

PUCRS

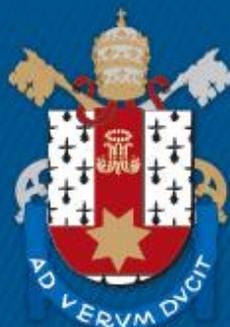
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

FREDERICO DOLLO LINARDI

**ONZE ESTREIAS PARA GABRIELLA ARGENTO:**  
UMA HISTÓRIA DA PALHAÇA DU'PORTO

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

**FREDERICO DOLLO LINARDI**

**ONZE ESTREIAS PARA GABRIELLA ARGENTO**

**Uma história da Palhaça Du'Porto**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

PORTO ALEGRE

2019

## Ficha Catalográfica

L735o Linardi, Frederico Dollo

Onze estreias para Gabriella Argento : uma história da Palhaça  
Du'Porto / Frederico Dollo Linardi . – 2019.

211 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. biografia. 2. perfil. 3. escrita criativa de não ficção. 4.  
hibridismo literário. 5. palhaças brasileiras. I. Monteiro, Charles.  
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Saete Maria Sartori CRB-10/1363

FREDERICO DOLLO LINARDI

ONZE ESTREIAS PARA GABRIELLA ARGENTO  
UMA HISTÓRIA DA PALHAÇA DU'PORTO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: 25 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS (Orientador)

---

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins – PUCRS (Avaliador)

---

Profa. Dra. Anna Caballé Masforrol – Universidade de Barcelona (Avaliadora)

Porto Alegre

2019

## RESUMO

*Onze estreias para Gabriella Argento* é uma narrativa biográfica sobre Gabriella de Souza Argento, a Palhaça Du'Porto. Brasileira, nascida em Santos em 1975, Gabriella rumou para São Paulo em busca do sonho de ser atriz. Logo nos primeiros anos de formação, descobriu na linguagem do palhaço a sua escolha profissional definitiva. Passou por importantes grupos que envolvem a arte do palhaço, como o projeto Núcleo Experimental de Ópera, na Universidade Santa Marcelina; a *Cia Jogando no Quintal* e os *Doutores da Alegria*, antes de se tornar a primeira palhaça e atriz brasileira do *Cirque du Soleil*. Esta biografia traz os principais eventos de sua vida profissional e pessoal, intercalando com breves passagens em que o autor foi seu aluno. Deste modo, a narrativa se intercala entre primeira e terceira pessoa, tecendo elementos que retratam a filosofia e o caminho de aprendizado desta linguagem teatral que reúne fortes aspectos filosóficos e autobiográficos. Pautado no encontro da linguagem teatral do palhaço e a biografia (e suas variáveis) – o trabalho apresenta um ensaio teórico e reflexivo sobre este gênero híbrido, não canônico, e algumas questões em torno da representação do real levantadas por Pierre Bourdieu em *A ilusão biográfica*. Mesmo independente, a teoria envolve a obra, entre uma breve apresentação precedente, e o ensaio teórico mais longo, ao final, como um posfácio. Com o objetivo de refletir sobre o hibridismo e os limites das narrativas biográficas, e na tentativa de identificar o gênero deste trabalho, são utilizadas as pesquisas do historiador François Dosse, em *O desafio biográfico*; os ensaios do sociólogo francês Philippe Lejeune, contidos em *O pacto autobiográfico*, para então traçar as ideias gerais dos conceitos recentes da escrita criativa de não ficção (*creative nonfiction*), do escritor e professor Lee Gutkind, e do gênero denominado perfil.

**Palavras-chave:** Biografia. Perfil. Escrita criativa de não ficção. Hibridismo literário. Palhaças brasileiras.

## RESUMEN

*Los once estrenos de Gabriella Argento* es una narrativa biográfica sobre Gabriella de Souza Argento, La Payasa Du'Porto. Brasileña, nacida en la ciudad de Santos en 1975, Gabriella tomó el rumbo de São Paulo con el propósito de realizar su sueño: tornarse actriz. Al descubrir el lenguaje del payaso, durante sus primeros años de formación, eligió tornarse una. Gabriella tomó parte en importantes grupos que envuelven o trabajan de alguna manera el arte del payaso, como el proyecto Núcleo Experimental de Ópera, en la Universidad Santa Marcelina; La Compañía *Jogando no Quintal* y los *Doutores da Alegria*, antes de tornarse la primera payasa y actriz brasileña en el *Cirque de Soleil*. Esta biografía presenta los principales eventos de su vida profesional y personal, intercaladas a breves relatos del período que el autor de la biografía fue su alumno. De ahí que la narrativa hace uso de primera o tercera persona conforme el foco narrativo, bien como se utiliza de elementos que representan la filosofía y el camino del aprendizaje del lenguaje teatral del payaso que reúne importantes aspectos filosóficos y autobiográficos. Siempre teniendo como norte el lenguaje teatral del payaso y la biografía (y sus variantes) – el presente trabajo presenta un ensayo teórico y reflexivo sobre este género híbrido y todavía a la margen del canon, bien como algunas cuestiones a cerca de la representación de lo real en la obra de Pierre Bourdieu en *La ilusión biográfica*. Aun que independiente, la teoría hace parte de la obra y está entre una breve presentación anterior y el ensayo teórico más largo al final, como un epílogo. A fin de reflexionar sobre el hibridismo y los límites de las narrativas biográficas y también intentando identificar el género de este trabajo, son utilizadas las investigaciones del historiador François Dosse en *La Apuesta Biográfica*; los ensayos de sociólogo francés Philippe Lejeune, presentes en *El Pacto Autobiográfico*, para entonces dibujar las ideas generales de los recientes conceptos de la Escrita Creativa de non-ficción (*creative nonfiction*), de lo escritor y profesor Lee Gutkind, y de lo género perfil.

**Palabras-llave:** Biografía, Perfil, Escrita Creativa de non-ficción, Hibridismo literario, payasas brasileñas

## SUMMARY

*Ten premieres for Gabriella Argento* is a biographical narrative about Gabriella de Souza Argento, the Du'Porto Clown. Brazilian, born in the city of Santos in 1975, Gabriella went to São Paulo following the dream of being an actress. In the early years of his training, she discovered in the language of the clown her definitive professional choice. She went through important groups that involve the art of the clown, such as *Núcleo Experimental de Ópera* project, at Santa Marcelina University; *Cia. Jogando no Quintal* and *Doutores da Alegria*, before becoming the first Brazilian clown and actress of Cirque du Soleil. This biography brings the main events of her professional and personal life, interspersed with brief passages in which the author was her student. In this way, the narrative intercalates first and third person, weaving elements that portray the philosophy and the way of learning of this theatrical language that gathers strong philosophical and autobiographical aspects. Guided by the encounter of the theatrical language of the clown and the biography (and its variables) - the paper presents a theoretical and reflective essay on this non-canonical and hybrid genre, and some questions about the reality representation discussed by Pierre Bourdieu in *The biographical illusion*. Even independent, the theory involves the work, between a brief preceding presentation, and the longer theoretical essay, at the end, as an afterword. In order to reflect on the hybridity and limits of biographical narratives, and in an attempt to identify the genre of this work, the researches of the historian François Dosse, in *The biographical challenge*; the essays of the French sociologist Philippe Lejeune, contained in *The autobiographical pact*, to then draw the general ideas of the recent concepts of creative nonfiction, by writer and professor Lee Gutkind, and the genre called profile.

**Keywords:** Biography. Profile. Creative nonfiction. Literary hybridity. Brazilian clowns.

## AGRADECIMENTOS

Não há sentido algum que sustente qualquer realização sem a consciência de que não conquistamos nada de maneira isolada e independente. Portanto, é muito difícil escrever todos os nomes a quem sou grato por este trabalho. Eles incluiriam desde meus professores de graduação, da especialização, assim como os autores que me inspiram de tantas formas. Aqui, devo (tentar) me conter e mencionar aqueles que envolveram minha trajetória durante a pós-graduação.

“Você vai fazer essa prova!”, disse minha esposa Renata Daibes, no dia em que mencionei sobre o mestrado em Escrita Criativa da PUCRS, quando ainda morávamos em São Paulo, sem imaginar que eu passaria na seleção e que toda nossa vida sofreria uma mudança de Estado e de rotina. Por todo seu esforço, paciência e apoio, inclusive em manter minha confiança ao longo desta produção artística e intelectual, todo meu amor e imensa gratidão.

“Em Porto Alegre?”, perguntou minha mãe, Sylvania Dollo. Respondi que sim, e tive como retorno outras perguntas que apertavam meu coração, mostrando suas preocupações de mãe que não quer ver o filho passando por dificuldades, perigos e, mais do que isso, vê-lo mais longe. Por toda ajuda que me deu, garantindo inclusive minha tranquilidade em momentos de aperto, minha eterna gratidão – gratidão esta que extrapola a distância, que não é nada quando estamos sempre tão presentes na vida do outro.

De meu pai, José Eduardo Linardi, não vieram aspas nem interjeições. Pelo menos não aquelas compreendidas pelos cinco limitados sentidos, que para ele foram silenciados poucos anos antes do mestrado. Mas do que vale esse mundo tão ilusório quando temos algo maior, que nos faz desprender de qualquer invenção materialista da ciência? Pois sei que ele esteve sempre comigo, com muito orgulho por esta escolha, pela minha coragem de seguir essa jornada. Pai, obrigado por me inspirar no mundo do conhecimento que se encontra nos livros.

Os agradecimentos também vão para meu irmão, Luciano, com as saudades que nem sempre nos lembramos de expressar, mas que também se fazem tão presentes e, ao longo dos últimos anos, amplificam-se com a chegada do Caetano e da Yolanda, para quem torço um dia serem os novos leitores de quem tanto precisamos (e que também nunca tenham medo de palhaços).

“Esse paulista não para e está levando nossa filha para mais longe”, concluíram, mesmo entusiasmados, meus sogros, dona Lúcia Daibes e seu Flávio de Oliveira. Ao longo deste

período mostraram com o mesmo entusiasmo, seu apoio e reconhecimento às minhas conquistas, pelo que sou sempre grato, estendendo a todos os Daibes e os Oliveiras da calorosa Belém do Pará.

Não menos motivadora e compreensiva foi minha sócia e amiga Regina Rapacci, irmã que o trabalho me trouxe e a quem devo muito a minha trajetória até aqui, após anos ao seu lado na Editora Biografias & Profecias, na escrita de outras histórias de vida que, de tantas formas, me levaram até a pesquisa deste trabalho.

O mesmo para Patafísica Cia., cuja generosidade no acolhimento foi tão grande quanto no dia em que percebemos que eu precisaria me ausentar por conta do mestrado: às queridas Beatriz Cugnasca e Cris Salvador, e aos queridos Henrique Caponero e Kayê Conforto. Falando em palhaços, memoráveis obrigados aos Humaninhos, com quem tanto aprendi e ainda aprendo através de memórias tão importantes, muitas delas presentes neste trabalho.

Um agradecimento especial aos amigos que me inspiram há tempos. Ao Hugo Harris, que, além dos melhores deles, encorajou-me a estar aqui, e me suportou em diversos momentos de aflição. Agradeço ainda a ele e ao Allan Banhos da Fonseca, pelas leituras atentas dos meus contos enviados para a seleção do mestrado. A outros tantos que vêm me inspirando sempre de alguma maneira, a seguir adiante para um futuro melhor: Maristela Chelala, Rodrigo Abou, Flavio Nery, Aline Araújo, Rafael Augusto e Gustavo Sartori.

Uma vez na universidade, minha sincera gratidão ao meu orientador Prof. Dr. Charles Monteiro, por ter acreditado em meu projeto e aberto a possibilidade de ser meu orientador tão logo no primeiro contato, dando-me liberdade e motivação para criar e pesquisar.

Pela acolhida na cidade, ainda quando eu começara as aulas sem ao menos ter um endereço residencial, ao caríssimo Ramon Maia e também ao Celso Alves Filho, que abriram suas portas garantindo conforto e tranquilidade ao longo daquele primeiro semestre.

Jamais imaginava que encontraria e formaria laços de amizade tão verdadeiros no mestrado, num ambiente conhecido por ser frio e competitivo como o acadêmico. Àqueles que passaram na mesma seleção: Andrezza Postay, Bibiana Barrios, Fernando Mantelli, Gabriella Richinitti, Gisela Rodriguez, Rochele Bagatini, Sara Albuquerque e Stéfanie Medeiros. A rede de apoio entre os alunos da Escrita Criativa é algo que levarei sempre comigo. Neste tecido de letras e afetos estão ainda Alexandra Cunha – a quem agradeço pela tradução do resumo para o espanhol –, Gabriel Bortulini, Julia Dantas, Maria Elena Morán, Taiane Maria Bonita e Leonardo Witmann – alguns nomes com os quais tive o privilégio de trocar criações literárias no grupo do Prof. Paulo Ricardo Kralik, a quem tenho muito a

agradecer não só pela oportunidade de me incluir em seu grupo de pesquisa, mas também por fazer deste grupo um local inspirador e saudável o suficiente para gerar contos que me renderam até mesmo importantes premiações nacionais.

À generosidade de Luís Roberto Amábile, pelos incontáveis cafés e conversas com altos voos criativos, com quem sempre aprendo e farei questão de continuar perto, mesmo à distância; à Patrícia Tenório, pelas oportunidades, confiança e carinho de sempre; a Guilherme Azambuja, um exemplo de escuta, talento e simplicidade; à Moema Vilela, pela oportunidade de troca de conhecimento com seus alunos, ao Davi Boaventura, cuja amizade ultrapassou as fronteiras do campus e há de ultrapassar o tempo e outros espaços. E, mais uma vez, à Gisela Rodriguez, pela amizade de décadas construída em apenas dois anos.

Aos colegas da oficina do Prof. Assis Brasil, com quem tive a oportunidade de trocar mais criações e conhecimento, entre eles Ana Cristina Steffen, Davi Koteck, Stéfanie Medeiros e Vitor Necchi.

Também ao Prof. Ricardo Barberena, pelo interesse constante à minha pesquisa e por ter aberto as portas do seu caloroso grupo de pesquisa. À Profa. Claudia Regina Brescancini, por manter a Escrita Criativa viva no PPGL, e pelas orientações que me deu acerca do cuidadoso processo exigido pelo Conselho de Ética em Pesquisa da PUCRS.

À Profa. Maria Eunice Moreira, por abrir às portas do conhecimento específico das biografias, por meio das aulas fundamentais da professora convidada Anna Caballé, cujas aulas foram decisivas ao longo da minha jornada de mestrado e desta dissertação.

Ao Prof. Hans Renders, da Universidade de Groningen, por ter me disponibilizado generosamente seu artigo *The Limits of Representativeness: biography, life writing and microhistory* para meu ensaio teórico.

Para que eu tivesse recursos e tempo para escrita e pesquisa, ao CNPq, que me concedeu integralmente a bolsa de estudos.

Por fim, ao empenho, esforço e gentileza dos colaboradores da PUCRS, profissionais que viabilizam nossa missão, proporcionando conforto e segurança como pesquisadores e frequentadores do campus.

### **Para as *Onze estreias...*:**

“Mas você acha mesmo interessante escrever um livro sobre mim?”, perguntou-me Gabriella Argento, quando lhe expus a ideia. Diante da minha afirmativa, ela se prontificou a ficar à disposição para entrevistas, acesso a materiais, a fazer contato com seus amigos e

colegas de trabalho, dando total liberdade para a criação de um trabalho autoral. Agradeço não só por isso, mas por todos os aprendizados que tive com ela em sala de aula – como palhaço e como ser humano – o que se tornaram também a motivação da escrita deste trabalho, a quem lhe dedico.

Agradeço a todos que dispuseram do seu tempo para conversar comigo, colaborando com o material deste livro: Alicia Rondini, Allan Benatti, Anderson Martiniano de Souza, Dênis Goyos, Elisabete Dorgam e Mariana Gabriel. Ao Pedro Eduardo da Silva, pela disponibilidade do material colhido em entrevista feita com Gabriella Argento em 2012.

Aos professores Assis Brasil e Antonio Hohlfeldt, pela leitura atenta e pelas sinceras contribuições na qualificação deste trabalho.

Agora também, à Profa. Anna Caballé e ao Prof. Altair Martins, por terem aceitado o convite para compor a banca de avaliação deste trabalho.

## **SUMÁRIO**

### **PARTE I**

**1.1 Apresentação híbrida..... p.12**

**1.2 *Onze estreias para Gabriella Argento*..... p.20**

### **PARTE II**

**1.1 Ensaio teórico..... p.147**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... p.195**

**REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS..... p.202**

**SESSÃO DE IMAGENS..... p.203**

**ANEXOS..... p.208**

## **Apresentação híbrida**

Narrar a vida real é colocar os pés num terreno tenso. Não só pela obsessão do escritor em adentrar nos espaços e pensamentos de personagens reais, percorrendo documentos, cartas, diários, arquivos multimidiáticos, depoimentos registrados ou colhidos ao longo dessa pesquisa que só se interrompe com a intransigência do tempo ou o limite da sanidade do autor. Enquanto tudo não trazer uma conexão, uma linha de pensamento sobre aquela vida, parece que o relato biográfico não está autorizado a preencher as páginas em branco.

Bem, sendo justo e fugindo de qualquer autopiedade, é certo que qualquer expressão criativa traz uma inevitável tensão essencial. Os estudos literários, no entanto, refletem sobre uma outra linha tensa que envolve, em específico, narrativas baseadas em material informativo e pautadas em fatos reais, vindos de registros materiais ou imateriais, como a memória.

Ao falar sobre biografias, François Dosse define o gênero como *impuro, híbrido*, e aborda uma tensão constante entre o vivido real passado e a imaginação do biógrafo, em sua busca por reproduzir um universo perdido, segundo sua intuição e talento criadores. “Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo do gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional.” (DOSSE, 2009, p.55).

Apesar de ser tradição assinalar as biografias como um gênero tão literário quanto histórico, a partir do século 18, do desejo de narrar a vida se abrange para as autobiografias (e outros formatos da chamada *narrativas de si*), assim como uma vertente do jornalismo, classificada como Jornalismo Literário, ganhando força no século 20. Neste âmbito, o pesquisador Rogério Borges (2013, p.30) define esse tipo de narrativa como um discurso *poroso*.

Das tradicionais biografias, sobre as quais trato com mais atenção no posfácio deste livro, aos modos mais modernos de se narrar uma vida, as discussões dão voltas e param nesta mesma pergunta, que se repete e gera as opiniões mais divididas: quais os limites entre um relato biográfico e a realidade? Como escritor, confesso que tal pergunta sempre me causou certo tédio, assim como as respostas e divagações, de modo que meu verdadeiro desejo seja o de ocupar o meu tempo escrevendo a própria narrativa biográfica.

Isso porque é difícil para o biógrafo assumir que, ao final de tanto trabalho, sua história não passa de uma ficção. Por maior que tenha sido seu exercício criativo, como um roteiro e

uma forma atrativa de leitura (dentro de todos os limites impostos por essa linha de tensão), o biógrafo sabe, mais que ninguém, o quanto lhe custou a procura de cada acontecimento vivido pelo biografado, assim como relatar os detalhes que conseguiu alcançar para poder descrever cenários, objetos específicos e demais personagens. Compartilharei um pouco mais sobre o processo deste livro no posfácio.

De qualquer modo, ao contrário de prosas puramente ficcionais como o romance e o conto, assim como a poesia e a dramaturgia, há de se concordar que o gênero biográfico é *impuro, híbrido, poroso*, ou qualquer outro conceito que remeta a esta mistura entre a fabulação literária e a ética informativa. Um mestiço bagunçando (ou arejando?) genética literária; uma raça não definida no universo das Letras. “A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entram como contrabando no universo científico.”, aponta Pierre Bourdieu (2006, p.183) no início do seu clássico ensaio *A ilusão biográfica*.

O dedo de Bourdieu apontando para mim, um contrabandista.

Antes de seguir, devo ser justo agora e dizer que não tive resistência alguma ao propor um projeto biográfico no Programa de Pós-Graduação em Escrita Criativa, motivo pela qual sou muito grato ao meu orientador, que acreditou na minha ideia desde a primeira vez que a mencionei. Mesmo assim, por ser o único do gênero durante este breve tempo de mestrado nesta área de concentração, escrevendo, pesquisando tanto sobre o conteúdo da narrativa quanto cavando algo que pudesse me alimentar nas pesquisas teóricas, algumas vezes me senti como um corpo estranho dentro da Escrita Criativa.

Subia e descia as escadas do Prédio 9, e uma voz me perseguia. Passava meu cartão azulzinho da PUCRS nas catracas da biblioteca, sentindo todo o orgulho de estar ali, pesquisando e tentando encontrar meus comparsas. Abria a porta de metal do guarda-volumes, e aquela voz inquisidora estava lá também. De novo, Pierre Bourdieu me encarava, “*Que fais-tu ici, passeur?*”. Cheguei a me perguntar o mesmo diversas vezes, mas lá estava eu, resistindo a uma ideia que se fortalecia cada vez mais, tamanho meu desejo de contar a história de Gabriella Argento.

“Agradeço sua contribuição, mas dê o fora do meu sonho, *monseieur* Bourdieu. Um dia a gente se revê, *mais ce rêve est à moi.*”, eu lhe disse um dia cruzando o pátio da Avenida Ipiranga. Algumas pessoas testemunharam, outras fingiram não ver. Mas eu disse. O importante é que ele me escutou, dando espaço para que eu buscasse algo que me fizesse continuar entrando na faculdade em paz – e pela porta da frente.

Não vem ao caso investigar aqui os motivos do gênero biográfico estar distante do cânone literário. Tive a curiosidade, no entanto, de procurar sobre o assunto em *O cânone ocidental*, de Harold Bloom, só que ele não se lembrou do gênero – o que faz sentido, por nunca ter atingido o lugar canônico.

Ao definir o conceito de cânone, ele aponta que a conquista de uma obra a este patamar é resultado de escolhas coletivas feitas por grupos sociais ou instituições dominantes (BLOOM, 1994, p. 28). Esta elevação, por sua vez, não depende de nenhum fator que não seja a questão estética da obra. As listas podem se redefinir de acordo com determinadas épocas e revisões e Bloom cita um exemplo que ocorria naqueles meados dos anos 90, quando publicou a primeira edição deste livro. Naquele momento o romance jornalístico, como *A sangue frio*, de Truman Capote e a *Canção do carrasco*, de Norman Mailer, chegavam ao patamar canônico. Coincidentemente, ambos são exemplos de autores que se aventuraram a escrever narrativas da vida real em prosa literária.

Bloom desprende qualquer possibilidade de canonização literária as obras que simplesmente – e não mais do que isso – existam em função de qualquer programa social, por mais exemplar que seja. “A questão é de contar, e a grande literatura insistirá em sua autossuficiência diante das mais dignas causas: feminismo, culturalismo afro americano e todas as outras empresas politicamente corretas do nosso momento.” (BLOOM, 1994 p. 35).

Nesta observação pode caber as narrativas (auto)biográficas e os motivos pelos quais a grande popularidade de leitores destes gêneros não seja garantia para a conquista do selo canônico. Sim, o mercado das biografias sempre foi bom, como afirma Dosse (2009, p.19). Histórias de vidas reais, desde sua origem, são lidas por pessoas que buscam tanto a informação sobre aquela trajetória, os feitos e o contexto histórico do personagem, assim como os elementos inspiradores, que levaram ao sucesso ou superações. Hoje, os mais diferentes meios e formatos dessas narrativas abriram um novo conceito para elas, o do *Life Writing* (DE HANN, 2014), nos quais se fortalece o caráter de representar um grupo, garantir um posicionamento ou um empoderamento, ou simplesmente narrar a vida de alguém ou de si mesmo para inspirar outras vidas. Mas o fato é que uma história narrada, por mais importância social que tenha, não estará sequer próxima do cânone literário.

Mesmo que os teóricos e críticos definidores dessas listas possam recorrer a biografias sobre escritores e outras personalidades, tudo indica que esses estudiosos carregam biografias como um material utilitário, para consultas e referências. Quando não deste modo, uma leitura

de curiosidade e passatempo – reiterando o lugar periférico deste gênero tido como impuro ou problemático (SCHWARCZ, 2013).

Tal como escritor de texto biográfico diante das Letras, sinto o mesmo acontecer na condição de palhaço. Dentro do Teatro ocorre um afastamento semelhante quando vemos o lugar da comédia em relação à tragédia e ao drama.

Ao empreender sua pesquisa sobre o gênero cômico, Ivo Bender relembra que, quando comparada à dedicação aos estudos ligados à tragédia, a peça cômica não tem tido a mesma sorte:

Multifacetada, tópica, descomprometida, resistente aos enquadramentos ou, simplesmente, desinteressante são apenas algumas qualificações invocadas para justificar a carência de estudos relativos à comédia. Desse modo, surge como a vulgar e, muitas vezes, inconveniente prima da tragédia, embora seja nítida a preferência que encenadores e produtores lhe consagram (BENDER, 1996, p. 7).

Quanto ao seu espaço na academia, Bender lança a mesma reflexão, sugerindo que, talvez, tal preterimento se deva a um tradicional olhar para este que seria “um gênero fácil, intimamente ligado ao seu tempo histórico, popular e, por isso mesmo, menor” (BENDER, 1996, p. 17). Assim, Bender lança a hipótese de que este seja o resultado de uma lacuna existente em termos de uma poética fundadora, considerando a parca presença da comédia na *Poética* de Aristóteles.

Ao observar a dedicação dos filósofos ao riso e suas motivações, Manfred Geier resgata os momentos em que este fenômeno tão humano ganhou espaço entre alguns filósofos. Em *Do que riem as pessoas inteligentes?* Geier contrapõe a herança do fundador do pensamento filosófico ocidental, Platão, com os extensos escritos de seu contemporâneo, Demócrito de Abdera, cujo destino não teve a mesma sorte de preservação daquele. A partir de pensadores posteriores a Demócrito, como Cícero, Horácio e Sêneca, parte do seu pensamento acerca do riso foi recuperado, permitindo que sua visão fosse compreendida.

Geier apresenta Demócrito não apenas como um *philo-sophos* – amante da filosofia -, mas também um *philo-gelos*, “amigo do riso e do humor” (GEIER, 2011, p.09). Ao falar sobre a harmonia da alma, Demócrito defende que a *eutimia* – a perfeita tranquilidade ou serenidade da vida – é o equilíbrio de humor. Portanto, por mais que Platão e, na sequência, Aristóteles, tenham tratado sobre o humor, este era visto com ponderação, um objeto de estudo mais *inevitável*, por ser exclusivo do ser humano, do que por ser alvo de um natural desejo de investigação filosófica.

Geier relembra que, enquanto Platão defendia que as práticas ridículas eram para ser exercidas e provocadas por estrangeiros e outras pessoas inadequadas ao meio comum, Aristóteles definia a comédia como um gênero construído fundamentalmente por uma intenção de dramatizar tudo que for moralmente reprovável, caracterizando temas e personagens como horríveis, sem que se tenha a temer a vingança dos que foram ridicularizados (GEIER, 2011, p.33). E mais:

A comédia é, como dissemos, a imitação [*mimesis*] de pessoas piores, mas não tendo em vista toda sorte de maldade, e sim só até o ponto em que o ridículo faz parte do feio. O ridículo é, portanto, um erro misturado com feiura, o qual não provoca nenhum sofrimento e nenhum estrago, assim como a máscara ridícula é horrível e desfigurada, sem, no entanto, ter a expressão da dor (ARISTÓTELES, apud. GEIER, 2011, p.33).

Ademais, Platão e Aristóteles deixaram claro aos pensadores da Academia de Platão: filósofos não riem. Geier aponta que é a partir desta determinação que foi cunhado o tipo tradicional de filósofo, “em que a serenidade é o marco essencial do verdadeiro amante da sabedoria” (GEIER, 2011, p.16). Do outro lado, Demócrito com suas propostas, durante um bom tempo, foi considerado um zombeteiro, que não tratava a vida com a necessária seriedade.

Seria Demócrito um filósofo menor, um contrabandista na academia – esta instituição, aliás, platônica por essência?

Talvez seus contemporâneos o definissem assim. Hoje se sabe que Demócrito tinha consciência do sofrimento humano e não o ignorava. Por isso mesmo, o humor se fazia tão necessário. Ao contrapô-lo com o pensamento de Heráclito, a quem todo o peso da vida era insuportável, Sêneca traz o espírito de Demócrito. Enquanto que ao primeiro todas as coisas que fazemos pareciam desgraças, para este eram meras idiotices. “Portanto, tudo deve ter a importância reduzida e ser tolerado com benevolência. É mais humano rir-se da vida do que deplorá-la” (SÊNECA, 2014, n.p.).

“Esqueça tudo o que você aprendeu de comédia, pois aqui as aulas são de Teatro!”, Gabriella Argento ouviu de uma professora nas primeiras semanas de aula numa escola de teatro, como narro no quarto capítulo deste livro: “Tratava-se de uma síntese de quem entende as Artes Cênicas como a séria representação realista, onde o comico atrapalha tanto o realismo da cena quanto a seriedade do ator profissional.” Gabriella precisou engolir seco naquele semestre, até, num outro momento, ter contato com uma professora com abertura ao comico. Mas, ao ser repreendida, já era tarde demais. Gabriella já entrara em contato e se

identificara com a linguagem e o corpo cômico do palhaço, este que é um ser inadequado por essência, tal qual as figuras apontadas por Platão.

Antes de ser engraçado, o palhaço é um ser vestido de inadequação. “O palhaço é um poeta do pior”, diz Philippe Gaulier (GAULIER, apud. Dorgam, 2004, p. 01), cuja pesquisa de linguagem e filosofia servem de base para o trabalho de vários palhaços brasileiros a partir da década de noventa, incluindo Gabriella Argento e sua mestra Bete Dorgam que, por sua vez, recebeu os primeiros ensinamentos de Cristiane Paoli-Quito, após esta ter passado por uma imersão com Gaulier.

Como a história de Gabriella Argento conta, este caminho de pesquisa do palhaço é extremamente autobiográfico, vindo a partir dos depoimentos pessoais de quem interpreta, mesmo que não verbalizados em cena. Para isso, o artista visita as zonas mais sombrias de si. Por este motivo, os palhaços não se definem como “personagens”, mas sim como uma lente de aumento da personalidade de quem veste a máscara e apresenta sua narrativa cênica.

Acontece que ser palhaço tampouco é colocar-se diante do público e relatar sobre seus pontos falhos, traumas e desgostos da infância. Isso cabe ao divã. É, preciso, a partir dessa pesquisa sobre si mesmo (poderia ser uma autoapuração biográfica?), encontrar uma narrativa sobre si, um estilo próprio, incluindo um nome próprio, para que o público compreenda este ponto de encontro entre dois mundos distintos – o dele e o do palhaço.

Daniele Finzi Pasca define o palhaço a partir da metáfora do espaço. Se esta figura cômica é o extrato da elaboração das histórias que o artista carrega consigo, o que ele escolhe levar ao público é a fabulação de si. Uma recriação daquilo que é impossível transpor em pura verdade, nem mesmo se ele quisesse e fosse o esperado pela plateia. Finzi Pasca resume à maneira mais artística e poética, referindo-se ao proscênio: a extremidade frontal do palco, o local mais próximo das poltronas, usado para falar diretamente ao público, abalando a fronteira do imaginário e do real, quebrando a chamada “quarta parede”:

[o *clown*] é um ator especializado em dançar no proscênio (...), [que] é um lugar em que o ator dialoga diretamente com o público, sem poder atuar, pois o público, quando está nesta posição, tem que acreditar em você. O que é acreditar? É quando se escuta o ator e parece crível o que ele conta. “Senhoras e senhores, esta noite não poderemos apresentar o espetáculo como tínhamos imaginado”. E você acredita que algo aconteceu. Estabelecem-se aí as regras do jogo que nos permitem jogar juntos, como, quando crianças, dizíamos: “Agora eu sou o capitão e você é meu inimigo (...). Assim, o proscênio é um lugar privilegiado para começar a contar uma história, confundindo o real e o imaginário, contando os feitos reais com cores inverossímeis ou histórias inventadas com perfumes vividos, mais que reais, concretos (FINZI PASCA, em entrevista a Facundo Ponce de León, 2013, p.19-21).

É certo que Finzi Pasca metaforiza a definição de palhaço sem qualquer menção às biografias e outras narrativas da vida real. São mundos diferentes, artes distintas entre si. No entanto, o encontro da narrativa com o público/leitor, se dá entre o mundo real e o imaginário. O prosaísmo é o espaço híbrido do teatro, assim como são as biografias e outras narrativas da realidade na literatura.

Para finalizar essa reflexão feita para durar não mais do que o tempo entre o primeiro, o segundo e o terceiro sinal que precede um espetáculo, venço a preguiça sobre o assunto quando me volto novamente à questão do hibridismo do gênero. Recorro ao Dicionário analógico e encontro algumas palavras nos verbetes *híbrido* e *hibridismo*: desacordo, inarmonia, desarmonia, irregularidade, discordância, desconcerto, desencontro, controvérsia, alteração, desafinação, descompasso, discrepância, rebordosa, exotismo, desproporção, infiltração, adulteração, falsificação, confuso, impuro, colcha de retalhos, inadequação.

Por outro lado, pelo conceito de híbrido ser associado à mistura de elementos estranhos entre si, são também encontrados os termos análogos: misturáveis, aliáveis, combináveis, sociáveis, associáveis.

Fecho os livros consultados para este ensaio e escuto um zumbido na prateleira, ao fundo do corredor. Umberto Eco me convida a olhar sua *História da feiura*. Eu finjo que não é comigo. Acontece que a biblioteca já está quase fechando e não há mais ninguém lá além de mim. Já não tinha sido fácil me livrar de um francês julgando as histórias de vida. Um italiano me apontando os defeitos seria muito mais complicado. Foi preciso encarar.

Ao longo do livro, Eco analisa a história dos seres feios – sempre considerando que as referências de beleza e feiura variam de acordo com as épocas e, por se tratarem de obras de arte, são apenas representações onde refletem o estilo e pontos de vista do artista. De qualquer modo, o feio é o conceito oposto ao visto como normal ou desejável.

Portanto, eram impiedosamente definidos como feios os erros da natureza, que os artistas tantas vezes retratavam sem nenhuma compaixão – e, para o mundo animal, os híbridos, que fundem inadequadamente os aspectos formais de duas espécies diversas. (ECO, 2007, p.16)

Hibridização – que confere seu oposto na estátua grega Cànone, a encarnação de todas as regras da proporção ideal (ECO, p. 23) -, está associada também à inadequação originária de povos distantes dos polos urbanos e referenciais de civilização. Seres inadequados relembram aqueles a quem Platão definia como apropriados a causarem riso. Os que vêm de fora, estrangeiros, naturais do campo, como o personagem Bertoldo, de Giulio Ceasare Croce.

A bibliografia sobre palhaços também traz esse encontro do rústico que causa estranhamento ao civilizado. Além da aparência em desacordo com o costume local, os modos

desses forasteiros também desagradam, constroem e inquietam. Claudio Thebas, em *O livro do palhaço*, aponta a hipótese dos estudiosos em torno da palavra *clown*, que teria a mesma origem de *clod*, termo em inglês para definir exatamente a natureza rústica de um lugar ou de alguém (THEBAS, 2009 p. 36).

Dessa forma, e de maneira espontânea, escrever sobre uma palhaça acabou por convergir expressões criativas que dividem mais pontos em comum do que se imagina num primeiro momento. Vindos de uma margem fora do cânone, o biógrafo e o palhaço aproveitam toda a licença concedida para desenvolver em solo acadêmico essa produção híbrida.

# **Onze estreias para Gabriella Argento**

**Uma história da Palhaça Du'Porto**

**Fred Linardi**

☆ Programa ☆

<b>Um prólogo.....</b>	<b>p.23</b>
<b>Desestrela.....</b>	<b>p.29</b>
<b>Pré-estrela.....</b>	<b>p.41</b>
<b>Première.....</b>	<b>p.52</b>
<b>Com vocês, a Palhaça Du'Porto!.....</b>	<b>p.64</b>
<b>Uma estrela adiada.....</b>	<b>p.80</b>
<b>Infusão.....</b>	<b>p.87</b>
<b>De chuteira e jaleco.....</b>	<b>p.97</b>
<b>Atos fora de cena.....</b>	<b>p.107</b>
<b>Vento do deserto.....</b>	<b>p.114</b>
<b>Mulher ao mar.....</b>	<b>p.127</b>
<b>Enfim, o picadeiro.....</b>	<b>p.138</b>

*“There's a place that nobody knows  
There's a packing up of a summer clothes  
In the lazy days of my mind  
You've always been my Clementine”  
(China Forbes e Thomas Lauderdale)*

### Agradecimento pela graça não alcançada

Éramos duas fileiras de gente vestidas de nariz de palhaço, alinhadas diante de si, como numa daquelas disposições de quadrilha de festa junina. A professora nos passou o enunciado: “Vocês vão trocar elogios. Uma de cada vez, cada dupla se aproxima; a pessoa da esquerda elogia, a da direita responde, e os dois voltam para os seus lugares”. Já passava mais de seis meses que havíamos nos matriculado naquele curso de palhaço. Entediamos o que a professora nos pedia.

Eram elogios clownescos, lúdicos, mesmo que pudessem ser maliciosos de alguma maneira. O exercício era para que encontrássemos uma ideia original que se encaixasse naquele palhaço diante de nós. Por exemplo, um careca teria grande chance de ser chamado de “cabeça brilhante”! Se fosse alguém com jeito doce, poderia simplesmente ser chamado de “oh, tão bonzinho...”

Cumprimos o jogo até que o enunciado mudou. Deveríamos agora trocar xingamentos. A partir de então, o careca corria o risco de ser chamado de “Gorbachev”, e o palhaço todo bonzinho levar a alcunha de “besta”. Depois de todas as duplas terem travado impressões, a professora considerou:

“Se tem alguém aqui que não elogiou ou xingou alguém e gostaria de tê-lo feito, agora é o momento!”

Assim como outros, tive o ímpeto de ir até a própria professora. Olhei em seus olhos e lhe disse:

“Seu pudim de doce de leite!”

Em troca, recebi:

“Seu ausência de presença!”

Não consegui disfarçar. Senti um grande abismo escancarado no peito, diante de todos, que permaneceram em silêncio. Eu era um bom aluno, não faltava, participava das atividades propostas, levava minhas ideias de cena para apresentar durante as aulas. Em termos de corpo e presença cênica, no entanto, eu era apagado, tinha voz fraca, uma figura muito cotidiana, desprovida de traquejos cênicos. Num teatro, eu poderia fazer o mais belo discurso no centro do palco, colocando as intenções mais fortes possíveis, mas sem conseguir ser notado da

segunda fileira para trás. Minha inexpressividade significava que todo meu esforço cênico não servia para nada.

Voltei para o meu lugar com a pior sensação que um palhaço pode ter, a de sua graça ser desacreditada em cena. O momento em que alguém vaia, ou quando o silêncio toma conta do que poderia ter sido cômico, mas não foi. Quando eu xinguei a professora, fui certo de que tudo fazia sentido. Outros palhaços já haviam feito o mesmo trajeto, criticando coisas como a própria aula ou alguns exercícios de que não gostavam. O problema não era confrontar a hierarquia do local. De fato, esta é uma atitude bem-vinda ao palhaço, que subverte papéis autoritários. O fato é que eu havia chamado com o nome de uma guloseima a professora assumidamente gorda.

À mesma altura, ela apenas retrucou ao palhaço apagadinho da turma.

Naquele dia, em meados de 2010, eu experimentei de maneira genuína a situação conhecida como *flopar*. A sensação insuportável do constrangimento solitário na frente de todos por sua graça não ter surtido efeito.

O que doía não era só a falta de graça. Era o aprendizado mais dolorido do palhaço: o momento no qual a pessoa que veste o nariz se vê refletida em seu próprio espelho. Um espelho que mostra além da pele, além da aparência ou do *status* que carregamos no nome, na profissão, nas roupas que usamos ou naquilo que escolhemos nos apoiar para ser alguém diante dos outros.

Eu havia procurado aquilo. Apesar de dolorido, eu queria estar lá, fugindo de todos os clichês que eu colecionara até aqueles 28 anos de idade. Por mais que eu soubesse que a dolorida experiência viria mais cedo ou mais tarde, ela chegou sorradeira, num exercício qualquer, quando eu pouco esperava. Depois de voltar ao meu lugar, arrependido por ter escolhido aquele xingamento (oras, eu poderia ter usado a mesma sobremesa para um elogio... mas na usei, não usei... De qualquer maneira, já tinha acontecido). Arrependido por tê-lo feito, por ter ido à aula naquele dia, por não ter ouvido os bons conselhos para não tirar sarro das pessoas, de não ofender, de não...

Até que percebi que meu sofrimento estava se transformando em piedade alheia. O magoado ali era eu. Ela já estava conversando com os alunos sobre a experiência do exercício, ouvindo as considerações antes do intervalo. Eu, apegado à minha vaidade ferida. Então, lembrei-me de que aquilo era o elemento principal que um palhaço deve buscar em sua pesquisa. Isso é a matéria-prima deste ser que traz a essência do que somos. Era dali que eu deveria tirar a minha força criativa, por mais negativo que este traço pudesse parecer.

Naquela aula, portanto, eu havia evoluído no aprendizado do uso da menor máscara do mundo. Aquela que, para vestirmos, precisamos nos despir de todas as outras.

## **Eu, clichê**

Fui parar naquele curso porque eu quis. Porque o ano de 2009 havia sido uma daquelas tristezas dissimuladas, que falseiam o colorido num mundo em preto e branco. A felicidade angustiante, o sorriso aflito, a satisfação em oferta, que se vende em troca de um bom pagamento. Nunca estive tão perto de entrar no mercado de trabalho. Eu ainda dava crédito a esta invenção. Eu queria entrar nele e tinha a impressão de estar perto disso. Escrevia textos para uma série de revistas, inclusive uma com um dos maiores sucessos de venda. Em dois dias da semana, trabalhava na comunicação de uma consultoria empresarial. Ao fim da tarde, quando retornava para minha casa, fazia algo para comer, tomava um banho e voltava ao trabalho na mesa do meu escritório, pesquisando sobre as pautas, enviando e-mails para fontes a serem entrevistadas e pensando em como começar o texto para outra matéria já apurada. Meus prazos de entrega confrontavam meu sono. As poucas horas dedicadas a ele me adormeciam o dia. Conseguia fazer um bom dinheiro, considerando a profissão de jornalista. Eu tinha a ilusão de liberdade de horários, afinal, em grande parte da minha agenda, eu controlava as minhas horas. Todos os momentos de angústia, quando eu corria atrás de entrevistados para as matérias e, depois, na construção de um bom texto, eram recompensados quando eu entrava na ampla redação de uma das maiores editoras do país, com a vista das janelas envidraçadas mirando o horizonte questionável de São Paulo. Sentia-me prestes a, quem sabe, um dia, ter uma oportunidade de trabalho fixo ali.

De vez em quando, enquanto eu esperava o editor chegar para a reunião, eu me aproximava dos vidros e observava melhor a vista. Na Marginal Pinheiros, os motoristas presos no trânsito. Acreditavam que aquela rotina era o normal e, no máximo, que as coisas melhorariam em algum momento. Lá de cima, eu escolhia um só carro, aleatório, e imaginava que talvez aquele cidadão já nem acreditasse em mais nada. Apenas acelerava celebrando a marcha automática que o carro lhe oferecia a preço condizente. Num desses dias, ao ser chamado para mais uma reunião, mudei meu olhar de perspectiva. Quem estava com a vida parada era eu.

Histórias de congestionamentos não são interessantes, ao menos por ora. Desprovido de horas de lazer ou de qualquer outro *hobby*, decidi que não podia esperar mais para fazer algo que eu adiara por anos. Sempre que podia, eu conferia apresentações e espetáculos de

palhaços, essa figura que passou a me encantar mais depois que deixei de ser criança. O efeito das cenas que eu via nos palcos, nas ruas, nos filmes, continuava a reverberar em mim dias depois de tê-los assistido. Quando as atuações eram ao vivo, a empatia era tão grande que eu imaginava como eu me sairia numa cena, ou o que faria quando o público não risse, ou quando alguém na plateia reagisse de maneira inusitada. Era isso o que eu buscava: o inusitado. Já meus editores e clientes esperavam de mim, digamos, o esperado. Em janeiro do ano seguinte, matriculei-me na primeira oficina de palhaço, ministrada por Elisabete Dorgam.

No mês seguinte, foi aberta mais uma oficina de um final de semana, agora com outra palhaça que, há pouco mais de uma década, havia sido aluna de Elisabete. Ela trazia um currículo recheado de atributos da mais alta estirpe de palhaços. Aos 35 anos, já trabalhara nos Doutores da Alegria, atuara em diversas companhias de teatro e agora continuava no celebrado grupo paulistano Cia. do Quintal, além de ter estrelado por três anos no Cirque Du Soleil. Ela se chamava Gabriella Argento, a Palhaça Du Porto, e eu pouco tinha ouvido falar dela.

### **Ela, que sabia antes**

Saber que ela vinha da companhia canadense me dava certa preguiça e desconfiança. Afinal, podemos ser o próprio editor de uma grande revista e termos um discurso vazio e arrogante. Além disso, a linguagem do palhaço circense não me atraía tanto quanto a do teatral – este que, para uma breve associação, pode-se remeter às atuações de Charles Chaplin, Buster Keaton ou Jacques Tati. Está certo que os espetáculos do Cirque du Soleil assumem tanto o caráter de palco de teatro quanto de picadeiro. Mas naquela época, como aluno, o respaldo que eu dava às possíveis qualidades dessa nova professora era o fato de ela ser parte da Cia do Quintal, que oito anos antes conquistara e matinha o vertiginoso sucesso no meio alternativo de São Paulo. Era um espetáculo feito por palhaços na linguagem do improviso, quando o formato de espetáculos com atores improvisadores sequer riscava seus primeiros rastros no Brasil.

Foi em fevereiro de 2010 que sentei em roda com outros alunos, no piso de madeira compensada de um galpão na Vila Madalena, e ouvi Gabriella Argento pela primeira vez. De vestido rodado, preto de bolas brancas, não era fácil de adivinhar se aquele era um figurino aproveitado para o dia a dia, ou se ela usava suas próprias roupas para atuar nos palcos. O fato é que ele combinava com qualquer uma das ocasiões. Seu corpo um tanto acima do peso

caminhava ao destino dos três dígitos na balança. Seus cabelos encaracolados presos no topo da cabeça fazia seu rosto parecer ainda mais fino. Mesmo mascando chiclete, sua voz era clara, assim como seu discurso de apresentação.

“Olá, meu nome é Gabriella e eu queria dar alguns avisos antes de começarmos. Se alguém acha que vai sair daqui palhaço, sinto informar que não. Dá tempo de desistir, sem mal-estar algum, e pedir lá na recepção o seu dinheiro de volta. Teremos aqui uma vivência, um gosto de um processo que nunca acaba, nem para quem já é palhaço profissional. O outro aviso é que eu não me considero professora. Eu sou palhaça, tenho uma certa experiência tanto das aulas que tive quanto dos lugares onde trabalho e trabalhei. Mas aqui, vou aprender tanto quanto vocês. Eu gosto do conceito que os japoneses trazem para definir essa profissão de dar aulas, que é de ‘alguém que sabe antes.’”

Éramos um grupo com mais de vinte e cinco pessoas, vindas das mais diversas áreas profissionais, inclusive das artes cênicas – número que não passava da metade de nós. Não havia ninguém com menos de vinte anos, e o mais velho passava um pouco dos cinquenta.

Como prometido, naquele final de semana, ninguém saiu de lá palhaço.

No mês seguinte, uma nova turma foi aberta. Agora seria para uma oficina semestral, um mergulho maior. A condutora, Gabriella Argento de novo. Seus avisos foram os mesmos: não era professora, mas simplesmente alguém que tinha um conhecimento específico anterior, assim como invalidava qualquer ilusão de que alguém sairia de lá palhaço. O grupo, que começou com cerca de vinte e cinco alunos novamente, terminou aquele semestre com pouco mais de dez. Palhaços sabem que isso é muito comum. Não por pessoas frustradas por verem que, de fato, o curso não dava um *certificado de palhaço*. Mas descobriam na pele e na alma o quão doloroso esse caminho pode ser.

Doloroso, pois se trata de uma desconstrução de ego. Um desmonte de todas as máscaras que aprendemos a vestir ao longo de anos, para sermos adequados a um ambiente e uma situação. Assim, durante aquelas três horas semanais que passávamos juntos, eu deixava de ser um jornalista, meus amigos deixavam de ser professores, técnicos de computador ou de tecnologia da informação, assistentes de produção, médico, gerente de restaurante, socióloga, ator ou atriz. Aliás, para os experientes em artes cênicas, o processo poderia ser ainda mais difícil, pois, de tão acostumados a desenvolver personagens, precisavam entender que este processo tratava-se da desconstrução de si, e não da construção de um outro.

Portanto, não cabia naquele curso colocar o nariz e fazer caras e bocas. Quando isso acontecia, já vinha bronca: “Saia da minha frente, seu falso! Quero te ver de verdade. Cadê o brilho nesse olhar?”.

Dois anos depois, todos tínhamos o que celebrar. A nosso pedido, o curso que duraria apenas seis meses havia se estendido por quatro semestres. Assim como qualquer bom palhaço ou mestre, Gabriella soube o momento de sair de cena. Havíamos passado o tempo suficiente como alunos dela e, depois, como palhaços dirigidos por ela na peça que fizemos como conclusão do curso. Ela seguiria dando aulas para outras turmas, fazendo peça de teatro e lidando com as agruras de ser artista no Brasil.

Em 2013, ela voltou para o Cirque du Soleil, no espetáculo chamado *Varekai*. Em seguida, foi chamada para estreiar no espetáculo *Amaluna*. Em 2016, depois de centenas de apresentações naquele mesmo palco, ela caiu em cena, interrompendo temporariamente o seu trabalho, até que recebesse alta do médico. O espetáculo, que não pode parar, seguia sem ela.

É aqui, neste momento em que não acontece nada, sete anos depois de tê-la conhecido, que escolhi para começar a contar a história dela. Talvez aconteça, talvez seja um grande *flop*, ou uma sequência de clichês. Que sejam, então, ensaios de uma vida que ainda se escreve, sempre à espera de sair ou voltar ao trabalho. Cenas de uma vida cujos esforços para montar um espetáculo e seguir com novas produções são apagados tão logo acaba aquela turnê. A artista que deve partir do zero no projeto seguinte, com novos ensaios, desafios e aprendizados. Carrega consigo, no entanto, tudo o que viveu e aprendeu nas experiências anteriores. O público aplaude, sem imaginar o tanto que aconteceu antes do terceiro sinal tocar e da sola do sapato encostar-se no linóleo. São as histórias que não saem nos programas, nos jornais ou nas entrevistas.

Vamos, então, ao que não interessa.

## Desestrela

Do seu quarto, Gabriella vê a rua até que um carro lhe surpreende o olhar. Ela sabe bem os passos dessa valsa em câmera lenta. A cinquenta metros antes do aviso de pare, o motorista vai iniciar a cuidadosa desaceleração. A despeito da rua plana, do asfalto seco e da ausência de outros carros, bicicletas ou pessoas prestes a cruzar seu caminho, ele para. Aguarda o tempo necessário e volta a recuperar a marcha ponderada, pois logo adiante encontrará mais uma placa, que o levará ao idêntico procedimento. Fruto da paciência ou da absorção de um ideal civilizatório, eis diante dos seus olhos o triunfo das rígidas leis romanas.

Vistos da mesma janela, dois prédios se impõem pelo tamanho e significado. Um deles, bem à frente, é o da Escola Nacional de Circo, e o outro, mais à direita, a sede do Cirque du Soleil. É lá que brotam os impulsos criativos, as engrenagens financeiras, os planejamentos administrativos, que daqui não passam de um abstrato silêncio num dia em que Montreal é contemplado por um atípico azul no céu. Gabriella, por trás da vidraça do edifício residencial dos artistas, não escuta nada a não ser a inquietação de seu infortúnio.

Com lona e tudo, o circo seguiu sem ela, mas ela continua parte dele, ao menos como artista contratada. Depois de mais uma noite mal dormida, pergunta-se até onde vai essa dor, e por que escolheu estar em outro país, sozinha, insistindo em continuar à espera da recuperação da cirurgia que prometeu recuperar os ossos do braço, fraturados no ano passado.

A vida no circo traz uma peculiaridade de isolamento cuja sensação de quem a vive só é tolerada graças à comunidade de artistas nômades.

Nesta semana ela ainda não falou com ninguém do espetáculo *Amaluna*, que precisou seguir sem ela. Enquanto isso, aqui no residencial, tem contato com outros artistas que se passam os dias aqui na primeira assinatura de contrato, ou quando estão fora dos palcos, ainda durante uma turnê – seja pelo o infortúnio de um ferimento de longa recuperação, seja por um período de criação diante dos diretores artísticos da maior empresa de entretenimento do mundo.

A temporada de um espetáculo pode passar de dez anos e chegar a três continentes. Ao longo desse tempo os artistas se hospedam em hotéis, e não naqueles antigos trailers que remontam às origens e a uma boa parte da história do circo. Por mais que Gabriella goste da reclusão, ela suporta este trabalho graças ao acolhimento inerente à comunidade. A importância verdadeira disso, a falta que isso faz, ela só percebe agora, envolvida pelo branco e frio.

A estrutura montada pelo Cirque, além da grande lona onde o público se encanta, conta com trailers e blocos pré-moldadas onde funcionam escritórios, depósitos de suprimentos e um restaurante. Anexa à tenda principal existe outra onde ficam os aparatos de cena, os equipamentos de ginástica e musculação, sofás para descanso, camarins, lavanderia e banheiros, dentro dos quais há quatro vasos sanitários. Como todos os artistas têm a privacidade garantida, hospedando-se em quartos individuais, é este território por trás do palco que faz Gabriella sentir-se pertencente. São 110 pessoas dividindo aqueles quatro vasos sanitários lá nos fundos. Esses banheiros, essas quatro aberturas para a inevitável quebra da magia, são a maior representação de um grupo que, mesmo composto por vários artistas com que Gabriella Argento pouco conversa, gera a natural sensação de pertencimento.

Agora, em Montreal, longe disso tudo, ela está em puro território corporativo, ao lado dos escritórios, dos administradores e da equipe de produção, além de médicos e fisioterapeutas. Por mais cuidados que receba, não é o mesmo do que escutar uma palavra de apoio de alguém que divide o mesmo palco. Não gritam um longo *Alehop* duas vezes por noite ao longo de seis noites seguidas. É diferente do que ter uma refeição ao lado de pessoas dispostas a salvar-se uma às outras diante do público. Não apenas proteger um parceiro de qualquer acidente, mas estar ao seu lado para qualquer outro risco da arte como esquecer-se de um texto ou reproduzir um movimento falho, um erro do tempo da cena, ou a infelicidade de – por um motivo inexplicável – não conseguir tocar a alma do público.

Mas um dia, há quase um ano, Gabriella Argento levou um tombo verdadeiro, uma queda nada metafórica. A palhaça caiu e se quebrou. Um ano de idas e vindas a médicos, uma cirurgia, sessões fisioterapêuticas somadas aos exercícios físicos de academia que qualquer circense deve fazer. Quase um ano passado em branco, incluindo breves meses no Brasil onde reencontrou família, amigos, ex-alunos, e anunciou, mostrando a cicatriz que indicava o implante de uma placa de titânio no antebraço esquerdo: “Olha, agora a palhaça é biônica”, dizia soltando risos curtos. Depois disso, só lhe restou a espera.

A palhaça sem público carrega consigo um longo copo de café até o deck do térreo, onde pode fumar seu cigarro no tempo mínimo para não gelar os ossos. É um respiro da palhaça residente num apartamento mais parecido com um *flat* executivo de um circo que garante seu salário, assistência médica e fisioterapia, enquanto aguarda sua recuperação. Tudo está aparentemente sob controle, mas há algo dentro dela que se rompe o tempo todo.

Romper algumas tradições veio com o crescimento dessa empresa cujas raízes são marcadas pelo ambiente mais puro das artes performáticas, quando os artistas Guy Laliberté e

Gilles Ste-Croix saíam pelas ruas de Quebec, na década de 80, fazendo ali mesmo seus números com vinte artistas circenses. Mais de 30 anos depois, além da sede fixa, o célebre circo canadense evoluiu e criou apresentações exclusivas para o formato de palco italiano e até mesmo outras que fizeram dezenas de turnês antes de serem adaptadas para casas de espetáculos e arenas esportivas. O Cirque du Soleil se tornou uma coleção de superlativos. São mais de vinte shows no repertório, reunindo mais mil e trezentos artistas que já foram aplaudidos por mais de cem milhões de pessoas. Ao longo das décadas, a empresa saiu pelo mundo não só levando suas apresentações, mas também buscando talentos para se juntar aos espetáculos. A atriz e palhaça Gabriella Argento foi um desses achados.

Ela tem 42 anos e seus ossos religados à placa de titânio não se regeneraram como deveriam. O que seriam apenas quatro meses de recuperação prolongou-se por um ano de terapia guiada por ultrassom.

Às vésperas da retomada dos ensaios para voltar à trupe com a turnê da América Latina, anima-se por estar no fim da recuperação. As palavras vêm em forma de reflexão quando observa as flores de uma jardineira em torno da escultura de bronze na frente do prédio – um grande sapato de palhaço. Por mais cores que existam ao seu redor, certifica a tristeza que orbita a figura mais humana do circo.

É certo que as dores da vida ainda vão continuar e ela tem uma definição menos rasa: o palhaço é o ser mais perturbado. É o que tem menos escapes para fugir de suas questões existenciais. Afinal, se ele não refletir sobre a sociedade nos bastidores, não tem como ser um reflexo dela no palco.

Ele inclusive tem que pensar nas pessoas com quem convive. Uma parte da sanidade da tenda está em suas mãos. É ele quem percebe algo errado no ânimo do cozinheiro, chega até a cozinha, solta uma piada e cava um sorriso; ou dispara um comentário ácido para dar voz à frustração de um colega que não consegue se expressar. Os artistas estritamente físicos têm mais facilidade de separar a hora do trabalho com a do lazer. A natureza do palhaço é o estado de inquietação permanente, que sempre visita a chamada sombra de si, pois ela os alimenta para a arte, e por isso são as pessoas mais sérias ou mal humoradas do circo. Talvez por isso, também perturbadoras para alguns.

“Você já assistiu a um jogo de hóquei?”, pergunta Gabriella anunciando que o que está prestes a falar parece não ter nada com nada, mas que eu vou entender. E então continua dizendo que na semana passada foi pela primeira vez a uma dessas partidas. Ficou chocada em ver a maneira como os jogadores formulam estratégias tão rápidas em tão pouco tempo.

“É um jogo de ação e reação, é muito rápido. Se você demora um pouco mais, vai ser brutalmente bloqueado, amassado no chão de gelo ou na parede que envolve a quadra.

“Esse jogador, com o passar dos anos, não tem mais tempo de pensamento, elucubração das coisas. Vai se resumindo a alguém com instintos cada vez mais reativos. Por isso tem a tendência de se tornar mais violento e estabelecer uma relação menos intelectualizada com a vida. Não dá para exigir outra coisa dessa pessoa”.

Então, ela compara com os diferentes modos de encarar e lidar com a arte do circo. Quando vai à sala de ginástica, encontra membros do elenco que estão o tempo todo nos equipamentos. A qualquer hora que entrar para fazer sua fisioterapia, ela sabe que vai encontrar aquele mesmo rapaz fazendo exercícios. No espetáculo atual, ele faz banquini – a técnica russa em que os acrobatas, com os braços entrelaçados como um colchão, recebem alguém vindo do ar e o manda de volta para cima.

Os atletas, muitos deles medalhistas olímpicos, estão mais acostumados a engolir o choro, a driblar a dor, a esquecer das angústias enquanto treinam e dão seus saltos mortais. Gabriella se lembra de um dos mais belos artistas que já viu em cena, um dançarino georgiano, que um dia contou para ela parte de sua história. Quando criança, morava num vilarejo e precisava caminhar oito quilômetros na neve para ir às aulas de dança georgiana, sem roupas térmicas apropriadas para aquele inverno. No caminho, amaldiçoava tudo e xingava a todos, a própria sombra, de raiva que sentia da vida. Com o tempo, precisou resignar-se.

Já Gabriella não consegue se livrar da dor de qualquer infortúnio como este. Pergunta-se por que diabos o tempo demora tanto para passar e os motoristas param no cruzamento – a cada cruzamento –, mesmo sabendo que não há a mínima possibilidade de aparecer uma alma sequer em seu caminho. Não sabe até quando a sua própria espera vai perdurar. Tampouco enxerga que foge da principal natureza do palhaço, que é viver o instante, sem apego ao passado ou à espera pelo futuro. Mas a cena se repete todos os dias.

Senhoras e senhores, com vocês, a origem desta dor:

Em 2015, quando foi chamada para o espetáculo *Amaluna*, Gabriella já sabia que teria de ser mais ponderada nos movimentos. Ao lado do palhaço Pasha, um russo que lhe tirava o humor pela estupidez e comentários machistas nos bastidores, Gabriella entrava em cena com um grande vestido de tecido acarpetado, inflado com enchimentos que ampliam ainda mais o seu corpo. Durante o espetáculo, inspirado livremente n’A *Tempestade*, de William

Shakespeare, a palhaça faz um par romântico com seu parceiro. Na abertura do espetáculo, logo quando os tripulantes da embarcação naufragada chegam à ilha, os dois palhaços lutam entre o desejo e a vergonha por estarem apaixonados.

Gabriella precisou criar um nome para sua personagem, acompanhando a originalidade do espetáculo. Em *Amaluna*, a palhaça se chama Mainha – escolhido pelo tom tanto brasileiro quanto matriarcal que ele carrega. A essência, no entanto, é da velha e boa Palhaça Du’Porto. E é ela quem anda pelo palco, no jogo de sedução que se estabelece entre Mainha e Papulya. Com uma vassoura na mão, hora limpa seu caminho, ora monta como num cavalo, correndo pelo círculo sob os holofotes em meia-luz.

Ainda antes da estreia, a artista decidiu que não faria estripulias, tampouco seu tradicional espacate – a abertura de pernas que bailarinas e contorcionistas fazem ao nível do chão, estendendo ao máximo a virilha. Não raro, a palhaça surpreendia ainda mais ao fazer o espacate balístico, uma variação de nível avançado, na qual a abertura é feita na sequência de um movimento extremo, como um salto no ar, por exemplo. Precisou excluí-lo da cena, evitando a sobrecarga que lhe trariam os dez espetáculos semanais: de terça a domingo, com até duas sessões por dia. Iniciou a criação pensando nisso, ao lado do palhaço russo, com quem já havia se machucado logo no início dos ensaios, distendendo um tendão do quadril. Por isso, sua estratégia foi, no segundo ato, fazer o mínimo de movimentos possíveis, para poder estar sempre bem para a segunda sessão da noite.

No meio da temporada, em Amsterdã, o palhaço russo não renovou seu contrato, despedindo-se do espetáculo e dando lugar ao alemão Aaron Dewitz. O novo parceiro de Gabriella passou a instigá-la a trazer mais de si, não só o espacate sensacional que ela sabia fazer. A sua cavalgada com movimentos curtos e rápidos dos pezinhos, enquanto a cabeça ia para frente e para trás em incrível velocidade, descabelando toda a peruca avermelhada, com laços coloridos, ficou ainda mais frenética. Aaron a instigava, “Faz mais disso! Mais, mais! Ótimo!”. Gabriella se convenceu diante do efeito que causava. Desde seus anos de aprendizado, tem entendido que é para isso que o palhaço trabalha. E se a cena funciona dessa maneira, não importa o desconforto do artista, o prazer do público é soberano.

Naquela semana, como o normal, haviam feito uma apresentação na terça, uma na quarta, duas na quinta, mais duas na sexta, três no sábado e iam para as últimas duas, no domingo. O último espetáculo daquela sequência seria o quinto em menos de 32 horas. Foi quando ela abriu o espacate e sentiu um POP no lado direito da bunda. O estalo travou-lhe os nervos e as costas, enquanto Mainha ouvia os aplausos. Todos deixaram por menos, inclusive

Gabriella, que apenas excluiu a abertura de pernas, e seguiu com as apresentações esperando as dores passarem aos poucos. Semanas depois, quando chegaram a Frankfurt, tudo continuava sob controle.

A corrida a cavalo, com os movimentos destrambelhados da cabeça, era sempre riso na certa. Para Gabriella, o ritmo era tão estonteante que precisava fazê-lo de olhos fechados. No palco, Mainha repetia da maneira mais radical e enérgica possível. Sua experiência havia lhe garantido segurança e consciência em quedas acidentais. Se há uma coisa que Gabriella sabe fazer, é cair. Mas com olhos fechados e em movimentos tão velozes e loucos, não percebeu o momento em que tropeçou no canto do palco redondo. Quando deu por si, estava esborrachada no chão, sentindo uma dor insuportável no braço esquerdo.

Levantou-se ainda confusa, erguendo o antebraço à altura do peito e verificando o inchaço instantâneo que formava uma bolsa para cima e outra para baixo, perceptível até mesmo sob a manga longa do vestido. Olhou para plateia e trocou a inventada e incompreensível linguagem teatral do *gromelô* para o universal idioma inglês:

“Ops, acho que eu quebrei meu braço. Porque ele não era assim. E também porque está doendo muito!”

Aaron levou alguns segundos para entender o que estava acontecendo. Pela primeira vez na vida, não soube identificar rapidamente se algo que acontecia com um parceiro de cena era verdade ou encenação. Acima das arquibancadas e atrás do palco, a equipe técnica se comunicava entre os *walkie-talkies* fazendo a mesma pergunta. Na tenda anexa, que funciona como camarim, o resto da trupe conferia as cenas na televisão que reproduz o espetáculo em tempo real. A dúvida persistia devido a um simples detalhe. A palhaça não havia acionado um código elementar para situações como aquela.

No Cirque du Soleil, caso um artista em cena se sinta em risco, ou se machuque de verdade, de maneira que o impossibilite seguir com o número, ele para o que está fazendo e ergue os braços na altura do rosto, cruzando-os na forma de um xis. Nesse instante, os equipamentos sonoros são interrompidos, as luzes de serviço se acendem e a equipe de apoio entra no palco para fazer o necessário.

Gabriella não fez o sinal. Quem continuava em cena era a palhaça:

“Mas não é para isso também que vocês vêm ao circo? Para ver os artistas se arriscando pra valer? Para mim, hoje o espetáculo acabou, mas fiquem aí porque ainda teremos coisas incríveis pela frente!”

Olhando melhor seu braço e ouvindo as afirmativas, todos foram compreendendo que se tratava de um acidente de fato. Aaron se manteve em sua posição, atento à parceira, que ainda mantinha o jogo cênico com o público, até que ela voltou-se para ele, e o chamou para resgatá-la. Cavalgando com sua vassoura, ele lhe cedeu o braço, como um nobre cavaleiro. Ela, com a dignidade de uma donzela ferida, apoiou-se com o braço bom, e assim saíram em direção ao fundo da lona, onde todos, inclusive o fisioterapeuta, aguardavam ansiosos.

Nem a perícia feita depois, através das imagens gravadas do espetáculo, permitiu que a equipe entendesse o que causou a queda. Talvez um breque repentino da sola de borracha do pequeno sapato. Mas naquela hora, não importava. Ao sair do palco, a lógica cênica do palhaço acabou. Tratava-se de Gabriella tentando segurar a dor e explicando para o fisioterapeuta o que tinha acontecido, que estava doendo muito e que não tinha a menor possibilidade de despir as mangas longas. Mexer o braço causava um deslocamento desordenado dos ossos rompidos dentro daquela bolsa inflada no local da fratura que, pelo visto, faltou muito pouco para não atravessar a pele. O jeito foi manter o lugar intocado, pegar um táxi com o fisioterapeuta e rumar para o hospital conveniado.

“Acabou de acontecer um acidente terrível, tem pessoas morrendo, e não vamos conseguir atendê-la em menos de cinco horas”, disse a atendente do hospital.

Foi aí que, depois de tanto segurar a dor, Gabriella perdeu a delicadeza. Aos berros, voltou-se para o fisioterapeuta, recém-contratado do circo, e abreviou qualquer ideia de acatar a adversidade. “Eu não quero nem saber! Eu não vou esperar todo esse tempo pra ser atendida. Se não for aqui, vamos pra outro hospital agora”.

Ela sabia que aquele era o único local da rede credenciada e, logo quando o fisioterapeuta começou a lhe relembrar disso, ela insistiu “Eu não vou esperar mais de cinco horas aqui! Depois a gente vê como resolve. Nem que seja para eu pagar do meu bolso. Não vou ficar aqui passando nervoso!”

“Tem um hospital que ninguém conhece, mas é ótimo. É um hospital de freiras a um quilômetro daqui.”, interveio o motorista do táxi, que ainda estava por lá.

O hospital sugerido, silencioso e com quartos vazios, parecia aguardar qualquer paciente, mas jamais uma mulher em seu grande vestido estampado de flores e o rosto todo maquiado, com a beleza já manchada pelo choro. A chegada da palhaça se tornou o acontecimento da noite. Para o fisioterapeuta e Gabriella, a segunda boa notícia veio da atendente, ao aceitar o plano de saúde do Cirque du Soleil.

Após lhe aplicarem morfina e conseguirem retirar o restante do figurino, Gabriella absorveu-se em relaxamento.

“Agora vamos precisar tirar seu sutiã”, disse o fisioterapeuta do Cirque.

“Pô, faz quanto tempo que você não tira um sutiã de uma mulher? Não pode assim, tá precisando treinar, hein?!”. Quem respondia era Du’Porto, de volta à cena, vendo a dificuldade do rapaz. “Vamos treinar comigo, que é mais difícil, porque aí quando for pra valer com alguma moça que você conhecer, você já está mais preparado.”

Tirou risada das enfermeiras e médicas naquela noite de espera pela cirurgia, marcada para o começo da manhã.

Conforme o anunciado pelo cirurgião, após o procedimento Gabriella já voltava ao quarto com a placa de titânio. Passou os três dias seguintes ali, sem mais ninguém além das freiras que iam vê-la de vez em quando, tentando uma mínima comunicação, já que ninguém lá falava inglês. Até que um dia apareceu uma irmã, toda sorridente lhe perguntando, “oras, tu falas português!”, no mais tradicional sotaque patricio. Era uma enfermeira que havia sido criada pelos avós em Portugal, até os cinco anos de idade, quando se mudou para a Alemanha. Não se esquecera da língua e, com isso, se tornou a cuidadora oficial da palhaça que caiu em cena e foi parar inesperadamente naquele leito. A presença da senhora portuguesa servia como alívio a todo o estranhamento, mas os quatro dias ali pareceram eternos. Mesmo assim, preferiu não receber visitas dos seus amigos do Cirque. Não queria interromper as valiosas horas de folga deles. De todo modo, logo mais ela estaria de volta ao hotel. Do fisioterapeuta, não poupava a cobrança: “E aí, já tá melhor no sutiã?”

Antes de sair do hospital, uma injeção a protegeu dos riscos de embolia arterial e trombose. Dias depois, tirou os pontos e combinou com o Cirque sobre seu tempo de licença médica. Escolheu o Brasil para passar os três meses de recuperação.

Em São Paulo, aproveitou para fazer uma ressonância e verificar uma possível lesão nas costas, devido àquela abertura do espacate que fez o POP. Soube que seu semitendíneo, o músculo que se liga ao osso pélvico, estava cinquenta por cento descolado do osso. “Você não pode mais fazer alongamento balístico, e nunca mais fazer o espacate balístico”, lhe disse o médico, alertando de que se isso acontecesse, corria o risco de descolar os outros cinquenta por cento que ainda restava. Isso significava um quadro de impossibilidade de andar e um longo ciclo de cirurgias.

De qualquer maneira, estaria de volta à cena dali a três meses, com a completa fixação da placa em seu braço.

Mas não foi assim que aconteceu. Não há explicação para muitas adversidades da vida. Para as de Gabriella, ela já desistiu de entender e aprendeu que a melhor maneira é deixar fluir.

Uma bela maneira de deixar fluir é ver o próprio caminho do palhaço, que nunca é o mais prático, o mais fácil ou o mais reto. Para dar um exemplo – e esse é o que ela leva consigo mesma – basta ver (ou rever, caso ainda não tenha visto) *O incrível exército de Brancaleone*, de Mario Monicelli. O filme é tão ilustrativo e mostra tanto a linguagem do palhaço que talvez seja melhor largar agora mesmo essa história e partir para o filme, e depois voltar para cá e continuar lendo. Mas se o leitor chegou até este ponto, é porque quer saber o que acontece depois dessa história que mal começou, e também o que Gabriella tem a contar das coisas que aconteceram com ela até chegar neste ponto. Então, eis um brevíssimo resumo do filme que, segundo ela, representa a toada de sua própria vida:

Após escaparem de um violento saque que dizimou sua vila medieval, dois aldeões conseguem matar o último invasor vivo e roubar seus pertences. Na estrada, encontram um caixeiro viajante, que torna um aliado ao ver que, entre os roubos dos coitados, está um pergaminho que anuncia a posse de qualquer vila ou burgo que decidam conquistar. E então, seguem até encontrar Brancaleone, um abobalhado que se diz cavaleiro, vindo de uma nobre linhagem, que saiu de sua casa brigado com a família, mas tem direito a uma grande herança. Dessa forma, mudam a direção para ir atrás da fortuna. Até que encontram outro homem que, de rival – num duelo onde nenhum dos dois morre, mas nenhum dos dois ganha, resolvem seguir adiante, numa sucessiva sequência de novos desafios e interesses que os dispersam sempre de cada novo objetivo. No final, tudo dá certo, pois é uma comédia, cuja maior intenção é satirizar os costumes das pomposas cavalarias medievais. Em vários momentos, tudo parece estar perdido, mas as soluções acabam vindo de maneira tão absurda como aparecem os desafios. O valor de viver a história e de seguir o caminho é superior à conquista da batalha.

Em meados de junho de 2016, Gabriella pegou o avião em Frankfurt, e voltou para sua casa na Rua Cuxiponés, na Vila Madalena, em São Paulo, onde foi inquilina entre 2008 e 2013, durante os anos antes de voltar ao Cirque du Soleil. Enquanto esteve fora, passara o aluguel para dois amigos, que por sua vez, seguiram para uma nova casa.

Suas bagagens e seus vários sapatos, três malas contendo todo o necessário para viver, e mais uma queda em seu histórico pessoal. Mais uma história para contar. Dentro de casa, a velha decoração a recebia de modo a trazer conforto. As estantes, o tapete de cores neutras e

formas geométricas, o quadro abstrato e colorido, o clássico poster do *Le Chat Noir*. A cozinha com a geladeira, a mesa, a pia e fogão para fazer café aos amigos, aos colegas de profissão, aos antigos alunos que a aguardavam para revê-la.

Enquanto isso, o circo, que não para, seguia: Knokke, Manchester, Viena, Roma...

Antes de Gabriella ser socorrida e de o circo seguir, porém, direção do *Amaluna* e Aaron tiveram que se resolver durante aquela noite do acidente. O show, como anunciado por Mainha após sua queda, continuou de fato. Na corrida da palhaça até o hospital, Aaron também vivenciou vários princípios do palhaço, que deve continuar entretendo o público com o mínimo à sua disposição. Ele ainda tinha mais uma cena naquela noite, e o restante eram entradas na própria plateia, onde contracenaria com Mainha. Enquanto Gabriella segurava o berro e o braço com o fisioterapeuta, Aaron pensava rápido, junto ao diretor, o que poderia fazer para que o espetáculo não ficasse sem as cenas de palhaço naquela noite.

Além do público, o restante do elenco também sofreria com aquela falta, já que uma das funções do palhaço no circo, além de trazer a comicidade e o alívio depois de momentos de tensão, é também garantir tempo para que, enquanto distrai a plateia, a equipe possa desmontar aparelhos e montar novos cenários, assim como o elenco trocar de figurino e se posicionar para o número seguinte.

Sabiam do peculiar limite daquele dia. A atriz escalada para uma eventual substituição de Gabriella era também acrobata e que, naquela noite, já estava substituindo outra colega machucada. Aaron teria que segurar as cenas e o público sozinho.

“Peraí que eu vou até o carro pegar minhas coisas!”, disse o palhaço ao diretor, sabendo que lá estaria sua solução, pois tinha habilidades de equilíbrio de objetos e malabares. Foi com eles que, na sequência dos outros números, fez um *pot-pourri* do seu repertório. No dia seguinte, a acrobata já estava substituindo Gabriella até o final da temporada na Alemanha, que ainda duraria um mês. Para Knokke, a próxima parada, o Cirque já procurava outra palhaça, contratada durante todo seu período de recuperação de Gabriella. Ela mesma sugeriu a argentina Mercedes Lía Hernández, que era bem parecida com ela e que Gabriella, anos atrás, havia substituído no espetáculo *Varekai*.

Era para ser de dois a três meses, previstos como suficientes para o osso crescer e se calcificar em torno da placa. Já no Brasil, levou seus exames ao médico, que, ao fazer novas imagens de raio-x, ponderou. Ainda seriam necessárias mais seis semanas. Se houvesse pressa para voltar à temporada, que ela reencontrasse o Cirque, agora em Manchester, e ficasse sob

observação médica. Gabriella seguiu sua recomendação, voltou para o espetáculo e, lá mesmo na Inglaterra, teve a notícia: a espera havia sido inútil e seu osso não estava se integrando ao implante.

Passavam-se seis meses da cirurgia e, se o osso não crescera durante esse tempo, não cresceria de jeito nenhum. Ela teria que passar por uma nova intervenção, onde retirariam uma parte da estrutura do quadril para implantar na ulna, promovendo a restauração do trecho fraturado com a placa. Mais uma vez, foram em busca de uma substituta que melhor assumisse seu papel. Agora, uma americana.

Gabriella, com os ossos remexidos, voltou a Montreal, na sede que fica perto de lugar algum, onde a loja de conveniência mais próxima fica a 40 minutos de caminhada. A lenta recuperação lhe rendeu, de sua janela, a vista da monotonia e a passagem das quatro estações.

A palhaça, vinda da cidade portuária de Santos, imaginou muitas coisas na vida. Mas jamais que, observando pessoas num país onde as mais prosaicas leis de trânsito são respeitadas sem relutâncias, pagaria tão caro na derrota à lei da gravidade – a mais incontestável do circo – sem jamais tê-la desafiado. Apenas caíra do imaginário, regido pelo seu cavalo, para a fria e desértica realidade.

## *Primeiras lembranças*

Ainda nas primeiras aulas de nossa oficina, Gabriella pediu que levássemos fotos de infância. Sentados, fizemos uma roda em torno daquelas cenas e momentos do passado. Todas foram embaralhadas, de maneira que não conseguíssemos mais identificar os donos das imagens. Teríamos que escolher qualquer uma delas – sendo a nossa verdadeira ou não – e contar sobre a cena retratada, lembrando ou explicando o que sabíamos sobre aquele dia ou aquela época. Durante a escolha, o importante era que a fotografia passasse uma emoção e nos remetesse a uma história de infância – verdadeira ou inventada naquela hora. Já a história contada para todos da roda deveria soar verídica, de modo que os colegas acreditassem tanto que a foto era da própria pessoa, assim como o caso narrado.

Nem sempre é fácil contar uma mentira, por mais bem contada que ela seja. O convencimento envolve certeza e segurança, além de detalhes bem explicados. Enquanto escutávamos as histórias que surgiam, devíamos adivinhar se eram verdadeiras ou não – o que só era revelado ao final.

Independente das histórias reais ou criadas, aquele exercício de memória acabou por aquecer as lembranças individuais e, ao final, já compartilhávamos as próprias histórias, mesmo sem qualquer foto. Como exercício de pesquisa individual, Gabriella nos deu a ideia, para quem quisesse, de selecionar entre todas as fotos de infância, aquelas que nos remetessem a momentos importantes, interessantes, engraçados, inusitados, inesquecíveis. A partir dessa seleção, montar um álbum apenas com elas, trazendo situações que fizessem os olhos brilharem de maneira diferente, mesmo décadas depois.

Resgatar a infância não era uma proposta de infantilizar um grupo de aspirantes a palhaço. Para aqueles que tendem a cometer essa confusão no início do processo, Gabriella já corrige, assertiva: “Não me venha fazer criança que aqui não é lugar pra isso”. Tratava-se de encontrar aquela antiga essência de quando éramos mais verdadeiros, e de quando acreditávamos na vida ao redor. De nos remeter à época em que tantas coisas do mundo ainda eram surpreendentes novidades.

Mais do que isso, uma maneira de tomarmos contato com a nossa própria história, este material tão indispensável para o aprendizado da linguagem clownesca. Gabriella também tinha a sua.

## Pré-estreia

No começo, era toda agradecimentos. Ainda não sabia o que era um ensaio, muito menos uma estreia, mas sabia a quem agradecer. À equipe de produção, aos fãs, aos que a haviam apoiado para conquistar o mais célebre prêmio do cinema americano. A estatueta dourada estava em suas mãos. Mas quê! Oras, oras, toda molhada. A pequena Gabriella, em sua ilusão infantil, estava em seu vestido longo. Brilhando em Hollywood, em plena cidade de Santos, a pequena recebia mais do que uma vez por ano, muito mais, o Oscar de melhor atriz no banheiro da sua casa. A emoção era tão forte quanto a ducha do chuveiro misturando o sabão e as lágrimas – essas companheiras de camarim. Alegrias, tristezas, a sensibilidade à flor da pele. Sai do banho, Gabriella! Tá achando que a água cai do céu?

Água cai do céu. Mas custa dinheiro!

E a música instrumental subia ao fundo do discurso, cobrindo o som da sua voz no microfone. Era momento de devolver à prateleira a estatueta em forma de frasco do Neotrox, enxaguar o corpo e sair do banho. Ali, daquele chuveiro, era hora da água cessar. Do lado de fora do *box*, a realidade era menos glamourosa, mas não totalmente desprovida da fantasia de Gabriella de Souza Argento, filha de Tereza Cristina e Carlos Argento Junior. Neta de Conceição e Oswaldo de Souza, os donos daquela casa que foi sua durante a infância.

A casa plana da família Souza era um terreno mais comprido do que largo, no estilo das casas geminadas dos anos 70, com um jardim amplo na frente, um corredor lateral que acabava num outro espaço nos fundos, antes de uma edícula desocupada. A então residência de Conceição e Oswaldo tornou-se também a da filha Tereza Cristina, quando se separou do marido, após um casamento de curtíssima duração. Voltou com Gabriella, ainda com três anos incompletos, e ali passariam a infância e adolescência da menina.

Oswaldo ganhava o suficiente para dar um bom provimento à família. Trabalhava na Garcafé, cooperativa exportadora do fruto, e trazia para casa mais do que o necessário para a garota. Por mais sério que fosse, seu ombro e colo eram onde encontrava aconchego. Quando o avô estava em casa, sentado no sofá da sala, ainda mais quando havia alguma visita, era ao lado dele que Gabriella ficava à vontade.

Conceição tinha o hábito de alterar tudo repentinamente: dos móveis da casa ao humor. Aquela inconstância era incompreensível para a garota, para quem sobravam situações e sensações inquietantes, inclusive quando a tia que tanto admirava voltava da capital para passar o fim de semana.

Regina Célia era irmã de Tereza e rumara para São Paulo para ganhar a vida como publicitária. Ganhou tanto a vida quanto a sobrinha, que a aguardava para ouvir histórias daquela rompedora de fronteiras, liberta da maresia e do marasmo provinciano. Os presentes grandes e caros que Gabriella ganhava da tia não eram tão impressionantes quanto seu olhar para as coisas do mundo – ou dos mundos, pois, para Regina Célia, a existência não se resumia a um só plano. “Sabe, Gabriella, nesse momento pode ter uma criatura sentada nos seus cílios jurando que está num banco de praça.” Apesar de ver tantas coisas que só seus olhos podiam contar, a menina se impressionava, encantada com um mundo possível além do que a vista alcança.

Não precisava de muitas motivações. Quando ainda dormia no quarto da mãe, os olhos de Gabriella, vagando pelo escuro, encontravam outros que não eram os seus. A veneziana servia para proteger o sono dos vivos, mas aqueles pequenos vãos que ajudam a arejar a casa, também brilhavam, abrindo a porta para pensamentos amedrontadores. Pareciam muitos olhos, olhos de verdade. Às vezes, a mãe fechava os pequenos furinhos da janela, mas sempre ficava aberta a metade de cima, garantindo um pouco de frescor. Aí, era um tal de observa daqui, observa de lá, que a menina pegava no sono com dificuldade e desconfiança.

Durante as semanas, depois que voltava da escola, as horas podiam ser maçantes. Tereza administrava a casa no estilo linha dura, desde as seis horas da manhã. Gostava de tudo limpo e organizado, nadinha desarrumado. Para Tereza, a rotina não era nada suave. Logo que pôde, dispensou a empregada que os pais mantinham. Na condição de separada, sentiu que cuidar da casa era a maneira de retribuir pelo teto recuperado depois da separação, quando voltou com uma criança que começara a dar os primeiros passos. Era ela quem fazia as tarefas com as próprias mãos. Faxina, organização, comida. Deliciosos bolos trufados. E aí se Gabriella ficasse no caminho, atrapalhando a limpeza e a arrumação. Para a garota, os momentos desagradáveis vinham mesmo sem motivo aparente. Era comum chegar da escola e encontrar todas as roupas emboladas na cama. A mãe havia aberto todas as portas dos armários e gavetas retirando camisetas, blusas, calças, agasalhos, meias, calcinhas e uniformes da escola.

“Estava tudo bagunçado!, gritava a mãe.

“Mas era só me dizer. Não precisava tirar e jogar tudo pra fora...”

“Não quero saber. Pode arrumar tudo!”

Era melhor não responder mais, ou sabia que teria que ficar no quarto por horas, mesmo depois de tudo organizado.

Lá fora, no quintal, talvez os gatos a entendessem.

Durante a infância, a margem de bichanos na casa era entre dez e quinze, trazidos pela mãe dos mais diversos destinos, geralmente da rua. Durante um tempo, também houve um cachorro, um único. Anos depois, o número de felinos chegaria a trinta.

Para Gabriella, não bastava a quantidade ou espécies de bichos, fossem gatos, cães, formigas ou traças. A garota não era muito de brincar no jardim, de se meter na terra, mas nutria uma profunda empatia pelas formigas, para as quais costumava levar migalhas do café da manhã ou do almoço. Tereza, preocupada com outras urgências, organização e limpeza do resto da casa, não percebia a obra de caridade da filha, que ajudava também os pequenos insetos a encurtarem caminho e não carregarem peso por tanto tempo, transportando na mão aquelas que levavam algo nas costas. Quando percebia, o formigueiro já estava grande e vistoso no meio da grama. “Gabrieeeeella! Eu tenho o maior trabalho pra cuidar do jardim! E você trazendo comida pras formigas, enquanto eu tento matar! Já pro quarto!”

Na última gaveta da escrivaninha, outra nobre causa. A menina ouvira que traças comiam roupas, então tratou de separar pequenos trapos, servindo banquetes para dezenas delas, resgatadas pelos cantos da casa. Aqueles bichinhos parecidos com sementes de abóbora precisavam de proteção e afeto. Gabriella orbitava, absorta em seu mundo, vendo a lenta existência dos insetos, até que um berro desnorteado, enfezado, indignado, desenfreado, vinha como um estrondo. “Gabrieeella! Que merda é essa que você fez? Eu me matando pra deixar essa casa limpa e organizada e você criando traça aqui dentro?”

Mesmo assim, Gabriella costumava organizar a vida dos animais, como a abertura de um cemitério no canto do jardim, onde jaziam as joaninhas encontradas mortas nos cantos da casa e no seu território verde. Lá havia pequenos caixões feitos de caixas de fósforos e jazigos com o nome de cada uma delas.

A Piscina Regan veio como promessa de um oásis sob o sol de Santos e o quintal cheio de gatos. Para alegria de Tereza, Gabriella se esbaldava no grande redondo aquático. E lá ficava, enquanto a mãe mantinha fechada a porta do quintal para a casa.

“Mãe, já brinquei. Pode sair?”

“Não, filha, pode ficar aí nadando!”

Até a pele enrugar e a graça acabar.

“E agora, mãe, já posso sair?”

“Não, fique aí!”

Além das funções maternas, Tereza lidava com as variações repentinas de humor da própria mãe. Conceição podia passar dias amuada em seu canto, ou deprimida na cama, longe de todos, sem qualquer desejo de se comunicar. Outras vezes, saía irritada, reclamando da presença daquelas pessoas morando de favor em sua casa.

Oswaldo e a filha não ficavam menos preocupados quando a crise depressiva dava espaço à euforia silenciosa. Em dias assim, Conceição passava horas fora de casa, sem dizer para onde foi. Dias depois, a família se surpreendia com a chegada de um novo móvel ou eletrônico. Certa vez, nos tempos em que confiança ainda era moeda de troca, Conceição saiu determinada a renovar todos os móveis e eletrodomésticos. Sofás, poltronas, cristaleira, camas, mesas da sala e da cozinha, fogão, geladeira, máquina de lavar roupas. Foi às lojas, escolheu os produtos novos e marcou na conta de Seu Oswaldo, que passaria boa parte dos anos de trabalho pagando surpresas desse tipo.

Quando os ânimos dos adultos tensionavam, Gabriella tinha um refúgio e algumas variações atmosféricas. Um dos ambientes de paz era o seu próprio quarto, que ganhou aos seis anos de idade, quando o quarto usado como sala de televisão foi reformado para ser seu. As outras quebras de tensão aconteciam quando tia Regina Célia vinha passar o final de semana.

Carlinhos já tinha um nome bem conhecido quando, aos 22 anos, casou-se com Tereza. Foi um casamento no susto, após uma gravidez racionalmente inexplicável. Mas aconteceu de verdade, tão de verdade que se não tivesse acontecido, essa história não estaria sendo contada. O casal apaixonado, por mais cuidadoso que tenha tido, acabou concebendo sem qualquer penetração, tal qual Virgem Maria diante do Espírito Santo. Mas não coube comparação com a origem do menino sagrado ou das parábolas bíblicas. Tampouco dava para negar o teste de gravidez. Dali nove meses, Tereza seria mãe, o motivo mais do que suficiente para a união diante do juiz e da cruz. Resolveram apenas anunciar o noivado, o mais rápido possível, sem que ninguém soubesse da gravidez antes do casório.

Era um surfista que se dera bem na vida. Não exatamente pelos títulos que ganhou ao lado de Dudu, seu irmão gêmeo, mas pelo talento que ambos desenvolveram para fazer pranchas de surfe. Os moleques que iam surfar na praia de Itararé começaram a se destacar já nas primeiras competições que aconteciam na Baixada Santista, no final da década de 60. Não era raro os gêmeos do surfe encabeçarem a categoria Junior, aberta para competidores de até 18 anos. Eis o resultado da cultura do surfe que se popularizava cada vez mais no Brasil,

quando as primeiras pranchas foram trazidas dos Estados Unidos, por alguns praticantes de natação. Os irmãos santistas se identificaram, no mesmo momento, com aquele esporte cujo cenário brilhava diante dos seus olhos. Para eles, só faltava dinheiro para comprar uma daquelas.

Olhando as longas formas flutuantes, feitas de fibra de vidro, começaram a improvisar as deles com o que tinham a mão: madeirite. Assim conseguiriam reproduzir tanto as pranchas quanto viver as emoções que até então só haviam visto no filme *Mar Raivoso*, que ajudara ainda mais a trazer todo o clima do esporte havaiano para as telas de cinema e praias de Santos.

Deu certo. Além de construírem suas próprias, começaram a pesquisar mais e encontraram outras técnicas, em revistas como a *Mecânica Popular*. Foi assim que seus amigos fizeram as primeiras encomendas para os irmãos Carlos e Dudu que, em 1972, abriram a Twin, a primeira *surf shop* do país, atraindo outros praticantes pioneiros do esporte no Brasil. Pela maneira autodidata encontrada pelos aspirantes a surfistas, as pranchas que produziam tinham uma forma (ou *shape*, na linguagem do esporte) diferente de qualquer outra e, considerando as vitórias dos irmãos, o jeito que encontraram para fazê-las só poderia estar certo.

Pranchas, acessórios e fama nacional foram ingredientes para muito lucro. Isso não quer dizer que, após o casamento, paternidade e separação, as pensões para a filha estariam garantidas. A presença do pai na vida de Gabriella, no entanto, era quinzenal, quando a garota passava o final de semana na casa de Carlos.

Depois que ganhou o quarto só para si, Gabriella encontrou seu lugar favorito no mundo, principalmente quando a mãe mandou fazer uma escrivaninha e uma estante para acomodar as enciclopédias que a filha ganhou por ter conquistado o primeiro lugar do Concurso de Conhecimento Bíblico promovido pelo colégio de freiras. Além dos livros, que foram preenchendo essas prateleiras com o tempo, havia também uma pequena televisão e um Odissey, a clássica primeira versão do que conheceríamos como a maior modernidade do entretenimento a dominar as casas, a partir dos anos 80: o *videogame*. A menina não se conformava em ter o ilustre desconhecido Odissey quando seus amigos já eram conquistados pelo Atari. Mas aquele era o presente que seu pai inventara de comprar, mais raro, mais caro, mais diferente do que aqueles que todos tinham.

Na escrivania, Gabriella cumpria as tarefas da escola, além de desenhar e escrever por conta própria. Das vezes em que a mãe a colocava de castigo, a condição acabava se tornando, na verdade, o melhor presente, sem ninguém lhe importunar, salvo quando a avó abria a porta do quarto e cobrava os tributos de sua instabilidade. “Me dá esse *videogame*, que eu vou levar lá pro meu quarto. A casa minha, eu que mando”.

Os livros acabaram sendo a melhor companhia da menina. A paz, no entanto, não era garantia. Algo a mais habitava seu quarto. De repente, uma porta do armário se abria sozinha, ou uma luz se apagava. O corredor tornava-se um espaço medonho no caminho percorrido depois de lhe dizerem boa noite, hora de dormir.

Os dias eram assim. As melhores lembranças viriam da escola e do mar.

\*

Mais do que pelos nomes de bairros, as pessoas se localizam, em Santos, de acordo com os canais que começaram a dividir a cidade desde o início do século 20 quando, depois de uma epidemia de doenças, como febre amarela, disenteria, varíola, empaludismo e febre tifóide, mais de vinte mil pessoas morreram apenas na década de 1890. Foi a partir desse contínuo problema que já dizimava quase metade da população – em especial nos meses mais quentes do ano –, que a prefeitura tomou providências e confiou um arrojado projeto urbanístico às mãos e aos cálculos do engenheiro sanitarista carioca Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, que projetou e mandou fazer canais que drenam a água da chuva da cidade, tratando-a antes de derramá-la no mar. Construídos ao longo do século 20, o primeiro foi inaugurado em 1907 e o sétimo, em 1927. O total deles ultrapassou os sete, além de outros construídos nas décadas seguintes, mas os habitantes acostumaram-se a contar apenas os principais, que desembocam diretamente no mar.

Por isso, mais fácil do que dizer que a residência dos Souza era no bairro Ponta da Praia, é simplesmente localizar o Canal 7. A casa à frente da Praça Nossa Senhora do Carmo, número 44, também não era um endereço difícil de encontrar. Além de avistar a praça ampla e redonda, defrontava-se também com a mansão do cidadão ilustre Edson Arantes do Nascimento, que chegou a confiar algumas vezes a chave da casa para Tereza. A boa relação de vizinhança com o Pelé rendeu até convite para uma festa de Reveillon. Gabriella, ainda muito nova para participar do evento, teve que se contentar em ouvir, do seu próprio quintal, o show de Gal Costa numa virada do início dos anos 80.

O mar estava a poucas quadras dali. Apesar de já ter areia, não era uma praia em si. Aquele trecho, próximo do maior porto da América Latina, permitia à garota assistir aos grandes navios chegando ou zarpando mar afora. Naquela pequena cidade – como um município do interior, com o privilégio de ser banhado pelo mar – Gabriella tinha uma mostra do tamanho do mundo a duas quadras da sua casa. Por ora, no entanto, restava-lhe se contentar com a terra firme. No máximo, os pés na areia e os mergulhos nas ondas. Boas horas dos finais de semana que ficava em sua casa eram quase sempre dedicadas a ir com a mãe à praia, que ficava a uma caminhada a mais.

Tereza também adorava tomar banho de sol, e encontrava ali outras amigas que não dispensavam o lazer na orla. Uma delas era Alicia Rondini, uma chilena que viera para o Brasil e trabalhava como professora de inglês. Fritavam a pele com Rayito de Sol, na mais clássica mistura industrializada e de componentes oleosos e de eficaz ardor. Com ela ou outras amigas, colocava os assuntos da semana em dia, que não passavam despercebidos a Gabriella. Ao contrário dos navios que circulavam naquela costa, não alcançavam um raio maior do que os compreendidos pelos bairros e as pessoas de Santos.

Apesar de haver toda aquela cidade atrás do porto, seu verdadeiro porto seria encontrado fora dali, anos depois, além da Serra do Mar.

\*

Um dia, a menina que queria ser uma estrela montou seu próprio universo no teto do quarto. Quando a loja do pai começou a vender outras novidades que já existiam no hemisfério norte, incluiu, no catálogo, acessórios e objetos de toda sorte. Um desses itens eram as incríveis estrelinhas, cometas e planetas chamados Starfix. A brilhante novidade que anunciava a fluorescência dos anos 80 logo encantou as crianças, que espalhavam as plaquinhas adesivas no forro com precisão cuidadosa, para que fossem aproveitadas na sua limitação, pois um pequeno pacote já custava um bom dinheiro.

Para Gabriella, não. A filha do dono tinha passe livre na loja e lá aparecia de dia para colher todo o universo que precisava para a sua noite.

A ordem que aprendia com sofreguidão para manter o guarda-roupa a contento da mãe, era agora refletida naquele céu particular, com todo esmero que passou a ter, talvez por aquele condicionamento quase traumático transferido pela necessidade de organização constante na casa, e que a acompanhou ao longo da vida, com manias de simetria e um apurado senso estético.

Nos livros, Gabriella conferiu como eram as constelações no espaço sideral. Seu empenho em reproduzi-las ali, ao alcance dos seus próprios olhos, custou-lhe quase um mês. Os elementos estelares ocuparam, no teto, todo o espaço que podiam. Na parede ao lado da cama, outras colagens compreendidas dentro de um formato circular davam a impressão de conterem um outro pedaço do universo, visto por uma janela. Quando não queria olhar para cima antes de dormir, a menina tinha as laterais. Tanta beleza embalava o sono, esse difícil estado de se alcançar.

\*

O primário, no Colégio Coração de Maria, era uma extensão maçante das horas em casa, porém mais austero pela própria missão católico-pedagógica, e incômodo, por tantos outros motivos. Além das aulas curriculares, que acabavam às cinco da tarde, Gabriella fazia lá mesmo outras de extensão, como as de coral e de balé. A atividade feita fora dali era a de natação, no Clube Náutico de Santos, do qual seu avô Oswaldo era sócio.

Mas do clima seco do colégio Gabriella traz lembranças que não se apagaram. Se, em casa, o medo era de fantasmas, aqui a presença era do próprio Deus incorporado na imagem de Jesus. A tarde dava espaço para o crepúsculo que envolvia as aulas complementares, ao final, quando Gabriella aguardava na espera sem fim pela chegada da mãe, coisas estranhas aconteciam. Vultos, passagens, seres luminosos cruzavam os corredores da escola. As imagens na sala de religião, com seus olhos mexendo e acompanhando seus passos e Nossa Senhora observando Gabriella de soslaio, levaram a criança, ainda na segunda série, a se convencer de que sua verdadeira vocação era ser freira. Melhor que fossem anúncios divinos, um chamado para sua vida, sua missão na Terra.

Mas para a cura de todos os medos e males, sempre havia o banheiro. Ao longo da vida, já em quartos de hotéis, onde se hospedam também crises de ansiedade e onde vazam conversas de hóspedes vizinhos, é para o banheiro que Gabriella recorre. Banheiras, banhos longos, mesmo com a castradora consciência dos limites naturais – é isso que faz com que a palhaça volte a um estado de tranquilidade. Naquela infância, o amplo *box* se tornava um palco. Um palco também para *gags* que aprenderia depois, já adulta.

Pegava a tampa do xampu Neotrox, enchia de água, erguia sua mão centralizada na altura certa para que o gole fosse visto pelo público, voltava o corpo para a lateral mantendo sua mão como ponto fixo – um caro e elementar exercício para alunos de teatro. Ora era bruxa, ora princesa – até que esta tomava o veneno antes do fatídico desmaio.

Depois de tudo, a premiação de melhor atriz do ano. Tinha de ser rápida. A vida real lhe apressava com batidas na porta.

Hora de sair, Gabriella!

Para nós, alunos de Gabriella, além da promessa de que não haveria garantia de que sairíamos dali palhaços, tudo começou com uma corda grossa que ela tirou de uma mala grande de viagem. Mandou que fizéssemos uma fila indiana num lado da sala e, assumindo uma das pontas da corda, pediu que um de nós ficasse na outra, ajudando a comandar o ritmo que ergueria para cima e para baixo aquele cabo de sisal dividindo quase todo o comprimento do galpão pela metade.

Perguntávamos em silêncio esperando a resposta que vinha dela com clareza: “Vocês vão pular corda! Um por um, vocês vão primeiro passar pela corda sem pular e sem deixar que a corda encoste em vocês.” E então seguiu a evolução do exercício. Sem parar, na medida em que atravessávamos, voltávamos para o fim da fila, aguardando novamente nossa vez, quando deveríamos dar um pulo. Quando a fila desse outra volta, evoluiríamos para dois pulos e, por fim, todos passaríamos por ela mais uma vez, então dando três pulos.

A professora continuou:

“Aí, faremos a contagem regressiva dos pulos: voltem para dois; um; e nenhum pulo. Só que se alguém errar e parar a corda, voltamos ao começo do exercício. Tudo de novo... E como todos precisam fazer todas as partes, vocês se organizem ao longo de cada etapa para se revezar na outra ponta da corda, para essa função não sobrar para apenas um colega. E divirtam-se fazendo isso, claro!”

Enquanto víamos nossos colegas pulando – cada qual do seu jeito, ou sem jeito – comentávamos, torcíamos para que conseguisse, ou sofríamos juntos quando alguém errava. Estávamos no mesmo barco e, de fato, nos divertíamos, empolgados com a adrenalina do jogo.

“Silêncio aí nas coxias! Fiquem organizados, prestando atenção no que acontece aqui na cena”, Gabriella nos ralhou.

É claro! Aquilo era uma simples metáfora do palco. Estávamos todos prestes a entrar em cena, sabendo a hora de entrar, de sair, aguardando o ator anterior, e deixando a corda em ordem para quem viesse depois. Enquanto isso, quem segurava a corda tinha a responsabilidade de mantê-la em condições ideais para o sucesso do grupo.

Ao longo de quase todo o semestre, o exercício continuou, com algumas variações. A corda continuava naquela mesma posição e com o mesmo ritmo. Depois de um tempo, divididos em dois grupos, deveríamos entrar para pular ao mesmo tempo, em dupla, cada um vindo e saindo por lados opostos.

Outras vezes, quando voltávamos a pular individualmente, Gabriella mandava ficar em cena, pulando corda e respondendo algumas perguntas:

“Qual é o seu nome completo?”

“Qual é o número do seu RG?”

“Qual é o número do seu telefone?”

“Qual é o número do seu telefone ao contrário?”

“Qual é o sobrenome do meio da sua avó?”

Com os troços como antagonista, lidávamos com tudo ao mesmo tempo, sem deixar a corda parar. Em algum momento, éramos derrotados. Mas qual seria a graça de uma cena sem fim? O erro de um dava espaço para o próximo aluno entrar na batalha entre a ação, o raciocínio, prontidão e calma.

## Première

Ao contrário de qualquer troféu ou estatueta, seria apenas no futuro que Gabriella descobriria que o melhor prêmio para o palhaço é uma torta na cara – ao menos num palco. Pois é na cena clownesca que se celebra o grande fracasso que somos. É na falha do outro que nos redimimos das nossas. E, para que uma queda seja perfeitamente cômica, é preciso fazê-la com destreza e naturalidade, sem a dureza do realismo, mas ao mesmo tempo, de forma verdadeira, com a sinceridade que torna capaz de gerar no público o riso. Para Gabriella, essa noção cênica também viria muito mais adiante.

Antes desse conhecimento, ainda na escolinha, aos seis anos, foi apresentar sua primeira peça, *O baile da margarida*. O papel não era para ser dela, mas foi. E foi de última hora, quando a protagonista-menina-mais-bonita-da-sala recuou de nervosismo. Gabriella se prontificou para substituir e salvar a peça.

Não era para ser ela, mas sabia as falas, as entradas e saídas da personagem. Era de fato a substituta que precisavam. Acertou tudo.

Alguns anos depois, era para ser ela, mas um profético incidente a derrubou do palco. Numa das vezes em que entrava em cena, num ritmo pomposo, escorregou e caiu de bunda no tablado. O *ploft* deixou os pais apreensivos. “A menina caiu, vai morrer de vergonha, ou até sair de cena, chorando”, pensaram. Mas como uma palhaça que não sabia que no futuro a seria, a pequena atriz simplesmente olhou para o público, para si, levantou-se e continuou a cena, sem perder a dignidade de atriz.

\*

Não era para ser ela, mas ele. Era para ser menino. Tereza e Carlinhos conseguiram manter o segredo da gravidez até o casamento, mas logo depois da lua de mel já ficava difícil de esconder. Mais complicado era entender como alguém virgem havia concebido. Quando os futuros avós souberam, veio uma feliz desconfiância: talvez fossem gêmeos, dando continuidade a esse traço genético de Carlinhos. A evolução da gravidez mostrou que não – era apenas um o bebê que estava a caminho. Outra certeza foi proferida pela mãe de Carlinhos, Alexandrina, chamada também de Tota: vai nascer um menino. Tota era conhecida pela sensibilidade espiritual do candomblé e foi a partir de suas interpretações metafísicas que Tereza também acabou incorporando algumas crenças dessa natureza. De qualquer forma, estava muito claro pelo formato da barriga. Só restava a os pais escolherem um nome para o garoto.

Os pais compraram todo o enxoval respeitando os velhos preceitos do universo masculino – as cores, os temas tudo voltado ao menino que ia nascer. E o filho se chamaria Pedro, ou Lucas (jamais pensaram em Gabriel). No dia 26 de março de 1975, o médico trouxe à luz uma menina, Cristina logo corrigiu a notícia:

“Não é menina, não: é menino!”.

“Não. É uma garotinha.”, repetiu o médico.

Ainda em posição de trabalho de parto, a mãe insistia:

“Não é, não. É menino!”, teimou até o obstetra lhe mostrar a filha. “Então vai se chamar Gabriella”, respondeu a mãe atordoada, com a mesma certeza que demonstrara até então quanto ao sexo da bebê.

Ao chegar ao quarto, Carlinhos lhe consertou:

“Pô, que sacanagem, o médico veio me dizer que a nossa filha se chama Gabriella, mas a gente nem decidiu juntos num nome de menina”.

“Mas eu não disse nome nenhum para o médico!”

Depois de tantos sins e não, veio a pergunta que realmente importava: afinal, Gabriella era um nome ruim? Ambos concordaram que não. Manteriam este, a não ser que mudassem de ideia nos dias seguintes.

Para a família e amigos, o mais estranho era o grau de prematuridade da bebê. Seguindo as informações divulgadas pelo casal, que escondia o jogo sobre o momento da concepção, a gestação ainda caminhava para os seus cinco meses e meio. A bolsa de Cristina estourou na faculdade, durante a aula de estatística, contrariando os cálculos biológicos. O alerta do parto precedia as previsões. Os colegas de classe correram acompanhando Cristina até o hospital, crenes de que a garota perderia o bebê.

A estreia de Gabriella Argento no mundo foi esse misto de impossibilidades. Quando o médico trouxe as verdades, mostrando a bebê saudável – pois já estava no oitavo mês – Conceição olhou com o semblante pálido, fazendo as contas nos dedos, numa retrospectiva dos meses em relação à data do matrimônio. Nada falou sobre o assunto.

A nova família, formada por Tereza e Carlinhos, foi morar no quarto andar de um prédio na praia de São Vicente, cidade vizinha de Santos. Apesar de não ter passado dos três anos de idade lá, Gabriella se lembra da vista para o mar e para o céu. E também de tantas vezes em que a mãe contou a história de quando ambas quase morreram – a pequena de uma possível queda, e a outra, de susto. Durante uma das viagens a trabalho de Carlinhos, o cálculo mal feito de provisões na dispensa fez com que a mãe regulasse o próprio alimento

para garantir as refeições da filha. Depois de alguns dias, os sentidos de Cristina fraquejaram e ela desmaiou na sala, onde Gabriella se encantava com os tons de azul lá de fora. Deslumbrada com o horizonte, a garota alcançou o parapeito e sentou-se olhando o cenário. Ao recobrar a consciência, Tereza se deparou com a filha lá, de costas para ela, de frente para o mar e sujeita à gravidade que, a qualquer movimento falho, a levaria de encontro ao chão numa queda mortal. Em segundos incalculáveis, Cristina levantou-se e puxou a menina para dentro. De tantas quedas que teria em sua vida, ao menos desta – a mais grave –, Gabriella esteve a salvo.

Para momentos de lazer, praia e mar, compraram outra casa numa praia próxima, onde fizeram até uma garagem para uma lancha. Mas enquanto a competência e fama dos irmãos surfistas ganhavam o país, a relação de Tereza e Carlinhos começou a afundar. O casal, que havia começado a namorar cedo – ela aos 14 e ele aos 15 –, agora já nos seus vinte e poucos anos, não se entendia mais.

A separação veio como prenúncio para que o empreendimento de Carlinhos começasse a ruir. Para ela, no entanto, a prosperidade da loja Twins não faria muita diferença. O ex-marido forjou documentos e assinaturas, conseguindo se livrar dos pagamentos das pensões. Para mãe e filha, nada restou a não ser a casa de seu Oswaldo e dona Conceição, onde não havia mais janela para se escorar e ver o infinito azul.

Com o tempo, Gabriella viveu outros riscos mais divertidos. Era quando passava os finais de semana na casa do pai, onde não havia limites. Depois da separação, Carlinhos também saiu do prédio e foi morar no espaço de imóveis que compunham o “império Argentó”. Na sobreloja da Twins moravam os pais de Carlinhos – Carlos e Alexandrina.

Carlinhos mudou-se para um anexo da oficina, que ficava nos fundos, atrás do quintal. Quando Gabriella vinha passar os finais de semana, o pai já havia separado uma variedade de papéis *craft*, bisnagas de tinta, materiais de papelaria e artesanato, para ela se distrair e brincar. Falava para a garota se sujar mesmo, manchar as mãos e os pés na tinta e ver o que daquilo podia sair. Enquanto isso, lá dentro da oficina, muitas ideias surgiam ao sabor da fumaça colorida que saía pelas janelas.

Na casa do pai não tinha hora para dormir ou se levantar, tampouco a mínima ideia de onde vinha uma molecada que Carlinhos encontrava não se sabe onde para passar o dia brincando com a filha. Não eram amigos, parentes ou filhos de amigos. Carlinhos colocava a filha e as crianças na carroceria de sua Saveiro, rumo à ponte que atravessa o mar até a Ilha

Porchat. Subia as ruas em espiral, rumo ao topo do morro insular, onde havia o platô do mirante. A diversão das crianças, mais do que a vista em si, era ver tudo girando quando chegavam lá em cima e Carlinhos fazia tudo girar dando incessantes cavalinhos de pau.

Vó Tota cozinhava entre seus quinze cachorros e catorze gatos, além de coelhos e papagaios que viviam por lá. O pai aparecia, de vez em quando, com tartarugas, bichos-preguiças e macaquinhos. Assim como as crianças que surgiam, Gabriella se perguntava de onde vinham aqueles animais silvestres. O desconhecido, naquele caso, era esquecido diante de tanto encantamento que causavam.

A mesa da cozinha sempre estava posta com alguma comida. Quando não era hora das refeições, sobravam pacotes de pães e bolachas para serem beliscados com sucos e refrigerantes. Era um cenário de sonho num ambiente de pessoas vivendo cada qual em seu mundo, de consciências alteradas ao olhar para a sensibilidade inquietante das magias e entes espirituais, que, segundo Gabriella ouvia da mãe, se manifestavam ao longo da semana na casa dos Souza.

Foi lá, na casa dos Souza, que começaram a acontecer manifestações do imponderável. Mistérios que Gabriella prefere não tentar mais entender. Foram substituídos pela magia do circo, todos eles. As lâmpadas que estouravam, as portas dos armários que batiam sozinhas e a vez em que, depois de tanto ver a filha doente, Tereza resolveu chamar mais uma vez uma macumbeira para benzer a casa.

Ao chegar ao fim do corredor, diante da porta do quarto de Conceição, o espírito de Exu se manifestou, dizendo que estava lá, pois uma tal bruxa havia lhe oferecido tudo o que ele pedira, inclusive sangue de bode. Quando percebeu, Gabriella se deparou com a mãe dialogando com a entidade, rogando-lhe qualquer condição para ir embora daquela casa, que aqueles tormentos se acabassem de vez. Olhando para um dos gatos no quarto, um preto, ele logo respondeu que queria o sangue do animal.

“De jeito nenhum”, lhe respondeu Cristina. “Pode pedir qualquer coisa, mas não mexa com meus bichos.” Assim começou toda a negociação como se fosse com um ser humano qualquer, mas envolvendo frangos, farofas, pingas e encruzilhadas. A paz pareceu ter retornado até a manhã seguinte, quando Gabriella, ao sair para o quintal, encontrou o mesmo gato envolvido com uma poça de sangue. Abriu o berreiro, chamando a mãe para ver o bicho desfalecido. Depois da autópsia, a veterinária voltou assustada. Em toda sua vida profissional, assim como na literatura especializada, jamais soube de um caso como aquele: o gato estava seco por dentro, como se o sangue estivesse drenado.

Episódios como esses levavam a outros e outros... Envolviam bonecas vudus de Gabriella encontradas na casa da avó Tota, conflitos entre os adultos e o inquieto imaginário da criança, de modo que hoje ela mesma se questiona, desejando ser fruto de uma falsa memória. Como a vez em que chegou em casa, feliz por ter sido presenteada por Tota com uma Pantera Cor De Rosa enorme. Ao pegar e apertar o bicho de pelúcia, Tereza sentiu partes mais enrijecidas dentro da pelúcia. Quando Gabriella percebeu, a mãe já corria para a cozinha com a pantera nas mãos. Com uma faca de açougueiro, esquartejou o presente novinho na mesa, tirando dali trapos e pedaços de papéis cirurgicamente implantados.

A mistura de todas as coisas a esperava de volta em casa. Tia Regina Célia trazia novidades de acordo com os clientes que atendia em São Paulo. Gabriella ganhava desde bonecas e joguinhos delicados até as inovadoras *action figures* do Falcon. De tanta criatividade alimentada e brinquedos variados, a menina montava cenários de aventura, e não via problema em usar o herói dos meninos, cheio de apetrechos, para resgatar Barbies em perigo. Para os jogos de tabuleiro lhe faltavam outras pessoas. O jeito era se dividir em seis personagens diferentes para disputar os bens e o dinheiro no Banco Imobiliário.

Melhor ali do que fora do quarto. Os ânimos da avó não eram fáceis de se controlar. De um momento sereno, ela poderia cair numa crise de nervos, desencadeando ofensas verbais em torno da mesa de jantar. Oswaldo abreviava a refeição, tentando acalmar seu próprio humor. Tereza, a quem as ofensas também eram dirigidas, caía em desânimo. Para Gabriella, por mais que a família nunca tenha faltado em proventos, o clima que prevalecia era o de tensão prestes a estragar qualquer calmaria. Estragar mais do que filhos estragam a vida da mãe, ouvia entre as máximas da casa. Daqui a pouco voltava o avô, com o afeto que sabia demonstrar, tentando aliviar o clima para a neta. Iam para a cozinha vazia e com cheiro de briga, e ele lhe oferecia de fazer um queijo quente. Ou então, chegava até o quarto e lhe dava um dinheiro como um agrado, para comprar um lanche, um doce, o que gostasse.

Eram raros os momentos em que havia risada e, quando aconteciam, Oswaldo era quem provocava. Enquanto todos estavam calados da frente da TV, um cheirinho, um barulhinho de pum interrompia, vindo de quem todos bem sabiam. Era ele o autor do ato de desgosto. Enquanto Conceição ralhava com o marido, ele mantinha a face plácida, séria, mas que atingia uma coloração de tons vermelhos, quase roxos, de tanto prender a gargalhada diante da bronca. Quando ela virava de costas, ele abria a boca e compunha uma micagem ornamentada pela dentadura saltando pela metade na parte inferior da boca, olhando com ares

confidenciais para a neta, que caía na risada. Em instantes, o solene silêncio ganhava de volta o ar de soberania na casa.

\*

A escola continuava a ser sua bênção, pois enquanto estava lá, se distanciava do clima instável de casa. O ensino em geral era a oportunidade que tinha de expandir suas relações sociais. Comunicar-se nunca representara uma barreira para a menina.

Ainda na escolinha Chapeuzinho Vermelho, quando sequer passava dos cinco anos de idade, aproveitou o recreio para ir até à secretaria. Precisava falar com a diretora. “Ela está? Eu preciso falar com ela, por favor.” À secretária, surpreendida pela assertividade mirim, não restou alternativa a não ser avisar a autoridade maior da escola, em sua sala, que a aluna Gabriella Argento a solicitava. Ao receber a pequena no escritório, a diretora assistiu ao pequeno sermão, que reunia a interpretação infantil do que ouvia em casa, em termos materiais, e daquilo que via na escola, em termos gastronômicos. “Sabe, diretora, a minha mãe tem uma vida muito difícil. Ela paga muito dinheiro para eu estudar nessa escola. Então eu acho que não é justo a gente ganhar groselha e pão com manteiga de lanche. Isso é comida de gente que não tem dinheiro. Eu acho que a gente devia ganhar, pelo menos, leite com Nescau e misto-quente.”

No mesmo dia, a diretora chamou Tereza para contar a graça daquele episódio, reproduzindo a atitude da filha. Entre a coordenação, a história também repercutiu. Se até uma criança, naquela idade, conseguia enxergar que a merenda oferecida era precária, eles realmente precisavam tomar uma atitude. Em pouco tempo, os alunos passaram a ganhar o menu desejado pela menina.

Aos oito anos, Gabriella escreveu uma peça de teatro infantil para a escola, onde também dirigiu, atuou e correu atrás de tudo para fazer o cenário que havia pensado. No dia da apresentação, uma professora da rede estadual assistiu e se encantou. Convidou a escola a se apresentar numa temporada pelos colégios estaduais da Baixada Santista.

Durante a semana, quando não tinha nenhuma aula extra à tarde, Gabriella voltava para a casa e, certas vezes, fazia suas incursões pela sala da frente, um espaço reservado, especial, guardado, imaculado. Poderia ter até letra maiúscula de nome próprio: a Sala da Frente era o espaço restrito para algumas visitas e ocasiões importantes como aniversários e Natal. O mundo poderia cair, mas as porcelanas expostas ali, jamais. Na verdade, dentro da casa, nada podia cair. Um copo ou prato qualquer da cozinha que quebrasse, era castigo na certa. Quanto aos itens decorativos da Sala da Frente, tal risco não passava pela cabeça da avó

e da mãe, assim como é difícil imaginar que um louco vai, de fato, apertar o botão da bomba atômica. Portanto, para o bem de todos, a sala costumava ficar muito distante do movimento cotidiano.

Mas quando dona Conceição se recolhia para amenizar os nervos e Tereza se ocupava de algum compromisso externo, Gabriela ia até os discos clássicos do avô, descobrindo ali um prazer pela música erudita. A cena do inóspito ambiente tchecoviano ao som daquelas árias e sinfonias era composta pelas prateleiras de livros da avó, assinante do Círculo do Livro. Alguns romances eram bem leves, mas Gabriella passava por autores como James Joyce, Nelson Rodrigues e Henry Miller. Na pré-adolescência já degustara *Trópico de Câncer*, *Trópico de Capricórnio*, intercalando com as fantásticas narrativas bíblicas.

Mas oras, se por um lado era inteligente e questionadora, a aluna de notas dez cravadas de cima a baixo no boletim, construía também o seu calvário. Ao final da quarta-série, Tereza foi chamada à escola para uma conversa amigável e realista. Os moldes da escola não estavam preparados para o espírito livre da filha. A orientação era para que procurasse uma pedagogia mais aberta e moderna.

E para aquele fato, os pais sabiam o melhor palpite. Era o Colégio Universitas. Lá, as experiências em sala eram reflexos de uma educação liberal, ainda que conteudista. Na primeira aula de química, por exemplo, Gabriella se deparou com o professor trazendo uma batedeira de cozinha e ingredientes para fazer um bolo. E as reações da receita com o fermento foram mostradas diante dos olhos da turma. Com uma dinâmica de aula assim, não tinha como desandar.

Em termos de educação, ao menos, nada desandou.

\*

Dois anos depois da separação, Carlos casou-se com uma nova esposa, com quem teve dois filhos, Carlos Neto e Camila. Aos finais de semana, foi com eles que Gabriella passou a brincar, enquanto sentia uma trégua vinda de Tota, finalmente satisfeita com um neto menino.

“Vou tirar um tempo fora daqui”, Carlinhos deu a notícia repentina para a filha, que completara 12 anos. A loja havia prosperado a ponto de abrir uma nova unidade num shopping de Santos. Mas aquela rotina toda, ao longo de tantos anos, estava incomodando o surfista em busca de sabe-se lá o que mais. Para Gabriella, bastou entender que o pai estaria ausente e, só alguns dias depois de sua partida, saber que o destino era Portugal, onde ele viveu um ano até voltar e justificar novamente sua ausência para a filha, que nunca soube direito o que Carlos foi fazer naquele país. Apenas aceitou seu retorno como uma boa notícia.

Um ano depois da volta do pai, Gabriella entrou no carro de Carlinhos, que a fora buscar na aula de inglês para deixá-la na casa da mãe, e deparou-se com o pai irritado. Queixava-se da vida, do trabalho, do mundo, e criticava a ex-mulher. Gabriella se incomodou. “Pai, você não pode falar muita coisa da minha mãe, não. Aliás, você não pode falar nada dela.” Carlos se magoou, irritando-se ainda mais. Ao chegar em frente à casa dos Souza, antes que a filha abrisse a porta, finalizou a discussão. “É o seguinte, Gabriella: esquece que você tem pai. Segue sua vida e seja feliz. Não me procure mais.”

Em casa, nas horas seguintes, Gabriella entendeu que a briga, apesar de ter acabado daquela maneira, era apenas uma discussão entre pai e filha. Nada do que o pai lhe dissera havia de ser sério. No dia seguinte, ligou para a casa dele e quem atendeu foi a avó. Carlinhos não podia falar naquele momento. Nas vezes seguidas, o mesmo se repetiu, até que o telefone passou a ser desligado tão logo identificavam que era Gabriella tentando contato. A filha entendeu, com a ajuda da família materna, que não valia a pena continuar insistindo. Quem sabe, dali mais algumas semanas, ou mais um ano, o pai voltava, lhe dando novas explicações.

Na escola, seguia a tradição de ser representante de sala. Aos 14 seu discurso ficara afiado. Na sétima série, sua turma começou a ter aula com uma nova professora de inglês, que, ao contrário do que se costuma encontrar nos colégios, passava uma abordagem bem mais avançada, de forma que poucos conseguiam acompanhá-la. Na verdade, apenas Gabriella e uma outra colega, por terem aulas particulares, conseguiam. Depois de uma prova em que todos, exceto as duas, foram muito mal, a líder da turma convocou todos os colegas para tomarem uma atitude, pois não via aquilo como justo. Se a maioria havia ido mal, o problema não era dos alunos, mas sim da professora, que não ensinava na mesma proporção que exigia. Que então fizessem uma greve na próxima prova: assim que todos estivessem com o papel na carteira, se levantariam e o devolveriam para a professora, recusando-se a responder as questões.

Como o combinado, no fatídico dia Gabriella se levantou e devolveu a prova. Ao contrário do combinado, o restante dos colegas recuou. Então, a chefe da turma teve que se mover sozinha. Foi até o coordenador e pediu uma reunião onde estivessem presentes ele, a mãe dela, a professora, a psicóloga e diretor da escola. Diante de tamanho e importante quórum, a aluna justificou o pedido como uma maneira para mostrar a eles que aquela professora não tinha condições emocionais para dar aula. Falava coisas estranhas na sala,

berrava com os alunos de maneira injustificável. E foi no meio dessa reunião que, ao ser indagada pela equipe sobre seus métodos, que os rompantes nervosos vieram, de modo que o diretor apenas agradeceu a aluna por ter pedido aquele encontro. De fato, a professora não poderia ocupar o quadro docente.

No Natal de 1991, final do segundo colegial, Gabriella soube da notícia terrível que acontecera na família de um amigo com quem estudava desde a quinta série, assim como ela. No dia 24 de dezembro, pouco antes de voltar para a casa, o pai do garoto, um engenheiro naval, visitava um navio para verificar um problema técnico e morreu eletrocutado. O fato que arrasou a família também indicava novos rumos para a mãe que, viúva, não teria condições de pagar a alta mensalidade para o garoto, além da filha mais velha, ingressando no último ano. Tudo indicava que teriam que voltar para a Argentina, de onde tinham vindo há muito tempo. Até que a própria Gabriella levou a questão ao diretor, lembrando-lhe que eram estrangeiros, haviam passado anos construindo uma vida fora do país deles, os filhos estavam à beira de concluir a formação básica, e agora, por causa de uma fatalidade, perderiam a oportunidade de seguir os estudos por causa de uma questão material. Lembrou-os que naquela escola não faltava dinheiro e que ninguém iria morrer ou passar fome se eles concedessem uma bolsa integral aos dois alunos. A sugestão foi acatada.

Mas tanta postura diante de adversidades encontrava um conhecido bloqueio. Era quando uma amizade dava sinais de que poderia ser tornar mais colorida. Seu coração, atônito, não conseguia ir além do amor platônico. No último ano da escola, apaixonou-se por um amigo próximo. Aproveitou a peça de teatro na qual estava envolvida e o encaixou num papel em que eles contracenariam. Pelo menos naquela invenção dramática poderia estar perto dele. No palco, longe do real, era possível esquecer até que ele tinha uma namorada. Mas como o trabalho de atores envolve muitos estudos e ensaios, conversavam horas a fio sobre tudo, incluindo assuntos que iam além da atuação. Iam e voltavam juntos para a escola. A simbiose entre os dois cresceu além das artes cênicas. Gabriella sentiu que poderia se declarar – algo que faria pela primeira vez na vida.

Chegou cheia de dedos, já lhe apontando as limitações. Algo como, olha eu gosto de você, eu queria ficar com você, mas sei que não vai dar certo. E listou os vários impeditivos. Um deles, muito particular – e compreensível para quem sabia da sua história – era o fato de o garoto ser surfista. Apesar de saber que ele iria prestar vestibular para engenharia civil, sua vida já bastava de surfistas. Tudo ficou atravessado.

A certeza que ela tinha era o da vida profissional. E o deleite para Gabriella veio naquele mesmo ano, na última série do ensino médio, que no começo da década de 90 ainda se chamava terceiro colegial. Quando a escola dividiu as matérias complementares entre os interesses em biológicas, exatas ou humanas, preocupados com o vestibular, os colegas optaram entre as primeiras, enquanto Gabriella foi a única a escolher as humanidades. Cumprindo com a proposta pedagógica, a direção providenciou um professor para isso, mesmo que assim se configurasse num conteúdo para uma aluna só. A tal aula seria com um filósofo da Unicamp, que se deslocava até Santos uma vez por semana para aquelas quatro horas com a nova aluna.

“O que você quer ser da vida? – quis saber logo no primeiro dia.”

“Eu quero ser atriz.”

“Ótimo. Então vamos estudar filosofia pelos olhos do que você precisa.” – Para ela, parecia um enviado de Deus, de Dionísio, seja lá quais eram as forças que o traziam. Logo de cara, destrincharam a teoria da quarta parede de Berthold Brecht, na qual – ao contrário da teoria clássica, em que o ator ignora a presença de uma plateia durante a atuação – o dramaturgo alemão desenvolve o texto considerando o público, abrindo ao ator a possibilidade de uma interação com esta coletividade.

Naquela época, não tinha ideia sobre o conceito semelhante do palhaço, para quem também não existe a quarta parede. Mas tinha umas das máximas que ouvia sempre de mãe, uma libertadora. “Vai fazer algo que te faça feliz. Se você quiser vender banana no sinal e isso te fizer feliz, vá fazer isso.” Ao ver a filha rumando para São Paulo para realizar seu sonho, jamais questionou.

Até chegar ao que seria a Palhaça Du’Porto, a garota precisou sair de Santos, em busca do sonho de ser atriz. Tentaria Artes Cênicas na Unicamp, onde foi bem no vestibular, conseguindo quase a nota máxima na redação, sem imaginar a lástima e os rumos que lhe trariam um fracassado exame prático, aquele que aponta as habilidades cênicas dos candidatos.

## Essa palhaçada toda

Por mais que cursos de palhaços tenham conquistado uma popularidade crescente a partir da década de 1990 no Brasil, o assunto gera curiosidade. E esse interesse traz as mais diversas perguntas. Uma das mais inusitadas que já ouvi foi: vocês ficam jogando torta na cara um do outro durante as aulas?

O imaginário em torno da figura do palhaço envolve dois aspectos principais. Um remete às questões de corpo, das roupas multicoloridas e maquiagem marcante, enquanto o outro parte da emoção, da presença sutil e do tom poético. No primeiro caso, temos como exemplo o palhaço de circo, mais espalhafatoso, com textos e esquetes clássicas, rico em acessórios e, portanto, com uma presença mais alegórica. Já o segundo, um pouco mais próximo da condição humana, costuma ser associado a figuras como Charles Chaplin, Jacques Tati e Buster Keaton.

Quando me perguntaram sobre a torta na cara, certamente a referência vinha dos clássicos esquetes circenses, onde são indispensáveis outros elementos semelhantes como os tapas na cara, os chutes na bunda, os tropeços e os encontrões. Além da linguagem entre si, o aprendizado também difere. Enquanto o palhaço circense é construído a partir de técnicas físicas, este outro tipo vem das referências internas, como a própria biografia e o modo de enxergar o mundo.

“Então você é *clown*, e não *palhaço*.” – essa é outra pergunta recorrente, pois durante um tempo, o termo em inglês foi usado no Brasil para diferenciar esses dois tipos de palhaços. No entanto, como indica a própria natureza desta figura, são todos palhaços e, aos poucos, *palhaço* voltou a ser usado para ambos os casos.

De qualquer maneira, não tivemos aula de torta na cara, tampouco ficávamos apenas nos exercícios introspectivos. Era uma das atividades físicas, aliás, que Gabriella nos apresentou como “musculação de palhaço”. A proposta do exercício era para que começássemos a fazer um pequeno movimento com o corpo que, por sua vez, gerasse outro movimento qualquer, gerando uma imagem compreensível que, por fim, daria início a uma ação.

Por exemplo, o simples balanço da mão esquerda em direção ao chão podia dar espaço para uma sintonia com o braço direito, em encontro ao movimento do braço esquerdo, fazendo com que agora as mãos segurassem uma pá de construção. A partir daí, o aluno podia evoluir para uma ação: cavar um buraco para esconder um tesouro... Ou então, abrir uma cova num cemitério.

Com todos os alunos fazendo ao mesmo tempo e no mesmo espaço, era comum que alguns dos palhaços se tocassem com a história de um colega e, naturalmente, entrasse para compô-la, formando uma dupla instantânea. Porém, tão logo terminada a interação, cada um voltava para seu

próprio exercício, com um novo movimento, que gerava novos movimentos, imagens e ações – ao longo de uma hora completa, e com um variado repertório musical ao fundo.

De tudo isso, poderia surgir uma centelha de criação para uma cena no futuro. No mínimo, éramos um bando de palhaços fazendo musculação criativa.

## Com vocês, a Palhaça Du'Porto!

Na plateia do teatro da Unicamp, atrás dos avaliadores, dezenas de veteranos assistiam com curiosidade e prepotência juvenil àqueles que, com o talento suficiente, seriam seus colegas no ano seguinte. Os candidatos também ocupavam as poltronas, aguardando sua vez naquela sucessão de cenas breves, interrompidas pelo acender das luzes, que voltavam a se apagar junto ao chamado de “próximo”. As falas decoradas fluíam na memória de Gabriella. Dos trinta textos que poderia escolher para a prova de aptidão, optou por um trecho de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. O breve momento no palco lhe permitiu explorar vários campos da interpretação, incluindo pulos e quedas, conforme havia ensaiado.

Ainda não sabia que fora reprovada, quando entrou no ônibus do campus para a rodoviária de Campinas. Sentou-se no fundo do coletivo e, na parada seguinte, subiram os alunos de artes cênicas. Gabriella percebeu que se tratava dos mesmos que assistiam ao exame. Comentavam sobre os piores do dia, até que chegou a vez dela.

“E aquela de *Um bonde chamado desejo*?!”

A risada tomou conta da panela, até que um dos rapazes interrompeu.

“Mas espera... ela tinha uma poética.”

“... e zero de atuação!”, complementaram. E todos voltaram a rir.

Gabriella ainda teve tempo para ouvir:

“Sabe quando aquela menina vai ser uma atriz? Nunca!”

Na rodoviária, enquanto aguardava o ônibus para Santos, um rapaz sentou ao seu lado. Perguntou seu nome e se ela também havia feito a prova de aptidão. Ela disse que sim, mas parecia que a banca não havia gostado.

“E se você não passar?”

“Tudo bem. Vou ficar em Santos. Talvez eu faça publicidade, ou alguma outra coisa.”

“Quantos anos você tem?”

“Dezessete”

“Olha, eu tenho vinte e quatro e estamos concorrendo pela mesma vaga. Escute o que eu vou te dizer: não pare nunca de fazer teatro. Tenho sete anos a mais que você e quando você tiver a minha idade, vai ver o tanto de coisas que você terá vivido.”

O conselho do concorrente reverteu os ânimos, mas alguns dias depois, soube de sua reprovação também na primeira fase no vestibular da Universidade de São Paulo. Por ora,

restava apenas esperar mais um ano em Santos, onde encontrou um curso de teatro oferecido pela Faculdade de Filosofia.

As aulas eram conduzidas pela reconhecida Célia Olga Benvenuti. O contato com técnicas de atuação veio com novas amizades. Gabriella finalmente encontrou sua turma, o pessoal do teatro. Interesses em comum, idades não tão próximas, os novos amigos se aproximavam dos 30 anos enquanto ela ainda cruzava a barreira da maioridade e as portas para a boemia. Um desses portais era um pequeno apartamento em cima da borracharia do pai de um dos colegas, onde a turma do teatro ia quase todas as noites para jogar cartas e beber. Durante os primeiros seis meses de 1993, Gabriella não fez muito além do que frequentar as aulas semanais e participar das jogatinas e porres cotidianos. Tereza, que ia buscar a filha naquelas noites, por mais de uma vez precisou levá-la ao pronto-socorro para injeções de glicose.

Ao final do semestre, quando estavam prestes a apresentar a montagem de *O inglês maquinista*, de Martins Penna, Gabriella se preparava para tentar a formação profissional de novo. Um de seus amigos sempre falava das aulas que fazia em São Paulo, dividindo seu tempo e estudos entre as duas cidades e os dois cursos. Na capital, ele frequentava a Escola de Teatro Célia Helena, que abria novas turmas a cada semestre. Em agosto, a futura atriz finalmente entrava num curso profissionalizante de artes cênicas.

Poderia se dar por satisfeita com as aulas da capital paulista, quando chegou a notícia de que o curso de Santos fecharia suas portas. A garota reuniu seus companheiros de turma, propôs que fizessem uma vaquinha, encontrassem um novo espaço e garantissem a continuidade das aulas com Célia Olga. Feito o combinado, só lhes faltava recuperar uma sala para as aulas e ensaios.

Encontrar o local seria o mais complicado, mas o espaço estava lá, bem perto. Uma praça pública próxima à casa de Gabriella, que levou a ideia de montarem naquele semestre uma peça infantil baseada no livro *O pintinho que nasceu quadrado*, de Regina Chamlian. Gabriella poderia adaptar o texto e figurinos, enquanto o restante se dividia entre os cuidados da produção como cenários, adereços, músicas e trilhas sonoras.

Os atos contavam a história de uma pobre galinha que bota um ovo quadrado. Tamanha anormalidade lhe causa a expulsão do galinheiro, que a faz andar pelo mundo em busca de um lugar para viver em harmonia. Durante a jornada, pega um caminho até um vale, onde encontra outros animais bem peculiares, como uma tartaruga piramidal, um pato

redondo, um macaco hexagonal, um coelho triangular... Todos eles vivem pensando em criar um mundo onde ninguém julgue o outro pela aparência.

Um dos personagens encenados por Gabriella já trazia um tanto de palhaço: um pavão bêbado com quem a galinha topa no meio de sua jornada. A máscara dele, assim como outras da peça, foi feita com armação de arame e gesso, nos moldes da *Commedia dell'Arte*. Gabriella usou o quarto dos fundos de casa para confeccionar tanto as máscaras quanto os figurinos em formatos geométricos. Tal qual seu pai aprendera a fazer pranchas, lá estava ela, pesquisando sobre materiais e maneiras para criar formas que encantariam o público. Com as apresentações de fim de semestre, o grupo conseguiu vender a peça para outros teatros da cidade e do Litoral Paulista.

Enquanto isso, em São Paulo, a aprendiz recebia uma série de informações sobre o nobre ofício. Logo no começo das aulas no Célia Helena, uma das professoras identificou em Gabriella uma certa comicidade. “Esqueça tudo o que você aprendeu de comédia, pois aqui as aulas são de Teatro!”. Tratava-se de uma síntese de quem entende as artes cênicas como a séria representação realista, onde o cômico atrapalha tanto o realismo da cena quanto a seriedade do ator profissional. Unindo este pensamento a algumas escolas dramáticas, a busca pela verdade na atuação de certos personagens costuma ser uma árdua imersão nos sentimentos. Como várias dessas emoções sequer fazem parte de nossa vida, é preciso aprender a acessar. Esse escarafunchar em cantos inabitados da alma do ator pode ser muito dolorido. E de dores da vida, da alma, do ser, do estar, do caminhar e de praticamente todos os verbos existenciais que se conjugavam na vida de Gabriella naquele instante, desde suas primeiras lembranças e andanças, já lhe bastavam. Isso, ela foi perceber depois de ter engolido seco a determinação ecoante da professora: “Aqui as aulas são de Teatro.”

O curso contava com alunos muito jovens, que sequer haviam terminado o colégio. Entre os poucos mais velhos, um deles chamava atenção não só por ser muito ruivo e bastante magro, mas também por estar lá com a mesma urgência de Gabriella. Dênis Goyos vinha de Bragança Paulista com o claro objetivo de se tornar ator. Numa das aulas, o rapaz se aproximou de Gabriella com uma desejada, porém assustadora chance. “Minha irmã está na produção do Festival de Humor de Campinas e está procurando artistas que tenham apresentações rápidas, para abrirem os espetáculos principais da noite. É uma chance que a gente tem para montar e apresentar alguma coisa.”

Dênis não fazia ideia do que poderia ser aquela coisa. Apoiou-se na aluna que trazia a tal comicidade, com a qual ele também se identificava. Gabriella topou o convite, mesmo sem

saber o que poderiam criar. Mas ambos tinham total noção sobre o lugar onde pisariam. Tais esquetes de abertura precederiam os espetáculos dos humoristas mais destacados da época, como o imitador Tom Cavalcante, e Pedro Bismarck, famoso pelo personagem Nerso da Capitinga, da Escolinha do Professor Raimundo, programa da Rede Globo que conquistava uma grande popularidade. “Vamos, mas melhor chamar mais alguém para compor um trio”, sugeriu Gabriella, trazendo mais uma colega de turma, Luciana Menna Barreto.

Gabriella mantinha uma pequena chama que já havia se acendido em Santos, após ter feito uma breve oficina de palhaço com uma atriz de teatro que se propusera a levar os princípios da linguagem aos aspirantes de lá. Talvez pela breve incursão que aquela professora havia feito na linguagem, ou por não ter tido muita experiência de palco com o nariz vermelho, a oficina havia abordado de maneira um tanto formal e – como Gabriella perceberia mais tarde – um pouco equivocada. Saíra de lá preparada para encarnar sua palhaça com a cara toda pintada de branco, simplesmente seguindo um estereótipo da figura arquetípica, sem ainda entender que a maquiagem também faz parte de um processo de pesquisa individual. De qualquer forma, na ignorância sobre seu limitado conhecimento, Gabriella teve a iniciativa de usar o pouco que aprendera ao lado de dois colegas de turma que também se interessavam em usar a menor máscara do mundo.

Junto à linguagem do palhaço, Gabriella ainda propôs lançar mão do que conseguiria fazer com maior facilidade. Como sabia dançar balé e tinha boas noções de corpo, enfatizou a exploração dos movimentos físicos em detrimento da fala. Uma dança acompanhando o tempo correto da música, mas com quebras de erros e passos desastrosos e exagerados, dirigiu uma apresentação de palhaços-bailarinos.

A subversão dos movimentos, no entanto, não implica em desordem cênica. Era fundamental ter a precisão da comédia, que tão poucos atores conseguem chegar. É o chamado *timing cômico* – e encontro do tempo certo e do espaço ideal que o corpo ocupa diante do público, num movimento perfeitamente articulado. Além do cálculo do próprio jogo e seus efeitos cênicos, é preciso lembrar-se das possíveis reverberações na plateia. O riso do público demanda dos atores uma breve suspensão, já que os diálogos e movimentações relevantes não podem continuar até que a atenção seja recuperada. Por mais que o artista encontre essa exatidão nos ensaios, não é garantido que sempre conseguirá a mesma qualidade ao pisar no palco. Cada dia é um dia e nem sempre o a conquista do riso é alcançada. Por isso, os ensaios beiram o esgotamento, com diferentes propostas para a mesma cena, que testam o melhor modo de encontrar a comicidade, garantindo a história e a lógica de

cada um dos palhaços. Era esse nível de virtuose que Gabriella aprendia a buscar e tentava passar nos movimentos desarticulados dos palhaços, em harmonia com o tempo da música.

Na noite de estreia do trio, ao entrar em cena, Gabriella reconheceu, na primeira fileira da plateia, professores e doutores que compuseram a fatídica banca examinadora do vestibular. Apesar do medo de subir ao palco diante de um público tão exigente e seletivo, conseguiram cumprir o ensaiado. Após a apresentação, já nos bastidores, os elogios vieram pessoalmente do diretor do evento.

“O senhor me achou boa mesmo?”

“Achei, sim. Muito bom!”

“Curioso, porque quando eu vim fazer a prova de vestibular, os senhores me julgaram inapta. Mas eu agradeço muito por isso, pois se eu tivesse sido aprovada, talvez ainda estivesse aqui, me apresentando em festivais de vez em quando, por aqui e ali, e só...”

De cara branca, agora não queria causar nada mais do que um sorriso amarelo. A graça com classe tinha ficado no palco. Sem saber, assumia ali uma variação *clownesca* dolorosa e incômoda para quem assiste: a do bufão, este desagradável personagem que cospe nos olhos do outro a própria miséria humana. Gabriella, de palhaça, não tinha a típica imagem grotesca e deformada de uma dessas criaturas mais trágicas do que cômicas. Mas provocou de maneira nada sutil a maior autoridade daquele lugar e daquela noite.

Como palhaça, no entanto, na sua realidade chapliniana, cabia voltar ao lugar de onde veio – uma história que ainda não colhia tantos louros quanto sugeria sua resposta desagradável. Pegou sua maleta e a estrada de volta a São Paulo, seguiu seu curso técnico em teatro, sem qualquer formação acadêmica ou estudos internacionais.

Durante aquele primeiro ano de aulas e de estudos por conta própria, os amigos não perdiam a chance de conferir a programação do teatro da capital, em especial aquelas voltadas para o cômico e o *clownesco*. Por isso, lá estavam na plateia de uma peça de palhaços, a *Quadri Matzi*, dirigida por Cristiane Paoli Quito. No espetáculo, quatro palhaços presos numa casa devido um temporal, ocupam-se em momentos solo, expondo seu universo, as situações que os envolvem e as características particulares.

Paoli-Quito levava a público o resultado da pesquisa dos quatro palhaços, que haviam sido seus alunos. Numa das cenas, a palhaça Elizabeth de Queen, encenada por Bete Dorgam, entrava só, preparando uma festinha de aniversário, com bolo, pratinhos e copos de plástico, enfeites alegres e chapeuzinho. Na medida em que a música clássica de ritmo animado tocava

e o tempo passava, sem mais nada acontecer, a palhaça lançava breves olhares desconcertados para a plateia, que percebia: naquela festinha, nenhum convidado iria aparecer.

Gabriella saiu do teatro sem dúvida do que queria para sua carreira. O palhaço trazia uma mistura entre a realidade humana e a fabulação. A máscara intercalava esses elementos trazendo novos significados e uma lógica peculiar. Para os estudantes de teatro e para o próprio meio artístico, um gênero pouco atraente e relevante quando comparado ao drama, canonizado. Assim como ficara clara a preocupação da professora em formar artistas de teatro realista, peças com palhaços tendem a ser reduzidas a um possível interesse do público infantil, ou a uma menor expressividade. Naquele ano de 1994, a palhaçaria teatral brasileira ainda não havia atingido a popularidade conquistada na década seguinte. Se desejassem estudar aquele gênero, Gabriella, Dênis e Luciana deveriam buscar outros caminhos.

Qual não foi a surpresa, no semestre seguinte, quando o trio de amigos viu uma figura familiar nos corredores do Célia Helena. Bete Dorgam seria uma das professoras, chamada para abordar o teatro de Tchecov. Bete, afinal, não era *apenas* uma palhaça. Há pouco tempo, Elisabete Vitória Dorgam Martins se formara na Escola de Artes Dramáticas de USP, o que só viria depois de um desvio de percurso das artes cênicas.

Ainda adolescente, Bete integrou um grupo de teatro amador, experiência interrompida pelo interesse no curso de jornalismo, na USP, seguido de um mestrado na mesma área, na Faculdade Casper Líbero. Aos 27 anos, porém, voltou a fazer teatro amador, num grupo dirigido por Ewerton de Castro. De jornalismo profissional a peças teatrais, essas informações constavam em seu currículo quando sua vida como jornalista mostrava sinais promissores. Conseguiu chegar à última fase de uma seleção na Folha de São Paulo. No dia da entrevista que precederia a assinatura na carteira de trabalho, editora de um dos cadernos do jornal foi tão elegante quanto contundente:

“Elisabete, vi em seu currículo que você faz teatro. Vamos supor que, ao final do seu expediente, às seis horas da tarde de uma sexta-feira, você está saindo da redação e indo direto para um espetáculo em que você faz parte e que começa às nove da noite. Mas justo nesse dia, morre uma pessoa importantíssima e pedimos para você ficar para um novo fechamento. O que você faz?”

Bete se levantou da mesa, agradecendo: “Você acabou de me dar a resposta que eu precisava.”

Nos meses seguintes, prestou o exame da Escola de Artes Dramáticas, após ser convencida por um amigo a fazer uma formação profissional. Aos 34 anos, depois de

participar de ensaios tumultuados e frustrantes para um espetáculo, foi arrastada por uma amiga para um curso de palhaço. As aulas seriam conduzidas por Cristiane Paoli Quito, que acabara de voltar de Europa, onde passou por uma série de cursos de palhaço e *Commedia dell'Arte*. Uma das primeiras lições que teve como aluna veio das aulas com Phillippe Gaulier, um ator e diretor francês especializado na linguagem do palhaço. À primeira vista com técnicas pouco ortodoxas, Gaulier trabalha a construção do estado do humor a partir da desconstrução das máscaras sociais que cada um carrega consigo.

Para Bete Dorgam, o contato com a ideia de “jogo” ampliou de maneira irreversível sua atuação, pesquisa, e formação como atriz. Era no jogo que estava a semente da imaginação compartilhada pelo ator com o público. É o jogo que estabelece suas próprias regras e elas são o suficiente para a lógica particular proposta não só pelo palhaço, mas pelos trabalhos cênicos em geral. Gaulier aponta que as dinâmicas envolvidas pelo método do jogo trazem os princípios das brincadeiras que fazíamos quando criança. Ao mesmo tempo, a essência do ator não pode ser perdida. “A brincadeira é um ensaio geral da vida, sendo aquela menos chata do que esta”, diz o mestre francês.

Um dos primeiros exercícios do palhaço, e também um dos mais difíceis, é o de sair por detrás das cortinas e dar um susto nos colegas de turma, dispostos como uma plateia. Não se pode lançar mão de nada a não ser de um sonoro “Buuu!”, tal como uma criança, em sua inocência, aparece diante de todos, convicta de que ninguém está prevendo tamanha surpresa. Os alunos ouviam de Paoli-Quito: “Meus olhos são minha alma, minha alma é meu nariz”. E naquilo estava impresso a verdade por trás daquela grande mentira – a mentira que só faz sentido quando feita com verdade.

Aquela premissa do palhaço, Bete perceberia com o tempo, poderia ser muito útil para qualquer ator. Pois toda encenação, por mais trágica ou dramática que seja, ainda é um jogo cênico. O próprio Gaulier, em seu livro *O atormentador*, traz isso quando diz que o bom ator carrega consigo essa pulsação e lembranças dos tempos de sua infância, de quando gritava “um por todos, todos por um”. O ator traz também as incertezas e acanhamentos daqueles tempos, que faziam com que os outros apontassem “lá vai o desengonçado do pé torto.”. E então, antes de entrar em cena, ele combina o que o público já está esperando para assistir: “E então, o que vamos jogar essa noite? *Antígona?* *Marcelino pão e vinho?*”. Feito o combinado, todos vão para o jogo.

Com isso, Bete desconstruía a ideia de medo, de erro, de medo do erro, do medo de ser ridículo... No caso do palhaço, ser ridículo é uma necessidade e um objetivo artístico. Veio

aceitação de si mesma como um ser falível e, a partir dessas falhas, a lucidez e a coragem para fazer disso o seu momento mais interessante.

As aulas seguiam e o número de alunos diminuía. Ao final, sobraram apenas quatro. O material colhido e trazido por eles, no entanto, poderia render um espetáculo. Ao longo de mais um ano de trabalho, montaram o *Quadri Matzi*, que estreou em 1992. Romperam algum preconceito em torno da máscara do palhaço, conquistando críticas positivas nos cadernos de cultura. Também conquistaram uma longevidade rara no teatro brasileiro, mantendo-se em cartaz diversas vezes até o ano 2000. Foi no terceiro ano da peça que Gabriella sentou-se diante de seu futuro artístico.

Para ela, o primeiro dia de aula com Bete Dorgam veio com uma pitada de azar. Seu ônibus de Santos para São Paulo atrasou. Mesmo autorizada a entrar alguns minutos depois do início, se remoia. Logo ela, tão aplicada e estudiosa. Ainda mais com aquela professora, para quem queria causar uma boa impressão.

De todos os males, porém, aquele se tratava do menos grave. Como professora nova na escola, ainda nas reuniões de planejamento, ouvira de uma colega uma conversa de passagem, bem informal: a turma é bacana, mas tem a Gabriella. Ela é boa aluna, mas cheia de opinião, sempre questiona o que propomos. Cuidado; pode ser uma liderança negativa.

Na montagem de *Tio Vânia*, a aluna intervinha. “E se, em vez de a gente entrar pela esquerda, entrarmos pela direita?”, propunha Gabriella, mudando as perspectivas e planejamentos da professora. Bete testava. Algumas vezes, a aluna tinha razão, em outras, estava enganada. Era um processo de criação coletiva, sujeito a esses tipos questionamentos.

De qualquer modo, Gabriella não ganhou o papel desejado. Seria por uma mera questão artística ou preventiva da professora, para que as asas da aluna não crescessem demais ao longo da montagem? Para Gabriella, a sensação era o da aluna preterida. Coube acolher o seu papel e aproveitar as aulas.

Ao final do semestre, os alunos bateram na porta da direção. Pediam que relevassem uma regra em vigor desde o começo da escola, que impedia a continuidade do mesmo professor na mesma turma por mais de um semestre seguido. Entre os alunos, estava a tal liderança negativa, já especialista em quebrar regras e comover grupos .

No segundo semestre seguido com Bete Dorgam, o anúncio caiu belo como trombetas de arautos medievais: estudariam *Commedia dell'Arte*. Foram dois meses intensivos com lições sobre máscaras expressivas e a máscara do palhaço – o nariz. O restante do tempo,

dedicaram-se à montagem de uma peça. Gabriella e outra colega da turma sugeriram uma adaptação de *O Incrível Exército de Brancaleone*, feita pelos próprios alunos.

Para uma escola de teatro, uma montagem incomum. Cenários lúdicos, figurinos espalhafatosos, além das máscaras. Com o curso e suas tradições, foram arditos como bobos da corte, fazendo uma peça que trazia a subversão própria da alegria. Começaram como uma peça tradicional, na estrutura de palco italiano. Ao longo do espetáculo, no entanto, a história se desenrolava lá fora, na frente da escola, em pleno bairro da Liberdade. Barulhentos e expansivos, encenavam do romântico ao absurdo, como uma grande festa feliniana. No céu, fogos de artifício. No asfalto, Gabriella, num dos seus papéis, apenas de espartilhos.

A direção da escola entendia o valor daquela linguagem, mas será que não haviam passado dos limites, expondo os alunos daquela forma, quando poderiam ter feito algo mais adequado à linha artística? De qualquer modo, para Gabriella, aquele processo com as máscaras lhe revelara bastante sobre si mesma. Na peça, não pegara nenhum papel principal. Mas desta vez se devia ao processo de aprendizado e treinamento com as máscaras. Entre elas estão diversos tipos, dos mais cômicos aos mais trágicos, dos mais neutros aos mais grotescos. Os alunos encontravam suas afinidades de interpretação vinculadas ao modo de atuar e ao perfil físico de cada um. Gabriella se encaixava em vários tipos diferentes, de forma que, para aquela montagem, se tornou uma espécie de coringa, recebendo seis deles. Ao longo de uma hora e quinze minutos, dividia seu tempo entre as cenas, as trocas de figurino e da maquiagem complementar às máscaras. Após a conclusão do *Célia Helena*, Bete Dorgam veio com um convite determinante: que Gabriella fosse sua assistente não apenas nas próximas aulas e cursos, mas também nas produções das peças em que estaria envolvida.

Além disso, ao ver que o trio composto por Gabriella, Dênis e Luciana queria seguir na profissão como palhaços, tinha um conselho: se assim quisessem, teriam que passar pelo curso de Cristiane Paoli Quito. De tudo o que haviam aprendido ao longo do semestre, Bete lhes disse que conseguiu lhes transmitir apenas uma introdução. Em suas oficinas livres, não passariam muito das lições iniciais.

Até aquele ponto, a palhaça que Gabriella conseguia desenvolver tinha o nome de Pselda. Com ele, seguia se apresentando e treinando. Com as aulas de Bete, entendeu que não era nada daquilo, ao menos como processo de construção. Mas não tivera tempo de desconstruir o que já havia se apropriado.

As aulas com Paoli Quito eram duas vezes por semana, mas cerca de dez alunos queriam mais. Reuniam-se um dia a mais num salão de festas no prédio onde morava uma das

alunas para treinarem exercícios do processo que aprendiam nas aulas. Passavam três horas treinando técnicas corporais, assim como exercícios em que faziam já na lógica do palhaço.

Um deles era o esconde-esconde. Uma das palhaças viu Pselda, mas esqueceu o nome dela e, desesperada para anunciar seu achado, começou a gritar:

“Eu vi!! Eu achei aquela lá, que vem do porto!”

“Quem vem do porto?”, os outros se perguntavam.

Até que Pselda se colocou:

“Que que é?! Sim, sou eu que venho lá do porto. Mas ninguém aqui me viu não...”

E assim se prosseguiu a confusão, mas uma coisa estava bem determinada: de um exercício qualquer, Pselda teria um novo batismo: Palhaça Do Porto, que, ganhando uma variação esdruxulamente personalizada, sofisticada e bem-acabada, traçou para si a grafia Du Porto. O nome fazia sentido completo quando lhe veio em mente que Du Porto era, na verdade, um sobrenome. O primeiro nome da palhaça se escondia no seu verdadeiro prenome de Gabriella: Biela. Biela Du Porto.

Descobertas desse tipo costumam vir a partir do olhar do outro. Por isso Gabriella acredita que os bons nomes são dados pelos outros, e não pelo próprio palhaço. Isso pode ser frustrante para o artista, mas é uma revelação maior que seus próprios planos, e mais verdadeiro, ou até engraçado. Acontece que, entre a satisfação de um palhaço e a do público, bom, já se sabe quem tem prioridade.

Foi assim durante as nossas aulas. Um dos amigos de turma investia sua pesquisa no lado escatológico que seu palhaço explorava. Era um ser ingênuo, que pulsava pureza, mas se divertia quando encontrava conotações do mundo da escatologia, tal qual uma criança que acabou de descobrir a graça em coisas como soltar um pum fedido na frente dos outros.

Na aula anterior, Gabriella havia nos incumbido de voltar para casa, procurar em nossas gavetas e cantos esquecidos aquela que seria a nossa certidão de nascimento, onde constaria o nome do nosso palhaço. Aquele aluno viera com o seu: Scatô. Apesar de remeter a este seu lado, revestia em seu nome uma pompa afrancesada que nada tinha a ver com ele.

“Seu nome não é esse...”, lamentou Gabriella, no que os outros palhaços começaram a palpitar.

“O nome dele é daquele líquido fedido que sai do lixo!”, um de nós comemorou a descoberta – *chorume!*

Enquanto ele ainda explicava os motivos mais profundos de se chamar Scatô, e não Chorume, ouvimos um caminhão de lixo passar na rua.

“Olha só! Fica bem quietinho, se não eles te levam embora!” – disse uma das palhaças, tirando o fôlego de todos os outros, submersos numa gargalhada, e legitimando de uma vez por todas o seu batismo.

O caminho da máscara do palhaço é repleto de frustrações. É frustrante quando a piada pretendida não surte efeito. É frustrante quando se tenta entender o motivo e não o encontra. É também iluminador quando se entende que a causa do riso é aquilo que guardamos de mais escondido e não queremos mostrar ou sequer percebemos. É o verdadeiro risível que trazemos. São as memórias de coisas que nos custam recordar e compartilhar. São os medos, as vergonhas, as inaptidões. O ridículo de cada um. Caia na rua e veja os outros rindo ao seu redor. Tente fingir uma queda e veja olhares de estranhamento ou simples indiferença, ou – pior -, um constrangimento diante daquele que tentou fazer uma graça, mas não conseguiu.

Durante as aulas, Gabriella possui máximas que costuma usar sempre que vê alguém insatisfeito com alguma dinâmica, ou num momento difícil para lidar com uma adversidade. “O mundo não é justo”, é uma delas. “Não deu certo? Saia da minha frente e vai pensar em casa no que você fez.” É um início de entendimento que, mais do que ajudar a retirar as máscaras sociais, de mostrar que somos falhos – e nos ajudar a identificar esses erros e como reagimos diante deles – é também uma maneira de mostrar que, sim, a vida é cheia de frustrações, e não há nada a ser feito.

Quase nada.

A busca pelo próprio ridículo faz o aprendiz a se deparar com seus próprios abismos. É quando uma situação permite enxergar algo de muito verdadeiro, que pode ser frágil e doloroso diante do público. Na maior parte das vezes, não era aquilo que esperávamos mostrar, mas é o que faz com que a presença do palhaço encontre e alcance cada um da plateia.

E o público, por sua vez, ri do palhaço para não rir de si mesmo. As tragédias, guardadas suas aparentes diferenças, são todas iguais. A senhora que cai na rua, a calça que rasga porque já está muito usada ou porque o dono ganhou uma gordurinha a mais – o rasgo só percebido depois de um dia todo de trabalho, quando passamos diante de tantas pessoas que não nos avisaram do acontecido –, o modo desajeitado de derrubar a taça de vinho na mesa do anfitrião, aquele fora que damos na frente de alguém, quando na verdade gostaríamos de agradar ou parecer interessante. Aquele momento em que, menos de um segundo depois que percebemos o ridículo pelo qual passamos, queremos sumir, voltar no tempo para evitar o ocorrido. Mas não dá, é claro que não dá. E então tentamos esquecer, fingir que não

aconteceu, que não foi a gente que fez. E assim, não percebemos que em cada um destes instantes estava uma pequena síntese do que somos. Daquela parte que não queremos que seja, pois a sociedade não aceita, pois não foi assim que nossos pais disseram que era para ser. Até acreditamos que, quando isso nos acontece, só acontece conosco. Chegamos até a acreditar que somos todos adequados, exceto quando acontecem esses pequenos deslizos que, dado a nossa própria negação, vemos como pequenas tragédias.

Pois que sejam. São a nossa sombra, o nosso abismo.

“E vamos dar uma boa olhada nesse abismo”, diz Gabriella. “Ninguém vai se jogar lá em baixo, e muito menos ficar fazendo terapia de grupo. Mas vamos olhar bem lá, nos alimentarmos do que encontramos, e cada um usa isso como pesquisa para si”. Se não há quase nada a ser feito com nossa natureza falha, que ao menos façamos as pazes com ela. Aí, todo sofrimento é subvertido em compreensão e piada.

Já fazia mais de um semestre que nossa turma mergulhava neste processo. Mesmo que já levássemos alguns esquetes para apresentar, a pesquisa individual era construída por exercícios físicos, nos quais, a partir de movimentos do corpo, pensávamos em possibilidades de ação, mas também algumas apresentações preparadas em casa a partir de um enunciado.

Gabriella anunciou que, para dali um mês, queria que cada um se apresentasse no chamado *MicoClipe*. Sem o nariz, cada um deveria falar um texto que não fosse de sua autoria, cantasse uma música *à capella*, e então, com outra música, fizesse uma dança. Acabada a sequência, deveríamos apresentar, então com o nariz, outro repertório do mesmo enunciado.

Era o mesmo exercício que tivera na oficina de Paoli-Quito, que o apresentara como *vivo-clipe*. Naquela época, quando começava a descobrir os elementos de sua própria palhaça, Gabriella tinha uma vaga ideia de como Pselda se portava – e parecia estar muito enganada. Pela primeira vez na vida, era a pior aluna da sala. Os colegas mal riam dela. Quando o faziam, era um riso mudo de constrangimento, de dó pela menina que ainda não havia entendido como causar o riso da plateia.

Havia levado, para fazer uma apresentação do *vivo-clipe*, a música *Ronda*, cantada por Maria Bethânia. A aluna ensaiara em casa de maneira competente, levando uma proposta figurativa, com seu corpo consciente dos movimentos, todos partiturados com a letra da música, especialmente no momento drástico:

*Porém com perfeita paciência*

*Volto a te buscar*

Nesta parte, Pselda fez gestos como se estivesse jogando carteadado, remetendo ao jogo da paciência, até ser interrompida pela professora:

“E eu estou prestes a perder *a minha* paciência com a senhora!”

Pela empatia que Paoli-Quito consegue absorver dos alunos – conduzindo ao termo bastante usado nas aulas, o “estado do palhaço”, quando o artista consegue entrar nessa sintonia de interagir e assumir a peculiar lógica do nariz –, a professora sabia que deveria intervir. No momento em que a aluna jogava cartas, Paoli-Quito demonstrou de fato perder a paciência – estava jogando de maneira tão convincente que Gabriella teve a certeza de que seria orientada a sair do curso, para o seu próprio bem (e para o bem da turma). A aluna não segurou o choro.

Mas já que o jogo estava perdido mais uma vez, começou a se expressar de acordo com os sentimentos que vinham, enquanto o resto da música ainda tocava. Raiva, desespero, decepção, vontade de sumir. Estendeu um braço e, com o outro, fez o gesto de cortar o pulso. Inverteu os lados e repetiu a ação. Do sangue que jorrava, fazia desenhos na parede, que se tornaram um pretexto para pintar um grafite. Todo aquele sangue continuava a jorrar na direção de todos. Não só o líquido, mas também as vísceras encontravam fuga pelos cortes no corpo. Com elas e seus órgãos, a palhaça jogava búzios. Ao final, o volume de hemorragia tornou-se uma piscina, onde a palhaça, prestes a nascer de fato, surpreendia com um nado sincronizado.

Apesar do desconforto, a palhaça ouvia o riso generalizado dos colegas. Não entendia como sua dor e vontade de sumir surtira o efeito desejado há meses. Quanto mais se sentia assim, mais riso causava. Ao mesmo tempo, era assustador para Gabriella.

Acabada a música, um estratégico silêncio veio da professora. Um momento em que o aluno não sabe ao certo o que está se passando, até que Quito concluiu. “Entenda de uma vez por todas: você é uma bagaceira! Você vem do porto. Não tem classe nenhuma.”, enquanto isso a palhaça, sentada no chão e olhando para o colo, se costurava toda, fingindo não prestar muita atenção. Por dentro, no entanto, doía por entender, de uma vez por todas, a sua natureza, a biela do porto.

Os risos não cessavam. Eram risos de verdade.

Eis o ponto de travessia da máscara. O encontro com a arte do palhaço, que observa a situação com serenidade, acolhendo tudo o que vê. Gabriella registrou o que tinha acontecido, assim como sua expressão, seus movimentos, seu corpo, sua voz. Aqueles eram os

ingredientes que usaria a seu favor no futuro para arrancar mais risos. Depois desse dia, quando acessava novamente aquelas intenções, Du Porto conseguia fazer os outros rirem no mesmo instante. Entendeu, por fim, que o palhaço se reconhece no olhar do outro.

## Um lugar que ninguém conhece

Por ser tão autobiográfico, é muito difícil um palhaço continuar décadas a fio com o mesmo repertório, ou o modo de agir e falar, afinal, todos mudamos ao longo da vida. Esse é mais um aspecto que o diferencia de um personagem teatral. O palhaço acompanha a leitura que o artista faz de si e do mundo, atento também à maneira como o público responde à sua presença.

A máscara do palhaço é a menor do mundo e, por isso, revela mais do que esconde. Mesmo não tendo esse conceito de maneira tão articulada quanto esta frase do diretor teatral, ator e pesquisador Luís Otávio Burnier, eu já ouvira que vestir aquele nariz de plástico vermelho não era um caminho tão simples. De todo modo, assim como qualquer outra expressão artística, não é na teoria que se torna palhaço. Depois de algumas aulas e jogos cênicos, Gabriella disse para deixarmos nossas máscaras penduradas no pescoço, e deitarmos todos no chão, mantendo os olhos fechados.

Naquele momento, já havíamos nos lembrado do que Gabriella chamou de música do nosso coração numa das primeiras aulas. Na verdade, um dos primeiros exercícios: havíamos percorrido aquele mesmo espaço, livres, dançando uma música interna que tocasse na nossa essência. Por mais individual que fosse, e por mais silêncio que aquela canção externalizasse, o importante era a maneira como as vibrações repercutiam no corpo, na expressão e, especialmente, no olhar. O olhar, de fato, é um código tão vital ao palhaço que, depois de termos tanto dançado aquela nossa música, Gabriella disse para continuarmos dançando com os corpos parados. A música, por sua vez, deveria continuar presente, apenas no olhar.

Agora, deitados no chão, pediu que nos sintonizássemos nesta música, deixássemos que ela tocasse em nosso coração. E mais do que isso, que sentíssemos algo jamais sentido antes – ou talvez esquecido – correndo em nossas veias. Lá estavam elas, por todas as partes do corpo, cada cantinho, cada profundidade: formiguinhas andando loucamente, vibrando, acordando as regiões esquecidas, escondidas, escurecidas da nossa alma. E então, com a aquela música e com todas as formigas, fogos de artifício começavam estourar. “É trinta e um de dezembroooo aí dentro de vocês. E tá tudo acontecendo! E olha só que saudades dessa alegria que fazia tempo que vocês não tinham... Ou será que um dia já tiveram?”

Depois de alguns segundos de euforia, a professora continuou a condução. “Então, depois dessa loucura toda, vocês voltam a ficar tranquilos, respirem, ainda de olhos fechados e, enquanto eu tocar a música que eu vou colocar, cada um coloque o nariz do tempo que achar necessário, e então, despertem.”

Uma música delicada, longe de ser circense ou clownesca, era um tipo de balada lenta romântica de alegria inocente, cantada em inglês. Portanto, a letra pouco importava naquele

momento. *Clementine*, procurei depois, era o nome da canção, escolhida pela sutileza e introspecção que o momento pedia.

Mas de onde tinha vindo a música, tampouco os motivos de sua escolha, não fazia a menor diferença naquela hora que estávamos prontos para reabrir os olhos no exercício de enxergar aquela mesma realidade, aquelas mesmas pessoas, mas como se fosse a primeira vez. Mas será que, ao lançarmos um olhar diferente, éramos de fato os mesmos?

Gabriella nos cumprimentava:

“Olha só quem está aqui... Muito prazer, senhor!”

“Boa noite, minha senhora. Que bom que senhora veio, hein?!”

Já não éramos exatamente os mesmos.

## Uma estreia adiada

“Você vai fazer a audição para o Cirque du Soleil.”

“Não vou.”, Gabriella riu.

“Vai, sim.”

“O que é que eu vou fazer lá? Vão estar os melhores palhaços... Vai ser ridículo eu lá no meio deles.”

“Não quero saber! Vou te buscar aí nos dias da audição”.

Bete convencia Gabriella com toda paciência necessária. Que fosse ao menos pela experiência de passar por um teste daqueles. No mais, Gabriella tinha um grande atributo para uma vaga que envolvia necessidade de adaptação a diferentes condições de trabalho, de lugares e culturas. Trabalhar num circo não é para qualquer artista, por mais talentoso que seja.

Bete sabia que não estava jogando Gabriella num ambiente fácil, mas já não era a primeira a vez que lhe propunha um desafio. E depois de algumas missões designadas à sua ex-aluna e agora colega de profissão, sabia que Gabriella era uma das únicas que topava, assumia e cumpria, mesmo sabendo dos riscos de intempéries.

Em 1997, com 22 anos de idade e apenas quatro de aprendizados com o nariz vermelho, Gabriella ainda tinha muito caminho pela frente, naquele vasto mundo que Du’Porto poderia lhe abrir. Já como atriz, os personagens eram estudados e compreendidos rapidamente, não raro, na pressa. Se Bete estivesse dirigindo uma peça e ocorresse algum imprevisto com o elenco, sabia que podia recorrer a ela. Numa quarta-feira, Bete, às vésperas da peça que estava dirigindo, ligou:

“Gabriella, você tem alguma coisa pra fazer na sexta-feira?”

“Não, por quê?”

“Porque agora você tem. Você vai fazer *O diário de Anne Frank*. E vai cantar *à capella* e em hebraico, no começo da peça”. E em dois dias, Gabriella decorou os textos para fazer a Sra. Van Dann, mãe da outra família com que os Frank dividiriam o apartamento anexo durante os meses que ficaram escondidos, e com quem a autora do diário não se entendia. Entrosou-se com o elenco e assumiu a temporada toda.

Outra vez, a ligação de Bete era para avisar que havia sido contratada para dar aulas de teatro numa fábrica de fogões. As turmas incluíam desde operários até executivos, divididos entre diferentes turmas nas segundas e nas quartas-feiras.

“O problema é que eu só posso ir às segundas”, explicou Bete, perguntando se Gabriella poderia ser sua assistente, dando as aulas das quartas-feiras.

“Posso, claro!”

Depois do primeiro dia de aula, Gabriella quis alinhar os planejamentos.

“Então, na quarta-feira, qual é o conteúdo que vou passar?”

“Não sei. A aula é sua.”

E assim, de atriz substituta à professora parceira, que assume o risco e se adapta às urgências, não veio outro nome que não fosse o de Gabriella quando Bete soube que o Cirque du Soleil viria ao Brasil para fazer audições de elenco. Naqueles meados de década de 90, quando a tecnologia de DVD e a veiculação de vídeos pela internet eram ainda distantes, o pouco que se sabia sobre o Cirque vinha de reportagens de televisão. Gabriella ainda tinha ouvido algumas músicas dos espetáculos, que Paoli Quito conseguia para usar em suas aulas. As pessoas sabiam que era um circo moderno canadense, sem animais, com cenários e figurinos perfeitos, rica trilha sonora, além dos melhores circenses do mundo, que traziam uma nova estética àquela arte tão tradicional.

O teste foi num galpão de outro grupo circense, Central do Circo, localizado em Cotia, nas redondezas de São Paulo. Entre a equipe de avaliadores estava Guy Laliberté, acompanhando cada um dos aspirantes brasileiros. Disso, Gabriella só soube ao chegar ao prédio, onde havia mais de cem candidatos, dentre eles, os palhaços que mais admirava. Acompanhava seus números e espetáculos para compor sua pesquisa, aprender mais e ampliar suas referências. Estavam lá Rodrigo Matheus, do Circo Mínimo; Paola Musatti, dos Doutores da Alegria; Fernandinho Sampaio, do Circo Zanni e da Companhia La Mínima, na qual se apresentava ao lado de Domingos Montagner, que também aguardava sua vez; e Carla Candiotto, a Palhaça Stronzo, da Cia. Le Plat du Jour, vinda de estudos da Europa com as maiores referências do teatro, como o Théâtre du Soleil e a Ecole Internationale Philippe Gaulier.

A primeira etapa do teste era para que apresentassem uma cena própria. Gabriella viu os palhaços do La Mínima apresentando a clássica esquete das bailarinas, que haviam recriado considerando a disparidade do porte miúdo de Fernandinho, o Palhaço Padoca, e o porte avantajado de Montagner, o Palhaço Agenor. Viu também a ingênua Palhaça Manela, feita por Paola Mussati, tocando um solo de violino, com suas notas bem executadas, a despeito de toda a inadequação das ideias e movimentos. Já Rodrigo Mateus fez sua cena num trapézio.

Gabriella se preparava para ser chamada e mostrar-se diante da mesa julgadora com aquilo que havia trazido para a ocasião: nada.

Carla Candiotto percebeu a aflição de Gabriella. Propôs que fossem para fora e que, rapidinho, ela lhe ensinaria um truque de mágica que sempre funcionava.

“Obrigada, mas não. Já joguei pra Deus”, disse a candidata, que provinha de um mínimo repertório de cantos e movimentos. Para ela, era mais digno mostrar o pouco que tinha, mas pertencente a ela, a levar algo artificial e alheio ao universo de sua palhaça. Com isso, ficaria mais à vontade ao ouvir um polido *merci, à la prochaine*.

“Oi, essa sou eu”, disse Du’Porto em inglês, com sua voz um pouco anasalada e raciocínio ingênuo. “E essas são minhas roupas e esse é o meu corpo”, continuou, mostrando-se com os próprios olhos verificando aquilo que dizia para o júri. “Eu vou cantar, dançar, me mexer um pouco para vocês verem o que eu faço”.

“Tá bom”, disse uma das especialistas. “Cadê a sua música?”

“Qual música?”

“Você não trouxe nem um CD para a sua audição?”, questionou a mulher, colocando seus óculos na mesa e encarando a candidata.

“Eu não trouxe porque eu danço qualquer coisa. Qualquer coisa que você colocar, eu danço.” E dançou algo tão improvisado que já nem se lembra mais, só sabe que explorou os movimentos estudados nas aulas de teatro físico, além do que já sabia impressionar as pessoas: deu uma estrela, com os braços no chão e as pernas no ar, e caiu em solo, abrindo o espacate. Quem sabe assim sairia com ao menos o mínimo de admiração. Em seguida, anunciou que iria cantar. Impostou sua voz para cantar como uma ópera a música *Passatempo em boa companhia*, de *Henrique VIII*, também sem acompanhamento algum. Os colegas que aguardavam lá fora e se perguntavam como a palhaça devia estar se saindo, conseguiram matar um pouco a curiosidade. O canto da Du’Porto era escutado até pelos mais distraídos.

Ao final, quem não acreditou foi a candidata. Estava aprovada para a próxima fase. Logo no primeiro dia, metade dos candidatos já fora descartada dos testes. No segundo, as provas continuaram com cenas de improviso e testes de expressividade e resistência física. Ao final de cada bloco de atividades, a equipe se recolhia por alguns minutos e voltava com a lista dos artistas aprovados para a sequência de atividades.

No terceiro dia, sobrou apenas Gabriella e mais sete, chamados para novas apresentações solo, que deveriam durar um minuto, ou cinco minutos, de acordo com cada enunciado. “Façam uma cena sobre ‘o bem e o mal’, ‘o preto e o branco’...” Na medida em

que saíam da sala de teste, pegavam suas mochilas, se despediam dos colegas e iam embora. Ao seguir a movimentação natural, depois de reapresentar seu número, Gabriella também agradeceu e foi até sua bolsa e mochila para ir embora.

“Mas para onde você está indo?” – um dos avaliadores lhe perguntou. “Você passou. Está aprovada!”

Pediram para que ficasse e respondesse algumas perguntas. Naquele ano, o circo estava produzindo o espetáculo *O*, cujo palco é uma grande piscina. Perguntaram a ela se sabia nadar e se estava com o passaporte em dia. “Sim, está em dia. Nadei a vida toda. Sou do litoral, filha de surfista, fiz natação, ia à praia...”. Deixou o local como se já flutuasse sobre aquele palco.

No dia seguinte, nas conversas entre os artistas de São Paulo, ela se tornou a “Gabriella, que passou no Cirque du Soleil”. O ano estava em seu último mês, com trabalhos e aulas encerrando as programações e agendas. A palhaça havia cumprido tudo o que planejara e encerrava o calendário dentro do *casting* em potencial do Cirque du Soleil. Além dela, outros nove brasileiros foram aprovados na seleção semelhante feita no Rio de Janeiro.

Naquele mesmo ano, o Cirque havia construído sua sede na cidade de Montreal, resultado de um crescimento que o colocava como a maior empresa de entretenimento do mundo. Novos espetáculos não paravam de estrear. Ser chamada para compor um dos elencos era uma questão de tempo.

Gabriella fez suas malas e voltou para Santos. Achou prudente retomar as aulas de inglês e francês durante a espera. Quando tivesse algum trabalho pontual em São Paulo, passaria lá apenas os dias necessários. Na Baixada ainda conseguiu alguns trabalhos de intervenções como palhaça em eventos promovidos pela prefeitura.

O verão passou, o outono chegou e toda aquela empolgação em torno do acontecido foi esfriando. Para os outros que ouviram falar sobre Gabriella, as notícias foram esquecidas. Cinco artistas que passaram nos testes do Rio de Janeiro já haviam sido contratados para o *La Noubá*, espetáculo ainda em fase de criação. Para a garota de Santos, porém, o circo sumira feito os espetáculos antigos que chegavam a terras distantes, e partiam com a promessa de um dia voltar, sem saber quando.

Seis meses depois, Gabriella percebeu que a distância mais próxima que chegaria daquele circo talvez fosse aquela lista de talentos em potencial. Subiu a serra de novo e voltou a dividir o apartamento com Dênis. Não havia nada a ser feito senão seguir o caminho que escutara ao longo das aulas de palhaço. Este ser vive sem maiores expectativas e lida dignamente com a aquilo que a vida lhe traz. Uma roupa com um número maior ou menor,

uma comida um pouco mais velha ou fria, uma casa com o mínimo para viver e um cantinho para dormir. Tira algo de bom das piores situações, assim como diz o personagem Calvero, vivido por Chaplin em Luzes da Ribalta. Ao ouvir da desolada bailarina Terry, acometida por uma paralisia que a impede de dançar, o velho palhaço a consola: “Eu conheço um violinista que toca com os pés”.

Os sete anos seguintes trouxeram a Gabriella tantas oportunidades que um artista pode desejar. Contou com outras estreias nada circenses e, se não aprendeu a tocar violinos com os pés, foi por sorte. Seus anos ininterruptos de trabalho seriam coroados com os dois pés fraturados ao mesmo tempo. E um coração partido.

Mas vamos com uma história de cada vez, esperando o tempo de fervura da água para que dela se faça um chá. Um chá muito louco, entre palhaços e cantores de ópera.

## Vida em instalação

A oficina de palhaço havia sido planejada para durar apenas seis meses. Ao final daquele primeiro semestre de 2010, já conversávamos entre nós sobre a possibilidade de continuar até o final do ano. Gabriella animou-se com a ideia. “E se vocês estão pedindo mais, vão ter mais!”

Com isso, nossas pesquisas estavam para ficar mais profundas. Além dos seminários sobre o palhaço, o circo e o riso, disse para nos organizarmos para fazer algo como instalação sobre a nossa vida. Antes do início de cada aula, um aluno deveria chegar e montar uma instalação com o tema “este sou eu” ou “minha infância”. Poderíamos usar o que fosse, alterar a iluminação, levar uma projeção, objetos de casa, colocar uma música ambiente... Quando o restante chegava para a aula, o dono da instalação abria o espaço para a experiência dos outros naquele universo particular ao longo dos vinte minutos seguintes.

Para o meu dia, fui procurar elementos concretos que ainda sobreviviam ao tempo. Mesmo aos 28 anos, eu ainda tinha guardado nos meus armários do quarto, os lápis de cor e muitos gizes de cera que eu usava na minha infância. Eram os mesmos. Na caixa, havia inclusive uma régua escolar, com meu nome escrito numa etiqueta com a letra da minha mãe, para que não se perdesse no meio do material do outros amigos. Para mim, papéis e lápis de cor não eram simples objetos para desenhos livres em salas de aula. Eles viviam comigo em casa, ou quando eu ia para a casa dos meus avós, ou para as viagens de praia. As revistas para colorir se multiplicavam em pilhas na minha escrivaninha. As bancas de jornal eram a promessa de felicidade simples, com centenas de páginas em preto em branco pedindo para ganharem cores.

Com o tempo, as revistas para colorir deram espaço para as palavras cruzadas e os almanaques de férias. Continuava andando com elas para os lugares onde eu sabia que podiam me ajudar a passar o tempo. Foi ao redor delas que cresci numa casa ampla, de dois andares, quintal com jardim e garagem, na frente de uma grande praça que resistia ao mato que a prefeitura deixava crescer, facilitando a presença de pessoas indesejadas pelos moradores do bairro, levando e trazendo drogas negociadas no breu da noite e dos postes com luzes queimadas. A cidade de Americana, no interior de São Paulo, nos fins dos anos 80, a tensão da classe média começava a progredir como o restante do país. As grades de casa cresceram do nível da cintura dos adultos para além dos dois metros de altura. O som da campainha foi trocado pelo toque do interfone. Quando íamos dormir ou quando saíamos de casa, o silêncio da paz era condicionado a qualquer movimento ou abertura inesperada, prestes a ser quebrado pela sirene do alarme.

Enquanto eu não fazia os deveres da escola, desenhava ou me perdia nos passatempos a lápis, canetas e papel. Foram eles que eu levei dentro de uma caixa fechada e colocada no meio da sala,

guardando as revistas que precisei comprar para a instalação. As originais, pintadas por mim, eu as havia queimado na churrasqueira no dia em que eu quis provar o meu poder de desapego, num ritual vespertino de autoafirmação de maturidade. Fiz aquilo às vésperas de nos mudarmos para um apartamento, com a promessa de uma vida mais segura e prática.

Com tudo pronto, meus amigos de turma entravam, ouviam músicas de grupos infantis daquela década como o Trem da Alegria. Eu os assistia abrindo aquela caixa e se deparando com um tesouro da minha memória. A maioria se deitou de bruços e se pôs a pintar folhas em branco. Outros tentavam fazer o mesmo, a contragosto. De qualquer maneira, viviam um pouco daquela alegria introspectiva que me acompanhava quando criança.

Sentamo-nos em roda para conversar sobre a experiência individual, antes que eu explicasse melhor sobre o que eu havia trazido. Houve quem se irritou, por nunca ter gostado de desenhar; houve quem se lembrou do amiguinho da sala, o mais disputado entre as meninas, que usava seu lápis de cor verde-água – que não era encontrado em qualquer caixa – para presentear a sua escolhida; também o relato de um amigo que, aos seis anos de idade desenhou a figura de um homem que encantou uma tia-avó. Ela jurava que seu sobrinho-neto havia desenhado o próprio Jânio Quadros, e mandou enquadrar a pequena obra de arte desenhada com cara de gente e corpo de palito.

As diferentes histórias e sentimentos levaram a um ponto em comum sobre os prazeres simples da infância e de como passamos o resto da vida tentando reviver aquela pequena plenitude. Alguns complicam o objetivo, tentando buscar algo que talvez sequer exista. Outros, desistem e se esquecem de almejar qualquer tipo de prazer. “Vou dizer uma coisa para vocês: esperem aquele reencontro de 25 anos da sua turma de escola. Vejam o tanto de colegas conquistaram inúmeras coisas que o fazem ser bem-sucedidos para a sociedade: carreira de respeito, casa, carro, família, filhos e cachorro. E o quanto de vida ainda sobra dentro deles enquanto falam sobre tudo o que têm”.

## Infusão

Com o silêncio do Cirque, Gabriella voltou para São Paulo, para o mesmo endereço onde morava desde o curso no Célia Helena. Era um apartamento no primeiro andar, mas o terreno acidentado do bairro da Aclimação exigia que Gabriella e Dênis subissem sete níveis dali para chegar ao térreo. Na sala, faltava um sofá, que Gabriella vendeu para pagar um curso com Philippe Gaulier, numa das vindas do mestre ao Brasil. Agora, prontos para fazer o curso de Paoli-Quito, tiveram a sorte de garantir um bom desconto nas mensalidades, pois vinham como indicação de Bete Dorgam.

Os meses seguintes à conclusão no Célia Helena já mostravam o que costuma acontecer em formação de atores que sonham viver do palco. Boa parte dos alunos procurava trabalhos pequenos, para, quem sabe, entrar neste restrito mercado. Outros, já começavam a pensar em alternativas, em bicos à espera do sinal de um primeiro ato que nunca soaria.

Para Gabriella e Dênis, esse silêncio de oportunidades implicaria no retorno às suas cidades, o que significava mais obstáculos para seguirem na profissão. Entre as aulas e os pequenos trabalhos, continuavam bolando cenas e estudando a linguagem do palhaço. Nesses momentos, não estavam sozinhos. Havia conhecido Karin Frutig, que vinha de outra turma do Célia Helena, mas mostrava um talento impressionante nos exercícios de palhaço.

Além dela, o apartamento recebia as visitas constantes de Allan Benatti, um garoto que conheceram no ano anterior, quando ainda estavam no Célia Helena. Bete Dorgam havia sido chamada para dar uma oficina de palhaço na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, na Zona Leste da cidade. Considerando que, numa oficina gratuita, poderiam estar presente alunos despreziosos, simples curiosos desavisados sobre os trancos emocionais, Bete achou por bem convocar todos os seus alunos da turma do Célia Helena. Eles poderiam dar consistência às atividades, caso preciso, além de poderem ter uma experiência além do ambiente de conforto já estabelecido em sala.

Para Allan Benatti, o aviso do curso viera em ótimo momento. Havia três anos que o garoto começara a estudar teatro em cursos livres. Ficava atento às agendas de oficina, em especial às que aconteciam na Mazzaropi. Em outubro daquele ano de 1995, durante o 5º Festival Internacional de Artes Cênicas, que acontecia em vários locais da cidade, Allan assistira a um espetáculo chamado *MegaBox*. Aquilo era diferente de tudo o que já tinha visto antes. De dentro de um grande cubo preto repleto de portas e gavetas, saíam homens e mulheres de terno e gravata, usando óculos escuros. Os personagens pareciam vir de outra

realidade, estranhando o mundo com o qual se deparavam ao sair daquelas aberturas, ao mesmo tempo em que causavam o mesmo estranhamento ao público. Talvez tenha sido esta percepção que fez com que Allan identificasse no grupo um sutil elemento clownesco. “Preciso estudar mais isso, eu quero fazer isso”, pensou. Poucos dias depois, anunciaram a oficina de palhaços na Mazzaropi com Bete Dorgam.

Como é costume entre professores de palhaço, ao menos da escolha de Philippe Gaulier, Bete criou apelidos para chamar os alunos durante as dinâmicas de jogos da aula. Para Allan, usou Buster Keaton. O rapaz se destacava de fato, não forçava graça e, com isso, atingia um estado cômico muito natural. Tinha o olhar verdadeiro e disponibilidade para o jogo cênico. Gabriella e Dênis também ficaram atentos ao garoto. Ele poderia ser uma ótima composição para um possível grupo. Convidaram-no para os encontros de treinamento e pesquisa.

Foi então que Allan, afinal, soube quem era Buster Keaton. Mergulhou em leituras também, como *O Riso*, de Henri Bergson. Apesar de já ter frequentado oficinas e até mesmo a montagem de um espetáculo, agora, por meio de Gabriella e Dênis, ficava mais próximo da dinâmica aprendida em processos prolongados de um curso de teatro. Foram suas primeiras experiências com o processo de criação desde seu início. Apesar da satisfação de ser chamado de Buster Keaton durante as aulas, encontrou o nome para seu palhaço, Chabilson.

Mas a arte precisa sair da intenção. Tantas aulas, estudos, elogios e esculhambações clownescas não os levariam a lugar algum se não produzissem algo de fato. Gabriella tinha uma noção boa de movimentos corporais e propôs que bolassem uma cena de balé clássico. E se fizessem uma dança do *Quebra-nozes*, reproduzindo estupidamente os movimentos consagrados e representados por grupos de repertório, como o Bolshoi? Claro, era isso! Apresentariam-se como dissidentes da escola russa que, por algum motivo, tinham vindo parar nos saraus e eventos brasileiros.

Os palhaços também estabeleceram a caracterização de cada um para aquela montagem coreográfica. Fritz, o palhaço feito por Dênis, seria o exemplar, o primeiro bailarino da companhia; Du Porto faria a ambiciosa bailarina que, apesar dos esforços, não conseguia dançar direito; Chabilson, era o que tentava fazer os movimentos copiando os outros, mas, por entrar em cena sem seus óculos, não enxergava nada direito.

Naquela época já acontecia o *Midnight Clowns*, um cabaré de palhaços promovido pelos Doutores da Alegria, cuja sessão iniciava – como o próprio nome indica – à meia-noite. Além de levar uma ideia diversa do senso comum sobre o palhaço, atrelado ao público infantil, o evento acolhia também propostas levadas por palhaços que não faziam parte do quadro de

profissionais da empresa, cujo trabalho nos hospitais já se destacava nacionalmente. O balé dos Dissidentes foi sucesso em várias edições do espetáculo, ganhando como o melhor número de todos os tempos até aquele momento e garantindo uma sequência de apresentações nas semanas seguintes.

Mas o grupo queria mais do que apenas pequenos números. Gabriella, Dênis, Allan e Karin eram quatro palhaços, assim como na peça *Quadri Matzi*. Tinham talento e disponibilidade para a pesquisa da máscara. Faltava uma ideia. Karen trouxe livros ainda inéditos no Brasil, como *Le Planet de Clowns*, de Alfred Simon, e *Le Entreés Clownesques*, de Tristan Remy. Com o básico que tinham do idioma, ao lado de um Petit Robert, Gabriella e Karin traduziram quinze esquetes. O grupo desenvolvia propostas e ensaiavam as cenas. Até que um dia Karin levou o livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e propôs “E se fizermos um espetáculo baseado apenas no capítulo sete, *Um chá muito louco?*”. Parecia fazer sentido. Naquele capítulo havia apenas quatro personagens – a Alice, o Leirão, a Lebre e o Chapeleiro. Propuseram uma divisão entre eles, de acordo com o personagem que melhor encaixasse para cada um. Faltava alguém para dirigi-los.

“Vamos chamar a Bete!”

“A Bete é ótima, mas não temos dinheiro.”

Vamos conversar com ela, explicar, ver o que é possível fazer, disseram Gabriella e Dênis, que estavam mais próximos dela do que nunca. Naquele ano de 1998, Bete os havia convidado para um projeto dirigido por ela e idealizado pelo maestro Emiliano Patarra. Além do riso, as árias haviam tomado conta dos aprendizes a palhaços.

Emiliano era estudante do último ano de regência da Universidade Santa Marcelina e levou aos coordenadores a ideia de montar ali um núcleo experimental de ópera. Uma oportunidade de aproveitar alunos de diferentes áreas de conhecimento que a instituição produzia – do canto às artes plásticas, das composições instrumentais à moda. Com isso, seria possível montar uma ópera, contando com músicos, cantores, figurinistas e cenógrafos. Escolheu *A serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolese, como o primeiro projeto. Como lá não havia artes cênicas, só precisaria encontrar alguém para dirigir. O nome de Bete Dorgam, sugerido por um dos professores da faculdade, que também dava aula no Célia Helena, despontou entre as possibilidades.

*A serva padrona* seria feita com três artistas em cena. Um tenor, no papel do velho solteirão, Uberto; uma soprano, interpretando a criada Serpina; além de um terceiro artista a

fazer o papel de Vespone, o amigo mudo de Serpina que a ajudará a conquistar o coração de Uberto. Para o papel do ator, Bete levou Dênis. Gabriella seria sua assistente na direção.

O Núcleo Experimental de Ópera estreou sem imaginar a repercussão que teria. Além da crítica positiva em São Paulo, o grupo foi convidado a participar do Festival de Teatro de Fortaleza. Haviam conseguido aprovação do público também, que enchia as salas por onde passavam. A faculdade lhes provia os recursos para deslocamento e alimentação durante as viagens, além dos aluguéis das salas nas temporadas paulistanas. Como combinado, só não poderiam contar com cachê, já que se tratava de um projeto experimental, feito entre alunos da faculdade.

Pouco importava. Ao ver a beleza de um pequeno grupo de artistas iniciantes fazendo um trabalho despretensioso e impecável, o grupo se nutria de satisfação. Pensavam logo na montagem seguinte: *Bastião e Bastiene*, composta por Mozart aos doze anos de idade. “Eu topo dirigir de novo, mas com a condição que a gente comece a desenvolver o projeto para o lado mais teatral.”, negociou Bete. Ela percebia que os cantores atingiam a excelência vocal, mas lhes faltava um corpo mais cênico e expressivo. As mãos não precisavam ser juntinhas, na altura do ventre.

Havia muito tempo aquilo já não se usava mais. A obra cômica de Mozart, na verdade, era um *singspiel*, um subgênero da ópera caracterizado por árias intercaladas com diálogos teatrais. Para Bete, uma mistura perfeita, pois permitiria que os cantores contracenassem com atores. Na verdade, palhaços: Du Porto e Fritz.

O sucesso levou a uma terceira montagem, *O mundo della luna*, um libreto escrito por Carlo Goldoni, com música de Joseph Haydn. A estreia, em agosto de 2001, apresentava uma montagem robusta, com nove cantores. Assim como a equipe de produção e técnica, o elenco clownesco vinha de fora da própria faculdade. No palco, Du Porto e Fritz agora dividiam as cenas com Lola Brígida, palhaça encenada por Luciana Viacava.

Certa vez, sentado numa mesa na calçada de um café durante uma viagem a Santiago, no Chile, Emiliano foi abordado por um desconhecido. “Você não é o maestro daquele núcleo experimental de ópera da Santa Marcelina?”.

O grupo tomava tais proporções e rumava ao quarto espetáculo, quando as cordas começaram a desafinar, o sopro perder o fôlego, e o canto, o entusiasmo. Nas primeiras reuniões da nova produção, músicos e elenco começaram a mostrar pequenas discordâncias que evoluíram para estranhamentos. Os profissionais de fora da faculdade expuseram que a

dedicação que investiam naquele trabalho era a mesma que teriam numa companhia profissional, ou seja, como se estivessem recebendo uma remuneração pelo trabalho.

Enquanto o Núcleo Experimental de Ópera chegava ao seu *finale*, aquele projeto já tinha criado ali uma semente. Com a crise do elenco, as amizades quase foram da ópera à tragédia. Gabriella fechava o cenho até dentro de casa. Dênis se perguntava se havia dito ou feito algo para a amiga. Caso perguntasse diretamente, talvez não conseguisse uma explicação certa. Só anos mais tarde, Gabriella entenderia que aquelas variações de humor vinham de sua bipolaridade. De qualquer modo, a convivência pela arte falava mais alto.

Ainda estavam na montagem de *Bastião e Bastiene* quando fizeram o convite para Bete dirigi-los a partir da ideia do *Chá muito louco*. Na época, a diretora, além das aulas e da responsabilidade que assumira com o maestro, estava voltando à academia. Havia sido aprovada para o doutorado em Artes Dramáticas na USP, onde pretendia pesquisar sobre o trabalho de Dulcina de Moraes. Antes de colocar sua pesquisa em prática, Gabriella e Dênis vieram com a ideia de montarem um espetáculo autoral. Precisavam apenas de uma diretora.

“É sobre a cena do chá da *Alice no país das maravilhas*. Somos nós quatro, com essa pesquisa, mas sem nenhum dinheiro pra te pagar”, lhe explicaram. Para Bete, a questão era de tempo. Ela não poderia ter mais um espetáculo ao mesmo tempo das direções do núcleo de ópera, das aulas do Célia Helena e as disciplinas do doutorado.

Precisavam de argumentos melhores.

“Se você está fazendo doutorado, porque não transforma a gente no seu objeto de pesquisa, na sua tese?”

Para quem entrou no doutorado pensando em pesquisar sobre o trabalho de Dulcina de Moraes, mas havia passado boas horas, dias, meses, trabalhando com experimentações com palhaços, aquilo não soava mal. Conversou com Emiliano para ver se conseguia aproveitar o espaço da faculdade para os ensaios, assim como usar os elementos musicais líricos na montagem de uma peça com palhaços. O maestro aceitou.

Era o começo de dois anos de criação. O mergulho profundo na história de cada um, uma premissa para o processo de dramaturgia. Releam *Um chá muito louco* e chegaram aos temas do tempo, da loucura e da falta de comunicação. Enquanto trabalhavam os rumos da peça, o interesse de Bete era estudar o trabalho pessoal do ator usando a máscara como elemento de ampliação artística.

Levava ainda propostas de improvisação entre os palhaços, que num dia deveria interagir como se estivessem num piquenique, noutro dia, soltava apenas o tema “estranhos no ninho”, por exemplo. E, sem tempo para discussões, aguardava a interação que surgia a partir daquela proposta. Para alguns encontros, deixava a condução a cargo de apenas um deles. E pedia para trazer material de suas próprias histórias de vida. Entre descobertas e exposições, ao final do ano, Karen anunciou que não seguiria adiante. O restante lamentava perder aquela considerada a melhor do grupo. Talvez a excelência conquistada tivesse lhe cobrando muito caro na alma. Meses depois, Karin rumou para a vida fora dos palcos.

Ainda faltavam três anos para a defesa de Bete, mas com um ano de pesquisa, sobrava material para montar um espetáculo. Inscreveram-se num edital do disputado Centro Cultural São Paulo, o que rendeu uma vaga na lista de espera. Dias depois, o teatro entrou em contato, com a notícia imprevisível: um grupo havia desistido e eles estavam na agenda para uma curta temporada para dali duas semanas, na sala principal.

Diretora e palhaços selecionaram trechos, colocaram numa ordem e convidaram Emiliano para assistir. “Eu não consigo entender a lógica, e o que isso tudo tem a ver com Alice...”. Outros colegas que assistiram ao ensaio confirmavam a opinião. Para Bete, não havia argumentos. O material era muito bom, entre o autobiográfico e as referências poéticas, além da presença de um elenco afinado com a proposta da peça. O resultado, porém, não passava do sofrível. As peças estavam todas lá, mas não conseguiam montar o quebra-cabeça. A diretora tinha apenas uma solução da pedagogia drástica do palhaço. Impostou a voz como Elizabete the Queen e ordenou:

“Olhem aqui, senhores! Estou indo lá fora com o Emiliano, e vou voltar daqui uma hora e meia. Vocês vão ficar aqui trancados e, quando eu voltar do escritório, quero ver o espetáculo pronto! Eu quero ver *vocês*. Se virem!”

O escritório, na verdade, era o café da faculdade, apelidado assim pela produção e elenco do Núcleo de Ópera, pois era lá onde tinham mesas e cadeiras para discutir e escrever. Era um ambiente do mundo real, fora do espaço de ilusão que é um teatro. Enquanto tomavam café, os palhaços se ordenavam lá dentro.

“E agora, o que gente faz?”

“Estamos aqui trancados. Vamos ter que resolver isso.”

“Ela tá querendo ver tragédia, vamos fazer uma coisa bem trágica!”

“Então vamos trazer só as tragédias das nossas vidas.”

“Isso! Quem começa?”

E então, cada um trouxe uma seleção dos piores momentos.

Quando nasceu, os pais de Dênis ainda não haviam escolhido um nome para ele. “Eu fiquei sem nome durante os meus primeiros dez dias de vida! E quando ia visita em casa e perguntava, eles respondiam que eu ainda não tinha um nome”.

“Eu tinha um amigo que sempre andava com uma faca. Até um dia que ele brigou comigo, me pegou, puxou a faca e começou a gritar ‘eu vou te mataaaar!’”, contou Allan.

Para Gabriella, as suas pequenas tragédias da infância em Santos estavam todas elencadas. Compartilhou com os amigos, em tempo para o retorno da diretora.

“E então, cadê o espetáculo?”, perguntou Bete.

Os palhaços se posicionaram no palco, prontos para contar sobre as cenas que marcaram a infância deles. Gabriella trazia a origem de seus medos, manias e fobias.

“Quando eu era pequena, minha mãe me largava na piscina Regan lá no meu quintal e sumia. Eu ficava lá, sozinha. Eu olhava pelo corredor, do quintal, que era imenso, longo; eu via todos os gatos passeando. Daí eu gritava: ‘Mãe, posso sair?’. E ela nem aparecia, só gritava: ‘Não! Fica aí! Tá calor!’ E eu ficava lá enrugando que nem uma uva passa e os gatos passeando livres no quintal...”

E continuava...

“Quando eu era pequena, eu odiava comer. Não gostava, ficava enjoada. Minha mãe vivia chorando, implorando pra eu comer. Daí, um dia, meu avô me ensinou a comer feijão com goiabada! Aí minha vida mudou! Eu comecei a comer tudo. Feijão com goiabada, farofa com amendozem, gelatina com atum, salame com leite condensado, sanduíche de pão com melancia e catupiry, casquinha de sorvete com carne moída e chantili. Eu tava muito feliz! Mas minha mãe continuava chorando. Antes ela chorava porque eu não comia. Agora ela chorava por que eu comia demais!”

“Quando eu era pequena eu via Deus! Quer dizer, não especificamente Deus, eu via Jesus, piscando pra mim na cruz. Jesus na cruz e Maria na estátua, era só eu passar que Jesus tava lá, piscando, Maria... piscando. E eles me seguiam com os olhos o tempo todo. Então eu percebi que não eram só eles. Todo mundo estava sempre me seguindo com os olhos! Sempre! As freirinhas na escola, os professores, meus coleguinhas, minha avó, meus gatos... todo mundo tava sempre me olhando, me seguindo...”

“Quando eu era pequena, minha avó adorava me dar remédio. Ela me dava remédio pra tudo. E o remédio preferido dela era... era... um supositório! Ela sempre me colocava supositório. E a minha avó, ela tinha unha ‘deste’ tamanho... e encurvadinha, e ela sempre

pintava com esmalte cintilante. E o supositório encaixava direitinho da ponta da unha à ponta do dedo. E aí ela vinha com aquela cara de boazinha e dizia: “Deixa a vovó por o remedinho... Deixa a vovó por o remedinho...”

A diretora deleitou-se com o que viu. O trio organizou todo o conteúdo de forma inteligível, mostrando o que seria o fio condutor da peça. Por mais diferentes que fossem, parecia que o elemento presente em todos era a angústia. Enquanto tomavam o chá, dialogariam com todas as partes e com todos os temas, em especial o tempo.

Bete comemorava. Ao final deste bloco de depoimentos, ela propôs que continuassem com “hoje eu sou assim...”, onde deveriam contar quais era as consequências daqueles pequenos traumas que carregavam. Denis trazia as inseguranças sobre seu nome. “Eu não sei como eu uso meu nome artístico: se com um N ou com dois Ns, se uso I ou se uso Y, ou isto ou aquilo!”. Allan confessava: “Eu demoro para criar vínculos com as pessoas, nunca se sabe quando elas podem estar armadas ou não.”

E Gabriella:

“Ei vivi 20 anos numa casa cheia de gatos. Eu demorei 20 anos pra descobrir que eu sou extremamente alérgica a gatos.”

“Eu vomito. Eu vomito muito. Eu vomito sempre. Eu vomito tudo. Eu vomito o nada!”

“Eu odeio; eu odeio muito. Eu odeio muito um monte de coisas; mas eu não falo nada. Aí fica todo mundo achando que eu estou adorando, só que no fundo eu estou odiando. Eu odeio muito um monte de coisas que eu nem sei por que eu odeio. Eu odeio surfista! Eu odeio engenheiro civil. Eu odeio unha pintada de esmalte cintilante!”

Ao lado de Emiliano, o roteiro foi composto com a presença de uma cantora lírica, um clarinetista e uma pianista. Entre todos, não havia uma presença óbvia da Alice. O espetáculo tornou-se um olhar poético sobre seres angustiados e angustiantes, diante da passagem do tempo.

As duas semanas que precederam a estreia foram o suficiente, afinal não teriam alternativas. Como numa infusão, o tempo ideal para que não fique muito forte, nem fraco.

## Nós, os humaninhos

Depois de alguns meses de oficina, Gabriella abriu o final de cada aula para apresentarmos pequenos números solos, experimentando o nariz de palhaço com criações próprias. Eram exercícios facultativos, mas fundamentais para descobrirmos as peças que podem montar nosso próprio palhaço e seu repertório.

Com a evolução do curso, no entanto, chegou o momento de levarmos nosso *mico-clipe*, tal qual ela aprendera com suas mestras. Esta, no entanto, não era uma atividade opcional.

Para os textos que eu ia falar sem nariz, escolhi frases sobre criação, escritas por Mark Twain; mas para minha fala como palhaço, foi no texto *Humaninhos*, de Eduardo Galeano, que encontrei a sintonia completa para meu palhaço. Naquelas alturas, eu já havia descoberto um nome para ele: Pacífico. E já conseguia identificar algumas características: um elo entre a poeira e as nuvens. Aparentemente leve, sem graça e sem cor, carrega dentro de si o peso de todas as coisas pesadas do mundo, mesmo aquelas que não lhe dizem respeito. A falta de cor está prestes a ser preenchida em silêncio. A quietude é apenas aparente, pois o Pacífico quer conhecer todo mundo do mundo todo, até mesmo os indesejáveis, pois carrega a esperança de que este encontro faria de todos os envolvidos, pessoas melhores. Aparentemente ingênuo, traz uma singular intelectualidade, um academicismo lírico de para-choques de caminhão. Suas referências, porém, são mais compreensíveis para o resto das pessoas, de modo que encontrou no texto de Eduardo Galeano uma mensagem à altura suficiente para aquele exercício de sala de aula.

Então, Pacífico entrou em cena, com os movimentos ainda presos em seu próprio corpo, um olhar solene e trágico como quem exige seriedade e atenção, dizendo as palavras do escritor:

*“Darwin nos informou que somos primos dos macacos, e não dos anjos. Depois, ficamos sabendo que vínhamos da selva africana e que nenhuma cegonha nos tinha trazido de Paris. E não faz muito tempo ficamos sabendo que nossos genes são quase iguaizinhos aos genes dos ratos.*

*Já não sabemos se somos obras-primas de Deus ou piadas do Diabo. Nós, os humaninhos:*

*os exterminadores de tudo,*

*os caçadores do próximo,*

*os criadores da bomba atômica, da bomba de hidrogênio e da bomba de nêutrons, que é a mais saudável de todas porque liquida as pessoas, mas deixa as coisas intactas.*

*Os únicos animais que inventam máquinas,*

*os únicos que vivem ao serviço das máquinas que inventam,*

*Os únicos que devoram sua casa,*

*os únicos que envenenam a água que lhes dá de beber e a terra que lhes dá de comer;*

*os únicos capazes de alugar-se ou vender-se ou de alugar ou vender os seus semelhantes,*

*os únicos que matam por prazer,*

*os únicos que torturam,*

*os únicos que violam.*

*E também*

*os únicos que riem,*

*os únicos que sonham acordados,  
os únicos que fazem seda da baba dos vermes,  
os que convertem lixo em beleza,  
os que descobrem cores que o arco-íris desconhece,  
os que dão novas músicas às vozes do mundo  
e criam palavras, para que não sejam mudas  
nem a realidade nem sua memória.”*

Naquele mesmo dia, antes da apresentação dos *mico-clipes*, a instalação pessoal montada por um dos alunos foi com temática de festa junina. Sob as bandeirinhas de papel colorido, foram espalhados no chão pequenos cestinhos com doces, salgadinhos e estalinhos – aquelas trouxinhas de papel, cheias de areia e pólvora, cujo estampido agudo ao caírem no chão diverte as crianças. Eram elas que faltavam para eu complementar o *mico-clipe* minutos depois.

Diante da turma, que ouvia as palavras dramáticas de Galeano, esperei o momento certo para jogar no chão, com toda indignação, os estalinhos escondidos dentro do bolso:

os criadores da bomba atômica, TRÁ!  
da bomba de hidrogênio TRÁÁÁ!  
e da bomba de nêutrons, TRÁÁÁÁÁ!

Levava para o momento crítico a graça que alivia a dor. Ao final da poesia, a conclusão tão semelhante ao olhar do palhaço, que passa pelas desgraças do mundo, do homem e de si, sem perder sua capacidade de se adaptar, de sonhar e de criar uma nova realidade que salva a todos, por mais inventada que seja – ou talvez exatamente por ser inventada.

## De chuteira e jaleco

Com o sucesso das apresentações no *Midnight Clowns*, os palhaços Dissidentes do Bolshoi resolveram arriscar. Enquanto aconteciam os trabalhos do núcleo de ópera e os primeiros estudos para o *Chá de Alice*, candidataram-se para as vagas em aberto nos Doutores da Alegria. Não eram testes para simples experimentações no palco. A organização criada em 1991 por Wellington Nogueira já se tornara o mais importante grupo de palhaços em hospitais no Brasil. Como um dos princípios, o critério de escolha dos profissionais seguia tanto o rigor artístico quanto o humano. O número de candidatos crescia cada vez mais. Estavam lá desde palhaços com teor mais circense e de comicidade corporal, até aqueles vindos de uma formação semelhante ao que Gabriella havia passado.

Por mais diversa que seja essa trajetória do palhaço de circo e do palhaço de palco, em uma opinião eles se entendem: se o palhaço começa seu aprendizado a partir de números clássicos e apenas depois constrói sua identidade; ou se ele inicia seus estudos a partir do nascimento de uma identidade, para ambos é preciso muito estudo e prática.

Os dois tipos de candidatos à espera de uma vaga conseguem identificar, sem evitar uma profunda e azeda indignação, uma terceira classe: aqueles que buscam um trabalho divertido, afinal de contas são chamados de “o mais engraçado da turma”, ou mesmo se intitulam como tais. Adoram crianças e estão com tempo para se dedicar a elas. São aqueles que pintam o rosto com muitas cores, lágrimas ou coraçõezinhos de baixo dos olhos. Vestem o nariz e querem fazer graça. Na ilusão de que tentam fazer algo para os outros, desempenham o que lhes vêm à cabeça sem perceber, na verdade, que estão buscando algo para si mesmos e ninguém mais. Enquanto isso, o sentimento de desconforto toma conta de quem os vê. “Palhacinhos” são denominados pelos profissionais. Apesar de estarem presentes nos cursos – e geralmente desistirem depois de algumas aulas – eles também podem aparecer em testes, audições e vagas como essa.

Para um trabalho com pacientes de hospitais, o cuidado com esse tipo de equívoco é dobrado. Além do conhecimento e habilidade cênica, a responsabilidade diante da condição do outro exige uma seriedade de nível médico. Ao entrar num quarto de hospital, ou no próprio CTI, o palhaço lida com um ambiente muito mais realista e com relações muito mais próximas do que se estivesse num palco ou na própria rua. Além disso, precisa saber como trabalhar naquele ambiente em que ele deve estar, por ser seu trabalho, interagindo com pessoas que, ao contrário da plateia de um espetáculo, não deseja estar naquele ambiente.

Os testes para uma vaga de palhaço besteirológico – como são chamados nos Doutores da Alegria – envolvem horas de exercícios de improvisação e jogos teatrais, avaliados por palhaços experientes da organização, seguido de uma entrevista com a psicóloga responsável. Aqueles que passavam as duas fases devem acompanhar o próprio Wellington Nogueira, então como Dr. Zinho, em visita a três quartos num dos hospitais atendidos. Já caracterizado por completo, o palhaço candidato deve atuar como assistente de Dr. Zinho no primeiro quarto, funções que se invertem no segundo. No terceiro e último, o aspirante à vaga entra sozinho, observado pelo diretor.

Após perguntar se Gabriella tinha aversão a hospitais, a psicóloga quis saber também:

“Você gosta de crianças?”

“Não”

“Mas como você pretende trabalhar com elas?”

“São duas coisas diferentes. Como palhaça, eu não vejo diferença entre um indivíduo ou outro. A conexão acontece entre duas pessoas da mesma maneira.

Não foi por isso que Gabriella perdeu a vaga. Nem ela, nem seus parceiros de cena no *Chá de Alice* foram aprovados. Eram bons palhaços, mais ainda deveriam ter mais experiência para enfrentar a realidade hospitalar.

Na sala de espera para os testes, Gabriella conheceu outro candidato. Márcio Ballas voltara ao Brasil havia poucos meses, depois de uma longa temporada entre o Canadá e a França. Viajara à América do Norte em busca de cursos de teatro, quando soube da escola do professor de teatro físico Jacques Lecqoc, em Paris, que unia a linguagem das máscaras e o trabalho com o corpo. A formação naquele curso levou Marcio a trabalhar nos Palhaços sem Fronteiras, em Madagascar, seguindo para um campo de refugiados no Kosovo. De volta à Europa, seguiu com os estudos no *L'institut du Clown Relationnel*, na Bélgica. Marcio, de Palhaço João Grandão, passou no teste dos Doutores da Alegria e começou a trabalhar no Hospital do Câncer, onde tinha como parceiro de trabalho César Gouvea, o Palhaço Cizar Parker. Depois do expediente, iam até a casa de César, na Rua Cotoxó, no bairro da Pompeia, se recompunham das horas estafantes no hospital e rascunhavam um projeto autoral de espetáculo. Olhavam para fora e se deparavam com um quintal oferecendo uma pequena área de lajota, outra parte com uma árvore que fazia pouca sombra. Enquanto jogavam conversa fora, comentando sobre as cenas que haviam desenvolvido durante o dia, pensavam na criação de um trabalho próprio.

Marcio trazia também sua experiência nos países por onde havia passado. Explicava sobre a linguagem do improviso como um elemento condutor de uma apresentação teatral, algo ainda muito pouco conhecido no Brasil. Neles, o ator deveria criar cenas a partir de temas e argumentos sugeridos na hora, pelo próprio público. Exigia dos artistas uma enorme versatilidade e rapidez, para que não perdessem aquele importante *timing* do jogo cênico, ao mesmo tempo em que deveriam ter uma sagacidade para que a performance criada e desempenhada na hora tivesse algum sentido e fosse interessante. Essa dinâmica era muito parecida com o que acontecia nas visitas em hospitais.

Além de pensar num espetáculo, César queria que, de alguma maneira, o espaço externo de sua casa fosse utilizado. Contou para Marcio que ali havia morado o ator Gero Camilo. Numa atitude semelhante, o artista montara um solo para ser apresentado ali mesmo, para convidados.

Olhavam para o quintal e ideias surgiam. A primeira delas foi comprar uma piscina Regan. Afinal, a área ensolarada convidava para que ao menos pensassem com mais frescor e conforto. Marcio então contou sobre um espetáculo de improvisação a que assistiu na França. Como no jogo de hóquei, os atores se dividiam entre dois times que deveriam desempenhar as improvisações a partir dos desafios ditados por um juiz, e temas propostos pela plateia. A ideia era boa, só não queria copiar, até porque jamais daria certo usar um esporte sem popularidade alguma no Brasil. Mas, claro, poderiam adaptar para o futebol e, com isso, ter regras e dinâmicas próprias. E mais: não seriam atores em cena, mas sim palhaços improvisadores.

O primeiro jogo que César e Marcio criaram para o espetáculo exigia que cada jogador fizesse uma cena sozinho, com duração de apenas dez segundos, a partir de um tema escolhido por alguém do público. Na medida em que treinavam, imaginavam o que funcionaria ou não. Criavam mais desafios, matutavam jogos de diferentes níveis de dificuldades. Um jogo em que, cada um dos três palhaços de cada time deveria contracenar respeitando a ordem da letra do alfabeto no início de cada fala, também a partir de um tema aleatório. Antes de iniciarem, outra pessoa escolheria a letra que deveria dar início ao jogo. A história criada na hora deveria fazer sentido em relação ao tema e respeitar a ordem das letras. Por exemplo, se começassem com a letra ‘D’:

“Dinossauros! Tomem cuidado, consigo ouvi-los!”

“E não é que estou escutando também? O que faremos agora?”

“Fujam! Fujam!!”

“Grande! Aquele ali é muito grande, nunca vi um dinossauro desses.”

“Homo sapiens... Quando seremos apenas nós nesse mundo?”

“Ihhh... Lá vem mais um atrás daquela montanha...” – e assim por diante, até chegarem darem uma volta em todo o alfabeto.

Apesar do tema e das regras, teriam uma margem para a falta de lógica linear, a até mesmo para pequenas falhas em relação às regras do jogo. Afinal, eram palhaços jogando uma partida apitada por outro palhaço. Quem dava as regras, os donos da bola, eram todos eles, especialistas em subvertê-las.

Um ano depois, chegaram a um número suficiente de provas a serem cumpridas, assim como o formato para o espetáculo de improvisação de palhaços.

Mantiveram como estrutura uma partida de futebol, com dois times, um azul e outro laranja, defendidos por três palhaços. O desempenho seria julgado pela plateia, que, ao final de cada improvisação, deveria erguer um papel com a cor do melhor time. O mais votado garantiria pontos no placar. Não criaram apenas as regras, mas também uma bandeira e um hino daquele que seria o Clube de Regatas Cotoxó.

Após Gabriella voltar da seleção dos Doutores da Alegria sem a desejada vaga, Bete Dorgam a indicou para a ONG Doutores do Riso, de proposta semelhante a dos Doutores da Alegria, e de onde a mestre de Gabriella se desligava na função de diretora artística. O trabalho assumido por Gabriella envolvia a preparação de voluntários, levando técnicas e conhecimentos sobre a linguagem do palhaço. Começou também a dar aulas de teatro no Colégio Renascença, onde reencontrou Marcio Ballas, responsável por outras turmas nas aulas de artes cênicas. Entre todos esses trabalhos, além dos ensaios e apresentações do Núcleo de Ópera, Marcio lhe fez o convite para testar a ideia de espetáculo de jogo de palhaços que vinha criando com um amigo. Como já tinha visto o *Chá de Alice*, imaginou que seria interessante fazer uma partida com ela, Dênis e Allan.

O que Marcio e César acreditavam ser um jogo fácil de vencer, acabou com uma vitória dos palhaços da casa por apenas um ponto. Comprovaram que os jogos funcionavam e os desafios permitiam competitividade.

Combinaram de fazer mais um treino, só que convidando dez amigos para assistirem, como um ensaio aberto – intitulado partida amistosa – para ouvir palpites e amaciar os gramados de uma temporada oficial. Já tinham também o apoio técnico. A música e trilha

sonora ficaram por conta de Eugênio La Salvia, o Palhaço Manjeriço. Por fim, o juiz seria Ézio Magalhães, o Palhaço Zabobrim.

As apresentações esporádicas confirmaram as reações do público às suas ideias. Anotavam as críticas. Ajustavam. Chamavam mais amigos, alunos, parentes, num número que não passasse de dez pessoas. Traziam novas duplas como time convidado.

Depois de um ano entre a primeira ideia e os treinos abertos, os palhaços da Rua Cotoxó abriram o quintal para o público aberto e ao desconhecido. Estava tudo pronto. No pequeno jardim da frente da casa, uma churrasqueira com um pedaço de carne qualquer, exalava o efeito do cheiro na frente de estádios. Lá de dentro, vinham gritos da arquibancada geral em final de campeonato, reproduzidos por uma caixa de som. A janela gradeada da sala, que dava para varanda, virou bilheteria. Para a segurança de todos, dois palhaços assistentes faziam a revista nas roupas e nos pertences de quem chegava. Para orientar o público, que deveria ir em direção à cozinha e sair finalmente para o quintal, as portas do quarto e do banheiro ficavam fechadas, com as placas “Fisioterapia” e “Diretoria”.

Dentro do quarto, os palhaços prontos para jogar aguardavam, para entrar em campo, cantar o hino, jogar a partida e conquistar a torcida e os pontos no placar. Quando isso acontecesse, um dos palhaços que havia feito a segurança soltava rojões na rua. Para o público ficar mais solto, cada um ganhava um pequeno copinho plástico contendo alguns goles de caipirinha. Entre todos os jogos, um intervalo de quinze minutos era a oportunidade para venderem cerveja e amendoim. Ao final do jogo, os palhaços celebravam a vitória indicada no placar do modo mais clonwnesco e sincero. A maior vitória do palhaço é o fracasso, portanto o troféu estava reservado para todos: uma torta na cara. Neste momento, o juiz mandava que os jogadores fizessem uma fileira diante da plateia e, para cada um, convidava pessoas do público para preencher a cara toda dos palhaços com belas tortadas.

Para Gabriella, o convite para continuar nas apresentações foi bem-vindo. Uma oportunidade para seguir pesquisando a linguagem. Eram uns palhaços malucos fazendo isso uma vez por semana. Entre uma e outra, a garota ajudava na produção, cortando e colando papéis azuis e laranjas, para que ficassem em dupla-face para a votação do público. Também ajudava a confeitar os cremes das tortas que coroavam os palhaços ao final do jogo.

Não que lhe faltassem ocupações. Para trabalhar com o que gostava, ela dava um jeito de encaixar na agenda. O problema – e assim sempre seria em sua vida – era fazer algo que não lhe trouxesse sentido. Era o que estava acontecendo no Doutores do Riso. Dois anos numa rotina ensinando os palhaços voluntários, a paciência de Gabriella já se esgotava.

Alguns não iam aos treinamentos, outros não precisavam estar lá e, pior, vários sequer deveriam estar fazendo aquilo.

Um dia, depois de um dos treinamentos, foi até a direção anunciou: muito obrigada por tudo, mas estou saindo. Depois, ao voltar para casa: puta que o pariu, o que eu fui fazer? Eu não aguentava mais... Mas como vou pagar o aluguel do mês que vem? E o pior é que os ânimos alterados no Núcleo de Ópera abalavam a relação entre ela Dênis, com quem ainda dividia o apartamento. Chegou em casa e pensou nos recursos que tinha para substituir o salário que não cairia mais em sua conta.

Abriu a agenda de telefone nas últimas páginas, onde estavam os contatos de Wellington Nogueira. Teria que falar diretamente com ele.

“Alô, Wellington, você pode me receber para uma reuniãozinha?”

Chegando ao escritório dos Doutores da Alegria, explicou a situação.

“Você não teria uma vaga num hospital para mim?”

“Tenho! Eu tenho uma vaga para você.”

Mas foi preciso passar novamente pela última fase do teste, onde o candidato acompanha o diretor pelos três quartos de um dos hospitais. Naquele dia, o último era dentro do CTI. A garota internada havia perdido toda a visão poucos dias antes. Desde então, mal se comunicava com a equipe médica, recusando-se a comer e a tomar banho. Eram todas as informações que os palhaços tiveram antes de tentar levar um instante diferente em seu dia. Com as pontas dos dedos no braço da criança, Du’Porto começou: “Era uma vez, uma formiguinha...” Imprimia os passos da pequena personagem, reproduzia o caminhar, as corridas, os saltos. Contava no tato o que a paciente apenas ouvia. Ao fim da história, que durou porque a menina sorriu, sem querer que acabasse, Du’Porto propôs:

“Você está precisando tomar um banho. Se eu ficar junto com você, você toma?”

“Tomo.”

O jaleco de bestiologista era dela. Doutora Du’Porto, cuja bobografia no quadro da organização apresentava o sucinto necessário. “Formada e deformada na Pontifícia Cais do Porto de Santos, foi despachada por engano num container rumo à terra do Tio Sam, onde realizou seu pós-doutorado em física quântica. Catedrática, hiperbólica, epifânica e telúrica, especialista em adestramento viral e ginástica laboral. A doutora em questão foi feita para ser amada, não compreendida.”

Em seu vestido de bolinhas, cabelos negros e encaracolados, presos para o alto como um arranjo que explode no ar, sobrancelhas grossas, larga cintura e pés pequenos, quando Du'Porto encontrava no meio do corredor um grupo de médicos e enfermeiros, não resistia:

“Ai gente, eu precisava de um coquetel de *diox, diazepam com gramatinina* e..., sei lá, um pouquinho de suco de limão”. A palhaça sabia do que estava dizendo. A composição seria capaz de derrubar uma ala inteira do hospital. Na outra semana, lá vinha ela de novo, desejando um bom dia e propondo aos colegas doutores e enfermeiros um brinde com uma nova fórmula original.

Outras vezes, no quarto de uma criança, ao ver a enfermeira chegando com uma dose a ser aplicada na bolsa de plástico com a droga que alimenta a veia, a palhaça palpitava uma batelada de remédios a serem incluídos. Tirava risos com todo aquele exagero, deixando ecoar os excessos da própria medicina alopática. Sem ninguém imaginar, ela mesma se curvava aos remédios e às somatizações. Voltava para a sala de apoio, onde apenas os palhaços entram, e lidava com seu próprio espelho, lembrando-se de suas velhas automedicações, em mais uma fase em que vivia doente por um motivo ou outro.

A sala de apoio serve tanto como um camarim quanto para este isolamento, depois de situações dolorosas, como a que aconteceu com Du'Porto numa manhã, no Hospital Emílio Ribas, ao lado de Raul Figueiredo, o Palhaço Zapatta Lambada.

Du'Porto e o parceiro passaram por um quarto ocupado por um menino quietinho em seu leito. A porta entreaberta indicava que, provavelmente, seu acompanhante estava prestes a voltar. Os palhaços falaram baixinho.

“Oi, amigo! Nós vamos cantar um pouquinho pra você...”. Delicados, diante do sono leve que deixa os olhos semicerrados, a dupla já ia para o refrão, quando a enfermeira chegou à porta, interrompendo.

“O que vocês estão fazendo, seus doidos! O moleque tá morto. Só estamos esperando o IML pra levar o corpo!”

“A gente tá cantando pra subir. Você nunca ouviu a expressão ‘cantar pra subir’? Agora nos dê licença pra gente continuar, por favor?”. Na velocidade da resposta, o jogo estava mantido entre eles, os vivos. Finda a canção, voltaram ao quartinho de apoio. Tiraram os narizes e verteram toda aquela graça em choro.

Ao contrário do palco, onde também acontece o improviso, o palhaço do hospital lida com cenários e públicos diversos numa variação que acompanha o ritmo de uma breve visita nos quartos. Cada um desses territórios de tédio, angústia e sofrimento, são locais onde se cria

um pequeno número que ainda não existe. Ele depende do paciente, ou de vários pacientes – no caso dos quartos compartilhados – de seus familiares e dos profissionais que transitam ali naquela hora. Os palhaços passam no balcão da enfermagem e se informam das particularidades daquele dia. No quarto 206 tem uma criança que operou a região abdominal. Não pode rir. Os palhaços, no entanto, ainda precisam entrar e levar felicidade sem riso, sem privar os enfermos daquela visita. Nos quartos sem quaisquer restrições específicas, é preciso mapear tudo muito rápido. A emoção dos pais, o humor da enfermeira, a disponibilidade da criança.

Outros pacientes se tornam familiares. Há quase um ano, Du’Porto e Palhaça Sakura, feita por Roberta Calza, já frequentavam o quarto de uma menina também chamada Roberta. Conheciam bem tanto a garota quanto sua família, levadas ao hospital com a frequência exigida pelo câncer. Ao longo de quase um ano, o vínculo alimentava as ideias e o imaginário.

“Lá na minha casa, a gente ri muito quando tenta falar Afonso com a boca cheia de farofa.”, Roberta contou às palhaças.

“O mais engraçado era quando nós éramos crianças. Numa travessa de bolo, a gente colocava biscoitos maisena flutuando na água e tentávamos pegar coma boca”, complementou a mãe, ao lado da irmã.

“Está combinada a prova da semana que vem! Vamos fazer o campeonato de bolacha na travessa!”, anunciaram Du’Porto e Sakura.

No dia, organizaram o CTI para o grande evento particular. As palhaças tentavam pegar os biscoitos que afundavam na água, gerando o som de bolhas enquanto falavam e mordiam em falso. Mãe e tia se arriscavam também, juntando aquele presente com um passado distante dali. A menina entrou na competição sobre a qual apenas tinha ouvido.

“Mas falar Afonso com farofa também é muito engraçado!”

“Então está combinada a prova da semana que vem: vamos fazer o Afonso com farofa!”.

Du’Porto e Sakura voltaram com os sacos de farofa e os lábios cheios de sopro, prontas para a competição.

“Hoje é o grande dia do Afonso com farofa!”, anunciaram as palhaças, antes de perceberem o quarto vazio.

“Tsic... Tá mais aqui não.”, a enfermeira deu a notícia, arrumando a cama.

As palhaças se entreolharam.

“Ih, e agora, Sakura? Vareei a noite preparando essa farofa toda!”

“Pois é, Du’Porto... Como é que a Roberta faz um negócio desses com a gente?”

“Agora a gente vai ter que ir até o céu pra fazer o Afonso com farofa pra ela. Olha o trampo que vai dar pra ir até lá...”

Voltando-se para a saída do CTI, continuavam matutando.

“Como é que a gente vai fazer isso?”

“Ai, não sei... Vamos tentar por aqui...” – e se perderam pelos corredores. Encontraram-se consigo mesmas na sala de apoio, onde a suspensão da realidade não entra.

\*

As primeiras apresentações lotaram o quintal. Márcio e César batizaram o espetáculo da maneira mais simples e autoexplicativa: *Jogando no Quintal*. O boca a boca correu pelo bairro, entre os alunos daqueles palhaços, pelas escolas de teatro, mas também por pessoas mais distantes daquele círculo. Como cada espetáculo era inusitado, com cenas construídas apenas naquele momento, a vontade era de saber como os artistas se saíam na próxima apresentação. Na terceira noite de espetáculo, os palhaços já estavam na concentração quando alguém bateu na porta e deu a notícia. Havia tanta gente lá fora, mais de cem pessoas, que já chegava a atrapalhar a passagem dos carros na rua. Os próprios palhaços precisaram sair e explicar que não ia ter como entrar todo mundo.

Haviam conquistado o desejo de perder o controle do público. Só não esperavam que seria tão rápido. Além do local pequeno, estavam arriscados a chamarem atenção das autoridades, produzindo peças de teatro num espaço sem licença para isso. Entraram em contato com uma produtora, que também tinha o seu quintal, onde cabiam seguramente cem pessoas numa arquibancada já instalada para pequenas produções. Além disso, o grupo decidiu que os espetáculos seriam aos sábados e domingos.

Conseguiram ser os pioneiros no país deste formato que envolve apenas jogos de improviso e que, dez anos depois, a partir de outros grupos semelhantes, ganhou grande popularidade nas programações de teatro e de televisão. Além de terem sido os primeiros, foram os únicos a fazê-los como palhaços improvisadores, e não atores de cara limpa.

Gabriella tinha todos os motivos para agradecer a vida que construía em São Paulo. Estava trabalhando com o que gostava e com pessoas com quem se entendia. Venceu até mesmo sua insegurança adolescente e abriu seu peito para o amor, numa relação que começou tão torta quanto seu fim.

## Um toque de hierarquia

O palhaço desconhece hierarquias. Ao chegar num novo local, ele não desrespeita diferentes níveis de autoridade, simplesmente por não as perceber como tal. É dirigido pelo instinto, e suas ações partem da região do ventre, e não do cérebro. Apenas depois de sua presença estabelecer relações com as pessoas e aquele determinado ambiente, é que ele passa a entender quem é quem. Quem pode ajudá-lo, quem pode prejudicá-lo ou puni-lo, ou dar-lhe um trabalho, uma chance, matar a sua fome etc.

Portanto, como mestres e mestras de palhaços em formação, a linha de aprendizado com a qual nos deparamos seguia aquela mesma repleta de elementos de desconstrução do ego, utilizadas por Gaulier, e que, sob o olhar de uma sociedade democrática, podem ser considerados humilhantes. No meio de exercícios com a máscara, muitas vezes tínhamos o momento quebrado pela professora, nos tratando como os seres inadequados que nos tornávamos.

“Olhem para mim, seus incompetentes! Prestem atenção: alinhem-se em ordem de tamanho. Em cinco segundos!”

“Muito bem! Agora se alinhem de acordo com a espessura óssea. Rápido, porque eu não estou com paciência hoje.”

“Agora, em ordem de beleza.”

No mesmo alinhamento militar, mandou que fechássemos os olhos e esperássemos o comando para abrímos de novo. Em silêncio, cumprimos a ordem ao longo de seis minutos, quando fomos surpreendidos, um por um, por tapas nas costas, tais como golpes de coices dados pelas mãos de Gabriella, na medida suficiente para fazer um barulho de palmada, e não para doer a pele.

Talvez por já termos tido meses de experimentações livres, ou pelo ambiente de confiança que estabelecera ao longo de quase um ano, nenhum palhaço abriu os olhos. Havíamos obedecido, e este era o motivo de levarmos aquele safanão.

“Vocês ficaram aí por seis minutos sem abrir os olhos, acreditando que eu estava aqui vendo, quando, na verdade, eu saí e fiquei só observando se alguém ainda caía no meu papo. Todos vocês caíram, seus incompetentes!”

## Atos fora de cena

Ele era irmão mais novo de uma amiga de turma da Escola de Teatro. Gabriella passou algumas semanas na edícula da casa deles quando ainda não tinha um abrigo fixo em São Paulo, não passava dos 18 anos de idade, e o moleque não tinha mais de 13. Aos 21, quando já fazia tempo que não via a amiga, Gabriella combinou de lhe fazer uma visita. A porta aberta pelo irmão caçula revelou que aquela criança já assumia feição, corpo e voz de homem. Toni ainda não havia atingido os dezessete, mas qual a importância dessa diferença quando a carne fala mais alto? Nem ele, nem ela pensaram. Dias depois da visita, continuaram se vendo até que, desta vez, a estreia era a do garoto, e não dela.

A ressaca moral, no entanto, foi de Gabriella. Sabia que aquilo não era correto, explicou ao menino que não poderiam continuar se vendo. Que ele seguisse sua vida, com descobertas ao lado de meninas da idade dele. Em palavras menos didáticas ou teor de romance interrompido, ouviu o mesmo da mãe de Toni. Naquela casa, não era mais bem-vinda.

As cartas, no entanto, chegavam como em contrabando. Aos finais de ano, quando a família do menino descia para Santos, onde também tinham parentes, Toni escrevia e enviava. Gabriella respondia. Não foram o suficiente para manter qualquer prazer carnal, mas qual melhor instrumento para envolver ainda mais alguém apaixonado?

Um dia, o interfone do apartamento da Aclimação tocou. O menino que virava adulto veio sem avisar. Já tinha 18 anos e, de acordo com os antigos argumentos de Gabriella, aparados pelos termos das leis, podiam continuar o que haviam interrompido. Não era o que ela tinha imaginado. Mesmo com as cartas, a palhaça não acreditava que Toni reapareceria propondo algo sério. A atitude do garoto, aos olhos dela, era uma loucura, mas também provava um sentimento tão verdadeiro, um reconhecimento de afeto tão sincero, que o peito dela se abriu como jamais o fizera antes. O amor preencheu um vazio e, pela primeira vez, o sentimento que vinha dela não era platônico.

Já entre Dênis e Gabriella as frases se encurtaram, os desencontros se tornaram calculados e, por algum motivo que ambos nunca conseguiram objetivar, a amizade se enfraqueceu. Para Dênis, a convivência se tornou incômoda a ponto de entender que não fazia mais sentido morarem juntos. Foi assim que anunciou sua mudança para outro lugar. Gabriella não colocou empecilhos. Se a amizade estava machucada por algum motivo, talvez

o distanciamento ao menos ajudasse a não piorar. A saída do amigo até permitiria Gabriella mudar-se dali para um prédio ao lado, num apartamento que ficava acima do nível da rua.

Numa tarde, o namorado voltou a tocar a campainha com uma nova surpresa. Carregava uma mala e um computador.

“O que é isso? Você enlouqueceu de vez?”

“Não. É simples. Eu estou vindo morar aqui. Você só trabalha e acaba tendo muito pouco tempo para me ver. Se eu morar aqui, você continua trabalhando do mesmo jeito, mas pelo menos eu posso te ver um pouco mais.”

“Eu não estou acreditando...”

“Relaxa. Eu não vou te atrapalhar. Eu vou montar meu computador naquela mesinha no canto da sala, deixar minha mala em baixo dela, e nada mais.”

Gabriella, que nunca quis se casar, cedeu para uma vida que, no final das contas, provava que o relacionamento entre um casal poderia ser bom. Tinha onde morar, um companheiro a quem amava e que a amava – além do Toco, o gato de estimação. Para o garoto, que trabalhava com *design* e estudava cinema, ela indicou trabalhos de comunicação visual para o Jogando no Quintal e para o grupo Vagalun Tum Tum, onde ela começara a trabalhar na produção. Quanto ao cinema, pouco acompanhava, mas sabia o suficiente para uma resolução sincera. Disse-lhe que sabia de seu amor, mas que sabia também separar bem o que era fidelidade e o que era lealdade. Portanto, poderiam ser leais, mesmo assumindo um relacionamento aberto. “Você vai gravar um filme lá no quinto dos infernos, vai conhecer uma atriz interessante e é claro que vai acontecer algo. Por mim tudo bem. O que acontecer lá, fica lá.” A exceção, determinou Gabriella, era referente às pessoas conhecidas do casal: que, numa abertura da relação, ao menos pudessem se preservar e evitar situações onde uma aventura aleatória pudesse gerar um triângulo constrangedor em encontros sociais, ou pior, uma evolução para casos fora do casamento.

O engodo da relação, no entanto, começou a tomar conta um ano depois, quando Toni chegou com a notícia de que a casa vizinha à de César, na Rua Cotoxó, estava para alugar. Lá seria um lugar ideal para montarem um escritório para ele. Além disso, poderia ser um lugar perfeito para promover noites com saraus, encontros artísticos e performáticos. Gabriella não via necessidade de se mudar da Zona Sul para a Zona Oeste de São Paulo, não botava fé nos tais encontros culturais, mas acabou o incentivando.

“Não faz sentido a gente se matar de trabalhar e ter que pagar dois aluguéis.”, desabafou a namorada meses depois.

“Então vamos nos mudar para a casa. A gente divide o ambiente de trabalho e de casa.”

“Mas eu não quero morar na casa, nunca quis assumir esse aluguel e nunca achei necessário.”

“Mas nós vamos mudar pra lá.”

“Você está dizendo que, mesmo sabendo que eu não quero, que eu não vou ser feliz lá, que eu estou bem aqui no apartamento, a gente vai mudar para a casa?”

“Sim.”

Dias depois, Gabriella se deparava com a vida encaixotada, na sala do novo endereço, olhando para seu jaleco dos Doutores da Alegria por horas. Tudo o que não era figurino ou objetos de trabalho ficou guardado por dias. A casa tornou-se espaço para os eventos artísticos, onde ela passou a dar uma ajuda na organização. Na hora da festa, precisavam de alguém para ficar no caixa de ingresso e bebidas. Acabava assumindo essa função também. Toni aumentou a frequência de outro público durante a semana também: o de gatos. Desde que passou a conviver com o Toco, afeiçoou-se pelos bichanos e começou a trazê-los da rua para a casa. Gabriella perdia a paciência. Não queria mais os eventos culturais no espaço onde moravam. Que ao menos aquilo fosse respeitado.

O rapaz encontrou, então, outro local e outra produtora, já bastante conhecida de Gabriella e dos artistas com quem trabalhavam. Gabriella, que queria ter seu espaço reservado, passou tê-lo cada vez mais consigo mesma. O namorado passava horas fora, ocupado com a organização dos próximos eventos. Uma noite, na semana de Carnaval, depois de dizer para Toni que lhe prepararia um jantar especial para os dois, ela comprovou seu pressentimento.

“O que é?” – respondeu Toni ao telefone.

“Como assim, ‘o que é?’. Eu te disse que eu estava te esperando pra um jantar especial. Você não vem?”

“O trabalho atrasou aqui. Não vou mais chegar cedo, e já acabei comendo aqui mesmo.”

Gabriella desligou o telefone, raspou a panela de camarões no lixo e jogou fora a moranga, onde eles seriam servidos. Sentou-se na cadeira da sala à espera para uma briga que começou horas depois e varou a noite. Toni havia descumprido a regra. As desculpas foram ouvidas, mas não consideradas. “Pegue suas coisas agora e suma daqui!”

Sozinha, na casa que ela não queria, traída pelo cara a quem confiara, a quem havia arriscado provar que uma relação poderia ter um rumo diferente dos pais dela, não conseguia fazer passar a dor no peito, uma dor física de fato. Nas noites, nos dias, nos meses seguintes, só conseguia sair de casa para os compromissos de trabalho. Os colegas de elenco sentiam-na pesada. César, que continuava seu vizinho, não sabia o que fazer quando, em várias madrugadas, ouvia do próprio quarto os choros atravessando paredes, janelas, forros e telhas.

Todas as tardes, Karin passava para visitar a amiga e se certificar que estava de banho tomado e alimentada, o que, na maioria das vezes, ocorria apenas na sua presença. Gabriella passava as horas deitada no sofá, sem ter o que mais distraía-la. Ao sair de casa, Toni levou o computador, que era dele. O que ficou foram contas inesperadas, a serem pagas por ela nos meses seguintes.

Em dezembro daquele inquietante ano de 2004, no dia em que ela havia quitado o último boleto de um pagamento daquela vida que já não existia desde o Carnaval, o telefone tocou.

“Você não sai mais de casa? Você não fala com mais ninguém? Você não tem internet?” Gabriella sabia as respostas para todas aquelas perguntas que o ex-aluno lhe fazia ao telefone, no meio de mais um dia depressivo. Continuava sozinha, sem televisão, computador, conexão à internet, e não encontrava outros caminhos que não fossem os que a levavam para compromissos inevitáveis.

Sabia o que responder ao amigo. Não saio de casa, mal tô conseguindo trabalhar e atender o telefone. Não, não estou verificando e-mail, estou sem nada desde a separação. Sua vida se tornou o estereótipo do palhaço melancólico de coração destruído.

Fosse uma criminosa, helicópteros da polícia e de programas vespertinos de televisão já teriam chegado para transmitir imagens aéreas de sua casa. As telhas avermelhadas acobertando a palhaça foragida.

“Seu nome está em todos os lugares. ‘Procura-se Gabriella Argento’”. Queriam-na viva, do jeito que a tinham conhecido sete anos atrás, antes de óperas, hospitais, quintais e casamento; antes de ter mudado de endereço, de telefone e de e-mail. Tanto tempo se passou que ela se esquecera de atualizar seus contatos aos possíveis e futuros contratantes.

Depois de ver o aviso no mural de uma escola de teatro, este ex-aluno entrou no site do Cirque du Soleil e confirmou que era verdade. A companhia procurava Gabriella por meio de possíveis conhecidos em comum. Na falta de resposta via canais diretos, a equipe de *casting* enviou e-mails para as escolas e grupos teatrais de São Paulo.

Era o momento certo para fugir com o circo. Ligou para o contato divulgado no informativo. Finalmente tinham notícias suas. Precisavam substituir uma atriz num espetáculo chamado *Kà*, em Las Vegas.

“Você tem disponibilidade para vir daqui três meses?”

“Sim, tenho!”

“Você tem medo de altura?”

“Não. Por mim, sem problemas.”

“Você continua gorda?”

“Sim.”

“Então continue. Não perca peso e se prepare para vir.”

As linhas do contrato eram acessórios que precediam o traço final, onde Gabriella assinou feliz, depois de verificar o seu cachê. Fez a contas. Faria dois espetáculos por noite, cinco noites por semana. Multiplicou o valor daquela soma pelo câmbio de dois reais e pouco. Além disso, era um trabalho fixo por um período de dois anos, podendo ser renovado. Em vista de tudo o que estava vivendo, no dia em que viu o contrato, ainda no Brasil, teria assinado mesmo se fosse para trabalhar de graça.

Bastavam três meses para providenciar os documentos necessários, depois de atender a campanha, que soou inesperada pela terceira vez naquela história que não chegava ao fim. Do lado de fora da porta, e com um farto buquê de rosas vermelhas, Toni propunha reatar a relação. O amor era mais forte. Podiam ter um futuro lindo pela frente. Que vivessem aquela nova vida juntos! Os olhos marejados de Gabriella ainda deixariam escorrer muitas lágrimas sobre aquela história, mas quanto àquela relação, ela não conseguia mais pensar numa continuidade. “Essa jornada é minha, e tem mais: sempre é tarde quando se chora.”

\*

Gabriella fechou a porta com a convicção de quem sabe que a distância é aliada dos dedos invisíveis do tempo, que desatam relações. No ano anterior, a campanha que havia soado era a da sua casa em Santos. Tereza deparou-se com Camila Argento, a filha caçula de Carlos, e com quem havia perdido contato há mais de quinze anos, quando o pai deixara de responder suas ligações.

O que Camila sabia, no entanto, era um emaranhado de informações que, com o passar dos anos e com sua maturidade, foram soando cada vez mais descontraídos e absurdos. Na época da briga, Camila era nova demais para conseguir entender qualquer coisa. Mas ao longo

dos anos, chegou a ouvir do pai que Gabriella havia morrido. Outras vezes, ele abria o jogo para ela: Gabriella havia se mudado para a Europa, parece que tinha se assumido lésbica, e não teve mais notícias dela. Aos 16, já ouvira o bastante para desconfiar de tudo. Ela e o irmão começaram a se informar melhor e chegaram ao endereço dos Souza, onde Tereza lhes recebeu, contando sobre o paradeiro real da filha.

Para Gabriella, o reencontro com os irmãos foi uma recuperação de um afeto guardado à força. A atitude do pai jamais ofuscara o carinho que tinha por aquelas crianças, agora praticamente adultas. O reencontro, no entanto, teve todo o estranhamento do inesperado, mas trouxe de volta o contato que não mais se perdeu. Gabriella ouviu dos irmãos que eles haviam tido uma infância com mais ausências ainda. A mãe havia saído de casa. Viveram com a avó Tota e lidavam com as ausências frequentes do pai.

Meses depois do reencontro dos irmãos, Camila queria mais. O clima familiar só seria definitivamente recuperado quando todas as pontas daquele laço se refizessem. Na véspera de seu aniversário, em outubro de 2002, pediu para Gabriella o seu presente: ver o reencontro dela com o pai. Gabriella ficou mexida. Tentar achar um sentimento que definisse seu afeto por Carlos era difícil e confuso. Não sabia se queria aquele encontro. Ao mesmo tempo, estava com 28 anos, já era uma adulta. Podia tentar encarar aquele pedido como um chamado da maturidade, sendo humilde o suficiente para perdoar o pai, ou ao menos entender seus motivos.

Junto de Camila, chegou à casa do pai quando ele acabara de voltar da praia e ainda tomava uma ducha do lado de fora. Ao vê-la passar pelo portão, alegrou-se:

“Pô, Gabriella... Quanto tempo! O que foi que aconteceu que você sumiu?”

## Os piores da turma

Gabriella nos lançou um enunciado. Jogaríamos, já de nariz de palhaço, uma partida tipo queimada, em que se deve acertar com uma bola alguém do time adversário. Terminou de explicar as regras e pediu que dois alunos fossem à frente para a escolha dos times. Na urgência de quase desespero, correram três voluntários ao posto privilegiado. Entre eles, uma de nós suplicou:

“Me deixem montar um time. Eu nunca escolhi e sempre fui a última a ser escolhida...”

“Olhe bem para os seus amigos.”, respondeu Gabriella, apontando para nós, sentados no chão, usando a parede como apoio das costas. “Todos aqui foram os últimos a serem escolhidos.”

Era verdade. Durante a infância e juventude todos ali haviam sido os últimos, os preteridos, os pernas-de-pau, os afundam-times, os molengas, os desastrados, os distraídos, os deus-me-livre. “Se tivessem sido os melhores do time, vocês não estariam fazendo um curso de palhaço.”

## Vento do deserto

Ao ser contratada pelo Cirque du Soleil, teria três meses para organizar o visto, passaporte e os exames médicos comprovando sua aptidão física para trabalhar num dos espetáculos mais ousados da história da companhia. Dias depois do contato com Cirque, ao descer os degraus da frente de casa, pisou em falso e torceu um pé. Tentou aliviar a pressão do lado esquerdo, compensou com o direito, e pendeu-se sobre este também. As dores em ambos já eram velhas conhecidas: fraturas, seguidas de imobilização e repouso.

Pois as façanhas de Gabriella fora do palco incluem quedas acidentais, fraturas e luxações. Testa e queixo cortados, braços, pernas e dentes quebrados. Desde a infância, a dor contemplando cada tombo, cada radiografia, cada ponto que sutura um corte; depois de adulta, vieram também as crises de cálculos renais, além das intermináveis noites de insônia. Na vida de Gabriella, tudo isso pode assumir a mesma magnitude que o faz uma série de espetáculos ao ilustrar a história de um artista. A palhaça, desde criança habituou-se às receitas de remédios, conviveu com imobilizações, restaurações e pontos. Na vida profissional, as quedas continuaram, intercaladas com as somatizações.

As lágrimas vêm com indignação, pois, em cena, ela sequer arrisca movimentos bruscos como cambalhotas e quedas cômicas. Tirando a abertura extrema das pernas em espacate, mas que hoje também já não acontece mais, as cenas de Gabriella não exigem de seu físico muito além do que se pede de outros atores. Ao contrário do que aconteceu em maio de 2016, em Frankfurt, os pequenos incidentes se irrompem nos afazeres cotidianos, geralmente precedendo algo importante. Foi antes da apresentação de *O Incrível Exército de Brancaleone* que ela torceu o pé, pisando de mal jeito. Uma dessas torções que fazem da pele um balão. Recorreu a horas de bolsa de gelo, pomadas anti-inflamatórias e analgésicos. Enquanto isso, Bete quebrava a cabeça. O que poderia ser feito caso a aluna não melhorasse em tempo? Mas no dia da apresentação ela estava lá, de pé inchado, sufocando nos sapatos das personagens.

Endividada e com os dois pés quebrados, não podia interromper a rotina como besteiologista dos Doutores da Alegria. O jeito foi assumir a cadeira de rodas no ambiente mais propício ao uso delas. Fazia todo sentido a palhaça com mania de doenças e tragédias aparecer daquele jeito para animar os quartos e corredores dos hospitais. O que não fazia muito sentido era apresentar-se assim no Consulado-Geral do Canadá solicitando o visto de trabalho para o Cirque du Soleil.

“Mas você é mesmo atriz?” – a agente federal não se convenciu.

“Sim”, disse, empurrando pelo balcão seu pré-contrato com o circo, junto de sua carteira de trabalho onde constava o número do seu DRT, o registro profissional da área.

“Você não trouxe matérias de jornais e revistas com fotos suas, ou dos espetáculos que você participou?”

“Mas não basta o contrato de trabalho?”

A oficial ainda mostrava dúvidas. Como se ela mesmo fosse uma representante de Recursos Humanos, queria provas mais concretas de que a brasileira, com as duas pernas engessadas era, de fato, uma atriz prestes a encarar ensaios e próprio palco. Gabriella insistia: “Minha carteira de trabalho já tem o meu registro profissional. Se eu não conseguir o visto, eu perco esse contrato.”, mas não adiantava.

“Escuta, eu tenho aqui todos os documentos que comprovam quem eu sou, a minha profissão e o meu novo trabalho. Você espera que, além disso, eu ande com matérias e entrevistas sobre isso tudo na minha bolsa?”

Não sabia mais ao que recorrer, pegou sua agenda e começou a folheá-la. As páginas mostravam compromissos do passado e das semanas seguintes, dignos de uma consideração ainda menor por parte da autoridade. Além deles, havia também uma foto, que escorregou de algum dia aleatório. Nela, estava Du Porto em seu jaleco, numa das visitas hospitalares.

“Ah, você é dos Doutores da Alegria...”

“Sim, também.”

“Ok, então! Vou liberar seu visto.”

Ainda sem entender o motivo da mudança repentina no juízo da moça, Gabriella recolheu seus documentos. Guardou aquela foto tirada numa das visitas a Roberta, que sorria no CTI, meses antes de partir.

Como fazer para voar? Como cruzar o céu para o Canadá? Como alguém poderia acreditar que Gabriella de Souza Argento, com RG, CPF e DRT, ia para o Cirque du Soleil? Para um circense, a identidade do mundo de fora do alambrado não lhe garante a existência por completo. Ele existe de fato sob a grande lona, ele existe enquanto nômade, sobre as rodas de um trailer ou transportado pelas turbinas de um avião. Talvez nem Gabriella, nem a funcionária do consulado, tenham percebido. Documentos e assinaturas oficiais são valores pelos quais o palhaço também passa alheio. O crédito está na sua presença, por mais inadequada que seja. Por que haveria de contar com eles naquela hora? Como diz Hans Shnier, em *Pontos de vista de um palhaço*, de Henrich Böll, o palhaço é um colecionador de

instantes. Um mero instante de Du Porto, registrado em fotografia, bastou como única condição para que se autorizasse seu voo. O caminho para céu estava liberado.

Em Santos, seu Oswaldo adoecera e já passava seus dias na cama, sob os cuidados da filha. Uma semana antes da viagem para o Canadá, a neta foi visitá-lo. “Não vamos nos ver mais, Bibinha. A minha vida está terminando e a sua começando. Vá com Deus e vá em paz.”. Dois dias antes de viajar, tirou os gessos, sem que o Cirque jamais desconfiasse sobre os dois pés quebrados. Com as bênçãos do avô, foi.

\*

Em Montreal, a sede nova, de estrutura de concreto e paredes de vidro, garantindo entradas de luz, havia sido ampliada na mesma proporção dos espetáculos do Cirque du Soleil. Com ela, a companhia garantia a centralização dos testes físicos do elenco, as reuniões criativas de vários espetáculos concomitantes, os setores administrativos e financeiros, a academia, o consultório do fisioterapeuta e os galpões de ensaio. Tudo isso se tornou um embaçado escuro nas lembranças de Gabriella no período em que precisou se hospedar ali. Em pleno inverno, os dias eram curtos, e mesmo que o sol lutasse em brilhar, o céu não passava de um teto turvo e opaco. Sem piscar, assinou o contrato e soube melhor sobre o espetáculo em que iria estrear.

*Kà* havia sido escrito e dirigido pelo roteirista, ator e diretor de teatro e cinema Robert Lepage. Assim como outros espetáculos da companhia – como o *Zumanity* e o *Mystère*, aquela era uma obra residente, ou seja, não comportava circulações para outros lugares. Um teatro foi construído especialmente para aquela criação, que conta a saga de dois irmãos gêmeos – um príncipe e uma princesa –, separados ao fugirem de uma guerra que mata seus pais. Enquanto o castelo arde em chama e os membros reais fogem para um barco, o príncipe é atingido por uma flecha, fazendo com que um guerreiro volte para tentar salvá-lo. O barco desatracca com o restante dos sobreviventes, incluindo a princesa e sua ama. Na segunda cena, uma grande tempestade afunda o barco e, junto dele, os que ainda estão na proa e na popa, incluindo a ama. Então, a garota mergulha nas águas em resgate da ama no imenso e escuro oceano.

A descrição de como funciona essa cena bastou para Gabriella entender o motivo do espetáculo ser fixo. No palco, os artistas entram numa estrutura que sacoleja para os lados, como um barco viking de parques de diversões. Ao afundar junto ao barco, no que seria o mar, a ama afunda no fosso do palco, cuja estrutura não é permanente: ora se abre ou se fecha, ora se inclina ou se ergue na vertical. Enquanto isso, o público se depara com a mudança de

perspectiva da cena. Todo o palco se escurece e assume o cenário abaixo da superfície do mar. Lá de cima da boca de cena, feitas por outras atrizes presas em cabos de aço, a ama e a princesa afundam diante dos olhos do público.

Ambas artistas precisam ser parecidas, destemidas e dispostas a fazer tanto o naufrágio do barco quanto a descida pelo cabo de aço, alternando as atuações a cada sessão. A história segue com o palco em movimento, de modo que em outras cenas e elenco continuam lidando com a lei da gravidade, sobre o palco, que, de repente, se inclina e arrasta todos para baixo, como se fossem bolinhas de *pinball*.

Gabriella faria a ama, substituindo uma das atrizes, chamada para assumir um papel em outro espetáculo da companhia. Até então, cada uma das contratadas para ser a personagem atuava em apenas uma das posições da cena. À procura de Gabriella, o *casting* já se preocupava em contratar alguém que pudesse fazer ambas as quedas daquela cena, de modo que as artistas pudessem revezar de uma sessão para outra. Na sede de Montreal, novos testes físicos, exames de check-up cardiovascular e raios-x dos pulmões. Escalou paredes, correu nas salas de treino e na esteira. Rezava para que nenhum dos seus pés fraquejasse e denunciasse as fraturas recém-calcificadas. Caso isso acontecesse, ela teria que contar sobre o incidente e assumir que o acobertou durante os meses precedentes.

Passou também pelos procedimentos padrões para a entrada do mundo da magia. Vestiram-na com um macacão azul de tecido elástico, sensível aos receptores de um computador que tira em detalhes as medidas do corpo, garantindo a exatidão dos artistas e o registro que se mantém independente de onde eles estiverem. Se um figurino estraga ou é recriado, as medidas continuam lá, à disposição dos costureiros. Pelo mesmo motivo, Gabriella foi levada à mítica oficina das cabeças de gesso, onde tiram o molde de todos os artistas que passam pelos espetáculos. Ficam lá, guardados para qualquer necessidade na confecção de chapéus a outros acessórios como máscaras, turbantes, capuzes, coroas, capacetes, antenas, carcaças de insetos, crocodilos ou qualquer ser fantástico que habita o imaginário do circo.

A mente de Gabriella, no entanto, se perdia. Lá fora, a neve lhe tirava o norte. Ainda lhe doíam o peito as juras de amor de Toni nas conversas via internet, seguidas pelas últimas discussões de relacionamento. Num DVD, Gabriella assistia às cenas do *Kà*. Olhava e entendia sobre o espetáculo, seu papel, suas entradas e saídas.

A brasileira que passou na audição como palhaça, mas foi contratada para um papel de atriz, não parecia muito bem. Ela, apesar da capacidade de adaptação, demonstrava com

clareza que não havia se aclimatado às intempéries climáticas do Canadá, onde ficaria por um mês. Vendo que poderia privá-la daquela escuridão invernal, a equipe do Cirque a enviou para Las Vegas no décimo oitavo dia.

\*

A estrutura do teatro parecia uma catedral, uma imponência que não cabia nas imagens vistas na pequena televisão na semana anterior. Não à toa, era o espetáculo mais caro da história do entretenimento. Toda a produção e construção do prédio, além da estrutura cênica custaram 165 milhões de dólares. A boca de cena, de 22 metros de altura, era composta por nove andares de coxias alcançadas por elevadores. A estrutura hidráulica que permitia a base do palco se mover para todas as direções lembrava um cenário de ficção científica. Mas era a pura realidade de um projeto encomendado para os engenheiros da Nasa.

Gabriella olhava para cima, de onde desceria presa em cabos de segurança. Da superfície do palco, via o fosso para onde pularia diante de duas mil pessoas. Havia ela sido a louca por assinar o contrato, ou o Cirque por acreditar nela?

Por sorte, seus ossos continuavam fortes e sem sinal de dor. Mas não só eles haviam se calcificado. Gabriella seguiu os ensaios, os estudos de personagens, os movimentos certos para a dramaturgia e as acrobacias. Quando conquistou a medida certa de suas atuações, a direção estava satisfeita. Era só repetir o mesmo as dez vezes por semana ao longo de um ano, com chance de renovação de contrato. A probabilidade disso acontecer, aliás, era alta. Só quando viu tudo de perto, percebeu o quanto ela era necessária para o espetáculo. Tinha os traços físicos e a presença de cena que os diretores precisavam. Ela era o que o espetáculo pedia para aquela personagem. Se soubesse, teria feito como suas parceiras de camarim, que ganhavam mais, pois haviam negociado o cachê.

Na segunda semana em Las Vegas, Tereza ligou dando a notícia de que Oswaldo havia morrido. Foi preciso chorar de longe, já que para falecimentos de familiares que não fossem pai ou mãe, não era possível deixar o show. Gabriella também sabia que, agora, com a morte do avô, era preciso ajudar a pagar as despesas da casa de Santos. Seu cachê, depois de descontados os impostos, possibilitava pagar suas contas mensais como o aluguel, as parcelas do carro que comprou para poder cruzar a cidade e chegar ao circo, além de uma parte que enviava para a mãe. Aos finais de semana, quando as amigas do elenco saíam para se divertir em bares, ou jantar num bom restaurante, Gabriella tomava o rumo de casa e da disciplina orçamentária.

A verdade é que Gabriella fazia parte de uma das centenas de atrações de Las Vegas, mas nada a entretinha. Sem espaço para criar, para ter um mínimo de autoria artística nas encenações, começou a sentir a opressão da clausura invisível do artista que apenas cumpre as ordens. Depois das duas sessões, voltava para casa em torno da meia-noite, e passava a noite em claro, até a seis da manhã. Conversava com alguém do Brasil, assistia a um pouco de televisão, e preenchia o vazio com remédio, que não eram tão difíceis de conseguir. Recorria ao médico dizendo das suas dores musculares para relaxantes; do seu desânimo, para estimulantes; de sua agitação para dormir, para calmante. Sozinha, dobrava e triplicava as doses como as apostas girando as roletas não muito distantes dali. Uma noite, o corpo de Gabriella apagou. Sua consciência, no entanto, resistia acordada. Caída no chão, tentava se levantar, mas sequer mexia as pernas, braços e pescoço. Calculou que a paralisia, muito próxima do que poderia ter sido uma overdose, tenha durado cerca de três horas.

Quando conseguiu despertar o corpo, agradecida pelo simples privilégio de fazê-lo, resolveu que aquela noite havia sido o ponto final de suas doses abusivas. Pegou todos os frascos e despejou as pílulas e capsulas no triturador da pia. No mesmo dia começaram os tremores, dores de cabeça e enjoos. Da mesma forma que se drogara calada, calou-se também durante as crises de abstinência. Aquela angustia toda, anterior ao deslize dos medicamentos, deveria ser trabalhada em terapia.

Não era a primeira vez que levava sua história a um terapeuta. Este, por sua vez, prestou uma atenção especial aos relatos sobre os rompantes emocionais da avó, da mãe e do pai, em especial os episódios de separação da filha e de como, 14 anos depois, ele a reencontrara como se nada tivesse acontecido. Aqueles eram sintomas típicos da bipolaridade, e ela tinha grandes chances de carregar as mesmas tendências sintomáticas, por uma simples questão genética.

A bipolaridade, antes de se banalizar como expressão cotidiana para alguém que costuma mudar de humor com frequência, foi identificada pela psiquiatria como uma doença não tão simples de se resumir. A Doença Bipolar é chamada também de Doença Maníaco-Depressiva, na qual não está envolvida a simples alteração de humor – algo comum a qualquer ser humano –, mas a intensidade e a repentinidade dessa mudança, que varia entre crises depressivas e maníacas que costumam acometer os pacientes por semanas.

A fase depressiva envolve pensamentos lentos, descrença de si mesmo, desinteresse pelo trabalho, pessoas, familiares e atividades de lazer. Insônia, diminuição de desejo sexual, ideias mórbidas, uso de álcool e outras drogas, alterações de apetite. No outro extremo, e

abruptamente, estão os sintomas maníacos, envolvendo manifestações eufóricas e expansivas. Nesta fase a pessoa se torna extremamente segura de si, com ideias de grandiosidade e superioridade sobre os outros. A aceleração da fala, de rápida mudança de assuntos, de superprodutividade é acompanhada por rompantes de irritação, pois é frequente que seu alto grau de exigência não seja correspondido pelos outros. É comum também o aumento de interesses por diferentes assuntos e atividades, o que pode ocasionar o excesso de consumo e o conseqüente endividamento. Quando eufórico, o bipolar dorme menos, tem seu desejo sexual aumentado e passa a ter dificuldade de reconhecer a própria doença. Assim como na fase depressiva, há uma tendência ao uso de álcool e outras substâncias que alteram a consciência. Mesmo quando sóbrio, o bipolar, em qualquer um desses extremos, pode ter interpretações distorcidas da realidade, mas quando maníaca, reage com irritação e agressividade diante de qualquer comentário ou situação banal.

Gabriella identificava situações sobre si e, com medo, lembrava-se dos rompantes extremos de sua avó. Havia sido acometida por fases depressivas, mas não chegara a ponto de perder o controle, de agressividade verbal com outras pessoas, tampouco de se endividar após trocar todos os móveis da casa. De qualquer maneira, não queria ter o mesmo destino. Temia, e continuava a temer desde então, tornar-se louca. A imagem de sua avó correndo para fora de casa, pelas ruas do bairro, apenas de camisola. O dia em que, numa crise nervosa, ninguém mais a segurava e foi preciso chamar o hospital. Da ambulância, saíram cinco enfermeiros para conseguir dominá-la. Ou de situações menos drásticas, mas não menos sutis ou doloridas, como sua avó lhe perguntando se a menina, depois de se arrumar-se para sair com os amigos, ia sair feia daquele jeito.

Por mais que tivesse tentado falar para a mãe, que ela deveria se tratar, jamais foi ouvida. Diante do psicólogo americano, ao escutar o diagnóstico, acatou o tratamento sem hesitar. Terapias constantes e controladas com remédio fizeram seus dias mais calmos naquela cidade artificial. A alma artística, no entanto, adoecia.

Dois anos depois de fazer dez espetáculos por semana, seus ânimos estavam afetados a despeito de qualquer sintoma psiquiátrico. Havia sido mais de mil quedas, perfeitamente iguais para públicos iguais, com parceiros de cena iguais. A mudança mais substancial que aconteceu foi a de direção artística. Gabriella não se entendia com o novo diretor. Ele propunha pequenas alterações que, ao invés de aliviar o marasmo artístico que ela sentia, trazia ainda mais indignação. Preferível que ficasse como era antes.

Já era 2007 quando chegou no seu limite. Escreveu uma carta ao novo chefe, explicando sobre sua estafa, sobre suas questões pessoais e da necessidade de voltar ao seu país, para uma temporada em que pudesse se recompor. “Compreendo, mas não podemos abrir mão do seu trabalho, além de que você renovou seu contrato conosco por mais um ano” – teve como resposta. Era preciso respeitar os termos. Depois disso, poderia seguir sua vida.

Gabriella se enfezou por dentro. Sabia bem que já havia assinado o contrato. Mas será que o diretor não poderia se compadecer com seu pedido, fazendo um esforço para encontrar uma substituta, sem que ninguém saísse prejudicado? Pois se o contrato falava mais alto, ela também poderia mudar sua atitude, protegida pelas letras pequenas daquele maldito papel.

Na parede do seu canto no camarim, passou a riscar com lápis de maquiagem dia a dia que continuava trabalhando ali, como uma presidiária cumprindo sentença, temendo perder a noção do tempo. Se não podia sair antes do contrato, permitiu-se responder e dar opiniões mesmo quando sabia que iria desagradar. Não atendia a pequenos favores e concessões solicitadas da direção do espetáculo. Se não estava nos termos rubricados e assinados, ela não era obrigada.

Um ano mais de contrato. Uma contagem regressiva de doze meses. Mais quinhentas e vinte quedas-livres no fosso, ou dos 22 metros lá de cima do palco. Deu tempo de enviar passagens para a mãe ir visitá-la e vê-la brilhar. “Vi você fazendo coisas muito melhores na escola de teatro”, Tereza lhe disse ao reencontrá-la no camarim. Depois, confessou que havia gostado do show, mas não queria ver de novo, pois se afligira demais com as cenas da filha caindo palco abaixo, ou escorregando pela plataforma inclinada.

Naquele terceiro ano, o espetáculo precisou trocar a parceira do papel de Gabriella. A nova atriz era Gail Gilbert, uma bailarina sem muita experiência em artes cênicas. Contou com a ajuda de Gabriella, que a dirigiu nos ensaios, enquanto compartilhava com ela seu cansaço após aqueles anos de *Kà*. Um dia, Gail chegou para mais um ensaio e lhe contou que havia sonhado com Gabriella. No sonho, ela estava dentro de uma gaiola dourada. A imagem era muito forte e muito boa.

“O que você acha se a gente desenvolvesse uma cena baseada nessa imagem? Eu te dirijo”, propôs Gail.

“Eu topo!”

Ao longo de seis meses, Gabriella se debruçou em referências para construir uma personagem que trouxesse toda aquela experiência dos últimos dois anos e meio. A jaula em

forma de uma gaiola de ouro era uma pista. A sua atuação, ela teria que desenvolver, ao lado da amiga, até que chegaram à ideia depois desses meses preenchidos por ensaios semanais.

*Gilded Cage (Gaiola Dourada)* foi o nome que Gabriella deu à cena de quinze minutos, na qual uma mulher, vestida com um sobretudo e chapéu contornados de penugens brancas, vive dentro desta grande estrutura de ouro no formato de sino. Com seus óculos escuros e sapatos de salto alto, acena para um público que a ovaciona. O ápice de sua fama vem acompanhado com o movimento frenético dos *paparazzi* ao seu redor, disparando suas centenas de *flashes*. Ela posa para as fotos, levando suas mãos no rosto, ao redor das bochechas e sobre o queixo. O silêncio, então, começa a ganhar espaço. Tira os óculos escuros, tentando enxergar além da jaula invadida pelo vento do deserto. Faz movimentos leves, numa dança fluida ao som instrumental de sopros e cítaras, buscando alguma paz. Abre seu penhoar cor de pérola contornado de plumas e com uma camisola creme e meia-calça branca. Tira sua peruca branca, que usa como um chapéu de diva, e espana as grades por dentro. Ajeita-se para dormir, sem sucesso. “Não vou nada bem, não vou nada bem”, lamenta o cantor Seu Jorge na versão brasileira para a música *Chatterton*, de Serge Gainsburg, lembrando os grandes nomes suicidas, de Kurt Cobain a Getúlio Vargas, ou que morreram enlouquecidos, como Van Gogh, Nietzsche e Goya. “E eu! Não vou nada bem”, repete a música enquanto aquela mulher de nariz de palhaço, que não faz nada do que se espera desta figura.

Ao se levantar novamente, a mulher anda em círculos e tenta quebrar a gaiola, em vão. Mas as barras da jaula são flexíveis e acompanham os movimentos de sua engaiolada. Agora, segurando as estruturas com as mãos ou braços entrelaçados, dança mais livre e chega a andar carregando-a consigo. Os braços se erguem e levantam a jaula pelo topo, tirando sua base do chão e fazendo tudo girar como se fosse uma grande saia-rodada. Gira mais, até cair no chão, cansada. A gaiola cai junto, mas sua estrutura mole a abraça como uma rede de pescar. A diva se ergue, trazendo consigo toda aquela estrutura, sem perceber que existe ali, na base, o vão que antes era intransponível devido ao piso. Levanta-se novamente, reestruturando a velha prisão da qual tentava sair no início da cena. Olha para a plateia e recupera sua pose. Mas está cansada e é preciso deitar-se mais uma vez. Quando para de tentar, prestes a adormecer, ondula seu corpo como que debaixo de um lençol e, escorregando pelo chão, encontra a saída. Levanta-se, dá uma volta em torno do emaranhado desfalecido, com os braços na cintura, nariz empinado e olhos de vencedora. Vira de costas e dá um pequeno coice com o calcanhar naquele dourado retorcido, antes de sair bailando livre ao som de uma rumba.

O palhaço do *Kà* era o russo Anatoli Akerman, que, naquela época, trabalhava também na criação de um número solo, no qual fazia um palhaço-cuco, que morava dentro de um relógio. No meio dos seus ensaios, havia pedido para Gabriella assistir, de modo que tivesse um olhar externo do que estava fazendo. Quando os números dos artistas estavam quase prontos, os dois combinaram de reuni-los numa mesma sessão.

Enquanto a peça de Anatoli tinha trinta minutos, o número *Gilded Cage* contava com quinze. Gabriella então recorreu a um antigo solo, criado para apresentar num *Midnight Clowns* em 2002. Chamada de TPM, remetendo à tensão pré-menstrual, o esboço da ideia surgiu ainda nas pesquisas do *Chá de Alice*, quando Karin Frutig improvisou uma coelha no cio, unindo a crise, a loucura e o sangue. Certo dia, o produtor do *Midnight Clowns* ligou para Gabriella em busca de elenco para o próximo cabaré de palhaços. O tema da TPM não saía da cabeça de Gabriella, que ligou para Karin compartilhando sua ideia e confirmando se poderia usá-la num contexto diferente, dentro do universo da Du'Porto. Desde então, este passou a ser o seu único solo autoral, apresentado dezenas de vezes ao longo daqueles anos, em diversas ocasiões.

“Deixe-me ver”, pediu o russo.

Então, viu Du'Porto com a mesma camisola creme usada pela mulher engaiolada por baixo do sobretudo. Agora, a palhaça entrou no palco com cara de desconforto, compartilhando com o olhar uma fúria que se dramatiza de acordo com as variações da música *Je veux vivre*, de Charles Gounod para a ópera *Romeu e Julieta*. As mãos e os braços em torno do corpo fazem movimentos que se ampliam acompanhando os crescentes da cantora, como se inflassem a região abdominal e, depois, a cabeça. Na região do ventre, as mãos se tensionam. Amarram, como um cadarço ou um barbante imaginário, algo que está preso ali dentro.

Du'Porto abaixa a cabeça em direção ao público e se descabela. No canto esquerdo do palco, encontra uma maleta branca com uma cruz vermelha, aparada num banquinho. A palhaça destrava e abre a malinha, arrancando dúzias de bombons, jogando-os para o ar. Um pouco mais alegre, passa a nadar em algo mais doce. Tira uma gigante barra de chocolate e dança com ela, esfrega-a pelo corpo, por debaixo do braço, como um sabonete, até chegar entre as pernas. Dá pequenos saltinhos de felicidade, solta o chocolate, que cai no chão, e mergulha na direção dele. O alívio dura pouco, até que começa a chorar, sacando da maleta uma série de lencinhos de papel, que voam pelos ares e descem em zigue-zague ao seu redor. Dos lencinhos, tira um rolo de papel higiênico. Do draminha, vem um dramalhão.

A tira de papel passa a ser, para Du'Porto, uma fita de ginástica olímpica, que logo voa para a plateia. O cenho da palhaça fica carregado, fechado, sublinhado pela grossa pintura de lápis preto acima das sobrancelhas. Da malinha, tira uma faca de açougueiro. Risca o ar para lá e para cá. Tenta encontrar uma vítima. Talvez ela mesma se apunhale. Até que, no ápice de ária, no mais agudo dos timbres, no fundo do poço da amargura existencial, a palhaça imbuída da dor, da ameaça, do risco sobre si, consegue se libertar: ergue sua saia e solta do vão entre as pernas um emaranhado de lã vermelha. Leve e aliviada, respira o fim da angústia feminina.

Entre os dois solos, no tempo para a contrarrega trocar os cenários e objetos de cena, planejou recitar dois poemas. O primeiro seria o clássico *O Me! O Life!*, de Walt Whitman. O segundo, um dos fragmentos do trabalho *Inflammatory Essays*, de Jenny Holzer.

Anatoli Akerman, vendo todo aquele material, da mulher engaiolada à desesperada com TPM, gostava, mas não entendia o conceito por trás daquilo. Era uma linguagem inesperada. Uma palhaça que não era palhaça, mas também não era uma atriz atuando de maneira convencional. Um híbrido artisticamente incompreensível para ele, porém reconheceu ser agradável de se ver, mesmo sem ser objetivamente engraçado. Parecia ter lido o currículo de Du'Porto: feita para ser amada, não compreendida.

Anatole e Gabriella alugaram um teatro de 200 lugares e reservaram duas noites de um final de semana. Nas duas sessões, apresentaram para a casa lotada de amigos do circo e outros artistas e malabaristas. Na frente deles, Du'Porto apresentou a ficção dos seus dias obscuros na claridade do deserto. Ganhou aplausos de verdade, além de risos. Semanas depois, naquele janeiro de 2008, estava de volta ao Brasil, onde voltar a fazer o que sempre fez nunca lhe pareceu tão libertador.

## O que trazemos sem querer

Depois de meses de pesquisa, Gabriella avisou que na aula seguinte começaríamos a estudar nosso figurino. Sugeriu que o primeiro passo, para quem não tinha ideia alguma, era escolher roupas do nosso próprio armário. Aquelas que, por algum motivo, eram pouco ou jamais usadas por nós – fosse por ter encolhido um pouco, ou por termos perdido o encanto ao vesti-la fora da loja. Peças esquecidas, frutos do desencontro de medidas e estéticas, poderiam ser um ótimo ponto de partida.

Para uma aula importante como a de figurino, não nos aparamentariamos de qualquer jeito. Haveria de ter um ritual tão especial como a trajetória do palhaço enquanto ninguém o vê. Antes de vestirmos o nariz, Gabriella pediu que levássemos nossas trouxas e misturássemos todas as peças no centro da sala.

Será que, depois que estivéssemos com nariz, teríamos que procurar a nossa roupa rapidamente, numa competição para ver quem ficava pronto primeiro? Ou será que teríamos que adivinhar de quem era a peça correta para compor o figurino de determinado palhaço?

“Quero ver vocês desfilando com a roupa mais bonita que encontrarem no meio do caminho!”, anunciou Gabriella para os palhaços em busca do que vestir. Com isso, queria dizer que poderíamos escolher uma peça que havíamos levado, claro. Mas também poderíamos nos surpreender com aquela roupa que era a nossa e, que por um descaso do destino, ainda não havia chegado até nossas mãos.

A pilha de roupas, das mais cotidianas às mais exuberantes, era uma situação metafórica da realidade de seres como o palhaço, que lidam com os raros e limitados momentos de privilégio. O momento em que, um ser desvalido de posses e alternativas, precisa aproveitar qualquer oportunidade que a vida lhe dá. Contando com o nada, não existe o luxo da escolha. Uma roupa encontrada, um objeto, uma comida, um trabalho ou até mesmo alguém para lhe fazer companhia, tornam-se grandes oportunidades que, na ausência de nada melhor, são agarrados pelo pobre diabo.

Encontrávamos peças que não tinham nada a ver com nosso gosto, mas também aquelas que faziam nossos olhos brilharem. Algumas tinham um número maior ou menor; outras caíam muito bem, à exceção da cor fora do tom preferido; algumas estavam puídas, ou até mesmo furadas. Seria mais inteligente procurar outra, ou garantir antes que alguém encontrasse e levasse embora?

Assim, para aquele momento, naquela noite prestes a assistir a um desfile de palhaços descobrindo composições idealmente inadequadas, vestimos e exibimos nossos achados enquanto tocavam músicas da trilha de *O baile*, de Ettore Scola. Não por coincidência, o filme italiano mostra personagens construídos por uma rica humanidade, ao mesmo tempo em que moram numa pulsação à parte do mundo cotidiano.

A roupa do palhaço busca seguir essa pequena diferença de frequência em relação ao que somos. Não se resolve necessariamente com excesso de apetrechos e peças multicoloridas. Depois daquele primeiro exercício, fomos orientados a escolher peças que destacassem nossos traços físicos. Para uma pessoa muito alta e magra, seriam interessantes peças estreitas e com as barras curtas. Para alguém baixinho, uma calça larga poderia cair bem.

Semanas depois, tivemos uma experiência semelhante quanto ao uso da maquiagem. Desprovidos de qualquer cor que não fosse o branco, o preto e o vermelho, aprendemos a preencher o rosto com traços que ampliassem o que já trazemos de marcante, mesmo que não seja aquilo que mais gostamos e queremos trazer à vista.

Bem, àquela altura, já nos divertíamos explorando nossas peculiaridades.

## Mulher ao mar

Aqui há uma história fora do comum para passageiros não acostumados à vida de artista. É quando se faz o possível, mesmo sem ideia alguma do que fazer. E que melhor definição poderia haver para o palhaço, sempre pronto para mostrar que é capaz de cumprir qualquer coisa que lhe peçam, e vai na certeza de ser o melhor candidato para a façanha?

Foi depois de dias de aflição que Gabriella precisou encontrar uma solução criativa, prática e que tivesse graça. Pegou sua mala e colocou apenas o necessário, o essencial. Sabia, como boa palhaça, que é dentro de uma maleta que cabe todo o necessário para uma vida inteira. Engoliu seco e lembrou-se também que a necessidade se impunha sobre o emocional. Respirou fundo e passou em retrospectiva aquele ano todo de 2009.

Desde o ano anterior havia mergulhado em muito trabalho. Grande parte do seu quinhão, estava colhendo por si. De volta aos amigos de profissão, continuava no elenco do grupo Vagalum Tum Tum e do Jogando no Quintal, onde, além de compor o elenco, era escalada para treinamentos em empresas, levando a vivência do resgate da humanidade a partir do nariz vermelho. Por fim, sentiu-se à vontade para começar a dar oficinas voltadas exclusivamente para palhaços, no espaço do Jogando no Quintal, o Quintal de Criação. Seguiu também como parceira dos Doutores da Alegria, onde assumia a categoria de “palhaço prateleira”, sem vínculo empregatício, um tipo de palhaço que fazia plantão à distância, trabalhando apenas quando lhe chamavam para cobrir um colega em licença ou algum imprevisto de última hora. Havia meses em que, de tantas substituições, chegava a fazer mais horas de trabalho do que os colegas de contrato fixo.

Confirmava a impressão que teve ao pisar em solo nacional. Continuará trabalhando com a mesma rede de sempre, mas a certa distância, sem vínculos fixos, o que poderia lhe garantir a liberdade para desenvolver trabalhos paralelos por conta própria. Nessa dinâmica que parecia ser já um padrão em sua vida, ironicamente e com graça, passou a se definir como “substituta profissional”, especialista em tapar buracos, um pau pra toda obra a toque de caixa.

Foi assim que Gabriella levantou também um projeto inédito, sonhando retomar o formato do extinto Núcleo Experimental de Ópera da Faculdade Santa Marcelina. Ao lado de uma tchellista que conhecera naqueles fins dos anos 90, concebeu um trabalho cujo objetivo era desenvolver uma narrativa oral e palatável para o público infantil desenvolvido e realizado

ao lado da Orquestra Sinfônica Jovem da Prefeitura de São Paulo e com a Orquestra da Porto Seguro. No palco, junto dos músicos, Du'Porto contava a história de compositores, ou explicava sobre as composições clássicas nos intervalos entre as apresentações musicais das orquestras.

Com trabalhos avulsos e solos, conseguira juntar um bom pé-de-meia, já que o pouco com que voltara de Las Vegas, foi gasto para ajudar a pagar algumas contas da mãe. Com o que tinha agora, juntando mais um ou dois anos de trabalho, conseguiria dar entrada numa casa própria. Sabia que, para isso, não poderia contar com ajuda da família. O tal império construído pelo pai já há muito derreteria como parafina. Os bens conquistados, como outra casa de praia e uma fazenda, eram agora apenas passado.

Um dia, Joca Paciello, produtor do Jogando no Quintal, ligou para Gabriella dizendo que um espetáculo estava precisando de uma substituição para aquele mesmo dia. Era o Trixmix Cabaré, um show produzido mensalmente na Zona Oeste de São Paulo, reunindo diferentes artistas circenses, dançarinos, tal qual as apresentações europeias de variedades do início do século 20. Cada festa compunha uma seleção de diferentes participantes, demandando uma procura contínua de artistas.

Gabriella sequer cogitava reapresentar a mulher engaiolada. O primeiro motivo é que teria que refazer aquela grande gaiola, com o material que proporcionasse o efeito rígido e mole ao mesmo tempo. Isso demandaria tempo e dinheiro. Além disso, para o Trixmix, uma cena de quinze minutos seria longa demais. Gabriella lembrou Joca que tinha apenas um número solo, o da TPM, com pouco mais de cinco minutos. Para ele, estava ótimo, já ajudava a preencher a lacuna.

Na noite da apresentação do seu clássico número, estava presente na plateia a produtora do teatro da Ibero Cruzeiros, que aportaria no litoral, enchendo a programação das férias de verão dos brasileiros. Pela primeira vez, uma empresa internacional de turismo marítimo decidia empregar uma parcela de mão de obra artística local, ao contrário do comum, em que contratam artistas via produtores da Europa, por ser do local de origem da empresa. Cientes de que no Brasil o público, obviamente, era de maioria brasileira e, grande parte do restante, de língua espanhola, a produção de atrações artísticas encontrou nas apresentações do evento um pequeno manancial de futuros contratados, de modo que o próprio Trixmix seria o intermediário das negociações.

Depois de ver os números, a produtora do navio apresentou-se à Gabriella. Havia gostado da linguagem universal e da originalidade de sua apresentação. Tinha uma proposta.

“Você não teria um solo mais longo, algo de uma hora e vinte minutos, para apresentar no teatro do cruzeiro?”. A palhaça, que só tinha aqueles cinco minutos e nada mais, lhe respondeu com segurança:

“Tenho!”

“Então você pode enviar o material para mim?”

“Posso, claro!”

Chegou em casa e começou a separar o “material do solo” olhando a foto que tinha da apresentação da gaiola. A partir dela, escreveu um release sobre a Palhaça Du’Porto e no que consistia sua apresentação, ainda sem saber bulhufas sobre o que levar ao navio. Falou de si, colocou termos e conceitos-chaves sobre seu trabalho e que sabia que surtiria efeito sobre os produtores. Era um espetáculo solo, de uma hora e vinte minutos, numa mistura de linguagens que misturavam o *clown* com a comédia física, o depoimento pessoal do *stand up comedy*. Escrevia com segurança, sabendo do seu poder de retórica e de conseguir falar muito sem dizer nada.

Enviou o material escrito e começou a pensar numa gravação em vídeo que expusesse sua proposta, exigência comum de produtores interessados em contratar o trabalho de artistas. Não deu tempo. Poucos dias depois, o retorno do navio já veio em forma de contrato para que ela assinasse, firmando as datas, o cachê e outros combinados.

Era inacreditável que alguém a contratara sem pedir para ver o produto em si. Mas ela não tinha tempo para pensar sobre os motivos desta antecipação. As ideias repetiam como um mantra de desespero. Era sentar e pensar naquela interessantíssima apresentação comprada com cifras muito gordas. Para cada um dos dois espetáculos apresentados por noite, a cada semana, ganharia uma boa quantia, sem dedução de impostos, por ser um trabalho fora do território nacional. Seriam dezesseis embarques no total, ao longo de três meses, sendo que sua primeira viagem aconteceria no dia 28 de dezembro. Ela não tinha tempo para pensar, mas pensava.

Ainda era novembro e ela já se preparava para encerrar os trabalhos que lhe vinham tomando todo o tempo ao longo do ano. Os treinamentos em empresas juntavam com apresentações em outras cidades, além do projeto da orquestra, que continuava em São Paulo. Houve semana em que fez jornadas de trabalho e viagens por 40 horas seguidas. Agora, seus cálculos se tratavam de prazos e previsões para transformar em espetáculo a ideia abstrata enviada para o navio.

Sua última apresentação com a orquestra seria no dia 29 de novembro. As oficinas no Quintal de Criação também já teriam acabado e ela conseguiria usar aquele mesmo espaço para criar. Como já tinha alguma ideia sobre o que montar, previu que vinte dias seriam mais que o suficiente para definir algo e ensaiar. Em plena atividade artística, não havia de acontecer um bloqueio criativo.

Após a última apresentação da orquestra, o elenco se reuniu num bar para comemorar. Ao fechar a conta, o cartão de banco de Gabriella foi recusado. Está bloqueado, anunciou o moço do caixa. Só podia ser um problema técnico. No dia seguinte, informou-se no banco. A situação era pior do que imaginou. Um antigo processo do governo envolvendo os pais havia sido encerrado determinando, em última instância, que Tereza Cristina pagasse aos cofres públicos. Como mãe e filha tinham conta conjunta, todo o dinheiro que Gabriella havia juntado nos últimos anos foi drenado de uma só vez. Era um valor que representava todo o suor dela nos teatros de volta ao Brasil, nas oficinas para jovens e adultos curiosos pela linguagem do palhaço, nos treinamentos feitos sob o ar condicionado das empresas nacionais e multinacionais ao redor de executivos vestidos em tons de branco, cinza, preto e pastel, e que saíam um pouco mais coloridos após uma hora de atividades que inspiravam o universo do palhaço. Sua conta zerou e minou seus planos. Não tinha dinheiro sequer para o almoço daquele dia, para o mercado da semana, para o aluguel e para a terapia.

Remoeu por quatro dias, até que uma pequena bolada entrou na sua conta. Era a primeira parcela do cachê do navio, que havia se comprometido a pagar 50% do valor antes dos trabalhos, e o restante depois de todas as apresentações. Todo aquele dinheiro tiraria Gabriella do apuro para as contas urgentes e os meses seguintes, mas nada tirava a indignação por sua economia ter sido toda escoada de uma só vez e de maneira injusta, na qual ela não havia tido envolvimento algum.

Naquelas últimas semanas do ano, reservadas para a criação e ensaios, às vésperas de seu embarque ao navio, onde solaria diante de um teatro lotado, não conseguia criar. Levantava-se de manhã, ia até a cozinha, fazia seu café, fumava olhando para os telhados das casas e as janelas dos prédios da Pompeia, olhava para o teto, e assim passava o dia – ou noite, quando o silêncio da madrugada perdia para o barulho vindo dos monstros interiores. Em breve, chegaria o dia de voltar para o porto que tanto conhecia, depois de cruzar os bairros da sua cidade e ir para um território ainda estranho. A curiosidade havia sido um dos motivos determinantes ao enviar a proposta para se apresentar num cruzeiro; uma nova experiência de

atuar num local onde nunca pisara. Agora se esquecia de qualquer motivação e se perguntava por que se metera naquele trabalho. Ao mesmo tempo, ali estava sua salvação financeira.

No dia 28 de dezembro, lá estava Gabriella na longa fila para entrar no navio e viajar num novo meridiano. Com quatro malas para Du'Porto e uma para si, levando suas roupas e necessidades civis, incluiu também remédios para enjoos marítimos – estes, uma certeza. As quatro malas da palhaça continham os figurinos e adereços que ajudariam a montar todas as ideias soltas num espetáculo só. Outro elemento fundamental, seu notebook trazia todo o repertório de músicas que costumava incluir em cenas, nos ensaios e em sala de aula.

No fundo, ela já se conhecia. Sabia que, por mais desconexas que suas ideias lhe surgissem, ela não demoraria tanto para juntá-las numa lógica compreensível e palatável. Começou com a ideia de levar a história da palhaça *substituta profissional*. Outra certeza era a esquete da TPM, que durava não mais do que cinco ou seis minutos. Também tinha em mente a *gag* da casa, uma clássica cena montada com voluntários da plateia, onde o palhaço encena pedindo ajuda para que os escolhidos sejam os móveis e utilidades domésticas, com a qual conseguiria estender o espetáculo por cerca de meia hora. Além disso, pensou em algo para finalizar, em que apresentasse a Du'Porto, a partir do título *Os três talentos de uma diva*, quando ela compartilharia com o público uma dança, um canto, e uma interpretação dramática, uma reelaboração do *mico-clipe*, aquele mesmo exercício de sala de aula.

O medo do que estava por vir e o ânimo depressivo após vinte noites sem dormir direito enfrentaram quatro horas para entrar no navio, pois havia algo muito errado em sua bagagem: a faca de açougueiro.

“Eu entendo, meu senhor, mas eu sou a artista que vai fazer o espetáculo de sábado. Essa faca eu uso em cena e nada mais.”

“Eu também entendo, mas não podemos deixar entrar. São normas gerais.”

Apesar do bom entendimento, a conversa não conseguia chegar num acordo. O enrosco fez necessária a presença do chefe geral da segurança, um tranquilo indiano que quis entender melhor a situação. Gabriella se apresentou de novo, esclarecendo sobre o número e a faca. O resumo não ajudou. O indiano pediu que explicasse mais. A artista descreveu a cena da TPM, mostrando a importância da faca e já emendou uma solução: ela poderia descartar a faca ali mesmo, e emprestar outra da cozinha do navio apenas durante o tempo de apresentação. Contato com a gerência do navio, minutos de espera e novos esclarecimentos somaram mais de duas horas de conversas e verificações, antes que entrada do utensílio afiado fosse aprovada como objeto cênico.

A palhaça, que já havia vivido na peculiar comunidade circense, ainda não conhecia outra unidade itinerante, mas bem diferente de trupes de circo: a tripulação de cruzeiros. Aquelas pessoas poderiam conviver até um ano juntas, trabalhando horas seguidas num espaço confinado, mesmo em descanso. Para piorar, não podem interagir socialmente com os turistas, o que gera uma necessidade de compartilhamento da carência, estreitamento de laços de confiança, confidências e, de maneira inevitável, em fofocas, como um antídoto para não caírem no marasmo. As amizades podem virar inimizades, sendo assim uma microamostra de um ambiente social, onde as pessoas dividem a mesma privacidade o tempo todo.

Ao se deitar na cama de sua cabine, toda a estafa e sono, acumulados nas semanas anteriores, cobraram as horas em haver. Dormiu sem perceber e não sabe por quanto tempo seguido. Acordou apenas com os golpes de arrombamento vindos da porta do quarto.

Num berro, ela perguntou o que estava acontecendo. Os seguranças pediram para que ela abrisse a porta imediatamente. Gabriella não sabia, mas já era conhecida pela boca da tripulação como “a moça da faca”. Também não tinha ideia da ocorrência de suicídios em cruzeiros, o que não é incomum entre pessoas que escolhem o navio como cenário para sua última viagem, na mais tradicional mítica grega. Por vezes, saltam ao mar, outras vezes se envenenam ou se cortam. A moça da faca havia entrado no navio para se matar – só podia ser isso! Haviam interferido inúmeras vezes em sua cabine, mas uma falha de instalação no telefone o impediu de tocar. Enquanto o barco cortava as águas do mar, imaginavam que o sono eterno da vez fosse o da palhaça.

Desfeito o mal-entendido, os dias mostraram à tripulação que a palhaça não ia se matar, mas também não era muito de conversa. Passava grande parte do tempo dentro do seu quarto que, por sorte, ficava na ala de passageiros e não no setor comum de funcionários, inclusive de outros artistas fixos, indignados com o privilégio da brasileira. Não só por ela estar num ambiente confortável – muito diferente do que acontece com a tripulação –, mas também por poder transitar nas áreas livres do navio, poder comer a comida oferecida aos turistas, assim como frequentar a programação normal, como as outras apresentações do teatro, os jantares diários e até mesmo a Noite do Capitão. De qualquer maneira, a palhaça mantinha seus hábitos comuns. Saía de seu casulo apenas para fumar no convés, quando também aproveitava para observar os passageiros e imaginar o que funcionaria com eles dentro do teatro, afinal, ao menos naquela primeira viagem, ela tinha ainda um assunto sério para resolver.

Depois do sono profundo, seu raciocínio tornou-se objetivo. Tinha dois dias para levantar o espetáculo solo. Olhava os passageiros e ouvia as conversas, via os gestos, os tipos, tentando identificar a que estilo de comédia eles estariam dispostos a ver, e que linguagem de entretenimento eles esperavam ter dentro de um cruzeiro. Pensava nas expectativas deles sem esquecer-se das suas próprias possibilidades.

Foi ter com a equipe técnica do Teatro Alexander – na verdade, um restaurante para 800 pessoas. Na medida em que lhe mostravam a parte técnica como as luzes e coxias, já iam combinando sobre entradas e posicionamentos de luz, assim como as músicas selecionadas. Pouco a pouco, a sequência que teriam; e, depois, o roteiro das cenas.

*Mulher ao mar* seria o nome do espetáculo. Gabriella inventou que Du’Porto era uma profissional em viver de gaiato em cruzeiros, o que já acontecia há quinze anos. Ela chegaria pela entrada principal do restaurante, já lotado, andando entre as mesas e perguntando se todos estavam lá pelo mesmo incidente: um problema no encanamento.

“Eu estava dormindo lá no meu quarto e veio o homem dizer que era pra eu sair de lá e ficar aqui na sala do Seu Alexander hoje à noite. Eu só não sabia que eu ia ter companhia. Mas podem ficar aí à vontade.” Logo depois de subir ao palco, enquanto conversava com o público, montaria um coquetel de remédios para alívios gástricos. Iria moer os comprimidos, salpicando-os na bebida e ornamentando a borda da taça, como o sal que contorna o copo da tequila. Tomava de verdade aquele coquetel de sal de frutas, com Engov e o que mais tivesse.

Naquela situação de estranhamento, começaria a montar um apartamento no palco, enquanto contava para o público histórias que tinham acontecido com ela, causos da sua infância, misturando depoimentos que relembravam sua história real e as imaginadas. Assim, faria uma colagem de *gags* de palhaços, várias delas clássicas, unindo à cena da TPM.

Quase uma hora depois, já com seu espaço arrumado no palco para uma pernoite confortável, e com o vínculo da plateia conquistado, Du’Porto anunciaria que ia apresentar os três talentos de uma diva. Ao final desta incrível demonstração, uma gravação feita pelo chefe dos técnicos do teatro – aquela mesma voz que informa sobre o início do espetáculo e outros avisos do navio, interromperia sua cena no finalzinho do último número:

“Senhorita Du’Porto, aqui é o Chefê do Cruzeiro. A senhorita foi pega em flagrante, viajando de gaiata! Queira se retirar imediatamente. Como punição, será encaminhada à cozinha do cruzeiro, onde passará a noite no depósito, ao lado dos sacos de arroz e de feijão. Amanhã vamos parar em Buenos Aires, onde a senhorita será devidamente deportada.”

Tudo estava claro em sua mente, agora na noite da estreia de um espetáculo inédito. Uma apresentação que tinha começo, meio e fim, elementos cômicos, emotivos, técnicas de interação, um forte cunho autobiográfico, assim como *gags* universais. Tinha tudo, menos os ensaios. Estava apenas na cabeça dela, sem os testes dos movimentos, do uso do espaço e de detalhes importantes que, só na prática, mostram a impossibilidade real diante do imaginado.

No dia da estreia, Gabriella se fechou em seu quarto. Separou os figurinos necessários, suas maletas com os objetos de cena, e foi até o banheiro, apenas de calcinha e sutiã, para começar a se maquiar e vestir o nariz. Quando se viu pronta no espelho, com o espírito da Du'Porto presente, sentada no vaso, olhou para cima e, mais uma vez em sua vida, pediu uma intervenção divina. Na sua mente, o restaurante cheio, esperando por ela. No banheiro, já assumia certeza ingênua do palhaço. “Querido Deus, eu sei que eu já abusei com tantos pedidos que te fiz até hoje, mas o senhor tá vendo, né? Eu tô fazendo tudo direitinho, então eu peço que só mais dessa vez o senhor me ajude.” Vestiu camisola da Du'Porto, pegou suas malas e saiu pelo corredor do cruzeiro, direto para a tal sala do Seu Alexander, assim como a equipe havia lhe orientado, diante do vazamento nos canos da cabine. Chegou pronta para ganhar o público, fisgando a atenção e risos dos comensais.

Apenas ao fim da sua primeira apresentação teve a certeza de que aquilo era um espetáculo, pois, de fato, havia acontecido. Gabriella, dentro da Du'Porto, sorria aliviada. Du'Porto, por sua vez, chorava cenicamente, pela despedida e frustração de ser mandada embora, desmascarada pela equipe do cruzeiro, recitando um derradeiro poema para o público, que escrevera ainda nos primeiros anos de aprendizado de palhaçaria. Retirado todos os objetos do palco, guardado na mala, saindo do restaurante da mesma maneira que chegara, compartilhava suas últimas palavras daquele encontro inesperado:

No porto nasci.  
No porto me criei.  
E olhando o cais do porto,  
um dia eu pensei...  
Desse porto partirei.

E do porto de destino fui ao porto de escolha  
Sem porto, porque o porto que não é nosso porto,  
Demora a se tornar porto, dentro e fora de nós.

Duporto. Do Porto. Sem porto.  
Sempre em busca de porto  
Sempre levada de porto em porto

Duporto deportada, encaixotada,

contrabandeada, importada e exportada.

E de todo os portos vistos,  
tantos amigos quistos  
tantos amores imprevistos,  
eu carrego relicários,  
pedacinhos perdulários,  
que me recordam a todo horário  
de que o porto está em mim

Du'porto que é porto seguro de tantos  
E que no fundo do fundo de todos os mantos  
só busca um porto qualquer,  
onde possa atracar e baixar âncora  
e apreciar a maré.

Certa noite, acabado o espetáculo, após as palmas, a comum aproximação do público para tirar fotos e dar abraços trouxe uma senhora ávida para lhe dizer um elogio singular.

“Parabéns pela sua apresentação. Você ficou em cena por mais de uma hora fazendo um humor limpo”.

“Obrigada, mas o que a senhora quer dizer com ‘humor limpo’?”

“Você fez um belo espetáculo e não precisou apelar para futebol, religião, novela e política, sem soltar um palavrão e sem falar de sexo”.

Sem perceber, o tal humor era uma forma neutra de causar o riso na plateia, interessante para artistas que se apresentam diante de vários tipos e nacionalidades, como acontece com circos. Esse tipo de graça é mais fácil de agradar tanto a brasileiros quanto a ingleses, por exemplo. A universalidade não estava apenas no tema da TPM, mas na garantia de explorar esse tema de modo engraçado, sem desrespeitar a identidade feminina. Pensar sobre isso no processo criativo do humor torna o trabalho do artista mais desafiante. É um caminho mais difícil de causar o riso, pois abrimos mão das maneiras mais óbvias de conquistá-lo.

Para restringir ainda mais o universo das facilidades, Gabriella Argento detesta o uso de trocadilhos e joguinhos fáceis de palavras, o que a faz se distanciar um tanto dos espetáculos de pura improvisação, onde esse tipo de artifício é recorrente, devido à urgência que o formato exige do ator. Nos espetáculos de improviso, além de ganhar o riso e o interesse do público, os improvisadores precisam pontuar – assim como as regras levadas ao Jogando no Quintal. Portanto, vale recorrer – e de maneira muito rápida – a qualquer ideia que venha à mente, mesmo que sejam os clichês mais banais. Ao contrário, o palhaço até aceita perder o

jogo, mesmo que seja para sair da lógica esperada, ou até mesmo das regras enunciadas por alguém.

## Felicidade

Numas das vezes, Gabriella andando entre nós, deitados no chão e de olhos fechados, pediu que encontrássemos aquele lugar de felicidade que carregamos em algum ponto interior:

“E lembrem-se: felicidade é um raro estado pleno que não dura mais do que dois ou três segundos.”

## Enfim, o picadeiro

A partir de 2011, os contratos e editais para apresentações começaram a rarear. Gabriella, que tinha como margem de segurança guardar um dinheiro que a garantisse viver por três meses, ficou preocupada. A liberdade artística era boa e até garantia uma estabilidade financeira para pagar as contas e ainda continuar ajudando Tereza. Conseguia superar a falta que fazia os benefícios adicionais proporcionados pelo Cirque du Soleil. O problema é que via o mercado cultural se encolher, enquanto seus planos de dar entrada numa casa própria se faziam cada vez mais improváveis. Ainda pensando em viver no Brasil, cogitou gravar um vídeo com cenas dramáticas e enviar para algum *casting* da Rede Globo. Mas todas as vezes que pensava em preparar este material, acabava tendo algum trabalho que garantia o mínimo para o mês. Nutria-se também das aulas de palhaço, onde eu a conheci.

Um dos trabalhos para o palco veio de Marcelo Romagnoli, vizinho da atriz que um dia lhe trouxe a adaptação que fizera no texto de Charles-Ferdinand para a obra *A história do soldado*, de Igor Stravinski. A apresentação daquele material foi um modo de convidá-la para fazer o personagem do diabo que ilude o soldado. Gabriella não teve dificuldades para se decidir. Romagnoli tinha tudo organizado para que o projeto seguisse via patrocínio ou via temporadas em alguma unidade do SESC. Não era só isso. A peça infantil tinha um final longe do comum, com o soldado derrotado à custa de uma promessa materialista do diabo. Para a trilha sonora o diretor iria elencar uma orquestra de câmara composta de violino, fagote, contrabaixo, corneta, trompete, trombone e percussão. Estava em busca do ator para fazer o soldado. Dênis Goyos seria o ideal. Depois de quase dez anos, os velhos amigos voltavam a dividir o mesmo palco.

Por mais que um grupo se organize e realize um espetáculo onde tudo dá certo, nada é garantia quando o teatro ocupa um lugar tão distante das prioridades das políticas públicas, do interesse privado e, conseqüentemente, do público. As sessões no SESC foram sucesso ao longo de todo o mês de outubro, mas depois disso a peça sucumbiu como o soldado em seu fatídico destino.

Meses depois, a atriz que havia feito o diabo diante dos pequenos, recebeu um comunicado da Associação Paulista dos Críticos de Arte, convidando-a para a cerimônia de premiação daquele ano. Ela seria contemplada na categoria de melhor atriz de peça infantil. Tomou o convite com tanta educação quanto desconfiança. Aquela escolha devia ter um

caráter político, uma forma do juri recompensar aquela peça tão bela e que não estava levando outros prêmios mais merecidos.

“Você vai na premiação, sim!”, respondeu Dênis, quando a amiga lhe telefonou contando a notícia seguida da recusa em ir recebê-lo.

“Eu odeio essas coisas, você me conhece.”

“Você vai. Eu vou com você!”

Gabriella procrastinou até o quanto pôde. Tomou seu banho, alguma pílula, e pensou numa maneira de sumir daquela situação de atriz premiada. A atriz palhaça que nem todos conhecem. “Quem é você que até hoje eu não te conhecia?”, relembrou da pergunta feita por uma crítica de teatro ao final de uma das apresentações. Quem era ela, quem é que iria receber o troféu e dizer algumas coisas no púlpito da cerimônia? Era Gabriella Argento, na frente do espelho, nada preparada para aquilo, mas pronta de alguma maneira: vestido preto de bolinhas vermelhas, sapato vermelho de bolinhas pretas e cabelo preso, espanando para cima.

No discurso, um agradecimento e a mensagem infeliz, por ser tão necessária, num país tão grande: precisamos dar mais importância ao teatro infantil, proporcionando cultura a este público e formando novas plateias para o futuro.

Havia cumprido com seu dever de ir até o evento receber o prêmio, engolindo o desconforto do elogio. Para ela um bom trabalho não é nada além do que a obrigação profissional. Seja um médico, professor, engenheiro ou artista – todos eles podem ser reconhecidos pelo seu desempenho profissional, o que é diferente de ser tratados com toda celebração que deveria ser reservada apenas para os que estão no patamar de genialidade. Por isso também Gabriella nunca gostou do clima de celebração em portas de teatro, quando ela mesma nunca esteve muito segura de seu próprio talento.

Ainda na adolescência, fazia aulas de inglês com Alicia Rondini, uma chilena radicada em Santos que recebia Gabriella para lições na garagem do prédio onde morava. A professora logo percebeu na jovem uma oportunidade de trabalhar com textos literários e de qualidade de grandes autores, além de letras de música e poesias. A sintonia entre aluna e professora passava pelo nível intelectual, e não simplesmente pelo fato de Alicia e Tereza serem amigas. A conversa que estreitava entre o inglês e a arte literária fez com que Gabriella se sentisse à vontade para mostrar à Alicia alguns poemas que havia escrito. Alicia se surpreendeu com a escrita da aluna, algo que variava entre o poético de Pablo Neruda e a destreza de Nelson Rodrigues.

Num dia de março, quando fez aniversário, Gabriella foi surpreendida. Alicia havia editado seus poemas e confeccionado aquela produção no formato de um livro, com capa ilustrada pelo filho, que desenhou uma lua de onde caía uma gota, juntado-se ao título pensado por Alicia: *Gotas de Argento*. Ao recebê-lo, Gabriella não conteve a indignação. Sentiu-se traída pela professora, a única pessoa a quem confiara aqueles escritos, agora impressos e expostos para outras pessoas, que sequer sabiam de sua existência.

Na noite depois da premiação da APCA, voltou para casa e, como qualquer outro artista como ela, calculou como seriam os meses seguintes caso novos projetos demorassem a aparecer.

Em 2012, os trabalhos ficaram ainda mais escassos, resultado de liberações de verbas mais restritas para editais públicos. Enquanto isso, continuava na mesma casa, como inquilina, pagando aluguel e outras contas cujas cifras nunca estacionavam.

Apesar de continuar fazendo parte do elenco do Cirque du Soleil – pois, mesmo sem ter um contrato para show, os artistas continuam no quadro permanente de profissionais –, Gabriella decidiu fazer um novo teste da companhia. Soube que eles estariam de volta ao Brasil em busca de novos talentos. O máximo que poderia acontecer com ela era continuar na mesma. Passou por todas as etapas que conhecera mais de dez anos antes, só que agora mais consciente sobre o todo. Entre um teste e outro, porém, quando comentou com uma das produtoras sobre sua despreensão de ser aprovada naquele dia – afinal, tinha como garantia já ser artista do Cirque –, é que soube do detalhe:

“Não... A reprovação deste teste invalida as aprovações anteriores. E se isso acontece, você não consegue mais voltar, nem fazendo audições futuras.”

“O quê? Quer dizer que se eu estivesse ficando em casa, deitada no sofá, eu teria esse trabalho mais garantindo do que ter vindo agora de novo e mostrado ao menos ser uma pessoa interessada no Cirque du Soleil?”

“Sim.”

Não adiantava se lamentar. Passou de novo, evitando perder daquela maneira desnecessária o que já estava garantido. Meses depois, foi chamada para fazer a palhaça do espetáculo *Varekai*, em turnê pela América. Tratava-se um número cômico de mágica criado anos antes pelo palhaço brasileiro Claudio Carneiro.

Ao lado de um mágico magro, árabe, num estilo entre Aladdin e um faquir, a palhaça assistente tenta repetir os truques deste ilusionista habilidoso e longilíneo. Encantada com os

objetos cênicos do mágico, ela atrapalha o ritmo planejado do ilusionista, que tenta tirar um coelho da cartola, enquanto o animal feito de pelúcia e com rodinhas, foge de baixo da mesa de apetrechos, dá uma volta pelo palco e some num dos alçapões. Ou então, após mostrar sua impressionante magreza ao passar por dentro do aro de uma autêntica raquete tênis sem a rede, percebe que a assistente está lá no fundo do picadeiro, com o instrumento enroscado entre o braço e o pescoço, tentando impressionar o público da mesma maneira.

Aturdido, o mágico tenta seguir sua exibição, cuspidando pequenas bolinhas amarelas pela boca, antes de chamar a palhaça para continuar ajudando. Ela volta com uma raquete entalada no meio do corpo. Continua do jeito que está, pois é preciso buscar um voluntário da plateia, para uma incrível exibição de hipnose. Mas o efeito recai sobre ela, que tenta agarrar o convidado a qualquer custo. O mágico os separa, lutando para continuar seu número – agora um desaparecimento. Leva o rapaz para dentro de uma cortina cintilante. Ao reabri-la, lá está ele ainda, mas agarrado pela palhaça que entrou pelo fundo falso da cortina, levando o público às gargalhadas. Desconcertado, o mágico fecha novamente.

Ao reabrir o pano, agora o homem está sendo agarrado por uma das malabaristas do Cirque. Enfurecido, o mágico fecha novamente, para abrir e ver agora apenas as duas moças se sufocando pelo pretendente, que sai por trás da cortina... O infeliz do mágico tenta reorganizar tudo, orientando-o a voltar pelo lugar de onde saiu e retirando de cena as duas enlouquecidas. Por fim, reabre a cortina e lá está o convidado de volta, conforme o esperado, mas ele está segurando a peruca e o vestido dela, com o rosto cheio de marcas de beijos.

A reflexão já havia começado meses antes de partir com o circo mais uma vez. Além de se atrair pela possibilidade de, finalmente, atuar na estrutura circense, sob a lona e sobre um picadeiro envolto de arquibancadas, Gabriella sabia até que ponto suas expectativas podiam ir. Em termos artísticos, agora faria uma palhaça, e poderia explorar mais suas possibilidades dentro daquele número já clássico. Em termos pessoais, trabalhando alguns anos de novo na companhia, poderia voltar ao Brasil com o dinheiro para comprar uma casa, e mais sagacidade ao anunciar seu retorno como uma palhaça que ficou por tantos anos no Cirque du Soleil. Junto disso, a criação de um espetáculo solo de longa duração, além da continuidade dos trabalhos com o público empresarial.

Em 2013, viveu o oposto de sua experiência no *Kà*. Estava feliz não só pelo fato de trabalhar na lona, mas por circular em diferentes cidades e países, tal qual a natureza circense. Na turnê daquele ano, a trupe ficava na mesma cidade num período entre seis e oito semanas,

e tinha de uma a duas semanas de descanso. Era o tempo suficiente para não enjoar do mesmo cenário, de conhecer novas capitais e culturas. Ao longo dos dias de descanso, conseguia passear. O vínculo entre os artistas também garantia o bem-estar e segurança do pertencimento. Foi um dos anos mais felizes de sua vida.

Acontece que em 2014, o Cirque du Soleil começava a transferir parte de seus espetáculos num formato inédito: a montagem das apresentações em arenas esportivas. A turnê estava para reestrear nos Estados Unidos, onde todas as grandes cidades contam com esse tipo de estrutura que comporta desde campeonatos até mega shows musicais. Além da simples adaptação de um picadeiro, as montagens não sofrem com as intempéries dos climas mais frios, ou das noites de tempestade quando, se identificada a presença de raios caindo em distâncias inferiores a dez quilômetros, a sessão de baixo de uma lona circense é imediatamente interrompida.

O elenco precisou lidar com um novo ritmo de agenda. Com o esquema das arenas, a permanência dos shows em cada cidade tinha a média de uma semana de estada. Dessa forma, em dez semanas os artistas percorriam dez cidades, como as turnês de banda de rock. Gabriella não tinha tempo sequer de conhecer o caminho do hotel para o lugar das apresentações. Seu humor começou a variar, sua sensibilidade se abalou. Os remédios que controlavam as variações emocionais da bipolaridade foram chegando ao fim, de forma que as mudanças de cidade atrapalhavam novas consultas psiquiátricas que lhe dessem receituários assinados. Ao chegar numa nova cidade, precisava respeitar o procedimento de acordo com as leis americanas. Primeiro era preciso agendar a consulta com um médico, que ouviria sobre a situação e a encaminharia para um psiquiatra, que estudaria seu histórico para poder lhe receitar os remédios. Antes de poder ir a esta segunda consulta, no entanto, o circo já estava de partida mais uma vez. Nas últimas apresentações do ano, quando seu contrato também chegava ao fim, o ânimo para continuar também se esgotava.

A produção percebeu o motivo pelo qual a palhaça tinha perdido a graça fora do palco. Na reunião de renegociação do contrato, mencionaram a estreia de um novo espetáculo, chamado *Amaluna*, para o qual gostariam que ela fizesse a audição. Seria novamente para atuar em picadeiro, numa turnê que estava no Canadá e iria para os Estados Unidos antes de rumar para a Europa. Mais uma vez, a palhaça estava de volta ao seu lugar, com uma nova cláusula contratual: o direito de pedir rescisão a qualquer momento, bastando respeitar os trinta dias de aviso prévio. Considerando a volta desde 2013, Gabriella jamais ficou por um período tão longo num mesmo trabalho.

\*

Ao cair e se quebrar em Frankfurt, em 2016, a frustração foi proporcional à satisfação que sua vida lhe trazia naquela temporada. Agora, em Montreal, parece que a vida vai embora junto com o tempo, junto com o circo.

Além das anotações sobre as passagens importantes de sua vida, enumera um histórico de tombos que não consta em inscrições para vagas de trabalho e envio de portfólio, mas eles estão todos lá. A próxima queda que pode acontecer talvez surja até um pouco mais tarde, lá no segundo ou terceiro dia da reestreia. Não importa quando, a dor será a mesma, a frustração será igual, o medo que isso aconteça já existe e se torna uma ameaça que põe abaixo os ânimos da palhaça convivendo com a mesma vista da janela há quatro estações.

Na verdade, seu dia não é apenas olhar lá fora e ver a vida devagar. Na sua rotina está prescrita uma sequência de *mindfull meditation* para lidar com a dor e a ansiedade. Segue os exercícios de fisioterapia, dieta certa e rotina de sono correta, lutando contra as descompensações da insônia. Faz terapia via internet com seu psicólogo brasileiro, que a acompanha há anos e já sabe de seus percalços. Há uma agenda de exercícios diários, cuja soma de atividades somam quatro horas. Parte dela, Gabriella cumpre na sala de ginástica. A outra parte de exercícios foi prescrita para fazer no quarto do “CRUSP do Circo”, termo que ela usa ironicamente comparando com o Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo, os apartamentos de estudantes. Em termos de espaço físico, este do Cirque pode bem ser comparado ao residencial desses universitários. O conforto, infraestrutura e estética, porém, são compatíveis, no mínimo, às redes multinacionais de hotéis “*sleep ins*”, que acolhem viajantes de passagem nas estradas e cidades.

Cama, guarda-roupas e um pequeno balcão com uma mini-geladeira e um *cooktop* dão a ilusão de cômodos separados. Nessa realidade, ela se questiona por que tem tanta facilidade em aceitar as limitações e erros dos outros e não os dela mesma. Sequer consegue pensar nas vezes em que mobiliza seus alunos a acessarem lugares incríveis dentro de si, de acreditarem, de conseguirem fazer as pazes com esses erros e limitações que carregam consigo.

E não se trata de se deparar com frustrações, mas também receber elogios. Ontem, conversando com uma colega de elenco, ouviu que o grupo seguia turnê se sentindo órfão de alguém que representava um acolhimento. Uma sensação de vazio tomou conta do grupo em geral. Desde que ouviu isso, a crise emocional de Gabriella se intensificou. Dormiu mal e acordou muito cedo, habitada pelas velhas questões.

É difícil não pensar na bipolaridade e se desapegar de tantas informações e conceitos médicos que tendem a variar a cada nova descoberta da medicina, relativizando as certezas que se tem até aquele momento. Mas as lembranças afligem os ânimos. A avó Conceição sendo levada de casa por uma ambulância.

Além de tudo, hoje chegou um novo sapato, bem diferente do antigo figurino e longe da estética apropriada a um palhaço, o que a deixou furiosa e inconformada. Mandou um e-mail para a responsável pela confecção de figurino questionando, em tom de uma simples dúvida sobre aquela substituição, e teve como resposta o fato de que a cor do sapato antigo sairia de linha, de modo que teriam que ficar recauchutando frequentemente com a tinta correta. Dessa forma, o mais prático foi mudar de sapato. Uma pena, respondeu Gabriella, discorrendo para a moça todo o trabalho de concepção ao lado da figurinista para compor cada detalhe e acessórios de Mainha.

O anterior tinha um salto, uma fivela, além do contorno que dava uma impressão de seu pé ser muito menor do que realmente é, de modo que, em conjunto com o vestido rodado de proporções exageradas, fazia o corpo de Mainha parecer um cone de sorvete. Ao andar pela plateia, chegava a ouvir as pessoas comentando “Meu Deus! Olha o tamanho do pé dela!”. A qualidade do novo é ótima, inclusive é da mesma marca do anterior, mas a apresentação, aos olhos de Gabriella, é neutra, sem comunicar ao público algo especial. Mas não adiantou, a decisão já estava tomada e os novos sapatos que vestirão seus pés já estão entregues, prontos para os novos ensaios.

Fora isso, chegará um novo palhaço, o americano Mark Gindick, que substituirá Aaron Dewitz, seu parceiro atual. Então, eles terão um mês de criação e ensaios para seguirem a turnê pela América Latina, com estreia no Paraguai, seguindo pelo Uruguai e, enfim o Brasil, passando por São Paulo e Rio de Janeiro. Apesar de prever que pouca coisa vai mudar, sabe que a chegada de um novo parceiro é sempre a possibilidade de outros respiros e reinvenções. E ainda existem as próprias mudanças exigidas pelas limitações do corpo, após a fratura e as dores no joelho. É preciso pensar em movimentos mais segmentados, menos amplos e com riscos de outros acidentes.

Quando ela sair novamente em turnê, será vista pela primeira vez naquele picadeiro pelos familiares, uma legião de amigos, artistas e ex-alunos, que aguardam o circo chegar da mesma maneira que as crianças do interior o faziam décadas atrás, muito antes da internet, antes mesmo da televisão. Neste caso, é para vê-la. Mas a artista nunca gostou muito de saber que

há conhecidos na plateia, e isso implica ansiedade e uma autoexigência de alguém que, apesar da trajetória, se enxerga como uma impostora diante dos seus supostos talentos.

Apesar dos novos ensaios e do entrosamento com Mark, não estará contente com as criações e recriações da cena. Os palhaços fazem um par romântico que contorna as cenas em torno da personagem principal da história, Miranda. Mais uma vez, Gabriella fará o papel de ama, lidando com guerreiros e tentando concretizar seu amor com o palhaço. Enquanto o público chega e se acomoda nas arquibancadas, ela já está lá, colocando ordem nos seres da ilha para onde a tempestade levará, em breve, a tripulação do navio naufragado. Ela carrega um grande ramallete de flores que, cenas depois, será reduzido a apenas uma rosa, o velho clichê das promessas de amor entre pares românticos. Os palhaços conduzirão todo o espetáculo, como já acontecia antes.

Gabriella, nas horas de descanso, vai respirar fundo e dizer para a assessora de imprensa: “Pode aprovar todos os pedidos de entrevista que vierem”. Ela, que sempre fugiu disso, preferindo esconder-se em qualquer canto de camarins para não ser notada durante a cobertura de algum veículo de comunicação, certa vez ouviu de Marcio Ballas: “Gabriella, você precisa entender que isso faz parte da nossa profissão, goste disso ou não”.

Já às vésperas de chegar ao Brasil, as solicitações já começarão a aparecer.

Em Montevideo, o programa Fantástico vai fazer as gravações, anunciando que o Cirque du Soleil está chegando com a palhaça brasileira Gabriella Argento, que nasceu na cidade de Santos e blá, blá, blá... Gabriella sorrirá por fora, contará da sua trajetória enquanto apresenta o espaço onde a magia acontece. Ao chegar ao Brasil, repetirá algumas dessas respostas em *talkie shows*, em revistas femininas, em jornais que vão querer saber sobre a arte, sobre o feminismo, sobre a vida no circo e sua opinião quanto ao quadro cultural brasileiro na atualidade. A palhaça, trabalhando nesta superação, fará até mesmo uma participação ao lado do seu parceiro Mark, ambos caracterizados como os personagens do Cirque du Soleil, numa novela da Rede Globo. Depois disso, vão rumar para a Ilha de Caras, e serão capa da revista das celebridades.

Em São Paulo, a menina que veio de uma infância dividida entre duas casas, gatos, vultos e traumas, vai receber a família praticamente completa logo na estreia do *Amaluna*. Mãe de opinião forte, pai reconciliado sem recuperar o afeto partido, irmã e tia. Gabriella, de Mainha em cena, lutando contra todo o desconforto ao ser vista por olhos conhecidos. Receberá a mãe mais uma vez num outro dia, para conhecer o camarim e assistir às duas sessões da noite.

Num outro dia, vai querer sumir, se enterrar, rebobinar sua existência, pois Bete Dorgam estará na plateia. Mas a palhaça, que vive no presente, não se transportará para outro tempo ou espaço, e vai cumprir com mais uma sessão entre risos, aplausos e cheiro amarelo de pipoca amanteigada.

Desde Assunção, passando por Montevideú e São Paulo, conviverá com as tensões pontiagudas dos ossos. Não as do braço regenerado, mas as dos joelhos, que gritam em dor aguda cada vez maior. Antes de concluir São Paulo, acatará a urgência de uma nova cirurgia em Montreal. Um mês depois, já na metade da temporada no Rio de Janeiro, receberá a sua substituta e vai respirar tão aliviada quanto os russos que, entre uma cena em outra do espetáculo, no camarim, abrem um tabuleiro de gamão para uma partida simultânea às tempestades cênicas no picadeiro.

Enquanto faz hora entre suas cenas, Gabriella conversará com um artista ou outro, vendo o que acontece no palco através da televisão diante dos sofás. Depois, irá até o fundo da tenda para olhar o vazio enquanto fuma um cigarro, antes de sua próxima entrada. Olhará para baixo, com os cotovelos apoiados nas pernas, e contornará sua cicatriz no antebraço esquerdo com o galho liso de uma flor de plástico, parecida com um girassol, minutos antes de tudo ganhar vida mais uma vez.

## ENSAIO TEÓRICO

### A biografia e suas verdades

#### Introdução

Um universo de vidas, desde as paralelas àquelas que se cruzam. Dos grandes heróis nacionais aos santos, cavaleiros, estadistas, artistas, intelectuais, escritores, trabalhadores anônimos, donas de casa, opressores, oprimidos, benfeitores, criminosos, crianças, e vá lá, ilustres animais. Das narrativas lineares às mais complexas, revelando diferentes dimensões e contradições sobre a vida estudada, as biografias suscitam, ao longo da história, constante interesse dos leitores. Mas este fazer tem recebido diversos e divergentes olhares. As biografias ora foram bem-vindas por especialistas e pensadores, ora repudiada pela academia, antes de ser acolhida e resgatada pelos próprios acadêmicos, ampliando-se a diversos campos do conhecimento. De qualquer maneira, este gênero tem sobrevivido aos séculos, sofrendo modificações que acompanham a evolução do próprio olhar do ser humano sobre si mesmo.

Eu também sobrevivi, ao menos para poder escrever, ao longo das páginas anteriores, uma narrativa sobre a vida de Gabriella Argento, conforme havia desejado, e por um período em que precisei me despojar de toda uma teoria e lançar-me à prática. Mas agora se faz necessário que eu volte a algumas referências, na condição de refletir sobre meu próprio trabalho, tentando situá-lo nas esferas do conhecimento acadêmico.

O contrabandista desta noção de senso-comum, portanto, deve agora sair pela porta da frente, esperando pela assinatura das autoridades que, num revés canônico, poderão conceder-lhe um título mais nobre do que o de um literato subversivo. E é lá, no pórtico frontal, que me encontro novamente com meu algoz, já que proponho também a fazer uma breve reflexão sobre a biografia e suas verdades. Vamos lá.

Em *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu faz uma crítica contundente às biografias e outras narrativas da vida, pois, na intenção de escrever a trajetória de alguém, colocam-se no ilusório trabalho de lhe impor uma lógica, uma cronologia, forçando a crença de que a vida é uma linear sucessão de fatos que começam no nascimento, passa por percalços, desafios, vitórias, concluindo-se então com a morte. Mais do que isso, e diante desse material tão limitado quando comparado a uma complexa existência, o biógrafo tenta encontrar uma coerência, uma lógica de sentido como resultado de seu trabalho interpretativo da vida alheia

(BOURDIEU, 2006, p.181). Sobre esta ilusória linearidade da vida, a qual inclusive o romance moderno deixou de seguir, Bourdieu afirma:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio aqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar (BOURDIEU, 2006, p. 185).

Então Bourdieu relembra sobre Alain Robbe-Grillet, quando traz essa importante percepção do romance moderno, que finalmente enxerga a realidade como algo descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, surgindo aleatoriamente, sem previsões ou propósitos.

Mas me pego pensando o motivo de Bourdieu ter se dedicado dessa maneira a detratar o gênero. Não tive tempo de pesquisar sobre sua vida – sequer existem biografias sobre ele, como ele mesmo tentou evitar que o fizessem, mas diante desta que não é uma questão levantada apenas por ele, suspeito que muitas problematizações em torno das biografias tenham origem no modo como os próprios biógrafos a trataram ao longo de sua longa história. Até hoje ainda muitos deles, assim como suas editoras, apresentam o livro como uma “obra definitiva”, ou simplesmente como “a” biografia, dando a entender que as centenas de páginas dão conta de toda uma vida, trazendo a realidade sobre ela. Diante disso, não há como discordar de Bourdieu.

Por outro lado, não podemos dar o assunto por encerrado, simplesmente invalidando as biografias como um gênero problemático e ilusório. Portanto, com base na obra *O desafio biográfico*, de François Dosse, proponho uma breve reflexão sobre a maneira como se tem escolhido narrar vidas reais da história. Consciente de que meu trabalho não se encaixa exatamente no gênero de uma biografia clássica, encontro traços que podem dizer respeito às práticas contemporâneas das narrativas da vida, inclusive as de maior teor literário, como a deste trabalho.

## As Biografias e suas verdades

No livro supracitado, Dosse traça uma historiografia que resume a linha do tempo deste gênero como: Idade Heróica – na qual esses livros e textos são centrados nos valores heróicos, resultantes de um regime de historicidade no qual o futuro é a reprodução dos modelos existentes, que, por sua vez, devem se perpetuar. Da mesma maneira, com a chegada do cristianismo, os valores heróicos dão espaço aos religiosos, que têm nesses livros um meio de difusão tomando por modelo as vidas exemplares (DOSSE, 2009, p.123). Os nomes principais deste período são Plutarco, autor de *Vidas Paralelas*, e Suetônio, com *Vidas*.

Como gênero à parte, distinto da história, temos também as escritas sobre os santos, chamadas hagiografias, cujo regime de verdade, segundo Dosse, permanece distinto daquilo que se espera de um historiador, enquanto que as vidas dos santos ensinam ao leitor algo bem diverso do fato atestado (DOSSE, 2009). Além disso, o historiador aponta o fator extraordinário que difere as hagiografias das histórias dos heróis: enquanto o caráter do herói é revelado de acordo com os desafios impostos pela vida, “o desdobramento da história do santo, para o hagiógrafo, não passa de uma epifania progressiva do estado inicial de vocação ou eleição do santo, segundo uma concepção intrinsecamente teleológica.” (DOSSE, 2009, p. 138)

Ao discorrer sobre a relação da história e da memória, o pesquisador Mohazir Salomão Bruck (2009) aponta que, neste período, o fator do poder conquistado pela Igreja Católica no mundo cristão provoca também transformações nesta memória coletiva, em parte definida pelo caráter dos textos religiosos e tais biografias, lembrando que, além dos santos em si, eram retratadas as vidas dos mártires, sempre com intenção de divulgar a fé católica:

Pode-se falar mesmo numa “cristianização da memória que, entre outros aspectos relevantes, teve como efeitos a divisão da memória entre uma memória litúrgica – que fortemente prevalecia – e uma laica, de baixíssima abrangência cronológica. É importante destacar que teve início a valorização da “memória dos mortos” – principalmente dos santos.” (BRUCK, 2009, p. 26).

No período entre os séculos 13 e 15, as biografias conhecem, pela primeira vez, um cunho individualista. O primado do clérigo passa a ser contestado também por meio do gênero, e isso acontece com a escrita das biografias cavaleirescas – “em geral obras de encomenda, que celebram ao mesmo tempo as proezas militares e um estado de espírito, uma concepção de mundo própria dos cavaleiros, por meio de carreiras singulares e exemplares.” (DOSSE, 2009, p.152).

Essas biografias revelam a implantação progressiva de um individualismo que irrompe numa sociedade ainda estruturada, basicamente, por instituições

fortes, de rituais intangíveis. Em geral, o relato biográfico conta a história de uma transgressão e o herói metaforiza a possível liberação dos interditos familiares para construir seu destino pessoal (DOSSE, 2009, p.153).

Temos então, o traço do individualismo proporcionando, pela primeira vez, uma inversão no fazer biográfico, que começa a lançar luz para vida de pessoas comuns, como indica o pesquisador Benito Bisso Schimidt ao citar Philippe Lejeune, “aparecem, então, ao lado das obras de inspiração religiosa, os livros de razão, as histórias de vida de pessoas, menos exemplares” (LEJEUNE, 1993 apud SCHIMIDT, 2003), apontando também que nos deparamos com a progressiva ascensão das autobiografias, como reflexo do pensamento iluminista, com a ideia de igualdade entres os homens e a legitimidade de terem suas histórias contadas por outrem ou por si mesmos.

Como resultado do Renascimento e das ideias iluministas, marca-se, pela primeira vez, uma densa autobiografia que se diz empenhada em contar toda a verdade, por mais expositiva venha a ser. O marco inicial trata-se de *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, onde ele, aos 58 anos, narra e reflete sobre suas memórias, consciente de que não haverá outra vida igual, já que não existem dois indivíduos que se repitam. Apresenta-se como narrador de sua própria história, a ser protagonizada por si mesmo, como afirma no início de sua autobiografia, publicada em 1770:

Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que já vi; e ousa crer que não sou feito como nenhum outro dos que existem. Se não sou melhor, sou, pelo menos, diferente. E só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a fôrma que me moldou (ROUSSEUAU, 2008, p. 29).

É importante relembrar, no entanto, que no século 4, Santo Agostinho já escrevera suas *Confissões*, compartilhando com o mundo o fundamento subjetivo da certeza, trazendo até para os dias de hoje um grande peso filosófico (STREFLING, 2007, p. 269). Agostinho, no entanto, assume um caráter mais edificante e moral do que o faz Rousseau, que escreve na tentativa de simplesmente expor o lado mais humano de si. Esta guinada do humano é o que vai destacar um divisor de águas na história das biografias, duas décadas depois da autobiografia de Rousseau.

A *vida de Samuel Johnson*, escrito por James Boswell e publicado pela primeira vez em 1791 é uma densa, minuciosa e vívida narrativa. A obra sublinha as mudanças entre o modo antigo e moderno de se biografar, a ponto de Boswell ser considerado o maior biógrafo de todos os tempos (VILAS-BOAS, 2002, p. 27).

Sendo ou não, Boswell de fato inaugura uma nova forma de biografar. Os moldes modernos por ele apresentados encarnam principalmente a experiência humana e seu relato, lançando luz ao mundo individual burguês (ANDRADE, 2013, p. 76). Assim, as biografias passam também a assumir uma característica cada vez mais própria, como diz Dosse, uma subdisciplina auxiliar da história, um de seus múltiplos materiais de construção (DOSSE, 2009, p. 170). Isso quer dizer que esses livros passaram a ser considerados como fonte histórica, mas apenas no sentido de que a vida de alguém serve para iluminar um contexto já conhecido (BRUCK, 2009, p. 28). Este seria o tom da categoria que Dosse aponta como biografia modal, a qual:

consiste em descentralizar o interesse pela singularidade do percurso recuperado a fim de visualizá-lo como representativo de uma perspectiva mais ampla. O indivíduo, então, só tem valor na medida em que ilustra o coletivo" (DOSSE, 2009, p.195).

Mas o diálogo com a História significou, ironicamente, a derrota da biografia, pois esta passou ser submetida àquela. A historiadora e biógrafa Mariza Guerra de Andrade (2013) aponta que o indivíduo, por sua vez, quando passou a ser instrumentalizado pela razão, foi esmagado pela determinação histórica. De qualquer modo, “se os povos e o indivíduos têm características singulares, intransferíveis e que devem ser conhecidas, a biografia sobreviveu”, analisa (ANDRADE, 2013, p.77).

Um dos poucos críticos brasileiros a se debruçar sobre o assunto em meados do século 20, Edgard Cavalheiro confirma a expansão de ótimos autores do gênero, sublinhando a recuperação minuciosa e paciente uma vez empregada por Plutarco, um modo de fazer que foi abandonado nos séculos seguintes e recuperado apenas a partir do século 17. Cavalheiro refere-se ao cuidado de pesquisar e retratar os pormenores triviais, as amenidades e incursões eruditas sobre o tempo e os ambientes biográficos do personagem (CAVALHEIRO, 1943, p.27). Citando alguns sucessores de Boswell, o crítico sublinha alguns biógrafos que se destacaram nos séculos 18 e 19, tais como Thomas Carlyle, Emerson, Stirner Macauley e Jules Michelet, entre outros responsáveis pela recuperação da vitalidade e alma do gênero, atributos que já estavam presentes nas *Vidas Paralelas*, de Plutarco (CAVALHEIRO, 1943, p. 27).

Ao final do século 19, outro biógrafo inglês quebra um novo paradigma em termos de objetivo de representação de seus biografados. Lytton Strachey volta-se às figuras importantes e exemplares, escolhendo as vitorianas com a proposta de tirá-las do marasmo (CAVALHEIRO, 1943, p. 35) e trazendo-as agora ao patamar do humano:

O homem vitoriano era vestido com seu véu de respeitabilidade, severidade, protegidos inclusive de análises efetivas sobre suas vidas. Strachey se propôs a retirar o domínio puramente científico de história, livrando-a de datas e nomes que a tornavam intransitável ao leitor comum. ‘Que outra coisa poderá ser ela [a biografia], se não uma arte?’, questiona Strachey (CAVALHEIRO, 1943, p. 35).

O primeiro trabalho ao qual Strachey empreende essa proposta é *Eminentes Vitorianos*, mas foi com a biografia da Rainha Vitória é que ele demonstrou uma habilidade inovadora de narrar, de maneira muito mais breve do que um tomo biográfico infundável, aspectos emblemáticos da rainha como alguém de carne e osso. Conforme aponta Luciano Trigo, no prefácio da edição brasileira, Strachey revolucionou a biografia de maneira comparável ao que fez Boswell no século 18, indo além da narrativa convencional, assumindo o papel de intérprete (TRIGO, 2001, p. 11).

Por este modo tão humano de representar, e inclinado ao dom artístico ao narrar, que a biografia conquista popularidade entre leitores, mas começa a sofrer um distanciamento da ciência. “Evidentemente, uma história não é a acumulação de fatos, e sim a narração deles”, analisa Cavalheiro (1943, p. 35), defendendo que a combinação da história com a arte e a vida é bem mais lógica e aceitável do que a combinação da história com a ciência.

Esse é o caminho que [Strachey] abriu aos biógrafos modernos. Manteve-se sempre num saudável e racional meio-termo, não fazendo história pura, mas evitando cautelosamente a ficção. A biografia em sua mão transformou-se num esplêndido traço de união entre o romance e a história (CAVALHEIRO, 1943, p. 40).

Foi este natural distanciamento entre o narrar artístico da biografia, de um lado, e o olhar científico da história, do outro, que fez com que a credibilidade da biografia como objeto científico fosse duramente questionada. Pois com o desenvolvimento das novas ciências sociais no século 19, a proposta de entender a sociedade a partir do indivíduo é revertida pelo olhar do conjunto e das instituições como maneira de se entender o todo. Dosse atribui isso à proposta de Émile Durkheim, que tenciona a eliminar a equação pessoal do pesquisador com base no rigor de seu método monológico (DOSSE, 2009, p.197). A história se vê contestada por essas ciências ávidas de cientificidade e “o assalto dos sociólogos à fortaleza histórica, bastante agressivo, terá por efeito reforçar ainda mais o desdém às biografias” (DOSSE, 2009, p. 195).

A este regime moderno de historicidade que desconsidera o gênero biográfico, Dosse refere-se como “o eclipse da biografia” (DOSSE, 2009, p. 195). Mas, ironicamente, é neste momento também que a sociedade continua a viver o irreversível “triunfo do eu, do

individualismo, da introspecção, que se manifesta das mais variadas formas: nos autorretratos, no gosto pelos diários e memórias, no romance, na autobiografia” (SCHIMIDT, 2003).

Os biógrafos que mais se destacam continuam sendo aqueles que trazem um modo de narrar a vida sabendo dosar os elementos factuais com os narrativos. O saudável e o racional meio-termo apontado por Cavalheiro, no que Dosse também está de acordo ao dizer que o biógrafo tem de:

evitar um ou outro escolho que levariam longe demais quer o uso da imaginação, quer o cuidado da erudição factual. Ceder a qualquer desses dois elementos mutuamente excludentes só faria com que o biógrafo se perdesse nos dois planos. (DOSSE, 2009, p.63).

Enquanto tal eclipse continua ao longo do século 20, temos por outro lado a continuidade de biografias de pessoas célebres, da mesma maneira que o advento de novas perguntas sobre o que é o sujeito e os processos de subjetivação alimentam a própria escrita biográfica, de modo que as biografias assumem um sentido mais reflexivo (DOSSE, 2009, p. 229), entrando na chamada *Idade Hermenêutica*.

Destaca-se uma mudança de olhar a partir da proposta de Sartre, ao biografar Gustave Flaubert, o que trouxe uma renovação da compreensão do gênero, a partir da ideia de que o biografado não é um simples indivíduo, mas um “universo singular”, numa abordagem já existencialista, internalizando o externo e exteriorizando o interno ao ponto em que não existem mais distinções entre o biográfico e autobiográfico (DOSSE, 2009, p. 231 – p. 233).

Um dos nomes que se destaca neste período é o do historiador Emil Ludwig, que assume-se um autor condutor entre o herói e o leitor, tentando levar o modo atraente de narrar, tendo Plutarco como inspiração, mas auxiliado também pelos recursos da psicologia moderna, em busca de uma maior verossimilhança psicológica da construção de um romance, sem desprezar, no entanto, o cuidado da precisão histórica (LUDWIG, 1949, p. 09).

Segundo Dosse é neste século 20 que teremos a valorização de um novo indivíduo: o homem comum, que até então não estava relegado ao discurso erudito. O eclipse biográfico encontra uma nova luz com a reaproximação da história com a biografia, junto à humanização das ciências do homem, a perda da capacidade estruturante de grandes paradigmas, entre outros fatores fortalecidos por uma nova preocupação pelo estudo da singularidade e uma atenção particular aos fenômenos emergentes, considerados como objetos próprios para pensar graças à sua complexidade e à impossibilidade de reduzi-los a esquemas mecânicos.

À maneira de discurso do historiador que se apresenta, no dizer de Roland Barthes, como um “efeito do real”, o gênero biográfico traz em si a ambição de criar um “efeito do vivido”. Daí a importância da retórica, do modo de narração escolhido para conseguir restituir carne e forma a figuras

desaparecidas. Mas em sua era hermenêutica, o biógrafo já não tem a ilusão de fazer falar a realidade e de saturar com ela o sentido. Ele sabe que o enigma biográfico sobrevive à escrita biográfica. A porta permanece escancarada para sempre, oferecida em revisitações sempre possíveis das efrações individuais e de seus traços no tempo. (DOSSE, 2009, p. 410)

Por mais que tenham alcançado novos patamares no entender do ser humano, e por maior amplitude que o conhecimento interdisciplinar tenha alcançado, é muito fácil correr o risco da pretensão onisciente, esquecendo-se do que Leon Edel traz de tão elementar quanto: “o biógrafo sempre sabe menos do seu personagem do que um romancista” (EDEL, 1973, p. 03).

Todavia, biógrafos e biógrafas ainda correm o risco de derrapar nas próprias intenções. O próprio Emil Ludwig, por mais conhecedor que seja do ofício e da mente humana, cai numa zona de risco, no prefácio de sua biografia sobre Goethe, ao prometer “ressuscitar o universo interior de um homem, utilizando todas as suas manifestações” (LUDWIG, 1949, p. 09), fazendo-o a partir de fontes autenticadas da filologia e, principalmente, escritos autobiográficos, mas ignorando as várias limitações do resgate de uma figura humana, especialmente em esferas interiores.

De qualquer maneira, a era hermenêutica é marcada pelas variações dos graus analíticos sobre o biografado, com mudanças de enfoque que permitem chegar a singularidades diferentes – singularidade, pluralidade de identidades, ou seja, o plural dos sentidos da vida (DOSSE, 2009, p. 359).

Somado a isso, a recuperação das biografias se deve também ao surgimento da Nova História Francesa, associada às propostas da revista *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*. Fundada em 1929, e tendo como um dos editores o historiador Jacques Le Goff, a revista lançava novas propostas de conhecimento e análise, como resume Sergio Vilas Boas, “interessada tanto no primordial quanto no essencial; na clareza tanto quanto na substância; no registro não-oficial tanto quanto no documento; na covardia tanto quanto na grandeza” (VILAS-BOAS, 2002, p. 69), de modo que, desde os primórdios, os historiadores representantes da revista *Annales* se preocupam com “os modos de sentir e pensar” (VAINFAS, 2002, p. 16).

Isso seria um passo adiante, em direção a uma visão mais ampla das escolhas dos personagens, das fontes de pesquisa e da própria narrativa biográfica – incluindo novas estruturas, tamanhos e ritmos. Como aponta o historiador Peter Burke, uma *história-vista-de-baixo*, reflexo de “uma nova determinação para considerar mais seriamente as opiniões das

peças comuns sobre seu próprio passado do que costumavam fazer os historiadores profissionais” (BURKE, 1992, p. 16).

Sobre o advento da Nova História, Andrade também aponta que a biografia passou a receber um olhar mais generoso, já que esta escola tende a incorporar mais detidamente o indivíduo na narrativa histórica (ANDRADE, 2013 p. 80). De qualquer maneira, Andrade aponta que o interesse dos historiadores em relação às narrativas de relatos de vida ainda tem se mostrado muito instável, devido à desconfiança que a biografia inspira na história como ciência, quando escolhe tomar os caminhos mais próximos da Literatura em detrimento das Ciências Sociais.

Sobretudo, pela crítica vinda da Teoria da História, que indaga a pertinência do estudo do indivíduo, do valor no método biográfico – além das imposições restritivas vindas da chamada ‘História científica’, que teria trabalhado pela exclusão da biografia. E ainda sobre o culto do herói onipresente na direção de um deus e da escrita biográfica arada mais como ilustração, comemoração e fabricação do poder que encontra adversários entre os historiadores quanto à natureza estéril desse empreendimento para o avanço dos estudos históricos (ANDRADE, 2013, p. 84).

É nesta idade hermenêutica que a biografia encontra nos diversos campos do conhecimento as fontes para narrar e compreender o ser humano. Como produção literária, espera-se dela algo mais do que o racional, o lógico, o organizado, conforme reivindica Bourdieu, talvez prestando mais atenção às biografias que tentavam empreender (ou assim se anunciavam) a impossível missão de retratar uma vida “tal qual ela foi”, e em sua totalidade.

As biografias mais extensas continuam, inclusive fazendo surgir mais um grande representante delas, André Maurois, que propõe o gênero como produção artística, tal qual um romance, à despeito de ter a realidade com um referencial intrínseco. “A realidade das personagens não as impede de ser sujeitos de arte (MAUROIS, apud. DOSSE, 2009, p. 56). É ele o autor da clássica biografia *Ariel ou a vida de Shelley*, na qual, a partir de cartas e produções literárias, chega a uma narrativa literária que resgata a vida do poeta romântico inglês P. B. Shelley.

Ao mesmo tempo, pela consciência dos limites da representação do real e da fragmentação da memória, acabam sendo mais que bem-vindas as narrativas biográficas com essa característica hermenêutica, em especial aquelas que o fazem de forma breve. Entre os inovadores deste formato está Roland Barthes, que apostou nos pequenos detalhes para dizer um todo de uma vida. São sujeitos esboroados, aos pedaços dispersos, conforme se verifica em seu livro *Sade, Fourier, Loyola* (DOSSE, 2009, p. 306), inaugurando assim o conceito das biografemas, o que passa a utilizar também mais tarde no seu livro de memórias, *Roland*

*Barthes por Roland Barthes*, onde desvela, em fragmentos, apenas uma parte de si a partir de temas pontuais de sua memória, essa matéria incerta e dinâmica.

Entre a biografia documental, dotada de um grande trabalho investigativo, aos relatos mais breves, primando tanto pela linguagem e subjetividade quanto pela informação, a biografia não fugirá da lente interpretativa e do estilo do biógrafo. Edel é seguro em colocá-la no patamar de arte – uma arte resultante de uma seleção consciente, organização e um roteiro, que leva ao leitor, a partir da estrutura adotada na sua construção, a possibilidade de interpretação sobre este fazer. Neste exercício, pode-se entender o método de apresentação do biógrafo, assim como o texto pode refletir a sua visão de vida, sugerindo a relação entre forma e imagem (EDEL, 1973, p. 03).

Deste modo e, sem dúvidas, não haveria um método único, uma fórmula em comum para se escrever uma biografia. Talvez fosse uma perda de tempo se um biógrafo quisesse fazê-lo. Um tempo que, por sinal, lhe é muito caro, visto que suas obras raramente são realizadas com rapidez e facilidade. Além disso, há o fator pessoal de cada biógrafo, como Alain Busine aponta, “para cada escritor é preciso inventar uma forma nova e específica de biografia (BUSINE apud BOYER-WEINMANN, 2005, p. 112).

Dosse relembra sobre Jean-Paul Sartre, então sob o desafio de biografar Gustave Flaubert, afirmando que o filósofo francês põe à prova suas teses filosóficas e concebe o biografado não como um simples indivíduo, mas como um ‘universal particular’ (DOSSE, 2009, p. 233). É como se, ao escrever a biografia de outra pessoa, o biógrafo, de alguma forma, se escrevesse também ao longo daquelas centenas de páginas, gerando assim interpretações tão híbridas quanto a própria natureza deste gênero. Assim entramos, mais uma vez, no campo incerto entre uma biografia e a uma autobiografia.

Sobre isso, é interessante observar algumas biografias contemporâneas em que o biógrafo narrador se inclui no texto biográfico, assumindo suas próprias reflexões e experiências ao longo do trabalho de pesquisa e escrita do livro. Um exemplo notável é *El cuervo blanco*, sobre a vida do linguista colombiano Rufino José Cuervo, escrita por Fernando Vallejo. Como visto, em *Onze estreias para Gabriella Argento*, uso no prefácio o relato em primeira pessoa, a partir da minha experiência como aluno dela, continuado em constantes fragmentos entre capítulos; um artifício para compartilhar o desconhecido em comum entre mim e o leitor.

Deste modo, a grafia da vida sempre será resultado de um exercício de rememoração por excelência, como define Maria Helena Abrahão (2004, p. 202), não importa quantos e

quais outras fontes utilizadas. Acerca disso, o historiador Jacques Le Goff traz um rico estudo sobre a própria característica do fazer (ou do fabricar) a narrativa histórica, mostrando que relacionamos, na memória e na história, o passado e o presente, sabendo que este passado depende parcialmente do presente, onde se localiza o historiador:

Compete ao historiador fazer um estudo “objetivo” do passado sob sua dupla forma. Comprometido na história, não atingirá certamente a verdadeira “objetividade”, mas nenhuma outra história é possível. O historiador fará ainda progressos na compreensão da história esforçando-se para explicitar, no seu processo de análise, tal como um observador científico o faz, as modificações que eventualmente introduz em seu objetivo de observação (LE GOFF, 2003, p.51).

Podemos aqui relacionar o historiador ao trabalho e ao produto do biógrafo. Se a biografia é um texto que assume caráter literário, ela já faz parte de um campo que não encontra certezas, onde as verdades são relativas, mesmo que não haja mentiras ou fatos caluniosos. Não raro, os estudos recentes sobre biografias apontam como um dos problemas que a cercam, a comum pretensão do biógrafo em transpor a realidade nas páginas (BRUCK, 2012) – que, inclusive, podem fazer do seu livro um longo volume repleto de informações e acontecimentos – e, mesmo assim, aquém desta pretensa totalidade, desta aparente verdade, como já mencionado.

Antonio Hohlfeldt afirma que a biografia, se depende do biógrafo, depende igualmente do que ele busca realizar (2015, p.69). Ou seja, por mais que se escolha expandir para outros elementos da vida do biografado – como trazer componentes pessoais na biografia que trata principalmente da esfera pública, ou vice-versa –, esgotar uma história de vida na intenção de chegar, assim, a uma verdade, é um empreendimento impossível.

No livro *Biografismo*, que traz alguns pontos críticos sobre biografias, Sérgio Vilas Boas traz a questão da *verdade* como um deles. Ele já havia dito que “a biografia é o biografado segundo o biógrafo, em outras palavras, um trabalho autoral” (VILAS BOAS, 2002, p.11). Ao aprofundar estas questões e ponderar sobre o caráter da verdade das narrativas biográficas, é taxativo:

O biógrafo pode atingir a verdade sobre o biografado? Pode-se recompor, filosoficamente falando, a totalidade da vida de um indivíduo pela escrita? Não. Entretanto, há certa tradição biográfica estabelecida, um modelo tácito que opera com uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem dúvida. (VILAS BOAS, 2007, p.153)

Então, recorre ao paralelo com a escrita da História, resultado do trabalho de um historiador, também passível de elementos subjetivos:

Como a escrita da História, que é uma resposta provisória sobre o passado, a escrita biográfica também transporta a carga de seu autor, suas impressões pessoais, sua formação, sua história de vida, seus compromissos com a sociedade que o formou e consigo – o mesmo conjunto de valores, aliás, que constituem o biografado, evidentemente. (VILAS BOAS, 2007, p. 151)

De qualquer maneira, todas as discussões que temos hoje em torno das biografias mostram que este gênero fronteiriço, em termos de linguagem e interpretação, acabou também por ultrapassar as barreiras da aceitação externa. Observamos que a biografia ascendeu-se como método investigativo e aceito criticamente por vários conhecimentos acadêmicos. É o ponto de partida, ocorrido na década de 1980, do chamado *Biographical Turn* (algo como “Virada biográfica”, em tradução livre), e que se estabelece ainda mais na década de 1990. Renders, Binne e Harmsma falam sobre essa crescente aceitação dos estudos biográficos pela academia, podendo ser aplicada num largo espectro de estudos históricos, mas também, ser relevante para outros campos de conhecimento (RENDERS, DE HAAN, HARMSMA, 2016, online). Segundo Renders e De Haan, este crescimento tem sido associado com o renascimento da história cultural nos anos setenta e oitenta do século 20, e com a ascensão da micro-história no mesmo período. (RENDERS, DE-HAAN, 2011, p. 37).

Esta guinada, por não contar com precedentes semelhantes, depara-se com a falta de um histórico de estudos teóricos acerca das biografias, mesmo que a consciência teórica sobre elas tenha sempre influenciado na sua evolução (como a virada linguística e a ascensão da micro-história). Ao mesmo tempo, hoje o modo de escrever biografias tem encontrado um caminho diferente. Renders, de Haan e Harmsma apontam para novos formatos e interpretações que constroem essa nova narrativa, influenciada pelo acesso à informação, também sem precedentes na história:

A consciência teórica sempre avançou no desenvolvimento da biografia nos séculos passados. Essa consciência é crucial para encontrar o *locus* das biografias individuais e do gênero como um todo na academia. Além disso, com as biografias não mais voltadas principalmente para a reconstrução e a recuperação de fatos - por que você faria isso com a internet em mãos? - a pesquisa biográfica chegou a entrar em uma fase nitidamente nova. À medida que nos movemos em direção a biografias em que os fatos figuram dentro de um quadro mais amplo de interpretação e análise histórica, a sólida reflexão teórica estimulará um florescimento ainda maior do gênero e contribuirá para seus alicerces acadêmicos. A consciência teórica, portanto, argumentamos, é de fato crucial para o gênero híbrido da biografia. (RENDERS, DE HAAN, HARMSMA, 2016, online).

Hoje, mais do que perguntar a forma de se fazer uma pesquisa biográfica, há o interesse em perguntar, aos representantes das diferentes disciplinas, quais as biografias que trouxeram uma contribuição ao seu campo de conhecimento, ou quais seriam as que poderiam

trazer. “Em outras palavras, quando é que o estudo de um determinado assunto se torna uma biografia, e o que o conhecimento de uma vida individual nos ensina em relação a uma determinada disciplina? (RENDERS, DE HAAN, HARMSMA, 2016, online).

Assim, abrimos um campo de interdisciplinaridade, onde podem estar, além dos próprios estudos históricos, os estudos políticos, de gênero, artísticos, econômicos, religiosos, sociais, entre outros. Dessa forma, o gênero traz luz cada vez mais à complexidade do ser humano, que, mesmo impossibilitando o alcance de toda a verdade sobre alguém, ajuda a desvelar informações históricas, assim como corrigir antigos erros e manipulações do passado (HAMILTON, 2016).

Voltando às memórias de Barthes, Dosse traz a observação de Françoise Gaillard, resgatando o sentido grego da palavra “biografia”, na qual “bios” não significa o vivido, mas a vida no que tem de mais orgânico: *o corpo*. Por consequência, a biografia ruim seria aquela que “consagra o reino do mau, do imaginário, aquele que encerra o sujeito em imagens, aquele que ao trabalhar o imago esquece que o eu está em perpétua dilação, em constante invenção.” (GAILLARD apud. Dosse, 2009, p. 308). Portanto, nada mais natural que a biografia fracasse, já que seu objetivo consiste em traçar um retrato, algo que afixa e aprisiona (DOSSE, 2009, p. 308).

Diante do fracasso, penso eu que, assim como o palhaço, o biógrafo deve se esquecer dessa impossibilidade por algum instante, e empreender sua missão a despeito de qualquer risco de derrota, como se ele mesmo fosse o herói. Depois de concluído seu trabalho, assumir seus dolorosos limites e, tal qual Chaplin, ao final de seus filmes, seguir seu caminho até uma próxima aventura. Afinal, todos queremos ser livres, tanto os biografados quanto os biógrafos.

## Os limites da verdade e da liberdade

Quando decidi narrar a vida de Gabriella Argento, eu já havia compartilhado alguns momentos com ela, mesmo que apenas na relação aluno-professor, dentro dos limites do galpão onde ocorriam as oficinas de palhaço. Para elucidar alguns exemplos, Gabriella costumava rememorar episódios de sua experiência neste ofício, de modo que, depois de alguns meses, enxerguei ali uma vida interessante a ser escrita.

Ela poderia ser um dos personagens a compor um livro que eu tinha em mente, o qual reuniria uma coletânea de perfis de palhaços, em suas mais diversas maneiras de expressão. Motivada pelo projeto, ela aceitou de imediato conceder uma entrevista. Já na sua casa, foram quatro horas de conversa num fim de tarde reservado para isso. Assim como acontece com tantos projetos pessoais, este ficou na gaveta. O conteúdo da conversa informal, que não foi gravada, eu apenas passei para o Word, selecionando as histórias mais marcantes sobre as quais ela havia relatado<sup>1</sup>. O poder de retórica de Gabriella é muito forte, sendo que não é difícil manter na memória as histórias que ela traz. Lembro-me, por exemplo, de eventos que ouvi ainda naquele ano de 2010, muito pelo seu talento expressivo.

Continuei seu aluno no ano seguinte, até que as oficinas se encerraram e cada vida seguiu seu rumo. Entrei para uma companhia de palhaços, a Patafísica Cia., já quando Gabriella voltara às turnês do Cirque du Soleil. O livro continuava apenas uma intenção com um breve ponto de partida. Cheguei a entrevistar outro palhaço, Marton Maués, de Belém do Pará, cujo trabalho é de importante representatividade nas artes cênicas do Norte do Brasil. Acontece que, depois da entrevista com Gabriella Argento, e ao continuar acompanhando alguns eventos de sua vida presente, um perfil de poucas páginas num livro parecia ser pouco. Ela renderia uma história mais longa. Anos depois, já com a ideia de fazê-la deste modo, dentro do mestrado em Escrita Criativa, Gabriella aceitou novamente.

Neste ponto, eu já a conhecia mais. Havia me encontrado com ela em outras ocasiões, além de ter convivido ainda mais tempo em sala de aula do que havia feito naquela primeira entrevista. Ainda assim, continuava a ser uma convivência nas limitadas esferas de espaço, tempo e da relação aluno e professora. Mas, assim como diz Antonio Hohlfeldt, ao compartilhar sua experiência biografando Eva Sopher, a quem já conhecia há um tempo, tendo até convivido em sua casa, “conviver era uma coisa – ajudava a ter noção de por onde

---

<sup>1</sup> O material colhido nesta ocasião serviu de base para a escrita da primeira versão do que seria o capítulo “Com vocês a Palhaça Du’Porto”. Outras histórias relatadas na entrevista viriam a integrar um pouco do capítulo “Mulher ao mar”, com revisitações em novas entrevistas, agora gravadas, já durante o mestrado.

começar para a realização da tarefa – e conhecer era outra: havia que ter precisão de nomes, datas, cronologia, relação entre acontecimentos etc.” (HOHLFELDT, 2015, p. 42).

Em 2017 fui aprovado no mestrado, onde me propus a dar sequência à ideia. No reinício do projeto, que agora era pra valer, me vi no clássico caminho do palhaço, que se utiliza do modo mais tortuoso para cumprir uma tarefa que poderia ser feita em linha reta. Gabriella Argento voltara para o Canadá, onde se recuperava da fratura e cirurgias e, sem conseguir lidar direito com a situação, passava por um momento depressivo. Por outro lado, as pessoas relacionadas a sua vida, e com quem eu poderia conversar, moravam todas na grande São Paulo ou no interior do estado; enquanto isso, eu me deslocava geograficamente, mudando-me de São Paulo para Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Este, no entanto, não foi um limitador, de forma alguma. As conversas seguiram, mesmo que à distância, graças à tecnologia da internet. Do *deck* do alojamento do Cirque du Soleil, Gabriella conversava comigo através do recurso de videoconferência, como se estivéssemos numa conversa presencial. Mais do que sua paisagem interior, compartilhava também sua vista (a rua da frente, os prédios, o céu – ora cinza, ora azul –, o trânsito...), me mostrava as dependências do residencial, assim como o do seu apartamento.

Logo no início das conversas, pedi para ela me traçar um panorama cronológico da sua vida, para que assim eu o pudesse usar como roteiro para os assuntos abordados nas entrevistas. Pedi, também, que elencasse pessoas importantes na sua trajetória, para que eu complementasse a narrativa com diferentes pontos de vista ou histórias que, porventura, ela não se recordasse com segurança ou mais detalhes.

Neste aspecto, a pesquisa biográfica se confunde com a autobiográfica, já que estamos lidando diretamente com as memórias da própria biografada. Além disso, tive a oportunidade de observá-la e de acompanhá-la em diversos momentos. Diante do palco, em sala de aula, na sua casa, nos bastidores.

Alguns números e fatos que podem trazer alguma mensuração da pesquisa para a construção da história dela podem ser interessantes:

Depois de uma oficina de um final de semana no início de 2010, tivemos aulas semanais com Gabriella Argento, com três horas de duração, ao longo dos dois semestres do ano. Enquanto isso, aproveitei outras oficinas de palhaço, com outros professores e professoras, de modo que aprofundava minha pesquisa na linguagem. No primeiro semestre de 2011, depois que a minha turma compartilhou o desejo de continuarmos juntos, para uma sequência além do programado, Gabriella achou por um bem pedagógico se afastar ao longo

daquele novo período. A classe poderia ficar limitada pela visão de uma professora só, de modo que passou o bastão para Bete Dorgam, que nos acolheu de março a junho daquele ano. Por fim, no segundo semestre de 2011, Gabriella voltou para uma conclusão e uma montagem de um espetáculo aberto ao final do ano.

Ao longo do mestrado, fiz entrevistas mais sistemáticas, mesmo sem combinar previamente com ela um número exato para a realização do projeto, de modo que o número de entrevistas respeitou a necessidade que se apresentava ao longo do caminho, ultrapassando 13 horas.

Os outros entrevistados, Allan Benatti, Alícia Rondini, Anderson Martiniano de Souza, Dênis Goyos e Elisabete Dorgam, colaboraram com uma entrevista cada um, em tempos variados, mas com uma média de uma hora e meia de duração. Contando todas as entrevistas, chega-se a quase 20 horas de gravação.

Enquanto colhia os depoimentos, eu começava a traçar um roteiro de capítulos e a própria escrita. Desta forma, foi muito pouca a parcela de material transcrito das gravações. Eu não teria tempo e paciência para a transcrição e, de qualquer modo, acredito que teriam sido inúteis para os fins deste livro. Não se tratava de conservar um registro oral dos depoimentos, mas usá-los como matéria-prima para a narrativa literária.

Como já vimos, o biógrafo interpreta acontecimentos, direciona um determinado foco, depois escolhe suas palavras que ajudam a reconstituir algo o mais próximo sobre aquele personagem. Esse trabalhar as palavras, vejamos bem, não implica na infinita liberdade de criar elementos e situações que jamais aconteceram, mas sim elaborar uma narrativa literária para ela. Isso quer dizer que, a partir do relato e das pesquisas envolvidas, o biógrafo, assim com um repórter, busca uma narrativa atraente através de técnicas como reconstrução de cenas, descrições de cenários e personagens, figuras de linguagem, diálogos, *flashbacks*, digressões, o que mais foi válido para contar aquela história com a escolha de um roteiro ideal e uma linguagem que dialogue com sua personalidade e história (LINARDI, 2017).

De qualquer maneira, temos como o principal material biográfico para este trabalho a memória, sobre a qual tive como consciência o cerne das reflexões feitas por Ecléa Bosi em seus livros *O tempo vivo da memória* (2013) e *Memória e sociedade* (1987). A pesquisadora relembra que a nossa memória é parca e lacunar, de modo que, onde queríamos estampar a fisionomia viva do narrador (neste caso, aquele que narra oralmente seus relatos), na tentativa de resgatá-la, imprimimos traços secos da máscara (BOSI, 2013, p. 113). Em estudos anteriores, a partir de conceitos de Henri Bergson e Maurice Halbwachs, Bosi (1987) já

atentava para o mecanismo interno da memória, extremamente móvel, que pode trazer diferentes aspectos do mesmo passado; daí a diversidade que o material mnêmico pode produzir em cada um dos espectadores do mesmo fato. Deste cabedal infinito só registramos um fragmento (BOSI, 1987, p. 03), sendo este muitas vezes resgatado de pontos mais profundos do inconsciente, onde ela está viva de fato. A partir do tempo presente, resgatamos de modo a tirar todo o seu dinamismo.

Trazendo o conceito de Halbwachs, Bosi reproduz a comparação da memória ao material onírico, ou o da criação poética, ambas expressas socialmente através da linguagem. “O instrumento socializador da memória é a linguagem. Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual” (BOSI, 1987, p.18), comparação que também havia sido levantada por Jorge Luis Borges, ao perguntar: “Pois o que é nosso passado a não ser uma série de sonhos? Que diferença pode haver entre recordar sonhos e recordar o passado?” (BORGES, 2011, p.11) Dessa forma, a linguagem é limitadora, ou até mesmo um modo de camuflar ou confundir fatos tão remotos quanto recentes. “Em muitos casos, não passa de um manto por trás do qual as pessoas se ocultam”, escreveu Érico Veríssimo na biografia sobre o editor Henrique Bertaso (VERÍSSIMO, 2011, p. 80). Por outro lado, ela é muitas vezes o canal de acesso que temos ao material biográfico mais próximo possível. É a partir da memória que se tem acesso aos campos do inconsciente; é a partir da palavra que podemos chegar a algumas compreensões.

Apesar de uma semelhança inicial, *Onze estreias para Gabriella Argento* não se trata de um trabalho *à la ghoswriting*, pois a narrativa se dá em terceira pessoa, com minha assinatura, assim como meu ponto de vista e minha forma de narrar. A obra é muito o resultado de um encontro entre as experiências vividas por ela, personagem central da biografia, com a subjetividade da escrita. São as minhas palavras retratando uma vida que não é a minha. Uma vida que, na verdade, não é de ninguém. Pois, assim como não há donos da verdade, somos apenas, no máximo, protagonistas de nossas histórias, e não proprietários.

Vale nos situarmos melhor nesta questão da propriedade e, para isso, trago como exemplo o nono episódio da primeira temporada da série *The crown*, que trata de eventos marcantes da vida e do reinado da Rainha Elizabeth. Este episódio traz um evento que marcou a vida de Winston Churchill que, ao fazer 80 anos, foi presenteado com uma pintura do artista plástico Graham Sutherland. No episódio, os diálogos entre o estadista inglês e o pintor causam do riso ao encantamento, e refletem a relação semelhante que se estabelece entre

biógrafos e biografados (afinal, os biógrafos são uma espécie de retratista). Os encontros começam da desconfiança do retratado e terminam numa humana relação confidencial. Mas o que nos interessa aqui é o resultado da obra. Churchill precisa aguardar até a apresentação pública do presente, no parlamento inglês, para conferir o resultado. A pintura, que capturou seu espírito controlador e gesto de poder, a despeito da idade avançada, jogou aos observadores a figura humana daquele que já se tornara um mito da história política inglesa. A obra desagradou tanto o estadista quanto a família, a ponto de, após a morte dele, a viúva Clementine Churchill tratar de dar fim ao quadro, na calada da noite, mandando sua secretária queimá-lo num lugar distante, sem o risco de o ato ser percebido por ninguém (FURNESS, 2015).

As comparações entre o ofício do biógrafo e do retratista vão longe na literatura sobre isso, mas interessante observar a questão que interessa neste momento. Antes de Barthes, o crítico, biógrafo e ensaísta Luiz Viana Filho defende que a máxima aproximação ao ponto de referência deve ser uma tarefa constante, um dever de honestidade. Dois retratos da mesma pessoa, feitos por diferentes fotógrafos, jamais serão iguais entre si:

ambos, no entanto, poderão ser honestos, pois o que ressaí dessa variedade e diversidade, que existem até entre biógrafos igualmente informados e escrupulosos, é justamente a impossibilidade de vermos qualquer fato, e reproduzi-lo, senão através de nossas ideias, de nossos sentimentos (VIANA FILHO, 1978, p. 48).

A relação da sinceridade na literatura deste gênero é abordada por Anna Caballé, que, mesmo se referindo à autobiografia, vejo como oportuna também ao se tratar das narrativas biográficas em geral. Caballé difere a “sinceridade real” da “sinceridade literária”, de modo que a primeira opera no sentido da veracidade (o que seria impossível na literatura), enquanto a segunda opera na relação da verossimilhança – uma aparência de verdade (CABALLÉ, 1995, p. 33), o que traz em discussão a questão da autenticidade dos fatos narrados. Por exemplo, a vida de Anna Karenina não estaria passível de ser verificada em referências do mundo real. Não encontramos seus documentos, cartas e depoimentos de terceiros para corroborar ou confirmar a história escrita por Leon Tolstói. Do contrário, agora tendo como exemplo o presente trabalho, é possível verificar a existência e os fatos narrados por mim, desde a existência de Gabriela de Souza Argento, assim como eventos pontuados na narrativa.

Mesmo sendo uma sinceridade literária, Caballé atenta ao fato de que este texto deve ter por base uma condição ética: “em minha opinião, uma exigência inescapável do trabalho autobiográfico e, talvez, o que causa maior atração, já que nela a distinção entre falso e verdadeiro, impostura e rigor, ainda é tolerável” (CABALLÉ, 1995, p. 36).

O cerne desta questão é levantado por Philippe Lejeune. Para ele, o vínculo entre autor e leitor é mantido pela confiabilidade que o primeiro sustenta para com o segundo. E, no caso da autobiografia – que também é o foco de seu ensaio *O pacto autobiográfico* –, tudo começa na relação identitária e, portanto, inicia-se com presença de seu nome na assinatura, como autor do texto. O pacto com o leitor, para Lejeune, é uma atitude de honra do escritor em relação à sua própria assinatura, de modo que “o leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 30).

É o primeiro passo para definir o processo criativo em relação à expectativa do leitor. Lejeune assinala essa natureza de expectativa à recepção de um romance autobiográfico e de uma autobiografia em si. Enquanto o leitor do primeiro (com criação fictícia), sabendo da inexistência entre personagem e autor, procura estabelecer semelhanças – apesar daquilo que promete o autor –, o leitor da autobiografia (regida pela conduta de sinceridade com o referencial real) procura encontrar o tempo todo quebras desse contrato de confiança, que podem ser tanto erros quanto deformações factuais. É uma inversão irônica, mas mostra diretamente o que este leitor espera encontrar numa autobiografia. Apesar de toda a criação literária e estética narrativa, o leitor espera que esta leitura o nutra de informações verificáveis, sem que ele perca tempo tentando adivinhar se algum fato ou personagem inexistente acabaram por ser inventados pelo autor em busca de um sabor a mais na história, uma facilidade de conexão na estrutura do livro. “A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso” (LEJEUNE, 2008, p. 30).

Para diferenciar a autobiografia de biografia, Lejeune divide a função referencial entre dois conceitos. Enquanto o conceito de identidade está ligado ao fato estabelecido e imediatamente perceptível, a semelhança se relaciona à fidelidade do texto ao modelo extratextual, e está sujeita a discussões e nuances infinitas. Para Lejeune,

o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia, é a hierarquização das relações de semelhança e de identidade; na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança é o impossível horizonte da biografia (LEJEUNE, 2008, p. 46).

A partir deste ponto em comum, fundamentado no referencial, temos o *pacto referencial*, que está contido em qualquer texto passível de verificação, do científico ao histórico. O objetivo desses textos não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não se trata do “efeito do real”, mas a “imagem do real”. E então, Lejeune traz a consciência de que a honestidade faz parte da restrição dessa verdade como algo possível,

(incluindo erros, esquecimentos, deformações voluntárias...), e da demarcação explícita do campo ao qual o julgamento se aplica (LEJEUNE, 2008, p. 43).

O fato é que, para qualquer relato de vida – das autobiografias, biografias e suas variadas ramificações, que englobam outros campos das ciências humanas –, tem como constante o respeito a este contrato da verdade. As incertezas ao delimitar a fronteira sempre vão existir, mas a fronteira continua a existir também, e dela dependem a coerência e o valor do acervo que construímos (LEJEUNE, 2008, p. 96).

É certo que a biografia é fruto de um ato criativo, uma ação literária diante de todas as informações brutas em forma de documentos oficiais, escritas de diários, cartas, depoimentos orais, entre outros. É também um trabalho de imaginação, conforme diz Leon Edel em seu manifesto sobre as biografias, desde que o biógrafo não invente seus fatos. “Saturado de fatos, ele pode se permitir todo tipo de aventura de artifício literário, todas as gratificações das contações de história, exceto as do plano do *faz-de-conta* (EDEL, 1973, p.03).

Como já vimos, o pacto interessa a muitos leitores, que se dispõem a passar horas de leitura em troca deste prazer que, ao mesmo tempo, traz informação. O biógrafo, como escritor de não ficção, também se importa com isso. Vale nos perguntarmos, então, até que ponto podemos ir para evitar passar do limite para o mundo do *faz-de-conta*. Algumas questões são tratadas pelos escritores e teóricos da chamada *escrita criativa de não ficção* (*creative nonfiction*), como veremos em seguida.

## Outras fronteiras

Conforme afirma Mariza Guerra de Andrade, o ato de biografar acabou por reunir diferentes representantes, sendo que seu discurso e modo de fazer se aproximam e se interconectam ao literário, ao histórico e ao jornalístico:

o gênero biográfico, pela sua natureza compósita ou marcada pelo selo de uma “ficção-lógica”, nos oferece, com alguma carga de sedução, seu interesse em revelar os mistérios da vida com os seus vãos e desvãos. O gênero biográfico está na intersecção entre os domínios discursivos da Literatura, da História e do Jornalismo (ANDRADE, 2013, p. 20).

Quanto mais se aproxima das preocupações artísticas – neste caso, a literária – Bruck relembra de sua característica ficcional, em especial diante dos procedimentos criativos que a envolvem, apontando um importante fator que a diferencia da biografia histórica. Bem afirma que nem todas as biografias podem ser chamadas de literárias, da mesma forma que nem todas podem se considerar históricas. Segundo Bruck, biografias literárias

são textos que reivindicam, de maneira peculiar, um estatuto de ‘verdade’, mas não se auto-anunciam como documentos históricos – o que lhes permite prescindir de qualquer postura científico-metológica e de eventuais cobranças em relação a esta [histórica] – e, em geral, rechaçam qualquer aproximação com o campo ficcional (BRUCK, 2009, p. 66).

O mesmo acontece no âmbito jornalístico. Passo a focar nele a partir de agora, pois vejo alguns elementos deste ofício próximos ao modo que escolhi e me inspirei para escrever *Onze estreias para Gabriella Argento*. Foi inspirado na linguagem jornalística e literária que escolhi contar a história de uma pessoa real. Logo no primeiro capítulo, “Desestrela”, em que inicio a narrativa relatando o isolamento de Gabriella no residencial do Cirque du Soleil, o faço a partir de elementos da observação para descrever seu espaço e, a partir das conversas com ela, para transmitir seu estado de espírito. Feito um repórter, eu estou lá com ela, e assim o texto representa, inclusive com elementos que indicam o meu contato direto com a personagem.

Antes das entrevistas em si, uso da minha vivência como aluno dela tanto para apresentá-la como a personagem a ser retratada. Parte do que aprendi ao longo do curso de palhaço serve como uma pesquisa prática de conteúdo, o que para um repórter seria um raro privilégio em termos de tempo de experiência e contato com o assunto estudado. Ainda sem esta pretensão, eu assumia os passos de um escritor de não ficção, a chamada *creative nonfiction*.

O gênero, longe de ser uma unanimidade acadêmica, tem sido largamente divulgado, a partir de pesquisas teóricas e produções de Escrita Criativa, pelo escritor e teórico Lee Gutkind. No livro *You can't make this stuff up* (2012), o autor lança algumas diretrizes para definir a prática da *creative nonfiction*.

Em ideias gerais, dividindo os próprios termos do conceito, Gutkind aponta que “creative” se refere a tudo o que diz respeito ao “literário” que há no texto, especialmente as técnicas usadas por qualquer escritor, poeta e dramaturgo, em suas narrativas para levar a elas situações vívidas, dramáticas e intensas (2012, p. 06). Já o conceito de “nonfiction” vem para negar qualquer carga de inventividade referente aos fatos, afastando assim qualquer equívoco que a palavra “criatividade” pode implicar neste sentido.

A palavra “criatividade” tem a ver com a forma como o escritor concebe suas ideias, resume situações, define personalidades, descreve lugares, dá forma e apresenta suas informações. “Criativa” não significa inventar o que não aconteceu, reportar e descrever o que não existe. Ela não significa que o autor tem o direito de mentir. A palavra “não ficção” quer dizer que o material é verdadeiro. (GUTKIND, 2012, p. 06)

Há de se assumir que existe um certo caráter pragmático nos apontamentos de Gutkind. Isso pode até passar um ar de ingenuidade, assinalada por Rogério Borges (2013) ao estudar as fronteiras do jornalismo e da literatura. Borges encontra nos estudos da teoria da notícia, feitos por Miguel Rodrigo Alsina, o termo “mundo possível”, o qual diz respeito à necessidade de enquadrar um acontecimento para que ele seja compreensível, mesmo que dentro de um modelo de mundo referencial. Borges pondera que:

“mundo possível”, mas não mundo inventado, o que o diferencia da “realidade” da literatura, que é de outra natureza, ainda que haja consonâncias. A representação da realidade se dá no jornalismo e na realidade por mecanismos próximos, às vezes idênticos, mas não com os mesmos propósitos. A criação literária não compartilha a mesma pragmática do jornalismo, mas é interessante que as convergências conceituais demonstram parentescos. Vargas Llosa diz, ao falar de ficção, que, “ao traduzirem-se em linguagem, ao serem contados, os fatos sofrem uma profunda modificação” (2004, p.18). No jornalismo também ocorrem mudanças, mas as transmutações são próprias de qualquer discurso. É impossível requerer uma exatidão total quanto ao mundo que se enuncia. A literatura sequer se preocupa com isso. O “mundo possível” da criação literária está na seara do que pode ser inventado, se faz pelos limites – ou pela ausência deles – da imaginação. O “mundo possível” do jornalismo tem um comprometimento referencial muito maior e está relacionado à narração do que se viu e do que se ouviu. Entra-se, portanto, não na seara da imaginação, mas no campo da possibilidade, da interpretação, da reelaboração. Isso é bem diferente da pura invenção. Inda que ambas se baseiem no mundo observável, os compromissos discursivos permanecem distintos (BORGES, 2013, p.38).

Sobre jornalismo, vale frisar que, apesar de poder entrar dentro da categoria de não ficção, esta não se resume apenas à prática jornalística. As memórias, as próprias biografias, os ensaios pessoais, os relatos de viagem, os diários e até cartas, são todos exemplos de narrativas escritas com esta preocupação de comprometer-se com este referencial do que se viu, se escutou e se vivenciou. As produções escritas com o intuito de serem publicadas, informando sobre determinado assunto ou vivência, podem ser feitas, inclusive, por autores que não vieram do jornalismo. Geralmente, esses escritores são conhecedores de determinados temas e percebem que qualquer tipo de conhecimento pode ser transmitido de forma acessível para leigos, pois assumem uma maneira de narrativa, criativa e humanizada (pois, assim como a literatura, os personagens são imprescindíveis). Portanto não só ficcionistas se lançaram ao gênero – como George Orwell, James Baldwin, Philip Roth e Truman Capote – mas também especialistas de outras áreas, como o cientista Oliver Sacks, historiadores como Edmund Morris, comediantes como Tina Fey, entre outros (GUTKIND, 2010, p.11).

No Brasil, temos casos semelhantes como o médico Dráusio Varela, que apresenta, em *Estação Carandiru*, a vida no sistema carcerário a partir dos anos em que trabalhou no Presídio do Carandiru, ou *Por um fio*, sobre a vida de pacientes prestes a morrer. Na área de viagens e explorações, temos Amyr Klink, como *Mar sem fim* e *Cem dias entre o céu e o mar*.

Talvez a maneira mais clara para refletirmos sobre a escrita criativa de não ficção é no modo de colher sua matéria-prima. Devido ao desafio lançado de se escrever apenas sobre aquilo que se pesquisou, ouviu, observou ou vivenciou, acabamos por depender, detalhe a detalhe, do que podemos colher ao longo dessa apuração. Documentos que comprovem, pedidos aos entrevistados para que nos descrevam lugares do passado, ou sobre as pessoas que não estão mais por aqui, as roupas que vestiam, as cores, os cheiros, os sabores...

Talvez umas das principais ferramentas que o não ficcionista utiliza antes de se colocar a escrever seja a *imersão*, na qual o autor consegue ter acesso a essas informações, sensações e fatos a partir da própria observação, adentrando

um ambiente, comunidade ou situação, durante um tempo determinado para experimentar em sua própria pele as vivências que um dia contará, interagir com os habitantes desse microespaço e depois narrar de uma perspectiva pessoal e empática aqueles recortes de vida. Como método de investigação (...), o redator narrará os acontecimentos com alto grau de ética e subjetividade (HIDALGO, 2016, p. 104).

Como podemos ver, entre ética e subjetividade, a escrita criativa de não ficção, especialmente atrelada ao fazer jornalístico, não pode ignorar a essa questão que coloca em

risco a confiança e credibilidade em relação a este tipo de texto. Neste ponto, a escrita criativa de não ficção assemelha-se às informações teóricas e acadêmicas. É certo que, ao contrário de um texto acadêmico, uma narrativa de não ficção não tem como exigência uma série de notas de rodapé e frases referenciadas ao longo da história. Biografias e livros-reportagem, no entanto, costumam incluir anexos com referências bibliográficas e afins, assim como listar o nome de entrevistados e lugares onde o escritor e sua equipe (quando assim houve) visitaram ao longo da pesquisa, como arquivos públicos e particulares. De qualquer forma – estando estes registros presentes ou não –, espera-se que as informações sejam baseadas em dados, e não fabulações internas do escritor.

Escritores de ficção se preocupam com a visão pós-moderna de que nada disso importa (CLARK, 2007) e que acaba se valendo de todos os relativismos da certeza para inventar personagens, situações ou diálogos que jamais existiram. A não ficção, no entanto, por ser tão ampla, pode acabar sendo mais flexível em certos momentos, mas nem tanto em outros. Para um texto jornalístico, por exemplo, é esperado uma investigação a ponto de que nada que não tenha sido verificado pode ser escrito (CLARK, 2007, p. 167). Já para experiências pessoais, como memórias de vida ou narrativas de viagem, parece que paira certa tolerância ao imponderável da memória.

Exemplos dessa transparência (ou pacto) com o leitor geralmente são encontradas em prefácios, apresentações, notas do autor, assim como ao longo da própria narrativa. Para ilustrar um dos casos, temos abertura do livro de *Um livro por dia* (2007), do jornalista canadense Jeremy Mercer, que escreve suas memórias sobre sua peculiar estada em Paris. Quando ainda vivia no Canadá, Mercer recebeu uma ameaça de morte de um criminoso sobre o qual havia falado demais em uma matéria de jornal. Temendo por sua vida, o jornalista resolveu rumar para a capital francesa, mesmo com pouco dinheiro. Lá, consegue passar uma temporada como hóspede da lendária Shakespeare & Co., livraria que, até pouco tempo depois desta viagem, tinha o hábito de hospedar escritores e viajantes. Antes do início da narrativa, Mercer prefere esclarecer:

Ao escrever memórias assim, a verdade se torna líquida. O verdadeiro motivo que me trouxe à França e tudo o que aconteceu nessa livraria exigiria uma capacidade muito maior do que estas páginas comportam. Dessa forma, os acontecimentos foram destilados, condensados e então novamente destilados. Foram tomadas pequenas liberdades com a cronologia, certos incidentes foram omitidos ou modificados, e o nome de uma pessoa foi alterado a pedido dela. Fora isso, é uma história tão verdadeira quanto, por ora, é possível. (MERCER, 2007, p. 7)

Como leitor de não ficção, o que entendo é que, a despeito dos limites da memória e pelo cuidado à própria lógica narrativa, algumas medidas arbitrárias são indispensáveis. Por exemplo, quando Mercer relativiza sobre o verdadeiro motivo que o levou à França, entendo que tenha sido algo além da ameaça de morte, como um desejo paralelo de desprender-se de sua terra natal, de fugir de uma realidade e encarar outra, de conhecer pessoas de outros países, de sair da sua zona de conforto. Mas poderia se tornar enfadonho demais para o leitor caso o início da história fosse estendido para uma digressão que adiasse sua chegada à França e à livraria mítica dos escritores. Ademais, poderia se tornar uma longa autoanálise que só diria respeito ao autor. Por outro lado, Mercer contava com um fato literariamente superior a qualquer questão, que daria todo o gosto para o início de uma narrativa: um potencial risco de perder a vida, ou simplesmente a paz, recebendo eventuais ameaças de morte.

Outro exemplo é o que acontece no livro *Zeitoun* (2011), de Dave Eggers. Nele, o escritor reconta a história de Abdulrahman Zeitoun, um pai de família cuja casa foi uma das milhares devastadas na cidade de Nova Orleans no incidente do Furacão Katrina, em 2005. Contrariando as previsões e ordens oficiais, Zeitoun se recusou a sair de sua casa, enquanto sua esposa e filhas seguiram com segurança, um dia antes da tragédia, para cidade de Baton Rouge, em Louisiana. Em nota que precede a narrativa, Eggers anuncia que:

Esta é uma obra de não ficção baseada principalmente nos relatos de Abdulrahman e Kathy Zeitoun. Datas, horários, locais e outros fatos foram confirmados por fontes independentes e pelos registros históricos. As conversas foram reproduzidas com a maior fidelidade possível a partir da lembrança dos envolvidos. Alguns nomes foram trocados. (EEGERS, 2011, p.9)

A visão pós-moderna nos permite enxergar tudo de maneira não-reducionista, elaborando as diversas possibilidades, os ângulos etc., inclusive favorecendo que os escritores assumam estar trazendo uma versão parcial de histórias muito mais complexas que uma única narrativa pode suportar. Mas, por mais empírico que seja o trabalho do escritor de não ficção, é preciso se ater a um referencial, tal qual Lejeune indica. Caso contrário, questiona, se “tudo é ficção”, não faria sentido que ficcionistas dedicassem seu tempo e trabalho na escrita de suas memórias e autobiografias. Tampouco conseguiríamos ter o mínimo de confiança ao abrir uma revista e jornal e ler uma reportagem. Bem sabemos o quanto nossa confiança já está comprometida após vermos tantas vezes práticas tendenciosas e fraudulentas ultrapassarem o limite deste pacto, demonstrando-se condutas antiéticas, como as notícias falsas (*fake news*).

Dois casos que causaram repercussão e consequência aos autores foram o do jornalista Jason Blair, do *The New York Times*, e o do escritor James Frey, autor do livro de memórias *A million little pieces*. No caso de Blair, a partir de uma reportagem que continha plágios de outra matéria do jornal “San Antonio Express”, do Texas, o departamento de checagem de fatos do *New York Time* identificou que o repórter havia não só plagiado determinado texto, mas também fabricado informações em outros textos para o jornal. Foram constatadas aos menos 36 fraudes em 73 reportagens feitas por ele em menos de um ano. Blair fingia mandar matérias de lugares onde não estava, forjava detalhes a partir de fotos, inventava declarações e personagens (AJZENBERG, 2003). Talvez, um belo começo para a carreira de ficcionista, mas um constrangedor fim para sua breve trajetória como jornalista de um dos mais importantes jornais do mundo.

Outro episódio, que envolveu o mercado editorial, se deu após o sucesso do livro *A million little pieces*, de James Frey, ter sido descoberta como falsa (GUTKIND, 2012, p. 253). Segundo suas memórias, o autor havia superado um passado de alcoolismo, vícios em outras drogas e vida criminosa. Contava sobre seus anos de prisão, sob situações torturantes, até conseguir se reabilitar. Depois de fazer sucesso na mídia e vender mais de dois milhões de exemplares no EUA, fora as edições traduzidas em outras línguas, foi descoberto que muitos dos acontecimentos haviam sido inventados. A repercussão pública, em especial nos programas em que ele já havia estado na ocasião do lançamento, foi controversa e negativa. Muitos leitores, se sentindo prejudicados pelo engano deliberado, recorreram à justiça, que determinou à editora Random House e ao autor destinarem a quantia de 2,35 milhões de dólares para o reembolso dos leitores que quisessem o dinheiro de volta (RICH, 2006).

Imagino se o mesmo tivesse acontecido com a editora Contexto, que publicou o livro teórico sobre *Jornalismo Literário*, de Felipe Pena (2006). O autor lista uma série de escritores clássicos deste gênero, que misturam ficção e realidade em suas obras. Estão, entre eles, Gabriel Garcia Márquez, Mário Vargas Llosa, Carlos Heitor Cony, e um escritor menos famoso, Antonio Pastoriza.

Sem assumir, mas apoiado na mesma visão pós-moderna sobre a falácia da verdade, Pena nos informa que Pastoriza é o escritor que melhor se encaixa na definição de ficção-jornalística, muito devido a sua história de vida (PENA, 2006, p.123). Feito isso, o teórico faz um breve perfil do tal escritor, falando de suas origens, sua superação da infância pobre para uma cultura literata, suas incursões por diversos países da América Latina, a expressividade que conquistou como escritor rebelde e contestador. Por fim, afirma que, desde 2006, seu

nome está bloqueado na internet por um grupo de hackers que trabalham para que seu anonimato e o mistério em torno de sua vida permaneçam. Para vias de pesquisa, no entanto, Pena afirma que conseguiu recuperar o título de quatro livros de Pastoriza: *Oceano* (1981); *La taberna de mi compadre* (1989); *Badun Badeiro* (1992); *Seara* (1997). Após mais algumas informações biográficas sobre o autor, Pena conclui o capítulo, sem dizer que tal personagem não passa de um fruto de sua imaginação.

Apenas quem é atento aos livros de ficção escritos por Felipe Pena poderá encontrar o personagem Antonio Pastoriza. Para os jornalistas e universitários que consultarem seu livro, no entanto, assim poderão citar, com a segurança de referência teórica, um escritor que jamais existiu. Como referência teórica, para Pena faltou a ética que se espera de um texto deste gênero. Vejo este como um ponto confluyente à ética que se espera do escritor de não ficção.

Sabemos que a vida real pode ser mais estranha que a ficção. Também sabemos que a vida de pessoas e acontecimentos extraordinários podem ser acompanhados dos maiores clichês. Numa narrativa biográfica, como escritor, quero ter a segurança de contar um fato extremamente estranho sem que meu leitor se questione se aquilo foi inventado para dar mais cor à história. E da mesma maneira, não me coloco a evitar os clichês ou coincidências que seriam condenáveis ou constrangedoras para uma criação puramente ficcional, quando na verdade, trechos com a presença deles possam ter sido determinantes para a evolução daquela vida.

Não podemos esquecer ainda que, ao narrar sobre vidas que não a própria, o escritor deve levar em consideração o modo como poderá expor seus personagens, e que nem sempre seus entrevistados têm a mesma consciência de como o livro pode afetar suas vidas após a publicação (WILKERSON, 2007, p. 172). Tal situação é semelhante a qualquer veiculação, como diz João Moreira Salles acerca do seu trabalho como documentarista. Salles aponta ao menos a importância desta relação com as fontes com que ele conversa em seus documentários. Assemelhando-se à discussão sobre jornalismo e literatura, ele não diferencia o documentário do jornalismo e aponta que a narrativa de ambos passa pelos mesmos problemas que envolvem a linguagem e, da mesma forma, da maneira única que lidam com as questões éticas.

É o fato de você ter uma responsabilidade em relação à pessoa que você filma ou sobre quem você escreve. Quando eu digo responsabilidade, não significa que você precise zelar ou proteger o teu personagem. Você só não pode traí-lo. Você tem o direito de atacá-lo, de prejudicá-lo voluntariamente, mas pela frente, sem astúcias escondidas. Essa é a grande especificidade da não ficção, seja filmada ou escrita: você está retratando pessoas que possuem uma vida independente do filme ou do texto. A questão da diferença entre documentário e ficção atravessa toda a literatura sobre documentário, cuja

pergunta eterna é: existe diferença entre documentário e ficção? Existe documentário em oposição à ficção ou tudo é cinema? Tem gente ótima que acha que tudo é cinema, que inexistente diferença. O Werner Herzog é uma dessas pessoas. E por isso ele não encontra nenhum problema em mentir descaradamente nos documentários dele, afinal a culpa é do espectador, ingênuo em acreditar que o filme é uma representação factual do mundo (...). Pior é que esta ingenuidade também persista no documentarista. Muitos realizadores acreditam que o documentário é a representação da verdade. Não é. Você pode mentir em documentário, fabricar, e isso não impede que o filme deixe de ser documentário. Há mentiras em *Jogo de cena* [Coutinho, 2007], não? O que faz, pelo menos para mim, um documentário ser documentário não é o que está na tela — verdade ou mentira. O que faz um filme se tornar um documentário é a natureza singular de uma relação que existe fora da câmera. Estou realizando um filme sobre alguém cuja existência não depende do filme, existe fora dele. Portanto, o que faço pode ter um impacto real numa vida real. Isso é específico do documentário, a consequência disso é trazer para o primeiro plano a questão da responsabilidade: o que fazer com isso? Você pode fazer um filme com a intenção explícita de prejudicar. Michael Moore e Marcel Ophüls fazem isso. São documentaristas muito diferentes, mas fazem isso. O Ophüls vai atrás de criminosos de guerra nazistas ou de colaboradores com a intenção de denunciá-los no filme. Ao contrário do que pensam muitos documentaristas, nossos filmes não são capazes de mudar o mundo, mas podem mudar a vida de quem filmamos. Você precisa saber disso e não pode se amparar na inocência depois. O objeto que você criou tem consequências e você precisa ser responsável por isso. Se não quiser ter essa responsabilidade, faça ficção, que tem outros problemas, de natureza e complexidade diversas, mas esse problema não. Há a ideia de que se é imagem documental, então estamos no terreno da verdade, e esse é um problema que documentaristas têm, está na raiz da questão do documentário. O documentário não gira em torno de questões epistemológicas — se estou dizendo a verdade, se estou mentindo. Tampouco de questões estéticas. A questão central e definidora do documentário é como usar a responsabilidade que nasce da relação realizador/personagem. (SALLES apud. Assis Brasil; Escoteguy; Vecchi, 2009).

Com as ditas regras éticas da não ficção, o enredo pode sofrer limitações, a partir das quais o escritor precisa escolher como conduzir, conforme mostra a escritora Margot Livesey (2001). Ela traz como exemplo um livro de sua autoria, no qual se propôs a escrever sobre sua madrasta, Mary, logo após o falecimento dela. Mas além da distância geográfica, que a impediu de acompanhá-la no período de convalescência, a autora não sabia nada sobre o passado de Mary que não fossem informações pontuais e isoladas. Foi aí que decidiu ficcionalizar os fatos e enredo, inventando passagens e lançando reflexões, de modo a oferecer ao leitor uma simetria de acontecimentos. Nisso inclui a possibilidade de fundir personagens, omitir algumas situações que venham comprometer o ritmo ou o encadeamento dos episódios. Tanto linguagem quanto o comportamento dos personagens sustentam o sentido da narrativa. “Isso eu chamo de ficção”, conclui a escritora (LIVESEY, 2001, p. 246).

Mas ao falar sobre um texto entregue por um dos seus alunos de escrita criativa, ela sugeriu uma estratégia que adotasse um método diferente. A escritora notou que a força

daquela história vinha, em parte, pela ideia que ela trazia ao leitor que, de fato, se tratava de um evento real. Para isso, o caminho daquela escrita não era criar novos personagens, ou eliminá-los, ou inventar situações de causa e efeito para organizar o enredo. “Ao invés de uma comodidade, incitei meu aluno a deixar a história mais caótica, confusa, em outras palavras, mais semelhante à vida como ela é. Chamo isso de anti-ficção” (LIVESEY, 2001, p. 246).

Pode ser que, de fato, um enredo de não ficção não consiga os mesmos voos da pura prosa ficcional, em especial os de causa e efeito. O autor que tenta fazê-lo corre o risco até de forçar uma situação tendenciosa, como acontecem em algumas biografias. Isso, de fato, deixa o personagem artificial ou até mesmo premeditado. Por outro lado, vejo como desnecessário lançar mão de narrativas fragmentadas, desordenamento de fatos e enredo caótico para relatar fatos baseados na realidade. Como veremos a seguir, a modalidade do perfil dá conta de ilustrar uma personagem real de maneira minimamente razoável, mesmo que a vida nem sempre se apresente assim.

Voltando ao modo de fazer, ao narrar sobre sua própria trajetória profissional, Gutkind apresenta a maneira como funciona o trabalho do não ficcionista. O autor diz que tinha o sonho em ser um grande ficcionista, tal qual seus heróis Ernest Hemingway, Philip Roth, Joseph Heller e Norman Mailer. Todos eles, no entanto, tinham experiências de vida intensas, passando por muitos países e continentes, conhecido pessoas diferentes e interessantes, além de passarem pela radical experiência da guerra. Gutkind se via bem distante desse estilo de vida, tendo vivido sempre no mesmo bairro na cidade de Filadélfia, de onde poucas vezes havia saído.

Antes de, finalmente cursar uma faculdade, Gutkind passou um período no exército, onde conheceu pessoas vindas de realidades diferentes. Mantinha esta sede de encontrar pessoas novas, de saber de suas realidades, de aproveitar a oportunidade de conhecer mais lugares, sempre na intenção de escrever seu primeiro romance. E sempre parecia ser insuficiente, pois ele queria saber mais e mais antes de começar a escrever.

Naquela época eu não entendia que o que eu estava fazendo era me preparar para uma carreira literária diferente do romancista, para um formato que ainda não tinha nome, mas que agora é chamado de escrita criativa de não ficção. Eu comecei vivendo a vida da escrita de não ficção. (GUTKIND, 2010, p. 71)

Portanto, por mais que seja válido analisar o discurso, é interessante resgatar o processo de trabalho de escritores e jornalistas, especialmente devido ao caminho que eles quiseram e precisaram percorrer para que cada informação do texto fosse incluída. No caso de textos autobiográficos, o trabalho de rememoração, além do talento e sensibilidade constantes,

ao longo de uma vida toda, observada pelo olhar atento do presente, farão com que tudo seja recuperado na forma da escrita.

Como escrevi na apresentação, depois de tanto trabalho, soa frustrante o olhar reducionista em relação às narrativas do gênero, de que seriam todas (ou quase, ou em parte), ficções pelo simples fato de não serem “a realidade”. De fato, não o são. Prefiro dizer que é uma das verdades, uma das versões, e não simplesmente uma mentira, ou como Philip Roth diz de maneira mais assertiva: “Escrevo ficção e dizem que é autobiografia; escrevo autobiografia e dizem que é ficção. Então, como sou tão bobo e eles tão espertos, deixem que decidam o que é e o que não é” (ROTH, 1990, p. 190).

### **Vidas de perfil**

Certa vez, durante as entrevistas para outro livro biográfico, fui entrevistar o irmão do biografado, que já passava dos 70 anos de idade. Depressivo, ele me disse algo como: “Puxa, é engraçado um escritor estar aqui para ouvir a história de alguém comum.”, uma afirmativa nada rara de se escutar neste trabalho. Mas a ideia que o afligia veio logo em seguida, ao me dizer: “E quando aparece alguém pedindo para contarmos nossa história, é sinal que a nossa vida já está no fim.”

Naquele momento, em que eu tinha uma longa hora pela frente, ajudando-o a rememorar um distante passado, não cabiam reflexões mais profundas sobre a longevidade; muito menos desmentir suas impressões que, para todos os efeitos, faziam sentido. Poderia soar cínico um rapaz com pouco mais de 30 anos, olhando para um senhor de quase 80, e dizendo que não era bem assim. Na tentativa de motivá-lo para a conversa, respondi-lhe que o principal era chegar a essa idade com boas histórias para contar.

De qualquer modo, eu poderia negar eloquentemente a ideia de que o trabalho de narrar a vida esteja associado à notoriedade pública ou à (avançada) idade do biografado. Especialmente depois do século 20 que, como relembra Kátia Lerner num breve histórico sobre o biografar na contemporaneidade, é neste século que

evidenciam-se novos cenários discursivos na produção de subjetividades, marcados pela fragmentação e certa democratização, com a crescente produção de representações de si por parte dos mais variados grupos sociais e indivíduos (...), e mesmo a mera narrativa de um cotidiano ordinário que, a partir de um dado momento, passou a ser considerado digno de ser compartilhado” (LERNER, 2015, p. 88).

Este costume, já introduzido pela história (micro-história), ganhou um amplo espaço no campo jornalístico, que, interessando-se pelas narrativas das histórias de vida, desenvolveu este gênero conhecido como perfil. Lerner nos dá os indicativos contextuais deste formato, referenciando a pesquisa de Rondelli e Herschmann (2000), que comparam as narrativas de um fragmento de vida, inclusive o conceito das *biografemas*, de Roland Barthes:

Já o espaço jornalístico, objeto de investigação que ora nos interessa, é pautado pela fragmentação e pela escassez de espaço, portanto nem sempre veremos a trajetória do personagem retratada da infância à velhice. Encontramos a seleção de determinados fragmentos que põem em destaque “alguns episódios de sua vida que vão se revelando como significantes”, tal como um biografema, conceito de Roland Barthes, “um texto que ganha potência nos seus fragmentos, detalhes de ambientação/contexto, que cativa o leitor porque permitiria ‘revelar’ algo da ‘natureza’ humana ou de uma época” (Rondelli; Herschmann, 2000, p.215; apud. LERNER, 2015, p.92)

Enquanto a biografia pode ser um elemento privilegiado na reconstituição de uma vida (DOSSE, 2009), é comum que o perfil jornalístico seja uma peça elucidativa sobre um episódio e, constantemente, sobre o personagem em situações no presente. Texto dinâmico e, dado aos diversos formatos oferecidos ao jornalismo, pode ter uma curta extensão, estender-se por mais páginas, de modo que é chamado também de “reportagem-biográfica” (VILAS-BOAS, 2003, p. 09). Vilas Boas expande também para outros termos que vêm cunhando esse estilo biográfico mais breve que uma biografia:

Steve Weinberg os chama de biografia de curta duração (short-term biography), Oswaldo Coimbra, de “reportagem narrativo-descritiva de pessoa”; Muniz Sodré & Maria Helena Ferrari acham que deve ser chamado de perfil o texto que enfoca o protagonista de uma história, e de miniperfil o texto descritivo de uma personagem secundária inserido no momento em que ocorre uma interrupção ou um corte da narrativa principal (VILAS-BOAS, 2003, p.16).

Pode-se considerar que, no jornalismo, este não é apenas um gênero que possibilita trazer o biográfico em espaço e tempo de apuração menores, como permite ainda falar sobre anônimos que tecem a malha da vida comum e cotidiana. Deste modo, dão ainda mais sentido ao que Hohlfeldt aponta como uma virtude do olhar do biógrafo:

Todos nós podemos gerar interessantes biografias, desde que quem escreva saiba escolher o detalhe a valorizá-lo. Entra aí, justamente, o elemento compositivo fundamental: ser capaz de identificar algo (como um fotógrafo que enxerga o que todos enxergam, mas vê aquilo que só ele é capaz de ver, como num flagrante): é um modo de percepção muito específico, definido desde antes da escrita, mas que pode, igualmente constituir-se ao longo da escrita. É o que dará sentido aos fragmentos, relacionando-os e constituindo uma narrativa, propriamente dita. E saber aproximar isso tudo da sensibilidade de um leitor potencial. (HOHNFELDT, 2015, p. 46)

Por essas características de liberdade de assuntos e extensão, é mais comum encontrá-las em revistas e livros, mas também em jornais. Neste caso, geralmente em colunas e cadernos especiais, como os suplementos de finais de semana. Apesar da presença em periódicos, sua proposta segue na contramão dos ideais da notícia. Primeiro, por não seguirem a estrutura chamada “pirâmide invertida”, na qual, as informações principais do acontecimento - “o quê”, “quem”, “onde” e “quando” – devem estar logo no início do texto. Depois dessa abertura, chamada de *lide*, vem o desenvolvimento da matéria, onde lemos o “como” e “por quê”. Em segundo, a pessoa a ser protagonista de um perfil não precisa estar na “agenda do dia”, não precisa combinar com efemérides atuais, tampouco estar relacionada ao assunto do momento, definido nas redações como *gancho*.

A revista americana *The New Yorker* é um dos exemplos de periódicos que se dedicam aos perfis. Considerada a fundadora do termo *perfil* – ao menos no modo de fazer e escrever (SALLES, 2006, p. 570) - tem como grandes referências nomes como Lillian Ross, Truman Capote e Joseph Mitchell, cujos trabalhos foram capazes de superar a natural obsolescência do texto jornalístico e levá-los ao patamar artístico não só pela estética, mas também pela perenidade.

Falando em perenidade, não podemos ignorar as clássicas narrativas biográficas, desde Plutarco. Mas tendo a consciência do risco em que poderia cair ao seguir o clássico modo de biografar, o então fundador e editor da *New Yorker*, Harold Ross, queria fugir do tom heróico (o que outras revistas continuavam fazendo ao se dedicar às curtas biografias). A intenção de Ross era levar mais espíritosidade e naturalidade aos personagens perfilados (MARTINEZ, 2016, p. 89). O resultado foram textos extremamente apurados, sem a pressa rotineira de uma redação jornalística, e com forte teor literário, ao que Mônica Martinez dá um passo adiante ao definir o gênero, elevando-o à condição de arte.

O fato é que clássicos perfis produzidos ao longo do século 20 são muito mais do que simples objetos de estudo. Estão presentes em antologias e reedições, lidos até hoje com o interesse independente da distância de sua primeira publicação. Isso porque, com seu modo de narrar, estes textos não prescrevem.

Um exemplo que se mantém vivo até hoje é *O segredo de Joe Gould*, escrito por Joseph Mitchell em 1964. Joe Gould (Joseph Ferdinand Gould) era uma figura conhecida das ruas do Greenwich Village, em Manhattan, que mendigava de bar em bar. Como todo ser humano, tinha suas singularidades – algumas um tanto anedóticas, outras impressionantes. No caso dele, o maltrapilho das ruas de Nova Iorque era um literato, formado em Harvard, na

classe de 1911, e dizia estar escrevendo, há alguns anos, o que chamava de *Uma história oral de nossa época*, resultado de 20 mil depoimentos colhidos de todo tipo de gente. Na verdade, por uma questão particular, que se refere a preservar a dignidade de Joe Gould, o jornalista escreveu dois perfis sobre seu personagem. O primeiro, intitulado *O Professor Gaivota*, foi publicado em 1942. Já o segundo, *O segredo de Joe Gould*, conta um fato crucial sobre o personagem, mas que mancharia a frágil e íntima honra de Gould: o livro que ele estava escrevendo, na verdade, jamais existiu. O repórter escreveu e publicou este fato sete anos após a morte do andarilho, mesmo já o tendo descoberto ao longo de sua apuração.

Como informa João Moreira Salles (2003) – no posfácio da edição brasileira de ambos os perfis –, para escrever *O Professor Gaivota*, Joseph Mitchell levou dezesseis dias para apurar (um dos encontros levou dez horas) e dezoito dias para escrever. Perfeccionista que era, precisou de cinco meses para editar, tendo na edição William Shaw, o lendário editor de outros grandes escritores americanos. Como exemplo do resultado, temos trechos como este:

Embora se esforce para dar a impressão de que é um vagabundo filósofo, Gould tem trabalhado muito durante sua carreira de boêmio. Todos os dias, mesmo quando está com uma ressaca das bravas, ou com tanta fome que se sente fraco e desanimado, passa ao menos duas horas trabalhando num livro sem forma e misterioso que chama de “Uma história oral de nossa época”. Começou a escrevê-lo 26 anos atrás e está longe de concluí-lo. A preocupação com essa obra parece ser o motivo principal de seu estilo de vida; um emprego fixo, qualquer que fosse, atrapalharia suas reflexões, diz ele. Dependendo do tempo, Gould escreve nas praças, nas soleiras das portas, nos saguões dos hotéis baratos, nas lanchonetes, nos bancos das plataformas da ferrovia elevada, nos trens de metrô e nas bibliotecas públicas. Quando está inspirado, escreve até cansar, e ele se inspira em ocasiões peculiares. Conta que uma noite ficou seis ou sete horas sentado num bar da Terceira Avenida, escutando a história de uma velha húngara bêbada, que já tinha sido cafetina e traficante de drogas e agora era cozinheira de um hospital municipal (MITCHELL, 2003, p.15).

Exemplos de perfis antológicos são muitos, mas não posso deixar de mencionar um publicado na revista *Esquire*, em 1966, de autoria de Gay Talese, sobre o cantor e ator Frank Sinatra. Talese teve a sorte de conseguir agendar uma entrevista com Sinatra, mas o azar de viajar de Nova Iorque a Califórnia para este encontro justo nos piores dias para se estar ao lado do artista: quando ele estava resfriado. Impedido de falar com o astro, Talese apenas conseguiu acompanhar sua rotina, como um observador, ao longo de uma semana, conversando com as pessoas que o conheciam e trabalhavam com ele. O resultado foi um dos mais emblemáticos perfis da imprensa norte-americana, *Frank Sinatra está resfriado*. Nele, além elaborar uma narrativa exemplar, mesmo sem ter conseguido conversar com o personagem principal da história, Talese consegue extrair das suas observações cenas

literárias ativas e minuciosas, resultado de suas observações *in loco*, como pode-se observar logo na abertura do perfil:

Frank Sinatra, segurando um copo de bourbon numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia-luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do folk rock que vinha do estéreo. As duas loiras sabiam, como também sabiam os quatro amigos de Sinatra que estavam por perto, que não era uma boa idéia forçar uma conversa com ele quando ele mergulhava num silêncio soturno, uma disposição nada rara em Sinatra naquela primeira semana de novembro, um mês antes de seu quinquagésimo aniversário. (TALESE, 2004, p. 257).

A partir daí, as cenas continuam tomando conta do perfil, mas sempre intercaladas por momentos em que a autoria e o ponto de vista do repórter ajudam a retratar de maneira incomparável a qualquer outro que estivesse em seu lugar:

Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível — só que pior. Porque um resfriado comum despoja Sinatra de uma joia que não dá para pôr no seguro — a voz dele —, mina as bases de sua confiança, e afeta não apenas seu estado psicológico, mas parece provocar também uma espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele. Um Sinatra resfriado pode, em pequena escala, emitir vibrações que interferem na indústria do entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país. (TALESE, 2004, p. 258)

Para qualquer exemplo que se dê, o ponto em comum de publicações deste nível se dá logo no trabalho de bastidores, “onde os repórteres podiam passar dias inteiros com a pessoa sobre a qual estavam escrevendo, semanas em alguns casos. Era primordial estar no lugar onde ocorriam cenas dramáticas para captar conversas, gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente etc.” (VILAS BOAS, 2003).

No Brasil, antes da Revista Piauí, fundada em 2006 com a proposta editorial próxima a revistas como a própria *The New Yorker*, considera-se o grande momento da reportagem brasileira o revista *Realidade*, cujo tempo áureo se deu entre 1966 e 1968. Na atualidade, temos também representantes exemplares neste ofício, como Eliane Brum, que começou retratando os tais *personagens invisíveis* do cotidiano, nas ruas de Porto Alegre, em uma coluna do *Jornal Zero Hora*, a qual deu o nome de *A vida que ninguém vê*, cujos textos foram editados também no livro homônimo (BRUM, 2006). Anos depois, já na redação da Revista *Época*, produziu reportagens especiais. *A casa de velhos*, sobre a vida numa casa de repouso,

republicada posteriormente na antologia de reportagens de Eliane Brum, o livro *O olho da rua* (2008):

Aos 87 anos, Joaquim Cysneiros Vianna vai todo dia dar um beijo em Aurea. E todo dia Aurea constata que Joaquim foi embora há muito. Advogados, ele e ela. Brilhante, Joaquim. Aurea, independente quando as mulheres recém-presentinam a liberdade. Uma vida construída em manifestações de protesto, viagens à Europa, um cotidiano de leituras e longas conversas. Há sete anos Joaquim começou a partir devagar. O homem com que compartilhou a vida fora sequestrado pelo mal de Alzheimer. Logo a estrela dos tribunais era um menino, sem modos à mesa, escapando do banho, fugindo de casa (BRUM, 2008 p. 109).

Das clássicas biografias aos perfis breves ou longos, estamos lidando sempre com narrativas da vida, de modo que as infinitas possibilidades desse híbrido literário permitem que o gênero se reinvente, assim como o olhar teórico sobre ele. A história nos mostra que a maior constância em relação a este estilo é a do interesse do público, refletido ao espírito de cada época. Se começamos com os heróis, passando depois pelos santos, para então chegar aos intelectuais e personalidades célebres, vivemos agora o momento em que toda vida importa. A consciência das desigualdades, inclusive, vem apontar a necessidade de se dar voz aos que até agora foram excluídos ou preteridos. São as histórias de vida rejeitadas pelos discursos oficiais.

Todos os formatos que envolvem esse olhar ideológico fazem parte da escola “Life Writing” que, em resumo, apresenta-se com esse objetivo de trazer à luz indivíduos e grupos negligenciados pela academia, utilizando-se para isso o material autobiográfico deixado por eles, como definem Renders e De Haan (2011, p. 29). Com o objetivo de compensar a falta de representatividade dispensada a esses personagens pela macro-história, os escritores da *Life Writing* são criticados pelos biógrafos por estarem pecando para o outro lado em seus métodos. Isso porque, como apontam Renders e De Haan (2011), na busca de fazerem justiça ao apagamento que tiveram no passado, os escritores da *Life Writing* acabam ignorando o importante contexto que lhes dariam subsídio para analisarem o material autobiográfico desses personagens com o critério e senso crítico necessários para cumprir um dos papéis da biografia, que é o de comprovar, complementar ou, até mesmo, corrigir erros da história. Sobre isso, os pesquisadores atentam que, apesar de aparentemente semelhantes, o *Life Writing* se distingue da micro-história. O primeiro ponto é que a micro-história escolhe personagens preteridos da macro-história, considerados “exceções comuns” em relação ao contexto em que viviam. Ou seja, foram vozes excluídas do discurso oficial, mas integrantes socialmente aceitos ou pessoas comuns em suas esferas sociais e históricas, mesmo que

tenham agido de maneira peculiar, ou fossem criminosos, excêntricos etc. Eram exceções, mas exceções comuns.

Para os críticos do *Life Writing*, esta escola busca e atua sobre personagens já sob uma agenda ideológica definida, com uma ideologia predeterminada, com a qual buscam apenas no material biográfico as provas para seus pressupostos. Assim, fazem de seus biografados “exceções típicas” (ibid, p. 32). O segundo ponto é que ignoram análise crítica que daria o entendimento amplo sobre o meio e o contexto vividos pelo personagem, usam seus registros do ego (como diários, por exemplo) na intenção de corrigir a história:

Escritores do Life Writing intencionam corrigir a história de uma visão ideológica de como o mundo deveria ser. As fontes são apresentadas quase como resultados de pesquisas, um exame historiográfico dos documentos preocupando-se com seu contexto não é considerado importante e, ao contrário do que fazem os micro-historiadores e biógrafos, não é feita nenhuma distinção entre cartas e diários que já foram publicados. Até mesmo a distinção entre narrativas de ficção e não ficção é considerada importante (RENDERS, DE-HAAN, 2011, p. 36).

Com essa busca tendenciosa sob uma agenda ideológica, os pesquisadores se atentam ao erro de diferentes pesos e medidas por parte da escola do Life Writing, que produziria uma versão biográfica de uma vida pautada pela ideia de tipicidade, excepcionalidade e representatividade. Dessa maneira pode-se erguer vidas comuns a níveis incoerentes e apaixonantes. Do mesmo modo, como apontam Renders e De Haan, condenar facilmente personalidade do passado sob o julgo do presente, tendo como exemplo escritores como Lewis Carroll e James Barrie como abusadores de crianças; e, da mesma forma simplista, alegar, a partir de diários íntimos de professoras lésbicas, que a identidade sexual tem um papel significativo na transferência de conhecimento para seus alunos (Ibid. p.36).

### Algumas linhas para *Onze estreias...*

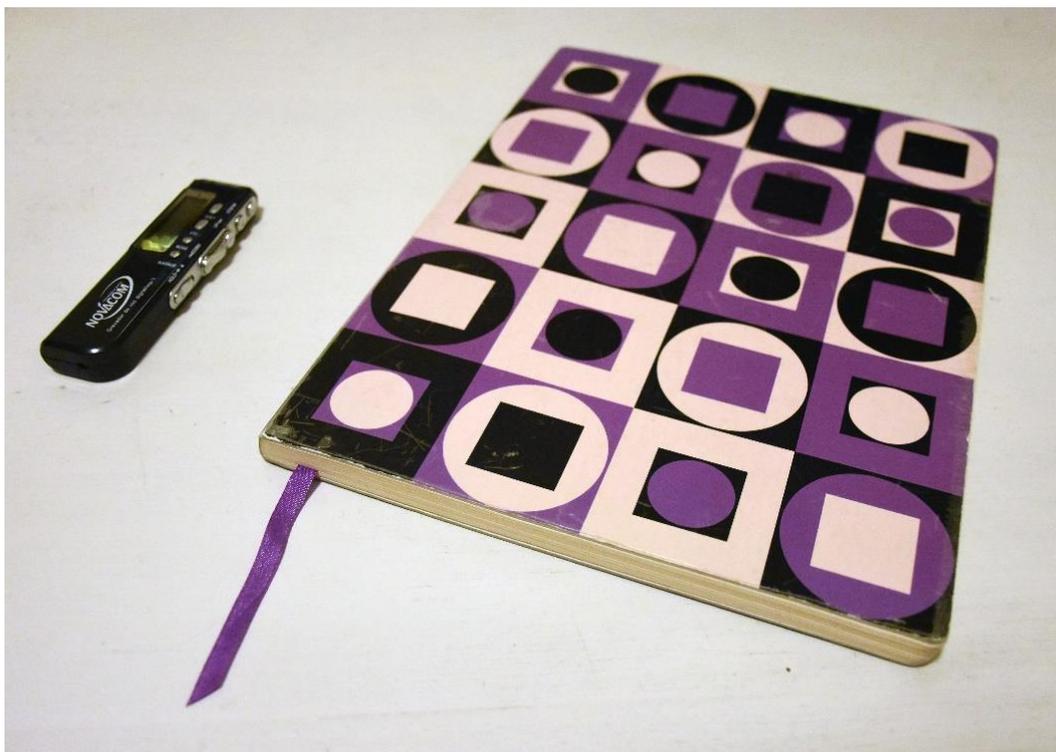


Fig. 01.: Gravador e caderno de anotações de pesquisas e entrevistas.

Grande parte do conteúdo da obra foi colhido por meio de entrevistas com Gabriella Argento e com outros personagens, feitas pessoalmente por mim. Ciente da existência de outras fontes, devido ao tempo restrito do mestrado, aproveitei entrevistas concedidas a terceiros. Uma delas, feita como parte de um projeto de fomento à cultura do município de São Paulo (Projeto VAI), conta com quase três horas de conversa com o pesquisador Pedro Eduardo da Silva, em 2013. Edu Silva, como é conhecido, me concedeu os arquivos para a consulta do conteúdo biográfico, o que me foi útil para me ajudar na linha do tempo da vida de Gabriella, assim como assuntos que eu poderia usar como tópicos para aprofundar durante as entrevistas pessoais.

Outro material importante para a construção de um momento da história foi o que está disponível via *Podcast* no site de Márcio Ballas, no qual, em diferentes programas, ele conta sobre passagens importantes de sua vida. Para isso, convida amigos de profissão, como a própria Gabriella Argento. Este material sonoro foi fundamental para elaborar o capítulo sobre o Jogando no Quintal e os Doutores da Alegria – especialmente pelo fato de eu não ter conversado diretamente com Márcio Ballas e César Gouvêa ao longo da apuração, por uma limitação de cronograma do projeto.

De qualquer maneira, entrevistas se incluem no trabalho investigativo de uma biografia, assim como em livros-reportagem (que, em linhas gerais, se diferem de uma biografia por se concentrarem num tema em comum envolvendo diferentes personagens). De qualquer modo, valorizo muito o privilégio de ser ter entrevistados numa biografia, especialmente quando um deles é o próprio biografado. Penso que conversar com ele é tudo o que o biógrafo de figuras históricas e mortas há tempos gostaria de acessar. É na entrevista que, além das informações, capta-se os trejeitos, o modo de falar, de refletir antes de responder, de se silenciar. Tudo isso é elemento biográfico.

Neste ponto, a própria entrevista abre uma válida discussão, pois nela envolve não apenas um “perguntador”, mas alguém que consegue elaborar as perguntas corretas para tal objetivo, sabendo em que momento fazê-las, de que modo colocá-las, ajudando a conduzir o relato. Por isso, prefiro chamar a entrevista de encontro, ou conversa, evitando a conotação de frieza, distância e premeditação que a entrevista pode remeter.

Muito da qualidade do trabalho, ao final, será o resultado da qualidade desses encontros, onde a memória se aquece e é generosamente partilhada – certas vezes com riso, outras com lágrimas – com o biografado, historiador, jornalista, antropólogo, pesquisador ou qualquer outro da área que passou a utilizar o método biográfico como recurso de trabalho. Entre elas está a História Oral, esta ciência dentro da História, cuja prática e objetivo se convergem com os do biógrafo e o do jornalista, quando nos atentamos ao que diz Daniele Voldman. Para ela, a história oral considera que “o trabalho com o ser vivo exige simplesmente conhecer melhor e explorar os seus contornos.” (VOLDMAN, 2006, p. 41).

Voldman valoriza o cuidado deste momento que pode ser facilmente corrompido pelo sentimento de intimidação entre o entrevistador – que, no final da história, terá o poder da autoria –, e o entrevistado, alvo de suspeita por estar escondendo detalhes preciosos sobre a própria vida ou a vida de alguém. Assim, frequentemente, este assume a posição defensiva (VOLDMAN, 2006, p. 37), que pode colocar o momento em cheque, causando constrangimento ao entrevistado. A conta virá ao próprio entrevistador, que pode ter importantes e belos depoimentos omitidos. Sobre isso, Voldman sugere que se tenha em mente dois procedimentos, tomados de disciplinas vizinhas à da História Oral. O primeiro é a Sociologia, no que diz respeito à organização e formulação das pesquisas; o segundo procedimento diz respeito à Psicologia, Psicossociologia e Psicanálise, não para propor interpretações aos entrevistados, mas para que, diante deles, o entrevistador mantenha-se

sensível ao silêncio, às repetições desnecessárias, aos lapsos, às divagações e, assim, possa facilitar suas associações sobre aqueles discursos. (VOLDMAN, 2006, p.38)

Impossível não se lembrar do trabalho realizado pelo documentarista Eduardo Coutinho que, a partir de uma pré-apuração de sua equipe, sentava-se para ouvir seus entrevistados, de modo que gostava de estabelecer o ambiente de entrevista com a atmosfera e disposições propícias ao diálogo (COUTINHO, 2013, p.21-28). Escutava mais do que falava, assim como é defendido por um dos representantes do Novo Jornalismo, Tom Wolfe. Para Tom Wolfe, “a maioria dos jornalistas que espera entrar no mundo de alguém e ficar lá algum tempo procede com muita delicadeza e não bombardeia com perguntas seus personagens” (WOLFE, 2005, p.84).

Como meu projeto não envolvia apenas algumas semanas para uma narrativa de um único momento da vida de Gabriella Argento, minha ideia foi a de abarcar de um modo geral a trajetória da sua vida, de acordo com sua lembrança. Portanto, na primeira entrevista que tivemos após o início do mestrado, eu lhe pedi que, década a década de sua vida, me contasse o que ela se lembrava de importante, de fundamental, na sua formação como pessoa e como profissional. Como o palhaço é uma figura extremamente autobiográfica (seria uma espécie de auto-ficção), eu ficava atento aos assuntos que poderiam trazer a constituição da palhaça Du’Porto.

Dessa forma, comecei a criar tópicos de assuntos para as entrevistas seguintes com ela, assim como as de outros entrevistados. Sobre eles, já conhecia alguns nomes importantes para compor o material. Mas como meu conhecimento era parcial, a cada década da vida, eu perguntava para ela sobre pessoas com as quais seria interessante eu conversar, de modo que complementassem minha pesquisa e as informações vindas dela. Também seriam a oportunidade de compor sua figura a partir de ângulos diferentes. Além dos próprios nomes, eu perguntava para Gabriella se havia algo de interessante para incluir nos meus tópicos antes de conversar com aquelas pessoas; assuntos que talvez eles não se lembrassem e que, sem a minha pergunta, deixariam passar em branco. Como eram eventos que, evidentemente, eu desconhecia, pedi para Gabriella me apontar, de modo que eu pudesse perguntar a eles. Interessante que, para nenhum dos entrevistados, Gabriella me apontou assuntos a serem trazidos por mim. Ela preferiu que eu levasse a conversa com eles de maneira fluida, para que os assuntos aparecessem naturalmente, mesmo que nem tudo viesse à tona.

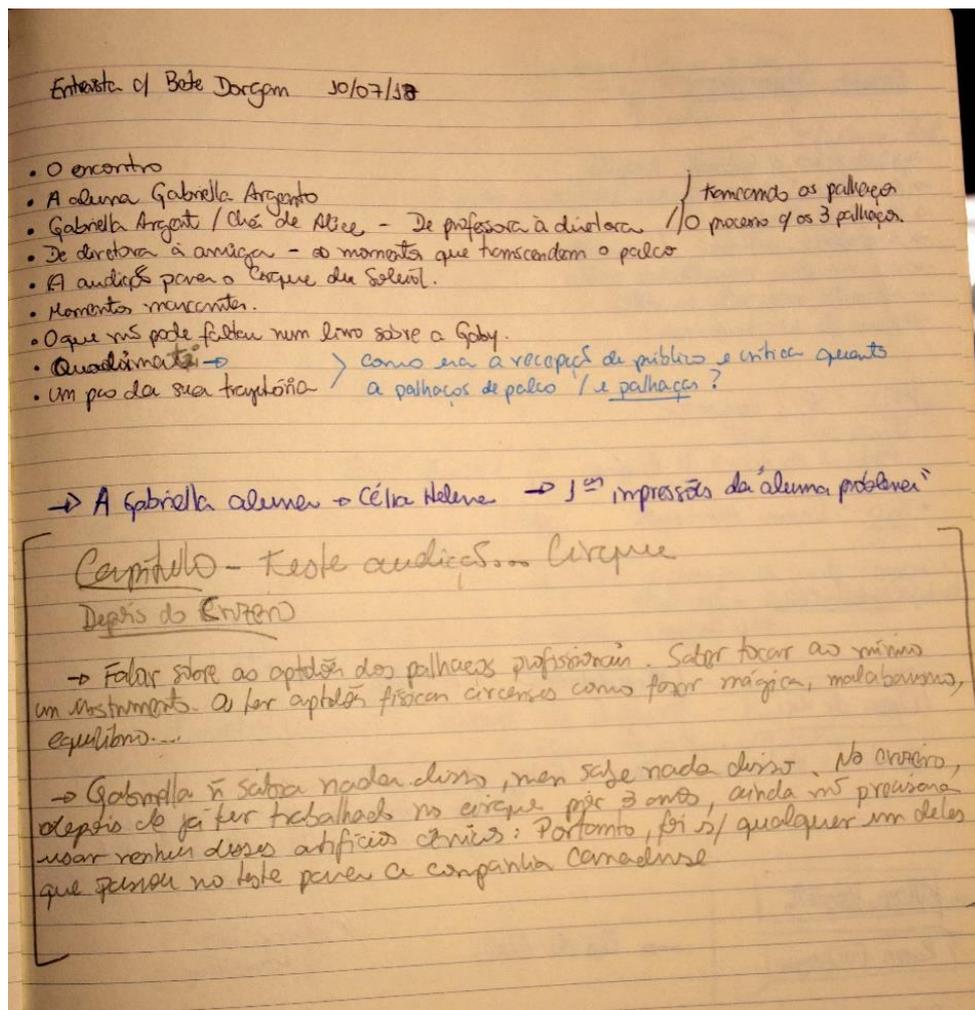


Fig. 02: As entrevistas com Gabriella Argento permitiram um panorama de tópicos para as entrevistas com outros personagens. Acima, os tópicos anotados para a entrevista com Elisabete Dorgam, ocorrida no dia 10 de julho de 2018. Na metade inferior da página, lembretes provocados pela entrevista, a serem incluídos em trechos já esboçados no computador.

Outro ponto a ser ressaltado é que, por algum motivo que não perguntei ao longo do processo, Gabriella não apontou o nome de familiar algum para ser entrevistados. Entendi que, por ora, ela se sentiria à vontade em focar apenas as suas lembranças pessoais, incrementando apenas sua vida profissional com o olhar em diferentes ângulos. A bem do projeto, contando também com o limite do tempo e distância geográfica, entendi que seria oportuno dar sequência a esses depoimentos num segundo momento, fora do cronograma do mestrado. Portanto, fica como um ponto a ser desenvolvido após a primeira leitura da biografada.

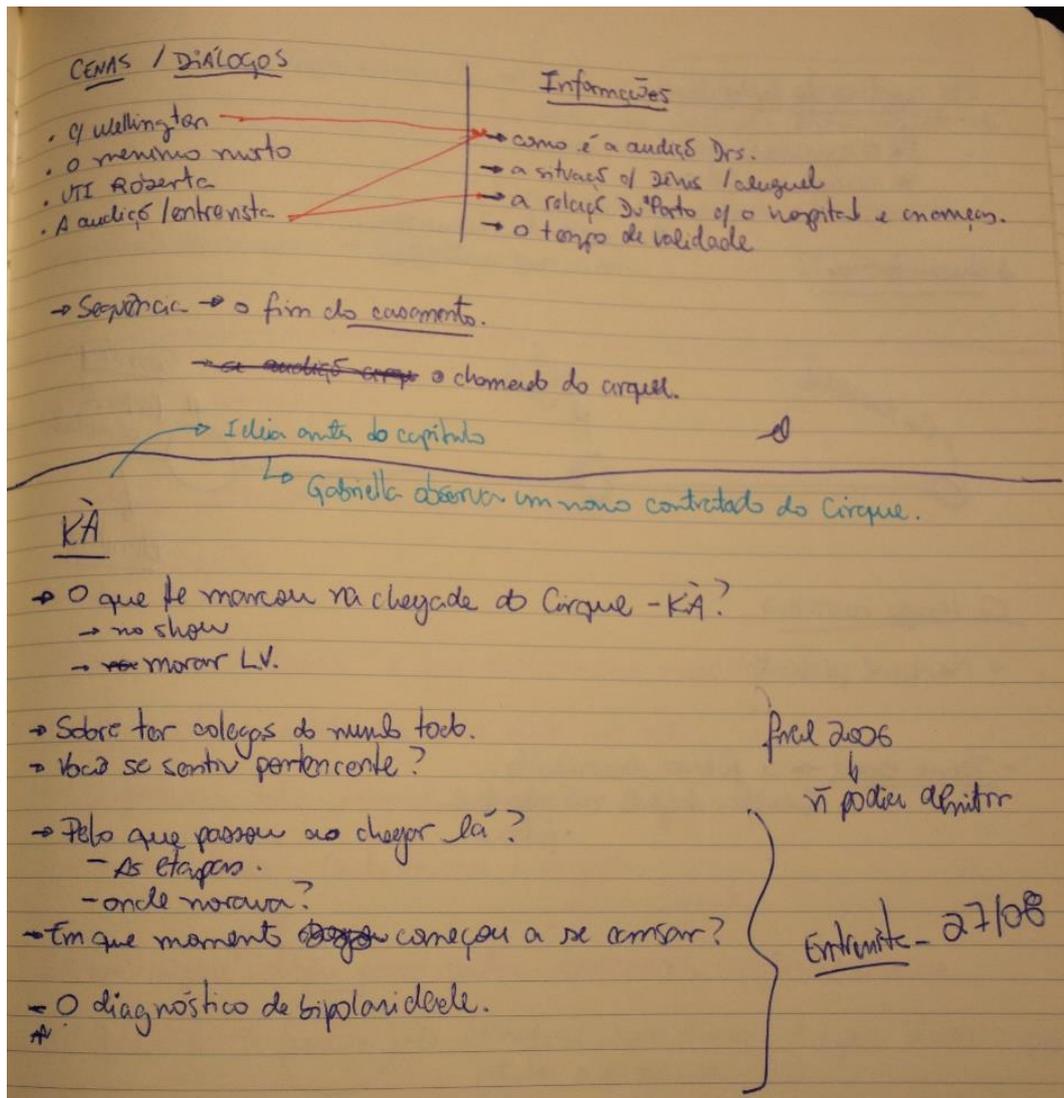


Fig. 03: Na parte superior da página, anotações elencando as cenas a serem desenvolvidas e as passagens informativas relacionadas a elas, de modo a construir narrativas que intercalassem cenas e sumários narrativos, com informações de conhecimento geral sobre aqueles contextos. Na parte inferior, os tópicos a serem tratados na entrevista, ocorrida em 27 de agosto de 2018, que seria sobre o período de Gabriella no espetáculo Kà.

Assim como os tópicos de conversas, fui alimentando uma linha do tempo, onde sempre surgiam novos eventos. Essa linha me apoiou também para que eu não me confundisse ao longo da narrativa e, conseqüentemente, para evitar que o leitor perca a noção da ordem dos acontecimentos, mesmo que a narrativa seja predominantemente cronológica.



Dessa forma, para o livro, eu tinha o registro de detalhes ocorridos há sete anos, com frescor de como se tivessem acontecido há poucos dias. Para o livro, por questões relacionadas à fluência narrativa, suprimi apenas os nomes dos meus colegas, assim como alterei para uma linguagem menos cotidiana.

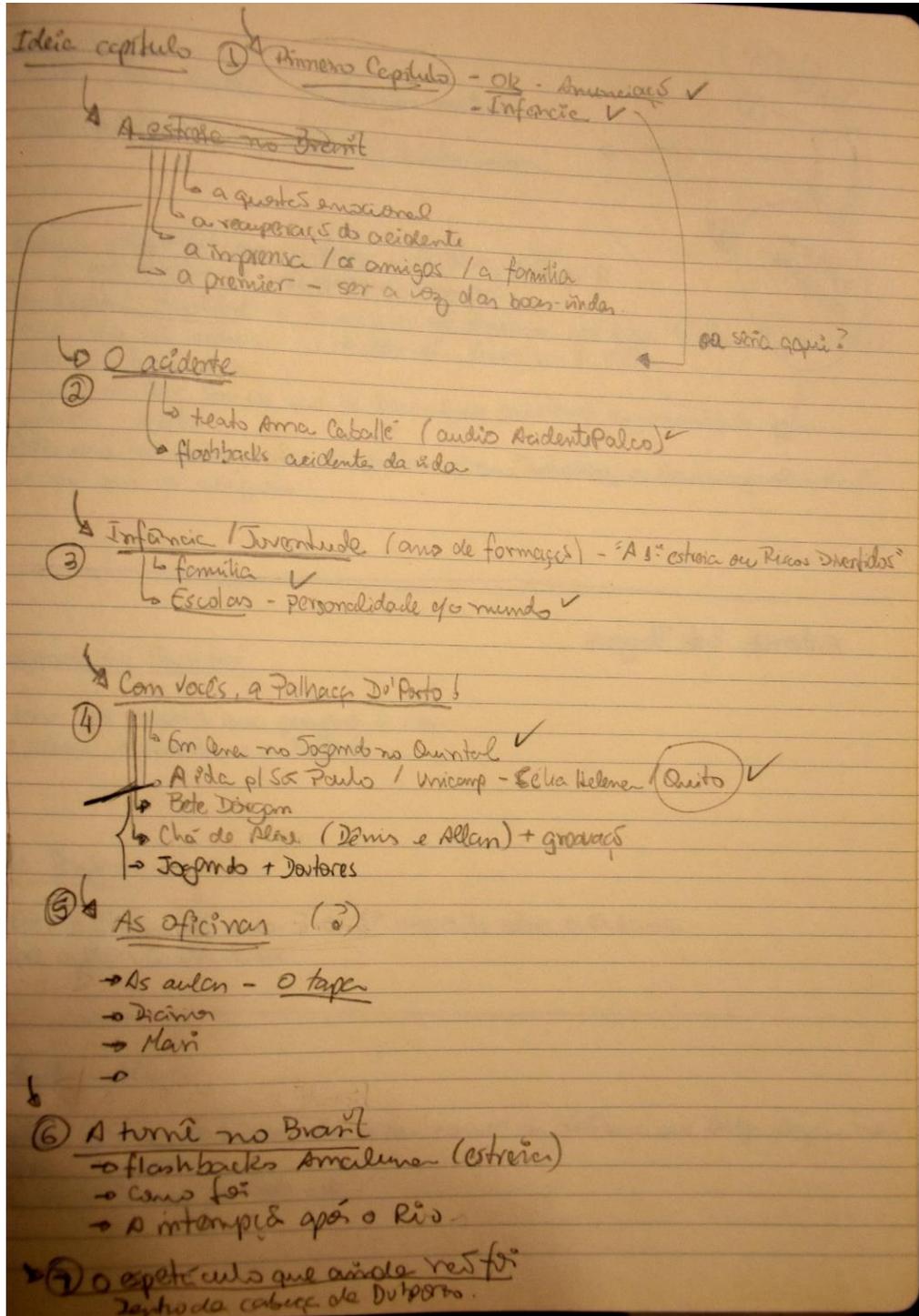


Fig. 05: As primeiras intenções: este seria o roteiro inicial. Além de imaginar sete capítulos, esbocei o que seria um capítulo só para falar sobre as oficinas, onde estaria também o método de ensino do palhaço. Ao final, escolhi distribuir este material ao longo do livro, fazendo com que a narrativa predominasse. Quis evitar trechos

dissertativos. No que seria o sétimo capítulo, a ideia era falar do espetáculo que ela sonha fazer um dia que, por ora, entendi ser precipitado e desnecessário.

Outro ponto a ser mencionado é que a narrativa acolhe os elementos de sua infância e juventude, por mais prosaicos que possam parecer. Não por um simples interesse de saber sobre determinadas particularidades, mas para dar-lhes um sentido nos capítulos adiante, quando tais acontecimentos são o combustível para a pesquisa *clownesca* de Gabriella. Feito este raciocínio, para evitar uma narrativa repetitiva, alguns pontos que acontecem no futuro, como o da criação das falar da Du'Porto no *Chá de Alice*, optei por excluí-los do período de sua infância. Dessa forma, espero que o leitor entenda que, assim como os acontecimentos relatados anteriormente (como a piscina no quintal, ou a visão das imagens sacras na escola), outros acontecimentos (como o da avó aplicando-lhe supositórios, ou o fato de Gabriella não gostar das coisas e ficar quieta), sejam todos referentes à realidade de Gabriella Argento.

Ao mesmo tempo em que preenchia as informações sobre sua trajetória, acompanhava o que estava acontecendo com ela durante os dois anos que este trabalho durou. Era uma forma de trazer atualidade, seus sentimentos presentes, sua vida que acontecida naquele momento, tal qual os bastidores de um perfil. Portanto, por vezes, disse estar fazendo não uma biografia em termos conceituais, mas sim um longo perfil. Não daria para ser diferente. Ao contrário do que poderia se esperar, a sequência dos assuntos do passado da palhaça foi interrompida. Algumas vezes, ela demonstrou não estar no momento ideal para se concentrar no passado. Ao invés de encerrar a conversa, eu me propunha apenas a escutar o que estava acontecendo no presente, de modo a respeitar o seu momento, o que também não deixou de me ajudar a compreender melhor sobre seu presente e sobre sua personalidade em si. A satisfação maior, no entanto, era terminar a conversa vendo que o encontro (mesmo que por teleconferência) havia transformado seus ânimos para melhor. Outras vezes, uma hora inteira de conversa acabou por render 20 minutos de material para o livro, sendo o restante para falar sobre assuntos diversos, inclusive meus relatos pessoais acerca da minha experiência de mestrado, sobre as minhas dificuldades em relação à pós-graduação, à mudança de estado e das várias atribulações trazidas pela experiência. São os imprevistos e o fluxo do cotidiano, tão caros para garantir um narrativa e uma relação que preza pelo conteúdo de uma vida real.

Ao final de 2017, no entanto, fui contemplado pela sorte com a vinda do espetáculo *Amaluna* ao Brasil. Gabriella me concedeu gentilmente o ingresso para uma das sessões, além da passagem livre para o camarim na sessão seguinte. Dessa forma, pude vê-la em cena, assim como nos bastidores. Foram muitas informações e detalhes, dignos da experiência de uma

imersão. Colhi dados sobre aquele espaço que era uma mistura de sala de bastidor, aparelhos de ginástica, objetos de cena contrarregrados, sala de figurino e camarins. Ainda havia anexos com a lavanderia e os banheiros. Apesar de tantos elementos complementares, escolhi focar, na narrativa, apenas em Gabriella Argentó, utilizando outros detalhes pontuais.

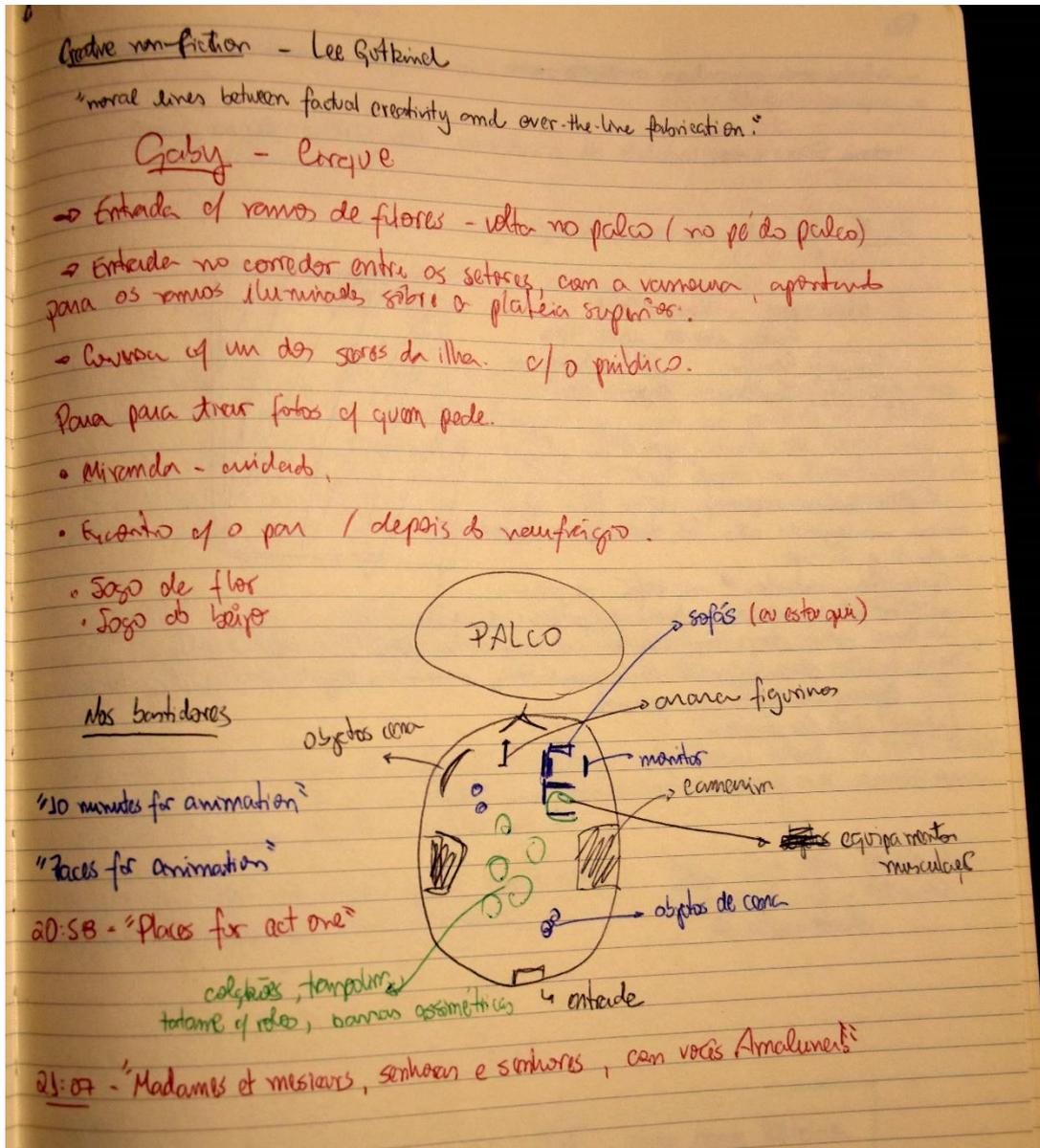


Fig. 05: Anotações sobre as cenas da noite em que assisti *Amaluna*. Anotações sobre a tenda de bastidores do espetáculo, apontando a distribuição do espaço e alguns de seus elementos e objetos.

Em algum ponto, o material que eu colhi se tornava maior do que a produção literária, já que precisei começar a escrita antes da finalização da apuração. A bem da verdade, no mundo ideal, sem o cronograma curto de um mestrado, eu escolheria a escrever somente depois de estar seguro de que todo o material satisfatório para uma história estivesse em

minhas mãos. Assim como um romancista, só começaria a escrever após saber o todo da história a ser escrita, ou seja, seu começo, meio e fim.

Quando não se tem em mãos partes do desenvolvimento, pois para isso dependemos da apuração, escritores de não ficção podem ter um problema. Ao invés de me abater por isso, escrevi do modo que pude, encaixando posteriormente as histórias que eu imaginava que viriam com as entrevistas seguintes, mesmo que essas informações não respeitassem a cronologia da escrita.

## Por fim, não há conclusão

O que fiz deste projeto?, tenho pensado ao longo do mestrado e desta pesquisa na qual procurei encaixar meu trabalho. Num destes conceitos. Um híbrido literário, sem dúvidas. Mais do que teorizar sobre o gênero, vale abrir espaço para um pouco mais sobre o meu processo, tendo como reflexão essas diferentes maneiras de narrar, e o modo pelo qual eu escolhi, dentro de tantas possibilidades e limitações, narrar algo sobre a vida de Gabriella Argento.

Se observada num determinado contexto, Gabriella pode ser considerada alguém em evidência. Por outro lado, uma anônima – alguém que cumpre com seu trabalho, segue sua rotina assalariada, paga seus impostos, tenta ocupar suas economias para garantir uma aposentadoria segura e com o mínimo de conforto.

O foco de *Onze estreias para Gabriella Argento* é a experiência de vida de Gabriella Argento, assumindo digressões breves sobre a arte do palhaço e a vida da artista. Neste momento, trago novamente a questão colocada pelos pesquisadores Renders, De Haan e Harmsma (2014): quando é que o estudo de um determinado assunto se torna uma biografia, e o que o conhecimento de uma vida individual nos ensina em relação a uma determinada disciplina?

Acredito que uma das contribuições deste livro é tanto a de narrar e refletir sobre a trajetória de alguém que acreditei ser interessante para o leitor que procura ler sobre histórias reais, quanto para os interessados na arte do palhaço – tanto os leigos quanto os pesquisadores ou iniciantes na arte. Qualquer análise que seja mais ampla do que essa ideia passa pelo campo da subjetividade e, quanto a isso, só posso dizer que grande parte desta escolha foi de caráter afetivo. Não busco determinar ou esgotar nada, tampouco defender qualquer causa através da vida de Gabriella.

Um texto italiano, cuja autoria foi apagada pela discrição ou pelo tempo, diz o seguinte:

Quando eu era jovem, eu pensava que, com a arte, seria possível mudar o mundo.

Eu buscava constantemente um espetáculo que pudesse despertar no coração do público uma esperança.

Eu queria mostrar uma maneira diferente de viver, com mais amizade, criatividade, sem a obrigação de perseguir o dinheiro e o poder. Ilusão fútil que eu nunca consegui alcançar. Não só a revolução não chegou, como as pessoas se tornaram cada vez mais loucas e materialistas.

Quando eu me dei conta disto eu vivi momentos difíceis pensando, pensando inclusive que minha vida era um fracasso e que todo esforço era inútil.

Mas um dia eu tive uma revelação: se não se pode mudar o mundo, pelo menos é possível mudar a si mesmo, encontrar algo em seu coração, um desejo, uma necessidade e entregar-se totalmente a ele, sem olhar para trás. Isso não é para a sociedade ou para os outros, não, é para você mesmo.

E eu fazendo esse palhaço que eu sou, eu encontrei essa coisa. Provocar, burlar e fazer o público rir. Isso era tudo o que eu buscava em minha vida. Por certo eu não mudava o mundo, mas os palhaços nunca mudaram o mundo, passam o tempo tentando sem nunca conseguir, por isso são palhaços.

Os palhaços gostam do fracasso e das ações ineficazes, são perdedores alegres e isto é a verdadeira força que têm, nunca se cansam de perder. Desfrutam de cada fracasso e voltam em seguida a fracassar de novo, diluindo assim as certezas das pessoas sérias e que nunca duvidam.

Então, esse sangue que pareço ter na minha cabeça, esse sangue que tenho sobre a minha camisa, esse sangue que tenho no meu coração, esse sangue que está todo em mim é tão patético e inútil em seu simbolismo porque é sangue de um palhaço. Um sangue que não vem de uma grande luta ou em nome de uma causa heróica. É sangue de brincadeira, ao mesmo tempo verdadeiro e pouco importante (ANÔNIMO, s/d).

Dessa forma, meu intuito com esse livro, desprovido de lições, lutas ou heroísmos, não é nada mais de que ele seja lido. Talvez seja ingênuo ao acreditar demais nos pontos defendidos ao longo deste ensaio. Eu não conseguiria que fosse diferente, talvez insistindo num eterno fracasso. Mas quando é que o ser humano já foi diferente?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Maria Helena M. B. “Pesquisa autobiográfica: Tempo, memória e narrativas”. In: *A aventura autobiográfica: Teoria e empiria*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

AJENBERG, Bernardo. *A triste saga de Jason Blair*. Folha de São Paulo, 18/05/2003. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ombudma/om1805200301.htm> (Acessado em 27/11/2018).

ANDRADE, Mariza Guerra de. *Anel Encarnado: Biografia & história em Raimundo Magalhães Junior*. Belo Horizonte, Autêntica: 2013.

ANÔNIMO. *Palhaço*. (s/d)

ASSIS BRASIL, Giba; ESCOTEGUY, Ana; NECHI, Vitor. “O cineasta que aprendeu com o jornalismo”. In: *Revista norte* n.11, (out. e nov. 2009), p.18-23, Porto Alegre.

AZEVEDO, Francisco F. dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: Ideias afins / thesaurus*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: Uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BACON, John. *Cirque du Soleil: A reinvenção do espetáculo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BÖLL, Henrich. *Pontos de vista de um palhaço*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

BORDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”, in: FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

BORGES, Rogério. *Jornalismo Literário: Teoria e análise*. Florianópolis: Insular, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória: Ensaio sobre psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

BOYER-WEINMANN, Martine. *La relation biographique*. Seyssel, Champ-Vallon: 2005.

BRUCK, Mohazir Salomão. *Biografias e literatura: Entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

BRUM, Eliane. *O olho da rua: Uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.

BURDICK, Jacques. *Teatro*. Lisboa / São Paulo: Verbo, 1978

\_\_\_\_\_. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.

BURKE, Peter. “A nova história, seu passado e seu futuro”. In: *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo, Unesp: 1992.

CABALLÉ, Anna. “*Autobiografía y canon literario: Historia de un desencuentro*”. In: *Letras de Hoje*: Porto Alegre, 2014.

\_\_\_\_\_. *Narcisos de tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995.

CAVALHEIRO, Edgard. *Biografias e biógrafos*. Curitiba/São Paulo/Rio de Janeiro: Guaíra, 1943.

CLARK, Roy Peter. “The line between fact and fiction”. In: KRAMER, Mark; CALL, Wendy (org.) *Telling true stories*. New York: Plume, 2007.

COUTINHO, Eduardo. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. In: OHATA, Milton (org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DALCIN, Cristiano Rigo. *Exposição conta história da Twin, primeira surf shop do Brasil, em Santos*. Blog: Notícias do Mar. <http://noticiasdomar.com.br/2016/03/23/exposicao-historia-twin-surf-shop-brasil-santos/> (Acesso em 13/12/2018).

DE HAAN, Binne. “The eclipse of biography in life writing”. in: RENDERS, Hans; DE HAAN, Binne (org.). *Theoretical discussions of biography approaches from history, microhistory and life writing*, 2014.

DOSSE, François. *O desafio biográfico*. São Paulo, Edusp: 2009.

ECCO, Umberto (org.). *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EDEL, Leon. “Biography: A manifesto”. in: *Biography*. Hawaii, University of Hawaii Press: 1973.

FURNESS, Hannah. “Secret of Winston Churchill’s unpopular Sutherland Portrait Revealed”. The Telegraph. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/winston-churchill/11730850/Secret-of-Winston-Churchills-unpopular-Sutherland-portrait-revealed.html> (Acesso em: 08/01/2019).

GALEANO, Eduardo. *Espelhos*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GAULIER, Philippe. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*. São Paulo: SESC, 2016.

GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes?* Rio de Janeiro: Record, 2011.

GUTKIND, Lee. *You can’t make this stuff up*. Philadelphia, Da Capo Press, 2012.

HAMILTON, Nigel. “Biography as corrective”. In: *The Biographical Turn: Lives in history*. Routledge, 2016.

HIDALGO, Antonio López; BARRERO, María Ángeles F. “Os caminhos da imersão na era do jornalismo transmidiático: do papel à realidade virtual”. In: *Parágrafo*. v.04, 2016.

HOHLFELDT, Antonio. “Estudos biográficos: Arqueologia cultural”. In: *Narrar o biográfico: A comunicação e a diversidade da escrita*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

Lecoq, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEÓN, Facundo P. de. Daniele Finzi Pasca: *Teatro da carícia*. São Paulo: SESI, 2013.

LERNER, Kátia. *Doença, sofrimento e narrativas biográficas: o câncer na Veja*. in: *Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade da escrita*. Cristiane Freitas (org). Porto Alegre: Sulina, 2015.

LINARDI, Fred. “Escrever vidas com alma: Reflexões sobre narrar as memórias dos outros”. In: TENÓRIO, Patrícia (org.). *Escrita Criativa II*. Recife: Raio de Sol, 2018.

LIVESEY, Margot. “How to tell a true story”. In: BAXTER, Charles & Turchi, Peter. (org.) *Bringing the devil to his knees: The craft of fiction and the writing life*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.

LUDWIG, Emil. *Goethe: História de um homem*. Porto Alegre, Globo: 1949.

MACIEL, Sheila Dias. “Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil”. In: Letras de Hoje, Porto Alegre: 2013.

MALCOLM, Janet. *41 inícios falsos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. A utilização da máscara do clown no processo de criação do autor. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MERCER, Jeremy. *Um livro por dia: Minha temporada parisiense na Shakespeare and Company*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

MARTINEZ, Monica. *Jornalismo literário: tradição e inovação*. Florianópolis: Insular, 2016.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

RENDERS, Hans; DE HAAN, Binne de. “The limits of representativeness: Biography, life writing and microhistory”. In: *Storia della storiografia*. n. 59-60. 2011.

RENDERS, Hans; DE HAAN, Binne; HARMSMA, Jonne. “Biography as critical method in the humanities and in society”. IN: *The Biographical Turn: Lives in history*. Routledge, 2016

RICH, Motoko. “James Frey and his publisher settle suit over lies”. The New York Times, 07/09/2006. <https://www.nytimes.com/2006/09/07/arts/07frey.html> (Acessado em 27/11/2018).

ROIZ, Diogo da Silva. “O ofício de historiador: Entre a ‘ciência histórica’ e a ‘arte narrativa’”. In: *História da historiografia*. Ouro Preto: Edufop, 2010.

ROTH, Philip. *Deception*. New York: Simon & Schuster, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo, Unesp, 2003.

SÊNECA. *Sobre a ira; Sobre a tranquilidade da alma*. São Paulo: Penguin / Cia. das Letras, 2014.

SALLES, João Moreira. “Ouvido, instinto e paciência”. in: REMNICK, David. *Dentro da Floresta*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “O homem que escutava”. in: MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo, Abril Cultural: 1973.

STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Rio de Janeiro, Record: 2001.

STREFLING, Sérgio Ricardo. “A atualidade das *Confissões* de Santo Agostinho”. In: *Teocomunicação*, Porto Alegre, v. 37, n. 156, p. 259-272, jun. 2007.

SCHIMIDT, Benito Bisso. “Biografia e regimes de historicidade”. In: *Métis: história & cultura*. Vol.2, n.3 (jun. 2003). Universidade Caxias do Sul.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Biografia como gênero problema”. In: *História Social* (p. 51-73). N.24, p.51-73, Campinas: 2013.

SCHWOB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.

TALESE, Gay. *Fama & anonimato*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

THEBAS, Claudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. *Micro-história: Os protagonistas anônimos da história*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

VALLEJO, Fernando. *El cuervo blanco*. Madrid, Alfaguara: 2012

VERÍSSIMO, Erico. *Um certo Henrique Bertaso*. São Paulo, Cia das Letras, 2011.

VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: Jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

VOLDMAN, Daniele. Definições e usos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. *Biografismo: Reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Unesp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

WILKERSON, Isabel. "Playing fair with subjects". In: KRAMER, Mark; CALL, Andy. *Telling true stories*. New York: Plume, 2007.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ZINSSER, William. *Como escrever bem*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS:

*Assassins*. (Temporada 1, ep. 09). The Crown. Seriado. Direção: Benjamin Caron. Produção: Peter Morgan. Chenies Manor House, Chenies. Buckinghamshire: Inglaterra. Left Bank Pictures. (04/11/2016). Disponível em [www.netflix.com](http://www.netflix.com). (60 min.), son., color.

*Getting into Cirque Du Soleil*. Global News, 16x9. Documentário. Produção: Claude Adams, Anne Hainsworth, Hannah James, Brennan Leffer, Jeff Silverstein. Shaw Media Canadá. (12/04/2012) . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BLouxprAHtQ>, (60 min.) son., color. Acesso em 04/12/2018.

*O incrível exército Brancaleone*. (L'armata Brancaleone). Direção: Mario Monicelli. Produção: Mario Cecchi Gori. Itália, 1966. 120 min., son., color.

*Luzes da Ribalta*. (Limelights). Dir. Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. EUA, 1952. (137 min), son., pb.

*Cirque du Soleil - Varekai*. Direção: Dominique Champagne. Produção: Martin Bolduc. Canadá, 2003. 115 min., son., color.

## SESSÃO DE IMAGENS



Fig. 06: Palhaça Mainha (Gabriella Argento) em cena no Amaluna, Cirque du Soleil. 10 de novembro de 2017.

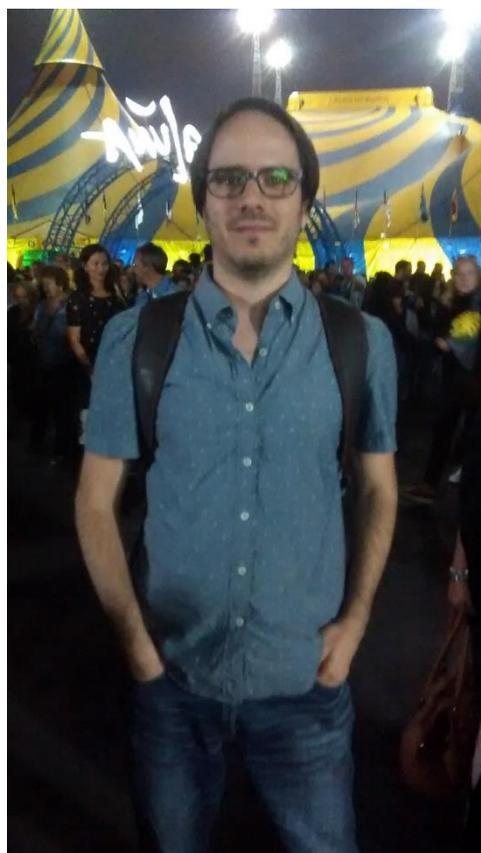


Fig. 07: Eu, em frente à grande tenda do Cirque Du Soleil, momentos antes de iniciar a sessão noturna de Amaluna.



Fig. 08: Acrobatas russos jogam gamão entre uma cena e outra do espetáculo.



Fig. 09: Eu, com a permissão para entrar e permanecer nos bastidores ao longo de um espetáculo.

/

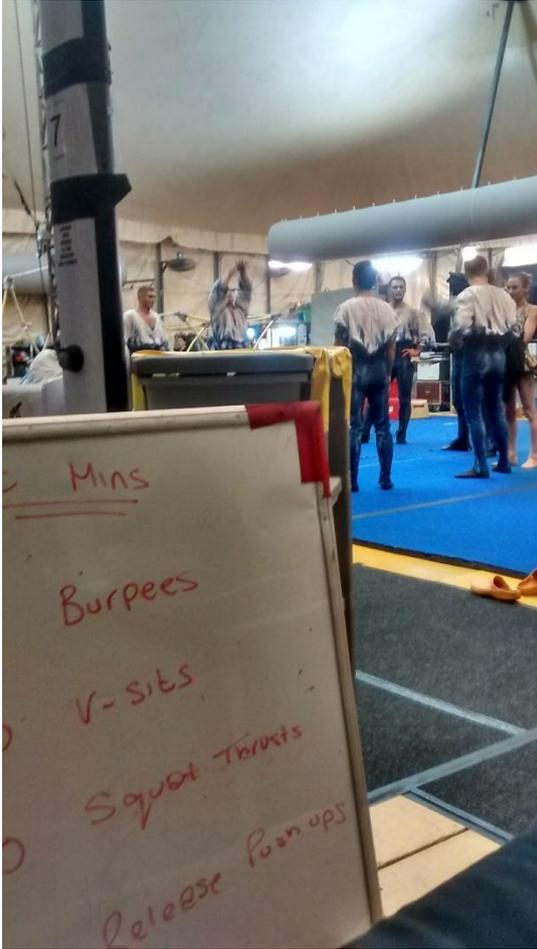


Fig. 10 e fig. 11: detalhes da tenda dos bastidores.



Fig. 12: *Selfie clowns.*



Fig. 12: Palhaça Mainha entre uma cena e outra.

## ANEXOS

### Termo de Consentimento e Livre Esclarecimento de Gabriella Argento:

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Eu, Charles Monteiro, responsável pela pesquisa e livro **Sete estrelas para Gabriella Argento – uma história sobre a Palhaça Du'Porto**, venho fazer este convite para você colaborar voluntariamente por meio de uma entrevista a ser registrada via gravador sonoro, em entrevista a Frederico Dollo Linardi.

Esta pesquisa pretende:

- Aprofundar os estudos em escrita de não ficção, para desenvolver uma narrativa autoral que possa ser editada, posteriormente, em formato de livro. Com isso, oferecer também um trabalho que contribua com as pesquisas correlatas no país.
- Garantir o registro biográfico da artista Gabriella Argento como um dos exemplos de criação e realidade artística do palhaço, no intuito de que este seja um fragmento do vasto patrimônio imaterial que envolve os indivíduos e, num olhar mais específico, as artes cênicas no Brasil.
- Trazer reflexão sobre a vida tanto de sua maneira mais ampla, quanto no contexto em que a biografada se insere, já que a narrativa pode inspirar as pessoas que se interessam pelo tema, mas também àquelas que simplesmente se atraem por narrativas da vida real.
- Dar voz ao fazer artístico e compartilhá-la como fonte de conhecimento ao leitor, considerando que este pode ser um material de pesquisa para professores, artistas e outros pesquisadores.
- Trazer a experiência do aprendizado artístico sobre a linguagem do palhaço. Para tanto, gerar reflexão sobre a atividade da docência em artes, assim como a concepção artística em sala de aula.

Acredito que ela seja importante por:

- ser ferramenta de inspiração para outras pessoas, sejam artistas ou sejam de qualquer outra profissão, que terão, a parti da leitura, reflexões sobre a própria vida.
- ser elemento de construção e elaboração da memória coletiva, cultural e social do país, contribuindo assim com a perenidade da memória imaterial e, conseqüentemente, o senso de pertencimento e apropriação de uma identidade nacional.

Para sua realização será feito o seguinte:

- pesquisas bibliográficas e de outras fontes referenciais, como registros de espetáculos.
- entrevistas gravadas com Gabriella Argento, feitas diretamente com o pesquisador de modo presencial ou videoconferência (internet).
- resgate da memória a partir das aulas do pesquisador feitas quando era aluno da biografadas, durante os anos de 2010 e 2011, assim como observações de ensaios e apresentações da biografada.

Rubrica do participante Rubrica do pesquisador resp.



No que se refere a esta entrevista, é importante tomar ciência de que ela será gravada em áudio digital, cujo material servirá de apoio para contar a história de Gabriella Argento. Este material não será compartilhado, em hipótese alguma, com terceiros, sejam eles outros pesquisadores, colegas, professores, e com a própria Gabriella Argento, sendo este utilizado apenas para fins de apoio ao texto da biografia. Sendo assim, seu nome poderá ser citado ao longo da biografia. Em todo caso, ele constará na lista de agradecimentos.

Por ser uma obra de natureza artística, os riscos são mínimos, como desconforto diante de informações no livro, mesmo que a narrativa seja respeitosa com os relatos colhidos e seja aprovada previamente pela biografada. Caso ocorra a você qualquer dano resultante desta participação, você tem o direito de requerer a devida indenização.

Durante todo o período da pesquisa você tem o direito de esclarecer qualquer dúvida ou pedir quaisquer outras informações pertinentes, bastando para isso entrar em contato com o Prof. Dr. Charles Monteiro via telefones (51) 3320-8218, ou (51) 99175-9529 ou pelo e-mail [monteiro@pucrs.br](mailto:monteiro@pucrs.br), ou comigo, pelos contatos: (51) 98266-4060 e [fred.linardi@gmail.com](mailto:fred.linardi@gmail.com).

Você tem garantido o seu direito de não aceitar participar ou de retirar sua permissão, a qualquer momento, sem nenhum tipo de prejuízo ou retaliação.

Se você tiver despesas decorrentes da sua participação neste estudo com transporte e/ou alimentação, você será reembolsado adequadamente por mim, após apresentação dos devidos comprovantes.

As informações desta pesquisa serão confidenciais, e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, neste caso não havendo identificação dos participantes sob qualquer circunstância.

Caso você tenha qualquer dúvida quanto aos seus direitos como participante de pesquisa, entre em contato com Comitê de Ética em Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (CEP-PUCRS) em (51) 3320-3345, Av. Ipiranga, 6681/prédio 50 sala 703, CEP: 90619-900, Bairro Partenon, Porto Alegre – RS, e-mail: [cep@pucrs.br](mailto:cep@pucrs.br), de segunda a sexta-feira das 8h às 12h e das 13h30 às 17h. O Comitê de Ética é um órgão independente constituído de profissionais das diferentes áreas do conhecimento e membros da comunidade. Sua responsabilidade é garantir a proteção dos direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes por meio da revisão e da aprovação do estudo, entre outras ações.

Ao assinar este termo de consentimento, você não abre mão de nenhum direito legal que teria de outra forma.

Não assine este termo de consentimento a menos que tenha tido a oportunidade de fazer perguntas e tenha recebido respostas satisfatórias para todas as suas dúvidas.

Rubrica do participante

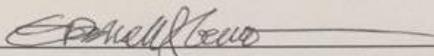


Rubrica do pesquisador resp.

Se você concordar em participar deste estudo, você rubricará todas as páginas e assinará e datará duas vias originais deste termo de consentimento. Você receberá uma das vias para seus registros e a outra será arquivada pelo responsável pelo estudo.

Eu, CAROLINA DE SAUZA ARGENTINO (nome completo), após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar com o pesquisador responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informado, ficando claro para mim que minha participação é voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício. Estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetido, dos possíveis danos ou riscos deles provenientes e da garantia de confidencialidade e esclarecimentos sempre que desejar.

Diante do exposto expresso minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.



Assinatura do participante da pesquisa ou de seu representante legal

Testemunha

### DECLARAÇÃO DO PROFISSIONAL QUE OBTEVE O CONSENTIMENTO

Expliquei integralmente este projeto ao participante ou ao seu cuidador. Na minha opinião e na opinião do participante e do cuidador, houve acesso suficiente às informações, incluindo riscos e benefícios, para que uma decisão consciente seja tomada.

Data: \_\_\_\_\_

Charles Monteiro

Nome do Investigador (letras de forma)

Rubrica do participante



Rubrica do pesquisador resp.