

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

A FORMAÇÃO DO PALHAÇO CIRCENSE

Pedro Eduardo da Silva

São Paulo

2015

Pedro Eduardo da Silva

A FORMAÇÃO DO PALHAÇO CIRCENSE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes cênicas.

Subárea: Teatro

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.

São Paulo

2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586f Silva, Pedro Eduardo da
A formação do palhaço circense / Pedro Eduardo da Silva. - São Paulo, 2015.
143 f.: il. color.

Orientador: [Prof. Dr.](#) Mario Fernando Bolognesi
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Palhaços. 2. Circo. 3. Representação teatral. 4. Artes cênicas. I. Bolognesi, Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Pedro Eduardo da Silva

A FORMAÇÃO DO PALHAÇO CIRCENSE

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau em Mestre em Artes Cênicas no curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, com área de concentração em Teatro, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (orientador) – UNESP



Prof. Dr. André Carrico – UNICAMP



Prof. Dr. Daniel Marques da Silva – UFBA

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

19 de junho de 2015.

Dedico esse trabalho às pessoas que mais amo nesta vida:

à Daniele Pimenta,

aquela que é, e sempre será, mais que minha companheira de estrada;

às minhas filhas Beatriz e Isadora;

aos meus pais, Pedro e Zuína;

aos meus irmãos, Paula, Claudia, Luiz, Zé e Douglas;

meus sobrinhos, Marina, Guilherme, Fernanda, Melissa e Cauê;

minha tia Tereza.

Agradecimentos

A Mario Bolognesi, por ter acreditado no meu trabalho, pela atenção e bom humor na condução de minha orientação;

Às professoras Neyde Veneziano e Bete Dorgam, pelas observações preciosas no exame de qualificação;

Aos entrevistados: Roger Avanzi, Tabajara Pimenta, Ricardo Puccetti, Val de Carvalho, Bete Dorgam, Cuca Bolaffe, Gabriela Argento, Cida Almeida e Heraldo Firmino;

As famílias Pimenta e Justino por me alavancarem ao mundo do circo.

Ao Instituto de Artes da UNESP; ao meu grupo de pesquisa - Daniel, Maria Silvia, Celso, Ivanildo, Sarah, Anderson, Lilia, Leandro e Rose; aos meus colegas de aula - Lodi, Alice, Carlos, Daniel, Rosana, Juliana, Bob e Kleber; e aos professores Alexandre Luiz Mate, Ermínia Silva, João Cardoso Palma Filho e Carminda Mendes André, por suas aulas durante o mestrado;

Aos meus amigos de teatro: Afonso, Evill, Tércio, Marcelo, Ulian, Adilson, Denise, Cic, Carla, Iva, Orlando, Fábio, Gê, Vivian, Daniel, Leonardo, Glauce, Elaine, Junior, Edna, Lili, Janaina, Carol, Flávio Véspero, Zanck, Geni, Luciana, Giuliana, Aline, Luciana, Rodrigo, Rafael, Tiago, Thiagos, Cris, Natália, Roberta, Solange, Carlos, André, Cris, Soffredini, Toninho, Mércia, Jaime, Chico, Rita, Flávio, Eliseu, Kim, Angela, Mario, Solange Dias, Cassio, Adélia, Amarildo, Emerson, Sérgio, Nilson, Queila, Vaguinho, Pingo, Warde, Regina, Vera, Edson, Valter, Paulo Oseas, Ronaldos Ventura e Monteforte, Valtinho e muitos outros colegas da FUNDART, do Programa Vocacional e Ademar Guerra, que sempre acrescentaram algo na minha maneira de pensar e fazer teatro;

A Irmã Iracema, que me fez escrever muito e a gostar mais ainda de arte;

Ao Tabinha e à Mitiê pelo incentivo.

À prefeitura do município de São Bernardo do Campo, que me concedeu o prêmio VAI, embrião deste mestrado.

Súbito parou, pregado no chão. Um acontecimento incompreensível desenrolava-se diante de seus olhos. Um landau acabara de parar diante da porta de sua casa.

A portinhola se abriu e um personagem trajando uniforme desceu todo curvado do veículo e subiu a escada de quatro em quatro degraus. Quais não foram a surpresa e o terror de Kovaliov ao reconhecer neste personagem...seu próprio nariz! (...) Senhor, replicou Kovaliov num tom muito digno, eu não sei que sentido das às suas palavras...O caso é no entanto bastante claro...Enfim, senhor...o senhor é o meu próprio nariz?

O nariz considerou o major com um ligeiro franzir de sobrancelhas.

“O senhor se engana, pertenço apenas a mim mesmo.”

(“O Nariz” de Nicolai Gogol-1835)

RESUMO

SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação do palhaço circense**. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2015.

Este trabalho dedica-se a analisar os métodos de formação para palhaços, principalmente àqueles que se apoiam na matriz circense. Por meio de material coletado em entrevistas realizadas com professores de palhaços e *clowns*, foi possível observar os principais elementos que compõem esta formação.

As carreiras de dois palhaços circenses: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, servem como guia para observarmos como a educação difusa e a tradição oral repassam seus saberes com tanta eficácia. As didáticas de alguns professores de *clowns* da matriz francesa e minhas experiências pedagógicas como oficinairo em cursos com programas e durações diversas, são utilizadas de forma transversal na observação de procedimentos e resultados obtidos.

São expostas informações sobre algumas sistematizações que se repetem por meio da tradição oral e que se apoiam na ambiência e cotidiano dos circos de famílias itinerantes, nos quais Avanzi e Pimenta estruturaram suas carreiras. O conceito “dom da palavra” torna-se a referência para o caminho que trilham para formação de um bom palhaço de picadeiro, além da absorção de técnicas diversas: acrobacia, música, mímica, maquiagem, voz e caracterização.

A teatralidade também surge com seus elementos essenciais (dramaturgia, ação dramática, triangulação, efeito) para estruturação de entradas, reprises e esquetes que se tornam literatura oral e, ao mesmo tempo, instrumento pedagógico para formação do palhaço circense.

Palavras chaves: Palhaço, formação, treinamento, *clown*, circo.

ABSTRACT

This work is dedicated to analyze the training methods for clowns, especially those who rely on circus matrix. Using material collected in interviews with teachers clowns and clowns, we observed the main elements that make up this training.

The careers of two circus clowns: Roger Avanzi and Arlindo Pimenta, serve as a guide to observe how the diffuse education and oral tradition pass on their knowledge so effectively. The teaching of some clowns teachers of French headquarters and my teaching experience in courses with programs and different durations, are used across the board in observation procedures and results obtained.

They are exposed information about some systematization that repeat through the oral tradition and rely on ambience and everyday circuses of itinerant families in which Avanzi and pepper structured their careers. The concept "gift of gab" becomes the reference to the way that tread to form a good circus clown, in addition to absorbing several techniques: acrobatics, music, mime, makeup, voice and characterization.

Theatricality also comes with its essential elements (dramaturgy, dramatic action, triangulation, effect) for structuring reruns and skits that make oral literature and at the same time, pedagogical tool for training circus clown.

Keywords: clown, education, training, clown, circus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A CONSTRUÇÃO DO PALHAÇO.....	20
1.1. Acrobacias, máscaras, mímica e a triangulação.....	20
1.2. Máscara.....	25
1.3. Mímica.....	31
1.4. A voz do palhaço.....	33
1.5. Caracterização visual.....	36
2.5.1. Maquiagem.....	37
2.5.2. Vestuário.....	40
1.6. A Música.....	46
1.6.1. Bandas, musgas e excêntricos musicais.....	47
1.7. A dramaturgia como elemento formador de repertório.....	49
1.7.1. Entradas e esquetes.....	51
1.7.2. Dramaturgia e encenação circense.....	59
2. TRANSMISSÃO ORAL E LITERATURA ORAL: A TRADIÇÃO ORAL COMO MEIO DE TRANSMISSÃO DE ENSINAMENTOS ÉTICOS E TÉCNICOS.....	73
2.1. A ética repassada.....	75
2.2. Transmissão oral: ambiência e experiência.....	78
2.3. Filmes e transmissão oral.....	83
2.4. Texto e literatura oral no circo.....	85
2.5. Tradição oral por meio de entradas escritas.....	103
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
4. BIBLIOGRAFIA.....	109
4.1. Livros.....	109
4.2. Teses e artigos.....	111

4.3. Entrevistas.....	112
4.4. Filmes.....	113
4.5. Sites.....	113
5.APÊNDICES.....	114
5.1.Tabela de oficinas ministradas.....	114
5.2. Programas formais de ensino de palhaço.....	115
5.2.1.Congruências metodológicas.....	118
5.2.2.Jacques Lecoq.....	119
5.2.3. Philippe Gaulier.....	122
5.2.4. Oficina com Francesco Zigrino.....	124
5.2.5. Oficina de bufão com Beth Lopes.....	126
5.2.6.Workshop <i>physical comedy and clowning - How to deal with failure and other secrets of comedy</i>	127
5.3. Procedimento pedagógico com questionários.....	131
5.4.Uma oficina intitulada <i>musiclown</i>	133
6. ANEXO A: FOTOS.....	135

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o primeiro passo para a estruturação de um pensamento sobre as possibilidades de sistematização e aprofundamento analítico dos ensinamentos e processos de formação relacionados ao palhaço

As pesquisas se estruturaram a partir de duas vertentes:

1. Pesquisa de campo, formalizada em dez entrevistas, sendo uma com um artista circense, filho de palhaço, e nove com notórios professores palhaços, os quais, desde os anos 1980, vêm repassando seus conhecimentos;
2. Levantamento e leitura de teses, dissertações, livros e artigos que fornecem material de pesquisa relacionado a formadores de *clowns* e palhaços que atuaram no período apontado acima.

Essas pesquisas são, inevitavelmente, confrontadas com minhas experiências pessoais, que se iniciam quando criança em minhas visitas aos circos de periferia, na década de 1970, passando por meu processo de desenvolvimento artístico e pedagógico, até minha última oficina de *clown*/palhaço ministrada em 2012.

Ao longo de minha carreira nas artes cênicas, mais especificamente no teatro, dediquei-me a pesquisas e práticas como palhaço, o que me enredou e me estimulou a seguir em frente no ofício de ator, por suas fortes características baseadas na estética popular.

Desde meus primeiros contatos com o palhaço percebi sua versatilidade: quando presenciei as investidas de diversos palhaços em picadeiros, palcos de circo-teatro, teatro de rua e teatro infantil; além da dedicação de horas e horas diante da televisão, desfrutando do desfile de inúmeros mestres do humor como Jerry Lewis, Charlie Chaplin, O Gordo e o Magro, Chico Anísio, Torresmo e Pururuca, por exemplo.

Minha investida no teatro amador, a partir de 1981, deu-se em grupos de sindicatos, o Grupo Forja - do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo - e o Grupo Alicerce - do Sindicato da Construção Civil e dos Mobiliários de São Bernardo do Campo, que me aproximaram do público operário, genuinamente

popular, com o qual obtive experiências produtivas num teatro feito em praças, em comícios e com peças de palco realizadas em salões paroquiais e de outros sindicatos, além de espaços em favelas e escolas de periferia.

Nesses trabalhos, eu e os demais integrantes dos grupos buscávamos respostas para questões práticas em autores como Augusto Boal, Fernando Peixoto, Olga Reverbel, Bertold Brecht e Constantin Stanislavski. Tais questões surgiam no contato com o público e na frustração de nossos objetivos estéticos: como atrair a atenção desse público e fazê-lo pensar sobre o que expomos; como combinar diversão e conscientização; como atrair esse público para os sindicatos; como melhorar nossa capacidade técnica como atores e, o mais difícil, como nos “afinarmos” como um grupo para estruturar um discurso artístico coletivo?

Em busca de respostas, alguns integrantes dos grupos passaram a investir em oficinas teatrais e a primeira da qual participei foi, justamente, de *clown*, com Francesco Zigrino, oferecida pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul em março de 1985.

Inicialmente não associei o termo *clown* à figura do palhaço que via no circo quando criança, o único elo entre os dois era o nariz vermelho, mas, aos poucos fui me familiarizando com as técnicas ministradas por Zigrino e, só então, associando-as com o palhaço circense.

Logo após a finalização do curso com Zigrino iniciei uma oficina com Carlos Alberto Soffredini, também na fundação das artes de São Caetano do Sul e, em maio de 1985, fui convidado por ele, juntamente com outros participantes da oficina, a fundarmos o núcleo ESTEP (Núcleo de Estética Teatral Popular).

A participação no Núcleo ESTEP foi muito importante para a estruturação do entendimento da estética popular no teatro. Nesse período tive contato com artistas profissionais, convidados por Soffredini para intercâmbios formativos, e pude conhecer e aprimorar elementos que se tornariam, posteriormente, essenciais para o desenvolvimento de meu trabalho como palhaço, destacando-se: mímica, triangulação, “efeito”, dramaturgia e forma, como explicarei ao longo deste trabalho.

A experiência no ESTEP me motivou a enveredar pelo caminho da direção teatral e convidei amigos de teatro, da cidade São Bernardo do Campo, a participarem de uma montagem do texto *Velório à Brasileira*, de Aziz Bujar, texto escolhido justamente porque oferecia uma estrutura de tipos muito interessantes e a dramaturgia me permitiria aplicar os conceitos que absorvi no Núcleo ESTEP.

Esse processo foi revelador de muitas novas facetas e dificuldades do trabalho em teatro e percebi que deveria absorver mais conhecimentos didáticos em relação ao trabalho de ator, para poder aplicar as experiências adquiridas ao preparar outros atores e atrizes. Voltei, então, em 1990, para a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, dessa vez em seu curso profissionalizante¹.

Enquanto estudava, trabalhei como palhaço em animações de festas, inicialmente como convidado em uma empresa de amigos e, posteriormente, em empresa própria, com um elenco maior.

A experiência com animação de festas trouxe vivências muito diferentes das anteriores, com um aprendizado prático que ia da caracterização à atuação, para diversos perfis de público.

Ainda no meu processo de formação, frequentei a Escola Livre de Teatro de Santo André, em 1994, sendo influenciado prioritariamente pelos cursos de máscara, com Tiche Vianna, e de acrobacia, com Marcelo Milan.

O investimento em formação se mantém, sendo minhas mais recentes experiências os cursos de Bufão, com Beth Lopes, em 2012, e o *workshop* de comédia física e *clowning*, com David Bridel, em 2013².

Já como ator, diretor e dramaturgo, entre os muitos espetáculos montados, são particularmente importantes para minha trajetória como palhaço as peças: Um dia de Pic e Nic, Avoar, Estação Pic Pan Pum, À Moda da Casa e Bolinhas de Sabão. Da primeira, criada em 1992 e apresentada até hoje, à última, de 2014, tenho investigado o trabalho como palhaço a partir de elementos como mímica, música, adaptação dramática, criação de dramaturgia própria e encenação do repertório circense clássico.

Os espetáculos refletem uma formação que mescla ensinamentos formais, em escolas e oficinas; ensinamentos informais, pela observação e pela convivência com outros palhaços; além de experiências da prática artística. Por outro lado, essa

¹ Procurei o curso profissionalizante apesar de, na época, já ter adquirido meu registro profissional de ator na delegacia regional do trabalho, o DRT, por meio do primeiro exame de banca oferecido pelo SATÉD/SP – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo, após um movimento da classe artística da cidade de São Paulo. Os integrantes do Núcleo ESTEP realizaram o exame, que exigia capacitações em expressão vocal, mímica, improvisação e interpretação.

² O curso de David Bridel fez parte de um intercâmbio firmado entre ECA/USP e University of Southern California em julho de 2013.

formação e o amadurecimento artístico obtido nos espetáculos, desdobram-se em minha atuação como oficinairo formador de palhaços.

Entre 1990 e 2012 realizei várias oficinas com diferentes durações; conteúdos (mímica, clown, bufão, circo, história etc); finalidades (vivências, aprofundamento, animação, entrada em serviços de saúde etc). O perfil dos contratantes e participantes, mais a determinação do tempo de execução, definiam o conteúdo, o programa das aulas e a criação de procedimentos.

Constatai que a minha trajetória como artista teatral e palhaço se assemelha, em muitos pontos, à formação de palhaços de vários contextos históricos e geográficos. O palhaço se transforma, atualiza-se, mas carrega, por meio de seus artistas, o estofamento formativo que é transmitido por vias orais, práticas e sistematizadas.

Esses sistemas viajam pelo tempo e espaço, às vezes se perdem e outras vezes se aperfeiçoam pedagogicamente, criando expedientes e didáticas que passam a fazer parte da cultura formativa do palhaço.

O objeto de estudo de minhas pesquisas, às quais pretendo dar continuidade após este primeiro trabalho, são os caminhos e procedimentos pedagógicos adotados por formadores de palhaços ou *clowns*, principalmente o sistema de formação do palhaço circense.

A história oral, formalizada em entrevistas em vídeo, forneceu subsídios para analisar esses processos de ensino. A metodologia deste trabalho tem base fenomenológica, ou seja, estudos de casos serão cruzados com trabalhos de autores que embasam teoricamente essas análises. A finalidade é fornecer subsídios práticos e teóricos para pesquisas relacionadas à formação do palhaço e motivar essa verticalização acadêmica e pedagógica com o intuito de democratizar a informação e multiplicar os procedimentos desses tão valiosos artistas.

Foi definida uma amostragem de artistas palhaços com cerca de quinze pessoas, das quais nove tiveram suas entrevistas gravadas em vídeo: a doutora em teatro pela ECA/USP Bete Dorgam; Cida Almeida, professora da SP Escola de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura; Cuca Bolafi, professora da Escola Livre de Teatro de Santo André; Gabriela Argento, do Grupo Jogando no Quintal; Heraldo Firmino, do Doutores da Alegria; Mario Bolognesi, diretor e professor do Instituto de Artes da UNESP; Ricardo Puccetti, do LUME/UNICAMP; Roger Avanzi, o palhaço Picolino 2; Val de Carvalho, dos Doutores da Alegria. Posteriormente, fiz ainda uma

entrevista com Tabajara Pimenta, de família circense, que viajou por todo Brasil, foi proprietário de vários circos e cujo pai, Arlindo da Silva Pimenta, era o palhaço Pimenta.

Nessa amostragem foi possível extrair dados consistentes sobre a investigação proposta, tendo como base a diversidade de formação dos entrevistados e também seus pontos de vista pessoais sobre o palhaço.

Foram elaboradas perguntas que propiciassem aos entrevistados discorrerem sobre algumas questões gerais, entre elas, a preferência entre os termos palhaço ou *clown*, já que o termo inglês/francês contém particularidades às quais os entrevistados dão diferentes valores e que se ligam às origens de suas formações.

Outras perguntas que levam a reflexões e construções de respostas que esclarecem as particularidades de cada entrevistado são: se há conhecimento do bufão e como ele é visto; se há uma bibliografia repassada aos alunos para consulta e como a verticalizam; que tipo de exercícios fizeram em seus treinamentos como alunos e se ainda os utilizam como professores, quais práticas abandonaram ou transformaram e por que o fizeram.

Perguntas relacionadas à carreira como palhaço foram verbalizadas com o intuito de investigar os efeitos físicos na formação e a relação com o público, fator essencial nas didáticas do palhaço, pois este trabalha no campo das tentativas e erros e suscita pesquisas e discussões posteriores com outros palhaços; foram consultadas, também, iconografias fotográficas e filmográficas e bibliografia. Esses são materiais muito acessíveis nos dias de hoje e que não o eram para muitos desses professores na época de suas formações, assim, hoje, esse acervo que reuniram é repassado como material didático para seus alunos.

Como os entrevistados são artistas no Estado de São Paulo e muitos se tornaram referência nacional na formação de novos palhaços, percebi que se estruturaram algumas matrizes oriundas de raízes facilmente identificáveis. Uma delas continua sendo a circense, embasada em treinamentos empíricos e físicos, junto aos fortes ingredientes do contato direto com o público e da tradição oral na transmissão dos esquetes cômicos; outra raiz é de cunho francês e remete a dois pesquisadores: Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, que optam pela denominação *clown*. Uma matriz que aparece com muita força é a que deriva da mistura das duas raízes citadas, são didáticas que surgem de inquietações dos professores palhaços

que transformam e recriam procedimentos absorvidos em cursos e práticas anteriores às suas propostas de ensino.

Também constatei que o fenômeno francês foi verticalizado na cidade de São Paulo por Cristiane Paoli Quito, que foi à procura desses pesquisadores da linguagem clownesca e repassou a prática a atores paulistanos em montagens teatrais memoráveis (Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes e QuadriMatzi)³. Esses atores tornaram-se novos pesquisadores do palhaço e linguagens afins e destacaram-se com suas particularidades poéticas e as expandiram à outros interessados.

Para análise de todo o material descrito três pesquisadores brasileiros tornaram-se norteadores do meu processo, devido a suas pesquisas análogas: Neyde Veneziano, Mario Fernando Bolognesi e Carlos Alberto Soffredini.

Neyde Veneziano nos oferece um trabalho sobre Dario Fo que vem ao encontro de minhas indagações sobre a formação de um artista que resolve investir toda sua vida no desenvolvimento da comicidade e do riso. O artista em questão já havia dado materiais importantíssimos em sua publicação intitulada O Manual Mínimo do Ator, na qual narra incansavelmente suas experiências como artista apaixonado e questionador implacável de processos cristalizadores da forma cômica como arte menor. Veneziano explicita e comenta o processo de formação de Dario Fo e convida-nos a analisarmos, contextualizarmos e a dispararmos a dialética em nossos modos de trabalho. Seu livro orientou muitas das perguntas e investigações nas entrevistas e direcionou raciocínios de análise do material.

Quanto a Mario Bolognesi, sua pesquisa aprofundada sobre os palhaços, especificamente os brasileiros, contribui de maneira potente para a análise dos processos empíricos da raiz circense e da comparação com a raiz francesa, e que também cria uma dialética entre os raciocínios de formalização desse novo palhaço paulistano que aparece fortemente no conteúdo das entrevistas.

Soffredini colabora com seus estudos e práticas relacionados ao circo-teatro brasileiro, que influenciaram fortemente a construção de sua estética e linguagem teatral e que foram aplicadas em montagens com o Grupo Mambembe nos anos 1970 e com Núcleo ESTEP (Núcleo de Estética Teatral Popular) nos anos 1980. O

³ “Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes” foi montada pela Trupe de Atmosfera Nômade em 1990 com direção de Cristiane Paoli Quito e Tiche Viana. “QuadriMatzi” é uma montagem realizada em 1993 pela Cia. Dramática, autoria de Eduardo Amos com direção de Cristiane Paoli Quito.

dramaturgo e diretor teatral desenvolveu procedimentos de formação de atores (triangulação, efeito e estereotípi) que podem ser associados com a sistematização do palhaço circense e que forneceram embasamento técnico e conceitual na estruturação de minhas oficinas de *clown*.

A análise do material captado por entrevistas enfatiza vários pontos:

- a. Existem três principais vertentes pedagógicas: francesa (advinda de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier), circense (advinda de famílias itinerantes) e as híbridas (que derivam das duas primeiras vertentes).
- b. Recursos teatrais (noções de ação dramática, expressão corporal e vocal) são ingredientes determinantes na estruturação da linguagem do palhaço;
- c. O ensino por via da oralidade é uma didática essencial na formação do palhaço;
- d. O estudo e observação do trabalho de outros palhaços (peças, esquetes, entradas e reprises), sendo ao vivo ou por meio de vídeos, é um método fundamental para o entendimento, formação e renovação do palhaço.

As entrevistas oferecem um panorama amplo e revelador que deve ainda ser ampliado e compartilhado para potencializar didáticas existentes e fomentar novas. O palhaço tem um potencial de reinvenção que se constata historicamente, a pesquisa pode alavancar estudos e ações que levem a estas reinvenções num futuro próximo.

Atualmente temos vários pesquisadores acadêmicos envolvidos profundamente com a arte do palhaço, os quais exploram os conceitos, as formas de representação e as possíveis aplicações nos diversos meios sociais e seus públicos específicos. Muitos artistas foram formados, praticaram e obtiveram novos resultados depois de agregarem conhecimentos advindos da arte teatral, da dança etc.; passaram a desenvolver poéticas próprias de representação e estão, agora, repassando essas novas visões do palhaço.

Minhas inquietações acerca dessas novas tendências de forma e conteúdo do palhaço encontram algumas respostas e novas provocações depois de obter dados

diretamente na pesquisa de campo com profissionais que trilharam um caminho com pontos em comum: o encontro com a arte do palhaço, a decisão de experimentar a linguagem, a contextualização pedagógica (autodidatismo ou aprendizado sistematizado), a prática artística profissional, o repasse do conhecimento, o limiar da poética artística.

Após essa primeira etapa de estudos, entrevistas e reflexões, muitas possibilidades de abordagem do material foram levantadas e surgiu um desejo enorme de desenvolver, de forma aprofundada, um trabalho que abarque todas essas possibilidades.

As informações colhidas nas generosas entrevistas e o amparo teórico foram fundamentais para confrontar criticamente minhas próprias convicções enquanto artista e formador, em um processo estimulante e provocador e, então, para que este primeiro passo possa ser dado, sob a orientação madura de Mario Bolognesi, tornou-se vital escolher um recorte entre tantas aspirações.

Assim, como primeiro trecho de um longo percurso, decidimos, para este trabalho, refletir sobre a matriz circense na formação de palhaços, a partir dos depoimentos de Roger Avanzi e de Tabajara Pimenta.

Ambos circenses natos, Avanzi, o palhaço Picolino 2, fala de suas próprias experiências, como artista e formador; Pimenta fala da trajetória de seu pai, Arlindo da Silva Pimenta, o palhaço Pimenta.

Artistas de famílias e circos distintos, seus depoimentos têm muitos aspectos em comum na descrição do processo de formação do palhaço circense e muitos desses aspectos estão presentes também na formação do palhaço atualmente.

O trabalho trará luz sobre um sistema de formação que é composto por vários ingredientes técnicos e estéticos: a corporeidade, a vocalidade⁴, a teatralidade e a ética circense.

A tradição oral é analisada para demonstrar a importância do cotidiano e ambiência na absorção de saberes e criação de expedientes que demonstram a capacidade de adaptação do circo e do palhaço desta matriz. Roger Avanzi e Tabajara Pimenta descrevem algumas entradas e esquetes com as quais poder-se-á observar como a dramaturgia é um elemento essencial na formação de um palhaço.

⁴ Conceito que engloba a voz como um elemento que imbrica elementos de expressividade total, fazendo com que o emissor seja um transmissor de várias informações: cognitivas, de saberes culturais, de gestuais, musicais entre outros.

O apêndice apresenta descrições de alguns sistemas de formação de palhaço oferecidos por escolas formais de circo e palhaço. Este material permite observar a importância de algumas técnicas e didáticas que se perpetuam pela tradição oral e são aplicados nesses cursos. Disponibilizo também uma tabela de oficinas que ministrei, com seus conteúdos, e também compartilho alguns procedimentos que desenvolvi nessas atividades.

1. A CONSTRUÇÃO DO PALHAÇO.

1.1. ACROBACIAS, MÁSCARAS, MÍMICA E A TRIANGULAÇÃO.

O ator não tem um corpo. Ele é o seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida.

Eugênio Barba

O corpo é o principal material a ser instrumentalizado e este conceito é uma unanimidade entre os professores, que utilizam várias técnicas para expandir os movimentos e reflexos, para alcançarem uma nova consciência de expressividade. A acrobacia, com suas variações de técnicas e aplicações, é um dos atributos utilizados para esse fim e que disponibiliza o corpo do palhaço a executar movimentos caricatos, que comentam a realidade e geram o riso.

No Brasil, os circos já formavam seus artistas tendo como base a acrobacia, as crianças recebiam ensinamentos de professores artistas que programavam trabalhos diários com meninos e meninas: acrobacias de solo, aéreas, contorcionismo, arame eram, e são, algumas das técnicas repassadas aos filhos de circenses.

Desde a fundação da primeira escola de circo no Brasil, a Escola Nacional de Circo, na cidade do Rio de Janeiro em 1982, vemos ainda hoje a difusão da cultura de ensino das técnicas circenses. As didáticas se aperfeiçoaram e ganharam o apoio pedagógico de professores de educação física.

Os palhaços estruturados na matriz de criação circense recebem, inevitavelmente, ensinamentos de acrobacias e malabarismos e devido a uma demanda instaurada pela cultura circense, os palhaços procuram agregar outros atributos ao seu repertório: ilusionismo, música (instrumentos e canto), dança e teatro.

Na matriz francesa, as escolas de Lecoq e Gaulier, desenvolveram didáticas para formação de seus *clowns*, mas é preciso salientar que esses pedagogos se

utilizam de técnicas corporais que se alinham aos seus cursos de formação de atores. As técnicas acrobáticas não pertencem aos programas destas escolas.

As técnicas principais desta matriz são a mímica e as máscaras (da neutra a meia máscara expressiva) que geram um apreço pela limpeza de movimentos e por um enfoque mais pessoal.

Roger Avanzi, o palhaço Picolino 2, é um artista formado inteiramente na matriz circense e que, desde criança, recebeu ensinamentos de técnicas acrobáticas, vindo a se tornar um excelente *Tony de Soirée* além de apresentar números como ciclista, cavaleiro, acrobata, palhaço de entradas e reprises e de atuar como ator de circo-teatro. Observando seu pai, o palhaço Picolino, ele absorveu a dramaturgia e as técnicas corporais necessárias para se comunicar no picadeiro.

Os aprendizados nos circos de famílias itinerantes obedeciam a uma disciplina que começava com horários matinais regulares, sempre havia professores que acompanhavam um grupo de crianças e também números que estavam sendo desenvolvidos e que se encontravam em várias fases de preparação (exercícios físicos preparatórios, específicos de cada aparelho ou número, criação do roteiro, ensaios etc). Em sua entrevista, Roger aponta um procedimento de seu pai Nerino Avanzi relacionado ao aprendizado do filho, o qual era trazer um técnico que dominasse um certo aparelho ou número. Descreve, por exemplo, que acordou e lá já estava um especialista em número com bicicletas e seus equipamentos que já haviam sido comprados pelo pai.

Na época, Roger Avanzi já fazia números de cavaleiro e prancha e agregava ao seu repertório mais esse número. Ainda não atuava como palhaço, fato que só aconteceria quando ele tivesse 32 anos, mas esses ensinamentos periódicos associados à prática constante nos espetáculos iriam lhe dar uma destreza especial em suas entradas e reprises. Diz que os saltos de solo eram exercícios obrigatórios (cambalhotas, *flic flac*, salto leão etc) e que todas as famílias do circo deveriam entrar na primeira parte do show e, eventualmente, atuarem na peça, da segunda parte já que o Circo Nerino era um circo-teatro.

Roger Avanzi, quando criança, já fazia números de báscula, depois cama elástica e trapézios. Aprendeu seus números em cavalo, nos quais ficava em p no dorso do animal, com Antonico Mineiro. Também fez números em monociclos de tamanho normal e de alturas variadas (girafa). Uma narração interessante é sobre como Roger foi motivado a aprender monociclo: como toda criança, ele queria uma bicicleta que lhe foi prometida se aprendesse a andar de monociclo. Aprendeu, mas só ganharia se fizesse rondada e *flip flac* no *charivari*⁵. Ele ensaiou muito, apresentou no *charivari* e ganhou sua bicicleta.

Todos esses números acrobáticos geraram vários acidentes físicos e fraturas que reverberam até os dias de hoje neste senhor de mais de 90 anos que não pensava em ser palhaço e que narra:

(...) quando já caminhava com minhas próprias pernas, me jogaram, literalmente, no picadeiro, vestido e pintado de palhacinho. Isso era uma espécie de teste que as famílias circenses costumavam fazer com suas crianças. Conforme a reação, demonstravam se tinham ou não talento para palhaço. Porque, conforme dito na época, palhaço não se ensina nem se aprende, se nasce. Pois bem, quando me vi no picadeiro, em pleno espetáculo, corri para a ala feminina de barreira, agarrei-me nas pernas da Lindomar, a Negra, e de l ninguém conseguiu me tirar. Avaliação do teste: pode vir a ser um bom artista, jamais bom palhaço. E assim fui riscado como palhaço.

Eu sei que sou suspeito para dizer o que vou dizer, mas digo: eu acho que palhaço, como outras profissões, se aprende, sim senhor. O resto é uma questão de competência, não é mesmo? (AVANZI & TAMAOKI, 2004, p.23)

O palhaço Picolino 2 surgiu por uma necessidade advinda de doença do pai, esse fato obrigou que Roger Avanzi fizesse um exercício de memória de suas observações acerca do trabalho de Nerino e gerou ensaios e mais ensaios até que ele estivesse apto a exercer o trabalho do pai como palhaço excêntrico. Já havia feito entradas com o pai como *clown* mas era um trabalho que não se assemelhava com o excêntrico e suas capacitações cômicas, seu Tio Gaetan Ribol (excelente

⁵ “*Charivari*  um número de acrobacia do qual participavam todos os artistas da companhia que soubessem saltar. Nessa época havia saltadores exímios no Brasil, e cada um queria saltar mais que o outro.” (Avanzi & Tamaoki, 2004, p.343)

acrobata) tentou realizar essa substituição mas não tinha voz para tal atividade, havia sofrido um acidente como aviador na primeira guerra mundial que lhe deixara rouco.

A importância desses fatos ligados à substituição vão ao encontro das capacitações de um palhaço excêntrico, que deve ter uma ampla formação, como citado no capítulo das escolas de palhaços, e o uso da voz e do verbo é importantíssimo para o personagem. No circo o aprendizado vinha pela atividade teatral que traçava um caminho muito nítido: acrobacia, circo-teatro, mestre de pista, *clown* e o palhaço de entrada e reprise. Uma ramificação era, após a formação acrobática, tornar-se um *Tony de Soirée*, um palhaço que fazia números cômicos e reprises em vários aparelhos (trapézio, cama elástica, pranchas, arame etc) para mudanças de cenários e de números diversos (mágicos, acrobatas, bailados, etc). Quando Roger Avanzi decidiu substituir seu pai, sua mãe, Armandine Ribolá, contrariada, lhe disse: “O palhaço é o prisioneiro do circo, qualquer número é possível cortar do programa, menos o palhaço” (Entrevista de Roger Avanzi, 2011).

Desta maneira é possível constatar a importância da formação acrobática dentro da matriz circense pois ela ramificava (e ramifica) várias atividades no espetáculo. Outro quesito de formação que delinearei à frente, será o teatro que fornecerá subsídios de interpretação, dramaturgia e de expressão vocal.

Quem corrobora com essas informações é Tabajara Pimenta que descreve sua rotina com seu pai, Arlindo Pimenta, na qual as crianças do circo (ele lembra que ele e seus irmãos Ubirajara e Ari tinham em torno de 6 a 8 anos) se encontravam às sete horas no picadeiro para terem aulas de várias técnicas circenses com o amazonense Francisco Stringhini⁶, que também trabalhava como o palhaço V8, antigo proprietário de circo no nordeste brasileiro.

Tabajara Pimenta, em sua entrevista, narra que antes das aulas, todas as crianças deveriam fazer o jejum no rancho do circo, elas comiam um mingau de aveia. Depois das aulas, eram instruídas para tomarem banho em chuveiros

⁶ Francisco Stringhini era filho adotivo do italiano Alexandre Stringhini. Existe registro de circense homônimo, Francisco Stringhini, que chegou ao Brasil em 1892. Este fato merece mais investigação histórica sobre a existência de parentesco entre as partes, estudo que será feito posteriormente a este trabalho.

localizados embaixo das arquibancadas do circo. As aulas tinham teto de horário, terminavam às 10 horas, quando então, iniciavam-se os ensaios das peças teatrais.

Uma descrição interessante de Tabajara era a de que o picadeiro ficava parecendo uma academia na qual viam-se várias atividades acontecendo no mesmo espaço: as crianças fazendo um aquecimento comum com posterior exercícios de solo (cambalhotas, rondadas, flic flac, saltos mortais e outros) na sequência havia uma divisão para práticas diferenciadas: contorcionismos, aéreos, arame, cama elástica, etc. Era um direcionamento para números.

Quem tinha aptidão específica ou escolhia certos números, iniciava um processo de ensaios e preparação de números. Tabajara e seu irmão Ubirajara praticaram equilibrismo que culminou num número com copos empilhados com subidas e descidas numa escada. Todo esse ensino de acrobacias davam a destreza necessária para qualquer escolha de números futuros.

Um fato interessante narrado por Tabajara, é sobre a inserção do palhaço V8 no Circo Universal, no qual seu pai Arlindo Pimenta trabalhava como “*clown*”⁷ e onde fazia o número de equilibrismo com seu irmão Ubirajara. Francisco Stringhini pediu emprego no circo que estava numa cidade do interior de São Paulo e começou fazendo serviços gerais de limpeza, montagens e tratando dos animais. Depois de algum tempo pediu ao dono do circo para participar do *Charivari* e, para não comprometer a imagem do circo ele iria participar vestido de palhaço. Ele ficou escalado para ir na metade dos saltadores, entre os artistas medianos. Quando foi, executou saltos de altíssimo nível demonstrando ser um exímio saltador, esse fato inibiu o filho do dono do circo que iria saltar depois dele e que se recusou a participar daquele *charivari*. Assim, V8 passou a ser o professor do circo universal e ensaiou Tabajara Pimenta num número de equilibrismo de bolas (“Tabajara o Campeoníssimo, o rei da pelota”) apelidado de “o homem foca”.

As atividades acrobáticas absorvidas no Circo Universal pelos três irmãos Pimenta com o professor e palhaço V8, mais a observação do trabalho do pai como palhaço, vai imprimir-lhes qualidades cômicas que serão descritas nos capítulos futuros.

⁷ A denominação “*clon*”, muitas vezes utilizada por circenses de famílias itinerantes, é uma corruptela da palavra inglesa *clown*.

Saliento que as técnicas acrobáticas são de extrema importância na formação corporal do palhaço de qualquer matriz, no meu caso, que só havia absorvido técnicas com Zigrino, o contato com a acrobacia mudou o meu modo de ver e agir o corpo cênico do palhaço. Obtive essa consciência por meio de uma experiência vivida em 1994 quando frequentei a Escola Livre de Teatro por seis meses. As aulas que mais me influenciaram na formação de minha pedagogia relacionada com palhaços foram os trabalhos com máscara, com Tiche Vianna, e acrobacias, com Marcelo Milan.

As acrobacias aprendidas com Marcelo Milan foram essenciais para a formação do meu corpo cênico de palhaço. São técnicas milenares que seguem uma didática que se inicia com exercícios de solo e que evoluem buscando saltos no ar (cambalhota para a frente, para trás, salto leão, estrelas, *flip flac*, salto mortal etc).

Para o palhaço esses exercícios são essenciais e geram uma prontidão que se projeta para outras atividades da figura cômica, como a construção de reprises no circo e as atividades do *Tony de Soirée*.

No meu caso, apliquei algumas acrobacias de solo simples em meu trabalho na peça *Um dia de Pic e Nic*⁸ e nas oficinas que estava estruturando, pois sabia da importância desses exercícios, mas não tinha domínio dessas técnicas.

A disciplina e a disponibilidade física que as acrobacias imprimem na construção do corpo cênico do palhaço, aliadas à consciência de foco e triangulação que as máscaras oferecem, agregam itens essenciais a um palhaço ou *clown*.

1.2. MÁSCARA

A máscara é uma ferramenta muito utilizada na matriz francesa, mais precisamente no programa de ensino de Lecoq, que se utiliza da máscara neutra, larvária, expressiva e meio expressiva até culminar nas máscaras da commédia dell'arte, que pude experimentar com o intercâmbio com o Grupo Projeto Teatro

⁸ Espetáculo concebido com Chiquinho Cabrera a partir de nossas experiências de formação no núcleo ESTEP. A peça em questão não se utilizava do verbo e têm forte ligação com a mímica e o palhaço de circo.

SESC em 1985, depois em 1988 com o Grupo Fora do Sério, e por fim com Tiche Viana na Escola Livre de Teatro em 1994.

Lecoq e Gaulier apontam que o nariz do *clown* é a menor máscara existente, informação que se justifica pela estrutura pedagógica adotada. Particularmente vejo a importância da máscara neutra, que agreguei em minhas oficinas e cursos como uma ferramenta de entendimento de dois pontos essenciais para se formar palhaços: a triangulação e o olhar pueril e ingênuo.

Ao se praticar qualquer máscara, experimenta-se a necessidade de atrair o foco de atenção para quem está com a ação dramática, as outras máscaras, que participam do jogo de cena, podem realizar comentários mudos com o corpo ou simplesmente focar a atenção do público para o emissor das falas do momento. Essa atitude necessita limpeza e expressividade dos movimentos e acaba gerando uma inserção ativa do público na ação dramática, conceito essencial do teatro popular. Esse processo de “focar” a máscara e compartilhar comentários será absorvido pelo circo-teatro e o palhaço e se transformará numa técnica de representação chamada de triangulação.

Essa associação do nariz vermelho do palhaço com o conceito de máscara cria um elo entre a matriz circense e a matriz francesa de formação de palhaço, elo que existe somente no plano conceitual pois os circenses não utilizam essa associação e, por conseguinte, não aplicam essa didática no ensino e formação do palhaço por meio de máscaras.

Constatei que, independentemente das matrizes de formação, a máscara tem grande potência para o ensino do palhaço ou *clown* pois é encontrada e reconhecida em várias culturas de várias épocas demonstrando que a equivalência de personagens que formam a dupla cômica⁹ branco e Augusto ou *clown* e excêntrico estarão sempre presentes na elaboração dramática da estética popular. O objetivo principal de Lecoq com as didáticas com as máscaras é desenvolver domínio corporal em seus alunos, assim sendo:

⁹ A dupla cômica é, basicamente, a polarização entre a ordenação e o caos, entre a pessoa que manda e organiza e o outro que tenta obedecer e confunde. Encontramos essas personas no cotidiano quando relacionamos, por exemplo, o patrão (branco) e o empregado (Augusto), os pais (*clown*) e o filho (excêntrico). Assim, sóbrio e desorientado movimentam a engrenagem das relações humanas.

Na escola de Lecoq, a máscara tem, basicamente, duas funções: uma teatral e outra pedagógica. Com a linguagem da máscara, busca-se trabalhar o potencial expressivo do corpo – que, sob a máscara neutra, está em estado de alerta (ou de suspensão) – e territórios cênicos. O ensino se dá pela via negativa: não se indica ao aluno o que ele deve fazer e, para o observador, não se trata de opinar, mas de constatar. No percurso que se estende, da máscara neutra ao clown, cultiva-se o treino do olhar para a leitura justa do movimento. (COSTA, Felisberto Sabino, 2006, pag.23 apud MACARI, 2011)

É importante comentar que essa estrutura da dupla cômica existe independentemente do uso material da máscara que têm função específica em alguns estilos de teatros, podemos constatar que no cinema mudo cômico já figurava a dupla cômica advinda do circo e do teatro de variedades e que esses artistas não utilizavam nenhum tipo de máscara ou nariz. Dario Fo explica bem a relação entre as máscaras e seus objetivos:

Os clowns, assim como os jograis e os cômicos dell'arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente, a questão que abordam constantemente é de saber quem manda, quem grita. No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na Commedia dell'arte; ou dominar, assim sugere a figura do patrão, o clown branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os Pagliacci, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram. (FO, 1999, p.305)

No circo podemos constatar que a máscara aparece como uma pintura, uma maquiagem que cobre todo rosto ou mesmo parte dele e ainda define as personagens da dupla cômica: o clown, o branco do jogo apresenta, tradicionalmente, uma maquiagem leve em termos de traços e cores, geralmente tem base branca que recebe destaque nas sobrancelhas e boca, que figura com a

cor vermelha. Encontraremos equivalência de forma na commédia dell'arte, principalmente no personagem Pedrolino e posteriormente com Pierrô.

O excêntrico, o augusto, já tem uma maquiagem carregada nos traços e também nas cores, são desenhos que acompanham as expressões do rosto e as exageram, dão um ar mais grotesco à personagem. Mais à frente escreverei mais sobre esse conceito de máscara e agregarei outros utensílios (peruca, roupa, chapéus) que compõem a máscara corporal destas personagens.

Arlindo Pimenta, pai de Tabajara Pimenta, teve uma trajetória de formação circense na qual a formalização da máscara veio por observação e prática. Iniciou carreira no circo com 17 anos e dedicou-se ao circo-teatro fazendo vários tipos de papel. Destacou-se entre os encenadores como um ator genérico, ator que faz bem qualquer tipo¹⁰ (comparsaria, galã, vilão, cômico, comparsa do vilão e amigo do herói, entre outros), a esta trajetória seguiram-se as funções de “porta-voz” (divulgador de rua que utilizava um cone de metal para ampliar a voz), mestre de pista (ou como diz Tabajara Pimenta: mestre chicote) e “clown”. Chegamos então a uma máscara conhecida com a qual Arlindo trabalhou por cerca de 12 anos “*por ter o dom da palavra e saber adaptar o script conforme a plateia*” (Pimenta, T. *Entrevista*, 2014). Arlindo fazia dupla cômica com um palhaço chileno chamado Pimpim que adotava a forma de um *tramp* (também chamado de palhaço americano por Tabajara Pimenta).

No Gran Rosário Circus¹¹, Arlindo Pimenta foi obrigado a uma mudança de direção em sua carreira quando fazia dupla com outro palhaço chamado Picolé que recebeu uma proposta mais rentável de outro circo e deixou Arlindo sem parceiro de cena. Como foi muito difícil encontrar um bom palhaço disponível, um que conhecesse muitas entradas, se comunicasse bem e tivesse boa presença, Arlindo resolveu ensaiar para ser um palhaço excêntrico.

¹⁰ Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da Commédia dell'arte). Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo (...) (PAVIS, 2001, p.410)

¹¹ Circo-teatro de propriedade de Tabajara Pimenta e Antenor Pimenta, autor do melodrama circense “...E O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES”

Como deixaria de ser *clown*, fez parceria com outro ator de circo-teatro (também mestre chicote com dom da palavra) chamado Dario Nogueira. Os dois prepararam a forma de seus palhaços com a ajuda dos donos do circo para produzirem suas roupas. Por meio da memória de ambos, passaram a ensaiar suas entradas combinando o roteiro. Mais tarde, Dario Nogueira foi substituído pelo próprio Antenor Pimenta, *clown* de guarda roupa muito luxuoso, segundo Tabajara.

Cabe salientar que os outros filhos de Arlindo Pimenta seguiram alguns passos do pai: Ubirajara também foi mestre chicote e *clown* e Ari foi excêntrico musical, sempre obedecendo ao aprendizado da máscara da dupla cômica, mesmo não considerando, conscientemente, os tipos como máscaras.

Dentre os entrevistados temos dois artistas que consideram as máscaras como ferramentas importantes para o ensino do clown: Heraldo Firmino, que também fez Escola Livre de Teatro, com Tiche Viana como professora de máscaras, e montou vários espetáculos de *Commédia dell'arte*; Cuca Bolafe que estudou com Philippe Gaulier depois de montar o espetáculo *Rapsódia de Personagens Extravagantes*, com a Troupe de Atmosfera Nômade, com direção de Cristiane Paoli Quito. Este espetáculo foi resultado de uma pesquisa da diretora que reuniu *clowns* e os tipos da *Commédia dell'arte* numa mesma ação dramática provocando um resultado cênico estimulador de muitas discussões e estudos acerca das personagens envolvidas, gerando um interesse de atores e atrizes em aprender a técnica difundida por Quito.

Heraldo coordenou a formação dos Doutores da Alegria por vários anos e, no início difundia as didáticas das máscaras no programa de aulas juntamente com uma pedagogia calcada no teatro apreendido na ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André). Cuca Bolafe, atualmente professora de máscaras da ELT, salienta em sua entrevista a corporeidade que essa ferramenta potencializa corroborando com os posicionamentos de Lecoq:

A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. Ela depura sua interpretação, filtra as complexidades do olhar psicológico, impõe atitudes piloto ao conjunto do corpo. Ainda que seja

muito sutil, a interpretação com a máscara expressiva sempre se apoia numa estrutura de base, inexistente na interpretação sem máscara. Eis por que esse trabalho é indispensável à formação do ator. (LECOQ, 2010, p.91)

Roger Avanzi estruturou a sua maquiagem totalmente baseada no pai, Picolino 2 surgiu de uma transposição direta de Picolino inclusive nas atitudes de cena e estreou no dia 16 de outubro de 1954, numa pequena cidade da Bahia, Coaraci. O peso da máscara do personagem caiu sobre as costas de Roger de maneira avassaladora e provocou mudanças essenciais em sua vida, a experiência da estreia é narrada por ele e demonstra a importância da decisão:

Antes de entrar, tremia feito vara verde. Pesava-me nos ombros a responsabilidade de fazer o Picolino. Tive sorte porque o Eros Arruda, que na época era o ensaiador da companhia, excelente ator, fez o clown para mim. Ele me encorajou muito:

- Roger não tenha medo. Eu te seguro.

Mas mesmo com toda a experiência e apoio que recebi, eu não parava de tremer. Quando sai de cena, a roupa do Picolino pingava, parecia que eu tinha entrado debaixo de um chuveiro.

Nunca mais fui o mesmo. O meu ego transformou-se completamente. Eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na moinha pessoa. Virei palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa muito instruída, bastante sabida, consiga explicar essa transformação. (AVANZI & TAMAOKI, 2004, p.260).

Não há dúvidas que a máscara é um veículo que comunica todo um universo semiótico que revela todas as características e particularidades de um personagem. Em relação a formação da personagem palhaço ou clown, vemos que a consciência dessa ferramenta fornece subsídios essenciais para estruturação corporal e de comunicação com o público. O nariz vermelho é indicado como o elo entre as duas matrizes de formação, no entanto vemos consciências diferentes no seu uso e são inúmeras as explicações sobre o surgimento do uso do nariz como símbolo do palhaço.

O circense pode ou não utilizar o nariz na formalização do palhaço, não é uma regra, a atitude do artista ainda é o fator mais importante na formação de um palhaço ou clown, atitude que se materializam da consciência desta máscara.

1.3. MÍMICA

No final do ano de 2013 tive a oportunidade de assistir a um dos espetáculos do Circo Tihany na cidade de Ribeirão Preto, onde mora a família de Tabajara Pimenta, um dos entrevistados para esse trabalho.

O Circo Tihany é um circo que tem um palco frontal aos camarotes e arquibancadas, palco no qual são apresentadas todas as atrações: mágica, acrobacias, arame, números de dança e o palhaço. Um único palhaço realizava contatos com o público quando esse estava se colocando em seus assentos. Depois fez três entradas nas quais apoiava-se na relação com a plateia.

Numa das entradas levou cerca de seis pessoas ao palco e realizaram um número com sinos, cada um tinha uma nota musical. O mais interessante é que o artista não utilizava a fala como elemento de comunicação. Depois de observar por um tempo o trabalho do palhaço, Tabajara Pimenta dispara: *“É um clown mímico”*. Essa definição determinou que o circense reconhece a técnica e a linguagem, apontando que o estilo de palhaço já foi amplamente utilizado na matriz circense por meio de suas pantomimas cômicas.

A mímica é uma técnica de expressão estabelecida nas artes cênicas que tem um componente muito potente: a ludicidade. O universo semântico criado pela mímica passa por recriações poéticas por séculos e sempre encontra um público que simpatiza com a leitura de seus procedimentos.

Tabajara Pimenta também verbalizou que a mímica é muito utilizada por artistas europeus que trouxeram essa linguagem para o Brasil como uma maneira de compensar a falta de domínio do idioma brasileiro. Entre os comentários de Tabajara outro vai ao encontro deste apoio na verbalização, mesmo que um palhaço fale português ele pode não se comunicar com potência quando ele muda de região no país.

Foi dito que quando o circo ia para o nordeste brasileiro, era comum a contratação de palhaços da região pois o público apreciava a verborragia e as piadas especificamente direcionadas a esse público.

No filme Tico-Tico no Fubá, com direção de Adolfo Celi e produzido pelos Estúdios Vera Cruz em 1952, o palhaço Piolim realiza uma entrada cômica com seu parceiro Pinati. Piolim está vestido como mulher e tenta ser seduzido pelo *clown* que mima várias propostas até terminar com uma proposta de casamento sinalizada com o gesto de colocação de uma aliança.

É interessante como Piolim usa um apito que tem um trinado equivalente a de um pequeno pássaro com a intenção de apoiar as ações dramáticas e de comentar a união dos dois pombinhos. A mímica é a linguagem que torna a cena acessível para qualquer pessoa.

A utilização do pequeno apito é um procedimento clássico de palhaços. Certa vez assisti a um espetáculo no Circo Orlando Orfei em São Bernardo do Campo no ano de 2006, no qual havia somente um palhaço que também se apoiava na mímica e no apito.

Roger Avanzi descreve vários esquetes que realizava no Circo Nerino que se apoiavam totalmente na mímica, também narra entradas em que a mímica é um apoio físico que se mescla à verborragia. Neste caso o gesto ganha grande potência de representação pois, num picadeiro, o corpo tem que se expandir e buscar comunicação com a plateia que envolve a área circular de representação.

No circo é comum contratar um especialista quando se quer aprender um aparelho ou linguagem e esta demanda surge quando um artista tem a oportunidade de assistir ao *show* de outro no qual mostra algo interessante e que agrada ao público.

1.4. A VOZ DO PALHAÇO.

O papel dos “pregões de Paris” era imenso na vida da praça pública e da rua. Essas zumbiam literalmente com os mais variados apelos. Cada mercadoria (alimentos, bebidas ou vestimentas) possuía seu próprio vocabulário, a sua melodia, a sua entoação, isto é, a sua figura verbal e musical. [...] É importante lembrar que não só todo reclame, sem exceção, era verbal e gritado em voz alta, mas também que todos os anúncios, decretos, ordenações, leis etc., eram trazidos ao conhecimento do povo por via oral. Na vida cultural e cotidiana, o papel do som, da palavra sonora era muito maior do que hoje em dia, na época do rádio. (BAKHTIN, 1987, p.157).

Falar sobre a voz é falar sobre forma, é um quesito de representação que envolve técnica e torna-se, em muitos casos, uma marca registrada do palhaço. Na formação de um palhaço, assume importância para análise de como o circense atinge essa forma.

Tanto Roger Avanzi como Arlindo Pimenta se utilizavam da voz como meio de transmissão das ideias em suas entradas e esquetes bem como veículos de obtenção de risos do público. Onomatopeias, sotaques, jargões, frases de efeito, pilherias, piadas, chistes etc; são alguns exemplos de elementos utilizados pelo palhaço para buscar a graça por meio da emissão vocal.

Além dos elementos citados acima, o palhaço também amplifica, hiperboliza e destaca outras características e atributos do som e que são reproduzidos pela voz: ritmo, timbre, intensidade, força e altura, por sinal, também são qualidades musicais que são aplicadas ao verbo.

O palhaço brinca e joga com todos esses elementos vocais para destacarem seus “textos” teatrais e suas ações dramáticas desenvolvidas em picadeiro. A busca por essa voz do palhaço trilha um caminho de pesquisa e observação do cotidiano com o objetivo de comentá-lo e, por fim, encontrar uma característica que possa ser potencializada em forma vocal.

O palhaço Picolino tem uma voz estridente e aguda como característica marcante, segundo Tabajara Pimenta, seu pai fazia uma voz com sotaque “italianado” em tom grave, quando falavam ou cantavam imprimiam essas características para alcançarem a graça perante o público. Nas entrevistas não obtive detalhes do processo de construção da voz do palhaço apesar dos entrevistados destacarem a importância de se ter uma voz marcante e forte e que possibilitasse preencher o espaço de um circo a partir do picadeiro ou do palco.

O circo-teatro, presente na formação dos dois profissionais, reforça a importância na vocalidade que ambos alcançaram em suas carreiras. A encenação contínua por várias seções em vários dias da semana e repetida por vários anos, integra um método empírico que desenvolve uma consciência quando se deseja construir uma vocalidade para o palhaço, uma voz *nonsense* para uma personagem hiperbólica.

O termo vocalidade é utilizado aqui porque é composto por elementos que oferecem mais plenitude do que o termo voz ou oralidade que agrega conceitos históricos na transmissão vocal.

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única e nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. (ZUMTHOR, 1993, p.21).

Zumthor destaca que a vocalidade é um conceito amplo que engloba a expressão vocal. Os palhaços circenses desenvolvem e aplicam a expressão vocal de modo potente, tanto que consideraram todas as provocações culturais que encontraram em suas viagens com os circos nos quais trabalharam. Esses encontros com públicos e realidades diferentes alavancaram pesquisas e trabalhos para elaboração de tipos de vozes, musicalidades e projeção vocal com a finalidade maior de buscarem uma relação com o público de maneira mais efetiva.

A voz do palhaço surgiu como um elemento de importância na formação do palhaço em todas as entrevistas como uma preocupação, pois muitos viram alunos construindo palhaços com vozes infantilizadas, como um bebê que se aventura nas primeiras palavras. Segundo esses professores, essa construção acontecia sem uma explicação convincente: “como estou começando a formar meu palhaço acho que ele deva começar com voz de criança”, “palhaços têm vozes idiotas”, “se tiver uma voz infantil as crianças irão se identificar com mais facilidade”, “eu vi um outro palhaço fazendo assim e resolvi copiar”...

Corroboro com os exemplos colocados pelos entrevistados, alunos que instruí também apresentaram as mesmas dúvidas ao pesquisarem as vozes de um palhaço e entendi que esse quesito precisa de maturidade e experimentações com público. Instrumentalizar uma pessoa que queira ser palhaço passa pela percepção musical, pelo jogo dialogal, pela experimentação teatral e acrobática (triangulação, mímica, encenação de esquetes e entradas e cascatas), a vocalidade vem dessa cultura de relação com a realidade na qual se vive e a construção da visão artística dessa realidade. Assim, a voz é uma consequência.

As questões técnicas da expressão vocal podem ser oferecidas como elemento instrumentalizador que tornar-se-á uma habilidade importante na construção da voz cênica do palhaço.

A voz é um elemento importantíssimo que deve ser pensado como possibilidade poética da expressividade, os circenses citados e os professores da arte do palhaço sabem desta importância e a enfatizam em suas preocupações formativas, também pensam no sentido amplo da voz, não só como veículo ou suporte de comunicação, mas como um olhar em relação às vozes que ouvimos: as vozes dos palhaços são ecos culturais dessa escuta sensível. Volto a citar Zumthor que destaca a importância dessa visão poética da voz:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere

figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória – à maneira do duplo livro que Merlin dita no ciclo do Lancelot-Graal: um, na corte, projeta a aventura; o outro, em Blaise, eterniza o acontecimento. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória. (ZUMTHOR, 1993, p.139).

1.5. CARACTERIZAÇÃO VISUAL.

Os dois itens desenvolvidos nesta parte têm importância essencial e não, como pode parecer num primeiro momento, importância transversal ou de apoio na formação global. São elementos diretamente ligados a formação do palhaço, ou seja, são elementos semânticos que configuram as escolhas discursivas do artista que manifesta o conteúdo.

Se, a princípio, nos basearmos nas possibilidades didáticas de uma formação empírica que parte de uma observação superficial ou sistemática, concluiremos que a visualidade absorvida tem grande efeito para um iniciante autodidata e que ao partir para a experimentação, um mascaramento corporal por meio do vestuário e maquiagem corrobora fortemente com os objetivos desse sujeito que se prontifica a ser palhaço.

Esta consideração também acontece em relação à dramaturgia e gestualidade, podendo inspirar práticas de treinamento técnico em relação à voz e acrobacias, mas também é notório que um palhaço profissional, que realiza várias entradas e reprises em vários espetáculos por semana, necessita de muito mais

conhecimento e práticas (ética e técnica) para se estabelecer nesta atividade. Copiar não basta para ser um profissional competente, mas foi e será um começo para muitos que vierem a empreitar esta jornada.

Que a forma manifesta o conteúdo é uma ideia estabelecida e este trabalho demonstra que o estudo e estruturação da forma são elementos pedagógicos essenciais na formação do palhaço. Tanto na matriz circense quanto na francesa, dispomos uma atenção especial para vestimenta e maquiagem, elementos que chamo de “máscara corporal”.

1.5.1. MAQUIAGEM.

Ensinei muitas pessoas a serem palhaços e até fazer maquiagem. Não é a maquiagem que faz sucesso. Não devem “carregar” tanto na maquiagem quanto eu na minha, a minha é maquiagem antiga. Lembro que ao fazer festas o empresário apressava a maquiagem, às vezes não havia tempo para “carregar” e fazer tudo. Muita tinta! (AVANZI, 2011)

Além das observações e narrativas descritas no item 1.2 desta dissertação, que versa sobre a máscara como didática de formação, exponho questões relacionadas à maquiagem que direcionam a estruturação do palhaço em sua forma externa e não como elemento didático de formação. Aqui a maquiagem será exposta como uma consequência, uma necessidade, um elemento semiótico de identificação do personagem pelo público, colocando o nariz vermelho como um elemento que compõe essa semiótica.

Todos os entrevistados utilizam maquiagem, tanto os da matriz francesa, da circense e das mistas. Os que se denominam *clowns* tem uma predileção pela base branca que depois vem a receber algumas cores. Têm muita familiaridade com o *clown* circense também chamado de “Cara Branca”. Esses palhaços recebem poucos traços e cores por cima da base branca, os destaques recaem nas sobrancelhas e boca e as linhas são finas e curvilíneas.

Na matriz circense, o palhaço ou excêntrico, ganha maquiagens com contornos fortes e rebuscados, além de receberem mais cores sendo, o vermelho a cor preferida. Roger enfatiza várias vezes em sua entrevista a complexidade de sua maquiagem, que pode ser acompanhada por uma sequência fotográfica no livro *Circo Nerino* (AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica, 2004, p. 261), vemos o uso de pinceis, bastões de várias cores e uma composição de linhas e áreas faciais de muita complexidade e que requer muito tempo e concentração para execução. Na mesma página encontra-se uma foto com três Picolinos maquiados e vestidos iguais: Nerino, Roger e seu filho, de mesmo nome, foto que denota a força da tradição nos circos de família itinerantes. Roger fala em sua entrevista que teve vontade de mudar a maquiagem muitas vezes em sua carreira, mas não conseguia devido ter herdado de seu pai e afirmar que a tradição sempre foi mais forte que a vontade dele.

A maquiagem de papai era mamãe que produzia e usava vários produtos: sebo de carneiro, vaselina. Tinha o Rioneve que produzia bastões coloridos com várias espessuras. Para fazer maquiagem branca misturava-se vaselina e oxido de zinco. Alguns palhaços usavam Minâncora que tem oxido de zinco. Não uso nariz por que o meu já é uma bola, é só pintar. (AVANZI, 2011)

Os bastões e cremes utilizados por Roger para sua maquiagem tinham várias origens: que podiam ser comprados em lojas especializadas na capital paulista, ou serem de fabricação própria, prduzidos por sua mãe, que utilizava sebo de carneiro e elementos químicos, como o oxido de zinco, para obtenção da cor branca. Um produto que Roger cita para confeccionar nariz de palhaço, mas que não usava para Picolino, é uma massa plástica tipo látex de marca *Aquilon*.

Tabajara Pimenta corrobora as informações dadas por Roger quando narra suas idas para a Av. São João numa loja próxima ao SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), na qual adquiria “kits de tom geral” da marca *Rioneve* compostos por bastões de várias espessuras e com cores diversas (vermelho, preto, branco e alguns tons de peles). Comprava os bastões para seu pai e os outros palhaços do circo. O produto *Aquilon* também é

lembrado por Tabajara que diz usá-lo para fazer maquiagem do personagem principal da peça “O Corcunda de Notre Dame”: usava a massa para fazer o suporte do olho de vidro que era deslocado do local natural de um olho e colocado na face do ator.

Roger cita que ao trabalhar nos cursos dos Doutores da Alegria, entrou em contato com a maquiagem feita com *Pancake*, achou interessante, mas nunca experimentou, e acha uma maquiagem bem suave.

Nos cursos que ministrei o assunto sempre surge e foi preciso dedicar um tempo para desenvolver esse quesito junto aos alunos. Percebi que é muito difícil criar um procedimento para potencializar a criação de uma maquiagem de palhaço: pesquisar iconografias de palhaços em livros e, mais atualmente, na internet, perceber que a maquiagem acompanha linhas naturais de cada rosto, saber qual o meio no qual o palhaço atuará, com que roupas pretende compor a personagem, adereços como chapéu, perucas e óculos influenciam a maquiagem como também a barba, costeletas e bigode naturais e postiços.

A maquiagem amadurece com a personagem e elementos (cores, linhas e desenhos) são agregados e abandonados no processo. Afinar e fixar uma maquiagem se faz na experiência do palhaço na relação com o público de forma global. A extrapolação das formas da maquiagem se baseia nas origens históricas do propenso palhaço e de qual matriz ele advém, essa matriz é a base de criação deste quesito pois define, por exemplo, se o artista entende ser um *Clown* Branco ou Augusto ou um palhaço de picadeiro e festas ou um “Cara Branca” para fazer dupla com esse palhaço.

Outra extrapolação possível é a de não usar maquiagem nenhuma como acontece com palhaços do cinema mudo, que se apoiam muito mais nas atitudes cômicas, roupas e na relação com seus “escadas”, vide Mister Bean (palhaço interpretado pelo ator inglês Rowan Atkinson), Monsieur Hulot (palhaço de Jacques Tati) e Didi Mocó interpretado por Renato Aragão. Neste caso entendo a questão estética como um potencializador do discurso artístico embutido numa forma mais cotidiana do ser humano, uma forma que provoca o estranhamento com suas atitudes *nonsense* de crítica mais direta ou poética, além da adequação à linguagem cinematográfica ou televisiva.

Val de Carvalho fala um pouco sobre o desenvolvimento de sua maquiagem que começou com traços fortes, dentro da tradição circense, mas foi se afinando na matriz francesa, fato que analiso tendo vários fatores ligados aos trabalhos desenvolvidos em picadeiro, festas e mais atualmente em hospitais. Em suas palavras:

Minha maquiagem foi mudando, usei muito tempo a base branca, mas foi diminuindo. Uso nariz. Hoje tá muito próxima de gente, de pessoas. O palhaço hoje tá mais próximo do ser humano, não é mais aquele lugar que o palhaço é o ridículo. Ele mostra o ridículo da pessoa, ele aflora isso. (CARVALHO, 2011)

O momento da maquiagem fornece ao artista um momento único de concentração e harmonização com o personagem que vai se estabelecendo no decorrer da atividade de desenhar e pintar o rosto, no ato de vestir-se e de se aquecer fisicamente e psicologicamente para a atividade de relacionar-se com o público e fazê-lo rir. O artista Rui Bartolo, descreve assim o momento de maquiarse:

É uma transformação de poucos minutos, porque quando acaba de pintar a gente já sente uma alegria. (...) É interessante que a gente senta sério na frente do espelho, começa a pintar, e quando a gente termina é notório, a feição da gente muda, a gente começa a fazer careta. É como colocar uma máscara, a gente se transforma. (SANTOS, 2008)

1.5.2. VESTUÁRIO.

Na América do Sul costumava-se chamar o “Clown” de “Cara Branca”, ele tem que aparecer num deslumbramento de beleza, ser poliglota, ser admirável; vai trabalhar com seu oposto: não sabe falar e tem a roupa esculhambada. (AVANZI, 2011)

Para um palhaço não existe dicotomia entre forma e conteúdo, dependendo-se do contexto cultural de cada época e local o palhaço assume a forma que melhor se comunica e que seja rapidamente codificado como um personagem cômico, deste modo, o estereótipo se desenvolve conforme o encontro, ou confronto cultural, se adapta ao meio no qual se insere e busca sempre “agradar” ao público.

O termo agradar é usado tanto por Tabajara Pimenta quanto por Roger Avanzi como um elemento formativo que compõe a transmissão oral de aprendizado, o termo abarca uma variedade de atitudes que definem o trabalho do palhaço de circo e estabelece uma relação ética com o público. Na matriz francesa esse termo não aparece como um fundamento na formação de *clowns* mas não implica desinteresse com o interlocutor, o autoconhecimento é o foco principal do aluno e do instrutor do processo de formação do ator.

Roger Avanzi estruturou Picolino 2 tendo como base seu pai: usou vestimentas, sapatos, bengala, chapéu e maquiagem extremamente semelhantes ao predecessor durante toda carreira, sem alterações por quase 70 anos. Começou como excêntrico e continua, até hoje, agradando quem o vê trabalhar. Em relação à maquiagem mudou apenas o tipo de materiais, pois alguns desaparecem do mercado e foram substituídos por outros.

Tabajara Pimenta descreve o trajeto do pai, que começou como mestre chicote, passou a *clown* e aposentou-se como excêntrico. O processo de experimentação de formas foi diferente do de Roger, mais diversificado, mas ambos obedeceram a uma cultura circense na qual a codificação e a relação proxêmica são fundamentos essenciais para estabelecimento de uma relação e desenvolvimento potente da ação dramática por meio da forma.

A narração de Walmir Paulino dos Santos, que trabalhou no Circo Nerino, corrobora com a sequência de formação de um palhaço nos circos de famílias itinerantes, pois fez carreira no circo tendo como atividades a comparsaria no circo-teatro, o ponto, depois fez personagens, *clown* e depois atuou como palhaço.

O mestre chicote é uma personagem formal que usa um traje calcado no sublime, no luxuoso, envolto numa vestimenta que inspire respeito de várias classes sociais, é o cartão de visita do circo. Entre os muitos exemplos, cito a utilização de

roupas de gala de militares de alta patente, fraque, *smoking*, ternos, *summers* e roupas étnicas com muitos brilhos e bordados.

Esta estética do luxo também foi transposta para o *clown* ou branco e obteve grande aceitação do público no que diz respeito à simbologia que essa personagem comporta. A maquiagem caminhou para uma estrutura mais minimalista com linhas que destacam a sobrancelha, olhos e boca, não utilizando muitas cores e quase nunca um nariz postiço, quando usado, de tamanho muito pequeno. Os bordados ganharam o gosto dos artistas e público juntamente com meias brancas e chapéus pequenos e cônicos.

Em contraste, o palhaço se deformava muito e as roupas largas, com muitos bolsos para guardarem objetos e truques, eram a base da vestimenta, que recebia perucas de cores diversas ou calvas postiças. As chalupas (sapatos enormes e mal cuidados) sempre foram itens essenciais ao palhaço de picadeiro, que sempre imprimiram um gestual bastante afetado ao palhaço. Chapéus, bengalas, luvas, golas e camisas de tamanhos desproporcionais também foram itens explorados para provocarem a graça quando esses personagens entravam em cena. Arlindo Pimenta obedeceu à tradição dos circos pelos quais trabalhou para compor seus personagens e, segundo seu filho Tabajara, ia produzindo seus figurinos com o tempo, pois quantidade e qualidade eram importantes para a imagem do profissional, quanto mais variava as roupas nas apresentações, mais prestígio ganhava e, conseqüentemente, aumentava a possibilidade de cachês melhores.

Tabajara, descreveu que os primeiros figurinos de seu pai foram comprados em brechós: ternos de tamanhos muito maiores que de seu pai, chapéus de vários tamanhos que seu pai experimentava depois de comprados pelo gerente do circo que viajava para a capital paulista para, também comprar maquiagem e encomendar a chalupa num sapateiro que fabricava sob medida.

Quando Tabajara tornou-se proprietário de circo e tinha que fornecer roupas para seus palhaços, ia compra-las em lojas e observava que as mesmas roupas podiam ser vistas em pessoas do público, com essa observação forjou uma frase que ilustra um comentário crítico e intuitivo em relação à sociedade: “Está difícil comprar roupa para os palhaços sem ofender alguém do público”.

A forma é a ponte de comunicação entre o conteúdo (o discurso do artista) e o público e, com o palhaço, esse conceito é primordial para estabelecer o tom desta comunicação. A experiência de se assistir a um palhaço no circo e depois de se fazer uma oficina de *clown* por si só causa um grande estranhamento, nesta dialética, podem-se produzir várias perguntas relacionadas à forma:

- Por que o palhaço do circo usa figurinos tão exagerados em termos de cores, (sempre berrantes), estampa (listras, xadrez, florais etc.), comprimentos (muito curtos ou muito compridos) e o *clown* usa roupas mais realistas, mas com combinações que visam um enfoque mais interpessoal com peças de roupas mais naturalistas?
- Por que a cobertura na cabeça (chapéu, touca, meia ou peruca)?
- Por que o calçado induz a uma deformação ou pé demasiado grande?
- Por que palhaços e clown usam, ou não, um nariz postiço, pintado e/ou deformado?
- Por que a base branca na maquiagem, a boca grande, o desenho da sobrancelha e também a proporção desta maquiagem é menos exacerbada no *clown*?

Muitas das respostas estão ligas ao espaço de encenação, ou seja, para o palhaço que esteja num picadeiro de circo ou numa praça a forma tem que ser chamativa e estabelecer uma comunicação com um público que está longe do emissor, esteja este na arquibancada, no camarote ou com alguém do outro lado da rua. Geralmente, por causa da estrutura de formação nas escolas citadas, os *clowns* são comumente vistos em palcos ou espaços de atuação bem menores que um circo ou praça, com o público colocado frontalmente, sendo assim a forma não precisa ser tão chamativa para atrair o público, o código de se reconhecer o cômico atua mais rapidamente pela proximidade.

A relação proxêmica¹², a influência do espaço no jogo entre os comunicantes e receptores, é um dos fatores mais concretos na construção da forma do palhaço ou *clown*.

¹² Relação entre público e artista que passa a ser influenciada pela proximidade da ação dramática.

Minha formação teatral aliada ao meu contato com a linguagem *clownesca* adquirida com Zigrino, estabeleceram uma proximidade com a relação frontal entre ator e público, essa experiência particular foi colocada numa perspectiva dialética quando desenvolvi trabalho como palhaço de festas infantis.

Foram cinco anos nos quais me deparei com questões relacionadas à forma pois a estética e linguagem adotadas no palhaço que fazia nas festas estavam ligadas diretamente ao palhaço de circo. Minha formação nessa área foi desenvolvida com dois experientes palhaços que se formaram pela observação, oralidade e pela experiência empírica, método que aplicaram em mim, a quem necessitavam incluir como novo parceiro. Uma companhia de animação de festas precisa renovar-se a cada ano para suprir a demanda de aniversários consecutivos da mesma criança. As famílias tornavam-se cativas dos palhaços animadores que apresentavam novas esquetes e números para agradarem ao novo contexto deste público.

Minha formação teatral forneceu algumas facilidades técnicas para os ensaios e criação de esquetes (interpretação e dramaturgia) e meus conhecimentos da linguagem *clownesca* me colocaram numa postura de entendimento do personagem palhaço, mas somente o confronto com o público e o jogo com palhaços nas festas me levaram a entender a importância de ampliar a forma para uma comunicação mais eficaz.

É como imaginarmos um bolo com uma cobertura espetacular que provoca e impele a gula do comensal, fazer com que ele se aproxime da mesa de festas e pegue a sua fatia. O palhaço de festas que pratiquei usava roupas e maquiagem extravagantes, se portava de maneira exagerada em suas reações e propostas, era grotesco, às vezes escatológico, podia ser ingênuo ou muito esperto etc. Mas sempre era superlativo pois a plateia geralmente ficava em volta da ação dramática, como numa arena ou semi arena, a disputa de atenção com garçons e suas bandejas de salgadinhos e doces era constante nas duas horas de trabalho e, o mais importante, a relação com a plateia exigia uma triangulação constante.

Os fatores colocados acima são norteadores nas escolhas estéticas vistas na confecção dos figurinos e elaboração da maquiagem, o código deveria ser estabelecido o mais rápido possível entre público e trupe de palhaços para que a

empatia em relação às personalidades de cada palhaço também que, por conseguinte, fazia com que a ação dramática se desenvolvesse com mais fluência.

No início desta formação lembro-me que, no primeiro ensaio, eu me deparei com uma mala recém comprada de um palhaço aposentado, mala que continha material completo de um esquete tradicional na qual um dos palhaços reclama de dor de dente e aparece com um pano envolvendo a cabeça. O outro palhaço assume o papel de dentista e coloca avental e outros adereços que ilustram o “profissional” que vai tirando equipamentos bizarros da mala: uma pinça enorme, que tira um frango de borracha da boca do palhaço; martelo anestesiador, que estoura bomba quando atinge a cabeça do paciente; um alicate gigante, que arranca um dente muito grande feito de espuma. Como atuar sem movimentos expansivos, como não ser extravagante nas reações, como não portar um figurino no tom dos objetos, como não triangular?

A relação de jogo se construiu a partir da forma dos equipamentos daquele palhaço aposentado, que trabalhava em circo e foi animar festas; a transposição da estética e linguagem do circo para as festas se realizou com naturalidade e o meu estranhamento aconteceu por causa da falta de experiência cênica com esses quesitos técnicos, tão comuns aos palhaços advindos do circo e tão desacreditados pelos *clowns* da matriz francesa.

A maquiagem foi outro item que estudei para me ajustar à forma adotada por meus colegas: eles me apresentaram o *pancro*¹³, maquiagem utilizada por circenses e de base cremosa, além de *brocal* (pó de brilho) que se grudava ao *pancro*. Esse fator foi um choque cultural pois nas aulas de maquiagem na escola de teatro, aprendíamos a limpar a pele com vários produtos adequados e depois utilizar o *pancake* (maquiagem profissional aplicada com bucha, água e pincel) e retirados com outros produtos adequados. Com minha trupe de palhaços de festa aprendi a tirar a maquiagem de uma maneira muito mais rápida: com óleo de amêndoas e papel higiênico.

¹³ Pasta cremosa preparada pelos circenses para pintarem o rosto. Esta maquiagem é feita com ingredientes diversos com a finalidade de preparar uma base para receber as cores básicas e referenciais de seus personagens (branca, preta, vermelha, azul e amarela). Posteriormente esse produto foi sendo substituído pelo *pancake* branco e colorido e também por lápis delineadores de olhos.

Quando o Circo Nerino encerrou suas atividades em setembro de 1964, Roger levou sua experiência para o Circo Garcia e depois para a APAC (Academia Piolim de Artes Circenses). Com Val de Carvalho desenvolveu um trabalho de animação de festas, atividade na qual aplicou toda sua experiência de entradas. Animar festas foi e é uma atividade profissional de muitos palhaços saídos de circo e que treinaram muitos jovens palhaços, os quais aplicaram e desenvolveram dramaturgias para esse ramo, marginalizado por muitos artistas e visto como algo menor para um palhaço. Como disse Bertold Brecht: “Primeiro o pão, depois a moral”.

1.6. A MÚSICA.

Todos os bons programas de formação de palhaço consideram instrumentalizar seus alunos com elementos musicais, elementos que se tornam base para outras técnicas, como mímica e dança, por exemplo.

É certo afirmar que uma formação musical pode transitar pelo plano da sensibilização ou pela instrução básica para tocar instrumentos musicais (harmônicos, melódicos e percussivos). O intuito pode vir a ser a montagem de uma banda ou mesmo para uso pessoal dos artistas em seus números. Essa orientação passa pelo desafio da aptidão que encontra artistas que não desenvolvem essa habilidade ou, ainda, que a carga horária oferecida nos cursos não contemple uma formação com a qual o artista possa contar como uma competência.

O caminho da sensibilização já é um ganho na formação do futuro palhaço ou clown pois o encaminha para suas aptidões em cursos paralelos, a verdade é que um palhaço tem que contar com essa linguagem para enriquecer suas habilidades e, conseqüentemente, seus números.

Tanto na matriz circense quanto na francesa, encontraremos a música como parte da formação dos palhaços, podendo ser citada como elemento de virtuosismo de alguns artistas ou como apoio indireto quando executada por instrumentistas profissionais ou equipamentos mecânicos e eletrônicos (vitrolas, fitas magnéticas,

CDs e computadores). Para o palhaço, a música torna-se uma poética de expressão além de apoiar muitas das entradas e esquetes como veremos a seguir.

1.6.1. BANDAS, MURGAS E EXCÊNTRICOS MUSICAIS.

A música sempre esteve presente no circo pois o circo sempre esteve antenado com a cultura de seu público: o conceito de agradá-lo impele artistas e empresários de circo a estabelecerem essa ponte entre os números circenses e público e a música realiza esse papel de forma potente. Como esse elemento encontra-se fortemente presente no universo circense, podemos afirmar que existe uma sensibilização e relação com esta expressão que contamina toda a rotina de vida no circo: divulgação, espetáculo, números, intervalo etc.

Antes da existência da reprodução por vias mecânicas e eletrônicas, a música, no circo, era executada por instrumentistas que formavam bandas e mini orquestras que acompanhavam todos os números do espetáculo. É importante citar que no fim do século XIX, muitos palhaços se mostraram exímios músicos destacando Benjamim de Oliveira e Dudu das Neves, os quais “foram palhaços, músicos (compositores, cantores e instrumentistas), atores, diretores de cena e proprietários de circo” (PIMENTA, 2009, p.39).

As entradas e reprises dos palhaços também recebiam acompanhamentos e sonoplastias especiais, que davam um colorido essencial a estes números. Historicamente, muitos palhaços desenvolveram números exclusivamente musicais nos quais vinham a cantar e tocar instrumentos criando o termo *excêntrico musical*.

Já foi dito que Roger Avanzi tocava trompete em alguns números, adquiriu o instrumento e foi aprendendo um pouco sozinho e com a instrução de amigos músicos. Descreve que no Circo Nerino existia uma formação musical com palhaços chamada de “Os sete músicos infernais” ou também de *La Murga Gaditana*, a qual era composta por instrumentistas que buscavam a graça por meio de seus estereótipos (o anão tocando tuba) combinados com performances acrobáticas (tropeços e cascatas) e *gags* inusitadas (retiradas de ratos de um instrumento ou litros de água da tuba). O fato é que estes palhaços tocavam ao vivo e com virtuosismo. Tabajara Pimenta cita que havia *Murga* em circos em que trabalhou e

que também podiam ser chamadas de “batalhão”, formações que se apoiavam na comicidade e personagens palhaços, como descrito por Avanzi.

Os palhaços, em suas performances cômicas e musicais, impressionam pela destreza, por sua habilidade de tocar instrumentos e cantar enquanto executavam acrobacias. O foco não estava na sutileza da interpretação, mas na comicidade das letras das paródias, no duplo sentido e até no timbre rústico e caricato das vozes. (PIMENTA, 2009, p.40).

O fator virtuosismo é sempre muito enfatizado pelos dois circenses que dão um especial destaque para o baterista que ensaiava os números com os palhaços para alcançarem a precisão nas marcações acrobáticas e de *gags*. Tabajara Pimenta destaca que no picadeiro: “a alma de uma entrada cômica era o baterista que sempre foi metade da vida do palhaço”.

Tabajara Pimenta fala sobre seu irmão, Ary Pimenta, que viria a se tornar um excêntrico musical que iniciou sua carreira como baterista de circo e que fez várias parcerias com palhaços. Em outra oportunidade, desenvolveu números com garrafas e sinos e posteriormente como “homem banda” tocando vários instrumentos de uma só vez.

Observa-se, mais uma vez, que a formação circense se estrutura com a observação, necessidade, oralidade, prática e refinamento dos números, fatores que geralmente se desenvolvem com mentores.

1.7. A DRAMATURGIA COMO ELEMENTO FORMADOR DE REPERTÓRIO.

O repertório circense é mnemônico, transmitido através das sucessivas gerações familiares. Entre as companhias há uma incessante troca de informações, com as conseqüentes alterações. A dramaturgia cômica circense (especialmente os esquetes) apóia-se em roteiros sucintos, motivos gerais que se prestam à improvisação e à criatividade dos artistas, especialmente dos cômicos. A eficácia da dramaturgia, portanto, obedece à criatividade de cada palhaço. (BOLOGNESI, 2003, p.172).

A arte teatral é muito presente na cultura circense, uma essência que se manifesta em todos os momentos e números do espetáculo: da abertura, com a eloquente narrativa do Mestre de Pista sobre os números que virão, passando pelas entradas e reprises cômicas dos palhaços e finalizando com palavras emocionantes que valorizam a presença do “distinto público”, ação dramática foi (e será) construída com fortes embasamentos teatrais que norteiam as performances dos artistas de diversas técnicas e linguagens.

No caso de Arlindo Pimenta e Roger Avanzi, temos a formação direta ocasionada pelo circo-teatro, que ofereceu técnicas e experiências que foram transpostas para o trabalho de palhaço. O “dom da palavra” é desenvolvido por meio das inúmeras montagens e apresentações do repertório que esses circos itinerantes se prestavam a oferecer para um público diversificado e ansioso pelos encontros artísticos e estimulantes que os circos propiciavam.

O trabalho dos ensaiadores da época não era apenas o de montar uma peça, estes artistas eram os responsáveis por manter a estética popular dessas encenações e também por estruturar a formação dos atores que encenavam as peças. O raciocínio teatral apreendido com as experiências dessas montagens foi diretamente aplicado nas entradas e reprises cômicas.

O circo-teatro, tanto em seus dramas quanto comédias, utilizou uma tipologia para estruturação das personagens de suas peças, tipos que eram densamente entendidos e encenados pelos atores circenses. Nas narrativas de Roger e Tabajara

encontramos inúmeros fatos relacionados a ensaios e encenações que corroboram com o peso da formação teatral aplicada na formação circense.

A questão da tipologia das personagens já demonstra um direcionamento e especialização dos artistas estudados, pois cada tipo recebe uma qualidade de aparatos que potencializará a performance do ator na cena: efeitos, pausas, triangulação, o dimensionamento da fé cênica, a empatia há ser criada pelo par romântico, o ódio a ser construído pelo vilão e, principalmente, a consciência de ser um coadjuvante com seus tempos de espera precisos em relação à interpretação do personagem principal. Este entendimento é o mesmo visto na dupla cômica dos palhaços e que recebe o nome de “escada”.

A mecânica de encenação do circo-teatro dialoga diretamente com a dramaturgia das entradas e esquetes circenses encenadas pela dupla cômica de palhaços. Todos os entrevistados se apoiam nas técnicas da dupla cômica principalmente no que diz respeito à polaridade do racional e do intuitivo, ou seja, o Branco e o Augusto, respectivamente.

Essa convenção é descrita por Roger e Tabajara como ponto de partida da estruturação da dramaturgia do palhaço e está embasada na tradição e transmissão oral de palhaços de várias épocas e locais. Imagino que a polaridade da dupla cômica tenha nascido no exato momento em que alguém ironizou outrem em posição de maior poder, essa ironia começou no pensamento e tornou-se cena, a partir daí o “reprimido” conquistou uma horizontalidade que norteou a dramaturgia de todos os palhaços da humanidade.

Neste capítulo, delinearei a relação entre o circo-teatro e a dramaturgia do palhaço por meio do olhar analítico de Carlos Alberto Soffredini, com quem absorvi práticas a respeito da estética teatral em questão que influenciou meus trabalhos com linguagem *clownesca*.

Carlos Alberto Soffredini se destacou no panorama teatral brasileiro com seus textos bem elaborados e com profundas pesquisas de campo, Suas direções artísticas seguiram vários caminhos, mas o calcado na estética popular nos deixou referenciais importantes no que diz respeito à estruturação de linguagem. O artista

elaborou procedimentos pedagógicos para formação de atores e atrizes que pudessem realizar a estética do circo-teatro em suas encenações teatrais.

A pesquisa do artista é aqui disponibilizada por meio de dois suportes: o prático, no qual descrevo algumas experiências nos ensaios da peça “Minha Nossa” com o Núcleo ESTEP; e o teórico, com recortes do seu texto *De um trabalhador sobre seu trabalho* (1980) que demonstra a riqueza do circo-teatro brasileiro e de como ele se imbrica na formação do palhaço da matriz circense.

Outro autor que fornece subsídios teóricos para demonstrar a importância da estrutura teatral do palhaço é Mario Bolognesi e seu livro *O palhaço* (2003) do qual enfoco as questões ligadas a dupla cômica, questões que são reforçadas nas entrevistas com Avanzi e Tabajara.

A dupla Augusto e Clown Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial. (BOLOGNESI, 2003, p.78).

1.7.1. ENTRADAS E ESQUETES.

Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado. Desconhece-se a origem do termo “entrada”. Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos clowns nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, “reprise”, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias. (BOLOGNESI, 2003, p.103).

Em 1978, Roger Avanzi iniciou trabalho como professor de palhaço e bicicleta na APAC (Academia Piolin de Artes Circenses) e afirmou que a melhor didática para ensinar a arte do palhaço foi a de ensaios de entradas e esquetes, pois conseguia abranger os conceitos básicos e necessários a um palhaço.

Esta escolha pedagógica de Roger é muito reveladora para nosso estudo pois revela que a consciência teatral de um palhaço é a base de sua criação e que as técnicas corporais (mímica e acrobacia) e a forma (maquiagem e vestimenta) que escolhe para manifestar seu discurso vêm como suporte de representação.

Por meio dos esquetes e entradas o palhaço define sua linguagem: corporal, verbal ou musical e também define o cerne de seu palhaço (Branco ou Augusto), enfim, ele define a maneira como vai jogar.

É certo afirmar que Roger tinha várias habilidades antes de ser palhaço: cavaleiro, ciclista, trapezista, ator e músico. Foi *Tony de Soirée* por causa destas habilidades e veio há ser o palhaço Picolino 2, para substituir o pai adoentado. Muitos ensaios foram desenvolvidos com o ensaiador do Circo Nerino (que também seria seu *clown*) para esta substituição, apesar de toda essa familiaridade com os artistas envolvidos na mudança no circo de sua família, Avanzi narrou o nervosismo desta estreia no próprio circo.

Em entrevista com Val de Carvalho, captei a exigência que Roger aplicava nos ensaios e repasses das entradas, também narra dificuldade de Carvalho em absorver o entendimento dos tempos cênicos das falas e das ações, fatores que comprometiam totalmente o desenvolvimento e arremate da encenação. Val comenta que o que mais atrapalhava era sua formação como atriz, que se refletia numa demasiada valorização das falas ou a necessidade de esboçar justificativas psicológicas para algumas ações. Picolino dizia que ela “pensava demais” para executar as cenas.

Carlos Alberto Soffredini nos fornecerá uma análise mais aprofundada sobre a questão “pensar demais” mas adianto que entre seus ensinamentos sobre estética e linguagem popular destacava que “um ator em cena não pensa, ele atua”. Para alcançar esse conceito, sempre enfatizava que uma preparação corporal

corroborava com esse entendimento, fato que comprovamos após vários trabalhos que verticalizaram essa ideia.

Lilia Nemes Bastos realizou uma entrevista com Fernando Sampaio, ator da Cia. La Mínima que iniciou seu aprendizado como palhaço com Roger Avanzi e revela um pouco de como se desenvolviam as aulas:

Na verdade os meus primeiros encontros com o Piccolino foram aulas de monociclismo. Quando eu fiz aquela oficina de palhaço com a Val de Carvalho em 1988 ela sugeriu que eu fosse ao Circo Escola Picadeiro fazer aula com o Roger Avanzi (...) Era uma aula longa, com duas horas de duração. Então ele me ensinava um esquete num dia, me falava sobre Abelha, Abelhinha, sobre alguma entrada... Isso só eu e ele. Ele dizia “hoje eu vou te falar sobre um esquete”. Ele falava, eu escutava e depois, durante uma hora e meia, eu pegava o monociclo e ficava andando com ele. Fiz monociclo, bicicleta, monociclo alto, monociclo de dois metros, de quatro metros... Na verdade, para mim era importante estar perto dele. Eu tinha, ou melhor, tenho uma admiração muito grande pelo Roger. (...) Eu era aquele sujeito que todo dia ia na aula do Roger, eu me esforçava para ir. Queria agradá-lo, tinha que agradá-lo de alguma forma. Eu tinha que estar perto dele, mostrar interesse... só assim eu iria conquistá-lo. Eu queria conquistar o Roger. Eu queria ser o Roger. (BASTOS, 2013, p.239)

A narração de Sampaio enfatiza a importância dos ensaios de esquetes e entradas, tanto para o professor, que elabora seu programa de aulas, quanto para o aluno, que se confronta com uma metodologia oral, esse fato denota que a transmissão oral de conhecimentos dramatúrgicos e de atuação se operacionalizavam por meio da literatura oral, que Roger acessava em sua memória. Estar perto de Avanzi era estar à disposição de ensinamentos que eram associados ao momento do aprendizado e à atenção do aluno.

Outro aspecto de aprendizado do contato de Sampaio com Roger, que corrobora com a importância das entradas e esquetes na formação do palhaço na matriz circense, é o de assisti-lo atuando como Picolino. É em ação que se pode

comprovar os efeitos e a potência da encenação do palhaço. Outro trecho da entrevista ilustra a afirmação acima:

Uma vez eu o vi e fiquei impressionado. Era ele e o Pinguim [José Pereira dos Santos], a dupla dele naquele momento. O Pinguim era um anãozinho. Um gênio também, um ótimo palhaço! Quando eu os vi juntos foi sensacional. Eles faziam um número acrobático numa escada. O Roger subia numa dessas escadas de duas pernas de apoio, o Pinguim subia também, eles desciam para pegar uma lata e subiam novamente, o Roger de um lado, o Pinguim do outro. Eles simulavam uma briga em cima da escada e o Pinguim entrava dentro da camisa do Roger – o Roger usava umas camisas muito largas – ficava meio preso na calça, o Roger descia da escada e o Pinguim saía pela barra da calça do Roger. Antes de sair, eles tiravam uma foto. Imagine a cena: o rosto do Pinguim aparecia na barra da calça do Roger! O Pinguim tinha uma cara muito boa, era engraçado. Tinha um trejeito no corpo, os braços pequenininhos, como toquinhos. Era sensacional. (BASTOS, 2013, p.240)

Lilian dirige uma pergunta a Sampaio que diz respeito à imitação como ponto de partida na construção de um palhaço. Tal questão nos faz refletir sobre um aprendizado que se dá ao assistir palhaços muito experientes, os quais encenam suas entradas com muita atitude e desenvoltura, demonstrando uma apropriação completa de técnicas e de expedientes dramaturgicos, estas performances servem como forte referência para iniciantes.

A resposta de Sampaio nos revela duas informações importantes, a primeira sobre a inspiração que estes experientes palhaços nos causam e um posicionamento ético sobre copiar como ponto de partida e de chegada do processo de aprendizado.

Não passava na minha cabeça imitá-lo, como eu já vi pessoas reproduzindo os mesmos trejeitos de outro palhaço... Você pode fazer a mesma entrada, mas algumas pessoas usam as mesmas piadas, fazem os mesmos trejeitos. Eu ainda não era palhaço. O Roger para mim era

fonte de inspiração, eu queria ficar com ele, nem que eu só fizesse aula de monociclo. Quando ele não dava aula de palhaço, só de bicicleta, para mim não tinha problema nenhum. Eu queria estar ao lado dele. Era paixão, eu era muito apaixonado pelo Roger. (BASTOS, 2013, p.240)

No capítulo dois, irei aprofundar as questões ligadas à tradição oral, que abarca posicionamentos éticos e a educação difusa, realizada por meio da transmissão oral, agora, tratarei da influência teatral e como isto se dava no circo.

Arlindo Pimenta não foi professor de palhaços, mas sua trajetória como aprendiz revela como os procedimentos teatrais agregaram valores ao seu desempenho como palhaço: seu caminho - que se inicia como “porta voz” da divulgação nas ruas, passa pelo trabalho como ator de circo-teatro, mestre de pista, depois como *clown* e, finalmente, como palhaço de entradas - demonstra que estas fases de formação são, além de um processo concreto, seguimentos de uma formação bastante concreta.

A trajetória de Arlindo Pimenta permite realizar um recorte a respeito da dupla cômica, pois ele foi se conscientizando e praticando essa polaridade durante muitos anos. A estrutura das famílias circenses itinerantes brasileiras já comportava a dupla cômica que, por conseguinte, se utilizava das entradas e reprises para expor os personagens nos espetáculos. Todos os palhaços oriundos da matriz circense brasileira obedecem a esse esquema como ponto de partida para o ensino e prática dos palhaços.

Na entrevista de Tabajara Pimenta, temos a informação de que Arlindo, mesmo sendo um *clown* experiente, teve dificuldades quando ensaiava para ser palhaço e que, quando entrou em cena, realizou uma mudança radical na expressão vocal, pois fazia uma voz esganiçada e aguda, baseada no antigo palhaço e, no picadeiro, alterou para um tom mais grave e com sotaque italiano. Em relação ao roteiro ensaiado não houve mudança alguma, além daquelas em relação ao público e às triangulações que estabelecem o jogo no momento da representação.

Arlindo Pimenta também realizou seus ensaios diretamente com seu futuro *clown*, que também era o ensaiador do circo, caso semelhante ao ocorrido com Roger Avanzi em sua transição para o palhaço de entradas. É interessante recortar

e analisar a coincidência sobre os ensaiadores também serem os *clowns* dos futuros palhaços, e sobre o nervosismo de estreia, apesar de toda a familiaridade com o ambiente e os artistas da dupla cômica. Enfatiza-se mais ainda a importância que o palhaço tinha na estrutura do espetáculo circense e de como a criação e execução das entradas recebiam uma atenção especial para a criação.

Destaco uma colocação de Mario Bolognesi sobre a evolução do termo *clown* no circo e como foi se configurando a dupla cômica:

No universo circense o “clown” é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o “clown” tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de “Clown” Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural “clowns” é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo “crom” em referência àquele palhaço que tem a função de “partner”, ou de palhaço secundário. (BOLOGNESI, 2003, p.62).

A dupla cômica é de suma importância para o desenvolvimento da ação dramática nas entradas e, identificar as possibilidades do jogo e dos conflitos, conferem ao público uma atitude de complementação dramatúrgica, ou seja, a plateia se torna ativa durante a encenação, pois imagina, intui, sabe as possibilidades de cada personagem na dupla, o público fica focado no desenrolar da ação dramática seja ela transmitida verbalmente, por mímica, por aparelhos ou musicalmente.

Nas entrevistas com os outros professores foi registrado que a elaboração de esquetes é ferramenta essencial para o desenvolvimento de cada aluno/palhaço, pois ele se confronta com questões apontadas até aqui sobre a dupla cômica. Quando estamos em jogo entre palhaços o entendimento sobre quem é quem na relação torna-se uma necessidade base para um

desenvolvimento eficaz da encenação, além do entendimento sobre dramaturgia e a ordenação das ações na cena.

Mesmo quando o aluno/palhaço opta por realizar solos, ele aplica o conceito da dupla cômica por meio de conflitos com objetos, com o público, com situações pré colocadas. Um bom exemplo é um tipo de ação dramática que gosto de chamar de “Anti Número”, no qual o palhaço anuncia que fará algo, mas a tentativa é que se torna o foco da graça, a complicação é o número real. Muitos palhaços, tanto da matriz francesa quanto da circense, desenvolveram esquetes e entradas com esse mote, o que chamo a atenção é a concentração do conceito da dupla cômica.

Um palhaço em jogo com outro palhaço pode oscilar tanto na postura de um Branco quanto na de um Augusto, dependendo da proposta de cena, e isso pode acontecer em números solo também. Nos exemplos com Roger e Arlindo esse fator não me foi apontado, o circo nos quais trabalharam adotaram destacar a dupla e apresentarem entradas que se apoiavam nesta estrutura, mesmo que a postura do Branco viesse no Mestre de Pista, ou como outra figura identificável pelo público: um policial, a esposa, por exemplo.

Tabajara Pimenta exemplificou essa dramaturgia apoiada na dupla cômica numa entrada em que participava como Branco: o mestre de pista anunciava a presença do gerente do circo no picadeiro, que agradecia a presença da seleta plateia, depois ele ia para a cortina de fundo e ficava conversando com o mestre de pista. Neste interim, entrava um palhaço com uma escada e pedia a ajuda do gerente do circo para segurá-la em seu número. O palhaço vinha com vários copos, jarro e uma bandeja, enchia os copos com líquido colorido e subia a escada. O número consistia em equilibrar, por meio de uma vara, a bandeja com os copos cheios de líquido enquanto subia a escada. Tabajara era encharcado pois ficava bem embaixo da ação, no fim tudo estava amarrado por fios e o palhaço saía correndo do gerente. Nas palavras de Pimenta: “O público vinha abaixo quando alguém de *smoking* era humilhado, fazíamos assim para que o mestre de pista ficasse a postos para anunciar o próximo número... funcionava. Ninguém ia rir se fosse com um barreira. A graça era ser com uma autoridade, o patrão.”

Outra observação de Mario Bolognesi, aponta mudanças na forma do Branco ou *Clown* nos circos atuais, mas sua função dramaturgica permanece:

A pesquisa realizada nos circos brasileiros não encontrou nenhum Clown Branco. As suas funções foram absorvidas pelo apresentador (Mestre de Pista) ou por um segundo palhaço, também ele Augusto, chamado de “escada” ou “crom”. Os palhaços brasileiros da atualidade não têm mais as características externas dos primitivos clowns, embora tenham absorvido muitas das proezas por eles desenvolvidas. O repertório, conhecido e acumulado, foi incorporado pelo tipo Augusto. Há, no circo brasileiro da atualidade, um predomínio do Augusto. As atribuições do Clown Branco foram incorporadas por essa figura exemplar. Mantém-se, contudo, a permanência em cena de uma dupla de palhaços, ao menos. (BOLOGNESI, 2003, p.91).

Nos cursos que promovi sempre considerei a criação de esquetes como essencial como também enfatizei a importância do entendimento da dupla cômica, tanto como ferramenta de jogo formativo como experimento dramaturgico. Na matriz francesa, mais especificamente com Gaulier, utiliza-se o termo protagonista da cena, o outro assumiria o papel de “escada”, termo também usado no circo. O “escada” permeia a estética popular mais verticalmente em personagens e palhaços que se apoiam na verbalidade, na comédia ligeira de respostas rápidas e precisas. O “escada” atua dramaturgicamente como um Branco.

É difícil estruturar duplas cômicas quando se desenvolve oficinas curtas, ou mesmo longas. A razão maior é que os alunos preferem dedicar os ensaios a serem mais ecléticos e jogarem com o palhaço que tiverem disponível para as cenas, existe a questão autoral na qual o aluno/palhaço cria seu esquete com essa estrutura de oscilação.

A citação de Bolognesi corrobora com essa tendência dos palhaços se apresentarem ao público numa forma menos fechada como a dupla evidenciada na forma. Na minha opinião, o público perde a beleza com que os *clowns* faziam questão de se mostrar, o sublime era evidenciado em grande esplendor. No entanto, essa adaptação traz vantagens práticas que se evidenciam, principalmente, na dramaturgia e encenação, pois os palhaços podem combinar esquetes em que o

jogo de mudanças do papel de branco e de augusto, possa ser explorada para gerar o riso.

Como foi delineado, a teatralidade desenvolvida pelos palhaços se expande por meio de vários aspectos técnicos: dramaturgia, forma, materialidades, corpo, voz, música e contato com o público. Muitos debruçaram-se sobre estes aspectos para transportar essa estética para outras linguagens e expressões. Mais à frente serão expostas experiências práticas que expõem a potência desta teatralidade.

1.7.2. DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO CIRCENSE.

O espetáculo do circo-teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos especializados, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradecer o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte. (SOFFREDINI, 1980, p.04)

Carlos Alberto Soffredini realizou uma pesquisa bastante consistente sobre a estrutura do espetáculo circense, mais especificamente em relação ao circo-teatro e seus expedientes. Suas observações foram aplicadas no desenvolvimento de sua dramaturgia e na formação de atores, o que culminou com a montagem do espetáculo “A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança” em 1976 com o Grupo Mambembe. Esse trabalho orientou e propiciou a estruturação de uma linguagem e estética teatral de base popular que veio direcionar trabalhos como “Vem buscar-me que ainda sou teu”, “Minha Nossa” e “Na Carreira do Divino”, entre muitos outros que realizou com grupos nos quais desenvolveu pesquisas de estética popular e formação de atores.

A importância do olhar deste artista em relação ao circo torna-se vital para a análise da formação da matriz circense, objeto de pesquisa deste trabalho, pelo motivo de que Soffredini estruturou uma linguagem teatral totalmente calcada na matriz em questão. A dramaturgia criada por Soffredini têm fortes laços com a

dramaturgia encenada nos circos-teatros, a familiaridade é encontrada na construção das personagens e na ação dramática, características que foram absorvidas por Roger Avanzi e Arlindo Pimenta nos espetáculos de circo-teatro que encenaram. Essa vivência incorporou-se em seus trabalhos como palhaços, tornando-se uma estrutura básica de criação e encenação dos esquetes e entradas.

Os procedimentos circenses revelados nas montagens teatrais de Soffredini foram observados e analisados por ele nos trabalhos de atores e palhaços circenses. É possível constatar em sua dramaturgia e encenação uma relação direta com fundamentos utilizados pelos palhaços pesquisados neste trabalho. A análise e práticas de formação de atores de Soffredini, com o uso na construção de repertório dos esquetes e entradas dos palhaços, é fator essencial na formação de qualquer palhaço pois, um palhaço da matriz circense não se estabelece teatralmente sem essas noções dramatúrgicas.

Outra contribuição de Soffredini a este trabalho diz respeito às técnicas de interpretação e de construção de cenas: as concepções artísticas das peças que escreveu e dirigiu o impeliram a desenvolver uma pedagogia de formação de atores que não tiveram a vivência circense mas tiveram que incorporar essas mesmas técnicas de interpretação desta matriz para que sua dramaturgia se estabelecesse em cena.

Trabalhei como um desses atores que não tinham os conhecimentos almeçados por Soffredini, vivenciei suas didáticas que almejavam esse ator popular, de corpo expandido, que se impregnasse com técnicas como a mímica, triangulação, commédia dell'arte, personagens tipos e expedientes épicos, procedimentos muito comuns ao palhaço.

Nas próximas linhas, farei uma descrição do contato que tive com a pedagogia de repasse da linguagem e estética popular difundida por Soffredini, por acreditar que sua metodologia artística de direcionar a montagem de um espetáculo e a formação dos atores envolvidos no processo tenha um escopo semelhante ao de uma montagem de circo-teatro e de reprises de palhaços, no que diz respeito à disciplina de ensaios, práticas técnicas (treinamentos) e à busca em agradar ao público.

É importante destacar que o processo de formação do palhaço circense oferece um sistema calcado na experiência cotidiana com o público, com a necessidade material e artística de fazer o espetáculo dia após dia, na renovação e

adaptação dos aspectos estéticos e culturais de cada número e o comprometimento com aspectos tradicionais, que são transmitidos oralmente geração após geração. Esses fatores estão imbricados na maneira de fazer teatro de Soffredini e na minha formação como artista de teatro e como palhaço.

As descrições que se seguem explicitam a relação direta dos itens descritos acima, advindos da matriz circense, que foram absorvidos por Soffredini e que, posteriormente, tornaram-se a base de minha formação como palhaço.

Soffredini estruturou sua pesquisa nos anos 1970, em visitas contínuas a circos, e depois sistematizou sua estética com o Grupo Mambembe. A partir de então, viabilizou o compartilhamento de sua pesquisa em outras montagens, que propiciaram um amadurecimento vindo a se transformar em didáticas que pude experimentar, a partir de uma oficina de interpretação realizada na FUNDART (Fundação das Artes de São Caetano do Sul) em março de 1985. Foi mais um encontro importante para estruturação do entendimento da estética popular no teatro e do palhaço circense que viria a se tornar minha referência estética em montagens da CIA. PICNIC DE TEATRO¹⁴.

Na oficina citada, trabalhamos vários expedientes pesquisados e otimizados por Soffredini, seus fundamentos foram expostos por meio de apreciações de cenas exercícos e focavam os aspectos da linguagem popular: a farsa; a triangulação; a estruturação de um estereótipo convincente; uma expressão corporal expandida; o estudo de tipos e a dramaturgia.

O tempo de duração da oficina foi curto (duas semanas) e foi um encontro, que somado à oficina de Zigrino, promoveu uma sequência de reflexões em relação ao meu trabalho no teatro amador. Percebi que fazia teatro para um público popular, com temática popular e trabalhista (pois meus grupos eram de sindicatos) mas a estética de nossas peças de palco se apoiava numa linguagem realista, com quarta parede. Por outro lado, realizava peças na rua que vieram a ganhar, a partir dessa reflexão, uma potencialização na direção de uma maior busca de contato direto com o público, fator comum aos palhaços da matriz circense.

¹⁴ A CIA PICNIC DE TEATRO surgiu em 1992 com o espetáculo UM DIA DE PIC E NIC que teve concepção geral de Chiquinho Cabrera e Edu Silva e foi calcado nos aprendizados obtidos no Núcleo ESTEP, dirigido por Carlos Alberto Soffredini, que foram somados aos métodos de formação de clown de Francesco Zigrino. O espetáculo continua em cartaz e realizou mais de 1000 apresentações. Outros espetáculos montados pela companhia também se utilizaram da linguagem clownesca: AVOAR, de Vladimir Capella, ESTAÇÃO PIC PAN PUM, CONTO DE ENCONTRO - CHAPEUZINHO VERMELHO e À MODA DA CASA de Daniele Pimenta e Edu Silva.

Ainda em maio de 1985 fui convidado por Soffredini, juntamente com outros participantes da oficina da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, a fundarmos o Núcleo ESTEP (Núcleo de Estética Teatral Popular) e a montarmos a peça “Minha Nossa”, de autoria do próprio Soffredini, que também dirigia o espetáculo.

No mesmo ano continuamos a trabalhar todas as noites na Fundação das Artes que, na época, só oferecia cursos livres. Tornamo-nos um curso à parte, pois Soffredini trouxe profissionais para nos instrumentalizar: Ilder Miranda Costa, para nos dar uma formação musical de canto; Paulo Yutaka, para nos ensinar mímica, juntamente com Eduardo Coutinho; Eudisia Acuña, para nos dar aulas de expressão vocal; Fernando Neves, para expressão corporal e Walmir Santos, para direção musical.

Foram sete meses de intenso trabalho artístico, que se dividia em formação e encenação. Foi meu primeiro contato com um programa de formação de atores e atrizes que me fez entender a importância de uma formação técnica direcionada às necessidades estéticas de um espetáculo específico.

Estava familiarizado em fazer pesquisa de mesa e de campo, ação que se repetiu no ESTEP. O que foi novo para mim foram as questões ligadas à análise dramaturgica, realizada por Soffredini com seu próprio texto, fator muito enriquecedor. Em relação ao processo de encenação e produção de *Minha Nossa*, as questões que criaram mais dialética em relação a minha trajetória até então foram:

- Devemos ter obediência cega ao diretor?
- Não existe limite para dedicação à pesquisa e estudos de metodologias?
- Como escolher as técnicas adequadas à estética pesquisada?
- Quanto tempo mais era necessário para estruturação de uma linguagem?

Considero as experiências de se apresentar em temporadas periódicas, num só teatro, e depois partir para apresentações mambembes, como parte do aprendizado do ofício de ator. Estar em contato com públicos de culturas diferenciadas trouxe enriquecimento para as técnicas absorvidas e treinadas pelo Núcleo ESTEP, que “engatilhou” outra montagem dentro da mesma estética: “Na Carreira do Divino”.

Soffredini nos instrumentalizou com técnicas específicas que seriam meios para alcançar uma estética que correspondesse à poética contida em seus textos. A

dramaturgia de Soffredini contém forte vínculo com o teatro popular, desta forma, solicita certos entendimentos de circo-teatro e suas bases: tipologia das personagens; triangulação; ponte; escada; efeito; revelação; estereótipo (“...não existe o mau estereótipo. Existe, sim, o mau ator.”); ritmo de encenação e visualidades. Os pontos citados estão muito bem explicados em seu texto *De um trabalhador sobre seu trabalho* (1980).

Foi uma experiência pedagógica muito rica, pois esses expedientes populares que foram captados e absorvidos em picadeiros e palcos de circo por Soffredini, passaram por um estudo acadêmico e, posteriormente, contaminaram a dramaturgia e a forma de dirigir de Soffredini, que se motivou a construir essa pedagogia para formação de atores e atrizes advindos do teatro amador de cunho realista.

Dentre todo o aprendizado de teatralidades que absorvi no Núcleo ESTEP, cinco focos impregnaram meu modo de entender teatro e, depois, de entender as necessidades de formação do palhaço: mímica, triangulação, efeito, dramaturgia e forma.

A preparação corporal do elenco que montaria a primeira peça do Núcleo ESTEP, *Minha Nossa*, foi baseada na mímica e na consciência e “limpeza” que a técnica imprime nos artistas que a praticam. Paulo Yutaka¹⁵ e Eduardo Coutinho¹⁶ contribuíram com a formação dos atores e atrizes também no que se refere a estruturar uma dramaturgia do corpo, pois dirigiram composições de cenas totalmente calcadas na técnica da mímica e que davam um caráter lúdico que expunha a teatralidade pesquisada por Soffredini.

Praticávamos os elementos básicos da mímica: peso, forma e espasmo, para, posteriormente, imprimi-los em cenas que exigissem uma complementação por parte do público de elementos cenográficos. Assim, o texto de Soffredini que falasse de uma cozinha de forma narrativa, teria a construção de elementos dessa cozinha

¹⁵ Fundador, em 1983, do Grupo Ponkã juntamente com Celso Saiki, Carlos Barreto, Ana Lúcia Cavaliere, Milton Tanaka, Hector Gonzales, Graciella de Leonnardi e o Galizia. Montaram os espetáculos *Aponkãlípse*, *O Próximo Capítulo*, *o Ballet da Informática* e *O Primeiro Capítulo*. Em fins de 1985 montaram *Pássaro do Poente*, um texto de Carlos Alberto Soffredini, sob a direção de Marcio Aurélio. O grupo era composto por filhos e netos de imigrantes orientais e ocidentais e o Ponkã, tal como a fruta mestiça da mexerica e da laranja, buscou articular uma síntese teatral que expressasse essa condição.

¹⁶ Ator-mímico, estudou em Paris com Ella Jaroszewski e o Théâtre du Mouvement (1984) e, no Brasil, com Sotero (1978), Denise Stoklos (1982) e David Glass (1988). Mestre, pesquisando a Mímica como técnica de aprimoramento da representação teatral e Doutor em Artes, pesquisando o texto corporal na cena, ambos pela ECA-USP. É professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e vice-coordenador do grupo de pesquisa CEPECA.

realizada por meio da mímica. Essa linguagem iria se manifestar futuramente num espetáculo escrito e encenado por mim, que seria calcado também na figura do palhaço: “Um dia de Pic e Nic”.

A triangulação foi uma das técnicas mais importantes que absorvi e que considero essencial à formação do palhaço porque, simplesmente, coloca o público como eixo de toda a encenação como um comparsa que potencializa todas as reações do ator e, no nosso caso, do palhaço.

A triangulação é uma técnica de comunicação popular muito utilizada pelos atores das feiras e praças, por encenações calcadas em máscaras e nas que utilizam bonecos.

O palhaço de circo triangula o tempo todo e “joga” para o público suas ideias, sentimentos, suas dúvidas, suas descobertas, seus medos e suas intenções. Como toda técnica deve se tornar orgânica para enfatizar a ação dramática e não o virtuosismo da própria técnica, nas palavras de Soffredini, a técnica é descrita assim:

Nada de Stanislaviski, nada de quarta parede. O ator se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece que está num palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele “contracena” com o público, estabelecendo o que nós chamamos de “triângulo”. Assim: dois atores em cena; UM deve fazer uma pergunta para o OUTRO; UM faz a pergunta para o público e não diretamente para o OUTRO (nada de relação olho-no-olho, portanto); e o OUTRO responde também através do público. Parece uma coisa simples, mas essa forma de contracenar sempre “através” do público põe este último sempre no centro da representação. Outra forma de estabelecer o “triângulo”: as ações e reações de um ator (personagem) estão sempre abertas para o público (não há psicologismos e por isso não há jogos escondidos). Se um ator, por exemplo, reage ao que um outro ator está dizendo ele “diz” (mesmo sem palavras) a sua reação diretamente para o público. Dessa forma pode-se também, por exemplo, valorizar muito cada nuance da intenção de um ator que fala, através da reação que ele causa no seu interlocutor.

Mas vamos falar mais sobre o processo do Triângulo que é, observamos, a base de qualquer tipo de apresentação popular.

O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o CÚMPLICE na representação. É o CENTRO dela. É para ele que se CONTA a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela

que ou um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem. Ele conhece o caráter e a intenção de cada personagem, uma vez que cada ator, ao entrar em cena, deve ter como meta REVELAR o seu personagem, a intenção dele e, é claro, a sua ação dentro da ação (história). A partir dessa CUMPLICIDADE com o público, dessa CENTRALIZAÇÃO nele, dessa DOAÇÃO a ele da ação (história, representação) é que se estabelece a base do jogo teatral. Os gregos já sabiam disso. E as velhas peças românticas abriam margem para esse jogo através do A PARTE, que, em última análise, é a forma tosca a partir da qual, elaborando, nós chegamos ao processo do TRIÂNGULO. (SOFFREDINI, 1980, p. 05)

Com a técnica da triangulação, aplica-se um caráter matemático à encenação, deixando o público sempre ativo no momento teatral e, com Soffredini, exercitamos e depois aplicamos triangulações que envolviam todo o elenco numa única reação, que se voltava para o público: um susto diante de uma revelação, uma expressão coletiva de alívio seguida da fala contraditória de uma personagem etc. Muitas vezes Soffredini utilizava essas reações trianguladas em coro, em massa, e salientava que a triangulação só é eficaz se os atores olharem de verdade para o público e captarem a reação deste, para poderem devolver para o ator com quem contracenamos com essa verdade, assim, o fluxo do jogo ganhava uma força cênica compatível com a linguagem que trabalhávamos.

A lógica de se juntar a triangulação à mímica era visível na formação da linguagem, à qual também se agregava o conceito de se montar um bom estereótipo. O resultado era um corpo expandido, todo focado para o público, inclusive o olhar. Mais tarde eu entendi que a técnica de triangulação havia me conferido um expediente de me comunicar muito diretamente com esse público, a ponto de montar um mapa mental da localização de certas figuras da plateia que poderiam dinamizar a encenação de uma peça com comentários diretos e específicos: a senhora que ri alto, a criança que comenta algumas cenas, o senhor carrancudo, pessoas que estariam disponíveis para brincadeiras e chistes.

Acredito que esse expediente de “escanear” o público é ferramenta vital ao palhaço, que, sem isso, corre o risco de fazer uma viagem solitária em seu espaço de encenação.

Em relação ao quesito “efeito”, Soffredini acreditava que era uma consciência essencial à linguagem e à formação de ator que a estética pesquisada exigia. Uma

das questões era buscar essa consciência no ator para que se tornasse uma atitude cênica que se revelasse no corpo, na triangulação e no comentário desse ator.

Nas palavras do próprio Soffredini:

E eis-me aqui novamente tocando num ponto delicadíssimo no dito Teatro Moderno e simplesmente abominado pelos filhos de Stanislavski: o EFEITO. Efeito cheira à forma. E nesse ponto seria bom que a gente chegasse logo a um acordo: NÓS CULTIVAMOS A FORMA.

Os antigos atores conheciam e aprimoravam uma série de EFEITOS. Eles sabiam a forma de dizer melhor uma piada, o valor exato de uma pausa, a maneira de se colocar em cena dependendo do clima a ser criado ou do caráter a ser revelado. Não é por acaso que o Circo-Teatro ainda conserva uma fuga central no cenário. Não se trata dessas atuais convenções pobres, tais como: “a fuga da esquerda leva ao quarto, a do centro à cozinha, a da direita leva à rua...” Não. Trata-se de uma consciência exata do valor (efeito) da entrada ou saída de um ator de cena. Cada personagem que entra em cena, se o ator souber entrar, só pode levar a peteca pra cima. Cada personagem que sai, se o ator souber sair, deixará a peteca em cima. Se um personagem tem caráter positivo, se ele “chega”, entrará pela fuga do meio: como num passe de mágica a figura aparecerá no meio da cena. Da mesma forma, se um personagem tem caráter dissimulado, se sua ação é sorrateira, ele entra ou sai pelas laterais. Parece um processo ingênuo, mas o EFEITO é matemático. Sabe-se que os “vilões” dos velhos dramas não só entravam em cena pelas laterais como cobrindo parte do rosto (do nariz pra baixo) com uma capa negra. (SOFFREDINI, 1980, p.06)

Soffredini aplicou o conceito diretamente na cena, por meio da direção de atores. O procedimento da repetição mecânica que, em muitas ocasiões, nos levava à exaustão, promoveu a absorção do conceito. A atitude do ator em realizar “efeitos” foi motivada com essas repetições das ações das cenas, ensaiadas com esse objetivo, e foram aliadas às técnicas de triangulação como disparador do enfoque do público, mais as técnicas da mímica.

Em relação à dramaturgia, o aprendizado foi intenso, pois Soffredini, além de ser um dramaturgo muito competente, escrevia para a linguagem pesquisada e, ao fazermos as leituras de mesa, os procedimentos dramaturgicos nos eram revelados e já ensaiados.

Recebemos os conhecimentos sobre o uso do tipo para composição das personagens; como ele pesquisou esses tipos *in loco* quando escrevia “Minha Nossa”; como construiu no texto as narrativas épicas; como aplicou os gêneros épico, lírico e dramático e o objetivo que queria alcançar com suas escolhas.

É importante citar que Soffredini não escreveu imaginando ou prevendo sua direção, pois dirigiu seus textos no Núcleo ESTEP depois que outras companhias já os haviam montado.

O entendimento do quesito dramaturgia é vital ao palhaço, pois, mesmo que realize improvisações decorrentes do jogo com o público, ele segue uma linha de ação dramática e, sem esse entendimento, terá sérias dificuldades em aplicar a triangulação e o efeito.

No Núcleo ESTEP tivemos várias aulas sobre dramaturgia, nas quais Soffredini explicitava seu método de escrever, como, por exemplo: escrevia as cenas de forma independente, sem preocupar-se em sequenciá-las; dava títulos para as cenas para lembrar qual ação dramática havia desenvolvido nelas; pregava as cenas na parede e depois fazia as ligações, reordenando-as, até o fechamento da peça.

Esse raciocínio é muito revelador para um ator que buscará a improvisação em seus trabalhos, pois demonstra que, tendo o entendimento de ação dramática, podemos jogar com esta e construir uma sequência de acordo com o público que temos a nossa frente. É lógico que não encenávamos as peças de Soffredini assim, se havia cortes era depois de fazermos várias apresentações e ensaios e constatarmos a não eficácia da cena, só então ele a cortava.

É interessante o exercício do desapego para a improvisação, fazer escolhas do que funciona ou não é um atributo vital ao palhaço.

Por fim, chegamos a forma do teatro popular, com seus tipos e convenções pragmáticas encontradas principalmente no circo-teatro, que Soffredini pesquisou para entender o teatro popular, aquele que se comunicou tão bem com variados públicos do país. Chegou a fazer comparações com outras formas e pesquisas que se debruçaram sobre o teatro popular: teatro de Brecht e teatro japonês, principalmente o *Nô* e o *Kabuki*.

Soffredini utilizava muito o expediente de atores entrarem e montarem a cena às vistas do público, como se estivéssemos em um picadeiro e colocássemos (e tirássemos) objetos com a agilidade de um *partner* ou acrobata, por meio de

pequenos saltos, sempre olhando para o público e valorizando a ação, tornando o ato num pequeno espetáculo. Gostava de associar a uma figura do teatro japonês chamado *Koken*, um contrarregra que colocava os objetos nas mãos dos personagens extremamente estereotipados sem serem notados, mas que todos viam.

Essa forma mágica e altamente teatral, como ele dizia ser, deixava o público num estado de extrema atenção, o que corroborava em manter esse público ativo durante a apresentação.

A importância que vejo nas questões referentes à forma estão ligadas ao palhaço no que diz respeito ao estudo da estereotipia adequada à linguagem na qual você/personagem investe para desenvolver sua ação dramática, sua vestimenta (ou máscara corporal, como escreverei a respeito mais à frente), seu gestual, sua verborragia, a construção de equipamentos e materialidades utilizadas nas entradas, reprises e esquetes. A forma manifesta o conteúdo.

O que Soffredini propunha era a essência de uma poética na qual se manifestasse “o teatro da magia teatral” que ele explicava assim:

Há uma imagem que a gente costuma repetir para tentar explicar e que é um jogo de perspectivas: Coloca-se um telão num palco. No telão está pintada uma estrada (em perspectiva), que começa no palco e acaba no horizonte lá longe, criando um espaço ilusório, dando uma sensação de profundidade. Na frente desse telão põe-se um ator. Ilumina-se esse ator. A sua sombra será projetada num telão, revelando a cortina de pano pintado que é o telão, revelando o espaço verdadeiro. O resultado é o seguinte: A gente vê a sombra em duas dimensões (a verdade) revelando o espaço verdadeiro, projetada sobre o telão da estrada em três dimensões (a mentira) revelando o espaço ilusório. Essas duas imagens se justapõem, se casam. E a gente acredita nas duas. É isso. (SOFFREDINI, 1980, p.04)

Outra experiência vital para minha formação de palhaço foi o intercâmbio feito com Neyde Veneziano, que, em 1985 havia dirigido o espetáculo *O Noviço*, de Martins Pena. Soffredini e Veneziano promoveram e ministraram um encontro entre os dois grupos, que participaram de uma oficina prática e teórica sobre *Commedia dell'Arte*. Realizamos um trabalho intenso com as máscaras, que também imprimiram outra qualidade à nossa pesquisa sobre a estética popular.

Essa experiência no Núcleo ESTEP veio a se repetir e cristalizar-se em outro processo de montagem, que foi o da peça *Na Carrêra do Divino*, que agregou um forte trabalho musical, outra característica do teatro popular que desenvolvi ao longo do meu trabalho como palhaço. Retirei-me do Núcleo ESTEP em agosto de 1987.

Em resumo, fui altamente contaminado pelo processo de formação desenvolvido por um diretor pedagogo que investiu sua pesquisa estética na educação de jovens atores e atrizes, com o objetivo de aplicar os resultados de suas pesquisas teatrais anteriormente desenvolvidas em outro grupo de teatro: O Mambembe.

No início de 1988 resolvi me enveredar pelo caminho da direção teatral e convidei amigos do teatro da cidade São Bernardo do Campo a participarem de uma montagem do texto *Velório à Brasileira*, de Aziz Bajar. Eu escolhi o texto porque oferecia uma estrutura de tipos muito interessantes e a dramaturgia me permitiria aplicar os conceitos que absorvi no Núcleo ESTEP.

Deparei-me com a mesma situação que Soffredini encontrou ao trabalhar com o elenco de *Minha Nossa*: a falta de técnica e entendimento da linguagem que queria imprimir na montagem. Todos haviam trabalhado no teatro amador, mas em espetáculos de estética realista, para os quais as preparações basearam-se muito nos livros de Stanislavski e nos conceitos de quarta parede e fé cênica, e o que eu iria propor, iria em direção contrária.

Nas leituras de mesa veio um entendimento político da tragicomédia em questão, que reforçou a necessidade de pesquisarmos expedientes de teatro popular. O primeiro ponto a ser abordado foi o estudo dos tipos que a peça propunha que, por conseguinte, encaminhava a pesquisa da forma.

A primeira dificuldade na pesquisa da forma foi a relação com o estereótipo: o elenco não estava instrumentalizado e nem familiarizado com uma forma tão extrapolada de personagem. Iniciou-se um processo de expansão do corpo cênico a partir do *clown*. Desenvolvi uma reprodução da oficina de Zigrino, por isso adotei o termo *clown* nas primeiras oficinas.

Como a montagem seguiria a direção que se apoiaria na colocação de tipos em cena e, na oficina que fiz com Zigrino, ele pediu para escolhermos um tipo, achei uma relação direta e fazíamos vários exercícios teatrais com nariz de palhaço, sendo que, os primeiros, derivamos de alguns expedientes de Stanislavski: escrevemos as *gêneses* das personagens; fizemos atividades rotineiras das personagens (as

mulheres faziam afazeres domésticos e os homens trabalhavam no departamento de águas e esgoto); fizemos jogos de fé cênica procurando um bilhete premiado da loteria como acontecia na peça etc.

Foram repassadas algumas técnicas de mímica, para instrumentalizá-los para esse jogo com afazeres da rotina das personagens; pedia que brincassem com o corpo por meio de exageros de movimentos que partissem de várias partes do corpo: olhar com o cotovelo, apontar algo com o queixo ou bunda, usar a alavanca de andar partindo do quadril etc. Fui encaminhando os trabalhos para afazeres mais lúdicos, como dançar numa festa, todos participarem de brincadeiras clássicas de crianças, praticarem algum esporte. O importante era que o *clown* agisse no corpo dos atores, que rompêssemos a barreira do realismo que aparecia sempre como um antagonista nas atividades.

Ainda sem ensaiarmos a peça, continuamos nossa pesquisa da forma na confecção dos figurinos e como o estereótipo poderia se potencializar nessa materialidade. Partimos de um estudo de unidade de frequência de cores com uma vibração bem alta, que poderia ser expressa até por estampas. Estudamos as deformações das personagens que poderíamos aplicar nos modelos das roupas.

Tive contato com esse procedimento no Núcleo ESTEP com o figurinista Irineu Chamiso Jr.¹⁷ que nos orientou no estudo da forma, partindo de uma palheta de cores que vibrassem no tom da encenação e utilizamos vários figurinos e roupas que compunham o guarda roupa da Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Irineu pediu que trouxêssemos ao palco todas as peças de roupas que achássemos pertinentes, de alguma forma, com a encenação, que depois colocássemos essas roupas conforme a composição de nossas personagens e, em seguida, ficássemos numa fileira. Um a um, íamos até a plateia e víamos o resultado dessas escolhas.

Depois solicitou que fizéssemos ajustes colocando peças sobrepostas (ou subpostas) com cores e formatos que ajustassem o olhar coletivo e visão dos

¹⁷Irineu Chamiso Júnior (Santos SP 1949). Cenógrafo e figurinista. Destacado cenógrafo e figurinista dos anos 1970 e 1980, dedicado à pesquisa das fontes populares da visualidade nacional, colaborador do Grupo de Teatro Mambembe e de Antunes Filho. Tendo se iniciado no teatro amador em Santos, em 1968, acompanha o diretor e dramaturgo Carlos Alberto Soffredini em seu deslocamento para São Paulo, atuando ao seu lado em algumas de suas criações.

figurinos na encenação. Foi aplicada uma reprodução do procedimento até atingirmos o desejado pelo diretor e pelo figurinista. Foi uma pesquisa que revelou ao elenco a potência da estética na qual estávamos enveredando e, a partir deste procedimento, o grupo entendeu o que se configuraria na maquiagem, nos objetos de cena, na maneira de falar, na sonoplastia, na procura dos efeitos e a encontrar os momentos de triangulação.

Nessa primeira direção que desenvolvi, com muito pouca experiência (pois só havia sido assistente de direção de Soffredini em *Minha Nossa*), eu me apoiei na cópia de ações deste diretor e também no que observei em Zigrino. Senti que não tinha apropriação completa dos métodos por total falta de experiência; tinha clareza das necessidades técnicas inerentes ao processo e percebi que teria que adaptar todas as ideias e ações a uma nova cultura de encenação.

Hoje, termos como *diretor de ator* ou *diretor pedagogo*, definem melhor essa atitude de preparar atores e atrizes para encenações específicas, que experimentei como narrado acima, e acredito serem conceitos ligados à oralidade que analisarei mais à frente. Partimos sempre de alguma experiência, seja observando ou vivenciando a aplicação de procedimentos de maneira dialógica (executando *ipsis litteris*) ou dialética (com adaptações), o que promove um processo cênico que gera novas matrizes de criação.

O espetáculo *Velório à Brasileira* que dirigi participou de vários festivais de teatro. Dentro desse universo nos colocamos em posição de escuta de jurados e críticos, o que possibilita outro tipo de aprendizado, diferente daquele que acontece no contato direto com o público. Usando um jargão circense: “a peça agradava bastante”.

As apresentações feitas para um público espontâneo, que nos davam uma impressão muito positiva de nosso trabalho, ao contrário de uma audiência formada por especialistas, da qual o retorno não era uma unanimidade em relação ao termo “agradar”. No entanto, foram discussões muito interessantes acerca dos termos que pesquisei no Núcleo ESTEP e pratiquei no espetáculo. As questões estavam muito ligadas à Estética Popular e uma bruma de preconceitos e falta de entendimentos que envolvem as tentativas de tentar apropriar-se dos expedientes imbricados nessa estética. Surgiram comentários com teores que denotavam a superficialidade de entendimento da estética popular: “é tudo muito exagerado”, “muito estereotipado”,

“é interessante esse olhar constante para com o público”, “o ritmo é muito acelerado” etc.

Naquela época eu tive a certeza de que estava agindo dentro da estética popular simplesmente por levar o espetáculo a favelas, sociedades amigos de bairro e sindicatos e obter um retorno muito grande de comunicabilidade por meio dos tipos e da forma.

2. TRANSMISSÃO ORAL E LITERATURA ORAL: A TRADIÇÃO ORAL COMO MEIO DE TRANSMISSÃO DE ENSINAMENTOS ÉTICOS E TÉCNICOS.

As crianças [nas sociedades orais] seguem os adultos nas mais diferentes atividades, na caça, na coleta, no cuidado com as plantas cultivadas, na pesca. Imitam os adultos e, ao imitá-los, estão imitando os próprios heróis culturais, pois foram eles que fundaram (...) todas as formas de fazer as coisas no interior das culturas. Assim, um homem pesca como pesca porque assim faziam seus antepassados míticos que lhes transmitiram este conhecimentos, e que seguem transmitindo-os sempre que necessário de diferentes formas (CALEFFI, Paula in ARANHA, 2006, p.36).

Neste capítulo dissertarei sobre a importância da tradição oral na formação do palhaço ou clown. A transferência de saberes se desenvolverá aqui por duas vertentes principais: a transmissão oral e a literatura oral.

A primeira, que se apoia numa memória coletiva, na vocalidade, na observação das particularidades do aluno, na reprodução de métodos e no apoio pedagógico por meio da observação ao trabalho de outros palhaços, seja essa observação feita *in loco* ou através de filmes, fotos ou, atualmente, por meios virtuais.

A segunda vertente tratará da estrutura dramática das entradas circenses como material de ensino: descrição, demonstração, prática e direção artística realizada por palhaços mais experientes, com a finalidade única de estruturar o número circense.

A tradição oral é base essencial deste trabalho. As vidas profissionais de Roger Avanzi e Arlindo Pimenta foram transmitidas verbalmente, o primeiro por ele mesmo e, o segundo, pelo filho, Tabajara Pimenta; ambos foram formados dentro dessa tradição, que também formou os pais destes últimos, compondo uma cadeia de informações que podem ser setorizadas e analisadas por várias lentes e em vários contextos.

A credibilidade dos testemunhos de Roger e Tabajara são de intenso valor, já que eles vivenciaram os fatos que narraram; o fato de se prestarem a descreverem suas experiências ganha valor inestimável, porque foram criados dentro dessa tradição oral de transmissão de conhecimento e, assim, podemos observar como essa metodologia se desenvolvia. Obtivemos duas coisas importantes: a informação técnica de como se desenvolvia a formação de um palhaço da geração de Roger e Arlindo e vivenciamos o processo de transmissão oral desses métodos por meio de suas vocalidades.

As gravações em vídeo, de suas entrevistas, possibilitaram a observação objetiva destas vocalidades, mas uma vocalidade construída no momento das narrativas somente se perceberia na presença mútua e real. As entrevistas foram realizadas nas residências de Roger e Tabajara, eles estavam à vontade e num ambiente familiar, a minha presença, estranha ao ambiente, provocou uma afetação que foi se alterando com o desenrolar do tempo: entonações, escolha de palavras, o acesso da memória para escolha de fatos interessantes e relevantes, lembrança de nomes de pessoas ligadas aos fatos, análise das perguntas etc, tudo se alinhou à maneira deles contarem, não só como uma história mas, também, como informações que se perpetuariam dentro de suas tradições enraizadas, afinal Roger, hoje, com mais 90 anos e, Tabajara, com quase 80, são diamantes finamente lapidados na tradição oral.

Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira. Toda a frase, talvez toda a palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente citação... (ZUMTHOR, 1993, p.143).

É importante trazer à tona que as outras entrevistas também contêm as mesmas características, todas são transmissão oral que se apresentam com vocalidades peculiares, e as informações foram analisadas cientificamente, com a finalidade de produzir um recorte específico sobre a formação de palhaços. Como Roger e Tabajara se formaram dentro da tradição oral, apresentam a familiaridade com esse “método” e transmitem informações, oralmente, com muita propriedade.

A tradição oral tem muita correspondência com o conceito pedagógico de educação difusa, que se apoia na transmissão oral utilizada em sociedades tribais,

embasadas numa mitologia assimilada e praticada por toda a essa comunidade. Vislumbro uma similaridade entre sociedades tribais e as famílias de circos itinerantes no que diz respeito à estrutura de repasse de conhecimentos e que nos leva à educação difusa.

Um clichê, abundantemente atestado através de toda a Europa, do século XII ao XIV (hoje ainda presente no discurso do velho bom senso!), justifica o uso da escritura pela fragilidade da memória humana. Esse falso adágio testemunha a pressão exercida sobre o meio pelas mentalidades escriturárias em vias de difusão. Mas a poesia, como tal, traz um saber. Ela o reconhece e não cessa de reconstruí-lo, dando-o a conhecer. Ergue uma ordem totalmente outra, diferente dos mementos escritos. A etnologia contemporânea pôde estimar que fosse de duas ou três gerações a duração de validade das lembranças pessoais, no seio da comunidade familiar; medida natural, sem dúvida irredutível. Mas, para além desse grupo social estreito, memórias longas se constituem por armazenamento de lembranças individuais; a continuidade é assegurada ao preço de uma multiplicidade de afastamentos parciais. (ZUMTHOR, 1993, p.140).

2.1. A ÉTICA REPASSADA

Código de Ética: Os oito mandamentos do palhaço.

1. *Manterei o bom gosto nos meus números, nas minhas apresentações e no meu comportamento enquanto estiver vestido e maquilhado. Lembrar-me-ei em todas as ocasiões de que fui aceito como membro do clube dos palhaços somente para garantir a todos, em especial às crianças, entretenimento engraçado, divertido e leve. Lembrar-me-ei de que um bom palhaço entretém o público fazendo graça de si mesmo e não à custa dos outros;*

2. *Aprenderei a maquilhar-me de uma maneira profissional. Providenciarei os meus próprios trajes. Enquanto actuar para o clube internacional ou eventos da ala dos palhaços*, actuarei de forma a entreter*

o público e não em proveito próprio ou para publicidade pessoal. Tentarei sempre manter-me anônimo enquanto estiver vestido e maquiado como palhaço, embora haja muitas circunstâncias em que isto não seja possível;

3. *Não ingerirei nenhuma bebida alcoólica nem fumarei enquanto estiver maquiado e vestido como palhaço. Também não beberei antes de uma actuação como palhaço. Comportar-me-ei como um/a cavalheiro/dama, nunca interferindo noutra actuação ou espetáculo, nem importunarei os espectadores ou um indivíduo específico. Não me envolverei em casos de abuso sexual ou discriminação em razão de raça, religião, sexo, nacionalidade ou deficiência, e não tolerarei quaisquer actos semelhantes;*

4. *Removerei a minha maquiagem e trocarei de roupa após as minhas actuações o mais rapidamente possível, de forma a não poder ser associado a algum incidente que deprecie o bom nome dos palhaços. Portar-me-ei como um/a cavalheiro/dama em qualquer situação;*

5. *Enquanto estiver maquiado e vestido, seguirei as instruções do produtor ou do seu representante. Obedecerei a todas as regras de actuação sem queixar-me publicamente;*

6. *Darei o meu melhor para manter o melhor padrão de maquiagem, roupas, actuações e humor;*

7. *Actuarei no maior número de apresentações de palhaços que eu puder;*

8. *Estarei comprometido com a manutenção de um espírito livre de discriminação e abuso para todos os palhaços de todas as idades, compartilhando ideias e aprendendo sobre a arte de fazer palhaçadas.*

**Ala dos palhaços é o nome dado à área externa do circo onde os palhaços se reúnem.*

(STEELE, 2004, p.284)

É possível afirmar que no circo não existe dicotomia entre a arte de ser palhaço e a vida circense. Segundo as narrativas e descrições de Tabajara Pimenta e Roger Avanzi a formação de um circense, independentemente da especialidade

(ou especialidades) desenvolvida, também recebe uma carga constante e consistente de ética. É importante destacar que a profissão de palhaço nem sempre é uma escolha do circense, muitas vezes o artista se envereda na atividade por necessidade, como descrito por Roger e Arlindo Pimenta, fato que necessita muito de uma estrutura ética para mover uma formação, como se viu, extremamente forte e longeva.

A citação em oito mandamentos retirada de STEELE, 2004, reflete a preocupação ética que deve ser assimilada pelo palhaço, não importando ser ele profissional ou amador, o código de conduta é revelador em vários aspectos: uso da maquiagem e roupas, composição da dramaturgia, preservação da fantasia que o personagem oferece, respeito em relação ao espetáculo e outros profissionais do circo e, por fim, várias questões relacionadas ao público (discriminação, não humilhar as pessoas de uma plateia, bom gosto nos números e cuidados com crianças e deficientes).

Os mandamentos refletem uma postura ética que se perpetua por meio da tradição oral, é uma síntese e exemplo de tópicos morais que se afinaram ao longo do tempo.

O item oito revela um pensamento que denota uma consciência em relação a formação do palhaço e que descreve a necessidade de repasse de conhecimento.

Entendo que existe um conceito norteador e aglutinador da ética profissional, tradição oral de repasse e criação de entradas e esquetes e a relação com o público que se baseia na palavra “agradar”. Quando se analisa os mandamentos acima citados e olha-se para as narrativas de todos os profissionais entrevistados é possível entender a importância da palavra agradar, a tradição da transmissão oral se encarregou de transmitir os fatores essenciais para sobrevivência e adaptação constante que o palhaço passa geração após geração.

2.2. TRANSMISSÃO ORAL: AMBIÊNCIA E EXPERIÊNCIA.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; correndo na fluidez das frases poéticas pronunciadas hic et nunc¹⁸, não deixa instaurar-se a distância que permitiria ao olhar crítico sobrepor-se a ele. (ZUMTHOR, 1993, p.142).

A transmissão oral é a ponte entre o comunicador e o receptor, entre o professor e o aprendiz, é por meio desse artifício que muitos conhecimentos foram transferidos de memórias de pessoas mais experientes para outras, em processo de aprendizagem. As futuras gerações receberam saberes valiosos que se fixaram na memória das futuras gerações principalmente pelas cognições auditiva e visual que fixaram inúmeras informações na memória dos jovens.

Entre os entrevistados encontramos o enraizamento do processo de transmissão oral pois todos confrontaram-se com formas muito antigas, duradouras e otimizadas de expressões e linguagens artísticas, baseadas na comicidade, que foram repassadas por vários meios (oral, escrito e pictórico): teatro, máscara, mímica, dança, música, palhaço, circo e, mais atualmente, o cinematográfico.

Além de Roger Avanzi e Tabajara Pimenta, que se criaram dentro da mais autêntica tradição oral e se dispuseram a explicitar o processo de transmissão oral que têm, culturalmente, incorporados na narração de entradas de palhaço nas quais atuaram e assistiram, trarei aqui duas experiências de recepção da transmissão oral: Ricardo Puccetti e Val de Carvalho.

Ricardo Puccetti, ator e palhaço que, no início de sua carreira, procurou ser palhaço copiando as atitudes de profissionais que viu em circos que passavam por sua cidade natal. A rua foi seu primeiro terreno de experimentação e de contato com

¹⁸"aqui e agora"

o público, o que veio a “catapultá-lo” para outras atividades: animação de festas, faculdade de Artes Cênicas na UNICAMP, LUME - grupo de pesquisa do clown, e o contato com Nani Colombaiani, palhaço de uma tradicional família italiana de circo, de quem recebeu ensinamentos na mais pura tradição oral.

Puccetti estudou com os mais proeminentes pesquisadores da linguagem clownesca advindos da matriz francesa, além de ter fortes contatos com palhaços da matriz circense, já proferiu inúmeros cursos, oficinas e vivências para leigos e palhaços experientes. Sua contribuição como receptor direto da transmissão oral, feita por um tradicional palhaço circense, nos oferece um consistente material para análise.

Abaixo, transcrevo a narrativa feita por Puccetti sobre sua experiência com Nani Colombaiani:

Na primeira vez que eu fui trabalhar com Nani Colombaiani, trabalhei com ele um mês. O sistema dele de ensinar é o sistema do circo, você vai lá e fica trabalhando com ele, é uma didática antiga, não tem curso. Você ia e ficava morando na casa dele, ele velhinho. Na casa tinha um andar de cima que o aluno podia morar lá, podia trabalhar lá...um espaço bem grande.

Primeiramente, eu combinei de ir pra casa dele na segunda feira, mas não tendo onde ficar, pedi prá chegar no sábado. Já instalado, pediu para mostrar o que eu fazia como palhaço: levei um monte de coisas, mostrei meus números e ele disse que estava bom. Depois pediu pra ajudar num serviço do lado de fora da casa: trocar uma lâmpada de um poste muito alto. Eu me confundia todo com aquela escada enorme... depois que troquei a lâmpada pediu pra eu mostrar outro número. Depois conversávamos muito, ele contava histórias intermináveis de circo. Durante o sábado e domingo foi assim, pediu pra trocar uma peça debaixo do carro dele, no domingo a noite, ele já havia visto as cenas e estudado meu jeito de ser e falou: “Eu já entendi, a lógica do seu palhaço é que você não faz nada direito, mas você está sempre feliz”.

Depois trabalhamos um mês com esse conceito, tanto nas cenas que eu tinha prontas quanto em números tradicionais dele, para exercitar e aplicar as lições.

“La Scarpeta” nasceu do trabalho com Nani Colombaiani, que morreu em 1999. (PUCGETTI, 2011).

Segundo Ricardo, Nani ensinava com ações concretas, ou seja, mostrar seus trabalhos e sua maneira de ser. Por meio de atividades corriqueiras e práticas a personalidade do artista se expõe e, assim, torna-se possível uma orientação direcionada e eficaz. A descrição acima denota que a tradição oral necessita de um tempo diferente de maturação em relação a um curso mais formal (oficina, workshop, escola com um programa educacional otimizado), a transmissão leva em conta a relação pessoal entre transmissor e receptor.

Colombaiani era um palhaço de muita experiência e ensinou artistas de muitas nacionalidades, o que influencia a transmissão oral, pois leva em conta a cultura do receptor e seu discurso artístico e suas vontades como palhaço, por isso pede para mostrar o que sabe fazer em termos de cena. Dario Fo alerta sobre essa questão do olhar sobre o aluno e sua cultura, é uma postura politizante e visa uma formação construtivista e não tecnicista. Essa última costuma padronizar a forma do artista em detrimento de uma formação de cunho dialético.

Outro ponto importante é o da precisão na realização das cenas. É enfatizado que o ator teatral tem uma tendência em prolongar o tempo de cena, fator que fragiliza o desenvolvimento da ação dramática do palhaço e, conseqüentemente, o arremate da cena. É um verdadeiro choque cultural entre as técnicas circenses e as teatrais, o ator parece ter uma necessidade de demonstrar o raciocínio da personagem, uma herança dos métodos de interpretação realista e naturalista que visaram expurgar muitos dos expedientes do teatro popular.

Puccetti confidenciou que o trabalho com Nani propiciou a criação do seu espetáculo solo intitulado "La Scarpetta" no qual o ator realizava inúmeras ações de complicação, resultando numa peça que era um anti espetáculo, ou seja, uma peça na qual não há a execução efetiva de nenhum número proposto, tudo era demonstração de como o *clown* era atrapalhado e complicador. As primeiras apresentações chegavam a 2,5 horas de duração, não havia desapego das criações, tudo era incorporado. Atualmente, a última versão apresenta 1,5 horas de duração.

Dario Fo, em seu Manual Mínimo do Ator (FO, p.252-4), salienta essa questão do tempo da cena e a somatória dos tempos de pausas e reações do público, que resulta num outro tempo do espetáculo. Fala sobre uma experiência na qual realizava um monólogo intitulado *História da Tigresa*, que numa primeira versão

durou 25 minutos, mas passou por ajustes dramatúrgicos diversos (ritmo, corte de repetições inúteis, muita descrição etc), na quarta versão a peça alcançou 55 minutos. Como Fo havia gravado todas as versões de seu monólogo, resolveu medir o tempo de participação do público: a primeira versão apresentou 3,5 minutos de participação (risadas, pausas, diversão do ator e do público) na quarta, 18 minutos.

O ritmo é uma preocupação constante para artistas cênicos, mas as descrições acima demonstram que a relação com o público é um referencial essencial para escolhas e desapegos, com a finalidade de afinação dos trabalhos realizados com a linguagem popular do palhaço. Na tradição oral do circo, o ritmo e a relação com o público estão sempre em primeiro plano. Puccetti vivenciou isso com Nani e incorporou em seu trabalho.

Em relação à atriz e palhaça Val de Carvalho, temos a relação de aprendizado com que teve com Roger Avanzi na qual salienta pontos comuns com a narração de Puccetti e que esbarra na formação teatral e no entendimento do conceito de tempo e ritmo do espetáculo:

Procurei a Academia Piolin de Artes Circenses para aprender acrobacias mas tinha uma aula de palhaço que mulher nenhuma fazia. (...) Não era boa em trapézio e nem em salto mas fiquei muito atenta com palhaço. (...) Só tinha eu de menina, todos se perguntavam o que eu queria ali. Não tinha mulher fazendo esquete de palhaço, as que entravam eram chamadas de clouwnesa que não eram ativas nas entradas. (...) Foi muito difícil pra Picolino me afinar nos esquetes por causa da minha formação de atriz, era difícil me deixar no simples, pois o pessoal de teatro costuma prolongar o tempo certo e já otimizado do esquete. O clássico é um sucesso por que foi apresentado várias vezes e refinou-se naquela forma. Foi muito bom passar por essa rigidez com Picolino, pois essa disciplina ficou em mim pra entender o tempo certo, as falas certas e sem improvisar demais. (CARVALHO, 2011)

Vemos que cita a prática com Picolino, ou seja, com o palhaço em ação direta na cena, pois Roger sempre se apoiou na didática da prática das entradas circenses

que sempre propiciaram o aprendizado do essencial a um palhaço de picadeiro: ritmo e relação com o público.

Considero importantes as observações sobre o termo clássico e seu teor de refinamento, que foi atingido por ela graças à rigidez de Picolino, que sempre enfatizou a importância de ser preciso, de não segurar o tempo por meio de respirações e pensamentos desnecessários à ação dramática. Tanto o(a) escada quanto palhaço(a) devem ficar atentos às respostas e comentários precisos, sem retenção de ritmo. Uma ótima referência é a reação do público obtida nas triangulações que norteiam as improvisações do palhaço.

Os dois artistas aqui citados, Puccetti e Carvalho, têm formação teatral de escolas que salientam o realismo como base de várias linguagens e estéticas teatrais, o realismo não condiz com o palhaço que otimizou seu raciocínio em reações simples e diretas, mesmo quando trabalha elementos *nonsenses* às respostas e soluções cênicas, apoiam-se na relação com o público, para quem toda a ação dramática é criada e direcionada.

Dario Fo também bebeu na fonte da tradição oral e recebeu saberes por transmissão oral com mestres da vocalidade, diretamente com os *fabulatori* e com Franca Rame, que carregava a bagagem histórica de sua família: mais de 340 anos de atividades. É uma forte referência teórica e prática para este trabalho e dialoga perfeitamente com seus colegas palhaços brasileiros.

2.3. FILMES E TRANSMISSÃO ORAL.

Num curso você aprende muito vendo o outro fazendo, o mesmo acontece assistindo vídeos, o aluno vê e copia, aprende vendo: o tempo, a lógica do palhaço, a dramaturgia, como se faz entradas e saídas. (PUCETTI, 2011).

Uma questão colocada nas entrevistas e que reverbera como tradição oral diz respeito ao uso do cinema como ferramenta pedagógica que simula a transmissão oral de saberes.

A repetição é parte essencial da transmissão oral, Arlindo e Roger se estruturaram num ambiente de muitas repetições das entradas. Essas repetições atuavam na formação dos palhaços circenses, tanto no ato de assistirem outros palhaços quanto no ato de se apresentarem. Em suas entrevistas, não houve citações de filmes como provocadores criativos aos palhaços Picolino 2 e nem de Pimenta.

Quando Roger e Tabajara falam de espetáculos de circo-teatro de suas famílias que foram transladadas diretamente do cinema e indicam que a equipe de criação do circo (figurinista, cenógrafo, sonoplasta, dramaturgo, ensaiador e alguns atores) iam ao cinema e assistiam a várias sessões de um mesmo filme, com a finalidade de copiarem detalhes para posteriormente serem produzidos ao teatro. No entanto, não houve citação de que esse procedimento tenha sido utilizado para produção de entradas e esquetes.

Como estabelecer a repetição na formação de quem quer ser palhaço se essa pessoa não vive num circo? Ou, ainda, não tem acesso a espetáculos circenses que propiciem assimilar dramaturgia, ritmo, triangulação, improvisação etc?

Diferentemente de Roger e Tabajara, o cinema aparece como suporte pedagógico e de pesquisa pessoal dos outros oito entrevistados, que se prontificam a entregar uma lista de filmes que consideram essenciais para quem quer ser palhaço. Os argumentos que sustentam essa afirmação são que nestes filmes podem-se encontrar todos os elementos conceituais realizados por verdadeiros

mestres da linguagem: triangulação, ritmo, discurso, comentário crítico, forma, hipérboles, dramaturgias, jogo etc.

Além dos elementos citados, quando assistimos a um filme, temos à disposição a repetição controlada, que propicia um ambiente favorável para análises de vários aspectos do trabalho destes que são considerados os mestres da comédia: Charles Chaplin, Jacques Tati, Buster Keaton, O Gordo e o Magro, Os Três Patetas, Jerry Lewis, Oscarito, Mazaropi, Mr. Bean, Gardi Hutter, Gronch, Irmãos Marx, Karl Valentin, Umbilical Brothers, El Tricicle, Michael Courtamanche, Mel Brooks, Monty Python, Os Trapalhões e Grock, entre outros não menos importantes.

Os artistas citados acima foram os mais utilizados como referência e foram unanimidade entre os entrevistados, que também indicam filmes específicos que têm uma temática circense e/ou apresentam personagens e/ou dramaturgia *clownesca*, ou seja, com quiproquós, dupla cômica (branco e augusto), situações *nonsense*: Tico-Tico no Fubá, O Maior Espetáculo da Terra, Rir é Viver, Coletânea dos espetáculos do Cirque du Soleil, I Clown, As Viagens do Capitão Tornado, O Baile, Slava's Snowshow, Trapézio e O Boulevard do Crime são, também, os filmes mais indicados.

A televisão também foi comentada como um dispositivo no qual pode-se ver alguns bons trabalhos que expõem artistas formados no circo e que migraram para o rádio e a TV. Apesar de não se encaixarem no conceito de repetição, para os entrevistados, a televisão foi um veículo no qual aguçaram o olhar para o palhaço, que se adaptou muito bem desde os primeiros programas ao vivo.

Os palhaços e programas mais lembrados foram: Os Trapalhões, Chico Anísio Show, Torresmo e Pururuca, Circo do Carequinha, Cirquinho do Arrelia, O Grande Circo com Torresmo e Pururuca, Balança Mais Não Cai, Viva o Gordo, A Praça é Nossa e, mais atualmente, Chaves e Chapolin.

Muitos entrevistados mostraram suas coleções de fitas de vídeo cassete, que foram digitalizadas em formato de DVDs. São acervos com verdadeiras preciosidades, pois tornam-se material pedagógico de apreciação e estudos aprofundados que tanto podem servir como ponto de partida ou de chegada quando a intenção é o refinamento de números em andamento.

Nos dias atuais, em tempos de *internet* com banda larga, temos acesso rápido à filmografia com os principais filmes e artistas citados pelos professores de palhaço, o *youtube* é apenas uma opção, pois tornou-se possível compartilhar nossas referências com muito mais tranquilidade e amplitude, temos as “nuvens” digitais e HDs virtuais nos quais armazenamos nossas memórias iconográficas e cinematográficas.

A tradição oral passa por um processo de modernização tecnológica na qual a convivência e repetição com os saberes tornaram-se normais e pessoais. Essa democratização da informação precisa ser canalizada para o trabalho coletivo, para apreciações diversificadas com a finalidade de ser realmente uma transmissão oral que vise a geração de um produto artístico cênico que leve o público em consideração.

2.4. TEXTO E LITERATURA ORAL NO CIRCO.

O texto literário oral não se restringe a um contexto enunciado exclusivamente verbal. Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude, como gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, até mesmo o estímulo da plateia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz. Esses procedimentos não verbais, que imprimem mais força, expressividade e realismo ao texto, constituem questão delicada, difícil e, por vezes, impossível de ser codificada, quando da passagem do texto oral para modalidade escrita, no momento da transcrição. A dificuldade de transferir-se para a escrita a diversidade de signos sonoros e gestuais, que se constelam no momento da performance, leva a simplificações de entendimento e a preconceitos de julgamento, quanto ao valor poético do texto oral, quase sempre confundido com a versão transcrita do texto gravado. Por isso o transcritor precisa ter a sensibilidade para perceber não apenas as variações linguísticas lexicais, morfo-sintáticas e fonéticas, mas também outros aspectos presentes no texto gravado tais como os silêncios, as pausas, os ruídos, pois tudo isso é de uma importância considerável. (ALCOFORADO, 2008, p.114).

A educação difusa é meio potente pelo qual os circenses aprendem seus ofícios, até o momento em que verticalizam esse aprendizado e passam a absorver técnicas específicas com outros profissionais com a única finalidade de estruturarem seus números.

Essa educação se apoia na transmissão oral de conhecimentos que, por conseguinte, vem a criar a literatura oral rica em vocalidade e carpintaria dramatúrgica exaustivamente pensada, praticada, reelaborada, repassada, recriada, recontextualizada e rerepresentada ao público de gerações após gerações.

A memória é o dispositivo principal do repasse desse universo cultural. As entradas e os esquetes transcritos neste capítulo me foram narradas por três vias: Roger Avanzi, Tabajara Pimenta e Mário Bolognesi.

O primeiro descreve cenas e *gags* que aprendeu, inicialmente, vendo o pai executar noite após noite; depois ensaiou e estreou como palhaço, realizou essas entradas um número incontável de vezes e depois repassou na APAC e, atualmente, aos Doutores da Alegria.

O segundo, Tabajara Pimenta, nos fornece uma descrição totalmente externa à cena e por captação visual, mas suas narrativas se mostraram repletas de sensações e detalhes de expressão dos palhaços com os quais conviveu e de reações do público.

Enfim, o terceiro, Bolognesi, nos coloca inúmeras entradas que transcreveu em seu livro *Palhaços* (2003) e que servem como ponto de partida a prática de futuros palhaços.

O ensino da linguagem do palhaço por meio de ensaios de entradas é um método muito utilizado por artistas circenses, as descrições textuais dessas dramaturgias, juntamente com as narrativas de execução, montam um quadro propício para incentivar qualquer pessoa a ter uma vivência como a personagem em questão. Seguem três entradas narradas por Roger Avanzi: “Perdi a Memória”, “Mapa do Brasil” e “Dói Dói”.

Entrada “Perdí a Memória”

Entra, no picadeiro, uma mulher distinta, está calada e anda de um lado para o outro. O Picolino a vê, faz graças, paquera:

Picolino – Boa tarde!

Mulher olha para Picolino, mas não responde.

Neste momento Roger interrompe a narrativa para dar uma dica: o principal do Picolino é manter o público rindo. Falou algo, o público riu, fala outra coisa logo. Picolino não pode enrolar o desfecho.

Volta a narrar a entrada.

Picolino vai se irritando com a mulher, mas insiste:

Picolino – Boa tarde!

Mulher – Perdi a memória.

Picolino – Perdeu o que?

Mulher – Perdi a memória.

Picolino – Perdeu onde? (olha em volta).

Mulher – Perdi a memória.

Picolino (triangulando) – Essa mulher está me enchendo!

Mulher – Perdi a memória.

Picolino – Já entendi. Vou procurar pra senhora (procura em lugares absurdos: no bolso, em alguém da plateia, debaixo de um aparelho etc)

Entra o Mestre de Pista

Mestre de Pista – Picolino!

Picolino – Tô ocupado. Não enche que eu tô procurando!

Mestre de Pista – Procurando o que?

Picolino – A memória da mulher.

Mestre de Pista – Como assim, a memória. Você sabe o que é memória, Picolino?

Picolino - É lógico que eu sei, é...sei lá!

Mestre de Pista – A mulher perdeu todo o fosfato.

Picolino – Por que ela não falou logo? (Vai até mulher) A senhora perdeu a caixa de fósforos?

Mulher – Perdi a memória.

Picolino (para Mestre de Pistas – Ela não perdeu a caixa de fósforos, perdeu a memória.

Mestre de Pista – Você não sabe o que é fosfato e nem memória. Vou te ensinar de outro jeito, você sabe o que é dinheiro, né? Tem dinheiro aí?

Picolino – Tenho, mas é meu!

Mestre de Pista – Eu sei que é seu. Só quero saber se você tem. Mostra o dinheiro para a mulher, se ela perdeu a memória ela não vai saber o que é.

Picolino (triangulando) Todo mundo conhece dinheiro, né?

Mestre de Pista – Se ela perdeu a memória, ela não vai saber o que é dinheiro.

Picolino – Todo mundo conhece dinheiro.

Mestre de Pistas – Ela não conhece, você vai ver.

Picolino – Eu não tô acreditando - (tira uma nota do bolso e vai até a mulher) – Oh dona, a senhora sabe o que é isso? (Mostrando o dinheiro).

Mulher pega dinheiro.

Picolino – (triangulando) Agora eu quero ver essa memória! (Volta para mulher)

Mulher – Perdi a memória. (Põe o dinheiro no sutiã)

Picolino – Oh dona, meu dinheiro! (Para mestre de pista) Olha, ela pegou o meu dinheiro. Oh dona...

Mulher – Perdi a memória.

Picolino – Eu vou dar uma *perobada* nessa mulher!

Mestre de pista sai. *Clown* entra. Picolino está muito bravo com mulher.

Clown – Oh, Picolino, você está bem? (Vê mulher) Que bela mulher, hein?

Picolino – É a dona memória.

Clown – Como assim?

Picolino – Ela perdeu a memória (triangulando com público) E ficou com o meu dinheiro! Eu vou dar uma chapuletada nesta dona...(vai avançar na mulher mas é interrompido pelo *clown*).

Clown – Que é isso, Picolino. Não vai bater nela, não. Você não sabe falar com uma mulher, você é um bruto. Vou te mostrar - (Vai até mulher) – Boa tarde, minha senhora.

Mulher – Perdi a memória.

Picolino (triangulando) – Perdeu a memória mas ficou com meu dinheiro, desgraçada!

Clown – Picolino, você viu o que ela falou? Ela perdeu a memória!

Picolino – Eu sei, ela perdeu o “forofato” dela, perdeu tudo mas ficou com o meu dinheiro.

Clown – Não estou entendendo.

Picolino – Você tem dinheiro?

Clown – Tenho. Tá aqui na minha carteira. (Mostra carteira que tira do bolso).

Picolino – Mostra prá ela. Ela não sabe o que é dinheiro.

Clown – Eu vou mostrar prá ela. (tira uma nota e vai até a mulher)

Picolino (triangulando) – Ele vai se dar mal!

Clown – Minha senhora! Sabe o que é isso? (Mostra dinheiro)

Mulher – Perdi a memória. (Pega dinheiro e põe no sutiã)

Picolino ri muito, dá cambalhota, faz cascatas

Clown – (para Picolino) – Ela ficou com meu dinheiro.

Picolino – O meu foi primeiro que o teu!

Clown – E agora?

Picolino – Vou dar uma *perobada* nela.

Clown – Não faça isso.

Entra Mestre de Pista.

Mestre de Pista – O que acontece aqui?

Picolino – (muito indignado) - Essa mulher está *pilantrando* a gente.

Mestre de Pistas – Vou tirar uma prova. Vou mostrar esse dinheiro para ela.

Picolino- (triangulando) – Vai perder o dinheiro também.

Mestre de Pistas – Mas este é falso!

Clown – Muito bom!

Picolino – Se for tapeação eu vou *perobar* ela.

Mestre de Pista – (Para mulher) – A senhora sabe o que é isso?

Neste momento, Roger levanta-se para mostrar a ação e a disposição das personagens:

Mulher no centro da ação entre o Mestre de Pista e o Clown. Picolino fica deslocado mas ao lado do clown.

Mulher – Você pensa que eu sou o que? Esse pedaço de papel não vale nada, isso é uma porcaria. (Rasga o papel, chacoalha o Mestre de Pista e sai de cena).

Clown e Mestre de Pista ficam atônitos. Picolino enfia a mão no bolso do *clown* e tira a carteira, vai saindo de fininho contando o dinheiro da carteira.

Clown (percebendo o furto) – Ei! Cadê minha carteira? Sumiu. Fiquei sem dinheiro. (Vê Picolino contando dinheiro) Ei, Picolino, esse dinheiro é meu!

Picolino – Perdi a memória!

Fim

Repetindo a dica de Picolino: “O principal do palhaço é manter o público rindo. Falou algo e o público riu, fala outra coisa logo. O palhaço não pode enrolar o desfecho que tem que ser forte, não pode cair”.

Roger Avanzi, narrou várias entradas tendo mulheres como escada, função de suma importância na execução das entradas e reprises. Saliento que não foi um pedido meu, foi contando de maneira intuitiva, fato que me impressionou durante a entrevista, depois, analisando o fato, concluo que Roger fez apontamentos que não sabia ensinar mulheres para serem palhaças como ele, mas realizou inúmeras entradas tendo mulheres como escada. Durante sua carreira de palhaço no Circo Nerino, teve sua esposa Anita Garcia, como *clownesa*, o mesmo aconteceu quando treinou e depois trabalhou com Val de Carvalho.

Quando decidiu-se ser Picolino 2 disse: “ Se tanta gente aprendeu a ser palhaço vendo o meu pai trabalhando, por que eu não aprenderia?”.

Entrada “O mapa do Brasil”

Picolino e *Clownesa* entram no picadeiro.

Picolino – Oh...(fala o nome da atriz)

Clownesa – Eu não sou mais ...(o nome), agora eu sou o mapa do Brasil.

Picolino – Eu não entendi nada!

Clownesa – (mulher mostra o lado posterior direito do corpo) este lado aqui é o Rio de Janeiro...

Picolino – (Vendo o seio de *Clownesa* -) Tô vendo...(triangula) o pão de açúcar!

Clownesa – Esse lado é São Paulo...

Picolino – Tô vendo o arranha céu...

Clownesa – (mostrando as nádegas) Aqui atrás é a Amazônia...

Picolino – Tô vendo...a Amazônia é bem grande...

Clownesa – (mostra o pé) Bahia...(mostra joelho) Minas gerais...

Picolino para de fazer as brincadeiras de duplo sentido e fica andando em volta de *Clownesa* procurando por algo.

Clownesa – Picolino ! O que você tá procurando?

Picolino – Eu estou procurando o lugar que eu nasci!

Fim

Roger: “Às vezes eu falava mais coisas, mas não dava certo”

Entrada “Dói-Dói”

Entra mulher com roupa de baile e quer um parceiro para dançar. Os palhaços brigam para dançar com ela.

Mulher – Preciso de um parceiro para dançar.

Clown vai e dança uma valsa com a mulher, de repente ela grita.

Mulher: Dói, dói, dói, dói,dói,dói,dói. (música pára).

Picolino – Viu! Ele não sabe dançar, pisou no seu pé! Eu não falei!

Clown – Onde que tá doendo?

Mulher – Aqui. (Mostra a mão).

Picolino – Como é que passa a dor?

Mulher – Beija aqui. Beijando passa.

Picolino – Deixa que eu beijo!

Mulher – Só quem dançou comigo é que vai beijar.

Picolino – Ah é?

Mulher – É. (*Clown* beija), (Afetada). Passou!

Picolino – Agora sou eu que vou dançar... (Toca algo mais popular para Picolino fazer graça dançando)

Mulher - Dói, dói, dói, dói, dói, dói, dói.

Clown – Agora tem que beijar.

Picolino – Eu vou beijar! Onde que tá doendo?

Mulher – (mostra o sovaco) Aqui...

Picolino – Eu não vou beijar.

Clown – Vai ter que beijar!

Os palhaços discutem e a mulher geme de dor.

Picolino – Tá. Eu vou beijar. (beija)

Mulher – Passou!

Picolino – Passou o fedô pro meu nariz!

Clown dança com mulher uma música bonita e a mulher para.

Mulher - Dói, dói, dói, dói, dói, dói, dói.

Picolino – Tem que beijar!

Clown – Onde que tá doendo/

Mulher aponta a bochecha e *clown* beija.

Picolino – Agora onde doer eu vou beijar, por que agora vai ser na boca. Tá subindo!

Discussão entre *Clown* e Picolino pois ambos acham que vai ser na boca. Mulher vai separar e cai de bunda no chão.

Mulher - Dói, dói, dói, dói, dói, dói, dói. (Mostra a bunda)

Picolino vai olhar a bunda e de repente dá um chute na mulher. Gera-se grande confusão e Mulher vai batendo até saída do picadeiro.

Fim

Roger completa sua narrativa com algumas reflexões:

Se não fizer direito não agrada. O palhaço é o xodó da plateia. É uma sátira da vida que inventaram, nem todo mundo sabe tudo, às vezes uma pessoa que não sabe nada, sabe algo que o sabidão não sabe. (...) Não ensinei muitas mulheres. Ensinei mais homens. É engraçado, é a mesma coisa mas é diferente. Deve ter diferença por que homem e mulher é diferente. (...) Na escola ensinava acrobacias, bicicleta, trapézio e palhaço. Para palhaços eu ensinava com a prática de ensaios e treinos. Ensaiar esquetes, entradas e reprises são o básico para ensinar palhaços; não havia a necessidade de ensinar aparelhos e acrobacias. Se ele quiser aprender aparelhos ele fica mais versátil. (AVANZI, 2011)

Tabajara Pimenta descreve algumas das entradas que Arlindo Pimenta realizava no circo, durante as descrições das ações dramáticas pelo artista, que não se considera palhaço, vê-se uma gama de atitudes cômicas, entonações de falas que os palhaços emitiam, a lembrança dos bordões, as reações dos *escadas* e do palhaço, foram inúmeras informações essenciais para a visualização do ato teatral que o texto escrito não comporta. É como presenciar um contador de histórias em ação e que ativa nossas funções cognitivas com a finalidade de experienciar uma ação do passado que vive com muita força no presente.

Apoiando-me na tradição oral como suporte de aprendizado, transcrevo um processo de alteração de uma entrada tradicional que se deu a partir das próprias atividades circenses da família Pimenta.

A mudança deu-se sobrepondo-se três fatos:

Primeiro: Arlindo encenava uma entrada como caçador de pato, o palhaço vinha pela cortina com roupa de caçador, portando uma espingarda e assoprando um apito que imitava o som de pato. Interagia com o público apontando a espingarda, “sem querer”, para a cabeça de alguém. Subia nas cadeiras procurando um pato, de súbito avistava a caça no alto, mirava e atirava. A espingarda disparava um tiro de festim e imediatamente despencava um peixe prateado do alto da lona,

que caía no centro do picadeiro. Pimenta recolhia sua caça e saía com os comentários do mestre chicote.

Segundo: Em uma de suas inúmeras viagens pelo Brasil, Arlindo e sua família encontraram uma cachorra perdigueira, que adotaram. Deram o nome de Lesa e ela participava das caçadas organizadas pela *troupe*. Lesa era uma ótima perdigueira e foi muito admirada por suas qualidades de caçadora.

Terceiro: A entrada narrada no primeiro fato sofreu uma mudança durante uma desmontagem da lona do circo. Era noite e as luzes das gambiarras (varal de lâmpadas) externas estavam acesas para facilitar os trabalhos de descida da lona que apresentava vários furos que ficavam destacados com as luzes das gambiarras. As luzes em forma de círculos “dançavam” no picadeiro com o balanço da descida, Lesa passou a “caçar” as luzes, ia de um lado a outro buscando abocanhar um dos inúmeros pontos. Foi então que Arlindo soltou a frase: “Matei a Charada, vou colocar a Lesa na entrada da caçada!”.

Na próxima praça, a entrada começava com a diminuição das luzes do circo, Pimenta entrava de caçador com seu apito e espingarda mais uma lanterna que fazia um pequeno foco de luz no chão, que Lesa caçava com dedicação. As luzes se acendiam revelando a cena, Pimenta brincava com o público e avistava a caça no alto. Dava o tiro, caía o peixe prateado, só que agora Lesa buscava a caça e trazia para o palhaço Pimenta, ambos saíam debaixo de palmas e com o comentário do Mestre de Pista: “Pimenta e sua cadela Lesa!”.

Somente o dia a dia e a cultura da tradição oral poderiam gerar a criação e/ou mudança de uma entrada circense, é a demonstração de que uma literatura oral é composta por muitas camadas: olhar aos acontecimentos cotidianos, comentário crítico em relação a esse cotidiano, contextualização, incorporação de elementos novos que visam agradar ao público, trabalho em família, ensaio e repetição. É uma entrada que se tornou especialmente autoral pois o olhar de palhaço de Arlindo promoveu um salto qualitativo e particular ao incorporar um membro de convivência familiar, um membro confiável que tornaria a entrada especial.

O texto oral mantém-se funcionalmente vivo, atuante, portador de conhecimentos e de ensinamentos nas chamadas “instituições de transmissão”, ou seja, em encontros de convívio coletivo de uma dada comunidade: em reuniões de trabalho, de lazer, ou por dever de solidariedade. (ALCOFORADO, 2008, p.115).

Seguem outras entradas que Tabajara descreveu com muita maestria e comicidade, fator que, novamente, manifestou-se por meio do corpo, imitações de expressões faciais, comentários de reações do público, destaques sobre a interpretação do pai ou de outro ator, fatores potencializados pela visão de quem via as entradas todos os dias, visão que construiu um profissional que se tornou, artista, gerente e proprietário de circo, para quem a objetividade se baseia na vivência cotidiana com o universo empresarial e artístico.

Entrada: “Cheira a Flor”.

Mestre de Pista está no picadeiro segurando e cheirando uma flor. Entram Pimenta e seu *Clown* pela cortina, vêem o Mestre de Pista e vão até ele;

Clown – Boa noite, senhor!

Pimenta – Boa noite, seu senhor!

Clown –Fala direito! (afetado) Boa noite, Se-nhor!

Pimenta – (exagerando a imitação) Boa noite, SEEE-NHOR!

Mestre de Pista- (todo apaixonado) Boa noite!

Clown – Que flor é essa? É pra alguma namorada?

Mestre de Pista – Essa aqui é uma flor mágica!

Pimenta – Mágica?

Mestre de Pista – Veio direto da Índia. Qualquer mulher que cheirar essa flor, se apaixonará por quem estiver segurando-a!

Clown – Que maravilha!

Pimenta – Eu duvido, isso é balela!

Entra uma mulher e Mestre de Pista a vê.

Mestre de Pista – Eu vou mostrar. (vai até a mulher) Boa noite, senhorita! Gostaria de sentir o perfume desta flor que veio da Índia?

Mulher – Gostaria, posso?

Mestre de Pista – Claro.

Mulher cheira e toma uma atitude de encantamento e apaixonou-se pelo mestre de pista.

Mulher – Você é tão lindo, charmoso...

Mestre de Pista – Gostaria de fazer um passeio comigo?

Mulher – Mas é claro!

Mestre de Pista olha para Pimenta e *clown* e vai saindo vitorioso quando o *clown* corre até ele.

Clown – Empresta pra mim, por favor!

Mestre de Pista – É claro, mas depois me devolve!

Neste interim, entra outra mulher e *clown* vai até ela.

Clown – Com licença, senhorita, gostaria de lhe apresentar essa flor magnífica que veio diretamente da Índia e que tem um perfume especial. Gostaria de sentir o seu odor?

Mulher – Realmente é uma flor muito bonita, sim gostaria de cheirá-la.

Mulher cheira e sente-se enfeitiçada pelo perfume.

Mulher – O senhor é tão galante, gostaria de me acompanhar num passeio?

Clown – Com certeza!

Vai saindo e Pimenta corre até ele para pegar a flor.

Pimenta – Espera, empresta a flor pra mim!

Clown – Tudo bem, mais cuidado pra não fazer besteira! (entrega)

Pimenta – Agora é a minha vez de me dar bem...não tem mulher neste lugar, caspita! (Pimenta usava expressões e sotaque italiano)

Entra uma bela moça. Pimenta triangula com o público e vai até ela.

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – O que é isso, que estupidez!

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – Seu imbecil, me deixe em paz!

Pimenta – É só uma cheiradinha!

Moça – Eu vou embora, você vai ver só. (Sai)

Pimenta – Pode ir, nem fui com a sua cara mesmo! Tá pensado que é uma princesa.

Volta moça com o irmão, um sujeito que deve ter aparência de valentão.

Moça – Foi esse aqui que me incomodou, irmãozinho!

Irmão – (para Pimenta). Quer dizer que foi você o engraçadinho que encheu minha irmãzinha, né?

Pimenta – Cooooooooo é que é? (*bordão de Pimenta!*)

Irmão – (segurando pelo colarinho). Agora você vai tomar umas bordoadas pra aprender a respeitar minha irmãzinha.

Pimenta – Calma, irmãozinho! Eu só queria que ela cheirasse essa flor!

Pimenta coloca a flor no nariz do irmão que cheira forte. Ele é enfeitiçado, solta Pimenta.

Irmão – Nossa, como você é bonitão! Vamos dar um passeio comigo, vamos?

Pimenta – Cooooomo é que é? (sai correndo)

Irmão –Vem cá, bonitão! (sai correndo atrás de Pimenta)

Irmã – Vem aqui irmãozinho (sai).

Fim

Nessa entrada, Tabajara comentou que antes, em vez de irmão, entrava um policial, mas acharam que estavam ofendendo uma autoridade. Lembrando o conceito de agradar a todos, resolveram trocar e deixar mais genérico.

Entrada: “O morto que não morreu”

Entram no picadeiro, *clown* e Pimenta conversando.

Clown – Pimenta, me escuta, tive uma ideia pra ganhar algum dinheiro!

Pimenta – Então fala.

Clown – Um de nós vai ter que morrer pra gente ganhar dinheiro.

Pimenta – Cooooooooo é que é?

Clown – Você deita aí no chão e finge que morreu.

Pimenta – Eu finjo que eu morri!

Clown - Eu fico aqui chorando e fico esperando alguém passar!

Pimenta – Você fica chorando e esperando!

Clown – Aí eu peço dinheiro dizendo que é para enterrar meu amigo, entendeu?

Pimenta – O amigo sou eu!

Clown – Isso!

Pimenta – E você vai me enterrar?

Clown – De mentira!

Pimenta – Entendi!

Clown – Ótimo! Tá vindo alguém, deita aí e finge que tá morto!

Pimenta deita-se como um morto, tem as mãos cruzadas no peito e a língua de fora.

Clown chora copiosamente. Aproxima-se uma pessoa.

Pessoa 1 – Nossa, o que tá acontecendo aqui? Porque a choradeira?

Clown – O meu amigo morreu e eu não tenho como enterrá-lo, o senhor pode me ajudar com algum dinheiro?

Pessoa 1 – Morreu de quê?

Clown – Morreu de tétano!

Pessoa – Por isso que tá todo torto assim! Joga numa vala qualquer aí...

Pimenta reage com raiva por causa do comentário mas *clown* pisa nele.

Clown – Não, meu senhor! Ele era meu melhor amigo, me ajuda pelo amor de Deus.

Pessoa – Tá bom, toma algum dinheiro aí, mas enterra logo que tá com uma cara de podre!

Pimenta reage novamente com raiva por causa do comentário, mas *clown* pisa nele outra vez. Pessoa vai embora.

Clown – Tá vendo, Pimenta? Deu certo!

Pimenta – E não que é deu certo, mesmo?

Clown – Tá vindo outra trouxa, deita aí!

Pimenta agora deita de bruços. Entra uma mulher. *Clown* chora.

Mulher – Nossa, o que houve meu senhor, porque a choradeira?

Clown – O meu amigo morreu e eu não tenho como enterrá-lo, a senhora pode me ajudar com algum dinheiro?

Pessoa 1 – Morreu de que?

Clown – Morreu de tuberculose!

Pessoa – Credo! Põe num saco de lixo e joga num terreno baldio por aí mesmo...

Pimenta reage com raiva por causa do comentário, mas *clown* pisa nele.

Clown – Não, minha senhora! Ele era meu melhor amigo, me ajuda pelo amor de Deus.

Pessoa – Tá bom, toma algum dinheiro aí, mas enterra logo que tá... (cheira a bunda de Pimenta que simula um peido) fedendo! Acabou de dar o último suspiro!

Pimenta reage novamente com raiva por causa do comentário, mas *clown* pisa nele outra vez. Mulher vai embora.

Clown – Tá vendo, Pimenta? Deu certo outra vez!

Pimenta – E não é que deu certo, mesmo! Tamo ficando rico!

Clown – Tá vindo mais um babaca, deita aí!

Pimenta agora fica todo torto, vai pegando confiança. Entra um homem. *Clown* chora.

Homem – O que se passa aqui? Porque a choradeira?

Clown – O meu amigo morreu e eu não tenho como enterrá-lo, o senhor pode me ajudar com algum dinheiro?

Pessoa 1 – Morreu de que?

Clown – Morreu de fome o coitado, era muito pobre!

Pessoa – Meu Deus! Se era pobre joga num rio pros urubus comerem...

Pimenta reage com raiva por causa do comentário, mas *clown* pisa nele.

Clown – Não, meu senhor! Ele era meu melhor amigo, me ajuda pelo amor de Deus.

Homem – Tá bom, toma algum dinheiro aí, mas enterra logo, nunca vi defunto mais estropiado, que horrível!

Pimenta reage novamente com raiva por causa do comentário, mas *clown* pisa nele outra vez. Homem vai embora.

Clown – Tá vendo, Pimenta? Deu certo mais uma vez! Beleza!

Pimenta – Isso tá ficando bom!

Nesse momento entram Pessoa, Mulher e Homem. Estão irritados. Pimenta cai no chão e *Clown* chora.

Mulher –Olha eles aí! É muita cara de pau!

Pessoa – Ainda tá chorando!

Clown – Qual é problema?

Homem – Do que foi que seu amigo morreu? Fala.

Clown – De Tifo!

Mulher – Como assim? Cada hora ele morreu de uma coisa!

Pessoa – Devolve o meu dinheiro!

Clown – Calma minha gente! Ele tá morto, eu preciso enterrar!

Homem – Mas afinal, do que foi que ele morreu?

Pimenta (levantando-se) – Eu morri pra ganhar dinheiro!

Pega o dinheiro da mão do *Clown* e sai correndo. Todos correm atrás dele.

Fim

Segundo Tabajara, essa entrada é de um tempo no qual o palhaço era um personagem muito valorizado no circo, suas entradas e reprises não eram apenas para trocar os aparelhos de outros números, os palhaços tinham participação nobre e seus momentos eram muito valorizados, um cartão de visitas do circo. A entrada dependia da experiência e genialidade do palhaço para fazer acontecer a graça. Os momentos no qual Pimenta fingia estar morto eram pretextos para criar a confiança com o público e mostrar que era um atrapalhado simpático, todo elenco era escada de Pimenta, função que requer muita prática e precisão para não se esticar ação e deixar o palhaço gerar o riso.

Carreando o imaginário intercultural da memória coletiva de incontáveis gerações, o texto oral¹⁹ simultaneamente é um texto artístico e um texto etnográfico. No ato da transmissão, o narrador habitual busca a coesão do texto recriado que não pode ser apenas artisticamente “verdadeiro”, mas também culturalmente correto para a competência narrativa da sua plateia. (ALCOFORADO, 2008, p.113).

As descrições de todos os artistas aqui expostos explicitam a importância da tradição oral, que se manifesta também por meio da literatura oral, no caso dos circenses composta pela vocalidade das narrativas e exemplificação física. Neste trabalho temos o apoio audiovisual dos vídeos gravados das entrevistas, nos quais podemos vislumbrar a riqueza das entonações, do timbre e do tempo que Roger aplica ao narrar as entradas que encenava, do ponto de vista do ator/palhaço. No caso de Tabajara, podemos analisar as narrativas pelo ponto de vista do público, do gerente e do dono de circo, aquele que define se as entradas funcionam ou não, no vídeo também se vêem as expressões faciais de ator, qualidade absorvida inconscientemente com a tradição oral.

¹⁹ Texto oral entendido como prática significante, complexa, constituída de vários discursos: linguísticos, gestual, melodioso.

2.5. PRATICANDO A TRADIÇÃO ORAL POR MEIO DE ENTRADAS ESCRITAS.

*O texto da chamada literatura erudita tem uma autoria, uma vez que resulta da criação de uma individualidade. Ao contrário, o texto da literatura oral é fruto do trabalho de **recriação** que uma individualidade opera em um texto virtual, que traz na memória, atualizando-o a situações locais, por conceber que esse patrimônio cultural, armazenado na memória coletiva, não tem dono, é propriedade de todos. Dessa forma, ao transmiti-lo como coisa sua, o transmissor se dá o direito de nele intervir. (ALCOFORADO, 2008, p.112).*

Em outubro de 2013, Daniele Pimenta e eu realizamos um *workshop* intitulado: “A Distância entre o Ler e o Fazer na Dramaturgia Cômica: Esquetes Circenses Clássicas” no CLAC (Centro Livre de Artes Cênicas) em São Bernardo do Campo, oficina aberta a interessados em geral na análise e prática de esquetes e entradas de circo.

O material base para os trabalhos foi extraído da segunda parte do livro *Palhaços*, de Mario Bolognesi, na qual constam 46 entradas e reprises clássicas do repertório circense. Foram feitas cópias xerográficas de todos os textos, distribuídas após uma introdução dos objetivos do encontro e um aquecimento corporal com exercícios físicos e brincadeiras corporais, tendo como finalidade tornar o corpo mais disponível para as proposições dramatúrgicas.

Durante o aquecimento salientamos a importância da triangulação com o público e que a dupla cômica, fundamentalmente, busca agradar sua plateia.

Havia 12 alunos, na sua maioria jovens com cerca de 20 anos e, entre eles, um senhor com 58 anos, chamado Camilo Oliveira, que lia com muito interesse todas as entradas e demonstrava certa familiaridade com elas. Foi instruído, como procedimento, que a interpretação daquelas entradas deveria ter um olhar hiperbólico e que enfatizasse os papéis da dupla cômica no jogo proposto pela cena, conceito exposto aos participantes.

Foi aberto um momento de escolhas das duplas e trios para os ensaios, nos dispusemos a tirar dúvidas, mas não a dirigir as cenas, pois esse era o foco do

workshop: como iriam analisar, interpretar e encenar as entradas sendo superficialmente instrumentalizados para a atividade proposta?

Levamos alguns objetos imprescindíveis às cenas: máscaras de caveira, latas, uma escada, algumas roupas, copos, apitos, narizes, chapéus etc. Muitos alunos trouxeram vestimentas para palhaços. Foi proposto um tempo de uma hora para esse momento pois a maior dificuldade era escolher uma entrada levando-se em conta todo esse universo de condições.

Houve um fato interessante entre as escolhas: apesar da ampla disponibilidade, somente duas entradas foram escolhidas pelo grupo. Dois trios escolheram “O Caveirão” e outros dois trios optaram por “Salto-mortal na escada com a lata na mão”. Combinamos que após a apresentação de cada entrada faríamos uma apreciação para que as observações pudessem ser agregadas às encenações seguintes.

Até o terceiro grupo foi possível constatar que era uma turma muito heterogênea em relação ao entendimento do personagem palhaço e de como aplicavam os conceitos indicados nas entradas: alguns não agregavam o público ao jogo, outros não eram hiperbólicos, outros esqueciam detalhes dramáticos e sequência de ações, o ritmo era comprometido com pensamentos e explicações desnecessários, entre outras questões.

No quarto, que tinha o senhor Camilo, tudo mudou, pois o “aluno” já sabia aplicar os conceitos, ele tinha experiência como palhaço de picadeiro (palhaço Tranquilão) e nos deu uma aula bruta de como jogar com os conceitos e com seus colegas de cena, que eram “leigos” mas foram bem instruídos por ele nos ensaios.

A apreciação revelou todos esses ingredientes e a importância dos conceitos; foi apontado que a escolha foi um momento complicado, pois não conseguiam encontrar a graça das entradas, não conseguiam visualizar as ações e *gags* que complementariam o que não estava escrito.

A encenação do último grupo trouxe luz para estas dúvidas e colocaram que o conceito mais importante era considerar o público e agradá-lo, o difícil era escolher os momentos de triangulação, que o palhaço experiente demonstrou com facilidade porque dominava a técnica.

Chamamos a tenção para o procedimento de ensaio do último grupo, que se apoiava mais na combinação da sequência, “temperada” com dicas de reações e momentos de triangulação, que foi operada pelo palhaço como um legítimo ensaiador de circo.

O processo deste *workshop* abarcou todas as observações colocadas sobre a tradição oral, exemplificando a transmissão oral e a interpretação de uma literatura oral por parte de alguém que não conhece com clareza a cultura da atividade proposta, gerando, assim, os descompassos comuns quando lemos textos assim como se fossem textos teatrais com rubricas e indicações de ações: O palhaço edita a peça conforme a apresenta” (PUCCETTI, 2011).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Roger Avanzi e Arlindo Pimenta aprenderam a ser palhaços por meio da educação difusa verticalizada pela transmissão oral de conhecimentos, uma escola do dia a dia, da rotina existente na vida circense, que mescla saberes éticos e técnicos.

A trajetória dos dois artistas revelou uma característica norteadora para a formação do palhaço, um fundamento essencial: "o dom da palavra", conceito que envolve o circense em atividades nas quais a expressão vocal se faz presente e vai se agregando aos quesitos teatrais necessários para estruturação de um palhaço de entrada e esquetes: entendimento de ação dramática e elementos da linguagem e estética popular.

É preciso salientar a importância do circo-teatro na carreira de Roger e Arlindo, pois o contato com um ensaiador que orientava o trabalho de ator, mais a experiência de se relacionar com o público, traziam uma consciência e disciplina aos artistas que eram direcionadas às outras funções, correlacionadas ao trabalho como palhaço: divulgador de rua, mestre de pista, "clown" e palhaço. Se "o dom da palavra" não se desenvolvesse e potencializasse, o artista seria utilizado como outro tipo de cômico: como Tony de Soiré, que se apoiava no trabalho acrobático, ou mesmo como um palhaço de apoio, que fazia entradas e reprise sem uso do verbo, como por exemplo no número do "Taxi Maluco".

Constatamos que o tempo de maturação de um palhaço de circo acontece com o efeito da repetição e com a grande variação de espetáculos e entradas. A formação técnica é muito presente na vida destes palhaços e se instala desde criança, com uma disciplina de ensaios e treinamentos frequentes.

Como seria possível uma escola ou oficina simular um programa de formação tão eficaz, num tempo de menor extensão em relação a uma vida circense? Vimos que escolas de circo oferecem cursos regulares para palhaços, razoavelmente extensos, pelos parâmetros escolares, baseados na tradição circense: englobando a acrobacia, maquiagem, aulas de interpretação, montagem de números etc. Algumas escolas para atores na Europa agregaram a linguagem do palhaço aos seus programas com a denominação de *clown*, mas o foco principal é a formação do ator e não a de um palhaço com formação mais ampla.

Ainda existe muita disparidade de conteúdo, quando analisamos esses programas de formação e comparamos com os resultados obtidos: os alunos recém-saídos desses cursos sentem a necessidade de muita prática para serem considerados palhaços competentes para uma atividade profissional.

Acredito que minhas experiências pessoais, associadas com as de outros professores de palhaço, deram ao trabalho uma amplitude de análise sobre o que é importante oferecer em um curso para formação de palhaços, em vários contextos e necessidades: oficinas, vivências, workshops, cursos de aprofundamento e atualização, para trabalhos em hospitais, com técnicas especiais (mímica, magia, música, dança etc) e com enfoque numa estética mais contemporânea ou totalmente tradicional.

A tradição oral é a base da formação circense e as escolas têm seus projetos pedagógicos profundamente calcados em técnicas educacionais que consideram essa base como transversalidade: ambos os métodos funcionam a seu modo e também tem suas falhas, o primeiro é muito extenso, mas consistente e o segundo aparenta consistência, mas é prejudicado pela rapidez.

Dario Fo projetou alguma luz sobre a questão das escolhas que alunos e professores devem fazer para tornar um aprendizado eficiente, prazeroso e politizante: o processo deve ser de cunho dialético, questionador, de pesquisa, de experimentação constante e fugir da postura positivista e tecnicista.

É importante frisar que novos poetas do sublime e do grotesco, do riso e do choro, estão surgindo com formas surpreendentes e buscando novas comunicações. Acredito que exista uma via de duas mãos entre a arte contemporânea e a tradicional, o artista se coloca em movimento nessa estrada e estrutura um diálogo para se manter atual. O palhaço é um dos mais antigos poetas da humanidade, carrega uma carga que pode ser distribuída para muitos segmentos da arte e, ao mesmo tempo, se deixa permear por esses segmentos.

Jacques Lecoq, que ensina a arte do palhaço em sua tradicional escola na França, diz que o *clown* é a figura da solidão, pois não se enxerga ridículo, é o mundo que o vê assim. O palhaço tenta, de todas as maneiras, aproximar-se, misturar-se, relacionar-se com as pessoas, é um humanista por natureza, que assume carregar tudo o que as pessoas tentam, a todo custo, esconder: ninguém quer ser pego com meias de cores diferentes, botões na camisa em casas erradas, com bigodinho de leite nos lábios ou babando depois de dormir no ônibus: sempre

damos uma olhadela para os lados para saber se fomos observados nessas situações.

Vejo a extrema importância da estruturação de escolas de palhaços para as novas gerações, na verdade, para qualquer geração. Verticalizando métodos de ensino para se alcançar a formalização do palhaço, em diferentes partes do mundo, estamos caminhando na direção da construção de cultura e valores por meio de formas artísticas acessíveis a todos e de obter, com essa acessibilidade, a (re)invenção do palhaço dentro dessas realidades.

Em nossa contemporaneidade encontramos palhaços que se inventaram dentro da simplicidade da forma, como Rowan Atkinson, o Mr. Bean, ou extrapolaram na forma e no conteúdo, como o russo Vyacheslav Ivanovich Polunin, o palhaço Slava, que desenvolveu uma carreira artística excepcional explorando conteúdos mais melancólicos em seus esquetes.

Sabemos que um artista não é só talento: é treinamento físico e intelectual, é observação do mundo a sua volta, é ócio criativo. Não podemos nos dar ao luxo de esperar por gênios que se expressam e realizam seus espetáculos em nossa cidade, bem pertinho de nossa casa, assim, como um golpe de sorte. Precisamos alimentar nossos poetas sempre curiosos e ansiosos por novidades.

Tabajara Pimenta cita uma frase que ouvia constantemente de Antenor Pimenta, autor de "...E o Céu Uniu Dois Corações", obra referência do circo-teatro brasileiro, e que também era ensaiador, vivia em contato constante com atores e palhaços: "Não se lapida um paralelepípedo, temos que dedicar nosso precioso tempo em lapidar o diamante bruto".

Essa frase ecoa em minhas análises sobre a formação de palhaços e me faz questionar muitas posturas e programas de cursos espalhados pelo mundo, mas ao mesmo tempo penso que a tradição oral tem dado conta de todas as discrepâncias que surgem. Afinal, as formas têm se alterado, mas a essência do palhaço tem perdurado.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. Livros

ARANHA, Maria L. de A. *História da educação e da pedagogia: Geral e Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2006.

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BAKHTIN, M. M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

_____. *Circos e Palhaços Brasileiros*. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2007.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem - Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

DUNCAN, Paul. *Movie icons: Chaplin*. Köln: Taschen, 2006.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Tradução de Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ECO, Humberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.) *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini - Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 1993.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

- FONSECA, M.A. *Palhaço da burguesia*. Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- MAVRUDIS, Sula K. *Encircopédia – Dicionário crítico ilustrativo do circo no Brasil*. Belo Horizonte: Mútua, 2011.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta – Circo e Poesia: a vida do autor de ... E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- _____ O que comunica fica: comunicação e sociabilidade circense. In: COSTA, Cristina (org.) *Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das letras, 2002.
- SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (doutorado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003.
- SOUZA, Walter. A serragem do picadeiro nos programas de televisão: a contribuição de Arrelia. In: COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *Manual do ator*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- STEELE, H. Thomas. *1000 clowns more or less. The visual history of the american clown*. Köln: Taschen, 2004.
- THEBAS, Cláudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2005.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNART; São Paulo: Atração, 1998.

VENEZIANO, N. *A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*. São Paulo: Editora Códex, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio pinheiro e Jerusa Pires Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

4.2. Teses e Artigos

ALCOFORADO, Doralice F. X. *Literatura oral e popular*. In Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, número especial: ago-dez de 2008. Campinas: ANPOLL, 2008.

BASTOS, Lilia Nemes. *A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo A Noite dos Palhaços Mudos*. 260f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, São Paulo, 2013.

BOLOGNESI, M.F. *A dramaturgia circense– entradas e reprises*. In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

_____. *O clown e a dramaturgia*. In Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

BRITO, Rubens J. S. *Teatro de Rua – Princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do grupo de teatro Mambembe (SP)*. Tese (Livre docência em Artes) – UNICAMP, São Paulo, 2004.

FERRACINI, Renato. *As setas longas do palhaço*. In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

FREIRE, Roberto. *O palhaço o que é?* In Realidade – Revista da editora Abril. Ano 1, nº 7. São Paulo, outubro de 1966.

MACARI, Maria Carolina. *Tiros de movimento-imagem: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito*. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2011.

MACHADO, Ângela De A. P. *Cartografia do conhecimento artístico: O processo de criação do ator*. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) - PUC, São Paulo, 2000.

MARQUES, Daniel. *O palhaço negro Benjamim de Oliveira: a construção de uma identidade mestiça*. In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro*. In Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

MIMESSI, Carla. *Memórias de um palhaço*. In Revista Revide, Edição 696, Ano 28, nº 5, 7 de fevereiro de 2014, p.16-20. Ribeirão Preto: VIDE editorial revistas e periódicos, 2014.

PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil*. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo, ECA/USP, 2003.

_____. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.

PUCCETTI, Ricardo. *O clown através da máscara: uma descrição metodológica*. In Revista do LUME, nº 03/2000, Campinas, UNICAMP/LUME/COGEN, 2000.

SANTOS, Leslye Revely dos. *A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80*. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2007.

SCALARI, Rodrigo. *O jogo do carrasco, os princípios do mestre: aspectos metodológicos na pedagogia de Philippe Gaulier*. In A Casa: Lamparina - Revista de Ensino de Teatro, volume 01, nº 02/2011, EBA/UFMG.

SOFFREDINI, Carlos Alberto. *De um trabalhador sobre seu trabalho*. Revista...São Paulo, 1980.

SOUZA, Cláudia F. V. *O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço*. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2011.

4.3. Entrevistas

ALMEIDA, Cida. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 12 de julho de 2011.

ARGENTO, Gabriela. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 26 de julho de 2011.

AVANZI, Roger. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.

BOLAFI, Cuca. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 27 de junho de 2011.

BOLOGNESI, Mario F. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 20 de junho de 2011.

CARVALHO, Val. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 27 de julho de 2011.

DORGAM, Bete. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 18 de julho de 2011.

FIRMINO, Herald. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. São Paulo, 09 de junho de 2011.

PIMENTA, Tabajara. Entrevista concedida para este trabalho. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014.

PUCETTI, Ricardo. Entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão* - As várias faces desta máscara. Campinas, 21 de junho de 2011.

4.4. Filmes

I *Clowns*. Direção e roteiro de Federico Fellini. Alemanha, França e Itália: Mais Filmes, 1970. 1 DVD (92 min.), cor.

Palestra proferida por Neyde Veneziano sobre Dario Fo em 24 de agosto de 2007 em São Bernardo do Campo na Temporada Teatral CONSORTE 2007. 1 DVD, 130 minutos, cor.

SANTOS, Thiago de Souza. **O circo chegou**. Cor, 16 minutos. Produção: Quebra cabeça filmes, 2008.

4.5. Sites.

<http://www.richardpochinko.com>, consultado dia 04 de setembro de 2014 às 16h30.

<http://www.theclownschool.com>, consultado dia 28 de agosto de 2014 às 11h40.

[http:// www.ecolephilippegaulier.com](http://www.ecolephilippegaulier.com), consultado dia 20 de agosto às 20h30.

<http://www.academie-fratellini.com>, consultado dia 21 de agosto às 20h.

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com>, consultado dia 15 de agosto às 18h.

5. APÊNDICES

5.1. Tabela de oficinas dadas.

A tabela abaixo fornece as informações essenciais das oficinas que ministrei:

Ordem	Título	Contratante	Período	Duração	Conteúdo	Número de participantes
1	Formação de Clowns	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	Quatro sábados do mês de maio de 1990.	16 horas	Estereótipo: Voz, Andar, Atitude.	25 Adolescentes e adultos
2	Oficina de Clown	Festival Estudantil de Tatuí,	Sete dias seguidos no mês de junho de 1998,	30 horas	Estereótipo, Maquiagem e esquetes.	40 Adolescentes e adultos
3	Oficina de Clown	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	Sábados de março a junho de 2000.	66 horas	Estereótipo, Maquiagem, figurino e esquetes	30 Adolescentes e adultos
4	Oficina de Clown	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	Sábados de março a novembro de 2003.	140 horas	Forma, Esquetes, História e Contatos externos à oficina.	40 Adolescentes e adultos
5	Oficina de Clown	Plantão da Alegria: Alunos de Psicologia da Faculdade Metodista de SBCampo	Sábados de abril a novembro de 2003 e 2004.	180 horas	Forma, Esquetes, História e Contatos externos à oficina.	40 Adultos
6	Vivenciando O Clown	Grupo de Leigos em São Bernardo do Campo.	Sábados de maio de 2005	16 horas	Estereótipo, Maquiagem, figurino e esquetes	15 Adultos
7	Musiclown (em parceria com Daniele Pimenta e Fábio Farias)	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	Terças e quintas-feiras de março a novembro de 2007.	220 horas	Forma, Esquetes, História, Dança, Canto e Contatos externos à oficina.	40 Adolescentes e adultos
8	Formando um Clown	ONG Menino Jesus- São Caetano do Sul	Quartas feiras de abril a novembro, de 2008 a 2010.	290 horas	Estereótipo, Maquiagem e esquetes.	60 Crianças e Adolescentes.
9	Clown e/ou Palhaço	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	Sábados de agosto de 2011 a julho de 2012.	160 horas	Estereótipo, Maquiagem, figurino, história, Bufão e esquetes	30 Adultos
10	Clown e/ou Palhaço	CEU CASABLANCA Pref. São Paulo	Domingos de abril a junho de 2011	72 horas	Estereótipo, Maquiagem, figurino, história, e esquetes	30 Adolescentes e adultos
11	Palestra. "Clown e/ou Palhaço: As várias faces desta máscara".	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	26 de outubro de 2011.	3 horas	Programas de formação de clown e palhaço.	100 Adolescentes e adultos
12	A DISTÂNCIA ENTRE O LER E O FAZER NA DRAMATURGIA CÔMICA: ESQUETES CIRCENSES CLÁSSICAS	Prefeitura de São Bernardo do Campo.	17 de outubro de 2013.	4 horas		20 Adolescentes e adultos

5.2. PROGRAMAS FORMAIS DE ENSINO DE PALHAÇOS

Palhaços não brotam prontos das fontes, eles precisam de tempo para se encaixarem em seus meios de convivência e de trabalho. E antes desta maturação, os indivíduos, os futuros artistas precisam de um tempo de formação para se contextualizarem com potência nesse meio.

Quando buscam essa formação, inevitavelmente se confrontam com uma pedagogia viabilizada por um programa de ensino muitas vezes já otimizado, podendo ou não ter uma margem de flexibilização em relação a origem, cultura, idade, gênero e posicionamentos políticos dos alunos interessados em serem palhaços.

É verdade que muitos palhaços não foram formados por escolas formalmente estabelecidas, formaram-se na experiência, na oralidade e na observação de outros palhaços: essa trajetória também é uma escola, pois viabiliza a perpetuação deste personagem.

Esta escola estruturada na observação, oralidade e na prática foi permeada por verticalizações pedagógicas que focaram alguns aspectos e estruturaram métodos e didáticas de ensino que também vieram a se proliferar por vários tempos e culturas.

Este trabalho encontrou três principais vertentes: uma que brota do circo de famílias itinerantes; outra que vem de escolas francesas, mais especificamente das escolas de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier; e uma terceira que se estrutura no hibridismo destes métodos e se imbrica com outros criados para fins específicos.

Dario Fo cita os atributos de um palhaço completo e pleno que está enraizado em origens longínquas:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: Voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além

de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes clowns são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos. (FO,1999, p.303)

Entre os entrevistados somente um se aproxima das características citadas por Dario Fo: é Roger Avanzi, que desenvolveu uma carreira muito eclética no circo Nerino, como o palhaço Picolino 2. Ele realizou números como *Tony de Soireé*, no trapézio e outros aparelhos, também em bicicletas e cavalo, além de tocar pistom.

Sobre essa tendência, Carlos Antonio Spindola, o palhaço Biriba, diz: “Todo palhaço toca um instrumento: o Piolim tocava trombone, o Arrelia tocava flauta e violino, e eu não tocava nada. Então, tornei-me um palhaço cantor.” (*Mimessi*, 2014, p.18)

Fo dirige uma crítica a um tipo de *clown* que não exprime nenhuma capacidade de provocação, não possui nenhum empenho moral e político. Ele coloca este tipo de *clown* na seguinte perspectiva:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconumais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico clown. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um clown em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa. (FO, 1999, p. 304)

São posições que denotam várias questões relacionadas à formação, ou falta dela. Na primeira citação são apontadas uma grande variação de competências que exigem muitas aptidões e ensinamentos que necessitam muitos anos de prática, mesmo numa escola com programa de ensino amplo e intenso às quais muitos aspirantes a palhaço não têm acesso.

Existem muitas qualidades de palhaços, tipos para toda qualidade de atividades e trabalhos. Todo profissional forma-se dentro de parâmetros que ele mesmo traça, calcado em contextos absolutamente particulares e concretos.

Eu acredito que idealizar uma formação nos leva ao paradoxo de termos um só tipo de palhaço, e nivelar por baixo um personagem tão potente, trará reflexos como o apontado na segunda citação, ou seja, um palhaço sem discurso.

No primeiro apêndice, na tabela das oficinas, aponto uma ONG em São Caetano do Sul na qual desenvolvi um trabalho com crianças e adolescentes em situação de risco. Eles frequentavam vários cursos artísticos: circo (acrobacias de solo e aéreas), dança (contemporânea, clássica e étnicas), música (canto e percussão) e artes plásticas. O coordenador dos cursos me convidou a ministrar um curso de *clown* porque os alunos eram muito aplicados nas atividades físicas mas não contextualizavam a arte em suas vidas. Ele viu uma possibilidade de politização dos jovens por meio do palhaço e surgiram resultados reveladores no período em que o trabalho foi aplicado.

Dentro de uma linha mais empírica de formação, o palhaço Pipo Jr., em uma declaração dada a FABBRI e SALLÉE em 1982, afirma que a melhor escola é a pista ou picadeiro, pois agrega: ritmo às apresentações; triunfos imprevisíveis; dedicação de estudo ao estilo pessoal de cada palhaço; maquiagens e demaquilagens constantes; mudanças de público e as falhas. Também dispara a seguinte provocação: *O teórico, tão inteligente, é levado a um beco sem saída, se não for para uma pista cercada de público.* (FABBRI, J., SALLÉE, A., 1982, p. 146)

Quem corrobora com Pipo Jr é Leo Bassi, que afirma que “*um mês de rua equivale a um ano de escola de circo*” e apoia sua afirmação no conceito de que, geralmente, um professor de técnicas circenses já não é mais um artista do circo, porque se retira de seu elemento, se retira da experiência diária da vida profissional que é a necessidade de vencer, de ganhar dinheiro: “*A escola de circo é um microcosmo do circo*”. (FABBRI, J., SALLÉE, A., 1982, p.147).

Entretanto, as escolas, cursos rápidos e oficinas são os únicos meios disponíveis para muitos jovens terem contato com as técnicas circenses.

5.2.1. CONGRUÊNCIAS METODOLÓGICAS.

Existe uma similaridade em vários programas de ensino para palhaços das escolas de circo espalhadas pelo mundo:

Na Escola de Circo de Moscou, é trabalhada uma educação ampla com foco na formação intelectual, visando melhor utilização do humor e criatividade. O curso dura quatro anos, dos quais os dois primeiros são para treino e os dois últimos para preparação de um número.

Na China desde 1950, estruturam-se *troupes* para formar jovens a partir dos quinze anos, que treinam e ensaiam seis horas por dia num curso de cinco anos, composto por acrobacias, dança, artes cênicas, palhaçadas e línguas estrangeiras. Em 1980 havia 6000 alunos no programa de formação chinês.

Na *Clown College of Ringling Bros and Barnum and Bailey Circus* é oferecido um curso de três meses no qual são dados os conceitos e práticas de maquiagem, acrobacias básicas e entradas e reprises diretamente no picadeiro.

Em 1982, no programa da Escola de Annie Fratellini, treinavam-se²⁰ palhaços depois de seis meses que o aluno interessado estudava dança e acrobacias, em seguida partia-se para um programa específico compreendido por:

- 1- Consciência corporal: quedas, cumprimentos, pantomima;
- 2- Improvisação;
- 3- Construção de entradas e entendimento da precisão e arremates;
- 4- Voz: naturalidade, sotaque, força e tonalidade e estudos para encontrar e enfatizar características da expressividade pessoal;
- 5- Maquiagem: pesquisar a personagem.

Atualmente *L'Academie Fratellini* oferece um curso em três anos, com ensinamentos de acrobacias, equilíbrio, treinamento físico e curso intensivo de

²⁰ O termo treinamento surge com muita frequência em algumas bibliografias e também nas entrevistas e sugere uma agregação de três fundamentos: o ensino básico, ensaio e o estabelecimento da técnica por meio da repetição.

dança, teatro e música. Complementa-se a formação com um programa de conhecimentos e competências:

- Campo criativo: oficinas de escrita, pesquisa e apoio paralelos às performances;

- Teoria: análise de artes do espetáculo, história da administração do circo, produção, economia, gestão, anatomia, segurança e governança do circo, aulas de teatro.

5.2.2. JACQUES LECOQ.

A *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* existe desde 1956 e oferece uma formação para atores em dois anos. O *clown* aparece no segundo ano como um fechamento, calcado no riso e suas variedades cômicas.

Programa para o primeiro ano:

- Preparação corporal e vocal;
- Acrobacia e malabarismo;
- Análise do movimento;
- Mimica;
- A máscara neutra (calma, silêncio, equilíbrio);
- Estudo da dinâmica da natureza e características dos personagens: elementos e materiais, cores e luzes, plantas e animais;
- Criando Máscaras;
- Máscaras expressivas, larvárias, utilitárias;
- Criações de personagens (situações, comportamentos, paixões etc)
- Abordagem dinâmica da poesia, da pintura, da música;
- Teatro de objetos;
- Restrições de estilo (mudança de espaço e de tempo)

Segundo ano:

- Preparação corporal e vocal;
- Acrobacia dramática;
- Técnicas aplicadas em diferentes estilos dramáticos;
- Linguagem do gesto;
- Bandos de mímicos;
- Mímica narrativa;
- Melodrama e os grandes sentimentos;
- A Comédia Humana (Commedia dell'Arte e a meia máscara)
- Multidões e tribunas;
- A Tragédia, o coro e o herói;
- Bufões da sociedade e seus mistérios;
- O fantástico e o grotesco;
- *Clowns* de circo, *clowns* de teatro;
- Variedades cômicas (os burlescos, os excêntricos, os absurdos);
- Estudo de textos clássicos e contemporâneos;
- Escrita Dramática;

No método de Lecoq, o contato com a técnica do *clown* vem propositadamente no final do percurso:

(...) o clown exige uma forte experiência pessoal do ator. Na tradição do circo, os clowns, em geral, são feitos pelos velhos artistas. Os jovens ainda estão nas proezas (corda bamba, trapézio, etc.), e, como os velhos não são mais capazes disso, tornam-se clowns, expressão de uma maturidade. De uma sabedoria! (Lecoq, 2010, p. 230)

Concordo com Lecoq no quesito sabedoria, mas relacionar toda uma formação com a idade do aluno incorre em dizer que jovens não podem ser bons palhaços. No circo brasileiro os palhaços começam ainda jovens, observando e adquirindo conhecimentos com os mais velhos, que repassam sua sabedoria via oralidade. O autor de *O Corpo Poético*, livro que expõe o projeto pedagógico de sua

escola, foca principalmente a descoberta de um *clown* pessoal, que se catalisa a partir de uma figura que coloca o aluno em constante jogo com o público e consigo mesmo, o *Monsieur Loyale*²¹.

Jacques Lecoq torna-se matriz de formação de *clowns* e um grande multiplicador que teve como alunos e colaboradores na construção de seu método de formação de atores os nomes de Richard Pochinko (Canadá), Francesco Zigrino (Itália), Dario Fo (Itália) e Philippe Gaulier (França), este último torna-se um influente formador de *clowns* e bufões por meio de sua escola e cursos internacionais.

Neste ponto do trabalho é importante colocar a informação de que, em 1968, Dario Fo rompeu com Jacques Lecoq e nos deixou uma posição dialética a respeito de um elemento importante na formação, que é aquele com o qual o aluno consegue estruturar, por distanciamento, seu discurso artístico que possibilita contextualizar o palhaço com seu tempo e espaço.

Dario desentendeu-se com Lecoq, definindo sua comicidade como algo estéril, estereotipado e fechado em si mesmo. Para Dario, a partir de um determinado momento, ficou impossível fazer teatro cômico sem que, nos mecanismos do riso, entrassem também os elementos da crítica social e, sobretudo, a interação com o público. Segundo ele, o aprendizado das técnicas não pode ser servil. É necessário que o ator conheça o contexto ideológico e moral com o qual vai se comunicar. É necessário estar atento ao público. Entretanto, aquele que incriminou o mímico francês por deixar todos os seus alunos “iguais” foi quem melhor utilizou as lições apreendidas. (VENEZIANO, 2003, p. 103).

²¹ O Conceito de mestre de palhaço vem do *Monsieur Loyal*, ou *Senhor Loyal*, diretor de cena que apresenta espetáculos de circo tradicional. Esses mestres, no aprendizado das máscaras, especialmente a do palhaço, assumem a coordenação, estabelecendo uma relação com o ator no jogo teatral. (Santos, 2007, p.41)

5.2.3. PHILIPPE GAULIER

A escola de Philippe Gaulier é um importante centro pedagógico para atores que, em um de seus módulos, verticaliza o ensino do *clown*. Esse módulo, e o de Bufão, podem ser destacados e oferecidos como oficinas em vários países. Cinco dos entrevistados foram alunos de Gaulier: Beth Dorgam, Cida Almeida, Cuca Bolafi, Gabriela Argento e Ricardo Puccetti. Vale apontar que Cristiane Paoli Quito, estudou e repassou os procedimentos do professor em questão e disparou a utilização do *clown* no teatro paulistano nos anos 1980. Abaixo segue o programa do curso de dois anos da *École Philippe Gaulier*:

Programa da escola

O projeto educacional da escola é desenvolvido ao longo de dois anos. (Um terceiro ano "Pedagógico" é oferecido para aqueles que desejam se profissionalizar como professores.)

Grupo A: primeiro ano do currículo normal da escola.

Conteúdo: "O Jogo", "Máscara Neutra e texto da tragédia grega", "Jogos com Máscaras", "Caracterização", "Melodrama", "Shakespeare" "Tchekhov", "Escrever e projetar um espetáculo". Cada curso tem a duração de 4-5 semanas.

Grupo "B": Este grupo se desenvolve no segundo ano do currículo da escola.

Aprofundamento de três conteúdos do curso: "Bufões", "Clowns", "Shakespeare- Tchekhov", "Vaudeville", "Escrever e projetar um espetáculo".

Cada oficina dura cerca de 12 semanas

Grupo C: Ano Pedagógico.

É possível fazer um estágio aqui e ali? Sim. No grupo "A" e "B"? Sim. Se você não é um profissional capacitado, iniciar um curso no Grupo "B", sem fazer o curso "A" é equivalente a escalar o Himalaia vestindo alpercatas comprados na cidade velha de Barcelona. (Em <http://www.ecolephilippegaulier.com>, consultado dia 20 de agosto às 20h30)

Gaulier foi assistente de direção de Jacques Lecoq por nove anos, por essa razão chegou a uma estrutura pedagógica parecida mas criou procedimentos particulares que passam pelo viés de sua personalidade e estão totalmente calcados no jogo.

O jogo permite que apareçam coisas maravilhosas e incríveis! Os sentimentos não! Divirta-se fazendo crer que sente o que não sente. O prazer de mentir dará a sua mentira um ar de verdade. Vão crer em você. O teatro vive desta verdadeira mentira. Por que não tens que sentir? Para dar liberdade ao prazer de fingir, para não enterrar o prazer com a realidade. (Gaulier in SCALARI, 2011, p.10).

Baseando todo seu trabalho no jogo, Gaulier estrutura quatro princípios que devem permear a relação entre os atores que se colocam nesta proposta: ponto fixo, jogar em maior e em menor, a cumplicidade e o prazer. Abaixo, coloco definições muito sintetizadas de cada princípio:

Ponto fixo: É um princípio que considera o controle do ator sobre seus próprios movimentos de modo que foque o que deve ser destacado em termos absolutos (o ator individualmente) e relativo (seu colega de cena), diz Gaulier: *“Um ator não deve se mover sem razão”*.

Jogar em maior e em menor: Conceito que organiza o jogo entre os atores e qualifica os momentos dramáticos em importância para reforçar a intensidade da ação dramática e entender o que pode diluí-la.

Cumplicidade: Qualidade que extrapola a relação entre os atores e envolve o público na ação dramática.

Prazer: *este é talvez o mais basal dos princípios. Segundo Gaulier, “é o prazer do ator o elemento capaz de abrir as portas da imaginação no espectador, o que dá credibilidade a tudo o que este faz em cena. Este prazer é o impulso vital do ator, o sopro de vida de suas ações.” (SCALARI, 2011, p.09).*

Os princípios não atuam de forma individualista, eles se misturam e se condensam pois dão direção ao ator enquanto ele joga em qualquer um dos

conteúdos do programa pedagógico de sua escola, seja trabalhando a técnica do clown ou se aplicando no melodrama.

Então, numa primeira instância, no âmbito do trabalho do ator, jogar para Gaulier, diz respeito à formulação de um caminho metodológico rumo a uma realidade com a qual o ator se diverte e não necessariamente se identifica, não necessita encontrar correlações de sua vida pessoal com as situações que numa peça venha a vivenciar. Nesse sentido, o que o ator fornece de si ao personagem é o que Gaulier nomeia de prazer, mantendo sempre um espaço de respiro entre si próprio e a personagem, que permanece como se fosse um parceiro manipulado pelo ator, nunca se apoderando deste último. (SCALARI, 2011, p.11)

5.2.4.OFICINA COM FRANCESCO ZIGRINO

Em março de 1985, ainda como ator de grupo amador, participei de uma oficina de *clown* com Francesco Zigrino, oferecida pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. É importante falar do método deste professor pois já constato uma adaptação em relação à matriz de Philippe Gaulier. A descrição dessa oficina também revelará o olhar de um aluno totalmente desinformado sobre as didáticas da matriz francesa mais a crueza de um ator jovem (20 anos) em formação. Por último, Zigrino foi professor de Cida Almeida, uma das entrevistadas, que veio a redefinir seus métodos de ensino do *clown*.

Inicialmente não associei o termo *clown* ao palhaço que via no circo quando criança, o único elo entre os dois era o nariz vermelho e, aos poucos, fui me familiarizando com as técnicas ministradas por Zigrino e, só então, associando-as com o palhaço circense.

É interessante dizer que a dicotomia entre *clown* e palhaço já se configura nas descrições acima e conota uma diferença de formação e de que os termos demonstram que as figuras vêm de matrizes diferentes, pelos simples fato de que têm etimologias diferentes (*clown* e palhaço), são ensinados em meios diferentes (palco e circo) e são criados para públicos diferentes.

Na época intrigou-me a falta de interesse do professor em relação à origem dos alunos e para que queríamos aprender a técnica do *clown*. Perguntava-me também por que era tão vital partirmos da construção do estereótipo da figura (voz,

desenho corporal, andar, olhar, roupas e atividade social/profissional). Essa última questão surgiu por causa do estudo autodidata dos livros de Stanislavski que sempre focaram, a priori, a construção interior.

Na oportunidade achei interessante a didática de utilização de *Monsieur Loyal*, Zigrino ficava na plateia do teatro proferindo suas ordens absurdas para a *troupe* de palhaços que tentavam agradar ao “proprietário do circo”. Durante a oficina fiquei me perguntando o porquê de tantas camadas para realização desta didática: Um professor de *clown* que simula ser um dono de circo chamado *Monsieur Loyal*, que “humilha” seus propensos empregados, que são pessoas comuns que querem ser palhaços, mas que estão fazendo uma oficina numa escola de teatro e tudo é realizado no palco de um teatro.

Não conseguia entender esse jogo de como a humilhação poderia levar à construção de uma figura que se estruturou, durante séculos, desafiando e comentando o *status quo*. Um dos exercícios que mais chamou a atenção de todos os participantes foi o intitulado “Faça-me rir”. Um a um os participantes deveriam ir ao palco e fazer a plateia rir, principalmente o *Monsieur Loyal* Zigrino.

Lembro-me que preparei 50% da minha entrada. Estruturei um caminho com meu personagem e fui para o palco. Realizei a tarefa e fiz todos rirem. A questão é que observei vários colegas sofrendo com o jogo, colegas que também prepararam uma dramaturgia, uma ação dramática ou *gag*, que, às vezes, dava certo por algum tempo, em outras, nada acontecia. Analisei bastante a questão do tempo dedicado para cada um dos participantes e notei a relatividade do tempo necessário para o exercício causar algum efeito. Foram cerca de 12 horas de aplicação do exercício para 15 integrantes do curso, alguns ficaram 60 minutos em cena e outros 15 minutos.

Em outra etapa, os *clowns* foram convidados a prepararem uma cena existente numa das duas peças de Shakespeare indicadas por Zigrino: Hamlet e Romeu e Julieta. O objetivo era observarmos os efeitos da linguagem numa dramaturgia antagônica, ou seja, figuras cômicas numa dramaturgia dramática e trágica. Este procedimento foi muito interessante por gerar um efeito altamente político e discursivo que me impregnou de maneira contundente em toda minha carreira: a potência do palhaço se manifesta de forma artística quando combina a linguagem popular e comentários do cotidiano.

Infelizmente não pudemos testar as cenas com um público que não fosse composto pelos próprios integrantes da oficina, para sabermos a eficácia da técnica. Colocamos nossas indumentárias, o nariz vermelho e nossas dúvidas na sacola e voltamos aos nossos grupos de teatro.

5.2.5. OFICINA DE BUFÃO COM BETH LOPES.

Em janeiro de 2012, participei de uma oficina sobre a figura do bufão, ministrada por Beth Lopes²² no Teatro Commune, na cidade de São Paulo. Todos os participantes já haviam realizado trabalhos como *clown* e investiram vinte horas em pesquisas e experimentações nas técnicas de formação do bufão.

A oficina aplicou técnicas que havia aprendido com Philippe Gaulier e nós exercitamos os conceitos como: andar em bando; o bufão grotesco; o bufão profeta e o bufão fantástico. Lecoq também introduz o bufão no seu curso para atores entre as práticas de *commédia dell'arte* e da tragédia, explora as deformações do corpo, a zombaria e o mistério, itens que encaminham a estruturação da tragédia.

Foram conceitos que eu associava o tempo todo com a formação de *clown* por contraste, no que diz respeito a uma certa “higienização” do grotesco que a figura vem recebendo em sua composição, com os cursos e oficinas calcados nas técnicas de Gaulier e Lecoq. O curso também me fez refletir sobre o fundamento de se andar em bando e a potência discursiva que um coro pode alcançar.

Beth Lopes enfatizou o fator da contextualização quando provocou uma pesquisa relacionada aos frequentadores da “cracolândia” localizada no bairro do Bom Retiro que se tornou um centro de distribuição de drogas, principalmente o *crack*. O grotesco não surgiria da imaginação e sim de uma realidade concreta.

O bufão se mostrou muito revelador como ferramenta crítica, já que sua forma é construída num registro calcado no feio, no extrapolado, no deformado, no desagradável, com uma liberdade que se dá no plano da contravenção. É certo que o palhaço de circo também trabalha neste registro, ficando a questão sobre o porquê do *clown* “limpar” o aspecto do grotesco de sua composição.

²² Professora de interpretação do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP e pesquisadora das técnicas de *clown*, bufão e de antropologia teatral.

Associando mais uma vez o *clown* e o bufão, senti-me provocado pela facilidade com que este último se coloca de maneira mais ácida e incisiva, com frases e ações mais cortantes, características que o *clown* pode possuir, mas que algumas linhas de formação não favorecem como linguagem, por estabelecerem que o *clown* se apoia na ingenuidade e numa relação mais pueril quando se coloca em jogo.

O trabalho com Beth Lopes trouxe pontos importantes para serem analisados sobre as fronteiras construídas para o bufão, *clown* e o palhaço. São fronteiras que deveriam servir para pesquisas e estudos das peculiaridades das comicitàes que são colocadas em jogo cênico mas que, dependendo do programa de formação pedagógica, podem vir a ser cristalizações limitadoras dos vários métodos existentes que partem de matrizes específicas.

5.2.6. *WORKSHOP PHYSICAL COMEDY AND CLOWNING - HOW TO DEAL WITH FAILURE AND OTHER SECRETS OF COMEDY*

O jovem professor de *clown*, David Bridel, realizou uma oficina via intercâmbio firmado entre ECA/USP e University of Southern California, em julho de 2013.

Meu interesse em tratar da oficina de Bridel reside no fato de que os fundamentos de seu método, apesar deste não objetivar formar palhaços, revelam características que considero essenciais na formação de palhaços. É um método totalmente híbrido que agrega e imbrica técnicas e procedimentos de outros professores.

Em sua primeira explanação sobre o que iríamos trabalhar, falou sobre o método ser apoiado em exercícios nos seis territórios metafísicos: orgulho, vergonha, alegria, tristeza, raiva e medo.

Explicou superficial e rapidamente sobre a importância de se vivenciar experiências nesses territórios e que o grande objetivo era fazer com que esses territórios agissem simultaneamente na performance do artista.

Na didática de Bridel os territórios foram exercitados um de cada vez. Ele ia até o proscênio e explicava os procedimentos ou regras do jogo, desenvolvido por voluntários. Desde o primeiro jogo foi solicitado que os voluntários, quando no palco, sempre olhassem para o público, que procurassem um contato verdadeiro com o

público, pois este era parte essencial do exercício, assim, não poderíamos nunca olhar para o chão ou outro foco que não fosse nossa audiência.

Esse procedimento foi muito revelador para mim, pois ele estava propondo uma “triangulação” contínua, um compartilhamento de fragilidade que entendi ser muito importante para o método. Em alguns momentos era parte do procedimento desviar o foco do público para o colega de jogo, mas também era regra compartilhar algo com o público num verdadeiro movimento de triangulação.

Mesmo que o jogador olhasse o tempo todo para a plateia, eu via como uma triangulação, pois algo mudava nesse jogador conforme as instruções eram desenvolvidas, já que os territórios eram sentimentos que indubitavelmente geravam um estado cênico no jogador.

Um bom exemplo foi o jogo do território da alegria, no qual, primeiramente, cinco voluntários se colocaram em fileira no proscênio e foi pedido que o primeiro “passasse” um riso dentro de uma escala de progressão de um a dois pontos (as unidades grau e módulo também eram usadas pelo tradutor) para o segundo da fileira.

Começava com o primeiro olhando para o público com uma atitude bem neutra, em seguida iniciava uma progressão de riso dentro da escala proposta, um a dois graus, quando sentia que estava firme em sua atitude ele virava-se para o segundo calmamente. O segundo deveria perceber que o primeiro estava olhando para ele e então virava-se para o primeiro, o segundo pegava a alegria no grau que estava e então virava-se para o público, quando iniciava-se, às nossas vistas, a progressão de dois para quatro graus. O jogo seguia assim até o último, que deveria compartilhar com o público uma alegria imensa, de grau dez. Desta maneira eu encontrei uma relação direta com a triangulação e uma grande contribuição como procedimento.

Em todo o processo o professor adotou uma forma de aula na qual ele ficava na primeira fileira de cadeiras da plateia, para disparar provocações. Ia ao palco para expor alguma teoria ou comentário sobre o resultado do jogo ou procedimento. É uma didática muito utilizada por Philippe Gaulier, que adota a personagem de *Monsieur Loyal*, que ironiza, requisita, orienta e dá ordens aos alunos de cursos de *clown* que passam por sua escola e que depois adotam esse *clown* como um alter-ego em suas incursões como professores. No caso de David Bridel suas instruções

tinham um caráter muito respeitoso, delicado, buscando sempre um bem estar dos jogadores e público.

Falo dessa característica para fazer uma comparação de estilos, pois nas entrevistas que fiz com os professores de *clown* e palhaço, essa didática com o *Monsieur Loyal* é muito adotada, passa por adaptações mediante a personalidade de cada professor, mas, curiosamente, nenhum havia citado que assumia uma postura tão calma e respeitosa, com uma preocupação verdadeira (e não encenada) de manter um ambiente de criação de muita compreensão.

Essa característica respeitosa me impressionou, pois fazia parte do conceito pedagógico da oficina e norteava as atitudes do professor, que enfatizava o caráter de buscar a humanidade dos alunos por meio dos jogos. Na viagem pelos territórios, por meio de procedimentos e jogos, que mesmo parecendo descomplicados, provocava resultados com uma grande carga de sentimentos, havia sempre uma grande exposição humana que o público não via como uma exposição de sentimentos particulares, pelo fato dos jogos serem feitos num espaço cênico e produzirem um momento cênico.

Constatei que a oficina oferecia uma experiência essencial para quem trabalhava ou iria trabalhar como *clown* ou palhaço, pois enfatizava a autenticidade de uma atitude a ser tomada pelo ator quando desenvolvesse sua pesquisa das personagens citadas. Uma declaração que me deixou intrigado foi que a pessoa que vivenciasse as experiências nos territórios deveria objetivar a exposição dos seis territórios de uma só vez em suas cenas, uma busca de extrema doação do ator, estar inteiramente humano e sem afetações ou atitudes falsas em relação ao público.

David Bridel estudou na École Jacques Lecoq e diretamente com Philippe Gaulier, mas não citou essas informações em nenhum momento de sua oficina, retirei essas informações posteriormente em seu site²³. Em relação às informações e experiências calcadas na filosofia dos territórios (orgulho, vergonha, alegria, tristeza, raiva e medo) encontrei em minhas pesquisas, uma proposta de formação de palhaços que se assemelha a de Bridel, que é o método de Richard Pochinko, canadense, que criou a *Theatre Resource Centre* no ano de 1975, na cidade de Toronto, Canadá.

²³<http://www.davidbridel.org/> consultado no dia 18 de setembro de 2014 às 16h00.

Richard Pochinko reuniu duas tradições de formação de palhaço: a de clown, absorvidas com o francês Jacque Lecoq e a das seis máscaras, aprendida com o nativo norte-americano John Smith, que vê o palhaço como um xamã.

Nos dias atuais, Sue Morrison transmite os ensinamentos sobre as seis máscaras que estão relacionadas com as direções do ser e que nomina como pontos cardeais: norte, sul, leste, oeste, abaixo e acima.

Ricardo Puccetti, em seu artigo *O clown através da máscara: uma descrição metodológica*, 2000, descreve uma relação com os seis pontos citados e uma interpretação pessoal destas direções para cada pessoa com a possibilidade de criação mítica individual.

Acredito que David Bridel entendeu essa abertura do método de Pochinko e desenvolveu seu próprio método, no qual não utiliza a materialidade das máscaras, mas sim, o conceito de direções do ser, que possibilitou a criação de procedimentos catalizadores de uma atitude cênica mais humana, calcada numa verdade pessoal acessível para atores iniciantes, experientes e até leigos.

A oficina com Bridel foi reveladora no que diz respeito à recriação de procedimentos para aplicações específicas ao meio e às pessoas que as desenvolvem: o objetivo não era ser uma oficina de *clown* mas repassou conceitos vitais para a formação do palhaço e, quanto à forma, fica a ser complementada por quem atua.

Para a formação de um palhaço vemos que algumas técnicas devem, inevitavelmente, fazer parte do programa de formação que o professor irá aplicar em seus cursos, oficinas, workshops, vivências e palestras. Constatamos que a expressão corporal deve ser apurada por meio de técnicas milenares, que expandem o corpo cênico: acrobacias, a máscara, a dança, a mímica e o malabarismo. No campo da expressividade agrega-se a expressão vocal e as técnicas de representação oferecidas pelo teatro, que também fornece expedientes de dramaturgia.

A estruturação da forma é item importante para a definição de uma ponte de comunicação com o público, entra aqui a maquiagem, o vestuário e até mesmo o nariz. A ética vem pela oralidade e a exposição da história de cada realidade formativa e não se pode ignorar a musicalidade como meio de transmissão de conteúdo.

Tudo é costurado por um projeto pedagógico pensado para uma realidade específica de público emissor e receptor.

5.3. PROCEDIMENTOS PARA ESTRUTURAÇÃO DA FORMA EM OFICINAS DE PALHAÇOS.

Em algumas das oficinas que ministrei, pude dedicar estudos de procedimentos didáticos que partissem da forma e desenvolvessem um aprofundamento que reverberassem nos outros itens importantes da formação do palhaço.

Numa das últimas oficinas, com duração de um ano, que realizei no ano de 2012 em São Bernardo do Campo, já havia otimizado uma metodologia para utilizar a máscara corporal como ponto de partida na formação de um palhaço ou clown, já que estava mais focado no processo do que na finalidade do personagem.

Iniciei uma sensibilização e instrumentalização das máscaras corporais dos palhaços por meio de exposição de ampla iconografia fotográfica e cinematográfica. Todos os encontros iniciavam-se com projeções comentadas, com forte análise da forma e seu contexto histórico.

Num segundo momento, com o intuito de captar informações pessoais que subsidiariam a formação do palhaço, ou clown, foi aplicada uma didática que consistia em responder cinco questionários que interligavam informações subjetivas que pudessem ser materializadas nos figurinos e improvisações.

- Primeiro questionário: Cite dez coisas que gosta, adora e ama. Procure compor com sentimentos, atitudes, cognição etc.

- Segundo questionário: Cite dez coisas que odeia, despreza e não suporta. Procure compor com sentimentos, atitudes, cognição etc.

- Cite cinco coisas que você adora em você e outras cinco que odeia em você. Componha com características físicas, atitudes e outras coisas.

- Como você acredita que as pessoas definem sua pessoa e como você se enxerga.

- Traga uma música que você adora, uma música que você odeia e uma música que você acha estranha.

Todos os questionários funcionam como ferramentas de exposição que servirão como material de referência e ponto de partida para construção de forma, baseados em elementos objetivos, ou melhor, subjetividades que se tornam material objetivo. Uma citação de gosto, ou desgosto de uma cor, torna-se referência para escolhas de peças de roupa ou objetos; falar sobre uma característica física pode definir uma roupa que destaque ou esconda tal característica.

As citações não servem apenas para compor figurinos, mas também para a elaboração de maquiagem, pois enfatiza o destaque ou disfarce de características faciais.

Em relação às músicas, a utilização encaminha o estudo do gestual após composição da máscara corporal e se as escolhas do vestuário corroboram com a movimentação do palhaço/clown.

As primeiras aplicações dos questionários tinham um objetivo focado em questões de autoconhecimento e na formação de *clowns*, ou seja, para atores e leigos que buscavam uma utilização teatral ou como vivência. A partir de 2007 foquei o uso desses questionários para a construção da forma, entendi que os melhores resultados eram obtidos quando a pesquisa de cada integrante era direcionada para fins concretos e não abstratos, ou seja, que ficavam no campo intrapessoal em detrimento do interpessoal.

Depois que todos os participantes expunham suas respostas aos questionários, eu pedia que trouxessem peças de roupas que refletissem seus questionários, que tivessem uma historicidade, que tivessem ligação direta com as citações pessoais que foram expostas.

Um procedimento que viria a sedimentar o uso dos questionários na minha pedagogia de formação de palhaços e clowns era a exposição dos questionários

como uma cena totalmente triangulada utilizando as músicas, objetos e as roupas que foram expostas para todos.

Os resultados obtidos com a criação dos procedimentos partindo dos questionários comprovaram ser bastantes potentes quando o objetivo é tornar o palhaço ou clown o reflexo da apropriação do processo criativo e que tenha uma forma que possibilite ao artista trilhar caminhos em várias realidades de encenação: circense, teatral, musical, festas, hospitalar, espaços externos e outras que vierem a surgir. Acredito que o artista que se propõe a ser palhaço ou clown tenha que se possibilitar ter flexibilidade e capacidade de adaptação, elementos essenciais que devem estar presentes na raiz pedagógica da formação.

5.4. UMA OFICINA INTITULADA *MUSICLOWN*.

Em 2007 eu coordenei uma oficina em São Bernardo do Campo que tinha uma carga horária de 220 horas e foi ministrada duas vezes por semana. O objetivo era instrumentalizar musicalmente os integrantes da oficina e produzir números, esquetes e entradas utilizando a música como ponto de partida.

Foi montada uma equipe com uma professora de canto (Daniele Pimenta) e instrutor de dança (Fábio Farias), que também seriam responsáveis pela direção musical e corporal de um espetáculo de finalização de curso.

A instrumentalização com técnicas de canto e dança durante pelo menos dois meses para cada expressão trouxe resultados surpreendentes que se refletiram na disponibilidade para jogos, improvisações e estruturação de entradas e esquetes. Havia alguns instrumentistas no grupo, fato que contribuiu de maneira efetiva na elaboração dramaturgica do espetáculo.

A formação de palhaço com aplicação de exercícios e jogos era uma atividade paralela, horizontal à instrumentalização técnica citada, o raciocínio de formação de um palhaço era constantemente exercitado e aplicado em esquetes nos quais os alunos poderiam aplicar seus discursos artísticos para que se encaixassem na personagem palhaço, que buscassem a graça, a pesquisa de *gags* e a aplicação

da música como expressividade real e não como apoio, como geralmente acontece com a geração de jovens que se apropriam de mídias eletrônicas, sem ao menos saberem quem são os artistas que executam as músicas.

Foi uma oficina que efetivou a sensibilidade musical e o uso potente pelo palhaço que utilize a música como expediente épico ou poético e que transite entre o sublime e o grotesco, explorando um espectro maior de possibilidades cênicas, tendo-se um corpo mais dilatado em termos de movimento e ritmo aliado a uma maior distensão vocal e musical.

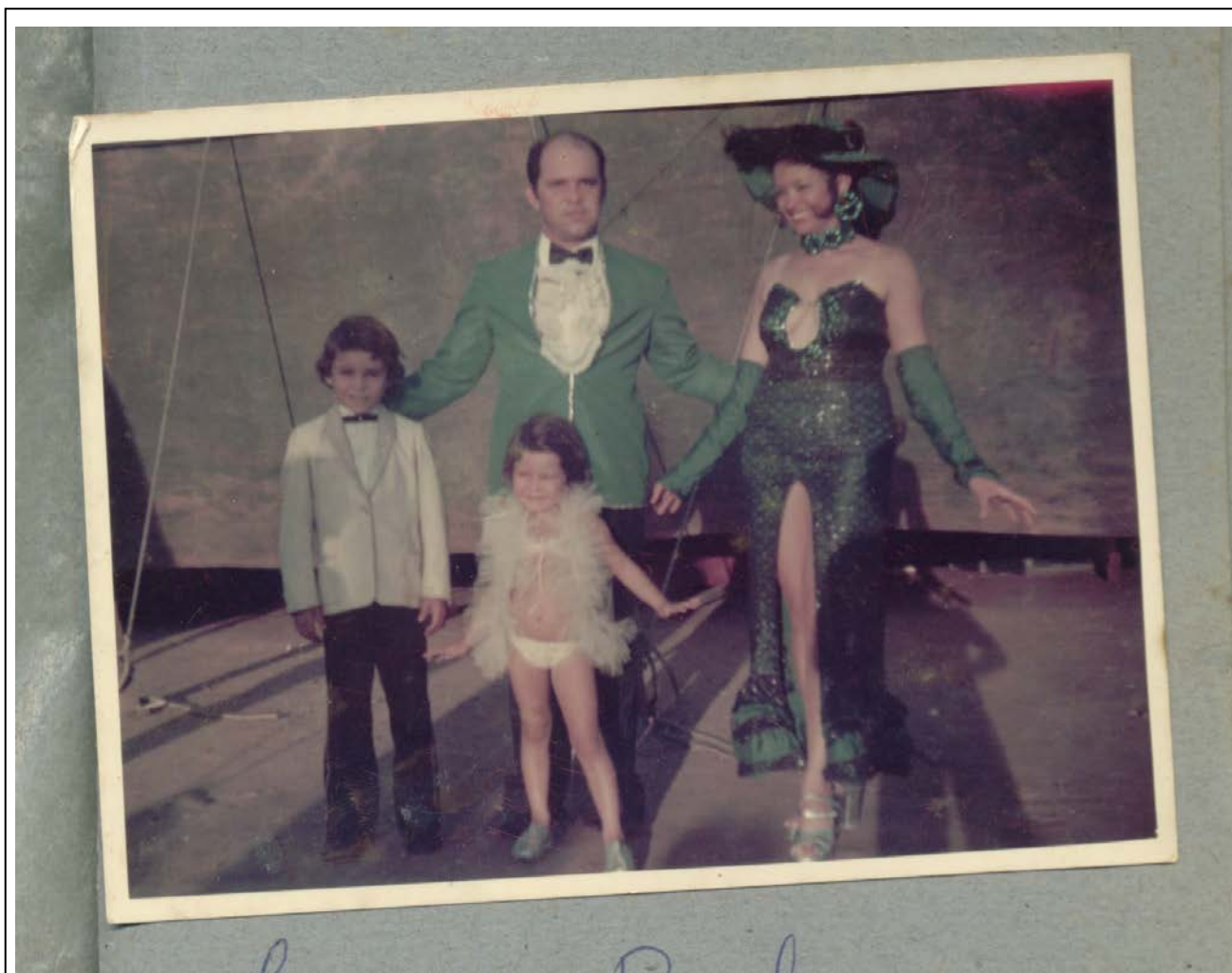
Os resultados foram muito positivos e é possível afirmar que a música e a dança são elementos realmente vitais na expressividade de um palhaço, pois propiciam jogos mais potentes entre palhaços e público, além de ampliar as ferramentas dramatúrgicas e as possibilidades de repertório do palhaço.

8. ANEXO A: FOTOS.

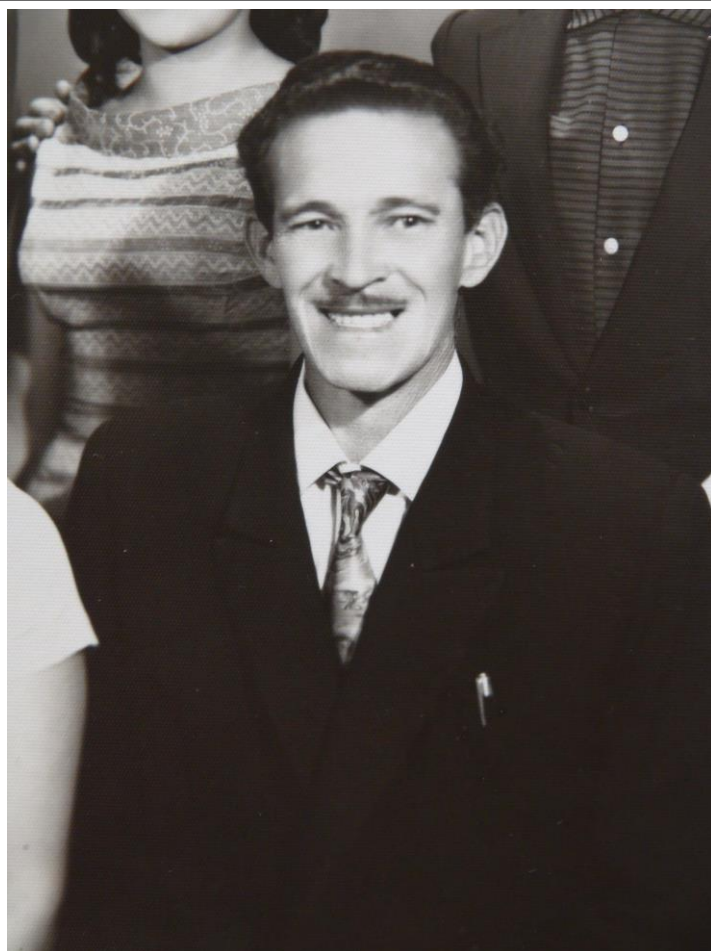
Tabajara Pimenta em entrevista, em janeiro de 2014



Tabajara Pimenta em seu número com bolas. Acervo da família.



Tabajara Pimenta e sua família: Tabajara P. Junior, Daniele Pimenta e Gê Pimenta. Acervo da família.



Arlindo Pimenta. Acervo da Família.



Palhaço Pim-Pim e Arlindo Pimenta, 1961. Acervo da família.



Arlindo Pimenta como palhaço nos anos 1960. Acervo da família.



Arlindo Pimenta fazendo cadeiras para Circo Rosário. Acervo da família.



Arlindo Pimenta recebendo homenagem como Cidadão Ribeirãopretano. Acervo da família.



A família de Arlindo Pimenta - Em pé: Sônia (trapezista), Edson (Administrador), Tabajara (Equilibrista/Malabarista e proprietário de circo), Yara (*Partner* em número de arame bambo), Ubirajara (Ator, Malabarista e Palhaço) e Ary (Excêntrico Musical). Sentados: Graciana e Arlindo Pimenta. Acervo da família Pimenta.



Ary Pimenta e Teresa Justino, sua esposa, como excêntricos musicais. Acervo da família Pimenta.



Ubirabajara Pimenta como *Tramp*. Acervo da família Pimenta.



Edson e Ubirajara Pimenta. Acervo da família Pimenta.



Miguelzinho, Pim-Pim, Ary Pimenta, Helton Pimenta e Ubirajara Pimenta. Acervo da família Pimenta.



Roger Avanzi, em entrevista em 2011.



Foto do primeiro grupo de Professores da APAC (Academia Piolin de Artes Circenses) fundada em 1978. Roger Avanzi é a quinta pessoa da direita para esquerda. Acervo do centro de Memória do Circo.



Roger maquiado como Picolino 2. Foto de Luis Alfrec.



Picolino 2. Foto de Luis Alfrec.