*, em dialeto de Berlim, designava pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou ainda aquelas que se faziam de ridículas.

Bolognesi (2003) ainda cita a descrição dos tipos¹ de palhaço dada por Orfei. Primeiro o *White Clown*, ou o palhaço branco, aquele que sempre está com roupas elegantes e a cara pintada de branco, com uma leve maquiagem nas sobrancelhas e na boca, age como a pessoa séria e inteligente do grupo, faz a função do locutor e é sempre o antipático, o sabido, mas no final da história leva a pior do palhaço, que, para a alegria da plateia, vence sempre. O *Musical Clown*, ou palhaço músico, que além de ser simpático deve ter grande habilidade com vários instrumentos musicais. O *Mimic Clown*, ou palhaço mímico, que precisa ter anos de treinamento e muita predisposição, que não era a especialidade mais fácil para os palhaços. O *Toni da Camerino*, palhaço de camarim, que é aquele palhaço que está à disposição do espetáculo o tempo todo, para entrar em cena a qualquer momento em que, por alguma falha ou atraso, o locutor precise ganhar mais tempo. Suas atividades, na maioria das vezes, são improvisadas. E por fim, o *Acrobatic Clown*, o palhaço acrobático, que faz o papel do palhaço em números acrobáticos. Ele também tem que ser um acrobata, para fazer os exercícios de forma ridícula.

Com efeito, em meio a uma fase denominada mística e após o seu primeiro infarto, o dramaturgo brasileiro Plínio Marcos escreve a peça *Balada de um palhaço*, publicada em 1986 e traz reflexão sobre o cotidiano dos artistas. Artistas que convivem num circo, de cidade em cidade, e que são palhaços. Menelão, palhaço ganancioso, é o dono do circo e por esse motivo, só pensa no dinheiro, na venda dos ingressos. Já Bobo Plin, palhaço sensível, trabalha no circo de Menelão e está em busca de sua alma, de um ideal para sua arte.

As cenas desenroladas na peça acontecem no circo do Menelão, que parece estar em decadência e pouco público. Não são descritos muitos detalhes do circo, são citados, apenas, alguns objetos cênicos mais utilizados pelos personagens. Nesse sentido, nota-se que o espaço

¹ ORFEI, A. *O circo viverá*. São Paulo: Mercury, 1996.

não interfere diretamente nas ações da peça. Todavia, o dramaturgo descreve que o espetáculo pode ocorrer em:

Um espaço imaginário, que pode ser um picadeiro de circo, um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça. Há módulos espalhados pelo cenário. É obrigatório que haja no cenário uma cadeira. Um desses módulos deve ter um encaixe para o violão e outro para um chicote estilo domador de feras. No centro, ao fundo, há um mastro fixo e outro solto, ambos enrolados por uma cortina. Quando for necessário, esses mastros se transformam em biombos, como, por exemplo, na cena dos bastidores, quando são utilizados como cortina. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 4).

Dessa forma, o dramaturgo coloca em evidência a relação desses palhaços e, em segundo plano, o cenário e os demais elementos dramaturgicos. A questão em foco é a busca individual do fazer artístico que desemboca num trabalho coletivo. O objetivo do dono do circo não é o mesmo que o do seu “funcionário” Bobo Plin.

O personagem Bobo Plin evidencia a busca do artista por seu idealismo artístico. Assim como o palhaço tem como meta expor suas inferioridades e, por meio disso, gerar naturalmente o riso alheio, Bobo Plin busca encontrar sua alma.

BOBO PLIN - [...] Sou um palhaço, um palhaço sem classe, cheio de medo, cagão, mas não sou garoto-propaganda. Não faço isso. Sem graça ou com graça, sou um palhaço. É o que sou. E estou em busca da minha alma. E quero subverter, despertar o próximo. Quero isso. Quero com toda a força do meu querer. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 37).

A alma, que Bobo Plin está em busca, é a tentativa de descobrir a si mesmo. Desnudar essa dolorosa fragilidade, que tanto o incomoda, e fazer sua arte com espontaneidade, naturalidade. Sem precisar da repetição. O palhaço age no imediatismo. Para Puccetti (2006), o palhaço não tem uma forma fixa e definida, mas é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se manifestam a partir da “lógica do palhaço, entendida como sua maneira de ‘pensar’ (o agir e o reagir com seu corpo)” (PUC CETTI, 2006, p. 21).

Importa mencionar que a tradição é válida em vários sentidos para a arte. No entanto, a tradição deve impulsionar a novas possibilidades de criação e não servir de parâmetro. Sobretudo, para o palhaço, não há um padrão a ser seguido. Cada palhaço pode encontrar a sua forma de trabalho, seja ela mais tradicional ou mais contemporânea, ou uma mescla de ambos.

Há um acervo artístico de inúmeras *gags* e esquetes no campo da palhaçaria e muitos palhaços se utilizam delas para o desenvolvimento do seu trabalho. Alguns artistas, no

entanto, preferem utilizar as referências como base e, ainda, nutri-la com novos signos e significados. Dessa forma, ele explora, mais profundamente, sua capacidade criativa e subjetiva, diferenciando-se, então, dos demais palhaços.

Era essa necessidade de um trabalho original que Bobo Plin estava buscando. Porém, Menelão enfatizava a importância da tradição no desenvolvimento do ofício:

BOBO PLIN - Não, não, não. Não quero ter repertório. A proposta é que se esqueça de tudo o que sabemos. (**Com desprezo**) Essas coisas que roubamos dos velhos palhaços, ou aprendemos por aí com gente sem consciência do que fazia.

MENELÃO - Roubamos? Aprendemos com gente velha? Sem consciência? O que você está querendo provar, Bobo Plin? (**Bobo Plin vai falar, Menelão o impede.**) Cala a boca! Você já falou muito. Agora escute. Escute bem. Há milhares e milhares de anos, palhaços de todas as raças, de todos os tipos, falando vários idiomas, se espalham pelo mundo, andando pelas trilhas dos saltimbancos, fazendo rir, levando alegria a toda parte com essas... essas coisas velhas. Coisas que você despreza. Você, que não é nenhum hilariante, você... [...] Todos os meus antepassados... todos... andaram sempre na trilha dos saltimbancos. Eram palhaços. Fizeram o público rir. E sempre... sempre... (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 17).

O palhaço não tem o compromisso de provocar o riso. Se essa for a meta principal do palhaço, ele deixa a sua essência e passa a ser um ator encenando um palhaço, que tem todo o seu trabalho e ações demarcadas. O riso é gerado a partir da ingenuidade e das ações espontâneas do palhaço, uma vez que o público se identifica com o que está assistindo.

No artigo “E Freud explica? Uma reflexão sobre a atuação cômica no jogo do palhaço”², Zé Regino, o palhaço Zambelê, cita as considerações de Freud que define como característica da mente humana a busca pelo prazer atuando como mecanismo de defesa para evitar o desprazer à dor. Nesse sentido, o ser humano desprende energia para se defender de qualquer situação em que se sinta ameaçado, fugindo de qualquer possibilidade de ser afetado pela dor e se protegendo do desconforto. Na recompensa dessas despesas, está o prazer, que se reflete em sensações físicas.

Zé Regino (2006) afirma, ainda, que quando é efetuada essa despesa e ainda se tem uma economia de energia que não encontra lugar onde ser gasta, ela se converte em prazer cômico que descarregado na forma de riso. Dessa forma, o riso é um efeito e não é possível atuar sobre ele, mas sim na sua construção.

Com efeito, o palhaço é essa figura que surpreende por se mostrar disposto a tudo, sem nenhum tipo de auto-repressão. A ingenuidade é o caminho para se chegar ao “estado de

² Artigo publicado na revista *Anjos do Picadeiro 5*, edição comemorativa de 10 anos, referente ao 5º Encontro Internacional de Palhaços em 2006.

graça”. Para Freud, conforme Zé Regino (2006), o ingênuo³ ocorre quando alguém desrespeita uma inibição, inexistente em si mesmo e, então, parece vencê-la sem nenhum esforço. Assim, para reconhecer o ingênuo, deve se saber que a inibição interna está ausente na pessoa produtora. Apenas quando se está ciente disso é que o riso é gerado em vez de indignação. Dessa forma, pode-se considerar o estado psíquico da pessoa produtora, e introduzir nele, tentando compreendê-lo por comparação consigo mesmo. Esses processos de empatia e comparação é que resultam na economia da despesa, descarregada pelo riso.

Nesse contexto, a comparação está na base de todo o processo de formação do efeito cômico na mente humana. A partir das cenas, a plateia acompanha comparando, por meio da imaginação. Ela imagina o que deveria ser se as situações não tomassem os rumos que tomam. O ser humano aprende conceitos por meio da comparação; ele compara algo novo ao que já conhece, tendo como referência o modelo ideal.

O jogo cômico exige uma construção coerente com o que está a nossa volta, com o que temos em comum com quem nos assiste. Ele é um resultado de uma construção clara e consequente da ideia que o palhaço se propôs a desenvolver e da situação como ela se mostra. Onde a plateia acompanha sem muito esforço para o seu entendimento nem tendo que fazer esforço desnecessário para se manter atenta ao jogo, qualquer esforço a mais pode comprometer as suas despesas. (ZÉ REGINO, 2006, p. 32).

Dessa forma, as ações executadas pelo palhaço devem ter como parâmetro o uso de aspectos mínimos para que a plateia entenda, com clareza, os conflitos expostos no jogo. Além disso, o palhaço tem a capacidade de realizar com verdade sua execução, respeitando o tempo necessário para a plateia entender cada situação e o seu desenrolar, “acompanhando o esforço do palhaço em alcançar seus objetivos e entendendo o porquê de cada mudança de estratégia para alcança-los. Os ‘porquês’ e os ‘não porquês’ das escolhas feitas durante a apresentação”. (ZÉ REGINO, 2006, p. 33).

Bobo Plin afirma que sua situação ainda é mais complicada, pois não consegue rir de si mesmo, não encontra mais prazer em seu ofício de palhaço. E sobre o riso da plateia, comenta:

BOBO PLIN - [...] A pessoa tensa não ri. Faz careta. A pessoa sem controle de si mesma, quando ri, se mija. A pessoa condicionada num sistema sócio-político-econômico não ri. Ao receber um sinal convencional, grunhe, guincha. A pessoa histérica, Menelão, ao menor desequilíbrio provocado no sistema nervoso, urra enlouquecida como se sentisse cócegas. Rir, Menelão, é uma libertação. Quem não

³ Conceito presente no livro *O Chiste e sua relação com o inconsciente*, de Freud.

rir como riem as crianças, rir de afrouxar a barriga, de iluminar os olhos, quem não rir como as crianças, Menelão, não tem orgasmo. [...] Menelão, essa gente não tem alma. Nunca sentirão prazer. Nenhum alívio no riso, nenhum alívio nas lágrimas, nenhum alívio no sexo. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 29).

O palhaço não pode entrar no picadeiro pensando em quais momentos o público vai ou não rir, pois, se assim o fizer, o “estado de graça” vai se perder facilmente. Com esse compromisso de “fazer rir”, as ações do palhaço tornam-se destituídas de organicidade, deixam de ser naturais e ingênuas e passam a ser mecânicas, robóticas. O riso, então, está no meio da relação do palhaço com seu público.

O público acha graça quando o palhaço cai, tropeça, quando fica desajeitado, confuso; quando o palhaço aparenta não saber o que fazer diante de situações novas. São essas situações de conflito, as quais parecem não ter soluções prévias é que provocam a aproximação com o espectador. Nesse momento, o público sente-se à vontade para participar, intervir e ajudar o palhaço.

Embora o palhaço seja esse ser ingênuo, ele sempre busca novas estratégias para mudar o rumo das situações. Quando menos se espera, ele tem uma ideia alucinante para resolver o problema. Mesmo que esse problema seja corriqueiro, a forma de se solucionar será a menos convencional possível. Assim, ele não age como um ser humano condicionado a um sistema sócio-econômico, que pensa nos prós e nos contras, mas age no impulso. O palhaço não pensa, ele faz.

A angústia do palhaço Bobo Plin era de ter que entrar no picadeiro e repetir as mesmas anedotas e piadas de sempre. Com essa repetição, sem sentir prazer nas ações e falas, ele percebeu a ruptura do seu relacionamento com o público. Eram apenas palavras ao vento, gestos e ações sem sentido. Como uma máquina, com botão de *on* e *off*, que quando se deseja ela liga, funciona e desliga quando necessário.

De dentro da coxia, o palhaço triste e sem alma só desejava agir no imediatismo. Por isso, teve a ideia de entrar no picadeiro sem ter nada pronto, deixar de lado todo seu repertório de anos na trilha dos saltimbancos e, dessa forma, dar a permissão para que sua alma, sincera e ingênuo, pudesse estar em cena. Assim, ele alcançaria o seu maior anseio: de subverter a si mesmo e o próximo.

Com efeito, o palhaço está o tempo todo nu, desprendido de qualquer ideologia, pensamento político, situação financeira, classe social e etnia. Por isso, sua roupa reveste aquilo que ele, de fato, sem vergonha de expor se está fora do peso ou magro demais; se seu cabelo é crespo ou liso; se seu nariz é grande ou pontudo; se as pernas são tortas ou

cumpridas. O palhaço assume a sua verdadeira imagem, mostrando que o ser humano não deve se esconder por detrás dos padrões impostos por uma sociedade hegemônica.

CIGANA - [...] Vivemos de nossos dons e até de nossos aleijões. E tudo isso, palhaço, é uma grande sabedoria. [...] Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... (Ri.) vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 7).

O palhaço pretende subverter a seriedade, com seu modo desajustado e inadequado. Ele atua com a aceitação da inadequação. Assim, ele está além do mundo do circo e do teatro, pois ele tem a capacidade de expor o ridículo do outro por meio dele mesmo. Quando o público ri, não é puramente de zombaria, mas por se identificar no outro. O público olha para o público se aceitando, como é de fato.

Plínio Marcos nunca se preocupou em escrever peças que agradassem, mas sua intenção sempre foi de manter seu ideal de subverter os leitores/espectadores, de forma que os inquietasse diante de diversas realidades sociais. Sua literatura não era considerada comerciável e nem por isso, produziu obras, especificamente, com essa finalidade. Assim, afirma que “Tudo o que aconteceu comigo era próprio da vocação. Não fui um excelente palhaço, mas tinha uma paixão que os outros não tinham”⁴.

1.1.1 Corpo bufonesco e a vida humana

O conceito de palhaço está associado ao bufão, por ambos tratarem acerca das individualidades do ser humano. Embora abordando esses temas com comicidade, não convergem num mesmo tipo de constituição de trabalho de atuação.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), em alguns textos irlandeses, o bufo é o equivalente do druida, com o qual seu nome está, aliás, em irlandês, numa relação homonímica (**druí**, genitivo *druída* e **druth**, genitivo **druith**, bufão). Trata-se evidentemente apenas de uma paródia.

Mas paródia muito significativa, paródia da pessoa, do ego, reveladora da dualidade de todo ser e da face de bufão que existe em cada um. Na corte dos reis, nos cortejos triunfais, nas peças cômicas, o personagem do bufão está sempre presente. Ele é a outra face da

⁴ Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

realidade, “aquela que a *situação adquirida* faz esquecer”⁵ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 147), e para a qual se chama a atenção. Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a consciência irônica. Quando o bufo se mostra obediente, é sempre ridicularizando a autoridade por um excesso de solicitude.

Para além de suas aparências cômicas, percebe-se a consciência dilacerada. Quando bem compreendido e assumido como um duplo de si mesmo, o bufão é um fator de progresso e de equilíbrio, sobretudo quando desconcerta o outro, pois obriga a buscar a harmonia interior num nível de integração superior. Ele não é, portanto, simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.

Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant (1991), por vezes, o bufo é condenado à morte por crime de lesa-majestade ou lesa-sociedade. Executado, sacrificado; ou então, serve de bode expiatório. Com efeito, a história mostra o bufão associado à vítima de ritos sacrificiais. É o indício de uma fraqueza moral ou de uma involução espiritual do carrasco. A sociedade, ou a pessoa, não é capaz de assumir-se totalmente: imola na vítima a parte de si mesma que a incomoda.

A esse respeito, certos fenômenos racistas são característicos, quer se trate de negros, amarelos, brancos, peles-vermelhas ou judeus. Há uma tendência para travestir em bufões os membros da raça oprimida, sem que se aperceba de que, ao rejeitar o *outro*, está renegando uma parte de si mesmo. Então, o primeiro movimento diante do bufão é sempre um movimento não-solidário. Mas ele não se elimina pela violência nem por um ridículo aumentado. “Tudo o que o bufão representa deve ser integrado numa nova ordem, mais compreensiva, mais humana. O bufo rejeitado ou condenado simboliza uma parada na evolução ascendente”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 147-8)

Ao questionamento acerca “daqueles que não acreditam em nada e zombam de tudo” (Idem, 1991, p. 148), os bufões passaram, ao longo dos anos, por uma evolução muito grande. Sua abordagem diversificou-se, dando acesso a um território vasto a ser descoberto.

Desse modo, a paródia consistia em simplesmente zombar do outro, imitando-o. Segundo Lecoq (2010), quando alguém passa na rua, basta imitar seu jeito para que apareça a zombaria e a paródia. A imitação constituiu um primeiro nível, relativamente gentil, do sarcasmo do bufão. No entanto, numa segunda etapa, zombar não apenas do que o outro fazia, mas, sobretudo, de suas convicções mais profundas. Esse procedimento, então, atingiu muito

⁵ Grifo do autor.

rapidamente uma forma de maldade, diferenciando quem zomba, que não podia ser idêntico àquele que é motivo de zombaria.

Por meio dessa transformação corporal, nesse corpo reinventado e artificial, se sentiam mais livres. Nesse sentido, o corpo inteiro tornava-se máscara, conforme Lecoq (2010). Diante desses corpos bufonescos, os personagens rodeados aceitavam mais facilmente que “loucos” zombassem deles. Retoma-se, assim, o tradicional “bobo da corte”, que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades.

Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçar do “incaçoável”: da guerra, da fome no mundo, de Deus. Lecoq (2010) menciona que os bufões puderam representar a procissão da “morte do amor” e, na transposição bufonesca, fazer-nos aceitar o inaceitável.

Com efeito, os bufões não podiam vir de um espaço realista, da rua, do metrô. Eles vem de outros lugares: do mistério, da noite, do céu e da terra. A função do bufão não consistia em zombar de um indivíduo em particular, porém, de modo mais geral, de todos, da sociedade em geral.

Bufões se divertem, pois se divertem o tempo todo, imitando a vida dos homens. Fazer uma guerra, lutar, estripar-se os deixa felizes. No entanto, eles nunca representam a guerra na cronologia lógica de uma história que se desenrola. Eles trazem um texto particular: aquele que mata o outro se diverte tanto, que ele pede para fazer de novo. E eis que se matam, mutuamente, repetidamente, apenas pelo prazer. Para interpretar! (LECOQ, 2010, p. 182)

Os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso. Eles tratam, também, sobre o poder, sua hierarquia, invertendo-lhes os valores. Cada bufão tem alguém acima dele e alguém abaixo. Ele admira um e é admirado por outro. Apenas aquele que estiver no limite mais baixo dessa hierarquia não é admirado por ninguém. Aquele que detém o poder, que é o príncipe, o diretor, o presidente, o rei, decide quando quer e, por capricho, que a guerra já durou o suficiente nesse lugar e que precisa fazê-la em outro lugar. E assim, todos os seguem. Dessa forma, os bufões funcionam na inversão dos poderes, em que o mais débil dirige.

Os bufões viviam em bandos. Um bando de bufões é constituído por um grupo de cinco pessoas, e nele pode haver uma verdadeira convivência. Esse bando é dirigido por um chefe e todo o bando ajuda-o a formular o que será feito. Conforme Lecoq (2010), ao longo do tempo, os bufões fizeram surgir algumas grandes famílias: a do mistério, depois da do poder e, por fim a da ciência. Essas três famílias podem ser determinadas, hoje, como: o mistério, o grotesco e o fantástico.

Nesse sentido, o mistério gira em torno da crença, quase religiosa. Os bufões do mistério são adivinhos; conhecem o futuro. “Eles falam como Jó, que interroga o céu; como Dante, em *A divina comédia*. Os bufões ingleses residem em Shakespeare”.(LECOQ, 2010, p. 183). Os grotescos estão próximos da caricatura. Eles se aproximam dos personagens de nossa vida cotidiana, como alguns desenhos humorísticos podem representa-los. Esses bufões não questionam os sentimentos ou a psicologia, mas sempre a função social. E por fim, os fantásticos que se apoiam no mundo eletrônico, científico, mas também da imaginação mais alucinada. Conforme Lecoq (2010), surgem personagens com várias cabeças, homens-animais, bufões com a cabeça na barriga. E então, são possíveis todas as loucuras, uma vez que constituem a liberdade do ator e sua beleza.

Ocorre, todavia, que um bufão não pode pertencer, ao mesmo tempo, a três registros, mas nos bandos algumas misturas são possíveis. O fantástico pode ladear o mistério ou, ainda, um bufão do mistério pode metamorfosear-se num grotesco, e passar do primeiro ao segundo sem que se saiba muito bem qual dos dois representa o outro.

Os bufões sempre vem diante do público para representar a sociedade. A partir daí, todos os temas são possíveis, como a guerra, a televisão, o terremoto, a Assembleia Legislativa ou qualquer outro evento da atualidade, que são fontes inesgotáveis de inspiração e de interpretação. O trabalho dos bufões está ligado a um espírito de brincadeira, adaptável a diferentes situações.

Não obstante, o objetivo do bufão é caçoar e zombar dos outros e dos temas atuais da sociedade enquanto a meta do palhaço é ridicularizar a si mesmo. A partir da exteriorização das fragilidades, do ridículo, do avesso, do que há de mais grotesco, o palhaço atinge a sociedade e gera o riso na espontaneidade, por meio da identificação.

Em *Balada de um palhaço*, o personagem que mais se aproxima do bufo é o Menelão, uma vez que não dá importância aos problemas do seu companheiro de trabalho, o palhaço Bobo Plin e ainda zomba da situação:

MENELÃO - [...] Mesmo antes de você ficar com essa cruel doença... essa insana mania de alma... como direi? ... Não direi... O que direi é que, antes de tudo isso, você, meu querido Bobo Plin, já era uma merda. Sem-graça, sem graça. Entrava na pista... Não, esquece. Dói muito essa conversa. Menelão lambão, Menelão bestalhão, Menelão asnã. Menelão babão. **(Anda nervoso, no seu estilo, depois esbofeteia a própria cara e chora escandaloso.)** Ai, ai, ai, nasci pra sofrer! Ai, ai, ai, o palhaço do meu circo-irco-irco-irco quer uma alma. E não quer fazer rir. Ai, ai, ai! Toma! Toma! Toma! (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 14)

Por meio do personagem Menelão, percebe-se, ainda, a discussão acerca fazer artístico. O autor nos coloca diante da disparidade entre fazer a arte por prazer e por idealismo e arte como produto mercadológico. Menelão, enquanto dono do circo, tem sua preocupação voltada para a venda dos ingressos e no lucro. Bobo Plin, é palhaço, de fato, preocupado, a princípio, com suas interioridades, para que isso seja bem exteriorizado ao seu público.

Com efeito, Menelão não se sente da mesma forma que Bobo Plin, então, não é idêntico ao motivo de zombaria, que é seu companheiro de trabalho. Além disso, assim como os bufos surgem com a idealização de representar os problemas da sociedade, Menelão chama a atenção para um fato que está sempre em pauta no meio artístico, que é a motivação de se fazer puramente pelo dinheiro ou de se fazer por se ter uma filosofia ou ideal de arte. Dessa forma, Menelão caçoa da ingenuidade de Bobo Plin, por ser um artista que não tem preocupações com questões materiais. De maneira racional, o dono do circo pensa na sobrevivência, enquanto o triste palhaço sem alma volta suas aflições para o modo de se fazer arte.

1.1.2 *Commedia Dell'Arte* e o circo

A *commedia dell'arte* e suas máscaras são a representação da comédia humana. Nesse território, estão em jogo as grandes trapaças da natureza humana: fazer acreditar, iludir, aproveitar de tudo; os desejos são urgentes; os personagens em estado de “sobrevivência”. Todo mundo é ingênuo e esperto. O tema de base, conforme Lecoq (2010), é preparar a armadilha, por qualquer motivo. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si.

Da tradição, ficaram dois personagens principais: Arlequim, o servidor, e Pantalone, seu patrão. Pouco a pouco, o Arlequim primitivo, conhecido como *zanni*, ingênuo e maroto, de origem campesina, tornou-se travesso, inteligente, intrigante. Pantalone, homem de negócios, traficante de riquezas do Oriente Médio, é muito inteligente.

Para Lecoq (2010), a *commedia dell'arte* é uma arte da infância. Passa-se muito rapidamente de uma situação a outra, de um estado a outro. Arlequim pode chorar a morte de Pantalone e, rapidamente, alegrar-se com a sopa que ficou pronta. Assim como o palhaço, que muda de estado emocional rapidamente dependendo do andamento da sua apresentação.

Os *lazzi* constituem o principal espaço da interpretação da *commedia dell'arte*. Assim, o ator, por meio de seu jogo e de sua presença cômica, pode fazer com que se crie um texto, um roteiro. A precariedade aparente do roteiro deve-se à dificuldade de pôr no papel o que se deve fazer para ser engraçado, tocante, convincente. A grande diferença entre as *gags* e os *lazzi* é que estes tem sempre uma referência humana. A *gag* pode ser puramente mecânica ou absurda, sair de uma lógica para propor uma outra, o *lazzo* sempre enfatiza um elemento da humanidade dos personagens.

A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *commedia dell'arte*, conforme Bolognesi (2003). As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica, acrescida de música e dança. Os originais criados de Pantaleão, Arlequim e Colombina, transformaram-se, na Inglaterra, em jovens amorosos. Essa mudança, que ocorreu em meados de 1770, provocou o esvaziamento do contraponto cômico original, vindo a ser recuperado mediante a inversão de papéis: o jovem apaixonado foi confiado a uma mulher e sua companheira, a um homem. Os cenários eram bem elaborados, acentuando os efeitos cênicos herdados dos cômicos *dell'arte*.

Nesse sentido, surgiu uma aproximação de tipos: o encontro da tradição italiana com a dos *clowns* ingleses. A partir desse encontro houve a sugestiva fusão que foi ponto fundamental para a concepção do *clown* moderno e circense. Para Bolognesi (2003), isso se deu a partir da caracterização externa, como indumentária e maquiagem, e do estilo de interpretação dos atores. Dessa forma, o *clown* que era resultado da união do anterior tipo inglês com as personagens da comédia italiana, passou a ser dominante. Essa mudança se consolidou no século XIX, especialmente a partir do ator inglês Joseph Grimaldi. Com efeito, cumpre destacar que:

Herdeiro da tradição das feiras, da *commedia dell'arte* e do teatro de pantomima, Grimaldi, apesar de jamais ter ocupado um picadeiro de circo, é considerado o criador do *clown* circense, a ponto de seu cognome “Joe”, ou “Joey”, ser tomado, na Inglaterra, como sinônimo de palhaço. Ele era de família de artistas. Seu avô, Giovanni Battista Nicolini Grimaldi, foi um arlequim e trabalhou na Feira Saint-Germain entre os anos de 1740 e 1741. Giuseppe Grimaldi, pai de Joe, também foi um Arlequim, além de bailarino. Ele se transferiu para Londres em torno de 1755, onde foi ator e professor de dança nos teatros e, certamente, contribuiu para que o balé-pantomima se firmasse. (BOLOGNESI, 2003, p. 63-4).

O Arlequim, personagem da comédia italiana, aproxima-se muito da concepção do Augusto. Ambos se representam, em cena, como seres ingênuos e facilmente dominados por outrem. O Arlequim, um servo, caracteriza-se por ser um tipo brincalhão, que, geralmente, se diverte com as situações e se envolve em confusões. Além disso, tem a facilidade de perder o

foco, desviando sua atenção para algo que posso acontecer repentinamente e isso pode mudar todo o destino de sua atuação.

Já o Pantaleão, ou Pantalone, é um comerciante com idade avançada e avarento. Ele geralmente é preocupado com questões de cunho financeiro. Então, ele domina as situações e pode usar as habilidades astutas e ingênuas do Arlequim para conseguir o que deseja. Esse personagem lembra as atribuições do Clown Branco, que tem o domínio sobre o Augusto.

Essa ingenuidade do Arlequim e do Clown Augusto pode ser notada no personagem Bobo Plin, de Balada de um palhaço. Enquanto seu parceiro e dono do circo, Menelão, está extremamente preocupado com a venda dos ingressos, Bobo Plin mergulha na busca por seu ideal artístico. Dessa forma, Menelão com sua atribuição de dono do circo, que não deixa de ser um comerciante, quer apenas utilizar os serviços do palhaço triste para conquistar o tão desejado lucro: “MENELÃO - Não enche o saco, Bobo Plin. Com muita ou pouca gente, agora ou a qualquer hora, quem é bom dá o recado. Mas você, com essa porra de alma... Comigo não tem ‘gosta’ ou ‘não gosta’. Isso aqui é como puteiro: abriu o pano, não se devolve a grana.” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 25).

Com efeito, o circo se relaciona em diversos sentidos com a *commedia dell'arte*. Tanto as companhias de circo quanto às de comédia italiana possuíam o perfil de constituição familiar. Eram famílias que trabalhavam e se apresentavam em vários locais. As técnicas eram passadas de geração para geração. Ao longo dos anos, esse formato de família foi se modificando e, na atualidade, poucas são as famílias circenses tradicionais.

O uso das máscaras, dos cômicos *dell'arte*, forçava a preparação corporal dos atores que interpretavam os personagens, pois, toda expressão devia ser evidente por meio do corpo e não do rosto. Assim acontece com o trabalho do palhaço, o corpo fala muito mais do que qualquer palavra e a palavra é usada, somente, em favor das ações físicas. A busca de preparo para o uso do corpo, que seja cômico, era privilegiado pelas companhias.

1.2 O palhaço brasileiro

O circo, no Brasil, teve sua fase de ouro no século XIX, quando os grandes circos estrangeiros se deslocavam de acordo com os ciclos econômicos, como o do café, o da borracha, o da cana-de-açúcar, dentre outros. Conforme considerações contidas na obra *O*

circo no Brasil, da Fundação Nacional de Arte, esses circos vinham de navio pelo litoral e depois iam até o rio da Prata, a Buenos Aires e eram assistidos até pelos imperadores.

No entanto, também se tem ciência de que nos finais do século XVIII já existiam grupos circenses que viajavam de cidade a cidade, com pequenos espetáculos em dias de festa. Assim, compreende-se a ligação dos ciganos com o circo, pois, acredita-se que com as constantes perseguições na Península Ibérica, muitos tenham chegado ao solo brasileiro e entre duas atividades estavam a doma de ursos, o ilusionismo e as exhibições com cavalos, segundo considerações de Alice Viveiros de Castro, em *O circo no Brasil*.

Com efeito, o circo no Brasil tinha atrações consideradas como tropicalizadas. O palhaço brasileiro desenvolveu características próprias, como falar muito, ao contrário do palhaço europeu do século XIX, que era mais de mímica. No Brasil, o palhaço sempre foi muito conquistador e malandro. Seresteiro, tocador de violão e adorava cantar canções com duplo sentido. Desde então o humor brasileiro foi considerado picante.

Nesse sentido, muitos palhaços tornaram-se memoráveis no cenário brasileiro, como o Piolin, Arrelia, Chicharrão e Carequinha, para citar alguns. Na obra elaborada pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), há a história visual do circo no Brasil, bem como fotos e alguns registros desses palhaços que se consagraram na trilha dos saltimbancos e até hoje são lembrados pelo público brasileiro. Além disso, se tornaram referência para o trabalho de palhaços mais atuais.

George Savalla Gomes, o palhaço Carequinha, afirma:

- Hoje você não vê um circo que tenha uma dupla de palhaços, eles modificaram o palhaço. Hoje só tem o palhaço de soirée, uns três ou quatro, que entram no meio dos números, só para tapar buracos. Não têm número próprio. Aquele palhaço, tipo Carequinha, isso não existe mais. Antigamente o povo só ia ao circo pra ver o palhaço, circo sem um bom palhaço não fazia sucesso. (TORRES, 1998, p. 31)

Carequinha, George Savalla Gomes, de família tradicional circense, nasceu em Rio Bonito (RJ), em 1915. Ao contrário do que se pensa, ele possui muito cabelo e sempre fez questão de deixar bem penteado, demonstrando a extrema vaidade. Ele foi o primeiro circense a entrar na televisão, conforme informações da FUNARTE, na qual trabalhou muitos anos, dando-lhe uma projeção nacional. Para ele, sempre houve palhaços desde os tempos em que havia o bobo da corte. No entanto, dupla de palhaços, no Brasil, começou com o Cardona, palhaço uruguaio e tio do Oscarito.

Sobre a relação circo e teatro, Carequinha se considerava como um “galã” e por isso, entrava como palhaço na primeira parte da apresentação e depois era o galã nas peças. O circo

tinha palco, então, a primeira parte era no picadeiro e a segunda, no palco, onde se apresentavam os dramalhões.

No entanto, o “Rei dos palhaços” foi mesmo o Piolin, Abelardo Pinto. Esse apelido foi dado por espanhóis, devido sua magreza na juventude. Assim como Carequinha, Piolin trabalhou em circo desde muito novo, em Ribeiro Preto, em 1887. Além de palhaço, foi acrobata, ginasta e equilibrista.

Piolin trabalhou com inúmeros palhaços conhecidos e, ainda, participou dos movimentos que assinalaram a vida artística paulistana, como a Semana de Arte Moderna, em 1922. Por sua intelectualidade, foi cortejado por escritores e artistas como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Pagu, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Raul Bopp, Sérgio Milliet. Nesse sentido, Mário de Andrade escreveu uma crônica⁶ sobre Piolin, em 1931:

A comicidade de Piolin evoca na gente uma entidade, um ser, e de tanto maior importância social que essa entidade converge para esse tipo psicológico geral e universalmente contemporâneo de ser abúlico, do ser sem nenhum caráter moral, predeterminado e fixo do ser “vai na onda”. O mesmo ser que, apesar das especificações individuais, representam Carlitos, Harry Langton, os personagens de Ulisses, de Proust, as tragicômicas vítimas do relativo que Pirandello inventou. Nessa ordem geral do ser humano, que parece criada pela inquietação e pelas enormes perplexidades deste fim de civilização, ser que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios, é que o tipo de Piolin se coloca também. (FUNARTE, 1998, p. 37)

No final dos anos 40, todos esses artistas iam prestigiar o espetáculo de Piolin. O jornalista Edwaldo Pacote chegava a considerar que o circo de Piolin era um “divertimento de intelectuais”. Piolin, pouco antes de falecer, aos 76 anos, comentou que “O circo não tem futuro, mas nós, ligados a ele, temos que batalhar para essa instituição não perecer” (FUNARTE, 1998, p. 38).

Outro palhaço brasileiro inesquecível é o Benjamim de Oliveira, o palhaço negro. Piolin foi considerado como o “Rei dos Palhaços” e Benjamim de Oliveira foi eleito como “Rei dos Palhaços do Brasil”. Nascido em Pará de Minas, em 1870, faleceu aos 84 anos. Tornou-se tão conhecido pelo ecletismo de suas atuações. Teve uma primeira fase puramente circense, galã teatral convincente, e uma segunda fase de teatro impecável. Benjamim foi considerado como um inventor, por sua capacidade de improvisar diante da desgraça e sempre superar.

⁶ Crônica retirada da obra *O circo no Brasil*, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

Em São Paulo, no circo em que trabalhava, tornou-se palhaço após o palhaço Freitinhas adoecer. Segundo Benjamim de Oliveira:

Eu estava ao lado, comendo no meu prato de folha - como negro eu não me sentava à mesa com os outros -, quando o Albano (novo sócio do Frutuoso), exclamou: - 'Já sei. O moleque Benjamim vai fazer o palhaço.' Tremi. Se não fosse preto, decerto teria ficado pálido. Apelei com os olhos para o Frutuoso. Ele, porém, confirmou. E eu tive que fazer o palhaço... (FUNARTE, 1998, p. 40).

No início, recebeu vaias, gestos, assovios, batatas e ovos podres. Com o tempo, passou a receber palmas e pedidos de bis. Daí em diante sua carreira disparou, ganhou muito dinheiro, deu lucro a muitos empresários. Morreu quase na penúria, mas deixou um nome na história brasileira.

Pouco depois, os circos foram perdendo a tradição de ser familiar, do formato circo-teatro, que tinha picadeiro e palco e exibição de animais. O circo-teatro era feito por artistas do próprio circo, eles que interpretavam os papéis nos dramas e comédias. Ocorre, todavia, que há muitos atores, sem mercado no teatro ou na TV, acabavam indo para o circo sem ter nenhuma preparação.

Os circos passaram a fazer apresentações seguidas e com sessões lotadas. Na entrada, passou a ter praça de alimentação, como nos *shoppings*, patrocinada pela *Coca-Cola*. Porém, dentro continua como antes, com vendedores de pipoca, refrigerantes, baleiros, muitas crianças, pais das crianças e casais de namorados. O estilo de música já não era mais o mesmo, pois começou a era *pop*, com teclados, guitarras elétricas e bateria. Assim, o circo adaptou-se aos tempos da *mass media*, tornou-se performático, mas sem esquecer a maioria das atrações de antes.

Hoje, o que chamamos de pós-modernidade articula a sintomatologia de ainda outro estágio da abstração, qualitativa e estruturalmente distinto do anterior, que as páginas precedentes caracterizavam, com base em Arrighi, como o nosso próprio momento de capitalismo financeiro: o momento do capital financeiro da sociedade globalizada, as abstrações advindas da tecnologia cibernética (é errôneo defini-la como "pós-industrial", exceto como uma forma de distinguir sua dinâmica da do momento "produtivo" anterior). Assim, qualquer nova teoria abrangente do capitalismo financeiro precisará se estender para incluir o domínio expandido da produção cultural a fim de mapear seus efeitos: de fato, a produção e o consumo culturais de massa - a par com a globalização e com as novas tecnologias da informação - são tão profundamente econômicos e tão totalmente integrados em seu sistema generalizado de mercantilização quanto as outras áreas produtivas do capitalismo tardio. (JAMESON, 2001, p. 152)

A arte do circo passou a ser aprendida em escolas espalhadas por várias cidades do Brasil. A Escola Nacional de Circo, fundada em 1982, também foi ideia que passou pela

mente de Piolin, Chicharrão, Arrelia etc. Assim, os ensinamentos não eram mais repassados de geração a geração, mas a escola ensinava e formava profissionais.

Conforme a obra da FUNARTE (1998), o novo circo brasileiro tem uma ligação com o circo francês, que se desenvolveu a partir da década de 1980. Dessa forma, compreendia-se que o novo circo beneficiava a todos, tradicionais ou não. Teve, então, início o Projeto Universitário de Circo, o qual envolvia a participação de alunos e instrutores brasileiros e de artistas e instrutores franceses em oficinas de criação e desenvolvimento técnico. Esse projeto deu prosseguimento ao trabalho desenvolvido pelas escolas de circo nacionais com crianças de rua, visando à integração social, à aprendizagem e à ocupação de menores carentes.

Importa mencionar que em 1985 foi estabelecido o LUME, importante referência de pesquisas teatrais, bem como em estudos de palhaço. É um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam nas experiências de Luís Otávio Burnier em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa. Após isso, retornou ao Brasil com a ideia de criar um centro de pesquisa da arte do ator, que combinaria o conhecimento adquirido na Europa com elementos da cultura brasileira.

Conforme Ferracini (2002), a meta das buscas é a obra de arte, mas nos concentrando em “como” fazer, pois, para o grupo, no domínio da arte, a técnica e a criação são inseparáveis. Assim, ao longo dos anos, elaborou técnicas corpóreas e vocais de representação a partir da corporeidade pessoal de cada ator. O LUME também tem uma metodologia particular de trabalhar o *clown* e a utilização do corpo cômico.

Nas pesquisas do LUME, a busca do *clown* é pessoal e a partir do conhecimento e da ampliação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo de cada um. Descobre-se, então, a “lógica do erro”, o tempo individual de ação e reação e as potencialidades do uso cômico do corpo, tentando encontrar uma técnica que englobe todos esses elementos.

Outro palhaço de relevância nacional é o Xuxu, o Luis Carlos Vasconcelos, fundador da Intrépida Trupe em 1986. Ele formava um trio de palhaços com Geraldim Miranda, também paraibano, e o Palhaço Dudu. Vasconcelos fundou também a Escola de Circo Piolin em João Pessoa nos anos 80. Segundo Libar (2008), apesar de usar um figurino como de qualquer palhaço tradicional do Brasil, Xuxu incorporou matrizes populares e as sutilezas da arte do ator teatral.

Luis Carlos Vasconcelos era uma pessoa ligada à cena teatral e ao circo contemporâneo. Vivenciou experiências fora do país com atores e diretores relacionados ao teatro antropológico. Com todo o refinamento estético e técnico de uma pessoa do teatro, ao

mesmo tempo, ainda andava de monociclo, equilibrava objetos no queixo e tocava acordeom. “Mesmo de peruca e com o corpo escondido no figurino tradicional ele era o palhaço mais humano que eu já tinha visto” (LIBAR, 2008, p. 82).

Xuxu influenciou toda uma geração de palhaços, como o palhaço Dudu (Eduardo Andrade), palhaço Bicudo (Sérgio Bustamente) e também a paraibana Ieda Dantas, a palhaço Giramundo. Outros que tem carreiras ligadas ao Luis Carlos Vasconcelos são os Irmãos Brothers, Alberto Magalhães, Nehemias, Dalmo e Fabinho Florentino. Foi referência até para aqueles que não trabalhavam diretamente com ele, como o grupo de palhaças “As Marias da Graça”.

Libar (2008) ainda menciona sobre a forma de trabalho de Luis Carlos Vasconcelos. Ele vestia-se e saía para as ruas, relacionando-se com as pessoas, andando de ônibus, de metrô. Aos poucos, a partir desses contatos, foi se tornando como palhaço-cidadão, como ele mesmo definia.

Assim, esses palhaços fizeram que a arte da palhaçaria fosse reconhecida no cenário nacional, compondo novas formas de trabalho e técnicas. Embora com a referência tradicional, iniciada nos grandes circos, os palhaços começam a desenvolver outras habilidades pessoais e ganhar outros espaços, além do picadeiro.

A década de 70 apresenta autores lutando para driblar a censura. Essa década vê nascer uma geração de mulheres como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral, que ao lado de Zé Vicente, João das Neves e Antônio Bivar escreveram textos que refletiram o momento de censura pelo qual o país passava. O final da década de 70 e início dos anos 80 vê diminuir o papel do dramaturgo e dos textos teatrais, reflexo do movimento de censura. Essa ficará conhecida como a década dos encenadores e terá as encenações marcantes de diretores como Antunes Filho, em São Paulo e de grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio de Janeiro.

Década em que o a população foi às ruas protestar pelos direito às eleições diretas para presidente, com o movimento “Diretas Já”; Tancredo Neves foi eleito, de forma indireta, mas faleceu antes de assumir o cargo; foi promulgada a Constituição Brasileira, que está em vigor até os dias atuais. Além disso, na década de 1980, cantores e bandas nacionais destacaram-se no cenário musical, como Ney Matogrosso, Blitz, Paralamas do Sucesso, Titãs, Roberto Carlos, RPM, Cazuza, Engenheiros do Havai, Biquine Cavado, Ultraje a Rigor, Ira!, Barão Vermelho, Legião Urbana, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre outros.

Na década de 80, a televisão já conquistava um espaço significativo nas casas brasileiras e, então, mais uma maneira de entretenimento. Muito do que se havia de interessante era transmitido pelas emissoras e o espectador nem precisava se levantar do sofá. O circo, dessa forma, perdeu seu *status* de grande entretenimento, sendo frequentado apenas pelo público mais interessado. Com efeito, nesse período, surgem circos que criam grandes espetáculos, para garantir a audiência do público, como o circo Beto Carrero.

O Brasil dos anos 80 tinha outras prioridades, assim como o teatro. O próprio “repórter de um tempo mau”, Plínio Marcos, como se definia, não encontrava quem o quisesse ouvir. Então, voltou-se para a busca interior; refugiou-se na religiosidade, no tarô e no esoterismo. Nesse sentido, suas personagens estavam voltadas para o embate existencial. Destaca-se, assim, que para o dramaturgo a religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social-econômico injusto. Mais do que isso, para ele, a religiosidade é altamente subversiva e leva o homem ao autoconhecimento; e o autoconhecimento leva o homem à subversão. (PLÍNIO MARCOS, 1985)⁷

Foi justamente dessa década, em que a arte se encontrava em crise em muitos aspectos, que Plínio Marcos escreveu *Balada de um palhaço*. O dramaturgo, que não se preocupava em agradar ninguém com suas obras, provocava a reflexão sobre o cenário artístico. Colocou em questão o circo, como um microcosmo da arte brasileira naquele momento.

A reflexão do palhaço que não estava satisfeito com o seu trabalho, é a mesma angústia de um autor que também estava em crise com a sua escrita. Plínio Marcos sempre teve intenção de denunciar as mazelas da sociedade e por isso, ficou conhecido como “escritor maldito”. Então, questiona-se acerca do fazer artístico que sempre idealizou, sem a preocupação ferrenha com o mercado e com a venda de suas obras.

Bobo Plin ainda reflete sobre essa nova maneira de se atuar como palhaço. De um trabalho com busca pessoal, que age por meio da ingenuidade. Um palhaço que se preocupa com sua plateia, sendo um palhaço-cidadão como Xuxu. Ele não desejava mais seguir o exímio exemplo dos palhaços tradicionais, que acabavam tendo trabalhos muito semelhantes, pelo contrário, tinha o anseio de inovar sua arte por meio de si mesmo.

Para Bolognesi (2003), os palhaços brasileiros da atualidade não tem mais as características externas dos primitivos clowns. Há um predomínio do Augusto. Os palhaços

⁷ Sítio Oficial de Plínio Marcos. Disponível em <http://pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm>. Acesso em 10 de abril de 2012.

estão presentes em todos os circos, todavia suas funções e inserções alteram-se de acordo com o tipo de espetáculo, ou mesmo de acordo com as inserções de cada palhaço, ou grupo deles, desempenha nos circos.

Em 2011 foi produzido e lançado o filme “O palhaço”, com atuação e direção de Selton Mello. O roteiro do filme conta a história de Benjamim, interpretado por Selton Mellon, que trabalha no Circo Esperança com seu pai Waldemar, interpretado pelo ator Paulo José, e formam a dupla de palhaços Pangaré e Puro Sangue. No entanto, Benjamim passa por uma crise existencial, triste, sem compreender sua função no circo e, então, decide abandonar por um tempo seu pai e a trupe.

Nesse sentido, a crise de Benjamim, palhaço Pangaré, é parecida com a crise do palhaço Bobo Plin, pois ambos buscam o ideal para sua arte e seu caminho como palhaços. Assim, o autor do roteiro, Selton Mello, traz nas telas do cinema os conflitos de um artista e parece fazer uma releitura da obra pliniana, embora não se faça essa referência.

1.3 Palhaço de picadeiro ou de palco?

Bolognesi (2003) cita uma entrevista, realizada em Marília/SP, em que o palhaço Cremoso afirma que:

[...] os gestos no picadeiro são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais porque o público está bastante distante de mim; e também, no teatro, a figura está sempre de frente. Aqui é no solo, para trás, para diante, pra frente, enfim... Então as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro.

Nesse sentido, o palhaço Cremoso enfatiza a diferença entre o palhaço circense e o palhaço que atua no teatro. Para ele, no circo, o público fica um pouco mais distante do picadeiro e assim, a apresentação do palhaço necessita de gestos e movimentos mais evidentes, para que chegue ao público de forma clara. Tudo muito exagerado, para atingir o máximo de espectadores.

Os artistas circenses dominam várias técnicas e artes para se apresentarem no picadeiro e o palhaço, acaba utilizando essas técnicas em favor dos seus números. Então, nos picadeiros, veem-se palhaços acrobáticos, malabaristas e ilusionistas. O trabalho de corpo desse palhaço é mais evidente, assim como seu figurino e maquilagem.

No teatro, geralmente, o público está mais próximo ou não. De certa forma, a atuação do palhaço de palco italiano não exige tantos exageros. O palhaço tem sua *gag* a ser desenvolvida no palco, porém, gera a ruptura, mais facilmente, da quarta parede, elemento componente das concepções dramatúrgicas propostas por Aristóteles em *A Poética*. Assim, o palhaço interage diretamente com o público, que pode participar dos números apresentados. A participação do espectador pode alterar o desenvolvimento e o tempo do número, dependendo do jogo estabelecido entre ele e o palhaço.

Com efeito, o palhaço que atua no teatro traz mais elementos teatrais para a sua encenação. Ele busca um refinamento estético e técnico, próprio de um artista do teatro. Diferente do figurino tradicional de palhaço, na maioria dos casos, tanto o figurino quanto a maquilagem são carregados de mais simplicidade.

O palhaço tem seu roteiro a ser seguido, porém, quando coloca os pés no palco, tudo pode mudar. No primeiro momento, a chegada do palhaço denomina-se apresentação, em que ele vai, de certa forma, se apresentar ao público, cumprimenta-lo, como que tecendo uma rede, ganhando a atenção de todos. Assim, o palhaço poderá sentir, ainda que pouco, que tipo de público está presente. Em seguida, vem o desenvolvimento da *gag* ou número e depois, a finalização. Em todas as etapas, o palhaço pode, a qualquer momento, descer do palco, interagir com o público e fazê-lo participar do jogo.

Entretanto, existem casos em que o palhaço é um personagem de um texto dramático, a ser construído a partir de um enredo, proposto por um dramaturgo e orientação de um diretor. Nesse sentido, a constituição do palhaço personagem torna-se distinta da configuração do ator que desenvolve seu palhaço. O ator que interpreta um personagem que é um palhaço passa por outro processo de criação, baseado no estudo de construção de personagem, diferente do ator que desenvolve seu palhaço, que é baseado em estudos subjetivos.

Há, ainda, o palhaço que atua em espaços públicos. Nesse contexto, a atenção do palhaço é totalmente dirigida aos espectadores, e os elementos externos que podem ocorrer durante a apresentação, como ruídos, músicas, barulhos de carros e outros veículos etc. Desse modo, o palhaço deve estar atento a todas as interferências e ainda, saber interagir com elas. O espaço da rua é múltiplo, efêmero, e o palhaço que se apresenta nesse espaço precisa saber lidar com essa diversidade.

Nesse sentido, o palhaço pode fazer com que sua apresentação seja ainda mais rica, com mais elementos a serem colocados em jogo. Nessas situações, o roteiro do palhaço torna-se apenas um esboço, que vai ser moldado e distinto a cada apresentação. Na rua, há pessoas

que passam e outras que permanecem, constituindo um tipo de público volátil e, então, a apresentação do palhaço deve atingir a esses diversos públicos, de maneira que, cada um, leve para casa sua leitura.

O ator que desenvolve seu palhaço passa por um processo de pesquisa intenso e subjetivo, pois, a constituição desse trabalho está baseada nas descobertas intrínsecas ao ator. Essas descobertas vão além da aparência física, modo de andar ou se movimentar, elas operam no modo de falar, de agir, pensar e sentir. Nesse sentido, Bobo Plin demonstra estar preocupado com o seu trabalho enquanto palhaço: “BOBO PLIN - E quando o palhaço não consegue rir de si mesmo, Menelão? Me diga isso, senhor Menelão. Porque é isso: eu não consigo rir de mim mesmo. Da minha fragilidade, da minha dolorosa e ridícula situação. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 13)”.

Insatisfeito com sua profissão, Bobo Plin decide deixar de lado as repetições e entrar no picadeiro sem ter nada preparado. Dessa forma, na naturalidade, ele poderia descobrir o seu próprio modo de fazer. Nesse caso, o personagem não interage com o público, já que está um tanto distante, por ser no picadeiro de um circo. Bobo Plin comenta que nota que seu público “não tinha cara” (p. 30) e que “Nenhuma poesia poderia entrar naquela gente” (p. 31).

Assim, Bobo Plin acabou repetindo as mesmas anedotas, como uma reza. Para Menelão, o público riu e se divertiu, mas, segundo Bobo Plin, os espectadores não riram de verdade, pois não foram atingidos pelo trabalho. Bobo Plin não sentiu a troca e interação com seu público. O seu objetivo era subverter e tocar o seu público, por meio do seu ofício, de maneira que ele refletisse sobre os problemas do ser humano e não que apenas risse das piadas que sempre se repetiam.

Com efeito, a obra dramática demonstra um fazer artístico ligado ao circo. São personagens que atuam no ambiente circense e não no teatro. Como decorrente do universo circense, não havia interação direta com os espectadores, o que também não era preocupação do dono do circo, o Menelão. Talvez Bobo Plin quisesse revolucionar essa forma de trabalho no circo, tanto que afirmava diversas vezes sobre a sua vontade de subverter e, assim, quebrar os grilhões.

Não obstante, o que se sabe é que a interação com público é fundamental para o trabalho do palhaço, seja ele do picadeiro ou do circo. O palhaço é a expressão artística que mais se aproxima do ser humano, por demonstrar sua fragilidade e espontaneidade em cena. Dessa forma, o público se vê e se identifica com o palhaço, sentindo-se, então, mais à vontade

para participar do jogo proposto pelo palhaço, por mais que seja bizarro ou gere vergonha; o público se sente no mesmo patamar.

Além disso, o palhaço ganhou novos espaços após as mudanças de estruturas dos circos. Foi no período em que se desvencilhou a ideia de famílias circenses, em que o circo pertencia a uma família e havia apenas alguns poucos contratados que não possuíam o mesmo sobrenome. E ainda, a formação de escolas de circo, nas quais se profissionalizavam artistas com novas técnicas de trabalho.

Com essa abertura, o palhaço já não pertencia somente ao picadeiro. Os artistas que desenvolviam o ofício da palhaçaria se permitiram a novas experiências e se aproximaram muito das técnicas teatrais. Assim como Libar (2008) comenta, em seu livro *A nobre arte do palhaço*, sobre a atuação de palhaços como o Tchesco, que executava seus números no circo, e Xuxu, que era mais teatral.

O palhaço que atua no palco acaba sendo mais inovador, pois exercita suas habilidades de agir com o inesperado a partir do arriscado jogo com o público. Dessa forma, ele sempre surpreende, pois o espetáculo nunca será exatamente igual. Enquanto o palhaço de picadeiro, que não privilegia o jogo com o público, seus números, geralmente, não são tão surpreendentes e muitos, na maioria das vezes, caem na repetição. A repetição era o que Bobo Plin queria excluir, pois, segundo ele, “embrutece o homem”.

CAPÍTULO II: DO CIRCO À VIDA E DA VIDA À FICÇÃO: A BALADA BIOGRÁFICA (AUTO) FICCIONAL DE PLÍNIO MARCOS

*Mais nous ne sommes jamais nous-mêmes, et entre nous, identiques à nous, un 'moi' n'est jamais en lui-même, identique à lui-même*⁸.
(Derrida)

2.1 Quando a vida se torna arte

O dramaturgo brasileiro Plínio Marcos foi considerado pela crítica como “escritor maldito” e por ele mesmo como “repórter de um tempo mau”, uma vez que a maioria de suas obras retratava a realidade do país de forma “nua e crua”, as mazelas da sociedade e, por isso, muitas delas foram proibidas pela censura. Quando *Barrela* (1958), sua primeira peça, veio a público, impressionou pela linguagem sem ornamentos e sem tentativa de camuflar a sua indignação diante do momento em que o Brasil atravessava.

Com “alma subversiva”⁹, o dramaturgo desenvolveu em seus textos, entre 1958 e 1998, “uma singular riqueza de facetas, em que prevalece ora o social, ora o político, ora o religioso, em temas diversos”, porém destacou-se no gênero dramático, compondo textos e atuando como ator e diretor, atividades que lhe renderam prêmios em festivais de teatro: Molière, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), Shell, Saci e Golfinho de Ouro. (ENEDINO, 2009, p. 29)

Nesse sentido, importa mencionar que o dramaturgo utilizava determinados recursos para demonstrar a relação de desigualdade social e de poder representada, geralmente, por dois tipos de personagens: o mais forte e o mais fraco. Segundo a crítica teatral, Plínio Marcos buscava “agredir” o Governo, por meio do uso de metáforas, relacionando a imagem do mais forte como o Estado, ou seja, as forças estatais que detêm o poder, símbolo da hegemonia. Para o autor, nada mais o incomodou do que a censura. Assim, a figura do mais fraco ficaria para aqueles que estão obstinados a receber ordens.

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, em 1935. Era filho de bancário, pertencia à classe média baixa, morava numa vila, que mais tarde seria definida pelo dramaturgo como

⁸ Tradução nossa: Mas nós não somos jamais nós mesmos, e entre nós, idênticos a nós, um “eu” não é jamais nele mesmo, idêntico a ele mesmo. (Derrida)

⁹ Grifos do autor.

“Vila Sapo”, a qual era cercada por cortiços e pelo cais do porto de Santos, espaço físico e social que, segundo ele, o influenciaria na escrita de suas obras e na criação de suas personagens. Semi-analfabeto, frequentou a escola até a quarta série do Ensino Fundamental; por ser canhoto, abandonou os estudos, uma vez que:

A aversão à escola surgiu por um fato singular. Plínio era canhoto numa época em que isso, embora não fosse mais “coisa do demônio” como na Idade Média, indicava um desvio a ser corrigido por métodos pedagógicos que incluíam tapa ou reguada na mão esquerda (MENDES, 2009, p.25).

Foi palhaço de circo, jogador de futebol, funileiro, radialista, camelô, até chegar ao cenário da dramaturgia nacional como autor renomado. Além de exercer diversas profissões, conviveu com os mais variados tipos de pessoas, possibilitando-lhe, assim, experiências capazes de render características para traçar os perfis das personagens que fizeram parte de seus textos. Em decorrência de inúmeras dificuldades as quais vivenciou, fizeram que Plínio Marcos lutasse por seus objetivos; chegando, assim, a um degrau de prestígio e honra.

Embora tenha concluído somente o curso primário, um caso ocorrido na cadeia de Santos, impulsionou-o à escrita, nascendo a polêmica *Barrela*, em 1958, peça em forma de diálogo e permeada de numa linguagem inovadora para a época. O dramaturgo foi descoberto como palhaço, aos 22 anos, por Patrícia Galvão (Pagu), a qual precisava de um ator para substituir um papel na encenação de *Pluft, o fantasma*, de Maria Clara Machado. Em uma mesa de bar, após o espetáculo, ele mostrou sua peça *Barrela* à Pagu, que ficou fascinada pela intensidade dos diálogos, chegando a compará-lo com Nelson Rodrigues. Patrícia Galvão mostrou a peça Paschoal Carlos Magno e este sugeriu sua encenação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos. Porém, a peça foi proibida por mais de 20 anos; esse seria o primeiro problema do autor com a censura.

Segundo Vera Artaxo, ele dizia que havia sido preso 32 vezes, contando as insubordinações durante o serviço militar, dado que se pode confirmar nos arquivos do DOPS. Embora nunca se tenha filiado a partidos, sob a alegação de que apoiava ideias e pessoas, o dramaturgo aproximava-se, ideologicamente, da assim chamada oposição, pregando a liberdade de expressão e, pois, rejeitando influências governamentais em suas peças: “Um dramaturgo deve escrever toda vez que sentir vontade e fazer as coisas, independente da vontade do governo”; caso contrário terá de sujeitar-se à subvenção: “Se você tiver liberdade de expressão, você vai ter público. Se você não tiver liberdade de expressão, você vai depender de subvenção”. (ENEDINO, 2009, p. 28).

Importa destacar que suas obras foram reconhecidas pela linguagem simples e direta e pelos personagens subalternos. Assim, sua poética diferenciava das produções que fazem

parte do compêndio do teatro nacional, uma vez que Plínio Marcos procurava retratar a temática da marginalidade no cotidiano.

Em dados biográficos ou em opiniões de críticos renomados do teatro brasileiro, o que se passa é sempre a mesma opinião: o poder e a criatividade de escrever tão próximo de uma realidade vivida pelo próprio autor e pela sociedade em geral. Dessa forma, “O santista Plínio Marcos de Barros trazia as suas crônicas um de seus principais interesses como autor teatral: o retrato dos excluídos pela sociedade e o repúdio do poder em relação a esse panorama” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.17).

Depois de *Barrela*, Plínio Marcos não parou mais. Escreveu inúmeros textos teatrais, crônicas e romances. Não se preocupava em agradar o público com sua linguagem; o que desejava era, sobretudo, se sentir realizado ao passar por meio de seus personagens seus ideais; seus textos eram inconfundíveis:

Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também quanto a sua vida. Nele vida e obra jamais serão coisas distintas [...] Um dos elementos recorrentes no texto de Plínio é o uso da gíria, e o forte de sua escrita é a temática marginal (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.30).

No âmbito da multifacetada literatura, Plínio Marcos vai ao encontro desse segmento; sendo que, além de abrir portas para uma literatura a qual não apresenta preocupações em agradar, é também considerado o “pai do palavrão” na literatura nacional, pois: “Plínio também desenvolveu uma literatura carregada de conceitos, elementos, signos que atravessam a cultura popular, que é dinâmica e diversa no Brasil” (Idem, 2002, p.31).

A temática da marginalidade permeia grande parte das obras de Plínio Marcos. Nesse sentido, nota-se a presença de elementos do naturalismo em peças como *Navalha na carne*, *A mancha roxa*, *O abajus lilás*, *Dois perdidos numa noite suja*. O autor não se poupou em relatar histórias de personagens marginalizadas pela sociedade e as mazelas sofridas em seu cotidiano.

Para Rosenfeld (1993),

Obras cujo naturalismo, como estilo, é em si superado. Entretanto, o verismo radical, o domínio magistral do jargão dos deserdados, a agudez e precisão da observação e a força elementar com que sua cena espraia a vida tormentosa e selvagem dos humilhados, tornam sua obra revelação num país em que o teatro nunca passou por uma fase naturalista digna de ser levada a sério (ROSENFELD, 1993, p.150).

A poética pliniana pode ser caracterizada como naturalista, uma vez que retrata homens de “carne e osso”, sem a preocupação de criar personagens fictícias, com símbolos convencionais da virtude e do vício que não tem nenhum valor como documentos humanos. Para Émile Zola (1982, p.122), o naturalismo configura-se com “a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento [...]”. Assim, pode-se esperar que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição de uma investigação sincera.

Todo momento histórico apresenta um conjunto de normas que orienta e caracterizam as manifestações culturais de uma época, a produção cultural de um determinado momento histórico se orienta por normas que agem como princípio regulador, estabelecendo regras para a criação, prescrevendo os traços que devem apresentar e circunscrevendo sua abrangência.

O gosto, porém, não é o mesmo e o único em uma mesma época. Basta observar a diversidade de normas estéticas a reger os gostos nas diferentes classes sociais. A busca de uma transcendência em um momento marcado historicamente pelo fim da censura faz que a obra passe por um fio discursivo que transparece a imagem contestatória do autor.

A década de 1980 no Brasil, talvez igual aos anos anteriores, foi bastante conturbada, a população brasileira, antes vivendo sobre forte pressão do regime militar, reivindicava mudanças. As chamadas “Diretas-Já”, iniciada em meados de 1984, traziam o gosto da população brasileira para uma nova forma de governo, uma vez que cansados de viver sobre um regime autoritário, de fazer o que bem entendia o governo, e não ter suas próprias vontades, os brasileiros sonhavam com suas próprias escolhas.

Para Mendes (2009), se a década de 60 foi de difícil afirmação profissional, como um homem de teatro que aliava o talento autoral ao enfrentamento de obstáculos, a de 70 foi de turbulência. O Brasil dos anos 80 tinha outras prioridades, assim como o teatro. O próprio “repórter de um tempo mau”, como se definia, não encontrava quem o quisesse ouvir. Então, voltou-se para a busca interior; refugiou-se na religiosidade, no tarô e no esoterismo. Nesse sentido, suas personagens estavam voltadas para o embate existencial.

A religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social-econômico injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão. (MENDES, 2009, p. 390).

Assim, o autor incursiona sua dramaturgia para uma vertente mística, de cunho idealista filosófico. Nessa fase denominada “mística”, escreveu peças como *Madame*

Blavatsky (1985), que trata sobre a vida de Helena Petrovna Blavatsky; *Dia Virá* (1967), sobre Jesus Cristo; *Balbina de Iansã* (1970), sobre o candomblé e *Jesus-Homem* (1978) - segunda versão de *Dia Virá*, com referência ao texto bíblico sobre a Semana Santa.

Ainda nesse período, em 1986, escreveu a peça *Balada de um palhaço*, a qual foi concebida para representar o momento em que a discussão sobre o processo de criação artística está indissolúvelmente ligada à percepção de uma realidade carente de valores definidos, que apresenta certa fragmentação do sujeito. Com base nas categorias de sujeito descritas por Stuart Hall (2003), pode-se afirmar que o sujeito que se apresenta na peça não é unificado e previsível, mas se confronta com outras múltiplas identidades possíveis, deslocando-se e produzindo diferentes posições e diferentes identidades.

Balada de um palhaço pode ser considerado mais um texto poético-reflexivo do que os textos anteriormente escritos por Plínio Marcos. Importa destacar que as obras produzidas em pleno regime de exceção degradavam a realidade caótica vivenciada pelo cidadão brasileiro. O dramaturgo fazia uso de uma linguagem marginal, “sem freios na boca”, para contestar a ditadura, uma vez que foi alvo da censura. Destaca-se que muitas de suas peças foram proibidas, algumas ficaram até 20 anos em obscurantismo dramático.

Ocorre, todavia, que em 1986, quando já se sentia liberto das garras dos censores, e já podia escrever e encenar suas peças sem que fosse barrado, o dramaturgo entra em contradição com sua própria formação. Em 1985, depois de ter sofrido um enfarto, Plínio Marcos procurava refletir sobre suas obras, entretanto por meio do lirismo moderno atenuando, sem deixar de lado o social, sua forma original de escrever.

Nesse sentido, “O lirismo moderno, de conteúdo explicitamente social, que se vem contrapondo aos conceitos de imediatez e desmaterialidade dos cantares de amor, os quais nos acostumamos a identificar como essencialmente líricos” (SOARES, 1989, p.26). O texto nasceu em meio ao que se chamou a “fase mística” em que o dramaturgo se distanciou dos seus temas de violência marginal, em busca de uma reflexão existencialista, revelando um sujeito emotivo e com uma única vontade de mudar os moldes de interpretação, mostrando o seu forte potencial criativo. Com efeito:

Não faltam, em nossos maiores poetas, exemplos deste lirismo participante, resultado de uma integração entre a emoção e o desejo de interpretar o mundo; integração responsável pelo nascimento de uma significação que, ao revelar o mundo, revela o sujeito que o considera poeticamente, unindo-se, mais nitidamente, o emocional e o reflexivo. (SOARES, 1989, p.27).

Com o discurso formado em torno de Bobo Plin e Menelão, o autor deixa de lado os palavrões, os homossexuais, as prostitutas e os cenários pitorescos, e inova a sua forma de criação, mas não deixa de lado as críticas (em forma de metáforas) que fazia ao Governo. A linguagem, notadamente lírica, com número recorrente de rimas sonoras e repetições, adéqua-se ao seu novo padrão estético, pois: “No texto lírico, os recursos sonoros e de significação se aliam de tal forma, que se cria uma unidade”. (SOARES, 1989, p.26).

Sobre o fazer poético, Valéry (1999) trata sobre as obras de espírito, em que o espírito quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir.

Em todos os lares de espírito, há fogos e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas. Artistas, eruditos, todos identificam-se no detalhe dessa vida estranha de pensamento. Pode-se dizer que, a todo instante, a diferença funcional dos espíritos em ação é indiscernível. (VALÉRY, 1999, p. 189).

A peça *Balada de um palhaço* foi produzida no momento em que Plínio Marcos se “apegava mais com Deus”, passou a ser “um homem de fé”. Sobre a mudança radicalizada de sua estética, os críticos brasileiros comentavam em revistas e jornais que: “Plínio continua o repórter dos tempos maus, características agora acrescidas da visão espiritualizada do homem” (DEL RIOS *apud* MENDES, 2009, p.391).

A despeito da sua nova peça, Alberto Guzik comenta na revista *Isto É*: “O lirismo que perpassa o texto revela uma faceta pouco conhecida do escritor. A obra comove pela delicadeza, pela força, pela conhecida revolta de Plínio, que aqui ganha uma dimensão extra banhada de ternura” (GUZIK *apud* MENDES, p. 392).

Com três personagens, o enredo se passa num circo onde dois palhaços discutem acerca de como exercer o ofício de alegrar as pessoas.

Talvez seja em *Balada de um Palhaço*, que a religiosidade de Plínio Marcos impregna mais claramente a sua dramaturgia. Aqui, o discurso se sobrepõe a ação envolvendo a Cigana, o autorreferente Bobo Plin, e seu avesso Menelão. Na descrição feita pelo autor e que se expõe a sua afeição por Bobo Plin.” (MENDES, 2009, p.392).

Com efeito, no caso de Plínio Marcos torna-se impossível dissociar a vida de sua obra, uma vez que ele sempre fez questão de estampar nas páginas de suas peças a realidade de pessoas que existem na sociedade e suas principais aflições. As cenas ocorridas com seus vizinhos e pessoas mais próximas tornavam-se inspiração para a escrita.

O dramaturgo nunca se preocupou em escrever sobre temas que não refletissem sobre a sociedade. Embora soubesse que a elite literária e artística talvez estivesse preocupada em fazer sucesso e conquistar público, ele preferiu escancarar o que sempre foi posto embaixo do tapete. Dessa forma, sua literatura não foi comerciável, tampouco apreciada por muitas pessoas.

Em *Balada de um palhaço*, Plínio Marcos revisita o seu próprio fazer artístico, indagando a si mesmo. O que o motivou a ser palhaço foi a paixão adolescente; o que o motivou a escrever peças teatrais foi a indignação diante questões sociais, as quais todos preferiam fingir que não existem e nunca existiram.

Dessa forma, na década de 1980, suas peças já tinham alcançado uma maturidade. Toda a inquietação já havia sido vomitada por meio de vários personagens marginalizados pela sociedade. É quando criticar a sociedade já tinha perdido o seu tônus e talvez fosse o momento de refletir sobre a existência humana, uma vez que pode ser espelho de muitos problemas sociais.

Plínio Marcos, desde jovem, convivia no meio artístico e teve oportunidade de experimentar vários ramos, desde o circo à televisão. Assim, conheceu artistas que trabalham apenas a troco de um bom cachê e outros, como ele, que queria apenas fazer o que acreditava, mesmo que ninguém acreditasse. Tanto que vendia seus livros nas portas do teatro com um valor aproximado de cinco reais e ainda dizia que prometia morrer logo para “valorizar a obra”.

Nesse período da sua vida, o dramaturgo se vê diante de uma crise, que pertencia a ele mesmo. Ele é esse palhaço triste que estava em busca de sua alma. Tudo o que escreveu era porque seguia seu próprio ideal e não pelo fato de seguir uma fórmula que o levasse direto para o mercado e ao dinheiro. A questão era: fazer literatura por subvenção ou por subversão?

Subvenção era a maneira que muitos dramaturgos encontravam para lucrar no meio artístico. Então, escreviam textos por encomenda, atendendo pedido de um determinado tema e recebia um valor significativo. O mesmo acontecia com artistas que se submetiam a qualquer tipo de trabalho, independente do que representasse, para receber cachês altos.

Bobo Plin colocava em pauta a sua atividade artística, afirmando que não sentia mais prazer nas repetições, mas que estava em busca de sua alma: “Estou querendo dizer que não gosto do que faço. Não me dá prazer meu trabalho. Não sinto prazer. Alegria. Tesão. [...] Menelão, eu não quero ser Bobo Plin, o lamentável palhaço sem alma”.(PLÍNIO MARCOS, p. 11).

Vale mencionar que, nesse período, Plínio Marcos passava por uma crise espiritual, da busca pelo autoconhecimento, que também pode resvalar na convulsão criativa sofrida por ele. Conforme Vieira (1993), é como se o veio de onde extraiu o melhor de sua dramaturgia, de sua criatividade, estivesse esgotado, e ele sofresse por não poder produzir à altura das obras de sua juventude. Para ele, “O problema que Bobo Plin traz à baila, embora repleto de alusões políticas misturadas com outras tantas místicas, não é outro, senão o esgotamento criativo do palhaço sincero, que vive sua arte com toda a energia de sua alma”.(VIEIRA, 1993, p. 216).

Nesse sentido, segundo Souza (2002), ao se considerar a vida como texto e suas personagens como figurantes desse cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.

Com efeito, constitui-se como uma aventura cognitiva que busca verificar como a matéria histórica foi aproveitada para a composição de obras literárias, quais recursos do poder criador do artista fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos, uma vez que "O teatro é uma instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo”.(SCHILLER, 1991, p. 47).

Para Souza (2002), os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáfora e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido. Dessa forma, a articulação entre obra e vida desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica. Em suma, a crítica biográfica ocupa um “entre-lugar” (teoria/ficção/documento/literatura), que permite que se construa a biografia ficcional do autor, feita pelo leitor, que não deixa de ser do leitor, sendo, nesse caso, com relação à obra *Balada de um palhaço*.

No caso da dramaturgia de Plínio Marcos, torna-se indissociável a relação entre vida e obra do autor. Assim, é por meio da escrita biográfica que a ficção produz a vida de um escritor ou permite que ela seja relida na ficção. E os traços biográficos que constituem a vida

do escritor são de extrema importância, devendo ser tomados como parte desse conjunto que redesenha vida e obra. Desse modo, busca verificar como a realidade vivida foi (re) produzida para a composição ficcional (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998).

Traçando o contorno dos textos e produzindo uma espécie de isotopia da representação, o dramaturgo traz, para o mundo textual, um *flash* da vida dos indivíduos em cena, fazendo soar, na voz do protagonista, um grito de protesto e ressentimento contra as relações artísticas de caráter mercadológico, pois, conforme afirma Magaldi (1998, p. 213), “Não há temas privilegiados ou condenados para a literatura. Tudo depende do tratamento artístico”.

Nesse segmento, a reflexão da peça conduz o leitor, imediatamente, à “arena da luta de classes” e ao centro de duas figuras ideológicas: de um lado, a das forças do poder opressor, do regime capitalista (figurativizado pela personagem Menelão); de outro, o discurso da reflexão artística (representado pela voz da personagem Bobo Plin). Com efeito, a obra parece aproximar-se da estética pós-moderna, uma vez que uma das funções dessa vertente é:

[...] correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada freqüente e eufemisticamente de modernização, sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. (JAMESON, 1997, p. 17)

Nesse sentido, *Balada de um palhaço* traz à baila a discussão acerca da disparidade artística: arte por ideal ou arte como produto mercadológico. Para Jameson (1991), o que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades.

Na peça, Menelão menciona que foram contratados para um trabalho extra, para chamar atenção de clientes na porta de uma loja, porém Bobo Plin recusa e continua afirmando sobre a necessidade de buscar sua alma e do desejo de subverter, despertar o próximo e que não deseja ser um “arauto do consumismo”.

MENELÃO – Escute, Bobo Plin. Os grandes artistas – falei: os grandes artistas – todos eles aparecem dia e noite nas televisões falando, insinuando, ordenando para as pessoas comprem, comprem, comprem. E daí?

BOBO PLIN – Dou outro lado, gente que não pode coisa nenhuma. Que tem um salário que mal dá pra comer. E aí vem seu astro, sua estrela: comprem, comprem. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 37).

Assim, Menelão permanece resistente e tentar impor o seu poder, ameaçando Bobo Plin: “Agora que vai entrar dinheiro, você vai me sacanear... [...] Vou perseguir você até ver você morrer de fome na sarjeta, ou ver você tomando no cu na cadeia por ter roubado um pão. Então? Pegar ou largar?” (PLÍNIO MARCOS, p. 40).

Percebe-se no diálogo de Menelão o discurso daqueles que pensam na arte como um mero produto mercadológico, uma máquina geradora de dinheiro. No entanto, nas falas de Bobo Plin perpassa a ideologia do autor, que nunca procurou agradar, mas inquietar leitores e espectadores com suas produções. Desse modo, volta-se para o questionamento da motivação da arte e do valor artístico que passa a ser comercial,

[...] de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornassem cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2002, p. 73).

As personagens empenhadas no diálogo são sujeitos operativos, mas apenas em certo grau porque também há o autor. “[...] o autor é um sujeito central – o sujeito que está por trás das personagens, o produtor de todos os contextos semânticos aos quais elas se acham respectivamente ligadas, de todas as situações, de todas as falas etc.” (VELTRUSKI, 1988, p. 182).

Para Veltruski (1988), a operação do dramaturgo pode também ser enfatizada quando as personagens em situação específica, única, efetuam enunciados de aplicação mais geral do que seus bônus cenográficos imediatos. As falas podem transmitir uma espécie de sabedoria que se deve esperar de alguém que observa a ação à distância, mais do que de pessoas diretamente envolvidas e, assim, percebidas como sendo formuladas e postas na boca de personagens pelo sujeito central, expressando a opinião do próprio autor.

Assim, o texto dramático trata sobre a reflexão artística; uma obra literária sobre o fazer artístico, em exercício de metalinguagem. Plínio Marcos metaforiza o estado da arte por meio do circo. Com efeito, circo e teatro representam uma parte do todo que é a arte. “O teatro é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui”. (PAVIS, 1999, p. 372).

Plínio Marcos escreveu comentários, que estão disponíveis em seu sítio oficial, sobre a arte cênica, criticando esse modo de fazer artístico:

Encontrei uma bela moça que se formou em arte dramática. Perguntei o que pretendia fazer, sem constrangimento. Respondeu que tinha levado fotos numa agência de publicidade e aguardava chamadas para participar de comerciais. Será que alguém precisa estudar pra isso?¹⁰

O autor, em várias obras, criticou a sociedade capitalista, heterogênea e hegemônica. Para ele, essa forma de conduzir a sociedade, por meio do status quo, exclui cidadãos dessa grande massa e os marginaliza. Com efeito, a arte surge como uma âncora para gerar reflexão sobre essas questões latentes da sociedade e não puramente por interesse financeiro. Por esse motivo, Plínio Marcos criticava os artistas que tinham o dinheiro como principal motivação.

2.2 Reescrita da vida: passado/presente (auto) biográfico ficcional de Plínio Marcos

O primeiro contato com o circo foi ainda no período da adolescência, quando, junto com seu amigo Luciano Caveira, montou um circo-teatro na Vila-Sapo. Eles escolheram um terreno baldio, capinaram e com caixotes armaram um palco, no qual os artistas “do pedaço” se apresentavam. Conforme Mendes (2009), Luciano cantava, Márcia, irmã de Plínio Marcos, e a mãe Hermínia declamavam e Plínio Marcos era o palhaço.

No circo-teatro, o público pagava ingresso, de valor pequeno, mas tinha que levar cadeira de casa para não sentar no chão. Segundo dados biográficos, o elenco dos espetáculos crescia com o interesse dos vizinhos em mostrar o seu talento e até apareceu um andarilho que cobria com o pano uma cama de cacos de vidro e deitava-se nela para arrepio da plateia.

Ainda adolescente, Plínio Marcos foi trabalhar no circo Rialto (no Pavilhão Teatro da Liberdade) dos pais de uma jovem circense por quem se apaixonou. Sujeitou-se a inusitadas tarefas até tornar-se o Palhaço Frajola.

Eu queria namorar uma moça do circo, que conheci quando o cantor do nosso bairro foi cantar no circo. O pai dela só deixava ela namorar gente do circo. Então eu entrei para o circo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser palhaço.¹¹

¹⁰ Citação retirada dos fragmentos de “Reflexão sobre a arte cênica - Manuscrito”, do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

¹¹ Informações retiradas do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

Segundo Plínio Marcos, o apelido de Frajola se deu porque foi preso roubando um passarinho numa casa, ocasião em que foi publicada uma revista em quadrinhos com um gato Frajola o qual sempre tentava pegar o passarinho. Foi assim que iniciaram suas vivências no universo circense.

Começou a trabalhar mais fixo no circo aos 19 anos, quando saiu do exército. Em 1953, percorria o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, atuando como palhaço e humorista, e também dirigindo shows. Chegou a ser humorista da Rádio Atlântico e da Rádio Cacique, de Santos.

Nesse primeiro circo que trabalhou, que chegou a ficar armado por cinco anos em Santos, tinha espetáculo todas as noites:

O circo era um pavilhão-teatro. Tinha a parte dos shows e tinha a parte do teatro. Na primeira parte, a gente fazia os shows: entrava o palhaço, essas coisas todas, os números de circo; e, na segunda, tinha sempre uma peça. Eu fazia vários pequenos papéis. Nunca cheguei a fazer um grande papel, mas sempre com falas, papelzinho de destaque.¹²

Sobre a importância do palhaço no circo, Plínio Marcos dizia que:

Se o palhaço fracassasse numa praça, o circo podia ir embora, que não tinha mais jeito. Podia ter bicho, podia ter o que fosse, que não adiantava, o palhaço era a chave. Mas nessa época as coisas já tinham mudado. A maior atração não era o palhaço, mas os grandes nomes que o circo contratava para shows, como Vicente Celestino, Tônico e Tinoco, Mazaropi, Zé Fidélis e muitos outros. (MENDES, 2009, p. 66).

Além desse circo, Plínio Marcos trabalhou em vários outros circos: Circo dos Ciganos, no Circo do Pingolô e da Ricardina, no Circo Toledo, Circo Rubi, da Aurora Viana e do Carvalhinho. Também começou a se apresentar na TV-5, de Santos, como humorista e como palhaço Frajola, alcançando grande popularidade. Já era apresentado nos shows como “o cômico mais querido da cidade”, ou “o cômico da televisão”.

Em *Balada de um palhaço*, Plínio Marcos revisita suas vivências e memórias, refletindo numa fusão entre um passado de experiências no universo circense com um presente em que se encontra em crise com seu ofício. Bobo Plin representa sua própria voz, deixando escapar seus próprios pensamentos e ideologias. Com efeito, Plin nada mais é que a redução de Plínio.

¹² Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

Nesse segmento, o dramaturgo descreve uma das personagens: “Bobo Plin: palhaço saltimbanco. Espiritual. Feminino. Angustiado. Linha dos palhaços-vagabundos. Desinteressado das coisas desse mundo” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.4). Esta personagem se aproxima da imagem do autor, além de ter sido palhaço de circo por vários anos, para sua filha, em suas brincadeiras usava o pseudônimo, pois “Bobo Plin, era assim que ele assinava cartas e bilhetes à filha” (MENDES, 2009, p.398). Então, seria inútil relacionar Bobo Plin à palavra “bobo”, que segundo Aurélio (2005), significa: “Aquele cuja profissão era divertir as pessoas na corte de um rei ou rainha, ou de um nobre”. Destaca-se que:

Assim como o Bobo do *Rei Lear* no caso de Shakespeare, precisamente o Bobo de *Rei Lear* necessita (e tem até na peça de Shakespeare) de uma consciência “épica” muito ampla e seria absurdo representá-lo de forma naturalista, isto é, restringir o seu horizonte ao nível empírico de um bobo (ROSENFELD, 1993, p.25).

Uma vez ancorado nos conselhos de “Cigana a grande mãe, a velha bruxa” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.4), - “CIGANA: Que importa o que dizem? Por acaso estamos sujeitos às leis do reino da banalidade? Não, não estamos” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.6). Com efeito, Bobo Plin se sente à vontade para fazer o que lhe vier na cabeça na hora do espetáculo, e não entrar no picadeiro sabendo o que vai falar: “Eu não queria ter compromisso com nenhuma tradição. Eu não queria me sentir preso a obrigação de fazer rir ou fazer chorar.” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.17).

Quanto à outra personagem, o dramaturgo assim descreve: “Menelão: Também palhaço, porém palhaço próspero. Materialista. Positivista. Machista. Ganancioso. Perseguindo o sucesso” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.4). Menelão, um palhaço avesso à versão de Bobo Plin, se opõe a seu pensamento de ser “um palhaço com alma”, e a trama gira em torno de suas discussões.

Dessa forma, Menelão contrapõe o pensamento de seu interlocutor: “Bobo Plin, palhaço não precisa de alma. Palhaço precisa fazer palhaçada [...] palhaço entra no picadeiro e faz o público rir” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p.12-3).

O dramaturgo cria um personagem, na ficção, que já existia para ele mesmo. Mendes (2009) menciona que Plínio Marcos se denominava como Bobo Plin em vários momentos de sua vida, como em entrevistas, além das brincadeiras com a filha.

Nesse sentido, para abordar a dramaturgia pliniana, faz-se necessário tratar sobre os elementos biográficos, uma vez que, no seu caso, não existe formas de separar a vida e a obra. Suas produções eram baseadas em experiências e fatos ocorridos com ele ou com pessoas

próximas a ele. Mais do que outras peças, *Balada de um palhaço* abre uma gaveta de lembranças da vida do dramaturgo. Ocorre, todavia, que “É certo também que o teatro transforma em ações, descrições em cenários; dá cor e forma ao universo imaginário que é criado por cada leitor. (ENEDINO, 2012, p. 144).

Conforme Amaral (2000), conceitos derridianos como memória, tempo, sujeito, narrativa e escrita são feitos de traços. Os traços sugerem a ideia de liberdade, multiplicidade e residem no momento de sua inscrição dando-se o período de sua desapareição. Assim, os traços marcam sua presença com uma ausência, a ausência do que já passou e com isso inauguram sempre uma nova origem, em um presente que se renova a cada instante.

Para Amaral (2000), debruçada no conceito de Derrida, a ideia de passado passa a ser simultânea com o presente. E ao mesmo tempo em que há essa simultaneidade passado/presente, um passado começa a ser imaginado ainda por se fazer em um futuro que ainda está por vir. Com efeito, o poder da memória não está em ressuscitar o passado, mas em um ato constitutivo do espírito limitado ao seu próprio presente e orientado a caminho do futuro de sua própria elaboração.

A memória, então, mostra que o passado falta e abre possibilidade de repetição, sempre em diferença no futuro. O que se costuma denominar de passado, passa ser presente quando a memória torna-se narrativa no ato de lembrar e não mais guardar aquilo, sempre a partir e depois da inscrição, que será sempre promessa já a caminho do que está por vir. E assim, o tempo parece não se mover e se movendo, acompanhando um eterno presente que está sempre se fazendo.

O conceito comum de memória pode estar relacionado ao armazenamento de coisas, que quando acionada pode vir a ser visitada e utilizada. Pode-se atribuir à memória a faculdade de reter e de lembrar posteriormente ideias, conhecimentos, impressões adquiridas anteriormente, conforme considerações de Amaral (2000).

A autora menciona sobre a memória em Jacques Derrida e, dessa forma, comenta que lembrar seria um ato, portanto ação, narração, narrativa e não memória. A memória estaria guardada em segredo e só voltaria se fosse narrada no presente, um outro presente, e o que reaparecesse, no exato momento em que surgisse, deixaria de ser memória e passaria a ser narrativa. “A questão da presença e da ausência no pensamento em que impera o presente se modifica, pois toda ausência se torna presença e perde inclusive o valor de ausência. A memória, a escrita e até a fala são feitas de ausências”. (AMARAL, 2000, p. 34).

Nesse sentido, há um outro tipo de presença, não a do instante que está sendo resgatado, mas a presença de uma consciência viva que traz à tona o que estava na memória e é aí, então, que a escritura surge como um problema, pois assim como a *demeure*¹³, ela sobrevive ao sujeito e não precisa mais de sua presença.

A escrita, segundo a autora na esteira Jacques Derrida, produz uma marca que garantirá a repetição em qualquer contexto, uma vez que nenhum contexto se fecha mais sobre si mesmo e tampouco possui um centro absoluto. Esse atravessar de contextos é próprio da escrita se comparada com a fala que deixa, ainda, de ser uma oposição quando se pensa que ela também é feita de referência e não a coisa em si. É esse atravessamento de contextos da escritura que faz a presença feita de ausência, em que a ausência se funde na presença em que um presente que se faz novo a cada instante, a cada novo contexto.

Nesse bojo, se a memória é o que está guardado, em repouso, ela também pode ser retirável e de fato retirada de seu repouso e tornada em narrativa. Esse movimento é o engendramento, o próprio ato de se fazer e, assim, deve-se entender o tempo como aquilo que está sempre se fazendo e se apagando. Um traço, como já foi mencionado. Eis a diferença entre presente e presença. O presente não existe, é apenas uma ideia que pode ser imaginada no passado e no futuro. O que existe, portanto, é a presença, momento em que se elaboram atos que poderão ser repetidos no futuro, por meio da memória.

Amaral (2000) ainda cita Paul de Man que afirma que o passado é o lugar onde se elaboram as ficções, que se fazem com aquilo que já não é mais. A presença é uma espécie de presente que engendra sua própria superação. Tempo e memória avançando junto, um imbricado no outro.

Essa instantaneidade, para Jacques Derrida, é uma ilusão de que se traz o passado, já que a memória jamais o restitui, mas mostra que ele falta. O instante original, nesse sentido, nunca seria atingido e a memória divide o instante, retirando-o para fora de si mesmo, pois possibilita a repetição para além do presente desse instante. O passado é trazido para o presente prevalecendo a ideia de simultaneidade como se sofresse uma “precipitação absoluta” (AMARAL, 2000, p. 36).

Com efeito, o ser se apaga e a escrita se inscreve. Conforme os pressupostos freudianos, com a escrita o sujeito que deveria mesmo se apagar, se inscreve, nela e para além dela. Esse ser se inscreve se apagando.

¹³ *Demeure*: mansão, residência. Tradução nossa.

A narrativa oral, por sua vez, exige um tipo de presença e a escrita marca uma ausência e funda outro tipo de presença, prolongando ainda mais a capacidade de repetição. A escritura, portanto, é uma narrativa escrita, pois se se escreve, prescinde da presença de quem fala. Dessa forma, a escritura passa a responder por aquele que a escreveu, levando seu nome adiante do momento da inscrição, torna-se a memória dele, em nome dele.

No entanto, no conceito derridiano, o instante é único e jamais será resgatado em seu inteiro teor e no máximo o que se conseguirá é rememorá-lo, repeti-lo, graças à memória. Essa reprodução nunca será uma cópia fiel, será sempre ficção e não cena, propriamente dita. Assim como Plínio Marcos o faz, resgata temas do seu passado, para reviver, por meio da memória, numa ficção dramatúrgica.

A fala e a escrita não resgatam a verdade em si, a exatidão da cena originária, por meio da memória, uma vez que o instante a ser resgatado é sempre reinventado. Dessa forma, a diferença entre a fala e a escrita reside no fato de que se o testemunho for oral, ele poderá ser reformulado, por exigir a presença; se for escrito, não poderá ser alterado. Ainda assim, eles não carregam em si a verdade absoluta do instante originário. “A ideia de passado fatalmente se modifica. Dele só fica a memória, ou seja, resgatamos o passado, de acordo com necessidades e anseios atuais”. (AMARAL, 2000, p. 40).

A memória é responsável pela repetição e, então, está na base da escrita. Primeiro algo é lembrado e depois escrito. A memória pode atualizar e modificar constantemente essa lembrança, já a escritura não pode. A escrita mantém gravada essa lembrança, que poderá ser revisita posteriormente, permitindo-se a um novo contexto, mas jamais ser reformulada ou atualizada. Para Jacques Derrida, citado por Amaral (2000), a escrita supõe uma ausência a mais, a do sujeito e do contexto no momento da produção.

A ideia do traço pode parecer, a princípio, efêmero por falar de um instante que está sempre sendo superado, e mostra, na verdade, que é sempre no presente que as verdades, as ideias, os discursos, são produzidos e antes de fundar certezas baseadas em um passado que não existe, desconstitui o sujeito, o tempo e a própria história.

Plínio Marcos ao lembrar fatos de sua vida, transporta-os para a criação de Bobo Plin. Assim, sua vida e sua memória tornam-se tema para sua escrita. Traços biográficos em meio ao texto. “Verifica-se, então, o mecanismo de reelaboração de fenômenos como reescrita da vida, mas no interior de um processo sem sujeito privilegiado, sem recursos racionais externos aos agentes, num deixar-se ir acontecendo”.(CHAIA, 1996, p. 76).

Plínio Marcos aparece no personagem Bobo Plin, expondo seus pensamentos sobre a arte cênica:

BOBO PLIN (magoado) - Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o bastante para ele permanecer indiferente às desgraças e alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave onde ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu em sua vida. Bendito seja quem souber se dirigir a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição, a que por desencanto ou medo se sujeita, e inquieta-lo para as lutas comuns de libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos onde não existe defesa. Os atores têm esse dom. Eles têm. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 19-20).

Essa mesma reflexão sobre o trabalho do ator, sua vocação e sua relação com a sociedade, também pode ser encontrada no texto “O Ator”¹⁴, escrito pelo dramaturgo em 1986, mesmo período de produção da peça *Balada de um palhaço*.

Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o bastante para fazê-lo indiferente às desgraças e alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave no qual ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu em sua vida.

Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade, e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que, por desencanto ou medo, se sujeita, e por aí inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos nos quais não existem defesas. Os atores, eles, e não os diretores e os autores, têm esse dom. Por isso o artista do teatro é o ator.

O público vai ao teatro por causa dos atores. O autor de teatro é bom na medida em que escreve peças que dão margem a grandes interpretações dos atores. Mas, o ator tem que se conscientizar de que é um cristo da humanidade e que seu talento é muito mais uma condenação do que uma dádiva. O ator tem que saber que, para ser um ator de verdade, vai ter que fazer mil e uma renúncias, mil e um sacrifícios. É preciso que o ator tenha muita coragem, muita humildade, e sobretudo um transbordamento de amor fraterno para abdicar da própria personalidade em favor da personalidade de seus personagens, com a única finalidade de fazer a sociedade entender que o ser humano não tem instintos e sensibilidade padronizados, como os hipócritas com seus códigos de ética pretendem.

Eu amo os atores nas suas alucinantes variações de humor, nas suas crises de euforia ou depressão. Amo o ator no desespero de sua insegurança, quando ele, como viajor solitário, sem a bússola da fé ou da ideologia, é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando no seu mais secreto íntimo afinidades com as distorções de caráter que seu personagem tem. E amo muito mais o ator quando, depois de tantos martírios, surge no palco com segurança, emprestando seu corpo, sua voz, sua alma, sua sensibilidade para expor sem nenhuma reserva toda a fragilidade do ser humano reprimido, violentado. Eu amo o ator que se empresta inteiro para expor para a platéia os aleijões da alma humana, com a única finalidade de que seu público se compreenda, se fortaleça e caminhe no rumo de um mundo melhor, que tem que ser construído pela harmonia e pelo amor. Eu amo os atores que sabem que a única

¹⁴ Texto retirado do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

recompensa que podem ter – não é o dinheiro, não são os aplausos - é a esperança de poder rir todos os risos e chorar todos os prantos. Eu amo os atores que sabem que no palco cada palavra e cada gesto são efêmeros e que nada registra nem documenta sua grandeza. Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica. (PLÍNIO MARCOS, 1986).

De fato, Plínio Marcos, nesse período de sua vida, estava preocupado com a pessoa que se destina a fazer arte. Para ele, o artista deve ter o anseio de subverter a sociedade. Assim, como o palhaço subverte a seriedade, alcançando a aceitação do público, por meio da ingenuidade, o trabalho do ator deve ser pautado na ideia de fazer uma arte que provoque reflexão na sua plateia, de maneira que ela leve para casa as mais diversas inquietações.

Dessa forma, coloca novamente em questão que o ideal do artista deve estar em primeiro plano. A finalidade de se fazer arte não é o dinheiro ou o sucesso, é a possibilidade de saber que a partir de cada expressão ou palavra um espectador pode compreender a sociedade e compreender a si mesmo. Assim, a arte deixa de ser meramente um produto de entretenimento e alcança o título de representação e fenômeno da sociedade.

Para Chaia (1996), a expressão artística configura-se como a mais contundente possibilidade biográfica, pois o sujeito tensiona ao máximo a sua individualidade para compreender a realidade. Nesse sentido, *Balada de um palhaço* trata-se de uma peça teatral em que o dramaturgo consegue expor toda sua angústia na tentativa de entender a sua vocação, tanto como escritor quanto como um artista.

Conforme Lanyi, em artigo sobre Plínio Marcos na *Revista Cult* (Ano III, nº 27, p. 13), de 1999, o dramaturgo era contrário ao ensinamento de que é preciso “dobrar-se para não quebrar”. Tantos anos com o intuito de subverter, resistiu à “prostituição intelectual” a que muitos se submetem para conquistar o mercado - dinheiro e notoriedade.

2.3 A balada do intelectual/artista subalterno

Segundo os estudos de Moisés (2004, p.49-51), a universalidade da “balada” permite considerá-la uma das mais primitivas manifestações poéticas e não se constitui monopólio de qualquer literatura europeia, visto que se desenvolve tanto entre os povos anglo-saxões, eslavos, balcânicos, gregos, como entre os romenos, finlandeses, espanhóis e portugueses, mas seu despontar se deu na Idade Média, designando uma canção destinada à dança. Cantar de feição narrativa girava ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, trágico,

histórico, fantástico ou sobrenatural. Trata-se, na verdade, de uma forma literária mista, reunindo elementos da poesia dramática e lírica bem como de narrativa.

Nesse sentido, segundo Enedino e São José (2011), a “balada” pode ser descrita como uma canção-histórica que emprega escassos detalhes, sugere mais do que explora largas porções do enredo e transmite as expectativas e valores do seu povo. Portanto, como vultosa parte dessa literatura folclórica se produziu antes e à margem do registro verbal, é lícito supor que a transmissão oral alterava continuamente o “texto” primitivo, conferindo-lhe aspecto de obra coletiva, no conteúdo e forma. O processo dramático de diálogo desenvolve a fabulação, e a chave do seu desenlace se adia até próximo do fim. Pode ser considerado, por tal estrutura, um embrião de teatro.

Há outras acepções para o termo “balada”, que, no entanto, não cabem a esta pesquisa. Assim, percebe-se que o título da peça já anuncia o sentido, pois, como afirma Ryngaert (1995), “[...] nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, [...] jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz” (p. 37-8). Com efeito, o título, como informação inicial é um fator a ser destacado. O espectador/leitor da obra será capaz de observar a proposta do conceito de balada, porém dotada na contemporaneidade.

Nesse sentido, com esse título “Balada de um palhaço”, Plínio Marcos coloca em questão em seu texto dramático a reflexão acerca do fazer artístico, de forma melancólica e lírica. O artigo indefinido “um” indica a indeterminação de quem é esse palhaço, como se se pudesse ser a balada de qualquer palhaço. Todavia, esse artigo, ainda, é capaz de fazer entender que esse palhaço, de quem será falado, é um qualquer palhaço, sem importância. Como o próprio personagem, ao longo na narrativa, se caracteriza.

Não há registros, nem dados biográficos, sobre o questionamento do dramaturgo escolher esse título. Com efeito, o autor parece tê-lo decidido por se tratar de um tema melancólico e trágico a esse palhaço, além de ser uma peça com um lirismo atenuado. E ainda, importa mencionar que o dramaturgo escreveu canções para compor o texto dramático.

Diferente de outras obras, Plínio Marcos, por meio dessa estética, pretendeu retratar o cotidiano de artistas de “carne e osso” e não da maneira como são mostrados pela televisão, pela mídia em geral. Assim, denunciar uma forma de se fazer arte, que é corrompida pelo sistema capitalista. Um tipo de fazer artístico que tem como foco o lucro e a arte como produto mercadológico, do qual interessa ao público comprar.

Nesse contexto, conforme as contribuições de Antonio Gramsci, “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI *apud* SAID, 2005, p. 19). Para Gramsci há dois tipos de intelectuais: os tradicionais, que eram os professores, clérigos e administradores; e os orgânicos, que estavam ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar os seus interesses, conquistar mais poder, obter mais controle. Assim, os tradicionais desempenham um papel descomprometido, enquanto os orgânicos ligados ao privado.

Gramsci acreditava que os intelectuais orgânicos estavam envolvidos na sociedade e lutavam constantemente para mudar mentalidades. Ao contrário, os professores e clérigos, os tradicionais, pareciam permanecer no mesmo lugar, realizando o mesmo tipo de trabalho por anos, enquanto os orgânicos estão em movimento.

Said (2005) ainda cita a definição de intelectuais de Julien Benda, a qual considera que é um grupo minúsculo de reis-filósofos superdotados e com grande sentido moral, que constituem a consciência da humanidade. Assim, os verdadeiros intelectuais constituem uma espécie de clerezia, são criaturas raras, já que defendem padrões eternos de verdade e justiça que não são precisamente deste mundo. Por isso o termo clérigo, pela distinção na posição social.

Segundo Said (Idem), na esteira de Julien Benda, a atividade dos verdadeiros intelectuais não é essencialmente a busca de objetivos práticos, na procura de satisfação no exercício de uma arte ou ciência. Mas, no entanto, na posse de vantagens não materiais, como uma citação bíblica: “Meu reino não é deste mundo”.

Com efeito, em *Balada de um palhaço*, o dramaturgo mostra a insatisfação do palhaço Bobo Plin com o seu ofício artístico. A busca do palhaço não é por objetivos materiais, como a notoriedade e o dinheiro, mas encontrar a satisfação por meio do seu trabalho. Essa satisfação, segundo o palhaço, será encontrada quando ele fizer a sua alma e inquietar o seu público.

Plínio Marcos sempre foi um dramaturgo conhecido por denunciar as mazelas da sociedade, seja na classe subalterna ou na classe média. Sua denúncia era para o contexto sócio-político-econômico e as relações de poder presentes, que ascendiam alguns e oprimiam outros. Assim, “Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora”.(SAID, 2005, p. 21).

Nesse sentido, ainda com os pressupostos de Julien Benda, esses intelectuais correm o risco de serem queimados na fogueira, crucificados ou condenados ao ostracismo. São como personagens simbólicos, marcados por sua distância obstinada em relação aos problemas práticos. Por esse motivo, os verdadeiros intelectuais não são muitos, nem se desenvolvem no modo rotineiro. Eles são indivíduos completos, de personalidade forte e tem que estar numa posição oponente ao *status quo*, assim como Plínio Marcos foi considerado como “escritor maldito” por colocar no palco personagens marginais:

Os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino.[...] Então é sobre eles que eu escrevo (Plínio Marcos, 1978).¹⁵

Diante disso, Plínio Marcos foi considerado pela crítica como um escritor maldito por posicionar-se contra o regime capitalista de uma sociedade que se afirma hegemônica, mas que, ao contrário disso, marginaliza e exclui aqueles que não se encaixam nesse perfil político e econômico. O escritor maldito sempre fez questão de escrever sobre os homossexuais, prostitutas, presidiários, subalternos; personagens que a sociedade sempre ocultou embaixo do tapete, uma vez que:

Ao produzirem as obras, os dramaturgos consideram os interlocutores e imagens pressupostas, bem como o (os) lugar (es) que esses interlocutores ocupavam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeavam a memória discursiva dos intelectuais e do povo para/sobre os quais escreviam. (ENEDINO, 2012, p. 158).

Colocar em questão personagens marginalizados pela sociedade é remar contra uma grande maré. Assim como os estudos subalternos estão associados ao pensamento político de esquerda, o que se aproxima do texto de Plínio Marcos, uma vez que, segundo assevera Alain Badiou (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42-3), “a politização do teatro é um fenômeno inevitável”.

Segundo Foucault (1979), o discurso do intelectual determinava verdades, mas também descobria relações políticas onde normalmente não eram percebidas. Nesse sentido, ele afirma que o papel do intelectual não é o de colocar “um pouco na frente ou um pouco de

¹⁵ Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

lado” para dizer a verdade de todos; “é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’ , da ‘consciência’, do discurso.” (FOUCAULT, 1979, p. 71).

É uma função com certa delicadeza essa de articular uma mensagem, um ponto de vista, uma verdade,

pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (SAID, 2005, p. 26).

Dessa forma, o intelectual expõe, em palavras, aquilo que acredita ser verdade, após muitas reflexões sobre algo. Então, ele representa essa causa e pretende persuadir outras pessoas a assimilarem esse ponto de vista. Essa *raison d'être*¹⁶ era o objetivo de Plínio Marcos, que defendia a subversão por meio da sua dramaturgia.

Para Said (2005), os intelectuais são indivíduos que possuem uma vocação para essa arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. Pois, o importante é que ele, enquanto figura representativa, representa um ponto de vista e o articula a um público, embora haja barreiras.

Como afirma Foucault (1979),

Sonho com o intelectual destruidor das evidências e das universalidades, que localiza e indica nas inércias e coações do presente os pontos fracos, as brechas, as linhas de força; que sem cessar se desloca, não sabe exatamente onde estará ou o que pensará amanhã, por estar muito atento ao presente; que contribui, no lugar em que está, de passagem, a colocar a questão da revolução, se ela vale a pena e qual (quero dizer qual revolução e qual pena). Que fique claro que os únicos que podem responder são os que aceitam arriscar a vida para fazê-la. (FOUCAULT, 1979, p. 242).

Sobre as definições de intelectuais, Said (Idem) ainda chama a atenção para a imagem, as características pessoais, à intervenção efetiva e ao desempenho, que, juntos, constituem a própria força vital de todo verdadeiro intelectual. Para ele, a questão da *bios* reflete, de forma significativa, na atuação do intelectual.

Importa ainda destacar que a motivação impulsionadora para escrita de Plínio Marcos, segundo Enedino (2009), foi um fato ocorrido no bairro em que morava e deu origem a sua

¹⁶ Tradução nossa: Razão de ser.

primeira obra *Barrela*. Tantas outras personagens de suas peças foram traçadas a partir das vivências e acontecimentos com vizinhos ou conhecidos da baixada santista, próximo ao cais do porto. Assim, o dramaturgo retratava o que via, vivenciava e as histórias ocorridas que envolviam seus amigos ou conhecidos.

É na vida pública moderna - vista como um romance ou peça teatral e não como um negócio ou matéria-prima para uma monografia sociológica - que podemos ver e compreender mais prontamente por que os intelectuais são representativos não apenas de um movimento social subterrâneo ou de grande envergadura, mas também de um estilo de vida bastante peculiar, até irritante, e de um desempenho social que lhes é único. (SAID, 2005, p. 28).

Plínio Marcos sempre escreveu sem a preocupação de agradar ninguém, pelo contrário, o seu anseio era, sobretudo, subverter a sociedade:

Eu voltei de Brasília certo de que tinha enchido o saco dos donos do poder. Cumpri com grandeza o meu papel. Ai, eu me organizei pro pior. E o pior veio. Muito pior do que eu imaginava: na base do maldito ninguém-me-procura. Mas, eu era mais eu. Editava meus livros, na base do crédito naturalmente. E saía vendendo. E ia tocando a catraia contra a maré.¹⁷

Nesse bojo, as representações intelectuais, para Said (2005), são a atividade em si, dependentes de um estado de consciência que é cética, comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e ao juízo moral. Essa atitude expõe o indivíduo e coloca em risco. “Saber usar a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual” (SAID, 2005, p. 33).

Said ainda cita o americano C. Wright Mills sobre a definição de intelectual, que considera que os intelectuais independentes se confrontavam ou com uma espécie de sentimento melancólico de impotência diante de sua posição à margem da sociedade, ou com a opção de se juntar às fileiras de instituições, corporações ou governos. Assim, como afirma Mills, “é na política que a solidariedade e o esforço intelectuais devem centrar-se. Se o pensador não se associar ao valor da verdade na luta política, será incapaz de enfrentar com responsabilidade a totalidade da experiência viva” (MILLS *apud* SAID, 2005, p. 34).

Com efeito, considera-se que há uma discrepância entre as relações de poder na sociedade, na qual demonstra-se a fraqueza dos indivíduos considerados subalternos, subjugados, minorias. Dessa forma, na esteira do pensamento de Said, o intelectual é a figura que alia a esses indivíduos tidos como parte do lado mais fraco da sociedade e que não

¹⁷ Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

possuem espaço, nem voz. Nesse sentido, “[...] na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (ROSENFELD, 1993, p.22). A periferia está em constante mudança e, por isso, não deve falar com uma única voz. Trata-se do balbucio, pois, segundo Achugar (2006), balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação, no sentido de reivindicar o direito ao grito.

O texto de Plínio Marcos é uma alternativa para o conhecimento dessas lacunas representadas pela cultura dominante, já que seu lema ideológico é o reconhecimento do direito dos sem voz, representando uma voz que vem de encontro daqueles que sempre tem algo a dizer. Pois, não trata apenas de demonstrar as condições dos subalternos, mas de refletir e analisar sobre essa temática.

Por isso, “o intelectual encontra-se sempre entre a solidão e a o alinhamento” (SAID, 2005, p. 35). É essa solidão do palhaço Bobo Plin retratada na peça de Plínio Marcos, que lutava por colocar o seu ponto de vista em evidência. No entanto, é considerado como parcela menor no meio artístico, daqueles que pensam a arte como ideal e não como produto mercadológico.

Importa destacar que o teatro de Plínio Marcos pode ser considerado “de resistência” ou chamado também de “teatro de guerrilha”, por seu turno, pode ser definido como mais voltado para uma causa específica, levando-se em consideração os fatores externos que a arte está se propondo questionar ou combater. Pavis (1999, p. 382) define “teatro de guerrilha” como um “teatro que se pretende militante e engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo”.

A temática tratada pelo autor não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social, mas também a ponderação da condição humana. Assim, não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escritas”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p.09).

Com efeito, Plínio Marcos, além de dramaturgo, é, sobretudo, artista. O artista que, diante de toda inquietude no meio da arte e sobre o fazer artístico, buscava colocar sob os holofotes uma reflexão que poderia não somente servir para artistas, mas para toda a sociedade. Reflexão esta que está aquém da arte, está sobre o macro, que é a sociedade.

CAPÍTULO III: NA COXIA DO CIRCO: AS RELAÇÕES DE PODER SOB A LONA

3.1 *Monsieur*: o dono do circo e do poder

Monsieur, em francês, significa senhor. A partir da tradição circense francesa, o *monsieur* é o dono circo. Figura de fundamental importância para o funcionamento e organização do circo. A ele pertence o direito de contratar e demitir os artistas, bem como zelar pelo bom andamento dos espetáculos.

Conforme Líbar (2008),

[...] uma alusão ao próprio *Monsieur Loyal*, figura simbólica do imaginário circense que representa o dono do circo, o mestre de cerimônias ou mestre de pista. [...] Em geral usa uma casaca vermelha, cartola preta, calças brancas e longas botas de couro evidenciando a origem equestre do circo. Um chicote enrolado na mão indica sua função de domador. Por vezes veste um fraque completo. Representa a autoridade máxima sob a lona. É aquele que contrata e demite a favor do sucesso do espetáculo. (LÍBAR, 2008, p. 106).

Nesse sentido, em *Balada de um palhaço*, o personagem Menelão, por ser o dono do circo, representa a figura de *monsieur*. A preocupação desse personagem é zelar o trabalho dos artistas que se apresentam no seu circo, especialmente o palhaço Bobo Plin, que aparece em cena durante todo o enredo.

Com essa preocupação de zelar pelo bom desempenho das apresentações, o *monsieur* assume uma postura de vigiar e observar minuciosamente os ensaios. Dessa forma, o artista permanece sempre na iminência da humilhação, pois, caso sua atuação não esteja de acordo, ele pode ser punido pelo *monsieur*. Líbar (2008) faz uma analogia com o *reality show* Big Brother Brasil, em que há um jogo a ser jogado, um prêmio a ser concorrido e a conduta dos participantes é vigiada o tempo todo. Ao contrário desse programa, o artista de circo está ali para perder a vaidade e não para concorrer a uma quantia de dinheiro.

Foucault (1987), em uma analogia com o ambiente escolar, seguindo esse contexto disciplinar, operado pelo dono do circo, afirma que se trata de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo e dominá-lo; trata-se de lhe impor uma “ordem”. Então, esse poder disciplinar tem por correlato uma individualidade não só analítica e “celular”, mas também natural e “orgânica” (p. 181).

O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. Em vez de dobrar uniformemente e por massa tudo o que lhe está submetido, separa, analisa, diferencia, leva seus processos de decomposição até às singularidades necessárias e suficientes. (FOUCAULT, 1987, p. 195).

Para ele, o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho no qual as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam.

A partir da origem equestre do circo, a figura do *monsieur*, como domador, usa a punição em favor do perfeito andamento do espetáculo. Essa forma de punição e/ou castigo pode ser observada em Menelão, nos momentos em que o personagem percebe que precisa ser ainda mais severo em sua ordem:

MENELÃO - [...] Vou tentar lhe dar um remédio. Amargo... muito amargo. **(Menelão pega um chicote do tipo domador de circo e começa a estalá-lo junto a Bobo Plin, que se contorce num balé. Bobo Plin acaba caindo no chão, rindo e chorando. Menelão canta “O Palhaço Bobo Plin”).** (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 18)

E no segundo ato, parte final da peça:

MENELÃO - [...] Palhaço faz graça. Não faz propaganda, faz graça. Você vai me fazer rir. A última vez que eu ri foi... Quando foi? Foi... Nem me lembro mais. Porém hoje eu quero rir. Vamos, palhaço, me faz rir. **(Estala o chicote, como se batesse em Bobo Plin.)** Vamos, palhaço! O espetáculo continua! (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 41).

Importa mencionar que Menelão, vem de Menelau, que, conforme a Mitologia Grega, foi rei de Esparta e marido da Helena de Tróia. Foi um dos gregos que se escondeu no cavalo de madeira e saqueou a cidade, no desfecho da Guerra de Tróia. Depois de uma série de acontecimentos e conquistas de terras, tornou-se um homem próspero, com muitas riquezas.

Essa aproximação com Menelau parece remeter ao que Plínio Marcos pretende demonstrar com o personagem Menelão. Um personagem que anseia prosperar a partir das apresentações do seu circo. Com a venda dos ingressos, tornar-se um homem de sucesso e próspero. Assim, Menelão tenta instruir os seus artistas com essa visão de consumo.

Além disso, o nome do personagem ainda está ligado a outro sentido. Com o sufixo [-ão], que indica aumentativo, Menelão representa o poder. Nesse espaço, abaixo da lona do circo, é ele quem detém o poder, quem dita as regras e o que deve ou ser feito. É o personagem que se sente grandioso e com ele estão os conhecimentos. Menelão faz questão

de enfatizar que conhece o ofício dos artistas, assim como os grandes artistas de sucesso da tradição.

Plínio Marcos o descreve como “Também vestido de palhaço, porém palhaço próspero. Materialista. Positivista. Machista. Ganancioso. Perseguindo o sucesso”. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 4). Suas ações são sempre exageradas e na sua fala nota-se a constante repetição de sílabas e palavras, como um eco. Em sua primeira aparição na peça, o dramaturgo descreve na didascália:

(...) Entra Menelão, triunfal, como o palhaço que entra na pista. Rodeia o palco com estardalhaço, gritos, pulos, cambalhotas, o que puder. Para na frente de Bobo Plin, vê que ele está triste. Menelão dá uns passos para frente, uns passos para trás, gira sobre os calcanhares. Fica nervoso, masca o charuto, anda de um lado para outro, sempre exagerado. Canastrão exuberante. Para outra vez na frente de Bobo Plin.) (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 7).¹⁸

Em contraste com essa exuberância de Menelão, o palhaço Bobo Plin está entristecido. Ao notar o estado do palhaço, Menelão já desconfia do motivo da tristeza:

MENELÃO - Já sei, já sei, já sei. Não precisa falar nada. Já entendi-di-di-dinheiro. Puta la merda. Merda la puta. Aumento, aumento, aumento de ordenado. É isso que você quer. Menelão bobão, Menelão bestalhão, Menelão asnão, porém Menelão entendão. Bobo Plin, o palhaço saltimbanco, quer aumento, aumento, aumento de salário-ário-ário-ário. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 8).

Assim, na primeira fala, percebe-se a formação discursiva da pessoa materialista, em que perpassa o pensamento do senso comum de que o dinheiro pode trazer felicidade. Para ele, o motivo da tristeza do palhaço é por estar insatisfeito com o salário recebido com o trabalho no circo. Jamais em seus pensamentos passará a possibilidade de que a tristeza de Bobo Plin possa ser por outro motivo.

De acordo com essa visão materialista, a pessoa feliz numa sociedade consumista satisfaz-se com dinheiro, sucesso e sexo. Assim, Menelão chega a questionar se a tristeza de Bobo Plin é por falta de mulher, já que ele afirma que não por dinheiro. O palhaço triste afirma que não é por nenhum desses motivos e Menelão já replica: “MENELÃO - Mentiroso-oso-oso. Conheço o gênero humano. Ganância...” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 8).

Ainda sem descobrir o motivo da tristeza, Menelão pergunta se é o poder que Bobo Plin deseja. Nenhuma resposta foi encontrada para o estado do palhaço e Menelão começa a se preocupar com o desempenho do seu circo.

¹⁸ Negrito do autor.

MENELÃO - [...] o que eu sei é que palhaço jururu rima com fracasso. E no caso é no cu-dum. E o cu-dum é o meu que banco o jogo e gosto de me dar bom-trato: comer bem, vestir bem, fuder bem. Mas se o palhaço do meu circo fica... Qualquer idiota sabe, a alegria do circo é o palhaço. Mas, se o palhaço... **(Começa a chorar com espalhafato.)** Buá, buá, buá... O palhaço do meu circo... Buá, buá, buá... (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 10).

Pouco importa a tristeza do palhaço Bobo Plin, o mais preocupante é se essa tristeza vai afetar o desempenho das apresentações do palhaço, que é uma figura de destaque do circo. Com a possibilidade de afetar esse desempenho, Menelão pensa que pode também prejudicar o interesse do público e a venda dos ingressos, ou seja, menos dinheiro entraria em seus bolsos.

Menelão desconfia que Bobo Plin possa ter ingerido bebida alcoólica, ao descobrir que o motivo de tamanha tristeza é porque o palhaço afirma estar sem alma e não conseguir achar graça de si mesmo. E para ele, palhaço não precisa de alma e sim fazer palhaçada, fazer o público rir. “MENELÃO - O palhaço não tem que rir de porra nenhuma. Palhaço não paga entrada para o espetáculo”.(PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 13).

Durante o enredo, há essa discussão entre os personagens Menelão e Bobo Plin, com suas formas diferentes de se pensar a arte. Um com ideal materialista e o outro com o desapego às coisas materiais. Um com o pensamento no dinheiro e o outro na busca por um ideal de fazer artístico que provoque a inquietação do público. No entanto, assim como na sociedade capitalista e hegemônica, acaba por prevalecer o pensamento materialista.

Conforme Menelão, “Isso aqui é como puteiro: abriu o pano, não se devolve a grana” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 25). Assim também acontece na sociedade, na qual o valor do dinheiro sobressai os valores humanos. Plínio Marcos parece colocar em questão a crítica a esse tipo de pensamento, em que o ser humano não precisa ter necessidade de refletir sobre si e sobre a sociedade, mas sim a necessidade de ter dinheiro. O dinheiro passa a ser condutor da condição humana e, nesse sentido, da condição da arte.

Nesse contexto, as relações de poder são evidentes, uma vez que há a relação entre o dominador, representado pelo Menelão, e o dominado, Bobo Plin. Menelão assume esse direito de poder, uma vez que é o detentor do dinheiro. Como o próprio dramaturgo afirmava em entrevistas, “Quem pode mais, chora menos” e conforme Foucault (1979), “[...] não sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui”. (FOUCAULT, 1979, p. 75).

Em diversas obras, Plínio Marcos denunciou as relações de poder na sociedade, sendo representadas em puteiros, celas de penitenciárias, casas de famílias. Seu intuito era evidenciar que na sociedade capitalista sempre há os que mandam e os que são subordinados e

por consequência, são marginalizados e excluídos. Em *Balada de um palhaço* parece não ser diferente. Dessa forma, o circo é um microcosmo da sociedade.

Menelão representa essa parte da sociedade que possui o poder. Tudo o que acontece debaixo da lona do circo cabe a ele ordenar. Assim, ele ignora a tristeza de Bobo Plin e manda que ele faça um serviço para atrair consumidores numa loja em que o circo está instalado. Então, explica que os artistas de sucesso fazem esse tipo de trabalho: “MENELÃO - [...] Os grandes artistas - falei: os grandes artistas - todos eles aparecem dia e noite nas televisões falando, insinuando, ordenando para as pessoas comprarem, comprarem, comprarem. E daí?” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 37).

Bobo Plin recusa o trabalho e Menelão o ameaça: “Vou perseguir você até ver você morrer de fome na sarjeta, ou ver você tomando no cu na cadeia por ter roubado um pão.” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 40).

Como o palhaço recusa, por afirmar que não é um arauto do consumismo, então, Menelão ordena que ele deixe o circo, já que não quer atender às suas ordens. Dessa forma Bobo Plin o faz, prefere abandonar o seu trabalho para ir em busca do seu ideal, que é contrário ao de Menelão.

Quando Bobo Plin vai sair, Menelão o agarra e dá sua última ordem: que o palhaço o faça rir. Após inúmeras peripécias, Menelão fica furioso e afirma não achar graça em suas palhaçadas. Ainda insiste e manda que ele cante uma canção. Bobo Plin, de joelhos, canta a música que fala sobre o ideal, levanta e começa a sair.

Nesse momento, Menelão desespera-se e suplica que o palhaço não vá embora. Como Bobo Plin não dá ouvidos às suas súplicas, Menelão segue atrás se arrastando. Aqui, nota-se a inversão das relações de poder, uma vez que quando o palhaço triste decide partir em vez de ficar sendo humilhado por Menelão, o direito de poder é transferido a ele.

3.2 Em busca da alma: o herói romanesco no picadeiro

Bobo Plin é “palhaço saltimbanco, espiritual, feminino, desinteressado das coisas desse mundo”. O nome Plin do palhaço é uma redução do nome do próprio autor. Plínio Marcos, durante entrevistas, utilizava citações de Bobo Plin, como a se definir. Trechos em que o personagem, ao saber de outros palhaços bem sucedidos, enrosca-se nas próprias tripas e sufoca ao tentar seguir as suas receitas de sucesso.

Para Pallottini (1989), a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão construir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato.

Bobo Plin, o palhaço em crise com sua profissão, decide que dali em diante, entrará no picadeiro sem ter nada ensaiado, sem repertório, sem compromisso com a tradição:

BOBO PLIN - Não há nada de complicado. O negócio é que daqui pra frente não vamos ensaiar nada. Entramos no picadeiro sem nada preparado. Não somos macacos que se balançam sempre no mesmo trapézio. Somos artistas. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 16).

Bobo Plin colocava em pauta a sua atividade artística, afirmando que não sentia mais prazer nas repetições, mas que estava em busca de sua alma: “Estou querendo dizer que não gosto do que faço. Não me dá prazer meu trabalho. Não sinto prazer. Alegria. Tesão. [...] Menelão, eu não quero ser Bobo Plin, o lamentável palhaço sem alma.” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 11)

Para Lukács (1965), o romance moderno substitui a epopéia na sociedade atual, na medida em que as condições do mundo contemporâneo não permitem a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela representação de heróis coletivos e de conquistas dos povos. O romance moderno está ligado à subjetividade do homem, a sua relação com o mundo em que vive e às problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca. Nesse sentido, enquanto o herói épico é essencialmente objetivo como representação de um povo, o romanesco é subjetivo e singular, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo.

Conforme Klauck (2009) sobre Lukács, o romance se atém à subjetividade do sujeito, tratando de sentimentos e da eterna tentativa de aproximação com o mundo. Enquanto o épico se detém a ações, ao grandioso, o romanesco vislumbra as implicações das ações, o resultado das relações, de maneira a destacar a relação solitária do homem dentro do todo material e social que o abarca.

Nesse segmento, no romance nota-se sempre a presença da busca do herói; ele está constantemente à procura, tentando reconciliação, aproximação com o que aspira profundamente. Tudo o que é apresentado no romance deve fazer parte da busca, influenciando a procura do herói, seja física ou psicologicamente, e portando sentido que irá

influenciar na sua relação com o mundo e com sua aspiração nessa realidade. É nesse ângulo que Lukács (1965) menciona sobre o herói romanesco como problemático: ele está em construção, em processo de amadurecimento, ao lidar conflituosamente com a realidade que o cerca.

Enquanto no romance, o herói é construído a partir das ações, na epopéia, as ações apenas confirmam o caráter superior e heróico do protagonista, que não sofre mudanças, pois já foi concebido inteiramente desde o início da história.

Plínio Marcos parece pesquisar suas personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das ideias políticas que defendem, comportando-se como um cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, que o obrigam, coerentemente, a uma interpretação mais imediatamente social, mais rudimentar da vida e em sociedade, uma vez que:

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto um resultado de sua existência e da forma como ele se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado), recriado na cena por um artista autor ou por um artista ator (PALLOTTINI, 1989, p.11).

No romance, segundo Klauck (2009), todos os elementos de ação, personagens, espaço etc., relacionam-se diretamente às inquietações e aspirações do herói; eles influenciam na linha condutora principal do romance: a busca que faz o protagonista. A interioridade do herói problemático é ponto significativo no romance, pois é ela que vai ser influenciada pelas ações que o cercam; é a relação do protagonista com o mundo e sua constante busca pela libertação, através da reconciliação, que permearão suas ações.

Vale mencionar que, nesse período, Plínio Marcos passava por uma crise espiritual, da busca pelo autoconhecimento, que também pode resvalar na convulsão criativa sofrida por ele. Conforme Vieira (1993), é como se o veio de onde extraiu o melhor de sua dramaturgia, de sua criatividade, estivesse esgotado, e ele sofresse por não poder produzir à altura das obras de sua juventude. Para ele, “O problema que Bobo Plin traz à baila, embora repleto de alusões políticas misturadas com outras tantas místicas, não é outro, senão o esgotamento criativo do palhaço sincero, que vive sua arte com toda a energia de sua alma”.(VIEIRA, 1993, p. 216).

Ao contrário do herói épico, conforme Klauck (2009) na esteira de Lukács, o herói romanesco não tem a obrigação de representar uma sociedade. Ele trata sobre os elementos interiores e subjetivos do homem, ao envolver-se em sua busca pessoal; suas atitudes, por

terem cunho íntimo, mas extremamente simbólico, representam mais do que uma sociedade, mas a natureza humana em si.

O herói romanesco é incompleto, inquieto, em constante conflito com o mundo e por isso, é problemático. Por envolver a reflexão sobre a natureza humana, na medida em que observa a perspectiva do homem em relação ao mundo, o romance apresenta totalidade em nível abstrato, a partir de conceitos que podem ser presumidos.

O palhaço Bobo Plin estava em crise com o seu ofício, em busca de sua alma, seu ideal. Durante o enredo, tenta de várias formas alcançar seu objetivo e até mesmo Menelão, o palhaço ganancioso, tenta lembrá-lo dos feitos dos grandes artistas. Diferente dos padrões dos artistas tradicionais, o palhaço sem alma busca a arte que lhe dê prazer e não simplesmente o dinheiro.

BOBO PLIN – [...] Eu entrei na trilha dos saltimbancos obedecendo a um imperioso apelo vocacional. O meu trabalho de palhaço ou de ator... só tem sentido, se for um campo onde eu possa me realizar temporalmente e fazer a minha alma. Eu escolhi esse ofício e quero exercê-lo como um sacerdócio. Não quero perder a fé no picadeiro das espeluncas, diante da solidão das plateias vazias. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 38).

Para Lukács (1965), o herói do romance aprende a partir de suas experiências e não tem o objetivo de se tornar completo; é a superação da realidade e a descoberta de um sentido a partir do vivido que lhe darão satisfação e então, suas conquistas se situam em nível subjetivo.

Ao tratar da individualidade do herói, o romance dá abertura para abordar essencialmente com a natureza humana. Embora não trate de representantes da sociedade e tampouco tenha a pretensão de elevar os heróis a um nível superior, o romance abarca as problemáticas do homem em geral, numa coletividade, refletida na forma de representação do indivíduo. Assim, na medida em que o romance fala de um homem, acaba falando do homem.

Com efeito, constitui-se como uma aventura cognitiva que busca verificar como a matéria histórica foi aproveitada para a composição de obras literárias, quais recursos do poder criador do artista fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos, uma vez que "O teatro é uma instituição em que o entretenimento se conjuga ao ensinamento, o sossego ao esforço, o passatempo à educação, onde faculdade alguma da alma sofre qualquer tensão em detrimento de outras, e nenhum prazer é desfrutado às expensas do todo".(SCHILLER, 1991, p. 47).

Plínio Marcos nunca se preocupou em escrever peças que agradassem, mas sua intenção sempre foi de manter seu ideal de subverter os leitores/espectadores, de forma que os inquietasse diante de diversas realidades sociais. Sua literatura não era considerada comerciável e nem por isso, produziu obras, especificamente, com essa finalidade. Assim, afirma que “Tudo o que aconteceu comigo era próprio da vocação. Não fui um excelente palhaço, mas tinha uma paixão que os outros não tinham”.

3.3 Na arena: os personagens

A personagem, para Ubersfeld (2005), não só ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Assim, além dos problemas de método, o que está em jogo, conforme a autora, é o Eu em sua autonomia de “substância”, de “alma”.

Ubersfeld (2005) ainda menciona sobre a personagem, enquanto lexema, que pode estar integrada a um discurso textual integral, em que ela figura como elemento retórico. Dessa forma, a personagem pode ser a metonímia ou a sinédoque, figuras de linguagem que representam a parte pelo todo, de um conjunto paradigmático.

Assim, um personagem pode representar uma parte de determinado contexto. Como a personagem Menelão, que parece representar a parte de uma classe artística que é preocupada com a arte como produto mercadológico. Menelão pode ser a metonímia desse tipo de pensamento sócio-político-econômico, com uma visão capitalista da arte.

Enquanto a personagem Bobo Plin representa a outra face dessa visão capitalista, a visão da arte como ideal. Na atual sociedade, capitalista, poucos são os artistas sobreviventes a esse pensamento de que a essência da arte é provocar reflexão. Nesse sentido, muitos artistas acabam deixando de lado suas ideologias para se render ao capitalismo.

Conforme Ubersfeld (2005), em torno do personagem pode ocorrer a articulação de uma poética da representação. Com efeito, a personagem é garantia, não só da polissemia textual, mas também da verticalidade de seu funcionamento. Para a autora, ainda,

Toda determinação individual da personagem pode desempenhar um duplo papel: a) pode fazer da personagem um indivíduo com uma alma, hipóstase da Pessoa, em relação com uma problemática idealista do Sujeito transcendental; b) também pode fazer do indivíduo bem determinado de um processo histórico; o papel do indivíduo é, então, não apenas o de remeter a um referente histórico por meio do efeito de real de sua individualidade concreta (marcada, por exemplo, por um nome conhecido),

mas ainda o de mostrar a inserção desse indivíduo em um contexto sócio-histórico determinado. (UBERSFELD, 2005, p. 81).

Assim, as personagens de *Balada de um palhaço*, são essas personagens indivíduos que possuem suas almas, como uma pessoa comum, e que estão presentes numa realidade do cotidiano artístico diante de uma problemática: a disparidade do fazer artístico. Essa problemática relaciona-se ao idealismo do sujeito transcendental, como afirma Ubersfeld, do palhaço Bobo Plin.

Esse idealismo da personagem Bobo Plin é atravessado pelo pensamento de Plínio Marcos. Com efeito, “a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a falar, a dizer determinadas palavras” (UBERSFELD, 2005, p. 87).

Além disso, as personagens Bobo Plin e Menelão estão em constante oposição. Um lado representando o capitalismo e o do outro, o ideal do fazer artístico. São dois pensamentos de se fazer arte, que divergem entre os discursos das personagens. Assim, tem-se o par adjuvante-oponente.

Para Ubersfeld (2005), o par adjuvante-oponente, como o de todos os actantes, é móvel, pois, é possível que o adjuvante, em certos momentos, torne-se subitamente oponente e então, o adjuvante pode ser ao mesmo tempo oponente. Os actantes são ao mesmo tempo adjuvantes e oponentes, se mantem relações muito sutis com o conjunto da ação dramática e tem, geralmente, determinações perceptíveis para o espectador.

Nesse sentido, no modelo actancial, o adjuvante é aquele que deseja algo e tem alguém como oponente nessa busca. Assim, Bobo Plin e Menelão parecem estar na mesma busca: fazer arte. No entanto, um desejo acaba se opondo outro, uma vez que um deseja fazer arte com intuito de ganhar dinheiro e outro em fazer arte como subversão.

A tradição dos ciganos sempre esteve relacionada ao circo, com a mesma ideia de não possuir local de fixo de moradia e estar sempre em diversas cidades. Assim, nota-se o desapego ao materialismo, importando apenas a ideologia. Nesse sentido, Plínio Marcos apresenta a personagem Cigana, a caracterizando como “A grande-mãe. Velha bruxa”.

A personagem Cigana aparece apenas no início do primeiro ato em diálogo com o palhaço Bobo Plin. O palhaço canta, melancolicamente, a primeira canção intitulada “O Bando”, enquanto no outro canto, a Cigana faz rituais com ervas aromáticas. Em seguida, Bobo Plin se dirige a ela e questiona sobre esse seu ofício artístico: “BOBO PLIN - [...] Será sempre em praças sem liberdade, debaixo do céu sem estrela, em jardins sem flores, nas

margens de córregos por onde escoo a merda, que devo armar minha poesia? (Pausa.) Responda, por favor, grande-mãe. Isso é vida?” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 6).

Cigana, em tom aconselhador, explica a Bobo Plin que:

Esse não-estar, palhaço, é justamente nosso fascínio. Nosso encantamento. Nossa magia. O mistério das nossas vidas. E nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia. O nosso andar sem termo é altamente instigador. Assombra o homem parado. Nossa passagem... (Ri.) os grilhões... (Ri.) se rompem. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 6).

Nesse sentido, a personagem Cigana pode representar a espiritualidade do palhaço Bobo Plin. Essa espiritualidade que Plínio Marcos afirmava como busca pelo autoconhecimento. Bobo Plin estava buscando encontrar sua alma e compreender a sua crise. Na verdade, ele buscava compreender ele mesmo, no sentido mais profundo da existência humana para, então, chegar a possível compreensão da sua arte.

Como uma resposta que estava buscando para si mesmo, Bobo Plin ouve as últimas palavras da Cigana, que parecem soar como uma profecia:

CIGANA - [...] Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... (Ri.) vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 7).

Para Plínio Marcos, a religiosidade estava ligada ao autoconhecimento do ser humano, pois, “Todo o esforço dos políticos é no sentido do poder. Já o homem com religiosidade, o homem que tem o autoconhecimento, não deseja o poder, nem se submete ao poder. Portanto, rasga a regra, rompe a estrutura, arrebenta elos da cadeia. Subverte.”¹⁹ Esse também era o anseio de Bobo Plin.

3.4 No meio da pista: o melodrama

No melodrama, conforme Lecoq (2010), todos os grandes sentimentos estão em jogo: o bem e o mal; a moral com a inocência, o sacrifício, a traição. O objetivo é chegar a uma interpretação suficientemente forte para que, a partir da expressão desses grandes sentimentos, os espectadores sejam levados às lágrimas. Essa dimensão é alcançada se os personagens acreditarem efetivamente em tudo, com muita força, até o sacrifício.

¹⁹ Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

Nesse sentido, o melodrama traz à baila o arrependimento, o remorso, o rancor, a vergonha, a vingança. Há sempre uma referência ao tempo e é por isso que, no território melodramático, estão em evidência dois grandes temas: o retorno e a partida.

Lecoq (2010) salienta que o melodrama não é uma forma antiga, mas está, hoje, presente no cotidiano das pessoas, “na casa daquele que espera que o telefone toque para um novo trabalho, numa família atingida pela guerra, na casa de um homem que deixa seu país...” (LECOQ, 2010, p. 166).

A forma da linguagem que melhor corresponde ao território melodramático inspira-se nos quadros mímicos. Esse tipo de linguagem acentua os atalhos indispensáveis e utiliza a linguagem em *flash*, constituída de imagens meteóricas, que diminuem tempo e espaço.

Para Thomasseau (2005),

De maneira geral o melodrama, inalteradamente, apresenta a luta entre bem e mal absolutos, busca ser ao mesmo tempo universal e cotidiano, procurando comover o público através de uma estética moralizante que corresponde a códigos preestabelecidos. Sua trama também é de certa forma imutável; o vilão acaba sempre desmascarado pelo herói, o bem sempre vence o mal, e assim, a virtude é sempre premiada e o crime sempre punido. (THOMASSEAU, 2005, p. 6-7).

Ainda segundo Thomasseau (2005), a arte do melodrama repousa quase que inteiramente nas situações, numa *mise en scène* perfeita e no talento dos atores. Por isso, essa arte foi tão utilizada, não só no período romântico com o conhecido ator João Caetano, mas nos espetáculos circenses em esquetes.

Importa mencionar a dificuldade em categorizar os gêneros teatrais e, sobretudo, afirmar a existência de um gênero puro. Assim, pode-se notar a presença de traços e elementos de um gênero em outro; é possível observar numa mesma peça traços trágicos e cômicos, por exemplo.

Nesse contexto, trazer os pressupostos dos estudos do melodrama não quer dizer a possibilidade de categorizar a peça, objeto de pesquisa, *Balada de um palhaço*, como melodrama. Porém, demonstrar a existência de traços melodramáticos em algumas cenas da peça.

O melodrama sempre esteve ligado à configuração do palhaço. Na atuação do palhaço há a exploração dos grandes sentimentos. Se está alegre, há a explosão máxima da alegria; se está triste, nota-se a expansão máxima de tristeza; se o sentimento é o ódio, ele é explorado ao extremo. Além disso, o palhaço muda de estado rapidamente, pois, pode estar

triste por ter se machucado, mas pode ficar alegre num estalo ao se apaixonar por alguém na plateia.

Assim, o prazer do público nasce das numerosas peripécias e dos golpes teatrais, conforme Thomasseau (2005). O autor ainda cita Peter Brooks que afirma que lado a lado com o patético, o melodrama rende tributo ao maravilhoso, preenchendo, então, pela surpresa, pelo encantamento, os espaços da emoção e da imaginação de seu público.

Em *Balada de um palhaço*, o personagem Menelão é o que mais demonstra mudanças de estado durante a peça. Suas ações são sempre exageradas, assim como os sentimentos que demonstra nas cenas.

MENELÃO - [...] Bobo Plin, eu vou falar francamente, de pai pra filho, de irmão pra irmão, de homem pra homem. Fraternal. Como... de mim pra mim. (**Sentimentalão.**) Mesmo antes de você ficar com essa cruel doença... essa insana mania de alma... como direi? ... Não direi... O que direi é que, antes de tudo isso, você, meu querido Bobo Plin, já era uma merda. Sem graça, sem graça. Entrava na pista... Não, esquece. Dói muito essa conversa. Menelão lambão, Menelão bestalhão, Menelão asnão, Menelão babão. (**Anda nervoso, no seu estilo, depois esbofeteia e própria cara e chora escandaloso.**) Ai, ai, ai, nasci pra sofrer! Ai, ai, ai, o palhaço do meu circo-irco-irco-irco quer uma alma. E não quer fazer rir. Ai, ai, ai! Toma! Toma! Toma! (**Menelão se bate e chora escandaloso. Bobo Plin agarra Menelão.**) (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 14).

Numa mesma fala, percebe-se a oscilação de sentimentos do personagem. No início ele demonstra parecer ser sentimental, diante das aflições do palhaço Bobo Plin, mas, em seguida, o teor da fala passa a ser irônico, quando ele afirma que o palhaço sempre foi “sem graça”. O ápice é o momento da fala em que ele se coloca como vítima da problemática e passa do sentimento do ódio, no qual se esbofeteia, ao da tristeza, chorando escandalosamente.

Assim, o personagem Menelão permanece em constante oscilação de estados de humor. Ao mesmo tempo em que ri da situação do palhaço triste, ele fica nervoso por Bobo Plin não reagir, com ódio quando ele não obedece às suas ordens, triste com o problema que aflige o seu palhaço.

A cena mais melodramática parece ser a final, na qual depois de ter mandado Bobo Plin ir embora do circo, Menelão implora que fique:

MENELÃO - Palhaço, palhacinho, meu palhaço... Olha, palhaço... Fica comigo... Eu... nós... você... vai fazer sucesso, Bobo Plin... Sucesso... Eu juro... Meu Deus... (**Pergunta para o público.**) Onde ele vai? (**Volta-se novamente para Bobo Plin.**) Bobo Plin, meu Bobo Plin, onde você vai? Onde? (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 46).

E na rubrica final, o dramaturgo descreve que “**Menelão segue atrás se arrastando**” (p. 46). Nesse sentido, surge um grande tema do melodrama: a partida. Esse momento da partida é crucial, pois demonstra o desespero pela perda. Aliado à partida, está o remorso, outro grande tema melodramático, que Menelão sente por não ter compreendido a angústia de Bobo Plin e por esse motivo, ele estar de saída do seu circo.

Enquanto isso, o personagem Bobo Plin permanece triste do início ao fim. Não se observa alteração de humor. No entanto, sua tristeza é profunda, permeada por uma melancolia. Assim, suas ações parecem ser mais lentas e conforme as indicações cênicas, sempre está posicionado sentado no chão, ajoelhado, deitado. Essas posições estão relacionadas ao sentimento de tristeza, pois, qualquer pessoa ao se sentir triste, se contrai, como uma forma de autodefesa.

Além disso, outro recurso do melodrama é a música. Assim, segundo Pavis (2005), na etimologia grega significa “drama cantado”. É um gênero que surge no século XVIII, como espécie de uma opereta, na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir “a emoção de uma personagem silenciosa” (p. 238).

Em *Balada de um palhaço*, há cinco canções e um poema, declamado por Bobo Plin. As canções são de autoria de Plínio Marcos e a composição melódica foi feita pelo seu filho mais velho Léo Lama. Com efeito, no melodrama, as canções surgem nos momentos em que a fala não dá conta de exprimir a totalidade dos sentimentos.

Nesse sentido, como o personagem Bobo Plin aparece sempre tristeza, a profundidade do sentimento é mais notada durante as canções, nas quais parece exprimir toda a sua angústia. No início do primeiro ato, Bobo Plin canta a canção “O Bando”:

Um bando,
sórdido bando
que sobrou das guerras.
Bando faminto,
sem alento,
empestiado,
coberto de feridas
e ressentimentos.
[...]
É duro, muito duro,
o convívio do bando.
(PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 5)

Essa canção parece fazer referência ao grupo que Plínio Marcos montou com alguns artistas, em meados de 1979, para montagem do espetáculo *Barrela*. Em entrevistas, Plínio Marcos afirmava que o objetivo do Bando era tirar o homem comum de casa, “É preciso

inquietá-lo. O BANDO acha isso. E acredita que é necessário montar peças que retratem a realidade brasileira com toda crueza.”²⁰

O Bando foi extinto em 1982, anos antes da publicação dessa peça. O motivo foi uma briga entre os integrantes do grupo, como conta Marco Antonio Rodrigues: “O Bando terminou numa briga minha com Plínio Marcos, numa quarta-feira, com 150 pessoas na plateia do Taib para assistir *Jesus homem*” (MENDES, 2009, p. 364).

Essa ideologia de fazer teatro para inquietar o público, como era a do Bando, foi encerrada. Assim, Plínio Marcos se viu sem “bando” para poder continuar escrevendo peças que mostrassem as mazelas da sociedade. Assim, essa angústia é transferida para o personagem Bobo Plin, que tenta exprimir esse sentimento de um anseio inacabado na canção.

Outra canção que exprime a profunda angústia de Bobo Plin é “A Palavra dos magos”. No entanto, importa destacar também as indicações do autor na rubrica, para melhor compreensão dessa tristeza e melancolia:

BOBO PLIN - Meu Deus, meu Deus. Esse público não tem cara. Eles não tem cara. Eu...

(Bobo Plin está assustado. Murmura como se rezasse. Pega o violão e canta a canção “A Palavra dos Magos”).

BOBO PLIN (cantando)

Eu queria saber a palavra
que os magos pronunciam
nos seus rituais,
a palavra que força as vontades,
o verbo divino,
o primeiro impulso.
Se eu soubesse essa ardente palavra
que desperta a imaginação,
eu entraria em comunhão
com você, homem, meu irmão.
Descia com ela até suas entranhas,
arrebentava as represas
que contêm seus mais ternos sentimentos
e fazia jorrar amor.

(PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 25-6).

Aqui, nota-se como a canção entra para suprir o sentimento que já não cabia mais na fala de Bobo Plin. Ele vai encerrando sua fala com “eu...” e, em seguida, começa a cantar “Eu queria saber a palavra”, como numa continuação da sua fala.

Há canções também cantadas pelo personagem Menelão, porém revelam o sarcasmo e a ironia diante da crise de Bobo Plin. Uma canção a ser destacada é “O Palhaço Bobo Plin”, que Menelão canta ao ver o palhaço caído no chão após ter batido nele com chicote.

²⁰ Citação retirada do sítio oficial de Plínio Marcos: www.pliniomarcos.com

MENELÃO (cantando)
 O palhaço Bobo Plin
 diz coisas sem nexo
 [...]
 Mas o palhaço Bobo Plin
 tem uma estranha loucura,
 como um desvairado,
 ele gargalha, ele gargalha
 sem parar.
 É muito estranha
 essa loucura controlada.
 Eu acho que atrás da gargalhada
 Existe um guerreiro impecável,
 lutando sem trégua
 pra encontrar
 seu ponto de equilíbrio.
 (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 19).

Nessa canção, Menelão parece tentar se desculpar pelo castigo dado com o chicote. Como se ele quisesse fazer Bobo Plin compreender que a ideia de “fazer a alma” fosse incabível. Para ele, Bobo Plin era apenas um ator que deveria desempenhar o seu papel no circo, sem ficar preocupado com as inquietações interiores.

Para esboçar ainda mais a profunda angústia do palhaço Bobo Plin, como um traço melodramático, depois de tanto tentar fazer Menelão entender a sua busca pela alma e ser ignorado por isso, o palhaço triste fica de joelhos e faz uma espécie de oração:

Ó Ideal,
 que estás no meu céu interior,
 verdade viva
 que faz minha alma
 imortal,
 para que tua tendência
 evolutiva
 seja realizada,
 para que teu nome
 se afirme pelo trabalho,
 para que tua revelação
 seja manifestada a cada
 espetáculo,
 a cada espetáculo concede-me
 a ideia criadora,
 que assim como ela está
 entendida no meu coração
 seja entendida no meu corpo.
 Ó Ideal,
 preserva-me dos reflexos
 da matéria,
 que eu compreenda
 que o sofrimento benfeitor
 está na origem da minha
 encarnação.
 Livrai-me do desespero
 e que teu nome seja

santificado
 pela minha coragem
 na prova.
 Ó Ideal,
 faze com que eu
 não diferencie
 o fracasso do sucesso.
 E perdoa a minha dificuldade de comunicação,
 assim como eu perdoos
 os que não tem ouvidos
 de ouvir
 nem olhos de ver.
 Ó Ideal,
 destrói meu orgulho,
 que poderia afastar-me
 da tua luz-guia,
 nutre meu devotamento,
 porque és,
 ó Ideal,
 a realeza, o equilíbrio, a força
 da minha intuição.
 (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 44-6).

É uma oração feita por Bobo Plin não a algum deus, mas a uma entidade que ele batiza de “Ideal”, que está diretamente relacionada a essa espiritualidade. Como se esse “Ideal” fosse um guia para o seu fazer artístico, para lembrá-lo de nunca deixar de buscar a sua alma, o seu ideal de arte, para nunca confundir o fracasso com o sucesso, como ele mesmo cita na oração. Sobretudo, para não esquecer a profecia da Cigana de “incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas”.

3.5 Pela fresta da cortina: a coxia do circo

Balada de palhaço é uma peça que retrata os bastidores de um circo e não um espetáculo circense. Assim, Plínio Marcos parece chamar a atenção para o ofício dos artistas que trabalham num circo e como se dá o funcionamento de tudo para que a apresentação aconteça para o público.

Nesse sentido, o dramaturgo mostra a situação de um palhaço que está em crise com o seu trabalho de palhaço. Desse palhaço que está submetido às ordens do dono do circo, Menelão, que só anseia pela boa venda dos ingressos. Bobo Plin afirma estar em busca de sua alma, de um ideal artístico.

Importa mencionar que o circo de Menelão parece ser pequeno, pois, não se nota a presença de muitos artistas, tampouco de outras apresentações do circo, a não ser as do

palhaço Bobo Plin. Em algumas falas dos personagens, é apenas citado que há outros dois artistas: um anão e um perna-de-pau.

O público que assiste o espetáculo circense mal sabe sobre o andamento e a estrutura da coxia de um circo. Desconhece como é a preparação dos artistas para que o espetáculo esteja perfeito. Com efeito, Plínio Marcos pretende demonstrar como se dá a vida desses artistas, que vivem de cidade em cidade, fazendo apresentações.

O dramaturgo volta à atenção para o artista como um indivíduo, que antes de usar a máscara e ser uma persona da arte, é um ser humano. Um ser humano artista que, não só por ser um profissional do riso, permanece sorrindo constantemente. Pelo contrário, o profissional do sorriso também passa por sofrimento, angústias e inquietações, assim como Bobo Plin.

Nesse sentido, nota-se que o palhaço Bobo Plin, embora entenda que sua função é gerar o riso, como é afirmado inúmeras vezes por Menelão, ele está preocupado como sua arte está sendo desenvolvida. Para ele, o artista deve, sobretudo, inquietar, subverter e fazer com o público reflita.

Plínio Marcos, na peça, retrata a coxia do circo, antes da entrada de um palhaço. Nessa coxia, somente o palhaço conhece a ansiedade minutos antes de adentrar na pista. Assim, o dramaturgo mostra a ansiedade, a curiosidade de saber se tem pouco ou muito público e a espera pela entrada no picadeiro.

Bobo Plin espia o seu público, pela fresta da cortina, e fica assustado: “BOBO PLIN - Meu Deus, meu Deus. Esse público não tem cara. Eu...” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 25). Ele observa que seu público não tem “cara”, não tem expressão.

Menelão deseja a Bobo Plin “merda”, expressão usada por artistas antes de toda apresentação, que representa sorte. A expressão originou na França, da palavra *merde*, nos espetáculos teatrais nos quais o público ia com suas charretes e a cavalo. Quanto mais “merda” de cavalo tinha na rua, mais cheiro de “merda”, mais sorte na apresentação.

Cada sinal representa que faltam poucos instantes para a apresentação, para o jogo com o público. Ao terceiro sinal, chegou o grande momento, no qual o inesperado pode acontecer para o palhaço. O público aguarda com ansiedade a entrada do palhaço, que é anunciada pelo mestre de pista, o Menelão.

Menelão anuncia a entrada do palhaço Bobo Plin: “Senhores e senhoras! Respeitável público! É com grande orgulho que apresentamos o palhaço Bobo Plin! Atenção! Solta o palhaço!” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 26). Mais uma vez, observa-se a origem equestre do

circo, em que o mestre de pistas, Menelão, pede que solte o palhaço, assim como se anunciava que soltassem os cavalos para as corridas.

De dentro da coxia, só estava Bobo Plin e sua ansiedade. Embora estivesse cansado de repetir as mesmas anedotas e *gags*, tinha intenção de adentrar no picadeiro sem ter nada ensaiado. Então, aqueles minutos antes da sua entrada, só ele na coxia, exigia que buscasse nele mesmo a coragem de experimentar o novo: “BOBO PLIN (**Para si mesmo.**) - Solta o palhaço. Com coragem e sem rancor.” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 26).

Todo artista, geralmente, tem ciência do seu desempenho numa apresentação. Assim, após o espetáculo, o sentimento pode ser de imensa alegria, por saber que fez o seu melhor; satisfação, com a sensação de missão cumprida ou frustração, por compreender aquele não foi o seu melhor e precisa melhorar alguns aspectos. O público pode ter aplaudido e elogiado, mas só o artista sabe, por dentro, o real sentimento após uma apresentação.

O dramaturgo não descreve a apresentação, retrata apenas, no segundo ato, os bastidores pós-apresentação. Aqui, importa destacar que essa é uma característica presente em várias obras plinianas, pois, o autor anuncia a ocorrência de alguns acontecimentos, mas eles não são executados em cena. Esses acontecimentos são apenas mencionados antes e depois de terem acontecido.

Nesse contexto, o segundo ato inicia-se com Bobo Plin sentado, muito triste e ao seu lado uma garrafa pela metade. Ao que parece, o palhaço bebeu muito, mas não está bêbado. Menelão está eufórico, pois, segundo ele, o público riu muito e mais, entrou o dinheiro com a venda dos ingressos.

Bobo Plin permanece triste, desolado. Para ele, o seu desempenho não mudou, já que acabou repetindo as mesmas anedotas de sempre. Não importava se tinha agradado um público ou não, importava ele saber que o seu fazer artístico provocou reflexão e não apenas serviu de entretenimento.

Ao contrário do que se pensa, um profissional do riso não fica o tempo todo rindo de tudo. Tampouco, possa se exigir que ele esteja feliz sempre. O palhaço, como qualquer ser humano, precisa se sentir em paz com o seu trabalho e saber que por meio da sua arte, está atingindo pessoas. Como Bobo Plin afirma é uma vocação, um sacerdócio.

Para Ubersfeld (2005), o espaço teatral é primeiramente um lugar cênico a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar o seu lugar, seu modo concreto de existência. Assim, os elementos da espacialidade para construção do lugar cênico são extraídos nas didascálias.

As informações das didascálias podem fornecer as indicações de lugar, que podem ou não ser precisas, além dos nomes dos personagens, indicação dos gestos, marcação de cenas. Essas indicações de marcação de cena podem ajudar na construção de ocupação do espaço.

Assim, em *Balada de um palhaço*, o cenário não é evidente ou ao menos não é indicado com precisão pelo autor, pois, suas indicações para cenário são:

Um espaço imaginário, que pode ser um picadeiro de circo, um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça. Há módulos espalhados pelo cenário. É obrigatório que haja no cenário uma cadeira. Um desses módulos deve ter um encaixe para o violão e outro para um chicote estilo domador de feras. No centro, ao fundo, há um mastro fixo e outro solto, ambos enrolados por uma cortina. Quando for necessário, esses mastros se transformam em biombos, como, por exemplo, na cena dos bastidores, quando são utilizados como cortina. (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 4).

Durante a peça, são utilizados algumas vezes esses objetos indicados pelo autor, como os módulos, nos quais Bobo Plin senta. O encaixe do violão é utilizado para guardar o instrumento, que será tocado pelo palhaço. E a cadeira, na cena em que Bobo Plin interage com Menelão, pois ele pede que o faça rir.

Enfim, o cenário não parece ser o mais importante para Plínio Marcos. A preocupação do dramaturgo é retratar os bastidores do circo, por isso, pouca importa a precisão e a disposição dos objetos cênicos. O que se torna evidente, então, é o diálogo dos personagens e reflexão acerca do fazer artístico.

Plínio Marcos só deixa bem claro que o espaço é o circo, mesmo que o lugar da representação não seja necessariamente este. Para ele pode ser puteiro, um altar, um bar, qualquer ambiente imaginário, desde que represente o universo circense. Esse ambiente circular, que parece não ter abertura, como uma aliança. Pois, se houver a ruptura, o elo será quebrado. Esse elo foi quebrado com a decisão do personagem Bobo Plin deixar o circo.

3.6 Subida ao monte

Entre os profissionais do circo, especialmente, os palhaços, existe uma expressão muito usada que é a “subida ao monte”. Essa expressão representa o duro percurso realizado por esses profissionais do riso, nessa trajetória de descoberta de si mesmo. Uma busca que parece nunca ter fim.

Subir o monte, pois, quando se está numa subida, dificilmente se olha para trás, mas sempre para frente. O olhar para frente quer dizer sempre buscar o novo, aprofundar em novas descobertas. Ao olhar para trás, pode-se perder o foco e retroceder alguns passos.

Cada passo é dado por vez, com lentidão ou dificuldade. Esses passos representam o aprendizado do artista ao longo dos anos. São as etapas que, ora pode estar acompanhado, ora sozinho. São os momentos de muito treino, preparação e experiência de apresentações boas ou ruins.

Assim como Plínio Marcos que esteve com o Bando por alguns anos, com o intuito de fazer um teatro de provocação, subversão e reflexão. Ele caminhou alguns passos junto com uns atores que tinham o mesmo ideal. Nesse percurso, enfrentaram a censura e a crítica. Longos passos até alcançarem seu espaço em meio ao teatro brasileiro.

Do Bando, só sobrou Bobo Plin ou próprio Plínio Marcos e o seu ideal de sempre inquietar o público com suas peças. Com esse personagem, o dramaturgo demonstra sua crise do ofício. Por meio das falas de Bobo Plin, Plínio Marcos dá espaço aos seus pensamentos sobre o fazer artístico.

O dramaturgo jamais se preocupou em escrever peças que agradassem ou que fossem vendidas. Por esse motivo foi tão criticado quando escreveu suas primeiras peças como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás*, *Navalha na carne*. Com personagens dessas obras, ele queria evidenciar as mazelas da sociedade, embora a própria sociedade preferisse que eles fossem ocultados.

Mesmo o Bando tendo acabado e que parecesse que o fio condutor que o impulsionava a escrever tivesse também extinto, o “repórter de um tempo mau” ainda tinha muito a dizer. Desse modo, ele demonstra que o seu espírito contestador continuaria e que não se subvencionaria a escrever uma literatura para vender.

Assim, com a fala de Bobo Plin, em *Balada de um palhaço*, Plínio Marcos afirma que continuará buscando seu ideal: “Vou subir o monte... enquanto tenho pernas. **(Bobo Plin se vira para sair. E vai andando lentamente, com dificuldade. Menelão segue atrás se arrastando.)**” (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 46).

CONSIDERAÇÕES

Para nós, saltimbancos, aquele lugarejo...
Mais uma etapa da nossa jornada
Que vai do nada a lugar nenhum...

Na praça do lugarejo,
Uma igreja sem fé, um sol tórrido,
A poeira que sufoca as esperanças...

No terreno baldio,
Nós, gente do caminho, os filhos do vento,
Na nossa faina...

Abrindo os buracos
Para fixar os paus de roda, cruzetas, bancadas,
Mastros, cabos, trapézio, lona...

Erguer o circo,
O espetáculo não pode parar...
E aquela gente do lugarejo olhando sem ver...
(Plínio Marcos)²¹

Na trilha dos saltimbancos, o artista circense viaja por tantas cidades, vilas, lugarejos. Seu chão está sempre em trânsito; seu céu é a lona, iluminada pela lua. O lugar de pertencimento é a arte, o circo. O artista finca os mastros numa terra, temporariamente, depois os arranca e parte para outra terra. Esse estar sempre em lugares diferentes faz o saltimbanco pertencer a um entre-lugar, num entre-meio.

A cada etapa, uma experiência, uma história, um sentimento. Dentre os saltimbancos, os que possuem habilidades para acrobacias, malabarismos e equilíbrio despertam, no público, sentimentos como a admiração. Já o palhaço, desperta primeiro em si quaisquer sentimentos que sejam, para que, então, desperte os espectadores.

O palhaço se destaca no circo devido a essa exposição do seu ridículo. Assim, tornou-se, ao longo do tempo, peça fundamental dos espetáculos circenses. Depois, o palhaço conquistou a televisão, o teatro e o cinema. Pela peculiaridade que é característica a cada palhaço, essa arte é sempre imprevisível.

Como afirma o palhaço Dimitri,

Cada um tem sua pequena filosofia... A minha é não poder conceber meu trabalho senão como um clown honesto e verdadeiro: sua atitude e seu caráter transmitem-se

²¹ Trecho de *O gadjo aprendiz*, texto inédito. Fragmento extraído da revista, edição especial de homenagem, *Plínio Marcos*: um grito de liberdade, produzido um ano após sua morte.

através de sua arte, portanto é interessante tentar mostrar-se humano, gentil, com humor. Minha vida, meu ofício, tudo está no mesmo saco! Eu não represento um papel: estou nu; o clown é o mais nu de todos os artistas porque põe em jogo a si mesmo, sem poder trapacear. Para não decepcionar o público, ele tem o dever de ser autêntico, de ter a impressão de estar sempre oferecendo muito pouco. É meu ideal de clown (DIMITRI, 1982, p. 36-37).

Nesse sentido, a partir da nudez desse artista que se dispõe ao ofício de ser palhaço, que deseja expor tudo aquilo de mais íntimo e visceral que há em si, surgiu a inquietação para a pesquisa desta dissertação.

É comum ouvir que o palhaço deve fazer rir. Quando encontram um palhaço, chegam a dizer: “Me conta uma piada”, “Me faz rir”, “Faça algo engraçado”. Todavia, o palhaço é o artista que mais se expõe em cena, é a sua visão de vida no palco, no picadeiro. Com efeito, o palhaço lida com todos os sentimentos concernentes ao ser humano, inclusive com a tristeza e o ódio.

A partir dessas reflexões, é inevitável considerar que Plínio Marcos coloca em questão a balada, a canção, a melancolia, de vários palhaços. A balada dos artistas que, sobretudo, são seres humanos. Assim como ele, que além de dramaturgo, ator e diretor, foi palhaço, o palhaço Frajola, no início da carreira circense.

Na fase mística, da religiosidade subversiva, da busca pelo autoconhecimento, o dramaturgo voltou-se para questões espirituais. Essa espiritualidade estava no interior de cada pessoa, na procura daquilo que pudesse satisfazer a alma. “Onde está a minha alma?”. A pergunta que martelava incansavelmente na pena do escritor.

Encontrar a alma significava descobrir a essência e o ideal dele mesmo, enquanto artista e intelectual. Por isso, a crise não estava no fato de ser palhaço ou não, mas na dúvida que permeia o universo artístico: ser um artista por ideal ou artista comercial. O artista por ideal não está preocupado em ter sucesso financeiro, mas de fazer arte que desperte o público à reflexão e ao autoconhecimento.

Com efeito, as relações dessa crise artística são evidentes na obra de Plínio Marcos. Por isso, a pesquisa é amparada pelos estudos da crítica biográfica, pois, o autor ficcionaliza sua visão particular e até mesmo sua história de vida. Nesse sentido, importa mencionar a importância de se estudar uma obra literária a partir da sua relação com o autor. E, no caso de Plínio Marcos, essa relação é indissociável.

A Cigana, grande mãe, que aparece somente no início da peça, parece representar essa consciência do artista/autor, que está em questionamento consigo mesmo. Então, mesmo que a dúvida exista, ele sabe que o caminho a seguir é o que satisfaça a sua alma. Enquanto o

personagem Menelão simboliza o desejo pelo sucesso, pelo dinheiro. Entre essa disparidade de pensamentos, está o palhaço Bobo Plin, que é o próprio Plínio Marcos.

Plínio Marcos sempre esteve entre a disparidade de opiniões e pensamentos. Pois, embora muitos críticos considerassem sua produção/arte inadequada e sem requinte ou boa elaboração, ele continuava denunciando aquilo que considerava importante, sem a preocupação de agradar ninguém.

Nesse sentido, ele se apresenta como intelectual subalterno, que busca dar voz aos personagens marginalizados pela sociedade, ou melhor, personagens em estado de minoria, já que no caso de Bobo Plin, o seu idealismo artístico é menor diante do compêndio de artistas que só desejam o *status*.

Assim, acreditamos que, com esse trabalho, haja a contribuição para os estudos não só da literatura, mas também do teatro, das artes. No sentido de enfatizar a relevância das possíveis relações entre as teorias, das relações entre autor e obra, e das informações sobre o contexto social e histórico de produção da obra.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. Espaços incertos, efêmeros: reflexões de um planeta sem boca. In: _____. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AMARAL, Adriana Cörner Lopes. Sobre a memória em Jacques Derrida. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Evando (orgs.). *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BURNIER, Luís Otávio. O clown e a improvisação codificada. In: *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: editora da Unicamp, 2001.
- CHAIA, Miguel. Biografia: método de reescrita da vida. In: HISGAIL, Fani. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. Plínio Marcos: *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ENEDINO, Wagner Corsino; SÃO JOSÉ, Elisângela Rozendo. *Cristina Mato Grosso: traços e contornos de uma dramaturgia transcultural*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- _____. De Guarnieri a Plínio Marcos: o teatro como tribuna livre. In: TORCHICHACAROSQUI; Gicelma da Fonseca; BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (Orgs.). *Misturas e diversidades: reflexões diversas sobre arte e cultura contemporâneas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012, p.141-160.
- _____. Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário escolar da Língua Portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Robert Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes: 1987.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *O circo no Brasil: história visual*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco; revisão da trad. Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1997.

KLAUCK, Ana Paula. O herói problemático de Georg Lukács: aplicação da teoria em os ratos, de Dyonélio Machado. In: *Revista Voz das Letras*. n. 12. Concórdia/SC: Universidade do Contestado, 2009.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho da corda bamba. In: *Revista Cult*. Ano III. Nº 27. ISSN: 1414 7076. São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Presença: Lisboa, 1965.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 1998.

MARCOS, Plínio. *Balada de um palhaço*. São Paulo: [s. n], 1986.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MOISÉS, Massaud. O teatro. In: *A criação literária: prosa*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. Revista Anjos do Picadeiro. In: *Revista Anjos do Picadeiro 5*. Edição comemorativa de 10 anos. Rio de Janeiro, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Introd. e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; TEIXEIRA, Coelho Neto; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).

ZÉ REGINO. E Freud explica? Uma reflexão sobre a atuação cômica no jogo do palhaço. Revista Anjos do Picadeiro. In: *Revista Anjos do Picadeiro 5*. Edição comemorativa de 10 anos. Rio de Janeiro, 2007.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. (Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 1982.

Plínio Marcos Sítio Oficial. Disponível em: < <http://pliniomarcos.com/index2.htm> > Acesso em: 21 de maio de 2012.

DIMITRI. *O mais nu dos artistas: Clowns & Farceurs*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1982, p. 36-37. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_nu.html>. Acesso em: 08 de janeiro de 2013.

ANEXO