

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

DANIELLE BURGHI

**Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços**

São Paulo

2017

DANIELLE BURGHI

**Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços**

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

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

São Paulo

2017

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

B956c Burghi, Danielle, 1989-.

Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços / Danielle Burghi. -  
São Paulo, 2017.

163 f.

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual  
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Palhaços. 2. Circos. 3. Vieira, Cristiane Paoli.  
4. Representação teatral - Estudo e ensino. I. Bolognesi, Mario  
Fernando. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.  
III. Título.

CDD 791.33

DANIELLE BURGHI

**Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços**

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

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Aprovada em: 31/08/2017

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

---

Profa. Dra. Elisabete Vitória Dorgam Martins  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Para Dolly H. R. Burghi e Hamilton Burghi

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e mestre, Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi, pela paciência e as doses de bom humor durante o desenvolvimento desta pesquisa; pelas orientações sempre objetivas e certeiras, sem perder a leveza, que tornaram possível e agradável a escrita deste trabalho.

À grande mestra Cristiane Paoli Quito, por toda a abertura, o acolhimento e a disponibilidade desde nosso primeiro contato. Por ter me apontado caminhos, contribuído tanto com minha pesquisa e pelas conversas tão sensíveis que me transformaram enquanto pesquisadora, artista e também como pessoa.

Aos queridos artistas Helena Miguel, Bete Dorgam e Flavio Falcone, pela disponibilidade, a atenção e o cuidado ao me concederem entrevistas que enriqueceram o presente trabalho e foram essenciais para o seu desdobramento.

Às professoras Elisabete Dorgam – novamente ela – e Rita Bredariolli pelos apontamentos significativos em minha banca de qualificação do mestrado, que deram novos e ainda mais interessantes rumos à minha pesquisa.

À FAPESP e à CAPES, pela concessão de bolsa de Mestrado, que possibilitou o aprimoramento do projeto desta pesquisa – Processo n° 2016/07731-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

À jornalista e amiga Priscila Cellino, pelo grande suporte na reta final da escrita desta dissertação, tanto profissional quanto pessoal.

Aos meus colegas de pesquisa e pós-graduação, pelas muitas informações trocadas, as risadas e o incentivo constante.

Aos meus pais, Dolly Burghi e Hamilton Burghi, pelo amor incondicional, pela paciência em meus dias complicados, pela compreensão e o esforço em se manter por perto todos os dias durante a realização deste trabalho, pela parceria e incentivo de minhas escolhas e meus caminhos sempre. Agradeço por todo o apoio desde a inscrição no processo seletivo do mestrado até a conclusão desta pesquisa. Sem eles, nada disso seria possível.

À Tassiana Burghi, mais do que uma irmã, uma parceira de vida e de jornadas. Por estar ao meu lado em mais esse caminho.

À Oma, por sempre vibrar com minhas conquistas e fazer questão de se manter presente em todos os momentos.

Às minhas amigas do coração, pela paciência nos meus dias difíceis e pela compreensão nos momentos em que tive que me ausentar durante a realização desta pesquisa. Pelo incentivo, a sinceridade, o apoio e as piadas que tornam meu caminhar muito mais leve e alegre.

## RESUMO

A pesquisa consiste na documentação e análise do processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito, englobando sua metodologia, seus conceitos e suas influências. A pedagogia de Quito, no que concerne ao trabalho com palhaços, é analisada a partir do ponto de vista de artistas e aprendizes que passaram por esse processo, além de experimentações da própria pesquisadora e contato direto com a artista.

**Palavras-chave:** Formação de palhaços. Comicidade. Teatro. Circo. Pedagogia.

## **ABSTRACT**

The following research consists of the documentation and analysis of Cristiane Paoli Quito's clown training process, covering her methodology, concepts and influences. Quito's pedagogy, concerning the work with clowns, is analysed from the point of view of the clowns that have gone through this process, in addition to the researcher's experimentation, and direct contact with the artist.

**Key-words:** Clown training. Comicality. Theater. Circus. Pedagogy.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO 1 - QUEM É CRISTIANE PAOLI QUITO.....</b>	<b>16</b>
2.1	Dados biográficos.....	16
2.2	Cristiane Paoli Quito à luz da academia.....	24
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO 2 - O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALHAÇOS DE QUITO.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1</b>	<b>Objetivos da formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2</b>	<b>Estrutura das aulas - O curso intensivo e o curso regular.....</b>	<b>38</b>
3.2.1	Participação nos jogos de plateia.....	40
3.2.2	A relação entre Madame e aprendiz.....	42
3.2.3	Breves considerações acerca dos jogos.....	42
<b>3.3</b>	<b>Conceitos trabalhados.....</b>	<b>43</b>
3.3.1	O estado, a fogueira interna e o brilho no olhar.....	43
3.3.2	A não obsessão.....	48
3.3.3	O flop e o “estar na merda” – lidando com o ridículo.....	49
3.3.4	Cumplicidade.....	52
3.3.5	Energia e disponibilidade.....	54
3.3.6	Porosidade.....	57
3.3.7	Ritmo / Tempo e contratempo.....	60
3.3.8	Ponto fixo.....	63
3.3.9	Jogar em maior e em menor / Contraponto.....	67
3.3.10	Triangulação.....	69
3.3.11	<i>Double take</i> .....	71
3.3.12	Treinos de técnica.....	72
3.3.13	Enganar e ser enganado / Ingenuidade.....	73
3.3.14	O especialista.....	74
3.3.15	O prazer da fala.....	78
3.3.16	Misturando conceitos.....	79
3.3.17	O figurino.....	80

3.3.18	O corpo – A educação somática.....	83
3.4	A importância da não-fixação.....	85
3.5	A roda, o observador e a plateia.....	88
4	<b>CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>
4.1	A figura do mestre e os novos caminhos.....	99
4.2	A experiência para além da arte.....	108
4.3	Percalços.....	112
4.4	A experiência da roda, do observador e da plateia.....	116
5	<b>CAPÍTULO 4 - AFINAL, O PROCESSO PEDAGÓGICO DE QUITO.....</b>	<b>119</b>
5.1	A pedagogia de Quito ao longo do tempo.....	119
5.2	Os diferenciais de Quito.....	122
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>
	<b>ANEXO A - JOGOS.....</b>	<b>143</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Cristiane Paoli Quito, nascida em 1960, é atriz, produtora, diretora, professora e pesquisadora. Investiga intersecções entre as linguagens de teatro, dança, circo, teatro de bonecos e música. É, também, especialista em improvisação e referência como formadora de palhaços na cidade de São Paulo, ponto este que é utilizado como centro da presente pesquisa de mestrado.

Formada em Direito, trabalhou pouco tempo como advogada, tendo uma carreira mais extensa na área das artes cênicas e da produção de espetáculos.

Tangente a essa área, Quito passou por formações diversas, sob um hibridismo de linguagens, com profissionais renomados e muito reconhecidos no cenário artístico brasileiro e, também, europeu. Dentre eles, destacam-se Antônio Januzelli, Francesco Zigrino e Philippe Gaulier, além da parceira Tica Lemos<sup>1</sup>. Apropriou-se, por meio de estudos e vivências, de conceitos da *commedia dell'arte*<sup>2</sup>, de máscaras, de dança e preparação corporal e de palhaços.

Estudou dois anos na Inglaterra e participou, no Brasil, da direção e produção de vários espetáculos teatrais, até se aprofundar na linguagem do palhaço. Desde 2000, leciona na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP). Também oferece cursos de palhaço no Espaço, na Vila Madalena, em São Paulo.

Cristiane Paoli Quito ministra cursos intensivos (de cerca de uma semana) e também, anualmente, abre seus cursos de formação contínua e aprofundada. Por suas formações já passaram conhecidos palhaços e palhaças do cenário teatral paulista diverso, como é o caso de Lu Lopes, Nando Bolognesi e de integrantes do grupo Cia. do Quintal<sup>3</sup>. Em seus cursos de formação de palhaço, Quito utiliza, sobretudo, jogos e exercícios que trabalham, entre outros conceitos, a disponibilidade do corpo, o improviso, a presença de cena, o brilho no olhar, o estado de jogo, características que, para ela, são essenciais ao ator e ao palhaço.

Sobre o trabalho de Quito é possível encontrar algumas reflexões e análises, presentes em trabalhos acadêmicos que tratam de sua pedagogia como um todo, relacionada a outras questões abordadas como objeto principal de pesquisa. É o caso das dissertações de Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado (2005), Leslye Revely dos Santos (2007) e José Raimundo Ferreira Dornellas (2008) e das teses de Maria Carolina Macari (2011) e Elisabete

---

<sup>1</sup> Sobre esses artistas, será melhor abordado no primeiro capítulo.

<sup>2</sup> A *commedia dell'arte* é uma forma de teatro popular que surgiu na Itália e vigorou na Europa durante os séculos XVI, XVII e XVIII, utilizando-se de meias-máscaras fixas e fazendo grande uso da improvisação. Sobre a *commedia dell'arte*, será melhor abordado no primeiro capítulo.

<sup>3</sup> Esses nomes serão retomados no primeiro capítulo, de forma mais detalhada.

Vitória Dorgam Martins (2004), além da dissertação, recém-defendida, da própria Cristiane Paoli Quito<sup>4</sup> (2016).

Todas essas pesquisas têm como enfoque leituras diferentes do método de trabalho de Quito, seja por a artista estar inserida como referência dentro de um trabalho mais amplo – no que se refere à temática –, que não a tem como objeto central do trabalho, especificamente; seja por focarem na questão da dança, da preparação corporal dos atores ou quaisquer outros aspectos diversos de seu trabalho, que não exatamente sua pedagogia de formação de palhaços. O trabalho com palhaço, nesses textos acadêmicos citados, quando presente, é analisado do ponto de vista do meio e não do fim, isto é, como recurso para preparação de espetáculos, como parte de jogos que trabalham o corpo e conceitos necessários ao ator, mais do que como linguagem em si, para formação de palhaços profissionais.

Dessa forma, há uma lacuna que pode ser preenchida com a presente pesquisa.

Além de toda a questão da linha pedagógica desenvolvida e utilizada por Paoli Quito na formação de palhaços, chama a atenção o fato de muitos artistas – provenientes de diversas áreas profissionais, como atores, professores, palhaços e até médicos – salientarem a importância do que vivenciaram com a formadora, que é vista por eles como mestra. Suas experiências com ela ultrapassam as barreiras do universo artístico e transbordam para a vida pessoal, afetando seus modos de ser e estar no mundo.

Por meio da reflexão acerca dessas experiências, ao serem trazidas à tona torna-se possível buscar uma aproximação do significado dessa formação peculiar oferecida por Quito, compreendendo um pouco melhor o motivo de ela ser tão forte e presente no desenvolvimento de muitos aprendizes, a despeito de haver muitos outros artistas educadores trabalhando com a mesma linguagem.

Por se tratar de uma artista com uma carreira extensa, que trabalha com teatro e a linguagem do palhaço há mais de 20 anos, há muito a se compreender no trabalho de Cristiane Paoli Quito, que pode servir de base para artistas, pesquisadores, professores e interessados em tal linguagem (tanto do teatro quanto do palhaço e da comicidade em geral).

Uma vez que muitos palhaços e palhaças atuantes no Brasil, sobretudo em São Paulo, foram formados por Quito, é possível, por meio do conhecimento e do entendimento desse processo de formação, além das entrevistas com alguns artistas específicos, buscar compreender o modo de atuação desses palhaços, que estão, hoje, trabalhando nos palcos, nas ruas e nos hospitais.

---

<sup>4</sup> A despeito de, profissionalmente, a artista utilizar o nome Cristiane Paoli Quito, em sua pesquisa acadêmica consta o nome da autora como Cristiane Paoli Vieira.

Dessa forma, é de grande relevância o estudo do processo de formação de palhaços desenvolvido por Quito, por ser, inclusive, uma especificidade ainda não estudada e sobre a qual não existe muito material escrito e disponível. A própria dissertação de mestrado de Quito, que tem como tema sua trajetória artística, não consegue abordar todos os aspectos de sua formação, ficando reservada ao palhaço uma parte mais curta, embora não menos importante.

Como citado, os trabalhos acadêmicos já existentes a respeito de Cristiane Paoli Quito não têm como enfoque principal e específico seu processo de formação de palhaços, sendo, portanto, um aspecto ainda carente e necessário de ser estudado, devido à importância da formadora no cenário artístico no que diz respeito ao trabalho com essa linguagem. E, até, como forma de complementar esses outros estudos já realizados.

Tudo isso tendo em vista que, a despeito dessa tentativa de destrinchamento do trabalho de Quito para que melhor seja estudado e analisado, há questões indissociáveis em seu desenvolvimento, estando todas essas diversas linguagens citadas misturadas em todo e qualquer trabalho que a artista faça.

Conversas com alguns artistas do meio teatral, que se deram ao longo da presente pesquisa, apontam para características na formação de palhaços de Quito que são diferentes do trabalho de quaisquer outros; o intuito deste trabalho é encontrar esse diferencial a partir do contexto das experiências de tais artistas.

A presente pesquisa – realizada, boa parte, com bolsa de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – tem como objetivos gerais documentar e analisar o processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito, englobando sua metodologia, seus conceitos, suas influências; além de analisá-lo do ponto de vista da experiência daqueles que passaram por sua formação e buscar suas peculiaridades.

Tal pesquisa é realizada por meio de estudo bibliográfico (histórico e crítico) acerca do palhaço, da pedagogia de palhaços, da formação e treinamentos de Quito e dos conceitos de alguns pedagogos selecionados; também – e sobretudo – por meio do acompanhamento e da participação em *workshop* de palhaço ministrado por Quito, durante uma semana, no Espaço, na Vila Madalena, no início de 2016, e do acompanhamento e participação no curso regular (anual) de palhaço ministrado por Cristiane Paoli Quito, no mesmo local.

A partir desses pontos, algumas perguntas foram elaboradas para, ao longo da pesquisa, tentarem ser respondidas: como funciona basicamente sua formação de palhaços? Quais exercícios são usados e com que finalidade? O que significa trabalhar a linguagem do palhaço para Quito e como ela o faz?

Em extensão a essas perguntas, outras ainda surgiram e nortearam o que se caracteriza como um dos grandes achados desta pesquisa, que foi dar voz aos artistas que se formaram com Quito e analisar e refletir acerca de seu processo pedagógico tendo como mote central suas experiências: Qual o diferencial do processo de formação de palhaços de Quito? Por que ela é mestra de tanta gente? De que maneira o trabalho de Cristiane inspira e afeta o trabalho de outros artistas que passaram por suas formações?

Para responder a todas as perguntas, não pude deixar minha própria experiência de lado. Há um certo distanciamento no que se refere ao processamento e à análise dos dados obtidos, além de eu partir da posição de alguém que jamais havia trabalhado com Quito, até o início desta pesquisa. Porém, uma vez que vivenciei todo o processo dos cursos intensivo e regular de palhaço que ela ministra, seria impossível que, ao analisá-lo pelo viés da experiência, conversando com artistas que também passaram, de alguma forma, por esse processo, eu deixasse a minha de lado. Por isso, no segundo, no terceiro e no quarto capítulo, que são menos advindos, puramente, de levantamento bibliográfico, permito-me intercalar, em determinados momentos, o uso da primeira e da terceira pessoa ao redigir este trabalho.

O primeiro capítulo apresenta um panorama da carreira de Cristiane Paoli Quito, envolvendo profissionais com quem a artista teve sua formação nas artes cênicas, além de referências para seu trabalho. Ademais, o capítulo apresenta alguns conceitos encontrados em teses e dissertações que foram dedicadas, em parte, a alguma análise mais aprofundada da pedagogia de Quito, ainda que não diretamente relacionados ao trabalho com a linguagem do palhaço. Isso tudo como forma de levantar estudos que já deram conta de explicar alguns aspectos do processo pedagógico desenvolvido por Quito e trazê-los para o universo da palhaçada, do trabalho da formadora diretamente com essa linguagem, que é um dos objetivos principais desta pesquisa. Como a própria Quito afirma: “Não consigo separar o palhaço de mim, está impregnado. E ele foi muito valioso na área da improvisação. Porque com todo mundo que eu trabalho eu passo pelo palhaço”. (JUNQUEIRA, 2012, p. 175)

O segundo capítulo abarca a estrutura das aulas e a descrição minuciosa do processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito. Nesse capítulo, que tem como base as minhas próprias vivências nos cursos formativos da professora e diretora, são abordados conceitos que Quito acredita serem essenciais para um bom palhaço e que estão presentes em boa parte de seus jogos aplicados em aula. No capítulo, é identificada e analisada sua metodologia de trabalho no que concerne à formação de palhaços, tanto no curso intensivo (“de verão”, como ela costuma chamar) quanto no curso regular. Por meio da análise acerca da estrutura das aulas, da evolução temática e dos conceitos implícitos e trabalhados nos jogos

propostos é possível compreender o que é o seu processo pedagógico de formação de palhaços.

No terceiro capítulo, as informações e apreensões desenvolvidas no segundo capítulo são aprofundadas e analisadas a partir de algumas experiências. É, ainda, aprofundada a trajetória de Quito, que foi apresentada no primeiro capítulo, ampliando o panorama de sua relação com o mestre Philippe Gaulier, que foi uma experiência significativa. Tendo como material de análise as observações levantadas com minha participação nos cursos citados, acrescidas de informações coletadas por meio de conversas com os artistas Bete Dorgam, Flavio Falcone e Helena Miguel<sup>5</sup>, além de relatos em conversas de final de aula de participantes dos cursos em 2016 e de entrevista com a própria Cristiane, são feitas reflexões que permitem compreender da forma mais completa possível Quito e sua formação de palhaços, reconhecendo o que de mais significativo ela apresenta. Toda essa análise é baseada nas experiências singulares<sup>6</sup> de cada um desses três artistas selecionados, considerados relevantes para a pesquisa por terem passado por essa formação em momentos distintos, serem advindos de contextos diferentes e possuírem caminhos profissionais e de atuação também muito diversos – Bete participou da primeira turma<sup>7</sup> de palhaços formada por Cristiane, Flavio é psiquiatra e trabalha na Cracolândia<sup>8</sup>, Helena é a mais jovem e trabalha no hospital, além de ser aluna tanto de Quito quanto de sua discípula Bete.

O quarto e último capítulo tem caráter conclusivo e se refere ao processo pedagógico de Quito, de modo a sintetizar seus princípios essenciais, a forma com que se transformou ao longo do tempo e da trajetória da formadora e dando destaque aos expedientes que a tornam diferenciada em relação aos demais formadores. Tais peculiaridades de seu processo são analisadas a partir de pontos de vista advindos da experiência dos artistas comentados no terceiro capítulo e da concatenação de aspectos abordados nos capítulos anteriores.

No anexo, estão documentados alguns jogos e exercícios (e suas variações) propostos por Cristiane Paoli Quito ao longo de suas aulas de formação de palhaços e que foram por mim experienciados e ao longo deste trabalho serão comentados.

---

<sup>5</sup> Esses artistas serão abordados de forma mais aprofundada adiante.

<sup>6</sup> A concepção de experiência singular utilizada neste trabalho é aquela dada pelo pedagogo Jhon Dewey. Consultar Dewey (2010, especialmente o capítulo “Ter uma experiência”, p. 109-141).

<sup>7</sup> Apesar de Cristiane Paoli Quito já estar trabalhando a linguagem do palhaço com os atores da Troupe de Atmosfera Nômade, era a primeira vez que o processo pedagógico se dava dessa maneira, como um breve curso ministrado dentro de um espaço cultural, em que Cristiane assumia a função “oficial” de professora. Sobre tal grupo teatral e tal oficina ministrada por Cristiane será abordado no primeiro capítulo.

<sup>8</sup> Cracolândia é a denominação popular para uma área localizada no centro da cidade de São Paulo onde, historicamente, desenvolveu-se intenso tráfico de drogas, sobretudo o crack.

## 2 CAPÍTULO 1 - QUEM É CRISTIANE PAOLI QUITO

### 2.1 Dados biográficos

Cristiane Paoli Quito é uma renomada e conhecida formadora de palhaços de São Paulo, tendo relevantes pesquisas também na área de dança, de teatro e, sobretudo, na intersecção dessas linguagens; além de trabalhar com produção e direção de espetáculos teatrais e ter experiência como professora em curso de formação de atores.

Cristiane Paoli Vieira é, na realidade, seu nome de batismo; mas a artista agregou Quito como parte dele por se tratar de um apelido carinhoso recebido já dentro de casa, por sua mãe e seus irmãos, desde que era criança.

Ao longo desta dissertação, é utilizado no texto seu nome artístico. Porém, nas referências bibliográficas, consta seu nome de batismo.

Nascida na cidade de São Paulo, em 1960, Quito, filha de mãe e pai advogados, formou-se bacharel em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, na capital paulista.

Iniciou sua carreira no teatro por volta de 1977, quando conheceu Janô (o Professor Doutor Antônio Januzelli), que trabalhava com improvisação.

Seu primeiro contato com teatro ocorreu quando tinha 17 anos e estava cursando o segundo grau (atual Ensino Médio) na escola Logos, em São Paulo (SP). Janô ministrava um curso extracurricular de teatro nesse colégio, cuja existência era recente, de apenas dois anos. Dessa turma faziam parte onze estudantes que, como a própria Quito conta, em entrevista transcrita e anexa no trabalho de Leslye Revelly dos Santos, tiveram um aproveitamento maravilhoso na escola, cresceram, começaram a discutir a escola e, a despeito de nove deles terem reprovado de ano no ensino regular, apresentaram um desenvolvimento e uma ascensão sobre os outros alunos muito forte de liderança, o que levou a escola a incluir o teatro em sua grade curricular (SANTOS, 2007, p. 137).

Foi assim que a relação de Quito com o teatro ficou mais forte ainda. Com essa turma de jovens atores colegiais, inclusive, ela apresentou *A Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, peça proibida pela censura, na época da ditadura civil-militar. A montagem foi encenada no Teatro João Caetano, em São Paulo, em 1978.

Quito teve uma passagem de quatro meses pelo Centro de Pesquisa Teatral (CPT)<sup>9</sup>, do diretor Antunes Filho. Mas não se identificou muito com o trabalho.

Com Janô, que também dava aulas na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, Cristiane trabalhou, depois de sair da escola, por cerca de um ano e meio ainda, com um grupo independente (composto de ex-alunos do Logos).

Foi aí seu primeiro contato com a máscara: por intermédio do diretor, os integrantes do grupo tiveram a oportunidade de experimentar o trabalho com a máscara neutra com Beth Lopes<sup>10</sup>, que tinha acabado de voltar da França, de formações com Lecoq<sup>11</sup>. Montaram um espetáculo chamado *Estilhaços*, em 1983, com o qual se apresentaram em festivais amadores e também em alguns SESC, como Anchieta. Quito ganhou o prêmio de melhor atriz com esse espetáculo.

Nessa época, em meados dos anos 1980, Cristiane Paoli Quito já cursava a graduação de Direito e, por ter os conhecimentos jurídicos e o teatro ainda ser muito presente em sua vida, abriu uma empresa de produção e começou a produzir espetáculos. Produziu *Morangos Mofados* (1984), um espetáculo dirigido por Paulo Yutaka<sup>12</sup>, que tinha um trabalho de mímica, teatro físico, muito forte com o grupo Quadricômico<sup>13</sup> – que, na época, fez certo sucesso, pois era considerado inovador pela linguagem.

É convidada para produzir, em 1983, um espetáculo dirigido pelo italiano Francesco Zigrino<sup>14</sup>, que estava trabalhando com um grupo de alunos da EAD. Desse grupo fazia parte, entre outros artistas reconhecidos, Cida Almeida<sup>15</sup>, que, mais para frente, vai trabalhar de forma mais direta com Quito. Era um espetáculo infantil, chamado *Pinóquio*, que a encantou quando visto pela primeira vez, no dia da estreia.

---

<sup>9</sup> O CPT é um centro de criação teatral coordenado por Antunes Filho e patrocinado pelo SESC São Paulo, tendo como sede o SESC Consolação. No CPT, são desenvolvidos inúmeros projetos de experimentação e criação artística, tendo como grandes focos verticalizar a interpretação do ator e a pesquisa de novas linguagens.

<sup>10</sup> Atriz e diretora gaúcha, Elizabeth Lopes, mais conhecida como Beth Lopes, é também professora universitária e estuda a linguagem da máscara, do palhaço e do bufão.

<sup>11</sup> Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Partindo da experiência corporal que adquiriu como ginasta, esportista e professor de educação física, atividades que desempenhou no início de sua carreira profissional, interessou-se mais tarde pelo corpo como instrumento da interpretação e expressão do ator e investigou maneiras para predispor-lo a assumir diferentes atitudes exigidas pelos mais diversos tipos de personagens e propostas cênicas. Em 1956, fundou a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, onde ensinava, entre outras coisas, o trabalho com máscaras, com mímica, com palhaço.

<sup>12</sup> Paulo Yutaka foi diretor e ator na cidade de São Paulo.

<sup>13</sup> Trata-se do grupo Quadricômico Teatro Mímico, de São Paulo.

<sup>14</sup> Ator e diretor italiano; conhecido pelo trabalho com máscaras, sobretudo da *commedia dell'arte*. Na década de 80, Zigrino veio a São Paulo e ministrou cursos de palhaço e máscaras na EAD/USP.

<sup>15</sup> Cida Almeida é atriz e diretora formada na Escola de Arte Dramática da ECA/USP. Baiana, é pesquisadora da cultura popular brasileira; especialista no treinamento e preparação de atores através das máscaras teatrais, com ênfase na linguagem do palhaço.

Trabalhando como produtora de espetáculos, Cristiane começou a ter mais contato com os grupos e diretores para quem (e com quem) trabalhava, acompanhando e observando de perto os processos. Com o tempo, foi aprendendo muito com esses diretores e, por vezes, até dava sugestões a eles, funcionando quase como uma assistente de direção.

Tendo contato com atrizes que cursavam EAD, Quito foi convidada por elas para produzir um outro espetáculo que seria dirigido por Zigrino, *O Arranca Dentes*. Acabou participando, também, como atriz. Zigrino tinha decidido trabalhar *commedia dell'arte*<sup>16</sup> apenas com as mulheres daquela turma da EAD e precisava compor elenco; era uma proposta de trabalhar os personagens todos masculinos por elas. Foi aí que Cristiane teve contato mais aprofundado com a linguagem das máscaras, sobretudo da *commedia dell'arte* e do *clown* (ou palhaço). Zigrino era italiano, mas tinha passado por formação com Lecoq.

A atuação de Quito como diretora começou com um convite em 1985, para dirigir um espetáculo chamado *Fantasia*, com que ganhou vários prêmios.

Em 1988, Quito viaja para a Europa para estudar teatro na Inglaterra. Lá, ouve muito falar de Philippe Gaulier<sup>17</sup> e resolve ir para Paris (França) fazer um de seus cursos; fica na cidade por três meses e, por falta de dinheiro, volta para Londres. Um tempo depois, Gaulier vai para Londres ministrar um curso e Quito volta a estudar com ele.

Com Gaulier, Cristiane estudou máscaras<sup>18</sup> com ênfase no palhaço. Começaram a “cair várias fichas”<sup>19</sup> sobre pesquisas e ensinamentos pelos quais ela já tinha passado desde seu início no teatro, na época da escola, e que faziam mais sentido naquele momento; de alguns princípios, Quito já tinha ouvido falar, outros até já tinha vivido e/ou experimentado.

Em Londres, junto com dois amigos brasileiros, Rodrigo Matheus e Reinaldo Renzo, atores que já tinham feito, também, o curso de Gaulier, Quito monta, em 1989, um espetáculo chamado *What I Am*. Apresentaram esse espetáculo em Londres e em Edimburgo (Escócia), gerando muita polêmica, muita crítica, pela variedade de linguagens presentes. Era um espetáculo em que Quito usava o nariz vermelho em quase todos os momentos, brincava com

---

<sup>16</sup> A *commedia dell'arte* é uma forma de teatro que vigorou na Europa durante os séculos XVI, XVII e XVIII, tendo origem na Itália. Realizado a partir da improvisação de pequenos roteiros de ações, os *cannovacci*, era um teatro praticado a partir de meias-máscaras fixas, representando tipos. Tais meias-máscaras possuíam protuberâncias que exageravam alguns aspectos das personagens, acompanhadas das interpretações exageradas que exigiam do corpo dos atores. As encenações de *commedia dell'arte* misturavam, ainda, acrobacias, música, danças, pantomimas, entre outros recursos físicos.

<sup>17</sup> Philippe Gaulier é um mestre francês de palhaço, pedagogo e professor de teatro. Tem uma escola própria na França, onde estuda, sobretudo, as linguagens do palhaço e do bufão.

<sup>18</sup> O curso de Gaulier, em sua escola, possui vários módulos distintos, que pressupõem uma ordem evolutiva, mas não necessária; podem ser cursados de forma avulsa. O inicial é “O Jogo” e há módulos de máscara neutra, máscara larvária, máscara expressiva, melodrama, Shakespeare, clown, bufão...

<sup>19</sup> Acerca disso, será melhor discutido no terceiro capítulo da presente dissertação. Vide, mais especificamente, página 96.

isso; havia também um exímio pianista chinês no elenco, acrobata, além de outros artistas estrangeiros envolvidos fortemente com a linguagem do circo e da dança.

Dois anos depois, Cristiane Paoli Quito volta para o Brasil carregada de toda essa bagagem do exterior – sobretudo com a linguagem do palhaço – e da principiologia do jogo muito forte, muito presente em suas concepções e diretrizes profissionais.

Reencontra amigos que trabalhavam com teatro de bonecos, passa um tempo dirigindo e apresentando-se com eles e, quase que concomitante a isso, estabelece uma parceria com Tiche Vianna<sup>20</sup>, desenvolvendo um novo projeto. Tiche estava voltando da Itália, onde tinha se aprofundado no estudo da *commedia dell'arte* e, então, tiveram a ideia de misturar em um processo teatral essa linguagem com a linguagem do *clown*, que Quito trazia muito forte consigo pós Europa. Formou-se a Troupe de Atmosfera Nômade e o primeiro espetáculo criado foi *Uma rapsódia de personagens extravagantes*, em 1991; desse grupo faziam parte vários artistas de relevância da cidade de São Paulo, como é o caso de André Pink, Débora Serretiello e Vera Abbud.

Com esse mesmo grupo, montaram, ainda, *Mitos e Paixões* (1993) e *Rei de Copas* (1994/5). O primeiro, baseado em *Oréstia*, de Ésquilo, era uma tentativa de Quito de unir a linguagem da tragédia à do palhaço, pesquisa essa que se manteve como mote para muitas outras experimentações da diretora ao longo de sua vida profissional. O segundo, cuja dramaturgia foi organizada por Rubens Rewald<sup>21</sup> e baseou-se no filme francês *Este Mundo é dos Loucos*, de Philippe Broca, tratava da loucura, com influência da linguagem do cinema, e teve um processo com ensaios bem profundos, com uso de vendas e imersão na persona do louco.

Paralelamente a todos esses trabalhos, Quito, quando retornou da Europa, assumiu aulas como professora na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Foi convidada por seu primo, Fernando Vieira, que é mímico e também tinha feito curso com Gaulier na França, e que não poderia assumir o curso devido a um trabalho na televisão. Mesmo achando que não levaria jeito para ser professora, Cristiane aceita o desafio e assume a função de professora de palhaço na Oswald.

O resultado dessas aulas foi um sucesso. O curso, que era para durar três meses, acabou se estendendo por todo o ano, pois se desenvolveu uma turma muito interessada que

---

<sup>20</sup> Tiche Vianna é atriz, diretora e pesquisadora de teatro, especializada na linguagem de máscaras. É uma das fundadoras do BARRACÃO TEATRO – espaço de investigação e criação teatral.

<sup>21</sup> Rubens Rewald é diretor, roteirista e dramaturgo brasileiro, além de professor da USP. Acompanha Quito em muitos de seus processos, como dramaturgista, desde 1999/2000, quando montaram *Acordei pensando em bombas*.

queria, cada vez mais, aprofundar-se na linguagem. Nesse curso estavam artistas como Bete Dorgam<sup>22</sup>, que conta um pouco mais sobre:

Era para ser uma oficina de um semestre; fizemos. Aí nós pedimos para a Oswald para continuar com a oficina – fizemos um abaixo assinado. Aí nós tivemos mais um semestre, foi um ano. Nesse um ano, eram quarenta e tantas pessoas, aí ficaram trinta e tantas pessoas... Aí no ano seguinte, nós pedimos para continuar, nós continuamos com ela... [...] Foi ficando um grupo cada vez menor. Quando chegamos a oito ou nove pessoas, saímos de lá. [...] Olha, nós passamos pela Oswald, nós passamos pela casa da Cuca [Bolaffi], nós passamos pelo Tendam da Lapa... [...] A gente ia carregando a Quito para todos os lugares que a gente conseguia e ela ia continuando... E terminamos o treinamento no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que foi onde, finalmente, a gente montou o *Quadri Matzi* e estreou.<sup>23</sup>

*Quadri Matzi* era um espetáculo de palhaços, fruto de cerca de dois anos de trabalho e estudo de tal linguagem por esse grupo, que começou no curso da Oficina Cultural Oswald de Andrade; um espetáculo que misturava palhaço e drama – mistura que continuava sendo um dos motes de pesquisas de Quito. Drama no sentido de um lirismo, um jogo com temas que podem ser considerados mais sérios, com cenas que poderiam ser trágicas, mas que acabam sendo cômicas.

Entre direções a que era convidada a fazer e, posteriormente, aulas que ministrava na EAD, Quito começou a ter um contato mais aprofundado com a improvisação – já presente nos jogos teatrais e, sobretudo, quando se trabalha com a linguagem do palhaço –, o trabalho corporal e os espetáculos abertos.

Quito já carregava consigo práticas pelas quais tinha se interessado muito nos anos 1980 e que foi melhor conhecer e aprofundar em 1995, quando fez um curso intensivo com Pol Peletier, atriz e pedagoga canadense, no Brasil, no SESC Consolação (São Paulo). Ela trabalhava com meditação ativa, além de o curso contar, também, com elementos de relaxamento, como massagens. Tudo isso na relação com o trabalho teatral. Peletier trabalhava com os chacras<sup>24</sup> e as glândulas, e as relacionava com as articulações; trabalhava, sobretudo, com o abrir dos sentidos e a percepção de cada um de si mesmo e dos outros. Para ela, entrar e sair de cena no teatro era uma questão de ligar e desligar um supraestado de

<sup>22</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, conhecida artisticamente como Bete Dorgam, é atriz, diretora, professora universitária e palhaça.

<sup>23</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara*, na cidade de São Paulo, em 18 de julho de 2011.

<sup>24</sup> De origem do sânscrito, a palavra ‘*chakra*’ significa “roda de luz”. Neste sentido, os chacras representam os centros de energia conectados dentro do corpo humano. Cada chacra tem uma relação direta com algum órgão do corpo e são sete os principais.

energia. Era feito um intenso trabalho, também, com a respiração e os movimentos, advindos da prática da meditação.

Muito interessada no aprofundamento desses conceitos e práticas, Quito viajou, em 1995, para o Canadá e, de lá, novamente para a Europa. Acompanhou diversos festivais e apresentações artísticas que aconteciam pelas ruas das cidades que visitava, além de assistir a um espetáculo de Pina Bausch<sup>25</sup>, *Cravos*, em Edimburgo, que lhe trouxe um olhar diferenciado. Voltou de sua viagem de alguns meses com muita vontade de se aproximar e aprender dança. Menos de um mês depois de voltar ao Brasil, conheceria uma bailaria com quem viria a trabalhar por anos e seria um contato que mudaria um pouco o rumo de suas pesquisas, misturando a dança ao teatro.

Tal contato que a diretora define como uma oportunidade e uma abertura em sua vida profissional foi com Tica Lemos<sup>26</sup>, que trabalhava na EAD como colaboradora. Com ela, Quito aproximou-se de forma mais efetiva da linguagem da dança e da preparação corporal. O espetáculo *Prelúdio para clowns e guitarra*, montado com alunos da EAD em 1996, era o primeiro espetáculo aberto que Cristiane dirigia, um espetáculo de palhaços sem falas e improvisado – a improvisação como resultado final. Acerca dele e do processo, Quito comenta:

Eu trabalhava junto com o fortíssimo trabalho de corpo que a Tica ofereceu, eu trabalhava o palhaço e a improvisação na relação de movimento-imagem-ideia, que é uma fórmula que eu encontrei para a gente conseguir ter a condição de entender a imagem interna e externa do corpo e, assim, comunicar aquilo que se está fazendo. Porque, na improvisação, a questão maior, no caso da improvisação sem palavras, é entender que imagens, o que o outro está lendo, essa equação do interno para o externo, ela é a chave. Em modos gerais, essa equalização, essa fórmula, me trouxe muitas possibilidades. Eu fiz um espetáculo com vinte e quatro atores na EAD, todos muito bons atores. Eram vinte e quatro atores fazendo um espetáculo novo a cada noite, em cima do palhaço. Foi surpreendente. Nós nos divertimos muito. (JUNQUEIRA, 2012, p. 166)

Diversão é uma característica que – mais adiante será possível ver – Cristiane Paoli Quito considera muito importante para qualquer trabalho em que um ator esteja envolvido, estando relacionada ao conceito de prazer e de jogo. Tais conceitos serão aprofundados nos próximos capítulos da presente dissertação.

---

<sup>25</sup> Pina Bausch foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã, que trabalhava bastante com o conceito de dança-teatro, misturando as duas linguagens em seus trabalhos.

<sup>26</sup> Tica Lemos é a introdutora da técnica Contato Improvisação no Brasil. É também uma das fundadoras e diretora do Estúdio Nova Dança e da Cia Nova Dança 4, onde já exerceu a função de diretora, bailarina, orientadora corporal e professora.

Com Tica Lemos, Quito teve contato, também, com a educação somática. Nela encontramos, por exemplo, a Ideokinésis, além do *Body-Mind Centering* (BMC), técnicas que, aliadas à meditação ativa (trabalhada com Pol Peletier), são grandes referências da formadora e diretora, presentes em seu trabalho em todas as instâncias até hoje. Os princípios da educação somática são, sumariamente, o que se costuma chamar de técnicas de consciência corporal, cujo objetivo é melhorar a qualidade de vida, de saúde, de trabalho, utilizando o movimento consciente do corpo.

A Ideokinésis é, conforme a própria Quito define, em nota de rodapé de sua dissertação de mestrado, uma abordagem em que o córtex cerebral (parte consciente do cérebro), por meio de visualizações da estrutura óssea e seus deslocamentos, inicia novos padrões de atividade neuromuscular, a fim de organizar e equalizar o sistema muscular e esquelético para o movimento (VIEIRA, 2016, p. 54). A artista comenta sobre experimentações propostas por Tica Lemos em aulas – quando Cristiane as frequentava como aluna, no Estúdio Nova Dança –, nas quais trabalha exatamente essa abordagem somática:

Estudávamos o esqueleto humano – observando e tocando parte de um esqueleto de resina ou por meio de imagens ósseas de livro de anatomia – para que posteriormente fizéssemos massagens – toques nos nossos próprios ossos ou nos ossos de nossos parceiros de aulas. Deveríamos relaxar e ao mesmo tempo ficar atentos aos toques no osso que recebíamos, deixando a imaginação viva identificar relevos, texturas, e a sensação “do acordar o osso que é tocado”. Eram oferecidas palavras e sugestões para as percepções de movimento, peso, resistência, formato do osso, assim como as possibilidades de direções que o osso tomaria internamente, no corpo, e externamente, no espaço. A porosidade do osso, o deslizar dos ossos nos músculos, a sensação do sangue dentro do osso e em seu entorno. Essas, além de outras percepções e sensações, deveriam estar conectadas com nossas imagens mentais, corpo e pensamento. Depois que estávamos impregnados dessas sensações internas, começávamos a imaginar o movimento do osso para, posteriormente, lançá-lo ao espaço. (VIEIRA, 2016, p. 53-54)

Elas são importantes do ponto de vista da presente pesquisa na medida em que explicam proposições que Cristiane utiliza, por vezes, em aulas do seu curso regular de palhaços e que serão abordadas no próximo capítulo. Em boa parte da sua trajetória, o trabalho com os ossos e a estrutura corporal na produção de imagens, sensações e projeções no espaço esteve presente, incluindo na linguagem do *clown*.

O BMC (*Body-Mind Centering*) é uma técnica somática, de consciência corporal, que tem como eixo central o trabalho com os sistemas do corpo (esquelético, muscular, endócrino, circulatório, nervoso, linfático e dos órgãos) e os padrões neurocelulares básicos (padrões de movimento que constituem a base da coordenação motora dos seres humanos). A ideia é que o indivíduo alcance uma percepção de seu corpo/mente através dessas múltiplas perspectivas,

como forma de perceber a si mesmo e ao ambiente que o cerca. Tomar consciência da localização e do funcionamento de cada órgão, por exemplo, ou então de cada osso, e como podem reverberar em todo o corpo, tende a alterar a qualidade de movimentos, sensações, emoções e deslocamentos corporais, interagindo, esteticamente, com as noções de equilíbrio e desequilíbrio.

Junto com Tica Lemos, Quito fundou, em 1996, a Cia. Nova Dança 4, que investiga a inter-relação teatro e dança, a partir da improvisação.

Com a Cia. Nova Dança 4 e diversas parcerias, como a de Rubens Rewald, a diretora já montou diversos espetáculos cujo mote central era o do improviso cênico, misturando elementos da dança e do teatro em uma busca pela compreensão e pelo desenvolvimento da presença e da dramaturgia próprias do intérprete, em meio a um todo no tempo presente.

Cristiane Paoli Quito manteve – e mantém até hoje –, em paralelo, diversos projetos de direção e montagens de espetáculos, ganhando, inclusive, em 2004, o Prêmio Shell de Direção por *Aldeotas*, de Gero Camilo.

Além disso, como professora da EAD (Quito ingressou na escola como integrante do corpo docente, oficialmente, em 2000) e diretora, prosseguiu pesquisando, com uma metodologia característica e própria – é possível reconhecer – de preparação do ator por meio do corpo, do movimento e da imagem, modos de trabalhar com o improviso e outras características que considera importantes no teatro, como a disponibilidade do corpo, a presença de cena e o brilho no olhar<sup>27</sup>. Além de prosseguir – e, cada vez mais, firmar e intensificar – com seus ensinamentos e aprimoramentos acerca do palhaço e dos jogos teatrais.

Pelas formações com Quito já passaram renomados artistas do cenário teatral paulista diverso. No caso específico de palhaços, que é o foco central desta pesquisa, pode-se destacar, além de Bete Dorgam e Cida Almeida, os artistas Nando Bolognesi<sup>28</sup> e Lu Lopes<sup>29</sup>, além de

---

<sup>27</sup> Os conceitos de disponibilidade, estado de presença e brilho no olhar serão aprofundados no segundo capítulo da presente dissertação.

<sup>28</sup> Nando Bolognesi é ator e palhaço, com formação na Escola de Artes Dramáticas da ECA/USP. Trabalhou por muitos anos como palhaço no teatro e em hospitais.

<sup>29</sup> Lu Lopes é musicista, atriz, palhaça, diretora, escritora e professora. Seus experimentos e vivências transitam entre as diversas linguagens artísticas (tais como a dança, a música e a literatura) por meio, sobretudo, do trabalho com o palhaço. É conhecida como palhaça Rubra.

outros importantes e conhecidos palhaços e palhaças do grupo Cia. do Quintal<sup>30</sup> e do Doutores da Alegria<sup>31</sup>.

Desde 2008, Quito ministra cursos de palhaço no Espaço, na Vila Madalena (São Paulo). No começo do ano, é realizado o curso intensivo, que tem duração de cerca de uma semana; ao longo do ano, realiza-se o curso regular, que é uma formação contínua e aprofundada.

Nesses cursos, o foco é o trabalho específico com o palhaço. Porém, em muitas outras situações, Cristiane faz uso em suas aulas e práticas de conceitos aprendidos em toda sua formação, sobretudo com relação ao palhaço e às máscaras, que acredita serem muito importantes para o trabalho do ator.

## 2.2 Cristiane Paoli Quito à luz da academia

De todas as pesquisas que tiveram Cristiane Paoli Quito como objeto de investigação, até o momento, nenhuma tem como foco exatamente seu trabalho com palhaço. Sequer sua própria dissertação, que faz um apanhado geral acerca de sua trajetória, tendo como maior foco a improvisação e seu trabalho com espetáculos de dança e teatro.

Além de sua própria pesquisa acadêmica, foram encontradas outras três dissertações e duas teses que tratam do trabalho de Quito. São os trabalhos de Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado<sup>32</sup>, Leslye Revely dos Santos<sup>33</sup>, José Raimundo Ferreira Dornellas<sup>34</sup>, Maria Carolina Macari<sup>35</sup> e Elisabete Vitória Dorgam Martins<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> A Companhia do Quintal, dirigida por César Gouvêa, existe desde 2002, dedicando-se, sobretudo, à pesquisa e ao diálogo das técnicas da Improvisação e do Palhaço. Mais informações no link: <http://www.ciadoquintal.com.br/index.php>

<sup>31</sup> Doutores da Alegria é uma organização sem fins lucrativos formada por palhaços e palhaças que atuam em hospitais, tendo sede em São Paulo. Mais informações no link: <http://www.doutoresdaalegria.org.br/conheca/sobre-os-doutores/>

<sup>32</sup> MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, SP, 2005.

<sup>33</sup> 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 Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2007.

<sup>34</sup> DORNELLAS, José Raimundo Ferreira. *Caminhos da formação do ator: conexão interdisciplinar de quatro experiências*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2008.

<sup>35</sup> MACARI, Maria Carolina. *Tiros de movimento-imagem: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2011.

<sup>36</sup> MARTINS, Elisabete Vitória Dorgam. *O Chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2004.

Em sua tese, desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) em 2005, Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado estuda as interações entre o corpo do ator e o ambiente em que este experimenta cenicamente, perpassando pela linguagem do palhaço; a partir desses estudos, utilizando, sobretudo, teorias filosóficas provenientes das Ciências Cognitivas, e analisando e descrevendo um pouco de um *workshop* realizado com Quito, Machado desenvolve um espetáculo próprio, solo, de palhaço, ao qual é dedicado um capítulo de sua tese.

Machado foca seu segundo capítulo nos conceitos apreendidos a partir de uma vivência que faz com Cristiane Paoli Quito no Estúdio Nova Dança, entre 2004 e 2005. Busca encontrar, em meio à sua prática, elementos que a ajudem na criação de uma dramaturgia corporal, do movimento, aplicada ao palhaço.

Sua análise é apontada no sentido da prática corporal, aliada às bases que dão conta de compreender o sistema cognitivo, a relação corpo-mente.

Um dos conceitos – se não o principal – utilizados por Quito em seus exercícios é o movimento-imagem, desenvolvido por ela, cuja base é a ideia de que um movimento gera uma imagem, a qual gera uma ideia, que gera um movimento, e assim por diante. A partir dessa definição, é comentado por Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado:

Essa ideia [no corpo do ator] se desenvolve a partir do movimento. O corpo se apercebe das sensações de movimentos e de imagens que está criando no espaço e que, simultaneamente, está compondo uma ideia. O princípio do “Movimento-Imagem” implica uma atenção especial à percepção e à consciência do fluxo de movimento, de imagens e de ideias que, concomitantemente, se criam no processo de treinamento. [...] Trata-se de perceber que o corpo produz imagens (mesmo em pausa), estas são percebidas pelo público que, por sua vez, se mantém atento, na expectativa do que pode acontecer. (...) O treinamento possibilita ao ator perceber a continuidade e o fluxo do “Movimento-imagem” e, conseqüentemente, o fluxo de ideias produzido. (MACHADO, 2005, p. 68 e 70)

O movimento-imagem é um conceito muito trabalhado por Cristiane Paoli Quito com atores e bailarinos em seus processos de improvisação, muitas vezes, inclusive, servindo como base da prática de ensaios com textos; para que o ator, por exemplo, não sobreponha uma personagem sobre si, de forma arbitrária, é importante que tenha, antes de mais nada, consciência de seus movimentos. Como é bastante ensinado no meio artístico – e desse princípio Quito faz uso –, qualquer ator deve ter consciência de suas possibilidades corporais e de como as desenvolver de forma a gerar uma construção criativa que parta de si.

Quito sempre destaca a importância da relação com o outro quando se está em cena, e durante os exercícios também. Discorrendo sobre um jogo vivenciado nesse *workshop* de que

participou, que trabalhava justamente o conceito de movimento-imagem, Maria Ângela pontua:

O ator realiza a pesquisa de movimento de dois modos complementares: fazendo a sua pesquisa e observando a pesquisa do outro. (...) A um só tempo, aprender a ver o outro implica desenvolver esta capacidade de observação sobre seu próprio trabalho. A essa auto-observação, Paoli-Quito denomina “observador interno”. (MACHADO, 2005, p. 80-81)

É recorrente nos jogos propostos por Cristiane Paoli Quito a instrução para que se observe o outro e a reiteração da importância dessa observação para si mesmo. Nos jogos de palhaço, é possível encontrar tal relação no conceito de porosidade, que será comentado de maneira mais completa no segundo capítulo da presente dissertação.

A parte da tese de Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado que mais se relaciona de forma direta com o tema desta dissertação é aquela em que comenta sobre o jogo. Apesar de relacionar a qualidade de “jogador” ao fundamento do movimento-imagem como ponto essencial de sua pesquisa acerca do tema, há premissas básicas que daí podem ser tiradas e que se relacionam diretamente à linguagem do palhaço, na concepção de Quito. É o caso dos conceitos sobre os quais Machado (2005, p. 90-91) comenta:

O jogo, em suas mais variadas acepções [...] constitui o fundamento no treinamento de Paoli-Quito para a prática da cumplicidade e da conexão entre os atores, o espaço cênico e a plateia. Sem dúvida, seu caráter lúdico permite aos jogadores o envolvimento necessário para o desenvolvimento do jogo e suas possibilidades cênicas e, ao mesmo tempo, conduz a um estado de alegria, prontidão e prazer, fundamentais ao exercício do *clown*.

Maria Ângela ainda cita a importância do prazer em cena e em qualquer jogo cênico. Prazer esse que, nos capítulos que se seguem da presente dissertação, será também abordado e enfatizado.

A dissertação de Leslye Revely dos Santos, desenvolvida na Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2007, tem como objeto de estudos central a pedagogia das máscaras desenvolvida pelo diretor italiano Francesco Zigrino.

O trabalho de Leslye apresenta em anexo uma entrevista detalhada com Cristiane Paoli Quito, em que ela conta sobre sua carreira e alguns momentos que a marcaram, dando, inclusive, detalhes acerca das suas apreensões sobre algumas aulas e trabalhos que assistiu e/ou de que participou.

É o caso do comentário sobre sua vivência estudando *commedia dell'arte* com Zigrino e as outras mulheres do grupo da EAD:

[...] Realmente ele teve uma influência sobre nós muito forte, a compreensão da criação da personagem, anterior ao texto, pela motivação da improvisação, ficou muito evidente e muito característico, também como você compor um tipo físico através das máscaras, das linhas das máscaras; então, para mim, que já havia tido contato anterior, foi extremamente positivo e muito legal. (SANTOS, 2007, p. 138)

José Raimundo Ferreira Dornellas desenvolveu sua dissertação na Universidade de São Paulo (USP), em 2008. Nela, o autor discorre sobre alguns procedimentos e práticas de professores qualificados de teatro em São Paulo, dentre eles Cristiane Paoli Quito. A parte dedicada a ela é pequena, uma vez que o trabalho se propõe a uma documentação e comparação de práticas muito ampla. São apresentados alguns conceitos e uma breve biografia da artista.

Ao longo dos capítulos, alguns conceitos importantes para Quito, no que concerne, sobretudo, ao trabalho com palhaços e com a improvisação em diversas linguagens artísticas, são abordados, sempre em forma de comparação entre práticas dos professores selecionados como objeto de pesquisa de tal dissertação.

A saber, os profissionais escolhidos para tal pesquisa foram: Cristiane Paoli Quito, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio e Myriam Muniz. Dornellas se propôs, em seu trabalho acadêmico, a analisar as práticas pedagógicas e artísticas dos quatro profissionais, apontando convergências e divergências em seus diferentes processos, além de aproximar tais conteúdos.

Assim, é possível selecionar alguns trechos que se aproximam do que aqui é tratado.

Quito acredita que mesmo num espetáculo que se repete todo dia, o trabalho da improvisação, de buscar o inesperado de cada instante, deveria ser uma constante. Mas pelo fato de determinados espetáculos terem sido concebidos sem ser [de maneira] improvisacional, com suas marcações de cena, pode levar os atores a uma possibilidade de mecanização. Isto ocorre, segundo ela, devido o nosso cérebro, nosso pensamento, caminharem sempre mais rápido. Os atores passam a não viver no presente, vivem somente no futuro. A principal qualidade da improvisação é a necessidade de se escutar o presente. (DORNELLAS, 2008, p. 79)

Desse trecho desprende-se ideia semelhante ao que já foi comentado anteriormente no presente capítulo, da importância da improvisação – e, também, de outros conceitos muito fortes utilizados no trabalho com a linguagem do palhaço – para o ator, ainda que não trabalhe diretamente com tais linguagens, como finalidade.

Dornellas também explica um pouco sobre o movimento-imagem, sendo como que complementar ao que foi escrito por Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado (2005).

Dessa forma, é possível entender um pouco mais o olhar de Quito sobre essa questão do movimento e da improvisação, ainda que seja um conceito não diretamente ligado ao trabalho com o palhaço:

No laboratório “**Movimento/Imagem**”, Cristiane Paoli Quito trabalha uma forma de criação em que um movimento leva a um outro movimento, que me levam imagens, que levam ideias. (...) Parte-se do princípio de conseguir que o ator bailarino tivesse a condição de estar consciente, no presente momento, sobre todas as sensações e movimentos, para chegar a outro movimento. Na passagem de um movimento para outro, o ator cria imagens. Isto pode ser realizado na forma de macro ou micro-movimentação. Que significa movimento externo e grande do corpo que dança e se desloca no espaço ou no movimento milimétrico da consciência do ator enquanto está executando a ação de deslocar-se no tempo e no espaço. Enquanto está atuando. (DORNELLAS, 2008, p. 92, grifo do autor)

As falas acerca do movimento interno e do movimento externo vão ser recorrentes ao longo dos cursos de palhaço ministrados por Quito e analisados neste trabalho, sobretudo ao discorrer sobre o ritmo. Assim como a importância do “aqui e agora”, do estar presente e vivo em cena, consciente, que será destacada ao se comentar sobre o estado do palhaço. Ambos os conceitos serão abordados mais à frente, no segundo capítulo.

Dessa forma, é possível relacionar o movimento-imagem aos demais conceitos de trabalho de Cristiane Paoli Quito, uma vez que eles se imbricam e são utilizados em maior ou menor grau como artifícios da prática que pode estar relacionada a diferentes linguagens específicas.

Maria Carolina Macari estuda direta e quase que exclusivamente um trabalho de Quito, em sua dissertação. Ela analisa o processo de montagem da peça teatral *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, dirigida e orientada por Quito com a turma 59 da Escola de Arte Dramática (EAD) da USP, em 2009. Seu objetivo principal foi estudar os procedimentos pedagógicos da dramaturgia corporal utilizados pela professora/diretora com os atores-criadores nesse espetáculo.

Antes de focar em tal análise de processo, Macari dedica um capítulo de sua dissertação à biografia de Cristiane Paoli Quito, além de destacar algumas pesquisas acadêmicas que dão conta de explicar um pouco de seu processo, do ponto de vista da dança, da somática, do corpo. Por ser um foco diferente do da presente pesquisa, não cabe aqui discorrer sobre elas a fundo.

O que cabe neste trabalho é aproximar tais conceitos corporais e tais informações sobre Quito advindas desse viés com o trabalho do palhaço e com definições que permitam entender sua metodologia de trabalho e no que a formadora acredita.

Devido à sua formação heterogênea, Quito utiliza e agrega à sua pedagogia tanto jogos teatrais e dramáticos quanto trabalhos de consciência corporal. Como comenta Maria Carolina Macari (2011, p. 53):

O seu trabalho faz com que os atores tomem consciência do corpo, da movimentação no espaço, das sensações de cada gesto, de cada ação. A cada instante, a cada momento, os seres estão criando imagens. A respiração é, por sua vez, o eixo que sustenta a percepção desses movimentos. Portanto, uma pesquisa corporal com atores é também uma pesquisa de conexão desses atores com a sua própria respiração. A respiração traz a escuta, a percepção do indivíduo consigo mesmo e com o espaço circundante.

E, analisando especificamente a questão do jogo, que Quito traz tão forte em suas aulas e que é tão presente em sua metodologia no que se refere à formação de palhaços – mas não só de palhaços:

...entende-se que o trabalho de Quito é lúdico e compõe-se dos diversos tipos de jogos abordados, além de jogos criados por ela durante mais de vinte anos de experiência teatral. Há uma mistura entre jogos e improvisações, muitas vezes resultando em jogos improvisacionais, isto é, jogos destinados à arte de improvisar. (MACARI, 2011, p. 52)

O terceiro capítulo da dissertação de Maria Carolina Macari é dedicado à análise do processo de montagem da peça teatral *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Nela, não é feito uso do nariz de palhaço, mas nas aulas e ensaios preparatórios para o espetáculo, ele foi peça importante.

Um dos subcapítulos que Macari escreve é, inclusive, dedicado a comentar o uso da máscara como instrumento pedagógico, mais especificamente o *clown* (ou palhaço). São importantes duas falas, sobretudo as que se referem ao trabalho com a linguagem do palhaço como importante não apenas como fim em si, mas também para desenvolver habilidades importantes e essenciais aos atores, que podem agregar muito à qualidade de suas atuações:

Na montagem da peça *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*, Quito explorou a linguagem do *clown* não com a finalidade de incorporá-lo ao espetáculo, mas visando a formação dos atores. Ela trabalhou o *clown* pessoal como forma de trazer a espontaneidade, a alegria e o prazer de estar em cena em cada aluno/ator. (MACARI, 2011, p. 111)

Quando a autora se refere ao *clown* pessoal, é possível depreender que ela está se referindo aos mecanismos utilizados ao se trabalhar a linguagem do palhaço aliada ao autoconhecimento e às características próprias de cada aluno; menos como um trabalho de

imersão profunda e psicológica e mais como um reconhecimento das potencialidades (sobretudo corporais) de cada ator.

E, ainda sobre esse assunto:

[...] A máscara do palhaço não só trabalha com a ideia de um personagem de nariz vermelho, o *clown*, mas, sobretudo, induz-se à reflexão de que, para além do personagem, existe uma autodescoberta, um reconhecimento do ator para consigo mesmo. [...] Quanto mais os alunos/atores tentavam fazer graça, menos risos provocavam, ao passo que, quanto mais imprimiam sua personalidade no *clown* (seus defeitos, suas atitudes levadas ao exagero), mais graça causavam na plateia. (MACARI, 2011, p. 114)

Elisabete Vitória Dorgam Martins, ou, como é mais conhecida, Bete Dorgam, escreve sua tese em 2004, centrando sua pesquisa na utilização da prática com a máscara do palhaço<sup>37</sup> como caminho de criação artística pelo ator em seus processos criativos. Seu início de contato com a linguagem do palhaço foi com Quito, em 1991.

Ainda que sua tese de doutorado seja dedicada à análise do processo da construção (direção) do espetáculo *O chá de Alice*, para responder questões acerca da relevância e dos efeitos de um treinamento com a máscara e com a linguagem do palhaço no trabalho de atores, Bete comenta sobre suas vivências com Quito no primeiro capítulo.

É possível, também, encontrar muitas heranças do que foram os ensinamentos de Cristiane no que se refere ao palhaço e que Bete Dorgam carrega consigo (como reais influências) até hoje.

Acerca do curso com Quito, a artista conta:

Durante as primeiras semanas, o treinamento consistia principalmente em jogos de relação, observação e utilização do espaço, prontidão, etc... Sempre tive algum receio com o trabalho físico mais intenso, porém o nível de dificuldade era médio e eu estava conseguindo acompanhar. (MARTINS, 2004, p. 2)

Bete Dorgam prossegue contando um pouco sobre sua trajetória na oficina, sobre as dificuldades que sentiu e sobre os momentos de crise que teve por não se achar engraçada e/ou por ser mandada pela Madame (figura assumida por Quito em aula, como que uma chefe absoluta) para fora de cena sempre. A pesquisadora relata, por exemplo:

Quito propunha alguns jogos com a máscara e, para mim, não ficava clara a diferença entre estar com o nariz ou sem ele. A dificuldade da respiração ainda era

<sup>37</sup> Bete opta por usar a palavra *clown* em vez de palhaço, por questões que ela explica em determinado momento, mas que não são essenciais para o que está sendo discutido no presente trabalho. Neste, para facilitar a compreensão, é utilizado o termo “palhaço”, como uma tradução do termo na língua inglesa.

meu foco principal e sentia uma grande frustração por não conseguir fazer nada “interessante”. Formávamos um grupo de, aproximadamente, trinta pessoas e, é claro, algumas eram muito engraçadas, outras eram muito extrovertidas e talentosas. E comigo, nada. Absolutamente nada acontecia. Eu me sentia a pessoa mais infeliz e a atriz mais incapaz do mundo. Acordei várias vezes com febre e pensava seriamente em abandonar a oficina, mas alguma coisa bem lá no fundo me obrigava a continuar, talvez meu amor-próprio ou a vaga intuição de que aquele poderia ser um novo caminho que me conduzisse novamente ao teatro e ao prazer de estar em cena. (MARTINS, 2004, p. 3)

Superados esses momentos, Bete faz um balanço do aprendizado com a linguagem do palhaço: “Descobri o prazer de estar em cena, de jogar com meus companheiros e com o público; não o jogo em que se compete e se deseja ganhar, mas aquele que tem o objetivo lúdico e lírico proposto pelo *clown*”. (MARTINS, 2004, p. 10)

E, em complemento a tudo isso, Bete Dorgam ressalta o uso da máscara como instrumento de trabalho no processo vivenciado por atores; a linguagem do palhaço é, então, usada não apenas como fim em si. Essa é uma fala que carrega marcas do pensamento de Cristiane Paoli Quito, que, inclusive, foi comentado anteriormente no presente capítulo quando da análise da dissertação de Maria Carolina Macari.

Bete afirma:

O objetivo principal do treinamento com a máscara não é o de aquisição de mais uma habilidade. Talvez seja exatamente o oposto: a possibilidade do vazio, do deixar-se preencher pelo “aqui e agora”, do “ser” simplesmente, sem artifícios. Ser o que sou plenamente, para poder reconhecer-me no outro e, nesse reconhecimento, poder “ser” o outro. (MARTINS, 2004, p. 12)

Talvez ninguém melhor para definir a prática de Cristiane Paoli Quito do que ela mesma. Durante a reta final da presente pesquisa, Cristiane defendeu e publicou sua dissertação de mestrado, que tem como tema sua própria trajetória artística, dando enfoque, sobretudo, aos mecanismos corporais de que fez – e ainda faz – uso em muitos de seus espetáculos e aulas para atores, bailarinos e iniciantes na linguagem artística, além de um panorama de sua formação e os desdobramentos dela com a Cia. Nova Dança 4.

Sua pesquisa acadêmica não foca tanto seu trabalho com palhaços, mas é inegável o quanto há o imbricamento de conceitos, exercícios e estilo entre tal especificidade e as demais com que Quito trabalha diretamente.

Antes de explicar sobre o “movimento-imagem-ideia”<sup>38</sup>, que inclusive é título de sua dissertação, Quito comenta sobre alguns espetáculos que já encenou – de teatro, sobretudo,

---

<sup>38</sup> Quito nomeia o conceito como movimento-imagem-ideia. É o mesmo conceito descrito, explicado e analisado anteriormente pelos autores dos trabalhos acadêmicos citados, que o chamaram de movimento-imagem. A ideia

mas também de dança; e de dança-teatro. É muito forte a improvisação em seu método de trabalho e em seus interesses estéticos, sempre buscando um aprimoramento do produto final apresentado ao público, mas mantendo o frescor do “aqui e agora”:

...os espetáculos improvisacionais que enceno fluem nas convenções teatrais ou de dança, aceitando os erros e os acertos factíveis do improvisar, mas ao mesmo tempo buscando que o espectador tenha a ilusão de ver algo acabado e preciso, com a emoção de ver o jogo sem que ele seja explícito. Sem dúvida alguma, a plateia também participa dessa construção, às vezes de maneira mais contemplativa e, em outros momentos, deixando fluir seu desejo de participar, principalmente nos trabalhos que são realizados em espaços não convencionais. (VIEIRA, 2016, p. 32)

Os espaços não convencionais a que Cristiane se refere são diversos, como, por exemplo, aqueles em que foram apresentados alguns espetáculos que dirigiu na Cia. Nova Dança 4, como parques, praças, avenidas, escadarias e até piscinas. A diretora sempre teve interesse em experimentar esses espaços alternativos, para que os desafios arquitetônicos fizessem com que os intérpretes buscassem novas possibilidades. Assim, também, para que espectadores diversos, transeuntes ou não, tivessem acesso aos espetáculos e os atores e bailarinos pudessem estabelecer com eles relações, não de forma a colonizar esses espaços, mas de livre aproximação, de encontro dessas brechas e afetos.

O essencial é que sempre seja estabelecido o jogo, entre atores, entre bailarinos e público, entre personagens, entre jogador e espaço. Cristiane tece comentários acerca do jogo:

O jogo é um elemento presente em todas as fontes de desenvolvimento de minha criação, cuja convocação se dá por meio do estabelecimento de relações, sejam elas com o espaço, as pessoas, o texto, a música, os objetos ou a plateia. [...] O gosto pela brincadeira, pelos jogos lúdicos ou mesmo os pelos jogos competitivos infantis ou esportivos sempre esteve presente em minhas salas de ensaios, treinamentos, aulas e espetáculos, com o objetivo de incitar o prazer de estar presente. [...] Quando criança, tive muita liberdade para brincar e jogar. Levar essa vivência para o teatro, na vida adulta, foi um caminho natural, intuitivo. Sempre notei que a superação dos limites e das regras do jogo, por meio da diversão, favoreciam a prontidão, ampliando a disponibilidade e a potência de cada um. O jogador torna-se vivo, presente. (VIEIRA, 2016, p. 22-23)

É essa presença, essa disponibilidade e essa diversão que Quito irá tanto abordar e reiterar em suas aulas de trabalho com palhaço. Mas que são características que, ela acredita, como escreve nessa citação acima, são profundamente importantes para o ator, de forma

---

seria o último passo trabalhado, costuma ficar implícito nos treinamentos, em que a formadora se refere ao conceito apenas como movimento-imagem, pela praticidade do uso. Trata-se apenas da análise de um mesmo conceito sob perspectivas diferentes: a de quem recebe a informação/o conhecimento durante o processo e a de quem cria esse conceito.

geral. As brincadeiras infantis vão ser muito utilizadas pela formadora em aula, processos e ensaios.

O movimento-imagem-ideia permeia todo seu trabalho artístico. Além do que é escrito sobre ele nos trabalhos já comentados de Machado (2005) e Dornellas (2008), é possível aprofundar um pouco mais nessa explicação a partir do trabalho acadêmico de Cristiane Paoli. Ela explica um pouco acerca de tal conceito tão crucial em seu trabalho:

...“*movimento-imagem-ideia*”, um fundamento para que o intérprete reconheça a imagem desenhada por ele no espaço. Nem sempre quem se movimenta reconhece o desenho da imagem projetada no espaço e sua leitura para quem vê. Vivenciar as sensações das imagens é fundamental. Para isso, as pausas são necessárias, sobretudo para reconhecer cada instante de movimento, suas imagens e sensações. A somatória desses “*movimentos-imagens-sensações*”, permeadas de pausas, oferece ideias, às quais podemos nos agarrar e por elas seguir, ou simplesmente descartá-las, para que outros e infinitos *movimentos-imagens-ideias* surjam. “*Movimento-imagem-ideia*” é o conceito como um todo, porém, ele é articulado em partes, por isso *movimento-imagem-sensação*. [...] Partimos da premissa de que em todo movimento há uma imagem, “*movimento-pausa-imagem*”, subjetiva ou concreta, cotidiana ou estética. Resta, portanto, ao intérprete reconhecer e preenchê-la através da respiração, dando espaço à sensação. “*Movimento-pausa-imagem-respiração-sensação-imagem-movimento...*” em fluxos até chegarmos a uma ideia, ou apenas observar os potenciais de possíveis ideias. As pausas podem ser longas ou micropausas como o “*fotograma de cinema*”, em que a imagem se completa sem vermos cada fotografia que constrói uma ideia. Esse aspecto deve ser treinado até que se torne orgânico. [...] No “*movimento-imagem-ideia*”, um movimento leva a outro movimento naturalmente. A percepção do movimento criando imagens no espaço será observada tanto por quem produz o movimento como por quem o vê. A intenção é o reconhecimento da imagem interna que o intérprete produz, para o reconhecimento externo de quem o assiste, o espectador, ou seu parceiro, ou parceiros de cena, para que façam a leitura das imagens produzidas e, ao intuí-las, possam jogar. (VIEIRA, 2016, p. 54-55, grifos da autora)

Esse trabalho de reconhecimento de sua própria imagem corporal é possível de ser enxergado tanto na dança quanto no trabalho de atores e palhaços; e até de narradores e contadores de histórias; todos que lidam diretamente com o improviso, de alguma forma. Sua investigação por Cristiane começou quando dos primeiros estudos improvisacionais e experimentações com a Cia. Nova Dança 4, mas a formadora reconhece características de tal conceito presentes em seus processos em trabalhos anteriores com teatro, no que concerne às ações físicas e sua relação (de mão dupla) com as imagens produzidas.

É possível enxergar, no caso específico do trabalho com palhaços, correlações entre essa proposição do movimento-imagem-ideia – que, em primeira instância, foi utilizada nas investigações na linguagem da dança e, depois, também, nos processos de criação de espetáculos teatrais que Paoli Quito dirigiu – e conceitos abordados em seus cursos de formação de palhaços, com os quais ensina e desenvolve tal linguagem. Desde o trabalho com

as pausas, citadas e relevadas por Quito, que serão bem compreendidas e praticadas quando é feita a abordagem do ponto fixo com os aprendizes palhaços, até o se deixar estar no vazio e ter consciência de seus pensamentos e formas corporais, pressupostos estes a que podem ser facilmente – guardadas as devidas proporções e ajustes – remetidos os importantes e bastante reiterados conceitos de “estar na merda” e porosidade<sup>39</sup>.

Acerca, justamente, dessas proposições, contidas no amplo conceito do movimento-imagem-ideia, Cristiane comenta, ainda que não aponte de forma decisiva a semelhança com o trabalho com a linguagem do palhaço, exatamente:

Imagino que todo movimento constitui por si só uma imagem, e se fotografarmos essa imagem talvez ela nos ofereça sentido, ou não. [...] O fundamental é o intérprete estar consciente da imagem que projeta no espaço e seu possível sentido ou leitura. Poderia também dizer que a ideia pode ser uma atividade ou um gesto, uma atitude, um aspecto emocional, ou ainda uma ação, ou frases de movimentos codificados que buscam significação ou apenas fruição, ou até mesmo o vazio. O intérprete deve estar presente na observação de cada instante de movimento, fotografando mentalmente a passagem de transformação do movimento e verificando as alterações das imagens e suas possíveis significações (ideias) ou não. As pausas são muito bem-vindas para essa compreensão. Assim, gosto de lembrar do “fotograma de cinema”, no que tange a construção de múltiplos quadros, em que a somatória dessas imagens (fotografias) em movimento gera uma ideia. (VIEIRA, 2016, p. 57)

Não partir de ideias prontas, estar disponível e aberto aos estímulos do acaso e da própria movimentação do corpo, dar tempo de pausas para o entendimento do que está acontecendo naquele momento presente... Todas essas compreensões, subentendidas do conceito de movimento-imagem-ideia, estão presentes nas indicações e nos ensinamentos de Cristiane Paoli Quito ao longo de suas aulas nos cursos de palhaço. Talvez de forma a almejar objetivos diferentes daqueles a que esta proposição serve na dança, mas que é igualmente passível de ser aplicada.

O movimento-imagem ou movimento-imagem-ideia é um conceito que não aparece no segundo capítulo desta dissertação por não ser abordado de forma direta pela formadora em seus cursos de palhaço que vivenciei. Apesar de, segundo apontado, ser possível detectá-lo permeando os ensinamentos da formadora em tal linguagem, ele não é nomeado e/ou explicado e/ou tem aulas focadas em seu trabalho específico.

---

<sup>39</sup> Os conceitos de ponto fixo, estar na merda e porosidade serão abordados de forma aprofundada no segundo capítulo da presente dissertação.

### 3 CAPÍTULO 2 - O PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALHAÇOS DE QUITO

Nesse capítulo – assim como no que se segue –, por vezes, terceira e primeira pessoa podem ser utilizadas na escrita de forma até a alternarem-se. Isso porque ele trata da descrição e análise de procedimentos utilizados e desenvolvidos por Quito em suas aulas dos cursos (intensivo e extensivo) de formação de palhaços, os quais foram vivenciados e experimentados pela própria pesquisadora. Não se trata apenas de uma análise distanciada de tais cursos, mas sim de uma experiência<sup>40</sup> individual e pessoal, ainda que envolva no contexto de observação e participação por parte de outros muitos aprendizes.

A vivência, a percepção e a posterior reflexão<sup>41</sup> acerca dos cursos e do processo que neles Quito desenvolve perpassam, *a priori*, corpo e mente ativos da pesquisadora, que é quem se coloca como participante ativa desse processo, sendo quase que impossível (além de não fazer parte da proposta) isentar-se de tal posição.

Portanto, o processo de formação de palhaços de Quito é analisado de forma pessoal e imersa – ainda que dotada de critérios acadêmicos e de [auto] observação – pela pesquisadora participante.

Qualquer tentativa de me referir a mim de forma distanciada, como no caso do uso da terceira pessoa, poderia soar como verdadeira esquizofrenia.

#### 3.1 Objetivos da formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito

Diante da complexidade envolvida na formação de palhaços de Quito é importante compreender os objetivos que norteiam tal processo, ainda que haja tantos caminhos possíveis e mutáveis nesse percurso.

A formação de palhaços que Cristiane oferece reverbera de formas diversas e com mais ou menos intensidade nos aprendizes que por ela passam. Porém, há muito de perceptível nessas experiências do que a formadora acredita e busca em suas aulas e que definem sua própria maneira de trabalhar.

Seu interesse pelo estudo do palhaço surgiu quando teve o primeiro contato, com Gaulier. Porém, a artista já havia percebido o seu viés cômico e o seu prazer com as máscaras

---

<sup>40</sup> Essa experiência é o que o pedagogo John Dewey vai definir com uma experiência singular, transformada em memória e dotada de uma qualidade estética. Para melhor entendimento do conceito de experiência definido pelo pedagogo, consultar Dewey (2010, especialmente o capítulo “Ter uma experiência”, p. 109-141).

<sup>41</sup> Ou, como Dewey denominaria: prática, estética e o exercício intelectual. Consultar Dewey (2010, especialmente o capítulo “Ter uma experiência”, p. 109-141).

antes disso. Já quando criança, na época da escola, se recorda de, na primeira vez que subiu em um palco, as pessoas terem dado risada, sem ela nem entender por que. Ela olhou para aquelas pessoas, para o público, triangulou, e as risadas só aumentavam; e ela adorou essa sensação.

Quando já mais velha, em sua primeira peça como atriz amadora, aos dezoito anos, também sentiu em si um viés cômico maravilhoso, que vinha do improviso, mas também de uma natureza do brincar. Experimentou as máscaras (com destaque para a *commedia dell'arte*), até que chegou no palhaço.

Experimentando em seus grupos a linguagem do palhaço, Quito conta que, além de se divertir muito – o que ela considera essencial para o ator –, percebeu algo importante nesse trabalho: “Fui vendo que aquilo era muito bom! A gente se divertia, nossa capacidade como atores melhorava muito... Porque essa prontidão do palhaço, essa disponibilidade, essa coragem diante do fracasso melhorava nosso trabalho como atores, intérpretes, de outras coisas”<sup>42</sup>.

Portanto, é nesse ponto que se encontra um dos objetivos da formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito, por suas próprias palavras: “Primeiro, é a formação de um ator, de um intérprete”<sup>43</sup>.

E isso está muito claro e presente nas experiências vividas e percorridas pelos artistas que serão abordados, sobretudo, no terceiro capítulo. A despeito de cada um atuar em um contexto diferente (no hospital, na Cracolândia, no teatro e na universidade...), todos mantêm suas características enquanto atores e/ou palhaços, tendo reconhecido o aprimoramento de suas técnicas e o quanto o trabalho do palhaço os auxiliou em muitos aspectos artísticos.

Outro grande objetivo que Quito possui com sua formação de palhaços está ligado ao poder de crítica que ela acredita que seja possível – e que é, pode-se dizer, inerente – ao palhaço, enquanto grande figura do imaginário popular. Assim como, ao mesmo tempo, ela encontra nesse trabalho uma contemplação de uma das coisas pelas quais mais se interessa: a relação humana.

Paoli Quito comenta sobre essa sua maneira de enxergar o palhaço e a razão de isso a impulsionar a formar cada vez mais aprendizes nessa linguagem:

Eu acho que o palhaço ajuda a gente a olhar o mundo e criticá-lo de uma maneira muito leve e divertida. E isso me agrada muito. E eu gosto muito de lidar com a

---

<sup>42</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>43</sup> Idem.

relação do ser humano. A minha sensação é que eu falo das instituições, eu falo das questões sociais, mas eu falo pelo humano. E o palhaço me ajuda nisso, né? Então, quando eu oferto curso de palhaço, eu sempre estou imaginando que eu estou oferecendo quase uma arma a quem está fazendo, de olhar o mundo por um viés que possa tocar diferentemente... As monte de questões que a gente vive, inclusive as pessoais.<sup>44</sup>

Nessa linha de trabalho, a formadora valoriza muito a lógica própria de cada um, que se estende ao palhaço, o qual tem uma liberdade de falar aquilo que lhe vem à cabeça, aquilo que ele pensa, protegido pela máscara, com o respaldo do público, que ri desse ser desajustado das normas sociais.

Ao compreendermos o modo de enxergar o palhaço que Quito tem e os objetivos desse trabalho, é possível assimilar melhor sua maneira de desenvolver as aulas, dando tanta ênfase às conversas entre Madame e os aprendizes quando estão de nariz, às perguntas imediatas, às provocações; tudo para que essa lógica apareça, esse modo de pensar do palhaço, que se manifesta sem tantas barreiras sociais e da consciência.

Quito comenta sobre seu interesse pelo entendimento do raciocínio de cada pessoa:

O raciocínio da gente às vezes é muito engraçado, né? Aquilo que eu faço nas aulas, é porque eu acho muito louco o jeito que a gente pensa... Tem hora que a gente pensa: “Nossa! Pensei isso... Como eu pensei isso?!” E, brincando com o palhaço, se revelam de maneira risível coisas que são violentas, coisas que são impróprias, coisas que são indizíveis... Acho isso maravilhoso como oportunidade! Oportunidade de crítica... não é?<sup>45</sup>

E essa crítica não é apenas aos outros, ou à sociedade, ou a elementos que estão distantes do próprio artista, mas, sobretudo, a si mesmo, em muitos momentos. Afinal, o palhaço ri de si mesmo, de sua desgraça, de sua inaptidão. É uma oportunidade de crítica, também, que alivia um certo peso, como Quito conclui:

Crítica de mim mesma, né? Às vezes, eu falo coisas que eu estou me criticando, mas tudo bem; todo mundo riu, eu ri também... É uma possibilidade um pouco de não se levar a sério, se levando a sério... Mas é não se levar a sério, porque, qualquer coisa, ah... O escudo do riso, né? Ajuda bastante...<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Idem.

### 3.2 Estrutura das aulas - O curso intensivo e o curso regular

Todos os anos, durante cinco dias, Cristiane Paoli Quito ministra um curso intensivo de palhaço no Espaço, na Vila Madalena, em São Paulo. É o conhecido *workshop* de palhaço da Quito, que acontece sempre no começo do ano, geralmente no final de janeiro ou começo de fevereiro. No ano passado, em 2016, o *workshop* foi realizado de 25 a 29 de janeiro, de segunda a sexta-feira, das 19:00 às 22:00, ou seja, com carga horária igual a 15 horas.

Ao longo de todo ano, são recebidas pré-inscrições para esse curso intensivo, em que os interessados deixam seu nome em uma lista de espera; é uma oficina muito disputada, a despeito de contar com cerca de trinta alunos/aprendizes, o que é relativamente bastante para um curso prático, que ocorre dentro de uma grande sala.

Vivenciei esse curso intensivo de uma semana no ano de 2016, com o objetivo de conhecer e tentar compreender os mecanismos desse processo de formação de palhaços em seu primeiro contato, de forma geral. Afinal, o *workshop* é um estágio inicial da formação de palhaços de Quito, para muitos que sequer conhecem seus métodos de trabalho e/ou que nunca tiveram contato com a linguagem<sup>47</sup>. Há, também, juntamente a essas pessoas novas, algumas que já participaram ou participam do curso regular (extensivo) de Quito e que sentem a necessidade de praticar de forma mais intensa e diária a linguagem do palhaço, participando do *workshop* mesmo já sendo iniciados na formação. Tal mistura torna o grupo de alunos do curso intensivo um tanto quanto diverso e interessante.

As aulas do *workshop* são estruturadas, basicamente, da seguinte forma: um aquecimento coletivo, com uma ou mais brincadeiras em que também são “pincelados” alguns conceitos importantes para o trabalho do palhaço; experimentações individuais ou jogos em duplas ou grupos, em que todos – ou quase todos – participam simultaneamente; pausa breve para beber água e descansar um pouco; jogos de plateia. Ao final da aula, também, é feita uma grande roda e são discutidas questões levantadas durante os exercícios, além de compartilhadas percepções, sensações, dificuldades e dúvidas acerca dos jogos e/ou do palhaço no geral.

Via de regra, são três momentos principais da aula, sendo que, em dois deles – nas experimentações e jogos – os alunos usam o nariz de palhaço. Aliás, essa é uma característica da metodologia pedagógica de Quito: desde a primeira aula, os alunos fazem uso do nariz

---

<sup>47</sup> É importante frisar que os conceitos abordados e os jogos propostos no *workshop* são analisados por mim a partir de um olhar mais refinado, de quem já passou, além dessa semana, pelo curso regular que se sucedeu ao longo de todo o ano, que me expandiu a visão e a mente para fazer tal análise.

vermelho; é, inclusive, solicitado antes do início do curso que cada aluno tenha o seu nariz para participar das aulas, uma vez que ele é sempre utilizado e de forma concomitante por toda a turma.

Outro curso, também ministrado por Quito, é o curso regular, que tem início, geralmente, no mês de março e estende-se até dezembro. As aulas acontecem uma vez por semana, toda terça-feira, das 10:30 às 12:30, contando, portanto, com duas horas de prática semanais.

O curso é realizado durante todo o ano e não tem começo, meio e fim precisos, no que se refere a uma progressão de conteúdos e o nível da turma.

Dessa forma, é possível encontrar, cursando essas aulas de palhaço, pessoas que já estão nesse processo com Quito há anos e, também, pessoas que acabaram de entrar. Tal fato é muito interessante, pois essa mistura, muitas vezes, acaba sendo positiva, já que o aprendizado é mútuo: aprendizes mais experientes acabam incentivando e dando material de jogo para os que não estão muito habituados a trabalhar com a linguagem e/ou a metodologia de Cristiane, ou que ainda se encontram tímidos (nas primeiras aulas); já os iniciantes acabam mostrando para os mais antigos no curso a importância de se renovar, dão novo ânimo, para que os mais experientes não se acomodem.

Ao longo do ano, também, alunos vão deixando o curso e outros novos vão entrando e tomando seus lugares, o que torna o curso e a turma cíclicos e favorece essas mesmas mudanças e agregação já citados.

Os conceitos abordados e trabalhados no *workshop* são aprofundados e reiterados no curso regular, de modo a possibilitar que seus aprendizes reflitam constantemente acerca deles e de todo o processo. É um vai e vem de consciência, em que uma aula pode ter relação com outra de muitas semanas antes; ou então uma vivência de um aprendiz em um jogo específico do segundo semestre vai trazer ao mesmo uma reflexão que pode ter ficado pendente na época dos primeiros dias de oficina e que, só nesse momento, será compreendida e dotada de sentido concreto.

É válido ressaltar que, ao longo dos anos, o próprio processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito vai mudando – como será melhor abordado no quarto capítulo –, de modo a trazer e agregar novas abordagens da formadora e/ou de acordo com as necessidades da turma. O seu curso regular de palhaço não possui uma forma fechada, imutável e sempre igual.

Muito desta dissertação é escrito com base em minha própria experiência ao longo de quase um ano e meio de curso (março de 2016 a abril de 2017), relatando boa parte das aulas e absorvendo alguns conceitos principais.

As aulas do curso regular costumam seguir a mesma organização das aulas do *workshop*, mas não é algo tão rígido (se é que se pode dizer, também, que o curso intensivo tem algo de rígido em sua composição). Em muitas aulas, o aquecimento é feito, praticamente, com palhaços já em cena, de nariz, jogando, se colocando em risco – risco de “entrar na merda”, de errar, de se expor. Em outras, sequer acontecem jogos de plateia; sobretudo naquelas mais técnicas, de experimentação coletiva e processamento de mecanismos corporais cômicos do jogo do palhaço (tais como triangulação, *double take*, *gags* clássicas, entre outros...), a pausa para água e breve descanso nem acontece, tamanho envolvimento dos aprendizes com a aula e fluidez das experimentações, que constituem um exercício único com diversos desdobramentos.

A única característica estrutural da aula que se repete em, praticamente, todas as aulas de Quito ao longo do ano – só não acontece quando o término da aula extrapola o horário delimitado – é a roda de conversa no início e no final. No início, de forma mais casual; no final, de forma a dar um fechamento à aula.

Por todas essas características referentes ao formato cíclico do curso e da turma, além das repetições de jogos e exercícios e as práticas (experimentações) de aprimoramento da técnica, o curso regular é, também, chamado de treinamento<sup>48</sup> por Cristiane.

### 3.2.1 Participação nos jogos de plateia

Desde o primeiro dia de aula, os aprendizes são incentivados a ir para a cena, a “se jogar” e vivenciar essa experiência de exposição, para além dos jogos coletivos, que dão certa proteção ao artista, que não passa pelo julgamento da plateia.

Como o curso intensivo conta com a participação de alunos que já fazem parte da turma do curso regular – e o regular conta com alunos mais antigos e experientes –, a tendência é que essas pessoas se sintam mais confortáveis para iniciar esses jogos e se candidatar a entrar em cena logo de primeira.

Esse é um aspecto interessante: por vezes, os mais experientes servem de exemplo e motivação para que os demais, entendendo a dinâmica de jogo, entrem em cena em seguida;

---

<sup>48</sup> “Treinar”, nesse caso, tem o sentido de preparar, instruir, praticar, envolvendo repetições de procedimentos, aprimoramento técnico e estrutura de aprendizagem não linear.

outras vezes, como sempre acontece na prática do palhaço, eles falham e fazem tudo errado em cena, não tendo sucesso e/ou não cumprindo o que foi proposto, o que também acaba sendo ótimo, pois mostra de forma clara aos novos participantes o quanto o acerto do palhaço é fugaz – no sentido de alcançar o tempo cômico exato e provocar risos –, o quanto a prática é necessária para que se atinja esse estado necessário à personagem e que conta com altos e baixos, idas e vindas, mesmo quando se trata dos palhaços mais experientes. Afinal, o palhaço só é um bom palhaço se faz o público rir<sup>49</sup>, ou se encantar, ou o que quer que o mantenha interessado numa cena ou na personagem em si.

Devido ao tempo de aula ser curto (duas ou três horas por dia) e esta contar com mais de trinta participantes, é, praticamente, impossível que todos participem de todos os jogos de plateia, sobretudo aqueles que não são coletivos. Há diferentes reações a este fato e um movimento progressivo é passível de ser observado ao longo da semana de oficina e, de forma semelhante, no decorrer do curso anual.

Aqueles que não se sentem à vontade para experimentar e se colocar em cena acabam tendo a tendência de não experimentar esses jogos quando são individuais e/ou em duplas; os que são mais corajosos acabam indo repetida e constantemente à cena; os inseguros tendem a participar de alguns, tão logo percebem que não haverá muitas chances.

De qualquer forma, é quase que uma constante as falas dos participantes nas rodas de conversa ao final das aulas, dizendo que a falta de oportunidade para todos de participar dos jogos de plateia faz com que se questionem muito mais, em casa, pós aula, sobre os motivos de não terem se prontificado a ir para a cena rapidamente, para garantir o trabalho. Boa parte dos alunos, frustrados e motivados por não ter conseguido participar do jogo de plateia a tempo, pensam menos antes de se predispor a jogar nos jogos seguintes (das aulas seguintes).

Quito explica que, a despeito do tempo de oficina ser curto, é uma escolha dela a quantidade de exercícios escolhidos para o dia. Certamente, alguns jogos seriam muito mais proveitosos se pudessem ser desenvolvidos com mais tempo e por mais alunos; porém, o fato de poucos terem a oportunidade de participar, nesses momentos específicos, obriga os aprendizes a terem prontidão – levantar e ir para a cena, tão bem são chamados, sem racionalizar tanto. A prontidão é um excelente exercício para o corpo e para o jogo do palhaço, como será analisado adiante.

---

<sup>49</sup> “O Palhaço almeja unicamente o riso do público”. (BOLOGNESI, 2003, p. 184)

### 3.2.2 A relação entre Madame e aprendiz

Uma característica importante a se destacar é a relação que Quito estabelece com seus aprendizes durante as aulas de palhaço. A formadora cumpre o papel da Madame, que teria função semelhante à do Monsieur Loyal, no circo. Ou seja: do diretor do circo, chefe absoluto, a quem o palhaço deve sempre fazer rir e que, ao mesmo tempo, dá o contraste sério à cena.

Cristiane, de fato, bate – ainda que de leve, há a sensação física em quem recebe seus pequenos tapas – naqueles aprendizes/palhaços que, em cena, agem de forma sem graça e contrária aos artifícios que já apreenderam durante as aulas. Se o jogador desiste da cena e/ou a cena cai de eficiência devido a péssimas escolhas de quem a está executando, Quito (Madame) invade o palco e/ou o local do jogo, pede que o palhaço olhe para a plateia e dá alguns tapas em suas costas. Isso para remeter às formas primárias do circo, além de ser uma maneira de lembrar – corporalmente – o palhaço de que ele é um ser ridículo e explorado e deve agir e reagir de alguma forma a isso, sem jamais perder a leveza.

Da mesma forma, se uma cena está ruim – ruim porque o público não ri e/ou não estabelece empatia para com o palhaço que está nela –, Quito dá algumas chances de o palhaço salvá-la, mas, se ele não consegue, tem que sentar. Cristiane dá o ultimato, em voz alta e taxativa: “Senta!”.

Com isso, muitos aprendizes se frustram na hora, o que, para a formadora, é algo muito positivo: “É para depois você chegar em casa e se perguntar: ‘O que eu fiz de errado? Por que não deu certo?’ e, na próxima, tentar se lembrar disso. A sensação de frustração naquele momento, para o palhaço, também é importante.”<sup>50</sup>

### 3.2.3 Breves considerações acerca dos jogos

Muitos dos jogos que Quito utiliza em suas aulas são inventados por ela, quando percebe que um determinado grupo que dirige e/ou ensina está apresentando dificuldades específicas ou necessitando desenvolver mais algum aspecto em especial. A formadora busca formas de alcançar esses objetivos, dar suporte ao grupo, seja para intensificar as relações, para provocar adrenalina, ou para resgatar o prazer, dentre outras especificidades.

---

<sup>50</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 28/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Também busca e recorre às brincadeiras infantis – tais como Pega-pega, Corre Cotia, Duro ou Mole, Mãe da Rua, Quatro Cantos, entre outras –, às memórias de sua infância, fazendo as adaptações necessárias para trabalhar o que sente que sua turma está precisando. Vai experimentando e vendo o que funciona.

Gaulier tem muito forte em seus ensinamentos a questão do jogo; assim como o tem Lecoq e muitos outros formadores que seguem linhas de trabalho pedagógico semelhantes. Muitos dos jogos que Quito propõe em suas aulas, sobretudo quando do trabalho direto com palhaços, são jogos conhecidos, feitos também por outros formadores, alguns que são tradicionais e comuns no teatro, outros que se tornaram populares por serem recorrentes de artistas que tiveram como matriz o estudo do *clown* com esses mesmos mestres.

Porém, uma vez que cada formador tem sua própria maneira de se apropriar dos conceitos e jogos que aprende e vivencia, Paoli Quito tem, nitidamente, características que tornam sua pedagogia de formação de palhaços peculiar.

Não se trata de mera reprodução dos jogos aprendidos com Gaulier, mas de agregar a eles outras possíveis significações e/ou regras, de acordo com aquilo que mais convém a seus objetivos de formação.

### **3.3 Conceitos trabalhados**

A despeito da experiência individual e coletiva dos aprendizes do curso, é possível discorrer acerca de alguns conceitos básicos que são apresentados e muito trabalhados por Quito ao longo de seu processo de formação de palhaços, desde o *workshop* até o curso regular, independente de qual seja a turma e seu contexto (ainda que estes sejam aspectos não desconsiderados pela formadora).

#### **3.3.1 O estado, a fogueira interna e o brilho no olhar**

Não existe um grande ritual para que seja colocada, utilizada e retirada a máscara, além do [aparentemente] simples pedido de que, ao colocar o nariz, o aluno faça um pequeno barulho (seu, que julgar gostoso e eficiente), que o desperte internamente e o deixe com energia suficiente para estar presente em cena, com brilho no olhar, além de expandir o corpo.

Expandir o corpo significa estar presente, abrir as axilas – para que não fiquem coladas ao corpo, prendendo e/ou endurecendo os movimentos, posicionar as escápulas, sentir os calcanhares no chão, fazendo a circulação de energia. A imagem dos calcanhares será

muito utilizada e rememorada ao longo das aulas, sobretudo nos exercícios que exigem mais porosidade e presença, os quais serão abordados adiante.

Ao se virar e olhar para os demais, que são plateia em potencial, o aprendiz/palhaço deve estar completamente pronto e entregue ao momento.

Mas o que é “estar pronto”? Nada mais é do que o que Cristiane chama de um estado do palhaço. Estado no sentido de “estar”, de corpo presente e com os sentidos aguçados, a percepção aberta, focado no “aqui e agora”, disponível para jogar, para brincar, para errar, para ser atingido e para agir.

Para alcançar tal estado de prontidão, vários jogos e exercícios são propostos por Quito, além de alguns encaminhamentos e imagens mentais possíveis. É o caso da imagem da “fogueira interna”. Desde a primeira vez em que os participantes do *workshop* colocam o nariz vermelho em aula, a formadora pede que eles acendam o fogo interno, façam um pequeno barulho que os motive corporalmente, como se acendesse um foguinho dentro de seus corpos, que subisse da pélvis à cabeça, aumentando de intensidade, até que salte pelos olhos. Mais tarde, lá pelo terceiro dia do curso, os participantes entendem melhor a importância dessa imagem, que está relacionada ao que Quito define como “brilho no olhar”. Para ela, não existe palhaço sem brilho no olhar, uma vez que o palhaço é uma personagem que tem prazer em estar onde está, ainda que, na maior parte das vezes, não saiba para onde vai nem de onde vem. Para que o público tenha prazer em olhar para um palhaço, para que o público ria, é necessário que haja aceite, uma certa empatia. E, para Cristiane, é pelo olhar que o palhaço alcança tal abertura, tal existência. É estando presente, com olhar aberto, de quem olha pela primeira vez e é surpreendido por cada coisa que vê, o que lhe concede uma ingenuidade peculiar.

O brilho no olhar pode ser definido como um olhar atento, vivo, de interesse, que denota verdadeira presença. Não se trata de arregalar os olhos, por exemplo, mas de deixar transbordar pelo olhar alegria, interesse, atenção e vontade de observar, brincar, estar. Estabelecidas essas condições, naturalmente os olhos parecem ter um brilho diferente, um caráter vívido. Ao ficar pronto, presente e disponível ao jogo, o palhaço tende a externalizar vida não só por seus gestos e voz, mas pelos olhos, que se tornam interessados e interessantes a quem os observa, ainda que o artista esteja em repouso. Apesar de ser um conceito um tanto abstrato, o brilho no olhar é físico, concreto, passível de ser observado e diferenciado de um olhar “comum”, desanimado; isso tanto para quem vê quanto para quem o sente, produto de um movimento de animação e acordamento interno do corpo, que acaba por refletir nos

olhos e na maneira com que o artista se coloca em posição de observar seus arredores e o mundo. É um olhar muito interessado e ávido por enxergar.

A despeito da instrução acerca de acender a fogueira interna ser dada desde o primeiro momento em que o nariz é colocado, logo no primeiro dia de aula, o conceito do brilho no olhar é mais aprofundado a partir do segundo dia, em que são feitos (pelo menos foi o caso do *workshop* deste ano) jogos que trabalham de forma mais direta e consciente com ele. É aprofundado, por conseguinte, ao longo das aulas do curso regular, sendo um conceito sempre abordado e reiterado.

Um dos jogos que foi dado no segundo dia de oficina e, também, reaparece algumas vezes em seu curso regular, é o jogo Batatinha Frita 1, 2, 3!<sup>51</sup>. Ele também é feito por Philippe Gaulier e Jacques Lecoq. É um jogo de estratégia, de atenção, mas, sobretudo, de trabalho de presença e brilho no olhar. Brilho no olhar que está muito ligado ao conceito de prazer, tão citado por Quito em quase todas as aulas de palhaço, e também tratado por Gaulier<sup>52</sup>. É o prazer de brincar, de estar em cena, de conhecer coisas novas; semelhante ao prazer que a criança sente ao brincar ou criar histórias, mas sem infantilizar a personagem, de forma um pouco mais consciente; mantém da criança apenas a essência, o encantamento. Lembrando que há, também, a informação de que está sendo visto, por um público, o que muda um pouco a relação da brincadeira consigo mesmo. O prazer está diretamente ligado ao estado de presença do ator.

O mais importante no jogo é que todos os participantes tenham energia, vontade de brincar, de jogar, “estejam vivos”. Quito dá algumas orientações imagéticas antes e durante o jogo: “É como se tivesse um leão dentro de você, que está pronto e quer ganhar! Brilho no olhar!”<sup>53</sup>. É possível entender essa metáfora do leão como algo que desperta a atenção e dá tônus ao corpo do artista. Como um leão prestes a atacar, o olhar é forte, vivo, acordado.

Dessa forma, cada vez que o distribuidor do jogo olha para trás, espera-se que os demais jogadores, ainda que em pausa, mantenham seus olhares firmes e vivos, fazendo com que o público permaneça interessado neles, ansioso por ver o que irá acontecer no momento seguinte a essa pausa, quando os movimentos forem retomados. Assim, os corpos podem até estar imóveis, mas, internamente, eles ainda pulsam e estão cheios de energia, a qual transborda pelo olhar.

---

<sup>51</sup> Vide ANEXO A, Jogo 1.

<sup>52</sup> Acerca de como o conceito de prazer é tratado por Gaulier, ver também Scaleri (2011, p. 9-10).

<sup>53</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 26/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Talvez isso justifique o motivo de, assim que se dispõem a jogar, os jogadores terem que ir para o fundo da sala (do palco<sup>54</sup>), enfileirados como devem estar no começo do jogo, mas de costas para a plateia, para colocarem o nariz de palhaço e, no momento em que estiverem prontos, virarem-se e encararem a plateia já no estado do palhaço (aquele que já foi definido no começo deste subcapítulo).

O brilho no olhar é um dos conceitos mais trabalhados e recorrentes durante todas as aulas de palhaço de Cristiane Paoli Quito, tanto do curso intensivo quanto do regular. Por isso, é um conceito apresentado logo no início.

Há um jogo<sup>55</sup> em dupla feito logo nas primeiras aulas que ilustra bem tal conceito, se desenvolvendo em dois momentos, um em que ambos da dupla estão sem nariz de palhaço e outro em que um dos dois coloca o nariz.

O que se observa no segundo momento desse jogo é que, assim que o objetivo é posto, a tendência de quase todos os jogadores A das duplas é tentar forçar uma graça, mexer o corpo todo, fazer caretas, mímica, piada; isso, às vezes, até dá certo, mas, na maioria das vezes, no máximo causa certo constrangimento e/ou tédio por parte dos jogadores B. Ainda que exista certa graça, esta só é efetiva se o jogador A se mostra presente por meio do olhar, se é nítido que ele está sentindo real prazer em olhar para o jogador B e estar em contato com ele, fazendo o que for. É como se a graça estivesse vindo de dentro para fora: primeiro o palhaço se coloca no estado, se prontifica e sente prazer em brincar, depois age, de acordo com seus desejos do instante, mais do que ideias pré-prontas.

Quando os jogadores A e B invertem suas funções é mais perceptível a mudança de comportamento por parte de quem está com o nariz: já sabendo do pressuposto do exercício, a maior parte dos jogadores B da turma tenta não racionalizar tanto o que deve ser engraçado, mas sim deixar que o corpo e as sensações do momento os levem a agir e buscar atingir o objetivo do jogo.

Daí também a importância daquilo que parece muito simples, mas que Quito precisava frisar a todo momento: respirar. Parece algo tão óbvio, porém boa parte da dificuldade em se atingir o estado de prontidão e abertura do palhaço está na tensão, que tira toda a leveza do corpo e da mente do artista, exigindo uma força maior do que a necessária para que ele se coloque no palco, ou em posição (estado) de jogo. Por vezes, o ato de respirar (ou lembrar que se deve respirar) já faz com que o jogador/palhaço alivie suas possíveis caretas e/ou vícios

---

<sup>54</sup> Não há, fisicamente, um palco na sala, mas é estabelecida essa divisão espacial palco-plateia, que é uma convenção para todos os jogos de plateia realizados nas aulas.

<sup>55</sup> Vide ANEXO A, Jogo 2.

corporais involuntários, para que, tendo consciência de seu corpo no momento presente, possa brincar e criar a partir disso.

Com esse jogo, são levantadas duas questões relevantes, que são a da importância da disponibilidade<sup>56</sup> do outro jogador (no caso, também receptor/espectador) e o limiar entre fazer algo e não fazer nada por parte do jogador ativo. Uma grande parte dos aprendizes comentou nessa aula, após esse jogo, que, quando estavam de nariz de palhaço para fazer o outro da dupla rir, tinham muita dificuldade em não pré-conceber mentalmente as suas ações, deixarem-se apenas estar, com brilho no olhar, pois não era o bastante para que a outra pessoa risse. Foi nesse momento que Quito comentou: “Tem palhaços que é uma delícia ficar olhando, mesmo que você não ria”<sup>57</sup>. Remetendo à minha própria experiência enquanto espectadora durante algumas aulas e, também, fora delas, em teatros, circos e na rua, concordei com essa afirmação e a compreendi bem, ainda que não de maneira racional e concreta. É o que acontece quando um palhaço agrada muito a quem a ele está assistindo, mesmo que não haja gargalhadas; ainda que o público não ria muito, ele não quer que o palhaço vá embora.

É importante, a despeito dessa afirmação, conseguir distinguir tal palhaço amado pelo público do palhaço que não é (ou não está sendo) engraçado nem recebe a simpatia dos espectadores; é necessário ao artista ter atenção e compreender quando algo que faz em cena está funcionando ou não, se o seu palhaço está agradando ou não, mas que também não exista uma força, como se quisesse impor que o público goste dele.

O limiar entre fazer algo e não fazer nada por parte do jogador ativo é algo a ser percebido ao longo dos jogos e da prática com a linguagem do palhaço. Quito sempre fala da necessidade de “estar” antes de “fazer” nos jogos, ou seja, sobre ter brilho no olhar e presença de cena em vez de vir com uma ideia pronta do que fazer (o que, geralmente, é uma catástrofe, uma vez que a vontade de fazer rir é tão grande que acaba tendo o efeito contrário). Mas, por vezes, o estar em cena não causa ao artista/palhaço nenhum impulso criativo; é a grande dificuldade do embate entre racional e corpóreo-sensitivo. Tem tudo a ver com o conceito de porosidade, que será abordado mais à frente neste trabalho.

Quanto à disponibilidade do outro jogador, é importante que este esteja aberto para receber o palhaço que com ele está se relacionando, não bloqueando suas reações e sensações enquanto receptor, pois, nesse caso, acaba jogando contra o parceiro, ao invés de a favor dele, para potencializar suas qualidades.

---

<sup>56</sup> Acerca do conceito de disponibilidade será melhor discorrido adiante.

<sup>57</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 26/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Isso leva a outro conceito importante nos jogos e brincadeiras propostos por Cristiane Paoli Quito no curso de palhaço, que é o da “não obsessão”.

### 3.3.2 A não obsessão

Como já foi comentado, para Quito, o palhaço deve ter sempre vontade de ganhar qualquer jogo, embora, em quase todas as vezes, ele perca. Aí está uma questão importante: o ganhar e o perder para o palhaço. O palhaço quer ganhar, mas, para ele, a brincadeira é mais importante do que a vitória. Com certeza ele vai se dedicar, vai dar o seu máximo no momento do jogo, com muita vontade; porém, se falhar, será ótimo também. Quando o palhaço perde, ele joga com esse perder, aproveita-se da situação para tirar o que dela tiver de melhor, se diverte, potencializa suas reações – ri de si mesmo se estiver numa situação maluca, chora copiosamente se estiver triste ou discute e briga se estiver se sentindo injustiçado.

Se o jogador (o artista, o palhaço) entra em cena – ou em um jogo – apenas focado em ganhar, o que acontece em todo o processo do jogo, todos os acasos, são, praticamente, ignorados e/ou desperdiçados. E, na maior parte das vezes, são nesses detalhes que surgem as maiores potencialidades cômicas, ou as situações mais inusitadas e, conseqüentemente, suscitadoras do riso.

Por isso, Quito frisa muito para os aprendizes em suas aulas, ao propor os jogos, a importância de não ficarem obcecados em ganhar. É importante entender a lógica do jogo para, quem sabe, burlar suas regras e criar estratégias. Mas essas estratégias não podem se sobrepor ao prazer de brincar. Senão, o risco que se corre é de o palhaço (e/ou o jogo em si) ficar desinteressante para o público e para o próprio jogador, que perde sua leveza por apenas focar em acertar.

No terceiro dia de *workshop* aconteceu um jogo em que este conceito ficou nítido. Tratava-se do tradicional Pega-pega Duro ou Mole, mas nas linhas<sup>58</sup>. Era um jogo de reaquecimento – após a pausa da aula para os alunos beberem água e irem ao banheiro –, uma brincadeira fácil, mas com a qual foi possível refletir acerca de alguns conceitos importantes, sendo um deles o da não obsessão. Em determinado momento, Quito parou o jogo para fazer com que os participantes se auto-observassem. O que estava acontecendo era que, focados em seu objetivo maior de pegar alguém e não ser pego, os jogadores gastavam uma grande energia – até desnecessária, que poderia ter, inclusive, sido economizada se, desde o início,

---

<sup>58</sup> Vide ANEXO 1, Jogo 3.

algumas estratégias tivessem sido elaboradas por cada um – e apenas prestavam atenção nessas duas pessoas com quem estavam diretamente ligados no jogo, perdendo outros importantes momentos e situações dele. Além de trapacear apenas para poder ganhar o jogo e/ou por simplesmente trapacear, quebrar regras à toa.

Quito ressaltou, então, a importância de o jogador não ficar preso apenas ao jogo e ao que precisa fazer para ser o melhor, mas de abrir o olhar:

Cruzem olhares! Vocês ficam tão fixos em quem tem que pegar e por quem são pegos que não reparam em todos os outros em volta, não olham, não se relacionam, não aproveitam, não ficam porosos. Aproveitem a merda! “Fiquei encurralado, estou fechado nesse caminho, olho de um lado para outro, não tem saída, me ferrei...”. Aproveita isso! Brinca com isso! Não fica obcecado para ganhar o jogo e quebrar as regras só por isso, por quebrar, ou para ganhar.<sup>59</sup>

A despeito de ser uma instrução dada durante e para aquele jogo em específico, essa indicação de reparar nos outros à sua volta, se relacionar e aproveitar (ou degustar, como Quito costumava dizer em aula) o jogo permeava boa parte de suas aulas, inclusive durante o trabalho com cenas (jogos de plateia). E tem tudo a ver com o brincar com o flop e o conceito de “estar na merda”.

### 3.3.3 O flop e o “estar na merda” – lidando com o ridículo

Cristiane refere-se ao “estar na merda” como o momento em que o palhaço falha em suas ações em cena, tudo dá errado e não sai conforme o esperado e ele parece estar no auge do seu ridículo (e o artista, com todo seu ego, no auge da vergonha e da frustração). É esse momento que o palhaço aproveita; ele gosta de “estar na merda”, porque é a partir daí que ele se reergue e pode levar o público ao delírio.

A formadora costuma, de forma semelhante, referir-se ao “flop”, que é o momento em que o ator falha, entra em cena e/ou em jogo pretendendo fazer algo que acaba não funcionando muito bem com a plateia, não provoca riso; é como um pequeno momento de decadência.

Para que o palhaço possa aproveitar esse período de momentânea decadência, além de precisar contar com seu estado de presença e vivacidade, é necessário que ele saiba rir de si mesmo.

---

<sup>59</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 27/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Uma vez que o palhaço<sup>60</sup> é, tradicionalmente, uma personagem (ou tipo cômico) que representa o ser humano marginalizado, desajustado da sociedade, inadequado, que parece estar sempre em lugar que não lhe cabe, ele erra sem ter a intenção de fazê-lo; por mais que faça, parece que nunca é suficiente; faz tudo que lhe pedem, numa tentativa de pertencer a algum lugar, mas quase nunca consegue executar com maestria e certeza qualquer comando. Ele representa a falha humana. Ingênua e desproposita.

Dessa forma, o palhaço age como quem “não tem nada a perder”. É como se, na situação marginal e destoante das normas sociais em que se encontra, houvesse um respaldo e tudo é uma tentativa de sucesso; ele enxerga todas as situações como possibilidades e chances. É assim que, tradicionalmente, o palhaço ganha a empatia do público, o surpreende e consegue se reerguer e superar a situação. Ele zomba de tudo e de todos, impunemente, inclusive expondo seu próprio ridículo<sup>61</sup>.

Um dos grandes segredos do palhaço para alcançar o riso está em rir de si mesmo<sup>62</sup>. Rindo de si e se colocando como objeto do riso, da zombaria, aceitando o seu próprio ridículo e jogando com isso, o palhaço coloca em evidência a estupidez do ser humano.

Desde a primeira aula do *workshop*, Quito fala sobre o “estar na merda”. E reitera sempre, ao longo, inclusive, de quase todas as suas aulas do curso regular de palhaço, essa condição como algo muito importante e até essencial para o estado do palhaço e para seu sucesso em qualquer cena:

Quando o palhaço está na merda, a primeira coisa que ele faz é aceitar que está na merda. Ele vê que está na merda, respira, olha para o público, recebe estímulos desse público e tenta sair da merda, se reergue quando admite o quanto isso é ridículo. Mas sem juízo de valor, simplesmente é. “Vou para a merda, estou aqui, vamos ver o que sai disso”.<sup>63</sup>

A dramaturgia do palhaço é, basicamente, um “sobe e desce”: em alguns momentos o palhaço está lá embaixo, deslocado, a cena caída; de repente, algo acontece e ele ganha vida, vira dono da situação, surpreende e arranca risos do público; aí falha novamente; então se reergue... Até que saia de cena no auge, numa aparente e inesperada superação de sua condição, ainda que momentânea.

<sup>60</sup> Neste caso, falamos do palhaço como sendo, sobretudo, o tipo Augusto, acerca do qual será explicado um pouco mais ainda neste capítulo.

<sup>61</sup> Mario Bolognesi coloca o ridículo como “um dos primeiros atributos para se alcançar o riso” (2003, p. 183).

<sup>62</sup> Segundo Mario Bolognesi (2003, p. 115), uma das características básicas do palhaço é “a de trazer para si os motivos do riso e, ao mesmo tempo, fazer de si o objeto motivador da risada descontraída do público. Nesse caso, na perspectiva do público, o objeto do qual se ri se funde ao sujeito que provoca o riso”.

<sup>63</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 25/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

A todo o momento, na vida – e essa é uma divagação feita por Quito logo no primeiro dia de sua oficina de palhaço –, as pessoas são cobradas para que acertem, para que sejam as melhores, para que “vençam na vida” e sejam socialmente aceitas. A criança tem que tirar notas azuis na escola, suas provas têm certo e errado; o adulto tem que tomar as decisões mais corretas, sob o risco de ser demitido de seu trabalho; há forma correta de se vestir, de se portar. A grande dificuldade, para a maioria dos aprendizes que buscam o *workshop* de palhaço como um primeiro contato com a linguagem (por motivações pessoais diversas), é, justamente, desprender-se da necessidade de aprovação e do desejo de acertar. Porque o palhaço lida exatamente com isso: ele erra, tira sarro de si mesmo e ainda mostra o quanto é ridículo; e tudo bem errar, tudo bem não saber fazer algo, tudo bem falhar várias vezes e perder todas. Volta a ser importante o prazer, acima de tudo.

“O palhaço ama ser imbecil, sente um grande prazer nisso”<sup>64</sup>, afirma Quito; é aí que se encontra o prazer do palhaço e seu desprendimento com os resultados de suas ações: por mais que algo dê errado, imprevistos façam com que as coisas não saiam conforme o esperado/planejado, ele compreende e tenta de novo, aproveita a situação.

Nos terceiro e quarto dias de curso intensivo, Quito propõe alguns breves exercícios que trabalham o corpo; é uma iniciação do que, posteriormente, é mais aprofundado por quem entra no curso regular como aluno. Trata-se de estímulos da formadora para que cada aprendiz busque seus impulsos internos e dance, procure seu ritmo e seu prazer em mexer o corpo, seu próprio tempo, indo de pequenos movimentos, mais internos, a movimentos mais amplos e exteriorizados. Tais jogos, além de contribuir para que o olhar se acenda (como na metáfora da fogueira interna), dão pequenas orientadas aos aprendizes acerca de qual é o seu caminho (ou caminhos) possível de seguir, o que o seu próprio corpo te oferece. Conhecendo seu próprio corpo, parece ser mais fácil buscar possibilidades e jogar com isso, analisar o que o torna interessante para quem o está olhando.

Uma vez entendido o corpo e explorados os movimentos, as instruções são para que os participantes não caricaturizem o corpo, não o encham de tensões, mas, ao contrário, busquem o jeito de andar que lhes cabe; procurem coisas “ruins” (em seu corpo e sua forma de se movimentar e andar e também em sua personalidade) e usem a seu favor, fazendo com que elas percam a força negativa e transformem-se em possibilidade.

O ridículo do palhaço está em o artista expor (e jogar com) seus lados mais obscuros, sempre a serviço de seu objetivo principal, que é fazer rir.

---

<sup>64</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 27/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

E o palhaço faz rir porque quer ser amado. Mas ele não é carente; isso são coisas diferentes. Quito repete muito ao longo de todas as suas aulas que o palhaço “quer” ser amado, mas não “precisa” ser amado. Daí o desprendimento dessa personagem com qualquer forma de julgamento.

No primeiro dia de *workshop*, na segunda parte da aula, já é proposto por Quito um jogo de plateia<sup>65</sup> que muitos participantes definiram como bem difícil e/ou afirmaram ter medo de enfrentar.

O que mais aconteceu nesse jogo foi que as pessoas iam para a cena com muitas ideias, sentindo-se muito pressionadas para acertar, para serem boas; quando, na verdade, os melhores momentos de cada entrada e cena eram aqueles em que a pessoa falhava (não conseguia realizar algo a que se propôs e/ou o que fazia na cena não causava reação na plateia) e tinha que se desprender do 100% racional; era quando ela se deixava “estar na merda” e, sem desistir ou pensar “sou horrível!” – ou seja, sem juízo de valor sobre si mesma e/ou sobre suas ações –, se deixava permanecer em estado de presença e jogar.

### 3.3.4 Cumplicidade

Um conceito que foi trabalhado já no curso intensivo e que é base recorrente dos jogos que são também propostos e realizados no curso regular é o da cumplicidade.

A cumplicidade é a qualidade que, ao ver de Gaulier<sup>66</sup>, deve ser estabelecida entre os atores em cena e entre ator e público. É o que vai despertar, neste último, o interesse pela cena e vai legitimar o que está sendo apresentado, ou jogado. A cumplicidade se dá sempre entre os atores, não entre as personagens; é como um campo magnético, uma grande conexão entre eles, passível de ser percebida pelo público, ainda que vá além da intencionalidade; tem a ver com afeto, com harmonia, com vibração e vida no olhar, momento presente em que os atores se encontram. No caso do palhaço, a cumplicidade se dará, sobretudo, com o público, por meio de recursos técnicos como a triangulação<sup>67</sup>, a fim de estabelecer uma relação de união com ele, algo como “Vamos comigo!”.

Para que o palhaço possa estabelecer essas relações com o público é necessário, antes de qualquer coisa, que ele consiga desenvolver esse olhar cúmplice com seus possíveis parceiros de cena, além de consigo mesmo e com o seu entorno. Parte disso é alcançado com

---

<sup>65</sup> Vide ANEXO A, Jogo 4.

<sup>66</sup> Sobre como o conceito de cumplicidade é tratado por Gaulier, ver também Sculari (2011, p. 8-9).

<sup>67</sup> Acerca da triangulação será discorrido mais adiante no presente capítulo.

o brilho no olhar, sempre tão trabalhado nas aulas de Quito. Mas há jogos cuja prática vai além.

Desde o primeiro dia de *workshop*, Quito destaca a importância da cumplicidade. Mesmo no jogo de aquecimento, que foi proposto tanto no primeiro quanto no segundo dia, esse conceito já esteve presente. O jogo era um pega-pega de nomes<sup>68</sup> e foi repetido muitas vezes ao longo de todo curso regular. Nele, era importante estabelecer uma relação de cumplicidade com os outros jogadores, para que esses te ajudassem a se salvar; assim como você poderia salvar outros jogadores por quem sentisse empatia ou, simplesmente, vontade de ajudar. Por vezes, alguns jogadores entravam tanto em sintonia que criavam estratégias para fugirem juntos, sem tanto esforço, do pegador.

No segundo dia de curso intensivo, foi proposto o jogo (tradicional, da infância) de Quatro Cantos<sup>69</sup>.

Nesse jogo específico, o trabalho com a cumplicidade se faz muito importante. A cumplicidade entre os jogadores e a cumplicidade entre jogadores e plateia. A primeira porque, para trocar de lugares, os jogadores (dois ou mais) precisam estar em sintonia, precisam se sentir convidados pelo outro a deixar o seu lugar e ir para outro canto, precisam estabelecer o tempo certo para que a troca funcione; é como se esses jogadores se juntassem para uma façanha, unidos, contra o jogador que está no meio; essa união e esse entendimento é a cumplicidade. Mas sem nunca esquecer do público. Por vezes, os jogadores precisam como que olhar para ele, respirar e dizer (ainda que não com palavras): “Eu estou aqui! Oi!”, para que os espectadores sintam-se parte da cena e mantenham seu interesse nela.

A cumplicidade é estabelecida, em quase todas as situações cênicas e de jogo, através do olhar. Olhar esse que, como diz Gaulier, é o “olhar o outro com vontade de comê-lo cru”.<sup>70</sup>

No terceiro dia de *workshop*, Quito propôs um jogo de plateia em duplas, o Jogo do “PÁ!”<sup>71</sup>, o qual também foi repetido no curso regular.

Esse jogo de plateia do “PÁ!” é um exercício de máxima cumplicidade e conexão, uma vez que, para estar completamente em sintonia, os participantes devem estar se entendendo de tal maneira que consigam cumprir o objetivo do jogo e, também e acima de tudo, se divertir, divertindo, assim, por conseguinte, o público.

---

<sup>68</sup> Vide ANEXO A, Jogo 5.

<sup>69</sup> Vide ANEXO A, Jogo 6.

<sup>70</sup> Philippe Gaulier, em aula do dia 05/04/2016, *workshop* “O Jogo”. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>71</sup> Vide ANEXO A, Jogo 7.

Quito cita a importância do estar de verdade com seu parceiro de cena: “É como Gaulier costuma falar: o seu parceiro de cena é o melhor do mundo! É a melhor pessoa do mundo, impossível ter um melhor!”.<sup>72</sup>

### 3.3.5 Energia e disponibilidade

A energia é algo muito importante para o palhaço, estando relacionada à disponibilidade, ao impulso, ao ritmo e ao prazer.

Um palhaço que não tem energia é um palhaço caído, sem graça. Para evitar essa situação, Quito começa muitas aulas pedindo aos participantes que façam pique no lugar, ou seja, que corram muito sem sair do lugar; pede, então, que parem, congelem e, passados alguns segundos, continuem; essas pequenas pausas são os pontos fixos, acerca dos quais será discorrido em breve. O importante, nesse momento, é ressaltar que esse pique no lugar faz com que os aprendizes alcancem tônus muscular, acordem o corpo e preparem-no para um estado de atenção e muita vontade.

A energia é perceptível nos momentos em que o artista se diverte e está presente em sua cena e/ou seus jogos, pronto para responder aos estímulos propostos tanto pelos companheiros de jogo quanto pela plateia, disponível a agir conforme é requisitado ou a reagir quando algo é proposto à sua frente.

Quando um palhaço entra em cena, Quito costuma orientar que ele entre com a energia alta, com vontade de brincar e se entregando por completo ao momento.

Muitas vezes, os jogos feitos com foco no trabalho de disponibilidade e energia estão relacionados às brincadeiras de criança e à improvisação. Um exemplo de exercício simples – do ponto de vista de sua estrutura, com poucas e não muito elaboradas regras – repetido em muitas aulas ao longo do ano, com variações, é o do desfile<sup>73</sup>. Cristiane costuma pedir, no meio desse desfile, que a pessoa faça um tchauzinho, como aqueles que as crianças fazem quando se apresentam na escolinha em alguma festa de final de ano, como que para dizer: “Oi, mãe! Estou aqui! Olha eu, olha eu!”. É uma quebra da tensão, que mostra realmente a alegria em estar em cena, a vontade de estar. Um respiro, que não prende a energia e que o faz estar vivo em cena.

---

<sup>72</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 26/01/2016, *workshop* de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>73</sup> Vide ANEXO A, Jogo 8.

Um outro jogo, brincadeira tradicional, que exemplifica esse estado de atenção e energia é o Jogo das Mãozinhas<sup>74</sup>. É uma brincadeira que eu brincava com meu pai quando criança e que estava sendo colocada como jogo de treinamento de palhaços agora, sendo ressignificada. No fundo, é um jogo simples, divertido, que incita a competição – porém, as posições são facilmente invertidas a todo tempo, é uma brincadeira cíclica – e que deixa o corpo em estado de atenção, de uma leve tensão e concentração. Se há vontade de ganhar, sem que haja obsessão, a tendência do jogador é criar estratégias e dar seu máximo (corporal e mental) para aquele momento específico, para cada jogada. Se a energia cai, o jogador relaxa demais, ele perde, por conseguintes vezes. Da mesma forma, o jogo é rápido, possui um ritmo acelerado e fluido; não dá tempo de o jogador se chatear ou comemorar muito cada jogada, pois corre o risco de ficar vulnerável e perder várias vezes seguidas. Às vezes, há confusões, os jogadores se atrapalham e até discutem o ponto ou não do jogador adversário; se compreendida essa sensação e situação pelos jogadores, é possível jogar também com ela, para uma plateia<sup>75</sup>.

É nítido que o público, em geral, se diverte quando vê que os jogadores têm prazer em estar jogando, em estar brincando. Evidentemente, são importantes também outros elementos já muito trabalhados e comentados, como a cumplicidade, mas o estar presente e atento é bem nítido quando a brincadeira assim exige, pontualmente, e é mostrada enquanto brincadeira mesmo para uma plateia.

É importante ressaltar que o prazer da brincadeira, quando Quito compara à delícia que é para a criança brincar, não deve ser confundido com a birra e/ou imaturidade que esta pode ter. Cristiane repete muitas vezes aos alunos durante esses jogos, como um aviso para que se preste atenção aos egos: “Recupere a criança mais divertida em você para jogar, não a mais chata”<sup>76</sup>. Senão destrói a energia do jogo, ao invés de construir, deixa tudo cansativo e pesado.

Muitas vezes, a graça de uma cena está em o artista respeitar e valorizar os impulsos, sobretudo corporais, que acontecem, geralmente, quando se abre mão do extremo racional e o jogador se deixa estar em cena, disponível e improvisando.

O impulso é gerado quando o jogador está com uma grande energia, com vontade de jogar, sentindo prazer em estar onde está e disposto a se deixar ser levado à ação sem que precise pensar muito antes, elaborá-la demais.

---

<sup>74</sup> Vide ANEXO A, Jogo 9.

<sup>75</sup> Vide ANEXO A, Jogo 9, Variação 1.

<sup>76</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 06/09/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Quito relembra muito os picadeiros de circo, em que os artistas (sobretudo os palhaços, mas não só) entram, se apresentam ao público dando toda a volta e exalando alegria. Para manter o público animado, este tem que se divertir com o que está vendo e ter vontade de acompanhar. Para isso, todos os componentes desse picadeiro devem ser altamente empolgantes – desde a música até o ritmo próprio dos artistas. Se o artista já entra no circo (ou na cena) sem uma energia contagiante, dificilmente recupera e mantém a energia e empolgação do público.

Um exercício bem simples, do ponto de vista de seus objetivos e regras, que é proposto em várias aulas e em contextos diversos do curso regular por Quito, é esse de entradas<sup>77</sup>. A formadora considera importantíssima a entrada em uma cena, sendo por vezes determinante para se capturar o interesse de uma plateia.

O intuito do jogo é treinar justamente essas entradas, com energia, que deve se manter até o final; diversão misturada com ritmo e com prazer. Da mesma forma, é necessário para cada artista em cena estar aberto ao jogo, à relação com o outro, ao espaço em comum.

A energia de um palhaço deve se manter sempre alta, ainda que ele brinque com momentos de ânimo e desânimo; de qualquer forma, o palhaço é um fingidor e o artista deve estar sempre atento e ávido para conseguir brincar com tais níveis de ritmo da cena, sem deixá-la morrer, por falta de energia e presença.

Nos jogos de plateia, sobretudo, quando um palhaço entra em cena já “caído”, sem brilho no olhar e energia, Quito manda sentar. É comum jogos em que é utilizado o plinto<sup>78</sup>, por já ser um objeto presente na sala em que as aulas são realizadas – uma vez que acontecem outras aulas diversas no mesmo espaço, em outros dias, como de dança, improvisação, corpo – e que serve como um “balcão”, de onde os palhaços podem sair de trás – uma improvisada coxia. Geralmente, Cristiane pede que a pessoa que sair da plateia e for para lá se preparar para entrar em cena já esteja semipronta, a postos, para apenas precisar colocar o nariz e já entrar. Ou, então, que fique ali já preparada esperando sua vez enquanto outra está em cena. Tudo isso para que o espectador não tenha que esperar. No fundo, trata-se disso a disponibilidade. É estar pronto sem pensar demais; é agir quando se é solicitado. Se o espectador vê o espaço vazio e espera por muito tempo para que algo aconteça (alguém apareça), há dois problemas que podem ocorrer: ou o público cansa e desanima ou ele cria

---

<sup>77</sup> Vide ANEXO A, Jogo 10.

<sup>78</sup> Plinto é um aparelho de ginástica artística composto por diversas caixas de madeira encaixáveis, sendo a de cima almofadada. Tem a forma de um balcão.

expectativas muito grandes e pode se decepcionar. Em ambos os casos, fica ainda mais difícil para o palhaço conquistar essa plateia, o que passa a exigir dele um esforço ainda maior!

Um jogo que deixa clara a ideia da disponibilidade e da prontidão do palhaço é um de imitação<sup>79</sup>, em que os aprendizes são convocados um a um por Quito. O que acontece quando o artista é chamado é que, em geral, ele tem que agir com prontidão, sem racionalizar muito o que está fazendo, porque não há tempo. Após esse jogo em uma aula do curso regular, Quito, inclusive, disse: “Quando eu menos sei e entendo, mais eu ajo”<sup>80</sup>. E, por incrível que pareça, as melhores coisas acontecem com aqueles que não pensam muito.

Lembro do dia em que, durante esse jogo em uma aula de junho de 2016, eu pude sentir o significado da disponibilidade muito forte em mim. Eu já havia participado de algumas rodadas desse jogo – de forma mediana, eu diria –, que estava acontecendo já há um bom tempo, quando Quito falou que encerraria o concurso. Mas, antes, para finalizar, apontou para mim e me pediu que fechasse o exercício com chave de ouro – já que eu seria a última – fazendo um guindaste. Naquele momento, sequer conseguindo lembrar de como era um guindaste – a imagem mental não me veio à cabeça –, comecei a fazer movimentos de ferramenteiro robótico – se é que essa imagem é possível de ser criada – e fazer barulhos estranhos, engraçados, aparentemente sem sentido, achando tão absurdo que foi divertido fazer. Resultado: as pessoas riram. Era tão absurdo que riam muito e Cristiane me mandou continuar; eu fui me empolgando cada vez mais, sem sequer conseguir entender (de forma racional) o que eu estava tentando fazer para parecer um guindaste. De qualquer modo, o grande diferencial daquele momento foi que eu abri mão de todo juízo de valor, de todo pensamento racional que pudesse me travar por não saber direito como era um guindaste e, simplesmente, reagi ao pedido de Quito, corporalmente, de imediato, deixando meu corpo agir e me abrir possibilidades, sem hesitar.

### 3.3.6 Porosidade

A disponibilidade está diretamente ligada ao conceito de porosidade. Cristiane Paoli Quito reitera muito sobre a importância de o palhaço ser/estar poroso, aberto, passível de ser afetado e de também afetar o outro, o público.

Uma vez que o palhaço, por sua natureza, quer ser amado (não no sentido de carência e psicologismos, mas de tentar agradar e ser aceito), em muitos jogos – como o exemplo dado

---

<sup>79</sup> Vide ANEXO A, Jogo 11.

<sup>80</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 14/06/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

do desfile<sup>81</sup>, mas também em outros feitos em dupla e/ou de plateia, por exemplo –, é uma tendência dos aprendizes se colocarem em cena já querendo que a graça aconteça. Muitas vezes, pensam em piadas e/ou gestos que possam ser engraçados e deles já se utilizam para agradar o público e serem aceitos. Porém, quase sempre, essa é uma grande armadilha, pois o racional demais acaba destruindo a energia e o estado de presença do palhaço, o que, conseqüentemente, diminui sua graça; acaba por aparecer uma força para ser agradável que repele a plateia, ao invés de trazê-la para perto.

Quito adverte comumente em suas aulas, sobretudo quando há ingresso de novos alunos: “Cuidado com o que você acha que é o palhaço, a ideia que você tem dessa figura, não se antecipa”<sup>82</sup>. Porque uma vez que a ingenuidade é uma grande característica do palhaço que o faz ser risível, transformá-lo em uma figura apenas externa, pré-montada, pode torná-lo artificial e sem graça, por não estar internamente preenchido de características próprias que são ridículas, de um vazio que o permita errar e lidar com o erro, além de correr grandes riscos de perder o tempo da comicidade, da piada.

É preciso que o palhaço esteja 100% no momento presente, uma vez que – e Quito repete muito isso em suas aulas – ele é uma personagem que não possui passado nem futuro, apenas vive o presente. E deixar que o racional domine e te proteja dos impulsos é matar parte dessa presença, que se dá, sobretudo, em momentos de “merda” e improvisação.

Para que um jogo seja estabelecido entre companheiros de cena e/ou entre palhaço e plateia, o jogador deve estar aberto e fazer o movimento de afetar e ser afetado, ouvir e ser ouvido. Um palhaço que já entra em cena com todas as suas ideias prontas cria barreiras na relação e perde oportunidades de desenvolvimento dessa cena e a aparição de novas piadas e *gags*<sup>83</sup> que podem significar um grande salto qualitativo em sua apresentação. É preciso que haja escuta, do espaço e das pessoas envolvidas. E que os estímulos externos não sejam totalmente ignorados, se o jogador quiser instaurar uma relação de cumplicidade. Captar esses estímulos e incorporá-los à ação cênica, brincar com eles, costuma ser um ganho a mais nessa relação e na comicidade da cena.

Os melhores palhaços costumam fazer muito bem o uso da técnica, mas também se abrem para o espaço da improvisação, para que possam ser surpreendidos pelo acaso e pelos estímulos externos, podendo ser penetrados e influenciados, mostrando que estão bem vivos e totalmente presentes.

---

<sup>81</sup> Vide ANEXO A, Jogo 8.

<sup>82</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 02/08/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>83</sup> A *gag* é, de acordo com definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, um efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa.

Tudo isso é o que se pode chamar de porosidade. Quito costuma instruir os aprendizes de que, matematicamente falando – se é que isso é possível quando se trata de corpo e arte –, devem tentar estar 50% fora e 50% dentro de si. O que isso significa? Significa que, ao mesmo tempo em que precisa estar consciente de seu próprio corpo e analisando sua postura e seus movimentos, o artista deve estar atento ao seu entorno, externo, disponível às relações e aos acasos, aberto, com o olhar brilhando para fora.

O artista deve ter sim suas “cartas na manga”, que são aquelas *gags* e piadas que já deram certo antes e de que ele pode se utilizar em cena quando achar que precisa, mas deve também estar vulnerável para que o ambiente possa influenciá-lo, para que possa reagir a estímulos externos e incorporá-los à sua performance enquanto palhaço, no momento de sua execução.

Uma imagem que Cristiane associa a essa noção de 50%-50% é a dos calcanhares. Na verdade, a formadora utiliza-se de noções e partes corporais para remeter a algumas sensações. No caso, costuma pedir que os aprendizes finquem os calcanhares no chão, como que empurrando todo o corpo para baixo, deixando que a energia suba, em um fluxo, do chão/pés à cabeça, saindo pelos olhos. E que essa consciência – que inclusive coloque o corpo no eixo – traga essa ligação externa-interna para os olhos e a mente do artista. Lembrando dos calcanhares, o aprendiz tende a lembrar de se conectar com seu interior e seu próprio corpo, além de ser impulsionado a, vivamente, olhar para fora e para quem o cerca.

“Se estou mais por cento dentro, a plateia não se sente tão convidada; se estou muitos por cento fora, a plateia vê meu desespero e ‘foge’, repele”<sup>84</sup>. É com essa frase que Quito explica que, para “ganhar a plateia”<sup>85</sup>, o palhaço não pode chegar já querendo agir e fazer graça mais do que se colocar presente e aberto em frente a ela, sob o risco de ficar muito forçado e sem *timing*; claro que pode dar certo, mas é bem difícil sustentar por um longo tempo. Da mesma forma, um jogador que esquece do contato com a plateia e fica muito concentrado apenas em si mesmo acaba por não ser tão interessante para o espectador, que não se sente parte da cena, uma vez que não há cumplicidade.

Além disso, sem uma conexão consigo mesmo, assim como sem escuta do entorno, o artista dificilmente consegue reconhecer em seu corpo e seus pensamentos de forma consciente o que fez em cena e que funcionou, para que, posteriormente, possa vir a repetir e provocar mais risos da plateia. Cristiane, inclusive, fala sobre como é importante, no

---

<sup>84</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 03/05/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>85</sup> Quito usa muito a expressão “ganhar a plateia”, quando se refere à conquista desta por parte do ator; a plateia, quando está “ganha”, oferece respaldo ao palhaço, acompanha o desenrolar de sua cena e, de forma cúmplice, reage e dá risada de suas ações em cena.

momento de sua performance – e logo após – o palhaço fazer essa breve análise: “Saber ‘ouvir’ o estímulo da plateia; que riso é esse? O que funcionou? Como continuo mantendo a plateia interessada?”<sup>86</sup>. Sem essa divisão do artista entre o contato consigo mesmo e a escuta do exterior, fica bem complicada essa consciência ativa.

Um jogo que marcou muito os aprendizes e foi feito com algumas variações em momentos diversos do ano foi o da “pescaria pelo olhar”<sup>87</sup>. Dou esse nome por não haver um nome exato para tal exercício, mas a imagem da pescaria é muito forte. É um jogo de treino exatamente desse olhar que remete a um 50% interno e 50% externo.

Durante esse jogo era possível perceber que, por vezes, os olhares de algumas pessoas eram tão fortes, tão intensos, que aqueles que eram “pescados” o eram por se divertirem apenas de serem olhados por elas. Algumas vezes o jogo foi feito tendo um único “pescador”<sup>88</sup>. Quantas pessoas conseguia conquistar e trazer para si apenas pelo olhar? Outras vezes, todos eram pescadores e pescados ao mesmo tempo, o que causava competições, mas, acima de tudo, uma possibilidade de estar e se deixar estar. Além de uma noção de efemeridade, de “agora estou com você, mas puxa, aquele outro é mais legal, vou para lá...”; e tudo bem, o jogo continua e ninguém fica se prendendo ao que aconteceu.

No caso desse exercício, era necessário que todos estivessem porosos, abertos, dispostos a afetar e se deixar afetar, senão o jogo não acontecia. Da mesma maneira, acontecia que se aquele que estava tentando conquistar pelo olhar ficava com muita força tentando agradar para ser seguido, o espectador não se sentia à vontade para ser pescado, de certa forma era afastado; se, ao contrário, ele se encontrava muito cerrado em seu próprio corpo e pensamentos, o espectador não se sentia chamado, impelido a ir ao encontro de tal pescador.

### **3.3.7 Ritmo / Tempo e contratempo**

Outro conceito muito trabalhado no curso de palhaços de Cristiane Paoli Quito é o do ritmo, que envolve, também, a noção de tempo e contratempo.

Boa parte das piadas e aspectos cômicos de uma cena e/ou uma personagem têm relação direta com o ritmo. Este, por sua vez, está ligado a outros conceitos, de forma direta e/ou indireta, como é o caso do tempo. Falamos de tempo quando nos referimos ao modo de andar peculiar de cada aprendiz/palhaço, por exemplo, englobando seus movimentos e pausas;

---

<sup>86</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 16/08/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>87</sup> Vide ANEXO A, Jogo 12.

<sup>88</sup> Vide ANEXO A, Jogo 12, Variação 1.

mas, também, quando nos referimos à duração de uma cena, ou ao espaço entre uma ação e outra ou até entre um movimento e outro. Na contramão do tempo, mas extremamente complementar a este, é agregado o contratempo.

Nos jogos e exercícios com música, essa noção do tempo e do contratempo fica bem mais clara, pois os movimentos dos aprendizes vão encontrar respaldo nos próprios conceitos musicais. Não sou musicista, nem conhecedora de muitos de seus conceitos, mas consigo perceber em uma música que ela tem um tempo, uma batida que se repete e a norteia, marcações mais fortes; um tempo entre seus acordes/notas, ainda que esse tempo seja, muitas vezes, preenchido de pausas. A partir daí, entendo, também, o conceito de contratempo, que seria exatamente o momento intermitente entre esses tempos fortes, os tempos mais fracos, menos acentuados e marcados da música.

Tida essa consciência sobre o tempo de uma música, o intuito é que essa significação/compreensão vá além. Com música ou sem música, muitos são os exercícios que Quito propõe, sobretudo, para os aprendizes trabalharem o ritmo interno.

O ritmo interno nada mais é do que a forma própria de cada pessoa dançar, se movimentar, caminhar, pular, etc., quando escuta uma música e, sobretudo, quando esta não existe, fica apenas interna, ditando um ritmo ao seu corpo que é só seu e reflexo de sua personalidade e/ou seu humor e/ou seu estado no presente.

Em muitos momentos, muitas aulas, Cristiane fez jogos<sup>89</sup> em que focou bastante essa concepção do ritmo interno. Todos com o objetivo (dentre outros possíveis, com variações) de cada um descobrir seu ritmo interno, seu tempo, seu modo singular de movimentar o corpo, sem força, sem partir da exterioridade, revelando suas próprias características.

Apesar de, nesse discurso, parecer um trabalho psicológico e/ou muito interiorizado, o resultado disso é bem externo, não tem muito pensamento ou sentimento, é apenas a forma com que se deixa agir o corpo quando estimulado, quando a pessoa está se divertindo. A pessoa, ou então a personagem – o palhaço –, mas sem cristalizar ideias pré-elaboradas no corpo. Um dos objetivos é buscar a diversão.

Experimentado o tempo, Cristiane foca muito no pedido para que os aprendizes dançam no contratempo, ou seja, não fiquem indo no ritmo óbvio da música, na dança “bonitinha”, mas também valorizem os contrastes, os movimentos contrários, que deem quebra ao ritmo corporal, causando pequenas surpresas nos espectadores e tornando sua performance muito mais interessante.

---

<sup>89</sup> Vide ANEXO A, Jogo 13.

Assim é trabalhado em jogos de ritmo específicos<sup>90</sup>. Sem música nem nada, a formadora espera que os palhaços estejam prontos para, assim que chamados, em poucos segundos, mostrarem seu ritmo, agirem no seu tempo, lembrando de sempre trazer movimentos contrários em algum momento – formando uma sequência quase que, por exemplo, de tempo, tempo, tempo, contratempo, tempo, contratempo, tempo, tempo; para dar ritmo e surpresa às suas ações.

Por vezes, esse ritmo trabalhado por Quito é apenas uma vibração interna, pequena, com potencial para explodir, para manter o palhaço vivo, disponível e contente. Ao jogar com outras pessoas, espera-se que os participantes estejam conectados – ainda que não se olhem nem dançam igual –, não ignorem a presença do outro nem da plateia; podem ter ritmos bem diferentes, mas saibam jogar com isso. Muitas vezes, é justamente essa diferença de ritmo que dá comicidade a uma cena<sup>91</sup>, sobretudo quando palhaços bem diferentes tentam se adequar: “A dança é só sua, por mais que você imite movimentos; nunca é igual!”<sup>92</sup>.

Da mesma forma, muitas pessoas têm como ritmo próprio um estilo em que dançam e/ou andam no contratempo, e o tempo se torna a quebra. Quito costuma reiterar: “O palhaço que trabalha no contratempo é muito divertido! Ele é diferente, ele vai no caminho contrário da música, é interessante vê-lo em sua lógica”<sup>93</sup>. A própria brincadeira com o ritmo, a mudança dele, é passível de gerar comicidade.

Podemos, também, falar de ritmo quando nos referimos à velocidade de uma cena – de movimentos e/ou de falas e *gags* –, que, como já citado anteriormente, não pode ser nem muito lenta a ponto de o espectador ficar entediado nem muito rápida a ponto de ele não conseguir acompanhar e/ou se sentir afetado por aquilo que lhe é apresentado.

Também é importante, como Quito costuma frisar bastante em suas aulas, que o ritmo ditado a uma cena (que agrade o público) seja constante, com altos e baixos, mas sem deixar a energia cair. Muitas vezes, sobretudo em cenas coletivas, o *timing* de entrada de cada palhaço em cena deve estar de acordo com essa tentativa de manter o ritmo dela e, por provável conseguinte, a plateia interessada.

Dentro de tal definição se encaixa, por exemplo, o exercício já citado de entradas, da arena de circo<sup>94</sup>. A cada palhaço que entra em cena, o jogo é modificado, e aquele que entra

<sup>90</sup> Vide ANEXO A, Jogo 13, Variação 2 e Variação 3.

<sup>91</sup> “Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade”. (PROPP, 1992, p. 62)

<sup>92</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 14/06/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>93</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 28/03/2017, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>94</sup> Vide anexo A, Jogo 10.

pode tanto corroborar para que a cena cresça e a energia seja mantida ou até elevada (caso a cena esteja caindo), ou fazer o jogo morrer, se sua energia for muito caída ou forçada.

Certamente, cada palhaço que entra nessa cena, nessa “arena”, tem suas características próprias de agir, andar, se fazer presente, se divertir e ser animado no espaço que simula o picadeiro circense. Cada um tem seu jeito de dançar, acompanhar e/ou interagir com a música (quando o exercício conta com música proposta pela Madame). Porém, o intuito é que, respeitando essas características próprias, cada um entre disposto a também jogar com seus companheiros de cena, e não ignorá-los; que o objetivo proposto, de dar voltas pela arena em frente ao público, sem que este se entedie, seja cumprido. Cabe a cada jogador entrar no palco na hora certa, que lhe é devida, obedecendo ao ritmo que a cena pede, ainda que seu ritmo próprio possa ser similar a este ou diverso/oposto – o que, no caso, pode ser bem interessante, o jogador se perguntar: “Como funciono, enquanto palhaço, se meu ritmo é um e estão me pedindo para me adaptar a outro?”. Essa inadaptação pode ser bem cômica, se com ela for jogado de forma a contribuir com a cena e o todo, e não o contrário.

Uma cena que está ótima para a plateia pode, facilmente, morrer se um dos palhaços entra em cena no tempo errado. Errado, nesse caso, significa um momento em que, ao invés de salvar a cena, a pessoa que entra acaba fazendo o contrário, geralmente por entrar quando a plateia estava se divertindo muito com quem já estava em cena e não desejava quebrar isso com a entrada de alguém naquele momento exato. Essas entradas erradas podem acontecer por diversos motivos, mas, comumente, são por a pessoa não entrar com energia, ou então por não ter escuta da cena e não jogar logo que entra com quem nela já está. Vale frisar que, nessa concepção, o “errado” não tem conotação de juízo de valor nem se refere ao erro do palhaço, que pode ser incorporado à cena e, geralmente, é motivo de muita graça; mas sim ao erro do ator, de técnica, da precisão.

Muitos dos exercícios que trabalham ritmo propostos no curso vêm acompanhados de instruções que se referem, também, às pausas com ponto fixo.

### **3.3.8 Ponto fixo**

O ponto fixo é um dos maiores e mais trabalhados e utilizados conceitos presentes nas aulas de Quito, se não o maior de todos; arrisco dizer que não houve uma aula sequer do ano de 2016 em que a formadora não tenha falado sobre (ou ao menos citado) o ponto fixo. Influência de Philippe Gaulier, mas não só.

O ponto fixo é tão trabalhado em aula e tão presente no inconsciente de muitos dos aprendizes palhaços de seu curso a ponto de, nesse começo de 2017, Cristiane perguntar em roda aos alunos do curso regular, na primeira aula do ano, o que sabíamos sobre o palhaço (e/ou o que era o palhaço) e eu ser impelida a responder a primeira coisa que veio à minha cabeça – eu, pesquisadora acadêmica que estudo sobre palhaços desde 2010, dando especial destaque à área teórica do assunto, que tenho domínio sobre as definições mais elaboradas e possíveis para tal questão –: “O palhaço faz ponto fixo”. Os alunos mais antigos do curso, que estavam fazendo as aulas de palhaço pelo menos desde o ano passado, gargalharam, assim como a própria Quito, talvez exatamente por tamanha frequência com que ouvimos sobre o tal ponto fixo, treinamos ele, chegando até a ser um exagero, se enxergado do ponto de vista quantitativo com que o conceito é trabalhado.

Analisando friamente, foram poucos os exercícios exclusivamente para trabalhar esse conceito, ou que objetivavam isso; o conceito de ponto fixo foi apresentado logo no começo do curso e acerca dele é repetido, praticamente, todas as aulas, por se tratar de um aspecto técnico que Quito considera muito importante na geração da comicidade e presente em toda boa apresentação de um palhaço.

O ponto fixo trabalhado por Cristiane, e também por seu mestre Gaulier, está relacionado a um não se mover sem razão, a um cálculo por parte do ator do que em seu corpo quer mostrar para a plateia, qual a imagem corporal a ser apreendida pelo público, estando também ligado à compreensão de que ainda que haja uma ausência total de movimento por parte do ator, sua vontade e sua vida devem estar presentes no olhar.

Esse último aspecto é notório no jogo Batatinha Frita, 1, 2, 3!<sup>95</sup>. Tendo como grande objetivo se mover de forma a alcançar o distribuidor do jogo, cada vez que têm que congelar, os jogadores tendem a ficar em vibração interna, vivos, uma vez que suas ações são subitamente interrompidas e terão que ser iniciadas/retomadas tão logo o solitário volte a virar de costas. Gaulier (2016, p. 80), sobre esse jogo, comenta: “Esse tempo de ‘congelamento’ é um ponto fixo. Imobilidade absoluta! Os olhos brilham de prazer, há uma vibração, um desejo de ação”. O desejo da ação, de se mover, continua interno e presente em cada jogador, ainda que em pausa.

É mais ou menos com essa intenção que Quito agrega as pausas quando, no começo de muitas aulas, pede que os alunos, ao colocarem o nariz, façam pique no lugar<sup>96</sup>. As pausas ajudam o artista a sentir a vibração que essa aceleração física causa no corpo, a sensação,

---

<sup>95</sup> Vide ANEXO A, Jogo 1.

<sup>96</sup> Vide página 54.

ajudam-no a fixar momentos de abertura de seu estado para o espaço e as pessoas que a ele estão próximas.

O ponto fixo, também, faz com que o artista tenha consciência do seu corpo, dos seus movimentos e do que acabou de fazer. Numa cena, por exemplo, é interessante que o palhaço trabalhe com a repetição, sobretudo daquilo que funcionou com o público; mas, para que ele possa repetir algo, é importante que consiga perceber o que foi que fez e foi engraçado. Para tanto, é preciso que exista, além da escuta e da porosidade acerca das quais já foi comentado, um entendimento e uma consciência por parte do artista de cada movimento de seu corpo e de cada ação; se o palhaço se move de forma histérica, sem foco e sem que perceba seus gestos e para onde vai seu olhar – ainda que essa percepção venha logo após o movimento e não anterior a ele –, a tendência é que isso se perca e o palhaço, também, perca a oportunidade de captar onde está a graça de algo que surgiu de seu corpo e agradou à plateia e que pode ser valorizado e repetido. O ponto fixo, pode-se dizer, serve mesmo para fixar um movimento e/ou ação que acabou de ser e/ou está sendo executado.

Da mesma forma, quando há essa quantidade exagerada de movimentos sem que haja uma pausa, o público tende a não ter o tempo de fixar o que está sendo mostrado, a imagem, focar para, então, reagir e legitimar – com o riso e/ou encantamento – o que o palhaço à sua frente está mostrando. Fica muita informação e pouco jogo com o espectador.

Quito comenta sobre isso tudo, como que advertindo, quando da análise de algumas cenas e experimentações: “A ânsia de querer fazer, fazer, fazer demais, às vezes faz com que você perca momentos muito interessantes... momentos de parar e receber o que a plateia tem para te dar, esperar que ela receba aquilo e, então, possa reagir”<sup>97</sup>.

As pausas permitem ao palhaço brincar com o ritmo, surpreender a plateia, quebrar expectativas, assim como auxiliam o público na mudança de foco de seu olhar e raciocínio e para “acordá-lo”, em alguns momentos. Gaulier cita, sobre isso: “Essa parada dá uns segundos para você respirar e a plateia receber e assimilar, dá para ver o que acharam”<sup>98</sup>.

Portanto, o ponto fixo é importante tanto para o público, para que este compreenda e/ou, ao menos, consiga acompanhar e introjetar aquilo que está acontecendo à sua frente, quanto para o próprio palhaço, que pode jogar com as pausas enquanto alteradoras de ritmo e geradoras de comicidade, além de manter o público com ele. Sobre esse último, inclusive, Gaulier (2016, p. 82) escreve: “O ponto fixo convida os espectadores a ocupar um lugar no

---

<sup>97</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 25/10/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>98</sup> Philippe Gaulier, em aula do dia 05/04/2016, *workshop* “O Jogo”. Anotação pessoal da pesquisadora.

trem da história”. Mas reitera que isso acontece apenas se o artista o apresenta de forma calorosa, dentro de um estado espirituoso, não apenas mecanicamente.

O ponto fixo também pode ser usado quando o ator (ou artista, ou aprendiz, ou palhaço, etc.) quer dar destaque a alguma parte de seu corpo, quer que alguma parte em especial seja vista como foco pelos espectadores.

Há um jogo<sup>99</sup> que trabalha ponto fixo com essa finalidade e que foi repetido algumas vezes no ano. É um exercício de decupagem – como Quito define – de movimentos mesmo. Tudo isso sem perder a energia, o ritmo, o brilho no olhar. A ideia é manter a vibração interna e colocá-la para fora apenas através de uma única parte do corpo.

Afinal, se tudo se move junto, nada se destaca e aparece com clareza. É notório que esse entendimento advém do trabalho com as máscaras diversas.

Há outro jogo<sup>100</sup> com pontos fixos, também em roda. Jogo de cumplicidade, mas que é desdobrado. O ponto fixo, nesse caso, serve para ressaltar o momento do encontro, dar ênfase e chamar a atenção do público em volta para ele. Público esse formado por todos os aprendizes na roda, que, ao mesmo tempo, são jogadores ativos, pois mais de uma dupla pode estar na roda de uma vez, não há limites nem determinações sobre isso.

O ponto fixo também ajuda, por fim, em cena, o palhaço a “receber a merda”, entender que está caindo (figurativamente falando) em cena e se reerguer. Por vezes, a comicidade surge exatamente quando o palhaço para, respira, observa a plateia e então espera para ver o que sai disso.

Conforme os exemplos acima, os pontos fixos, além de serem usados individualmente pelos artistas, também podem ser usados nos jogos e cenas em duplas.

É uma ideia que perpassa o trabalho do ator em nível individual, mas também na relação que este estabelece com o seu colega de cena em uma improvisação, por exemplo. Se o colega se move, é melhor que o outro não se mova tanto. Se o outro se move, o colega faz um contraponto, fica parado. (SCALARI, 2011, p. 5)

Tal afirmação de Rodrigo Scalari, acerca do ponto fixo levado à relação entre uma dupla, conduz à análise de um outro conceito, muito presente e trabalhado por Philippe Gaulier em sua pedagogia no trabalho com atores e que também é enaltecido e trabalhado por Cristiane Paoli Quito, que é o de “jogar em maior e em menor”.

---

<sup>99</sup> Vide ANEXO A, Jogo 14.

<sup>100</sup> Vide ANEXO A, Jogo 15.

### 3.3.9 Jogar em maior e em menor / Contraponto

O jogar em maior e em menor está ligado ao trabalho com o foco de uma cena. Quando dois atores (ou mais) dividem o palco, haverá momentos em que cada um será responsável por conduzir a cena e trazer para si a atenção do público, a título de limpar a cena e criar com os espectadores uma cumplicidade.

A ideia principal é que, para que haja jogo e uma cena seja cômica, tem que haver o contraponto. Para salientar um muito bobo, tem que haver o oposto em cena também, o muito sério; um é o suporte do outro. E para que exista esse suporte e a dupla funcione, é importante que, a cada momento, seja bem entendido quem é o protagonista dessa cena, que o que está jogando em menor não tente roubar o foco, competir a atenção do público, e sim contribua para que o foco seja todo jogado para aquele que está em maior. Lembrando, sempre, que ficar em menor é ainda sustentar a energia e o brilho no olhar, mas de forma mais contida; jamais ficar em cena sem vibração interna ou fora do estado.

É o caso, por exemplo, dos já citados jogos Batatinha Frita, 1, 2, 3! e das entradas em arena<sup>101</sup>. No primeiro, às vezes, é melhor perder (conscientemente, mas sem fazer de conta) em prol da cena e da graça (do jogo) do outro, que está agradando a plateia. Inclusive, para que um jogador consiga ser engraçado e assumir esse papel de bobo, precisa que haja todos os outros com ele, inclusive o que “joga sério”, que nunca mexe nem erra, para fazer o contraponto; o contraponto ressalta a graça do outro e a potencializa.

Já no segundo, é importante, entre outros aspectos, que quem entre em cena, na fila, entre comprando a ideia de quem já está em cena; é interessante recuperar e implantar uma nova e elevada energia, mas sem competir a liderança, a não ser que faça parte do jogo estabelecido – nesse caso, tecnicamente, há a alternância da liderança –, mas não por estrelismo ou obsessão.

Quando um artista sabe fazer algo muito bem, de verdade, é dessa forma que melhor pode usar isso a seu favor: pelo contraponto. A virtuose pode ser muito interessante para o palhaço, quando há um jogo com ela. A virtuose por si própria é apenas ela, interessante, mas pode se tornar gatilho para a comicidade se for trabalhada em maior, enquanto é sustentada por uma oposição em menor.

Um exemplo disso é uma cena<sup>102</sup> em que participei com uma outra participante do curso regular – informação que será importante: essa moça é professora de yoga –, na aula de

---

<sup>101</sup> Vide ANEXO A, Jogos 1 e 10.

<sup>102</sup> Vide ANEXO A, Jogo 16.

5 de julho de 2016. Quando começamos a cena, a palhaça que estava sentada comigo começou a, lentamente, ir para o chão e me olhar rindo. Eu não estava entendendo nada, e olhava para a plateia mostrando isso (pelo artifício da triangulação, que logo mais será definido). De repente, ela começou a colocar os pés na cabeça, como uma contorcionista, e olhar para o público; comecei a ficar assustada e sem saber o que fazer, e fazia caretas mostrando isso à plateia. Num próximo momento, ela começou a, com os pés assim na cabeça, girar de um lado para outro, me pedindo que a segurasse. Cada vez mais eu ia ficando assustada, com medo de derrubá-la e/ou de ela se machucar na minha frente, estava achando aflitivo, e joguei com isso em cena. Reagia a cada movimento da minha parceira, sempre compartilhando com a plateia, que gargalhava a cada mexida dela e a cada reação exagerada minha. Quando Quito me pediu que desse um conselho à minha parceira de cena naquele exato momento (em que ela estava toda contorcida no chão girando para um lado), eu só pude dizer: “Para o outro lado agora!”. Pronto, ela continuou girando e o público ria cada vez mais. Foi uma experiência incrível para mim e, só após a conversa em roda sobre essa e outras cenas do dia, é que fui compreender que a virtuose de minha parceira só tinha se tornado cômica porque contrastava com meu desajuste e minhas reações com relação a ela e o que ela estava fazendo. Tratava-se de ela jogar em maior, agir, tomar a frente da cena e eu, quase que imóvel, apenas fazendo caras e bocas e sons, jogar em menor, dando suporte para que aquilo fosse cômico.

De forma similar, o que está jogando em menor pode e deve, assim que sentir que é necessário para a cena, tomar para si o protagonismo do jogo, a fins de tentar salvá-la.

Há um jogo de plateia feito em aula que elucida tal entendimento e é descrito em anexo<sup>103</sup>. Nele, o jogar em maior e menor é alternado; o primeiro palhaço começou em maior, o segundo entrou para ajudá-lo entrando em maior e fazendo com que o primeiro passasse, naquele momento, a jogar em menor, para, depois, voltar a ser maior. É um jogo de escuta e de suporte um ao outro.

É possível relacionar tal jogo à ideia trabalhada não apenas por Quito, mas também por Gaulier:

Quando dois atores vão para a cena, um vai jogar em maior e outro em menor, podemos pensar que o que joga em menor é o ponto fixo daquele que joga em maior. [...] O que Gaulier deseja do ator é que enquanto ele esteja conectado com uma espécie de experiência de fluxo criativo, ele mantenha consigo o foco até o limite desta experiência, que este ator queira estar em cena e que não passe o jogo para o seu colega antes que esgote as possibilidades de manutenção de sua boa

---

<sup>103</sup> Vide ANEXO A, Jogo 17.

relação com a audiência. Quando um ator que joga em maior percebe que suas proposições já não estão estabelecendo uma comunicação interessante com a plateia, aí então ele passa o foco para o seu parceiro, que, por sua vez, passará agora a jogar em maior. (SCALARI, 2011, p. 6-7)

Essa relação é bem nítida no jogo das dancinhas em dupla<sup>104</sup>.

### 3.3.10 Triangulação

A triangulação é um conceito técnico, pode-se dizer, muito ligado à cumplicidade e à máscara do palhaço. É uma das primeiras coisas a serem trabalhadas quando se lida diretamente com a linguagem do palhaço.

A triangulação nada mais é do que um artifício utilizado quando o palhaço quer mostrar à plateia seus sentimentos, suas reações, seus pensamentos em um determinado momento ou antes ou depois de uma ação. Ela serve tanto para realçar o que está prestes a acontecer e/ou o que acabou de acontecer quanto para compartilhar com a plateia sensações do palhaço naquele momento. Ou, de forma mais concisa, a triangulação serve como um comentário do palhaço – sem que haja, necessariamente, fala – acerca do que está acontecendo na cena (e com ele) naquele instante presente.

Maria Ângela (MACHADO, 2005, p. 85), sobre isso, explica:

A triangulação constitui uma técnica fundamental para a performance do *clown*. Trata-se de termo utilizado no teatro para designar o ato de olhar para o público, quebrando a denominada quarta parede, o que é diferente de olhar na direção dele. É uma técnica bastante utilizada na comédia. Para o *clown*, a triangulação é um modo de compartilhar com o público e com o companheiro de cena alguma sensação que está manifesta. Ela permite visualizar as possibilidades de ação e conduzir a dramaturgia.

Sobre “olhar para o público”, como Maria Ângela salienta, é importante que isso seja feito exatamente assim: olhos nos olhos. Não é olhar para o infinito, ou passar o olho pelos espectadores, mas sim enxergá-los, olhá-los nos olhos, estabelecer contato pelo olhar. É isso que vai enaltecer a cumplicidade entre artista e plateia.

A triangulação é um modo de trazer o espectador como cúmplice da cena que está sendo apresentada, fazê-lo se sentir parte dela.

Por vezes, aquilo que é feito em cena não é tão engraçado por si só, mas ganha força cômica quando reforçado pela triangulação.

---

<sup>104</sup> Vide ANEXO A, Jogo 18.

É um mecanismo técnico na medida em que é bem preciso e pode ser treinado, para que se alcance tanto essa precisão de tempo para que seja cômico quanto a fluidez de tal movimento.

Trata-se, exatamente, de um triângulo – ainda que abstrato –, cujos vértices são o próprio palhaço, o objeto (ou parceiro de cena) e o público. O objetivo é que o palhaço jogue com esse triângulo, olhe com foco nesses vértices de forma precisa. É, também, um jogo de tempos, em que, respeitando-se as variações, as interações do palhaço com o objeto são feitas com olhares intermitentes para a plateia, em que ele “informa” cada passo e reação sua.

Quando se fala em olhar do palhaço, não é apenas olhar com os olhos, mas com a ponta do nariz, ou seja, o nariz guiando todo o corpo em direção ao que é observado. É assim com todas as máscaras, com a do palhaço não seria diferente; é ainda mais importante esse olhar “corporal” ser praticado pelo palhaço, pois o nariz vermelho revela mais do que as demais máscaras, no que se refere, ao menos, ao rosto.

A triangulação é muito reforçada por Quito nas aulas, em praticamente todo exercício e jogo propostos, e também nas cenas. Isso para que o artista não fique ensimesmado, preso em suas próprias ações e esqueça o público, o que acarreta uma perda significativa de seu potencial de comicidade. Quase sempre, em meio aos exercícios, Cristiane agrega a instrução: “Triangula!”.

Além de o conceito da triangulação estar presente, na prática, em todas as aulas, em meio às cenas e exercícios, quase que de maneira intrínseca, há momentos dedicados apenas à sua experimentação.

Às vezes, passávamos horas apenas nesse treinamento básico de triangulação<sup>105</sup>.

Assim, também, houve momentos de um exercício<sup>106</sup> mais básico ainda, com algumas variações, para aprimorar a técnica do uso da máscara (nariz vermelho) e, conseqüentemente, facilitar e desenvolver a comicidade do palhaço quando em cena.

Em muitas aulas, Quito salienta que tudo é novidade para o palhaço, ele tem sempre o olhar de quem está vendo o mundo (ou um lugar específico) pela primeira vez. Tal qualidade deve ser sempre lembrada e focada ao pensar na exploração do espaço pela ponta do nariz.

A triangulação é, também, treinada em cena, como, por exemplo, no Jogo de Tênis<sup>107</sup>. Por meio do “olhar pelo nariz” dos cinco assistentes da partida, fica mais claro aos espectadores da cena o desenho do jogo, eles conseguem enxergar (fazer a imagem de) a

---

<sup>105</sup> Vide ANEXO A, Jogo 19.

<sup>106</sup> Vide ANEXO A, Jogo 20.

<sup>107</sup> Vide ANEXO A, Jogo 21.

bolinha e o jogo de tênis com mais propriedade, ainda que tudo isso seja imaginário. Da mesma forma, os dois palhaços atletas jogam o jogo de tênis não tanto com verdade e realismo, mas acreditando nele e se predispondo a brincar com a situação; usam da triangulação e do olhar com a ponta do nariz para estabelecer esse jogo e situar o espectador do caminho da bolinha, da pontuação e da relação com o próprio jogo e o oponente. Portanto, esse exercício é um exemplo de que, com bom uso da técnica, os artistas/palhaços em cena conseguem levar o foco da plateia ao que desejam, além de trazê-la consigo para o jogo que estão jogando e querem que seja visto. É importante que tal técnica seja dominada e bem executada por todos em cena, para obter melhor tal efeito.

O treino constante da triangulação no curso de Quito tem como intuito que tal técnica seja dominada a ponto de ficar quase que automático – embora com consciência – para o palhaço o seu uso.

### 3.3.11 *Double take*

Posteriormente, seguindo essa ideia da importância da técnica para o palhaço, é ensinado por Quito o *double take*.

O *double take* é uma viradinha de rosto rápida, como quando você passa por alguém ou algo e, poucos milésimos de segundo depois, assimila o que viu e vira imediatamente para conferir se era aquilo mesmo; dá uma segunda olhadinha logo em seguida para enxergar melhor e garantir. Bete Dorgam tenta definir o conceito de *double take*: “É uma segunda olhada para se certificar de que aquilo é aquilo mesmo. [...] Quando você parece que vê uma coisa e volta para ver se era aquilo mesmo, sabe?”<sup>108</sup>.

Lembro que, no curso de 2016, esse conceito nos foi apresentado em uma aula no mês de agosto, já quando a triangulação – além de outros conceitos – nos era familiar e já dela possuíamos certo domínio.

A aula inteira foi de experimentação do *double take*, sequer teve jogo de plateia; Quito considera muito importante, em algumas situações, reservar um bom tempo para, simplesmente – ainda que haja muita complexidade nisso –, treinar e aprimorar a técnica.

A formadora nos apresentou o *double take* brevemente, na roda, no aquecimento e, logo em seguida, nos indicou que praticássemos<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida para o projeto *Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara*, na cidade de São Paulo, em 18 de julho de 2011.

<sup>109</sup> Vide ANEXO A, Jogo 22.

O *double take* e a viradinha de corpo que, geralmente, o sucede, têm que ser precisos, acontecer no *timing* certo, quando a graça acontece. E, para isso, o essencial é repetir e praticar inúmeras vezes.

No exercício coletivo<sup>110</sup>, se não passava por ninguém e/ou a pessoa por quem você passava não parava para fazer com você, Quito orientava: “Faça sozinho! Faz você mesmo assim, pelo menos você treina”<sup>111</sup>.

*Double take* e triangulação, assim como ponto fixo, são conceitos trabalhados em todos os momentos por Quito nas aulas do curso regular. Os conceitos apreendidos em cada aula se somam, nunca são esquecidos. Assim, aquele pique no lugar<sup>112</sup> que é feito como aquecimento com o nariz no começo de várias aulas tem agregado a ele momentos de “Para! Triangula!” ou, então, “Para! *Double take*! Volta! Para! Triangula! Para a direita, volta ao centro. Para a esquerda, volta. Pique no lugar!”.

### 3.3.12 Treinos de técnica

Cristiane Paoli valoriza muito o aprimoramento da técnica, a precisão, a despeito da improvisação e do estado – características mais abertas e subjetivas, pode-se dizer – serem importantíssimos. Dessa forma, outras aulas dedicadas a isso são desenvolvidas ao longo do ano. Houve, também, aquelas em que o foco era aprender e treinar giros do corpo com o calcanhar (180 graus, 360 graus, quatro ladinhos<sup>113</sup>), para trabalhar bem o desenho do corpo, retilíneo, pouco sinuoso, garantindo maior precisão de movimentos e comicidade ao palhaço, além de auxiliar na preparação do corpo para os momentos de triangulação. Exaustivamente, algumas vezes, horas eram gastas apenas nesse exercício físico que requer precisão.

Em outras, o que era treinado eram as viradinhas de quadril, para auxiliar o palhaço nos momentos de virar o corpo, de forma menos sinuosa e que é passível de se desdobrar em outros movimentos interessantes, valorizando, sobretudo, o bumbum. As nádegas são usadas não de forma sensual, mas como qualquer outra parte do corpo, que é volumosa e passível de ser chutada, estapeada e procurada a qualquer momento.

---

<sup>110</sup> Vide ANEXO A, Jogo 22, Variação 2.

<sup>111</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 16/08/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>112</sup> Vide página 54.

<sup>113</sup> Quito chama de “quatro ladinhos” os movimentos corporais que não se utilizam de sinuosidade, que são bem precisos e trabalham quase com um ângulo de noventa graus; movimentação que envolve virar-se para frente e/ou para a direção de trás do corpo, para o lado direito e para o lado esquerdo.

Houve uma aula, inclusive, em que a *gag* ensinada e treinada usava exatamente as nádegas como centro de toda a graça e comicidade. Trata-se da situação do lencinho<sup>114</sup>, feita por dois palhaços.

Nesse exercício, é importantíssima, também, a triangulação. Olhar para o lencinho, olhar para a plateia, indicar o que vai fazer. Quando vai chutar, quando caiu. Reagir olhando para a plateia, mostrando para os espectadores. Tudo isso ajuda a estabelecer cumplicidade com o público, o qual vai legitimar as ações dos palhaços em cena, vai rir junto com eles.

É importante que cada momento seja bem marcado, bem pontuado. Para que o público acompanhe, assimile a situação e as personagens, espere, tenha o tempo de “estar junto” com os palhaços em cena.

O intuito é, também, treinar o *timing* do chute no bumbum, clássico do circo.

### 3.3.13 Enganar e ser enganado / Ingenuidade

O palhaço é ingênuo e vive constantes situações de enganar e ser enganado. Ele não é burro, apenas sente prazer em ser idiota. Quando é muito idiota, a graça está em não perceber que de tão idiota acaba sendo esperto. Da mesma forma, quando o palhaço se considera muito esperto, a graça está em não ver que, de tão esperto, acaba sendo um idiota. É com essa explicação que Quito desenvolve muitos de seus jogos de plateia.

De qualquer forma, o palhaço precisa estar no jogo e se expor a constantes altos e baixos; se o palhaço não se expõe ao risco, ele não se deixa rir.

Como o palhaço não tem passado nem futuro – assim afirma Quito em muitas aulas –, ele vive o presente. Está fazendo algo e, de repente, pensa: “O que eu estou fazendo aqui mesmo?”. Faz parte de sua ingenuidade. E por isso ele é, comumente, enganado por outro palhaço que acredita ser mais esperto.

A *gag* do lencinho<sup>115</sup> revela muito dessa ingenuidade do palhaço e do prazer de enganar e ser enganado (até porque, muitas vezes, os papéis se invertem. Outras vezes – que bom! – não). Quito ressalta: “O palhaço é enganado! Mil vezes! Ele vai acreditar na mesma enganação mil vezes com a mesma ingenuidade e convicção. Não tenta evitar isso, senão o jogo não acontece!”<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> Vide ANEXO A, Jogo 23.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 07/06/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Na relação de enganar e ser enganado, muitas vezes, é possível identificarmos os papéis de Branco e Augusto, fruto da relação em um jogo no momento dele. Ainda que Cristiane Paoli Quito não trabalhe muito com essas designações, de forma a aprofundar tais conceitos, é possível reconhecer aí que acabam surgindo algumas características:

... o Clown Branco aponta para algo uniforme, certo e puro. A brancura do seu rosto denota sua superioridade, seu ar aristocrático. Malicioso, enganador, o Clown Branco em cena ridiculariza o Augusto. Sua tarefa consiste em manipular e explorar seu parceiro. Com sua inteligência, cria artifícios envolvendo o Augusto nas diversas enroscadas. Aliás, essa é sua tarefa: armar, inventar as mais diversas artimanhas em cima daquela personagem. O Clown cria situações e o Augusto executa-as de forma toda atrapalhada, como deve ser um bom palhaço. Isso tudo se dá com muita pancadaria, tropeços e coisas do gênero. No entanto, em meio a toda essa bagunça e desencontros, o Augusto acaba se saindo bem. (PANTANO, 2007, p. 44)

Esses papéis tradicionais dos esquetes cômicos (sobretudo circenses) não costumam ser fixos e se dão na relação entre dois palhaços. No caso da *gag* do lencinho, por exemplo – assim como em boa parte das cenas que surgiam de improviso nos jogos de plateia propostos nas aulas do curso regular de palhaço de Quito –, a graça se dá pelo constante jogo de enganar e ser enganado, assumindo o papel de Branco aquele que deixa o lencinho cair fingindo ser sem querer (mas já com a intenção de enganar o parceiro) e termina chutando sua bunda, e o papel de Augusto o que é enganado, abaixa para pegar o lencinho e leva um chute.

### 3.3.14 O especialista

Não só o Branco, mas todos os palhaços têm um quê de ser especialistas.

Ao serem chamados por Madame, estão sempre prontos e com a postura de que são os maiores conhecedores do que é pedido/proposto. Não por arrogância, mas porque o palhaço tem necessidade de ser amado (no sentido de bem quisto, aceito), como Cristiane Paoli Quito repete muitas vezes em seu curso, assim como é guiado pela fome e pelo prazer. Portanto, quando são requisitados, os palhaços vão e fazem o que é pedido, sem poder admitir que não sabem e/ou são ruins naquilo; toda chance, para o palhaço, é uma grande chance, a chance da sua vida.

É nesse sentido que, como afirma Quito, “o palhaço sempre diz sim ao jogo, ainda que, em cena, esteja dizendo não”<sup>117</sup>. Tem a ver com a disponibilidade, já tratada

---

<sup>117</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

anteriormente, mas também com a predisposição do palhaço em sempre aceitar desafios, ter prazer em obedecer e, acima de tudo, prazer em mentir, ou em fingir ser quem não é.

O conceito do especialista permeia muitos exercícios a todo tempo. Os próprios jogos já citados do concurso de melhor objeto<sup>118</sup> e das dancinhas em dupla<sup>119</sup> têm como premissa básica, ainda que subentendida – ou já assimilada pelos jogadores –, que o palhaço que jogue em maior e/ou seja chamado para a cena (para o jogo) se apresente como sendo especialista no que foi pedido. Não importa o que seja, o palhaço sempre tenta aparentar ser muito bom naquilo, ele se diverte fingindo que sabe fazer tudo muito bem.

Se o ator/aprendiz não entende muito bem o que é proposto no jogo, melhor ainda. O ideal é que esse não entendimento seja incorporado pelo palhaço, usado a seu favor, que ele jogue com isso. Gaulier (2016, p. 181), sobre tal proposição, é certo: “Um clown não se esforça para fazer um número, mas para fazer o público acreditar que ele o fará. Ele ensaiou? Esqueceu? Precisa ser convincente! Garantir o mínimo! Os alunos que gostam de flertar com o ridículo vão se divertir com essa ideia”.

Mesmo nas rodas de conversa com os alunos usando o nariz, em que a lógica de pensamento de cada palhaço vem à tona, este sempre responde prontamente ao que lhe é perguntado; mesmo quando, visivelmente, não sabe a resposta e/ou não sabe bem o que está falando, brinca de fingir que tem total entendimento, conhecimento sobre o assunto e pensou muito antes de falar. O público tende a se divertir ao ser testemunha da diversão que o palhaço sente ao fingir ser muito bom em algo que, visivelmente, não é.

Para toda pergunta da Madame, o palhaço finge saber a resposta, em tudo que ela pede ele afirma ser bom; quando ela pede, por exemplo, que o palhaço faça a demonstração de algo em que ele é muito bom (especialista), saem coisas incríveis, mas, às vezes, as mais banais, como fazer sons estranhos com a boca, ou ainda fazer uma pífia “dancinha de sobrancelhas”. Tudo sempre, claro, com a postura de alguém que pensa ser importante e ter aquela habilidade incrível, ou tenta se passar por.

Um exemplo de jogo que explicita esse conceito é um feito com algumas variações ao longo de aulas que precediam as Olimpíadas do Brasil em 2016, o das modalidades olímpicas<sup>120</sup>.

Gaulier, inclusive, em seu livro *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*, dentre alguns “exercícios de clown”<sup>121</sup>, cita um semelhante: “O clown tentará convencer de que é

---

<sup>118</sup> Vide ANEXO A, Jogo 11.

<sup>119</sup> Vide ANEXO A, Jogo 18.

<sup>120</sup> Vide ANEXO A, Jogo 24.

campeão olímpico de patinação artística, salto em altura, arremesso de peso, de dardo... O prazer de convencer...” (GAULIER, 2016, p. 216).

Sempre lembrando que não se trata de uma mimese absoluta, mas sim de uma tentativa de ser especialista, sem que se crie uma nova personagem. Sobre isso, Quito adverte: “Não seja especialista demais, porque se fica muito realista, personagem se sobrepõe ao palhaço [que já é uma personagem] e perde a graça”<sup>122</sup>. É um discurso semelhante ao que Gaulier teve em seu curso em São Paulo: “Se é realista, não tem graça. O ator tem que se divertir ‘fingindo ser’ alguma coisa/alguém”<sup>123</sup>.

O palhaço sempre está no limite entre a verdade e a mentira, no sentido de que nunca se sabe quando ele está falando a verdade ou quando está mentindo, tamanha é sua crença em suas histórias e/ou o prazer que tem em imaginar e criar suas próprias verdades. Quito se refere bastante à verdade do palhaço, que não tem a ver com a verdade profunda do ator, mas muito mais a ver com a forma com que ela é dita ou mostrada, podendo ser uma mentira que é dita de forma verdadeira – inclusive, acredita que isso tem muito potencial. Deixar o público na dúvida, pensando “Será que é verdade? Ou é mentira? Será...?”, é muito interessante para o palhaço, sobretudo quando ele mesmo não tem certeza de nada.

Para o público, importa menos saber se algo dito pelo palhaço é verdade ou mentira e mais a forma com que este o conduz em sua lógica e seu fazer. Gaulier (2016, p. 211), inclusive, remete essa noção à ingenuidade já citada e que, a partir do conceito do especialista, pode ser ampliada:

O público admira o prazer, a estratégia, a fantasia da qual o clown se serve para convencê-lo de alguma coisa. O público não está preocupado em saber se o negócio é verdadeiro ou falso. O que ele admira é a ingenuidade que é definida pelo dicionário como uma simplicidade, uma graça natural emprestada da confiança e da sinceridade. A ingenuidade da qual estou falando não tem nada a ver com aquela desprezível falsa ingenuidade de que se enfeitam os artistas de rua quando desfilam seus personagenzinhos, bonzinhos, assexuados, puros, bestinhas, que ficam pedindo um trocado. Essa ingenuidade é feia. Ela transforma o artista numa coisinha de nada. A ingenuidade é algo livre como o vento.

Há um jogo<sup>124</sup> que trabalha bem esse conceito e reitera que o palhaço sabe falar sobre tudo, é um especialista; então, em sua ingenuidade, fala tudo aquilo que acha que é agradável e parece bonito de se dizer – ainda que, muitas vezes, não faça ideia do que seja.

<sup>121</sup> Esse é, inclusive, o nome do capítulo em que essas informações se encontram.

<sup>122</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 10/05/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>123</sup> Philippe Gaulier, em aula do dia 06/04/2016, *workshop* “O Jogo”. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>124</sup> Vide ANEXO A, Jogo 25.

Houve, também, durante as aulas do curso regular de 2016, situações propostas em jogo<sup>125</sup> que iam ao encontro desse trabalho de prazer de fingir ser o que não é.

Em todos os casos, não se esperava que surgissem personagens realistas que criassem toda uma trama envolvente, misteriosa e que levasse o público a acreditar que se tratava realmente de advogados, empresários, poderosos. Inclusive, esse não é o intuito do palhaço. A grande chave do jogo estava em os palhaços usarem os mecanismos corporais clichês e conhecidos do que entendem dessas figuras “importantes” para tentarem se passar por elas. Nada mais cômico do que um palhaço usando jargões do Direito, em latim, que sequer sabe o que significam, apenas porque fica bonito falar e porque viu alguém falando assim e tomou como exemplo e achou que repetir lhe daria *status*. Ou, então, um palhaço que tenta andar com ares de pompa de um grande executivo, gesticulando muito ao falar, como algum que ele viu um dia, quando, na realidade, seu andar é estabonado e as coisas que diz não possuem significado algum. O que o palhaço busca atingir, portanto, é a forma, externa, daquilo que tenta parecer ser.

O palhaço, na sua alegria ao fingir ser alguém, torna-se interessantíssimo. Como o próprio Gaulier (2016, p. 57) afirma, “é preferível se divertir *fingindo ser* do que *ser*”. Isso era notório em alguns jogos de Seu Mestre Mandou<sup>126</sup>, sobretudo na variação quando o mestre era algum dos alunos. O foco era esse: o prazer de mandar. Alguns alunos se divertiam tanto mandando que chegavam a conseguir que os mandados sentissem prazer em obedecer. Construía-se, portanto, uma relação de prazer conjunto: prazer em mandar e prazer em obedecer. Isso era gostoso para quem jogava e para quem, em um segundo momento, assistia. Fazer esse jogo com plateia é ainda mais desafiador, pois o mestre passa a ter que não apenas brincar de ser mandão com os outros jogadores, mas também ter cumplicidade com os espectadores, para que estes legitimem sua brincadeira de mandar. Geralmente, eram muito cômicos aqueles que, sem a menor aptidão para ser um líder, tentavam brincar com isso e apenas seguiam o que um mestre parecia ser para eles; aqueles que eram bonzinhos demais mas tentavam aparentar ser bravos. Aqueles que levavam muito a sério a brincadeira e/ou eram mandões sem nenhuma quebra que mostrasse sua fragilidade ficavam chatos, desinteressantes, e o jogo morria.

---

<sup>125</sup> Vide ANEXO A, Jogo 26.

<sup>126</sup> Vide ANEXO A, Jogo 27.

### 3.3.15 O prazer da fala

Aliado a esse conceito do especialista e ao prazer de fingir vem o prazer relativo à fala: prazer em brincar com a boca, em falar alto, em falar baixo, em falar outro idioma, em falar palavras “não ortodoxas” (como Quito costuma denominar).

No jogo citado em que os palhaços precisam repetir “Eu tenho o poder!” três vezes<sup>127</sup>, é cômico ver que palavras já com tanto significado social/cultural ganham novas interpretações conforme os palhaços brincam com sua pronúncia. Cada pessoa tem seu jeito de falar, assim como de brincar e fingir ser. Por vezes, no exercício, lembro de alunos dos quais dávamos muita risada, por se tratar de um “mané”, fracote, achando realmente que tinha o poder; ou, então, de uma louca, repetindo compulsivamente, sem pausas e agudamente, que tem o poder. As palavras perdem sua significação real e racional para serem instrumentos de jogo, de comicidade, por sua forma.

É a partir de premissa semelhante, também, que são incentivados por Cristiane os jogos em que os participantes falam outro idioma<sup>128</sup>. Quando o artista tem prazer em falar, ele brinca com ritmo, velocidade e fonemas, criando significados e se divertindo com isso.

No curso de uma semana que Philippe Gaulier ministrou em São Paulo em abril de 2016, havia um jogo de plateia em duplas sendo feito e que não estava funcionando muito bem, os jogadores estavam um tanto travados e os espectadores entediados. Philippe, então, pediu, no meio do jogo, que os dois jogadores que estavam em cena naquele momento parassem de falar em português e começassem a falar japonês. Nenhum dos dois atores sabia nada desse idioma, mas começaram a fingir estar falando em japonês e se divertir com as palavras estranhas que acabavam pronunciando e passavam, às vezes, a parecer fazer sentido, dependendo da forma com que eles diziam. No momento em que vi isso acontecendo, lembrei, instantaneamente, das aulas de Quito. Fez muito sentido para os exercícios que ela propunha o comentário de Gaulier acerca do que ele propôs:

Os jogadores se divertem mais falando em japonês do que em português. E o significado pode estragar o jogo. Quando falamos nossa própria língua, somos prisioneiros do seu significado. E o ator não deve se prender ao significado das palavras que pronuncia. O público deve poder sonhar com o que escuta.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Vide ANEXO A, Jogo 26.

<sup>128</sup> Vide ANEXO A, Jogo 28.

<sup>129</sup> Philippe Gaulier, em aula do dia 05/04/2016, *workshop* “O Jogo”. Anotação pessoal da pesquisadora.

Gaulier, que não fala português, portanto não entendia o que os jogadores diziam em cena, estava tentando trabalhar a forma, a voz, a expressão, a diversão e o prazer da fala desses aprendizes. Similarmente ao que Cristiane tenta fazer em suas aulas. Muitas vezes, o que causa o riso de um público é menos o entendimento daquilo que um ou mais palhaços estão dizendo/conversando e mais a forma com que é dito e o que essa forma causa aos ouvidos, o que sugere, o ritmo que dita.

Muitas foram as ocasiões em que Quito propôs para os aprendizes jogos em que trabalhavam o prazer em falar alto e/ou em cochichar<sup>130</sup>. Não importa tanto o que cada um fala e responde, o importante é se divertir com a situação e explorar sons, palavras e reações corporais e faciais que tal situação de volume proporciona e apresenta de possibilidades.

Independente de qual variação do jogo é a executada, o objetivo sempre é o de se divertir falando, ter prazer em descobrir as possibilidades vocais e brincar com a boca.

Mesmo no caso dos palavrões<sup>131</sup>: se ditos de forma muito séria e/ou focando em seu significado real, podem ficar muito pesados e aí não há riso. Por outro lado, uma vez que as palavras são ressignificadas e “degustadas”, pronunciadas mais pelo deleite de dizê-las, com todas as suas letras, a graça torna-se quase que inerente, o público se diverte junto com o jogador.

Parece que o jogo funciona quando, saindo do puramente racional e da tentativa de falar algo com sentido e acertar, os alunos palhaços começam a curtir o experimentar, o descobrimento do que surge no momento, da pura brincadeira.

### **3.3.16 Misturando conceitos**

Na maior parte dos jogos e exercícios (aqueles que experimentei ao longo desses vários meses de curso), os conceitos trabalhados imbricam-se. Um mesmo jogo pode ser trabalhado como meio de atingir objetivos diferentes, dependendo do enfoque que a ele é dado. Um jogo que foi feito este ano, em 2017, e pareceu sintetizar o trabalho com os últimos conceitos abordados neste trabalho é o Jogo dos Cinco Poemas<sup>132</sup>.

Nesse jogo, são trabalhados alguns conceitos importantes, dentre os quais se pode destacar a escuta, a prontidão, o improvisado e o especialista. Todos são especialistas porque tentam se passar por poetas, com trejeitos e, sobretudo, palavras difíceis/rebuscadas; o que

---

<sup>130</sup> Vide ANEXO A, Jogo 29.

<sup>131</sup> Vide ANEXO A, Jogo 29, Variação 3.

<sup>132</sup> Vide ANEXO A, Jogo 30.

leva ao importante fundamento de ter, também, prazer ao falar palavras difíceis. A escuta, a prontidão e o improviso estão relacionados entre si e são a base desse jogo. É quase que impossível, para que o jogo aconteça e haja comicidade, que os palhaços pré-elaborem o que vão dizer. Primeiramente, porque o tema é dado por Quito de imediato; em segundo lugar, porque, como em uma poesia real, os versos se relacionam, sobretudo, com aqueles que lhe são imediatamente anteriores: se o palhaço ouve, por exemplo, o primeiro que pronuncia seu verso e ignora os seguintes, não haverá continuidade nem sentido no próprio jogo, muito menos rima – e o objetivo do jogo é, exatamente, criar uma poesia em conjunto. Baseado nas palavras que seu antecessor pronunciou, sem, contudo, sair do tema, cada palhaço deve assimilar o que ouviu e, num fluxo contínuo, dar sequência ao poema.

O que acontecia, muitas vezes, durante esse jogo, era que a comicidade vinha, justamente, daquilo que não se esperava, quando um palhaço se surpreendia com suas próprias palavras pronunciadas; ou, então, quando por mais absurdas que as palavras fossem, a métrica e a rima deixavam a sonoridade bela e/ou interessante; em outras situações, as próprias reações de cada palhaço, sua própria idiotice e sua dificuldade em construir versos – ou, portanto, seu “estar na merda” – eram o que levava o público às gargalhadas.

Era importante, nesse jogo, perceber as características de cada palhaço e entender qual a posição mais indicada para ele – o que reflete suas aptidões, também, enquanto palhaço fora desse contexto específico. Alguns palhaços são ótimos em fazer o desfecho dos poemas, assim como são bons em soltar as piadas e mandar; outros ficavam melhores estando no meio, funcionando como os escadas, que conduziam o desenvolvimento do poema e criavam meios de o último palhaço conseguir finalizá-lo no auge, provocando o riso; e havia, também, os que davam certo no começo, conseguindo lançar boas ideias, passíveis de serem desenroladas em um bom jogo.

### **3.3.17 O figurino**

No final do ano de 2016, ao longo das aulas de palhaço de outubro e novembro, foi trabalhado algo diferente por Cristiane Paoli Quito. Na aula de 18 de outubro, a formadora, após alguns jogos e dancinhas em roda, pediu que os palhaços cantassem, um a um, músicas de carnaval, curtindo como se estivessem num baile ou atrás de um trio elétrico. Após esse exercício, seguindo a temática carnavalesca, perguntou para cada palhaço se eles fossem pular carnaval, que fantasia usariam; algumas respostas inusitadas foram dadas, outras deveras previsíveis. Aquelas que eram muito cotidianas ou cômodas demais para as personagens,

eram modificadas por Quito com a ajuda da turma toda, ou, então, aprimoradas. Lembro que respondi àquela pergunta como: “Jogadora de futebol!”. Como Cristiane, sabendo do meu prazer e paixão por futebol e pelo time do Palmeiras, sempre me incentivava a agir lembrando do prazer de estar na torcida em um estádio (como possível “fogueira” para mim), achei que seria uma boa resposta. Ninguém riu e/ou se empolgou. Ao que lembrei de uma fantasia que usei quando era pré-adolescente e acrescentei: “Gueixa!”. Risadas gerais, eu não entendi. Por que gueixa era engraçado e jogadora de futebol não? Ao que, ao fazer uma nova rodada perguntando e retomando as fantasias ditas por cada um, Cristiane me apontou que minha fantasia seria, conforme eu mesma tinha falado e que pareceu agradar aos demais: “jogadora de futebol gueixa”. As respostas de outras pessoas tinham sido desde abacaxi até tiozão, passando por Baby Consuelo e Hulk.

Quito, então, pediu que, na aula seguinte, trouxéssemos nossa fantasia. Como criá-la? Usar a criatividade e a imaginação, mas sem ser “de qualquer jeito”, dedicando-se como se fosse realmente pular carnaval com aquela fantasia tão criativa e bem elaborada; deveríamos poder reconhecer a fantasia de cada um ao olhar, ou ao menos nos remeter ao que seria.

Pedi, também, que cada um escolhesse uma música que adora e, sem ensaiar nada – mas ouvindo várias vezes para conhecer bem a batida e o ritmo de tal música –, apenas a trouxesse no celular ou em arquivo de áudio. Com isso, foi feito um jogo cênico<sup>133</sup>. Exercício que já tinha sido feito, anteriormente, apenas com nariz, sem figurino, que seria repetido após trabalharmos com as fantasias.

Na aula seguinte, após um breve aquecimento, Cristiane Paoli pediu que cada um fosse colocar sua fantasia e voltasse à sala, todos em roda, para um primeiro jogo<sup>134</sup>. Por vezes, o aparecimento de um aluno fantasiado na porta da sala já causava risos em quem para ele olhava, apenas pelo ridículo da fantasia, ou por sua criatividade, ou por não ter nada a ver com a personalidade do aluno que a vestia.

Essa aula, assim como as demais que a sucederam, ocorreu normalmente, como todas as outras do ano, com os mesmos jogos e conversas em roda e/ou com o mesmo funcionamento, com a diferença que todos os palhaços estavam usando uma fantasia – nessa primeira aula, houve o aquecimento antes de Quito pedir que os palhaços fossem colocar as fantasias, mas, nas seguintes, os alunos já entraram na sala de aula com a fantasia desde o começo. Por vezes, o estranhamento se dava, simplesmente, pelo público e/ou demais participantes olharem para as roupas de um palhaço e enxergarem a dicotomia entre seus

---

<sup>133</sup> Vide ANEXO A, Jogo 32.

<sup>134</sup> Vide ANEXO A, Jogo 31.

trajes e seu jeito de andar/falar; não um jeito novo, de acordo com a nova personagem que imaginavam estar representando, mas o próprio jeito de seu palhaço, já construído e experimentado ao longo de todo ano, de todas as aulas. A roupa está lá não para transformar o palhaço em uma nova personagem, mas para dar uma possibilidade a mais, sobretudo para quem o está visualizando.

Quanto a esse andar, é o “andar sentindo o prazer de alguém que comprou uma roupa nova e acabou de sair da loja” (GAULIER, 2016, p. 207). É como se o palhaço tivesse visto essa roupa diferente e a vestido só porque lhe parece bonita, porque o faz se sentir importante, parece lhe deixar com aparência melhor; o palhaço imagina que todos gostarão dele e ele fará sucesso por vestir uma roupa dessas. Assim, quando a coloca, se sente incrível, a despeito de ela, talvez, ser grande, esquisita, ou apertada demais, ou brilhante demais, ou não fazer sentido nenhum aos olhos; é uma roupa diferente, pomposa a seu ver, lhe dá ares de especialista.

Na maior parte das vezes, o público dá risada ao ver o palhaço com uma fantasia justamente por ser uma roupa que não lhe cabe. No jogo de plateia da música<sup>135</sup>, citado há pouco e que foi realizado nessa primeira aula com as fantasias, houve momentos em que a plateia caiu na gargalhada, ou então observou com olhar interessado, os quais estavam diretamente ligados ao prazer em cena desses palhaços, em adição à antítese ou ao reforço provocados pelo uso da fantasia por eles. Era a dança própria de cada palhaço em cena, seu ritmo, seus movimentos, sua imagem, acrescidos de uma roupa que não fazia sentido para quem observava, destoava do jeito daquele palhaço, ou, então, que reforçava características marcantes e ridículas dele. Isso quando o palhaço não tentava dançar como uma sereia, um abacaxi, um bebê ou uma múmia, mas dançava como ele mesmo, ainda que estivesse de fantasia. A comicidade vinha daí, por exemplo: de um palhaço com voz, naturalmente, grossa, gestos expansivos e um pouco atrapalhado, que vestia, justamente, uma roupa apertada de sereia, com a qual mal podia se movimentar, mas não tentava agir, andar e dançar como uma sereia, apenas vestia essa roupa porque era bonita e diferente; havia o contraste entre as características do palhaço em questão e aquelas que se esperaria de uma verdadeira sereia. Quando o palhaço tentava, de forma realista, imitar a personagem sugerida pela fantasia que estava vestindo, aquilo tendia a ficar enfadonho e/ou sem graça, pois não havia contraponto.

Já no primeiro momento da primeira aula em que foram vestidas as fantasias<sup>136</sup>, a tendência de algumas pessoas era responder tentando se passar por tal personagem,

---

<sup>135</sup> Vide ANEXO A, Jogo 32.

<sup>136</sup> Vide ANEXO A, Jogo 31.

modificando sua voz e seus trejeitos, ao que Quito salientava e advertia para o palhaço “não ser a personagem da fantasia, não se confundir com ela; ser você mesmo dentro de uma roupa que não lhe cabe”<sup>137</sup>. Era justamente o estranhamento que gerava a comicidade.

A despeito de Gaulier e Paoli Quito trabalharem com os figurinos de forma um tanto diferente – o primeiro costuma utilizar figurinos frequentemente em suas aulas, geralmente dando ele mesmo indicações do que reconhece que seria cômico para cada aluno; já Cristiane, usa acessórios e roupas muito pouco em suas aulas (embora permita que eles sejam utilizados em algumas cenas, se o aprendiz julgar muito necessário), valorizando mais o corpo (a corporalidade) e o estado do palhaço, que, a seu ver, devem ser alcançados sem que sejam necessários quaisquer outros tipos de caracterização para se identificar essa personagem –, o mestre francês também comenta em seu livro, fazendo coro às instruções dadas por Quito em aula: “O figurino não é o personagem! O objetivo é fazer o espectador dizer: ‘Olhe lá o idiota! Ele quer fazer a gente acreditar que é o Zorro! Que besta! Deus do céu, como pode ser tão estúpido?! O cara é bom mesmo!’” (GAULIER, 2016, p. 198).

### **3.3.18 O corpo – A educação somática**

Como já comentado, ao longo das aulas, em muitos momentos, Quito dá instruções para que os aprendizes prestem atenção em seu corpo. O que ela mais fala é para que respiremos, soltemos os joelhos, não tencionemos os braços (“Abre as axilas!”), lembremos dos calcanhares (sempre que perdermos a presença, o estado), sintamos o quadril e o empurremos em direção ao chão, pensemos nas abóbodas, abramos as escápulas (o que faz com que a região do peito se expanda). Tudo isso para que alcancemos uma postura de abertura ao jogo, sem tensões desnecessárias, sem prender a energia, que deve fluir pelo corpo e trazer o tão aclamado brilho no olhar.

O trabalho de consciência corporal está, portanto, sempre muito presente nas aulas de palhaço de Quito, ainda que de forma indireta.

As duas últimas aulas do ano, em dezembro de 2016, foram destoantes das demais – assim como também o foram as aulas de novembro, dedicadas ao uso de um figurino, algo não trabalhado antes.

---

<sup>137</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 25/10/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

Foram aulas com 3 horas de duração cada, 1 hora a mais do que costumavam durar. Isso permitiu um trabalho mais demorado e aprofundado. Talvez, por isso, Quito tenha escolhido essas últimas aulas para trabalhar o corpo.

Nessas aulas, foi bastante abordada e comentada a educação somática. A aula iniciou com um trabalho corporal mais extenso e específico e, na roda tradicional do final, alguns conceitos teóricos foram pincelados e as experiências individuais discutidas.

Na primeira dessas aulas, o tema – se é que é possível classificar dessa forma – foi o trabalho com as escápulas<sup>138</sup>.

A aula prosseguiu, então, com os exercícios de palhaços já conhecidos, um breve ensaio de um roteiro pedido por Quito e sua apresentação em cena por quem desejasse.

No final da aula, foi aberta a roda para conversa e troca de impressões, como em toda aula acontece. Dessa vez, era possível perceber uma maior introspecção por parte dos aprendizes, a despeito de estarem visivelmente muito presentes, com o corpo dilatado. Os comentários feitos eram contrastantes. Alguns alunos, como Marina Person, comentaram que, após esse trabalho corporal, ficaram meio relaxados demais, meio apáticos, cansados, o que dificultou a prontidão necessária ao palhaço para entrar em cena; outros, como Paula, em êxtase, salientaram o quanto esse trabalho mudou a percepção do corpo, deixou o estado mais presente. Alguns, ainda – o que foi o meu caso –, sentiram o corpo bem dilatado e presente durante as experimentações, inclusive com nariz, no começo, mas não conseguiram levar esse estado anterior para a cena, mantê-lo, parecia que havia tido uma quebra.

Quito, diante de tantas percepções e, até, de uma certa angústia por parte daqueles que não se sentiram bem com a experimentação, comentou um princípio da educação somática: “Toda a experiência é válida e não existem experiências iguais, um tem diferente do outro. E não há certo e errado. Aceita essa experiência que é o máximo que poderia ser feito e sentido por você agora. Toda experiência é uma experiência, muito válida”<sup>139</sup>.

Esse conceito da educação somática, inclusive, está relacionado com o que será tratado no quarto capítulo desta dissertação.

Na aula seguinte, o trabalho de consciência corporal continuou. O foco, dessa vez, foram os órgãos; mais especificamente, o coração<sup>140</sup>.

Como na aula anterior, houve breves experimentações e um jogo de plateia. Na conversa em roda do fim da aula, novos comentários e novas sensações. Uma das alunas

---

<sup>138</sup> Vide ANEXO A, Jogo 33.

<sup>139</sup> Cristiane Paoli Quito, em aula do dia 08/12/2016, curso regular de palhaço. Anotação pessoal da pesquisadora.

<sup>140</sup> Vide ANEXO A, Jogo 34.

chorou, colocando para fora seus sentimentos – talvez guardados há um bom tempo, ao longo do ano, que foram mexidos de forma mais intensa agora –, dizendo o quanto se sentia mal por não conseguir atingir o nível que gostaria, de ser uma palhaça boa... Foi a deixa para Quito reiterar a importância para o palhaço (e para o artista, ou a pessoa, no geral) de ter mais confiança em si mesma, de aceitar seus fracassos e não se sentir inferior a ninguém.

O trabalho com o coração, tão intenso, por cerca de duas horas, nitidamente mexera com muita gente. O trabalho somático – de ambos os dias – ampliou o estado de percepção de todos, trouxe leveza. Do ponto de vista do palhaço, foi uma via de alcance do estado mais efetiva para uns do que outros; porém, o intuito é que se abram possibilidades, mesmo, para que cada um encontre um caminho que lhe ajude mais e seja satisfatório.

### **3.4 A importância da não-fixação**

Apesar do treinamento ser marcado por repetições diversas (de elementos corporais técnicos, de jogos, de exercícios, de orientações), ao longo do tempo, que visam proporcionar aos aprendizes maior fixação do conteúdo abordado e maior destreza, prontidão e facilidade de jogar como palhaço, há que se enxergar essa fixação não como algo enrijecido, mas como uma incorporação, uma interiorização dos caminhos espontâneos que surgem durante o treinamento. Apesar dos termos usados, não se trata de psicologização e/ou de qualquer “força maior” que surja e resolva a questão da ação do palhaço. Pelo contrário: quanto mais se treina, mais se adquire a capacidade de ampliar a percepção e alcançar o estado do palhaço mais facilmente, de forma a lidar melhor com o improviso e as situações propostas em cena.

É por meio de muita prática que muitos aprendizes vão percebendo sua própria lógica, de pensamento e de ações. Seu jeito de andar, sua personalidade, o que vem mais à tona quando não se está racionalizando tanto. Aos poucos, o que é recorrente em cena (e nos jogos) começa a ser compreendido e utilizado a favor do artista, que já percebe algumas coisas que funcionam sempre, ou potencialidades de que pode sempre fazer uso e ter como “cartas na manga”. É interessante quando há essa percepção e incorporação; cada vez mais ir traçando os contornos da sua personagem palhaço.

Porém, o grande problema é quando há a fixação, no sentido de cristalização, dessa personagem, porque a limita, e o palhaço, como já comentado anteriormente, precisa estar aberto ao improviso, mesmo que em menores proporções. Helena Miguel<sup>141</sup> comenta sobre

---

<sup>141</sup> Helena Miguel é atriz, arte-educadora e palhaça. Sobre ela será melhor abordado no capítulo que se segue.

sua apreensão do assunto, enquanto palhaça formada por Quito, já trabalhando com isso há alguns anos e com uma personagem cujos traços são bem perceptíveis: “O ruim é quando você fixa. Lógico que você começa a saber muita coisa de onde você transita, mas acho que o problema é fixar: ‘Não, porque eu sou assim’, ou ‘Ah, porque o meu palhaço é assim’. Eu acho que isso... delimita, não te permite crescer”<sup>142</sup>.

Helena, por seus anos de aprendizado com Bete Dorgam, com Paoli Quito, com os Doutores da Alegria e outras formações, possui características de uma personagem palhaço já elaborada, frutos de todo esse trabalho; uma personagem que já apresenta contornos capazes de fazer com que uma plateia a reconheça. Mas a atriz compreende a volatilidade dessas características, o quanto essa personagem é passível de ser modificada e cada dia algo novo pode ser descoberto, acrescentado, modificado. Ela comenta sobre sua experiência:

Tem umas coisas que fixaram um pouco... da voz, da boca, que eu percebo; mas eu sinto que é espontâneo, que eu não controlo. Não é que eu faço palhaço e aí já faço a boquinha, mas, por algum motivo, eu ponho aquele nariz e a boca aparece, assim... Espero não controlar essa boca, né?! Embora eu tenha consciência dela e escolha não a negar [...] Então, você vai percebendo algumas coisas que são a sua força, mas não é você moldá-la, não tem um corpo moldado. Eu sei que eu gosto de brincar com meu pé, porque eu sinto prazer em brincar com meu pé; se eu faço um dia sem prazer, não tem a mínima graça, eu me mexendo com meu pé. Acho que é engraçado porque eu tenho prazer. O dia que eu não tiver prazer... É porque eu estou moldando...<sup>143</sup>

O prazer é sempre importantíssimo, como já bastante abordado neste trabalho; nesse caso específico, é um dos expedientes que vai garantir que o palhaço, com o treino, não se fixe, mas mantenha-se sempre em estado de jogo e busque a comicidade dentro do trabalho com os outros conceitos já aprendidos.

O interessante é entender que o palhaço – pelo menos, da forma com que Cristiane trabalha – não é uma entidade, alheia ao artista e com uma forma já pré-existente e colocada. Não! O palhaço está sujeito ao aqui e agora, ao momento, às emoções, ao ambiente. Qualquer tentativa de defini-lo, de enquadrá-lo, tende a empobrecê-lo, com chances de perder boa parte de sua comicidade.

Cristiane Paoli Quito explica melhor sobre essa questão:

Como diz Philippe Gaulier, não pode criar um pequeno personagem... Não posso amarrar ele ali: “ah, ele é assim!”. Ele não é assim! Ele pode ser assim, e pode acontecer alguma coisa no meio do caminho... [...] “Ah, meu palhaço faz assim”... E

<sup>142</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>143</sup> Idem.

aí você se prende a isso, tenta manter o que você acha que seu palhaço faz e não joga com ele, não brinca... E o público também não vê felicidade nele e não ri. [...] <sup>144</sup>

Muitos são os exemplos de quando isso acontece nas aulas de palhaço de Quito. Na turma de que eu participei, havia alunos com características diversas, muitos deles já com uma personagem bem característica, construída ao longo de um bom tempo de curso, engraçada; alunos que já possuíam “cartas na manga” e tinham compreendido como utilizar piadas e movimentos que funcionaram em muitos jogos a seu favor. A tendência de alguns palhaços é ser mais rabugentos; de outros, ser mais atrapalhado; de outros, ainda, mais escandalosos.

Porém, o que acontecia, muitas vezes, com vários desses alunos mais experientes, é que, tendo entendido que sua graça estava mais em determinada personalidade e modo de agir, tendiam a reagir sempre da mesma forma aos estímulos externos, executando todos os exercícios e jogos propostos presos a uma mesma energia (ou de muita braveza, ou de excessiva alegria, por exemplo), tornando a personagem tão “chapada” e sem nuances que a comicidade se perdia e os espectadores não riam. É, mais ou menos, o que Dewey (2010, p. 118) afirma, ao tratar das etapas necessárias a uma experiência estética e que pode sintetizar esse processo: “O amadurecimento e a fixação são opostos polares”.

É preciso que, portanto, haja o cuidado para que, a despeito de conseguir incorporar à sua performance espontaneidades e elementos de repetição, que funcionam bem, haja sempre o espaço para novas descobertas, possibilidades e para que o próprio aprendiz possa se surpreender com sua lógica e com o que de novo surge durante o treinamento. Isso representa, comumente, um grande salto qualitativo ao palhaço.

É importante que, acima de tudo, seja sempre lembrado e trabalhado o palhaço e os conceitos que ele abarca, para que o aprendizado não fique estático. Quito discorre mais um pouco sobre essa questão, dando ênfase ao que enxerga ser o palhaço e ao funcionamento de sua descoberta e não fixação:

O palhaço é um idiota que se sente feliz brincando e falando besteira. É disso que se trata. Ele dá essas características, de que veio de um lugar, só que isso não está num único parágrafo... ele vai soltando... Ele é um idiota que veio de lugar nenhum e vai para lugar nenhum. Adora falar besteira, adora falar bobagens, tem desejos de convencer o outro de que ele é especialista em tudo, que ele é muito bom, que ele é muito importante, às vezes... Então, ele vai dando essas chaves, de quem é essa figura. Ele vai falando... É um tonto! Mas ai é que está: se você falar “ah, é isso...

---

<sup>144</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

então, o palhaço é o ridículo, né?”, aí todo mundo acha que o seu ridículo é o X. Seu ridículo não é aquele X, é outro X... é outra coisa.<sup>145</sup>

Essa fala apenas reforça o exemplo dado de várias pessoas na turma de que participei. Muitas vezes, o ridículo do aluno, a chave para um bom palhaço, está onde menos se espera, aparece num jogo em um relance, ainda que o aluno já tenha passado por ele e/ou esteja no curso há anos. Daí a importância de não definir e fechar o que é o palhaço para cada um. É importante, sim, entender o processo de construção dessa personagem, mas jamais torná-la rígida, fixá-la completamente.

### **3.5 A roda, o observador e a plateia**

Uma característica muito marcante da pedagogia de Cristiane Paoli Quito é a presença da roda. Como já comentado, todo começo de aula de seu curso de formação de palhaços e todo final de aula são marcados por conversas em roda. Muitas vezes, no começo, não necessariamente uma conversa, mas um primeiro momento em que, em roda, todos conseguem se olhar e a formadora, no meio, comanda um breve aquecimento, ou dá instruções de algum jogo que dará início ao trabalho do dia. Outras várias vezes, conversas com os aprendizes ainda sem nariz de palhaço, como que para ocupar o tempo nos primeiros minutos de aula, sobre temas diversos, enquanto os mais atrasados não chegam.

Essas conversas podem parecer desprezíveis, mas Quito tem um motivo muito especial para desenvolvê-las: por meio delas, consegue – como ela mesma diz – “sacar” cada um, perceber como a pessoa está naquele dia, como está sua energia, etc.

Já as conversas no final da aula são como que um fechamento, uma retomada de tudo de relevante que aconteceu naquela manhã, em que, geralmente, são, também, acrescentadas questões teóricas por Paoli Quito, que responde a perguntas e embasa seus exercícios e observações em ensinamentos sobre a história do palhaço, alguns conceitos trabalhados com Gaulier, algumas vivências suas e até referências do cinema e da comicidade em outras áreas. Nessa finalização, também, a formadora abre espaço para que sejam compartilhadas angústias, dificuldades, sensações (boas e ruins), alegrias, emoções, dúvidas, experiências por quem quer que sinta vontade de falar; a partir de alguns comentários, são geradas discussões, algumas muito enriquecedoras.

---

<sup>145</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Eu mesma presenciei, em muitas aulas de palhaço de Quito, momentos em que os participantes expunham na roda impressões sobre o trabalho de outros e sobre suas próprias dificuldades e momentos de êxtase. Por vezes, havia uma grande catarse, choro, ressignificação. Em outras, muitas, eu conseguia aproveitar essas rodas de final de aula para coletar o máximo de dados importantes para minha pesquisa, que sintetizavam aquela aula ou até as últimas anteriores, quando uma era quase como uma continuação temática da outra – muitas vezes, como já comentado, os conceitos trabalhados em aulas diferentes se imbricavam, um mesmo exercício era utilizado para mais de uma finalidade, com objetivos diversos.

Nas conversas em roda, aparecia boa parte da teoria relativa aos conceitos ensinados e desenvolvidos por Paoli Quito em suas aulas de palhaço; era o momento em que a formadora aliava teoria à prática, chamava atenção para pontos relevantes, levando os aprendizes a uma maior e mais profunda reflexão, que reverberava nos mais interessados por horas ainda, após a aula. Ou até dias.

Nas aulas de palhaço de Quito não há ouvintes, apenas participantes. Desde o primeiro momento em que conversei com ela no início de minha pesquisa, quando estava definindo os contornos e objetivos precisos que esta teria, Quito me deixou claro: “No tipo de trabalho que eu faço, eu não trabalho com ouvintes”. Portanto, todos os participantes da roda eram, também, participantes ativos dos jogos, o que é relevante para a relação que se estabelece.

Há que se identificar, porém, a importância que tem o observador nessas aulas. O observador, no caso, que é também participante. Da mesma forma que não é possível nesse curso que haja um aluno ouvinte, que apenas assiste à aula, observa de fora, é incompatível com a experiência da formação que haja apenas participantes em cena o tempo todo, em ação física contínua. Não é à toa que existem os jogos de plateia, muito recorrentes nas aulas, sendo parte importante delas. Há, também, como já citado, os primeiros jogos da aula em roda, momentos de treinamento com o nariz, de treino da improvisação.

O observar de quem vê o outro fazendo um exercício que você já fez, ou ainda vai fazer, é tanto de parceria quanto de pesquisa, é forma de aprendizado. É o momento de analisar enquanto contempla, de dar suporte ao colega aprendiz, é um observar ativo.

A plateia, nos jogos do curso de palhaço, costuma ser orientada por Quito para que seja generosa e aberta para o aprendizado, para o momento. Generosa não significa falsa ou capaz de aceitar tudo que vê; muito pelo contrário: significa deixar que o outro saiba quando não está agradando, sem sentir pena, para que ele compreenda, sinta e consiga refletir sobre suas ações em cena, ainda que posteriormente. Também, para que ele se esforce e tente

superar seu flop na cena, naquele momento; a plateia pode (e deve) incentivar os impulsos que aparecem e podem ser levados à frente para salvar a cena.

Da mesma forma, o artista em cena é orientado pela formadora para que não veja a plateia como inimiga, mas que busque o prazer em estar se mostrando para ela, o prazer de estar presente naquele momento perante aquelas pessoas. A plateia, muitas vezes, é o que vai te dar suporte para “sair da merda” em uma cena, vai te dar o aval para o jogo, as cartas possíveis para sair vencedor. O público é o termômetro que indica quando algo está funcionando numa cena ou não; se não está agradando, hora de respirar, “abrir os dedos”, aceitar a merda e jogar com isso; se os espectadores estão reagindo de forma positiva, continue naquele caminho, desenvolva, guarde o que está funcionando para usar novamente quando preciso.

#### 4 CAPÍTULO 3 - EXPERIÊNCIAS

Mas, afinal, o que é que o processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito tem de tão especial que seja digno de ser estudado e aprofundado e que o diferencia de todos os outros? Qual seria a tal pedagogia própria de Quito?

A resposta para essas perguntas pode ser elaborada a partir da análise de uma das bases para a discussão desses processos em teatro: a experiência.

Não se trata, porém, de definir e discutir propriamente tal conceito, mas de analisar o processo de formação de palhaços de Quito a partir de experiências significativas de alguns artistas que se formaram com ela – e, também, experiências dela própria –, dimensionando sua importância e esmiuçando alguns procedimentos. Para esses artistas, a formação com Cristiane configura-se como uma verdadeira e singular experiência<sup>146</sup>.

A experiência de passar pelo curso de palhaços de Quito, sem dúvida, mexeu demais com minhas convicções, meu ego, minha mente e minha forma de enxergar o mundo, sendo responsável por mudanças e afetações internas que só pude perceber depois de refletir acerca do ano todo de trabalho na linguagem, com este tema.

No segundo capítulo da presente dissertação, descrevi vários conceitos e exercícios, sendo que em parte do meu discurso está presente de forma muito forte a minha experiência, individual, minhas apreensões acerca dos jogos e ensinamentos que não são isentas de sentimentos e emoções. Pretender que fosse uma dissertação parcial e distanciada seria ignorar o que o curso de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito tem de mais rico: a apreensão e o jogo com as relações humanas, além do contato – e a descoberta, o enfrentamento e a superação de limites – de cada aprendiz consigo mesmo.

Já foram citadas, anteriormente, neste trabalho, algumas participações minhas em jogos descritos para exemplificar conceitos abordados na pedagogia da linguagem do palhaço por Quito. Elas denotam certas mudanças de paradigma e fica clara a escolha de citá-las porque houve alguma questão afetiva e de reflexão por essas vivências gerada. Certamente, acabam sendo mais marcantes os jogos em que existem momentos muito duros, ou muito satisfatórios e felizes, sendo, de alguma forma, trabalhosos para a consciência, seja do indivíduo como artista fazedor ou como observador/receptor.

---

<sup>146</sup> Acerca da experiência em Arte e demais conceitos a ela relacionados, consultar Dewey (2010, especialmente o capítulo “Ter uma experiência”, p. 109-141).

Portanto, a experiência está diretamente ligada às emoções, sejam elas de natureza prazerosa ou dolorosa; emoções que são concomitantes aos acontecimentos e vivências, sendo por seus desdobramentos constantemente modificadas, sobrepostas e intensificadas.

É por isso que, mais importante do que apenas relatar os jogos e exercícios utilizados por Cristiane Paoli Quito em suas aulas de formação de palhaços, é buscar o que torna a vivência de seu processo por tantos aprendizes ao longo de tantos anos uma experiência singular, que fica tão marcada em suas memórias.

E, certamente, essa experiência não é a mesma para todos, reverberando em cada aprendiz e/ou em cada turma de aprendizes de uma forma diferente, peculiar e complexa.

A despeito de tal peculiaridade, que concede caráter individual à experiência de cada aprendiz, há algo em comum nos relatos de vários deles, que apontam para a existência de um aspecto emocional, profundo e significativo que tornam válida e relevante a análise de tais experiências.

A experiência com Quito contempla aspectos diversos do que pode ser uma experimentação tanto artística quanto educacional, tanto intelectual quanto prática, partindo do pressuposto de que tais qualidades/propriedades não sejam opostas, mas apenas diferentes e passíveis de serem sobrepostas ou não.

Para conseguir melhor analisar e buscar compreender o diferencial do processo pedagógico de Cristiane Paoli Quito, no que concerne, sobretudo – mas não só –, à formação de palhaços, selecionei três artistas diferentes, com experiências distintas e advindas de contextos diversos, que desenvolvem trabalhos focados em vertentes artísticas e profissionais diferentes, a despeito da matriz comum: o curso de palhaços de Quito.

Uma dessas artistas é Bete Dorgam, já bem citada no presente trabalho, sobretudo no primeiro capítulo. Bete é professora na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP), onde também se formou atriz, no final dos anos 80. Além de trabalhar atuando em espetáculos de diversas linguagens teatrais, dá cursos de palhaço. Bete Dorgam é, também, conhecida como a palhaça Elizabeth The Queen.

Sua relação com Quito é de longa data, tendo início de forma profissional e estendendo-se, posteriormente, também à vida pessoal.

Bete, como já citado no primeiro capítulo desta dissertação, foi aluna de Paoli Quito na primeira oficina de palhaço que esta deu em sua vida. Foi em 1991, quando Bete tinha recém saído da EAD (como aluna) e Quito tinha recém voltado da Europa. A oficina, que era para durar apenas um semestre, se estendeu por mais outros, até que foi montado *Quadri Matzi* por parte dessa turma de alunos, aqueles que continuaram até o fim. Dele, além de Bete

Dorgam, participavam os atores Noemia Duarte, Thais Ferrara e Walmir Santana; o cenário e o figurino eram criação de Leopoldo Pacheco. Esse espetáculo ficou em cartaz por oito anos, sendo, inclusive, apresentado em um festival de teatro na Romênia.

*Quadri Matzi* era um espetáculo que se diferenciava pela linguagem – até então não muito comum nos espetáculos teatrais – do palhaço. Conforme conta Bete Dorgam, em entrevista concedida a mim, não havia, nos anos 1990, época em que esse espetáculo foi montado, quase palhaços em cena no teatro, era uma linguagem não tão difundida no Brasil ainda, fora dos picadeiros circenses. Isso por si só já chamava a atenção dos espectadores, aliado ao fato de o espetáculo em si já ser bem forte. A artista conta que, hoje, dezessete anos depois de o grupo encerrar as apresentações de *Quadri Matzi*, ainda escuta de pessoas que chegam até ela relembrando o espetáculo e dizendo o quanto ele era lindo e mudou suas vidas.

Esse espetáculo era, basicamente, um emaranhado de cenas criadas a partir de histórias pessoais vividas e contadas pelos atores. De suas histórias marcantes, foram desenvolvidas cenas de palhaços, buscando a comicidade em coisas que nem sempre eram engraçadas, ao menos no momento em que foram vividas originalmente. Por serem cenas baseadas em vivências muito fortes de cada um, elas reverberavam na plateia, que tinha a sensação, por vezes, de já ter vivido aquilo também, de certa identificação, apesar de seu distanciamento. O espetáculo contava com certo lirismo, sob o mote central de quatro palhaços presos em uma casa devido à chuva, que, depois que esta passa, conseguem ir embora, mas acabam voltando por pura vontade. Um espetáculo que Bete adjetiva como lindo, que passava longe de ser triste, porque se tratava de palhaços em cena, as quais foram construídas já em cima do improviso com essa linguagem.

Trata-se de uma experiência significativa, tão marcante para a atriz que a leva a afirmar que divide sua carreira em “a.C./d.C. – antes de Cristiane, depois de Cristiane”<sup>147</sup>. Bete acredita – como comentou em entrevista concedida a mim para o desenvolvimento desta pesquisa – que, talvez, se não tivesse passado pela experiência das aulas e do espetáculo com Quito, não estaria fazendo teatro hoje em dia. Tamanho significado que teve em sua vida o contato com a máscara, direta e especialmente pelas mãos da formadora.

Dorgam, que havia recém saído da EAD, após se formar como atriz, não havia tido muito contato com a comédia, pois tal escola era mais voltada ao drama, com textos e trabalhos mais sérios, pesados; perante os quais Bete tinha muita dificuldade, o que chegou a fazê-la se questionar se continuaria a fazer teatro ou não.

---

<sup>147</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Até ter essa experiência com Paoli Quito e conhecer a linguagem da máscara, que mudaria seu olhar perante o seu próprio fazer teatral: “Eu devo à Quito, na verdade, essa decisão de continuar fazendo teatro e de encontrar esse lugar que há 25 anos, mais ou menos, eu tenho habitado, que é um lugar que me dá muito prazer, muita alegria e que me ajuda muitíssimo a encarar qualquer tipo de trabalho”<sup>148</sup>.

Bete descobriu na máscara um grande prazer, um trabalho com menos peso do que os dramas e tragédias – embora bem complexo –, com destaque para seu caráter lúdico. A máscara, para ela, foi como uma porta de abertura para a aceitação, o entendimento da forma possível de se lidar com o erro e de determinar a relação com a plateia e com outros atores. Não foi uma negação de tudo que tinha aprendido antes – sobretudo na EAD –, mas sim um agregar de vivências e conhecimento, que culminariam no grande aprendizado que caracterizou sua experiência singular de formação com Quito, e que se destaca por ter sido algo diferente do que o precedeu e do que veio depois.

Ela conta um pouco sobre essa nova experiência:

Eu acho que o *clown* foi essa chave que abriu a porta para mim, para eu poder navegar nesse universo lúdico, mesmo para fazer dramas terríveis e tragédia... para qualquer coisa! Mas o olhar da máscara me fez entender como abordar, como entrar nesse universo, sem perder o foco específico de um trabalho, mas sabendo que eu estou me divertindo fazendo aquilo, entende? Que estou num território do jogo, da escuta, com meu parceiro; tirou de mim essa responsabilidade absoluta de “a minha cena”... Entendi que não existe isso, que você está num jogo, um grande jogo, entendi que existe um momento presente, que, se não deu certo há cinco minutos, passou, é outro momento agora. Que a gente também joga com a plateia... Então tudo isso me veio através da Quito.<sup>149</sup>

Ministrar as aulas de palhaço na Oficina Cultural Oswald de Andrade e, posteriormente, montar com os quatro artistas alunos que nela persistiram o espetáculo *Quadri Matzi*, foi, também, uma experiência única e significativa para Cristiane Paoli Quito, por ser a primeira vez que se colocava como professora e ter criado diversos jogos e exercícios que usa até hoje em aula.

Cristiane conta que aceitou substituir seu primo e dar essas aulas meio receosa: “Eu não queria ser professora, eu achava que eu não era boa professora. Eu queria ser diretora, eu era diretora de teatro”<sup>150</sup>. Foi uma nova vivência em sua vida, em que ela se dispôs a tentar

---

<sup>148</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>149</sup> Idem.

<sup>150</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

compartilhar aquilo que já tinha aprendido ao longo de sua não tão vasta – até aquele momento – carreira e a receber estímulos e aprendizados também novos.

As aulas deixaram marcas tanto na professora Quito quanto na aluna Bete – e também nos outros aprendizes envolvidos de forma direta nesse processo, possivelmente –, no que se refere às suas formações e carreiras profissionais. Quito não deixou mais, a partir daí, de dar aulas e se relacionar com atividades como formadora, direta ou indiretamente. Bete prosseguiu trabalhando como atriz, mas de forma mais focada na comicidade e na linguagem do palhaço, mesmo quando, até hoje, seus trabalhos não são diretamente ligados a tais linguagens.

Cristiane esteve disponível, enquanto vivenciava as aulas e ensaiava *Quadri Matzi*, para esse movimento de dar e receber, fazer e se deixar estar sujeita, aprender enquanto ensinava, trocar. Tanto que conta que, a partir de uma necessidade que encontrou na turma, acabou inventando um exercício, o qual usa até hoje em suas aulas e direções de processo:

Eu lembro de estar numa aula num curso que a Bete Dorgam fazia lá na [Oficina Cultural] Oswald de Andrade, o primeiro curso de palhaço que eu dei na vida, que era fora do meu grupo... Eu queria trabalhar a palavra... E também a escuta... queria fazer um exercício... me surgiu na cabeça um exercício, eu fiz. E uso até hoje! E eu sei que muita gente usa, como jogo de improvisação... Pode ser que alguém já tivesse feito, mas eu não tirei esse exercício de lugar nenhum, a minha inspiração foi um programa da TV Cultura que ensinava inglês por meio de músicas, como um karaokê: aparecia a letra da música na tela e uma bolinha em cima, que ia pulando para frente, para que os espectadores pudessem acompanhar a música. Eu estava vendo o programa um dia com as minhas sobrinhas, tinha aquela bolinha lá, me inspirou... Virou o jogo dos cinco poemas, que faço com os palhaços<sup>151</sup>.

Esse jogo<sup>152</sup> a que Quito se refere foi feito em aula do nosso curso regular de palhaço, mais de vinte anos após ter sido criado.

Quito, antes de ter a experiência de ser professora de palhaços, teve a experiência de ser aluna de Gaulier, passando por momentos de ansiedade semelhantes aos que passam seus próprios alunos em seu curso, hoje em dia; momentos de achar que não vai dar certo, de frustração por não conseguir fazer o público rir, de se levar a sério demais. Porém, hoje, tem uma relação especial com o mestre francês, de carinho, de amizade. Entendeu que o jeito turrão de Philippe Gaulier era parte de todo aquele jogo e que, na verdade, ele era muito generoso ao estabelecê-lo.

<sup>151</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>152</sup> Vide ANEXO A, Jogo 30.

Ela conta, em entrevista concedida a mim, que, quando fez o curso de Gaulier na França, por ser latina se sentia um pouco afastada dos demais alunos que eram europeus e iam ao bar beber todos os dias após a aula – bar esse a que ela nunca tinha sido convidada, nos vinte dias em que já estava lá. Certo dia, no curso, Philippe decretou que seria feito um concurso de melhor Arlequim, pedindo que cada um fosse ao palco representar o seu. Quito, que já havia estudado as máscaras da *commedia dell'arte* com Zigrino, com Tiche Vianna e a Troupe de Atmosfera Nômade, fez um excelente trabalho e tirou o primeiro lugar. Nesse dia, foi convidada por outros alunos para ir ao bar com eles, programa que passou a fazer a partir de então. A formadora conta que Gaulier costumava ir a esse bar com os alunos também e que, quando chegava, dava um beijinho em quem tinha ido bem na aula e fazia uma cara de desânimo, apenas, para quem tinha ido mal: “Era forte, em todos os sentidos, porque se você recebia o beijinho, na frente de todos os outros, ele estava te escolhendo, sabe? Era tão ruim quanto ele passar reto... no dia seguinte você entrava com essa responsabilidade! E ele fazia de propósito, ele ficava jogando o tempo inteiro...”<sup>153</sup>.

Com esse relato, é possível reconhecer a força dessa experiência, ligada ao emocional, embora sem que se prescindia da técnica.

Foi com Gaulier que Quito conheceu o palhaço, aprimorou sua técnica da máscara cênica e encontrou como que uma legitimação da maneira com que já dirigia os grupos que acompanhava, o trabalho que já fazia com as máscaras e com as quais, às vezes, se permitia experimentar. Cristiane trabalhava de forma que ela mesma considerava um pouco “maluca”, tomando liberdades de trabalho com essas máscaras a partir de seu entendimento delas e bastante de forma intuitiva. Como, até então, não tinha formação acadêmica nessa área das artes, por vezes ficava insegura com seu trabalho, por ouvir muito das pessoas o quanto era intuitiva, e tomar posturas de direção baseadas no que, pelas vivências que tinha, acreditava poder funcionar. Quando encontra com Gaulier e faz seus cursos (de palhaço, inclusive, mais de uma vez; outros, de alguns tipos de máscaras e, também, o básico, que é “O Jogo”), Paoli Quito se identifica e percebe que Philippe trabalhava de forma parecida com ela, alguns jogos e maneiras de lidar com a máscara eram parecidos, ainda que o mestre francês tivesse outra postura enquanto figura de diretor e professor. Foram as “fichas que caíram”. Quito, ao frequentar as aulas do mestre francês, percebeu a consistência daquilo que já possuía como bagagem artística, desde seu começo no teatro na época do colégio, passando, depois, pela *commedia dell'arte* e pelas direções de espetáculos e processos. O estudo com Gaulier foi um

---

<sup>153</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

acréscimo, uma forma de adquirir e aprofundar o conhecimento enquanto escola de teatro, por que Cristiane não havia passado ainda, que a ajudaria a desenvolver conhecimentos que já havia adquirido na vida (fora da sala de aula); a artista encontrou nesses ensinamentos um reforço e complementação daquilo que já fazia, uma forma de ganhar mais segurança e fortalecer seus estudos, seu trabalho. Ela mesma conta como se deu essa experiência:

Consegui essa afirmação, que eu te falo hoje, também quando percebi que eu era uma figura em que ele [Gaulier] prestou atenção. Ele prestou atenção...! Mas eu tinha já um campo, né? Quando vou fazer o Arlequim, eu já conhecia todas as máscaras da *commedia dell'arte*. Eu refiz com ele, tive outros ensinamentos em cima disso, mas eu tinha um campo, eu não estava lá zerada... Quando eu entro com o palhaço, eu já tinha o campo da máscara neutra... com ele e com outras pessoas. [...] Ele me deu acho que, talvez, o campo de uma libertação da minha própria loucura, do meu entendimento, da minha identificação. Ele me deu uma técnica! Mas a gente não se faz em um dia. É trabalho, é ralação... Quando eu fiz [o curso de] Philippe Gaulier, eu já tinha 12 anos de trabalho, como atriz, já tinha dirigido, já tinha tido contato com as linguagens que eu estava ali fazendo/estudando... Ele vem, me abre, escancara a porta para mim... Mas eu já tinha um campo fértil, muita gente adubou essa terra, botou semente... Acho que a gente tem que levar em consideração essas coisas, né? Senão fica muito ideal, parece que as coisas acontecem num passe de mágica, e não é assim...<sup>154</sup>

Assim como Bete Dorgam afirmou não renegar sua formação anterior a Quito, quando era aluna da EAD, Cristiane não negaria o que veio antes, muito pelo contrário. Nesse caso, tudo aquilo que foi trazendo de ensinamentos e vivências de teatro com os mestres que já tinha tido culminaram no encontro da formadora com Gaulier e a linguagem do palhaço; é como afirma Dewey (2010, p. 113), sobre a experiência, seja ela de pensamento ou prática: “A ‘conclusão’ não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento”. Nesse caso, um movimento que teve início, meio e fim em si mesmo, no que se refere ao contato, primeiro, com a linguagem do palhaço; mas, também, que veio sendo preparado dentro de um processo maior de aprendizado, que tornaria tal contato tão único e frutífero.

Foi isso, provavelmente, que conferiu à sua grande experiência, totalizadora, com máscaras e à experiência específica do curso de palhaço com Gaulier um caráter singular e de tamanha importância e afetação em sua vida profissional (e, também, pessoal). Esse repensar o que foi vivenciado, tornar consciente, é, inclusive, característica que pode ser considerada intrínseca a qualquer experiência de formação artística, por mais prática que seja.

Como comentado anteriormente, Cristiane Paoli Quito não seguiu, exatamente, uma formação em escola de teatro; sua escola foi a vida, a vivência prática a partir dos encontros e oportunidades que ia encontrando aqui no Brasil e, também, no exterior, quando de suas

<sup>154</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

viagens para a Europa e para o Canadá, por exemplo. Seu contato com as mais diversas linguagens e formadores deu-se fora da academia, nos grupos de teatro, nas ruas, nos cursos livres que fazia, nas convivências cotidianas. Muitos desses encontros se davam quase sem querer, quando era convidada por grupos, ou conhecia alguns trabalhos ao assisti-los pela primeira vez sem maiores pretensões; outros – a maior parte deles –, Quito buscou, escolheu o que a desafiava ou interessava naquele momento e foi estudar, descobrir na prática, entrar em contato de forma direta, como aluna, como assistente, como observadora... Ela mesma comenta: “Eu que escolhi o que fiz na minha vida, como artista. Fui fazendo a minha própria escola... Formei-me em outra coisa, em Direito, mas sempre fazendo teatro e escolhendo para onde ir... E encontrei as pessoas certas no meio do caminho, né? Para aquilo que seria o meu caminho”.<sup>155</sup>

É possível afirmar que Cristiane Paoli Quito construiu uma trajetória própria, caminhos de aprendizagem diversos e concomitantes, sendo fácil de reconhecer características que são suas, pessoais, dentro de uma gama de conhecimento maior e que segue bases consistentes e uma matriz comum a muitos formadores de palhaços – o curso de *clowns* de Philippe Gaulier.

Quando perguntada sobre as diferenças que seu trabalho apresenta em relação aos de outros que estiveram com Gaulier e hoje também dão aulas de palhaços, Quito afirma:

Acho que é o jeito de ver o mundo... Cada um tem uma apropriação. É aquilo que eu entendi do Gaulier... Aquilo que eu entendi e acho que as minhas somatórias, né? Eu tive três, quatro contatos com gente que trabalhava a máscara, que se somam ao Gaulier... [...] É uma grande formação nas máscaras, na minha vida... Então, nesse sentido, nessa somatória, fazem essa diferença. E... a personalidade, o jeito de cada um fazer... Cada um tem um, né? Um jeito de aproximação, uma forma de compreensão. Então, podemos fazer a mesma coisa e saímos com olhares completamente diferentes.<sup>156</sup>

É o que acontece quando um ensinamento, uma experiência, reverbera de forma verdadeira, intensa e reflexiva dentro do aprendiz. Ele tem uma maneira de compreender os ensinamentos que a ele chegam, percebendo o todo de sua vivência e relacionando aos conceitos que já possui em sua bagagem intelectual e profissional. A partir daí, esses conhecimentos são reformulados e incorporados – ou não – às suas novas vivências e práticas artísticas; não de forma a reproduzir tais conceitos exatamente como lhe foram ensinados, mas da maneira com que foram apreendidos. E, nesse sentido, cada aprendiz vai ter um,

<sup>155</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017.

<sup>156</sup> Idem.

peculiar, que pode ser mais ou menos desenvolvido, dependendo de seu interesse e aprofundamento.

Quito, ao ter sua experiência com a linguagem do palhaço com Gaulier, tirou dessa vivência aquilo que mais a contemplou, levando-a a novos experimentos profissionais que não são, de maneira alguma, mera reprodução dos exercícios e jogos de Philippe Gaulier; são, isso sim, uma incorporação desses ensinamentos, envoltos e sustentados por outros advindos de suas formações diversas e por sua própria personalidade e maneira de lidar com tais jogos.

Bete Dorgam teve a oportunidade de trabalhar com Gaulier, na França, depois de toda aquela formação com Cristiane. Fez seu curso de *clown* e percebeu muitas semelhanças entre os trabalhos dos dois, mas, também, que Quito já estava em outro lugar, possuía heranças de sua matriz (seu mestre francês), mas havia acrescentado coisas suas, jogos diferentes, abordagens novas. Sobre isso, Bete comenta:

Ela [Quito] não ficou presa aos cânones do Gaulier... Hoje, ela tem uma metodologia, tem um olhar, tem uma pedagogia que é dela; tem tudo a ver com o trabalho do Gaulier, mas que não é a reprodução do trabalho dele. [...] Ela é uma pesquisadora em eterna ebulição; ela acrescentou ao trabalho da máscara do palhaço o trabalho corporal, o trabalho com o Nova Dança, a pesquisa...<sup>157</sup>

A despeito, no caso, de o curso ser especificamente de palhaço, é impossível dissociar suas vivências e conhecimentos amplos, que tem dessas linguagens distintas, da formação de palhaços que oferece; tudo é uma coisa só e faz parte do conjunto que é a artista Cristiane Paoli Vieira – ou, simplesmente, Quito. A todo momento, é possível enxergar características da formação que adquiriu ao longo da vida presentes em seus jogos, em seus comentários em aula, nos exercícios que propõe, de forma a misturar conceitos apreendidos das mais diversas áreas artísticas com que teve contato a fim de alcançar os objetivos<sup>158</sup> que possui com a formação de palhaços. Isso tudo está implícito no que pode ser considerada sua grande experiência.

#### **4.1 A figura do mestre e os novos caminhos**

Quando um mestre exerce essa função, se encontra nela, de abrir caminho para tantas outras pessoas a partir do compartilhamento daquilo que sabe e conhece, seu trabalho se torna

---

<sup>157</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>158</sup> Esses objetivos foram apresentados no capítulo anterior.

extremamente significativo. Um mestre não costuma ditar regras e te dizer exatamente o que fazer, mas cria possibilidades para que você encontre seu próprio caminho.

Quito passou pela formação com Gaulier e conta que, no começo, voltou ao Brasil tentando experimentar, trazendo a linguagem do palhaço que aprendeu com o mestre francês para dentro do trabalho do ator, agregando às máscaras, acrescentando possibilidades. E, de forma alguma, guardando sua experiência para si mesma:

Eu comecei a experimentar e quis verificar uma coisa que era junto com as máscaras... Eu não sabia, ia fazendo por intuição e por cópia do Gaulier. E fui vendo que aquilo era muito bom! O palhaço foi norteando a minha vida... Eu ganhei um grande presente do Gaulier quando eu fiz o palhaço, um presente na minha vida, uma identificação! E aí foi um pouco... abraçar isso e oferecer também pras pessoas, né?!<sup>159</sup>

Muitas foram as pessoas que passaram pela formação de Quito, sobretudo de palhaços, nesses tantos anos de cursos e experimentações que a artista já ofereceu, tendo esse mesmo processo de aprendizado e renovação acontecido diversas vezes e de diferentes maneiras entre seus aprendizes.

É possível perceber que, em seu curso com Gaulier, Quito “teve uma experiência pessoal, a qual se interessou por fazer com que fosse compartilhada pelos que observam seus produtos” (DEWEY, 2010, p. 128).

Quando a experiência vivida é realmente significativa, há a preocupação em compartilhá-la, de forma a se mostrar seu prazer e sua importância a outros que possam recebê-la, ainda que indiretamente.

Bete Dorgam afirma: “90% da minha pesquisa, do meu trabalho, se alicerça naquilo que eu trabalhei com a Quito. Tem algumas diferenças, pelas nossas características pessoais, de pesquisa, mas quando alguém faz aula comigo e faz aula com a Quito, reconhece que são caminhos próximos”<sup>160</sup>.

É, basicamente, o que acontece quando, ao observar o trabalho de Cristiane Paoli Quito, podemos reconhecer, também, o caminho de Philippe Gaulier, ainda que haja outras vertentes de trabalho presentes. E, no trabalho deste, também o de Jacques Lecoq. É como uma rede, em que os mestres vão compartilhando seus conhecimentos e técnicas, até que se imbriquem e reverberem.

---

<sup>159</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>160</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Bete continua, a respeito de Quito e as influências desta em seu trabalho:

É claro que, hoje, meu trabalho tem diferenciais em relação ao trabalho dela, mas só tem porque ela é a grande mestra que ela é, que te ajuda a alçar voo, que ajuda você a encontrar o seu caminho... Porque se eu estiver, simplesmente, reproduzindo o que ela deu, ela não seria a grande mestra que ela é.<sup>161</sup>

Assim como Quito teve seu “voo” a partir dos ensinamentos de Gaulier, preparada pelo mestre francês, muitos artistas relevantes do cenário teatral – e circense e terapêutico – brasileiro tiveram similar experiência preparados por ela.

Outros dois artistas considerados relevantes para dar estofo à pesquisa e análise do processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito, por terem experiências significativas com a mestra, ainda que díspares, são Flavio Falcone e Helena Miguel. São profissionais cuja experiência é importante de ser ouvida e analisada, por serem de gerações diferentes, terem vivenciado a formação de Quito em momentos distintos da carreira da mestra e canalizado-a em vertentes de trabalho específicas e diversificadas.

São profissionais que, assim como Bete Dorgam, alçaram voos próprios a partir do preparo e da experiência que tiveram com Quito. Cada um seguiu um caminho, singular, absorvendo conceitos e vivências e aplicando-as em seus respectivos trabalhos.

A grande magia do trabalho de Quito, que o torna tão significativo, é o fato de ele inspirar pessoas a segui-lo e aprofundá-lo à sua própria maneira. Lembra-me muito a premissa que costumava ouvir do professor Alexandre Mate, no curso de graduação em Licenciatura em Arte-Teatro da UNESP, quando explicava a diferença entre o professor e o mestre: “O professor ensina. O mestre vai junto”. E é esse estar junto que fortalece tanto o aprendizado e torna o processo de formação de palhaços de Quito tão significativo. Ela mesma garante:

Se você quer, eu vou com você. Até onde a gente puder. Se a gente vai conseguir, ou não vai conseguir, eu não sei. Mas eu vou com você, você quer? Só que assim, esse querer tem que ser leve. Você não pode ser obsessivo... Não pode se obcecar. Isso é um perigo! ‘Eu quero, eu quero...’. Você não enxerga mais nada, você não come mais nada... você não vê mais nada... Não é isso! Ele acontece no acaso. O palhaço, ele acontece no acaso. Quando menos você está esperando que ele aconteça, ele acontece.<sup>162</sup>

E foi assim com os três artistas selecionados para integrar a presente pesquisa – e, também, comigo, em minha própria experiência com a formadora. Tanto Bete quanto Helena

<sup>161</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>162</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

e Flavio passaram por um processo em que estavam disponíveis e abertos a serem guiados por Quito. Tinham em comum a vontade de aprender e o gosto pela linguagem, a despeito de todos os momentos de dificuldades por que passaram em suas formações com a mestra.

Flavio Falcone é psiquiatra, palhaço, acróbata e bailarino. Formou-se em Medicina na Universidade de São Paulo (USP) e, hoje, trabalha na Cracolândia, em São Paulo. Lá, faz um trabalho para conseguir se aproximar dos usuários de crack da região e convencê-los a iniciar um tratamento para a dependência química. Essa aproximação é feita por Flavio caracterizado como o palhaço Fanfarrone, com terno e cartola brancos, uma gravata feita de gaze e o rosto maquiado, além do nariz vermelho.

A aproximação de Flavio Falcone com a linguagem do palhaço teve início quando começou a residência em Psiquiatria. Aproximou-se de Diogo Granato<sup>163</sup> e da dança; foi Diogo que o indicou o curso de palhaços. Flavio já fazia teatro na faculdade e, gostando muito da área artística, interessou-se por começar a estudar *clown*. Cristiane Paoli Quito estava começando a dar aulas de palhaço, ainda no Estúdio Nova Dança, onde Flavio a acompanhou.

Junto com seu preceptor – que também fazia o curso de Quito –, Flavio Falcone começou, no segundo ano da residência, a fazer visitas no hospital como palhaço, de forma voluntária. Vendo que dava resultados do ponto de vista médico, além de sentir prazer com aquilo, Flavio decidiu que era o que queria fazer depois de formado, e foi se dedicar e aprofundar seus estudos na linguagem, pois, como ele mesmo conta:

Eu não queria ser esse palhaço de hospital do senso comum, que faz um curso de fim de semana e acha que é palhaço já... Porque tem muito disso nos trabalhos voluntários... Eu queria que isso fosse uma profissão mesmo para mim. E... é um processo difícil... É um processo que leva tempo, para você conseguir encontrar a graça... Porque você só encontra a graça quando você começa a, naturalmente, expor o seu lado pior. E isso leva tempo.<sup>164</sup>

O tempo, para Flavio, foi de dez anos de cursos de formação de palhaço, cinco deles com Cristiane Paoli Quito. Tempo de aprofundamento, de trabalho contínuo, até o psiquiatra se sentir confiante o suficiente para seguir, paralelamente, sua carreira de artista<sup>165</sup> e sua carreira de psiquiatra amparada pela figura do palhaço.

---

<sup>163</sup> Diogo Granato é bailarino, diretor e intérprete. É o fundador e proprietário do Espaço, onde Quito dá aulas.

<sup>164</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>165</sup> Flavio apresenta, esporadicamente, cabarés com diversos palhaços conhecidos do meio artístico, como Andréa Macera e Gabriela Argento, mesclados a palhaços que são e/ou foram seus alunos e/ou pacientes, além de ter um grupo de circo com um amigo também acróbata.

Flavio deu aulas de palhaço para pacientes no Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS) de São Bernardo do Campo. Com eles, chegou, inclusive, a fazer algumas apresentações. Depois, saiu de lá e iniciou um trabalho na Cracolândia, que desenvolve há quatro anos. Com os pacientes internados, faz alguns trabalhos utilizando a máscara (nariz vermelho); leva, também, a eles, uma apresentação de circo por semana, aproximadamente. Com os que estão na rua, a intenção é se aproximar, estabelecer relação, confiança, para que alguns deles se interessem por iniciar um tratamento.

Todo esse trabalho Flavio Falcone faz por meio da figura de Fanfarrone. O artista abandonou a psiquiatria tradicional, desde que se formou, trocando o avental médico pelos trajes de palhaço. Deixou de lado a “persona médica” (como se aprende na formação psiquiátrica), neutra, que tem regras de como se portar e se relacionar durante os atendimentos, que quase não deve se colocar e/ou deixar que o paciente tenha acesso a como você é realmente; no lugar dessa persona, decidiu colocar a personagem palhaço, que parece afetar e estabelecer relações de forma muito mais eficiente e disponível:

Na Cracolândia, por exemplo, todo mundo me conhece... os usuários... Porque eu estou lá há quatro anos; mesmo quando eu não estou de palhaço, eles me chamam de palhaço. Mesmo quando eu estou vestido de psiquiatra, com avental e tudo, quando eles chegam para falar comigo, falam: “E aí, palhaço?”. Porque o palhaço é muito mais forte do que o psiquiatra. Do que essa figura do psiquiatra. [...] O palhaço cria vínculo, principalmente. Porque a relação do psiquiatra é uma relação hierárquica: eu sei o que você precisa fazer, eu vou dar o remédio que você precisa usar, eu vou dizer o problema que você tem. No palhaço não, é uma relação de igual para igual. É no mesmo nível, entendeu? E o vínculo que vem daí é muito mais forte do que um vínculo com uma figura idealizada, como é a do psiquiatra, que as pessoas olham e já pensam que é alguém que vai resolver os problemas delas.<sup>166</sup>

Tendo uma diversidade tão grande de público e de locais em que ministra aulas<sup>167</sup>, Flavio enxerga características do que aprendeu com Quito muito presentes em sua figura enquanto professor e em sua maneira de dar aulas e conduzir o aprendizado de seus alunos. Sempre acrescido de sua própria formação profissional, suas próprias vivências e conhecimentos, sobretudo por ser médico. Acerca disso, o psiquiatra e professor afirma:

Eu levo tudo que aprendi com a Quito. Minha aula é bem parecida com a aula dela. Os exercícios que ela dá, a condução que ela tem... eu consigo fazer muito bem essa condução. E, também, por eu ser psiquiatra, porque eu consigo identificar na pessoa

<sup>166</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>167</sup> Além das aulas que ministrava no CAPS e alguns jogos que trabalha com pacientes, Flavio também ministra alguns cursos esporádicos para interessados, no geral. Em 2016, dava aulas no Espaço, mesmo local de Quito, também de palhaços. Neste ano, está iniciando um curso dessa linguagem para estudantes da Escola Paulista de Medicina, interessados em ser palhaços, sobretudo para atuar no hospital.

muito rápido, tanto na questão corporal – que eu estudei muito – quanto na questão do que a pessoa está mostrando mesmo, de quando ela está mentindo, de quando ela está querendo me enganar, quando ela está fazendo um personagem. Para mim, é relativamente fácil identificar isso. E a Quito é uma Branca, né? Geralmente, o professor é um palhaço Branco e os alunos são Augustos E, na minha prática artística, eu fiz muito o papel do Branco, o que também facilitou eu virar professor, porque eu tenho facilidade de entrar nesse lugar, do Branco, até por eu ser médico... O médico tem muito mais a ver com o Branco do que com o Augusto... Então, eu levo, praticamente, tudo do que eu aprendi com ela! O jeito de dar aula, esse lugar do Branco – que não é todo professor que vai para esse lugar.<sup>168</sup>

Quando Flavio se refere ao papel do Branco, no caso da figura de Quito, é possível compreender que ele está se referindo à Madame, que, como já citado, exerce função semelhante à do Monsieur Loyal no circo. Essa figura é muito utilizada por formadores de palhaços, inclusive alguns dos mais conceituados no meio teatral (sobretudo). Quito, no caso, é possível dizer, trouxe como herança do trabalho com Gaulier.

Pelo que Falcone conta, é nítido o quanto ele se apropriou de conceitos e vivências que teve com Cristiane ao longo dos cinco anos de formação com ela e que desenvolveu traçando seu próprio caminho, agregando seus estudos psiquiátricos às suas habilidades enquanto artista e professor; a terapia utilizando-se de técnicas e conceitos da linguagem do palhaço, sem este perder, contudo, seu caráter artístico e estético.

Experiência diferente – porém tão significativa e impulsionadora de “voos” quanto a de Flavio – teve Helena Miguel, cujo contato com Quito apareceu em sua vida de outra forma e em um momento profissional bem diferente já, também, da formadora.

Helena Miguel é atriz, arte-educadora e palhaça. Formou-se em Licenciatura em Arte-Teatro na Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2012, e passou por formação de palhaços na Escola do Doutores da Alegria, em São Paulo. Na EAD/USP, formou-se atriz; foi aí, também, que Helena teve seu primeiro contato com Cristiane Paoli Quito e iniciou sua formação com ela.

Helena iniciou o curso de teatro na EAD em 2012 e, logo no primeiro semestre, começou a ter aulas com Quito, de improvisação e de interpretação. Em 2016, seu espetáculo de formatura na escola, *Macunaíma*, foi dirigido por Cristiane. Duas experiências não diretas com a linguagem do palhaço, mas que dariam a Helena Miguel o estofamento necessário para conseguir compreender e apreender a forma com que Quito trabalha, aprender muitos de seus conceitos e elaborar caminhos.

---

<sup>168</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

O processo direto de trabalho com a máscara, com o palhaço, durante o curso de teatro da EAD por que Helena passou, foi dado por Bete Dorgam, e não por Cristiane Paoli Quito. Com esta, Helena passou, inicialmente, por experiências de trabalho com improvisação, movimento, corpo, palavra... Com Bete, pela linguagem do palhaço, em montagem de um semestre.

Foi em 2014 que Helena aprofundou-se de vez no estudo do palhaço e foi procurar o curso de *clown* que Bete Dorgam oferece fora da universidade.

Logo depois, em 2015, Helena manteve tanto o curso de palhaço de Bete Dorgam quanto o de Paoli Quito. Sim, a artista buscou, também, o curso regular de palhaço de Quito e nele prosseguiu até final de 2016 – durante todo esse ano, fomos colegas de turma no curso.

Dessa forma, é interessante que Helena Miguel passou pela formação de duas grandes palhaças<sup>169</sup>, que possuem uma fonte comum – o aprendizado do *clown* com Gaulier – e caminhos semelhantes, porém complementares.

A relação que Helena Miguel tem com Bete Dorgam talvez seja a mesma que esta teve com Quito, de considerá-la sua grande mestra. Com a diferença que, tendo Helena também ido vivenciar, diretamente, o curso de Cristiane, ampliou seus conceitos e estendeu a importância de sua formação também – mas não menos relevante – a ela.

Sobre essa questão do mestre, importante para compreendermos a relevância do processo de formação de palhaços de Quito, e da própria formadora, Helena comenta:

A Quito é uma pessoa que ocupa um lugar muito importante no teatro e na vida das pessoas. Uma pessoa que banca ser mestre. Que aceitou esse lugar. Porque a Bete é maravilhosa, mas ela não quer ser mestre de ninguém. Se você quer colocar isso, esse lugar nela – que tenho vontade, porque ela é... uma mestra pra mim! Uma pessoa que eu acho extraordinária e uma grande atriz! –, você coloca... Mas ela não quer esse lugar. Ela não gosta de ocupar esse lugar. A Quito ocupa esse lugar, ela deixa você olhar pra ela nesse lugar, ela banca ser mestre.<sup>170</sup>

Ser mestre, não uma entidade. No sentido de que, muitas vezes, por algumas pessoas serem muito conhecidas e renomadas em suas áreas de atuação, elas tendem a ser idealizadas por muita gente, além de suas palavras serem tomadas como verdades absolutas e incontestáveis. Há certo tipo de idolatria que é incondizente com o verdadeiro aprendizado e as verdadeiras experiências. Um dos aspectos mais importantes de um mestre é que ele

<sup>169</sup> Bete trabalha, ainda hoje, como palhaça. Eu, inclusive, já a vi em cena. Quito permanece mais no âmbito da formação e da direção mesmo, atualmente; é uma atriz que já não performa, ainda que sua experiência esteja estampada em seu corpo enquanto dá aulas.

<sup>170</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

prepara o aprendiz para ser questionador, para apurar sua visão de mundo, apresenta caminhos, prepara-o para construir sua própria trajetória, imbuído dos conceitos e vivências que lhe servem para tanto.

Helena destaca que, a despeito da grande admiração que sente por Quito, foi no trabalho com o palhaço que conseguiu enxergá-la como uma igual: “Descobri que eu posso discordar dela. Eu a ouço com muito carinho e com muito respeito, e ouço sempre pensando que, talvez, ela esteja certa do que eu estou discordando. Mas, hoje em dia, eu consigo pensar: ‘Mas isso é certo pra mim? Isso me serve, nesse momento? Acho que não’”<sup>171</sup>.

Talvez, seja essa a relação de igualdade sobre a qual Flavio Falcone já havia comentado, ao falar de seu trabalho na Cracolândia e o alcance que tem na questão da relação. Apenas relações de igualdade inseridas em contextos e propostas diferentes.

O que fica em uma experiência significativa é, exatamente, aquilo que o indivíduo que por ela passa apreende da situação, de forma emocional e, também, reflexiva, em um processo contínuo.

Helena Miguel é coordenadora do projeto Pronto Sorrir, que ela mesma fundou em novembro de 2012. O projeto conta com oito profissionais que, caracterizados de personagens do universo da fantasia infantil (como a Cinderela, o Peter Pan, a Sininho...), visitam, em duplas, o Hospital Infantil Sabará, passando por quartos de internação, Unidade de Terapia Intensiva (UTI), saguão, entre outros tantos ambientes do hospital, interagindo e se relacionando com crianças e seus parentes que estão fazendo uso da unidade de saúde.

É um trabalho que lembra muito o do Doutores da Alegria, com a diferença que não há uso do nariz vermelho (não são palhaços) e que há menos o lado espetacular, de números, nas intervenções. O que não impede que sejam utilizados pelos integrantes do Pronto Sorrir – ainda que, por vezes, de forma indireta – muitas características e conceitos que são, também, inerentes ao palhaço.

Helena Miguel conta o quanto traz consigo no trabalho que realiza no hospital dos ensinamentos de Cristiane Paoli Quito, sobretudo aqueles adquiridos em seu curso regular de palhaço: “Acho que eu levo muito do que aprendi com ela... O prazer do improviso... tentar ficar confortável com ele, com você não saber o que vai acontecer daqui a dois segundos. Desenvolvi muito a escuta: a escuta no outro, a escuta no jogo e o jeito de construir a cena no

---

<sup>171</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

jogo”<sup>172</sup>. E a artista até faz uma brincadeira, ressaltando o quanto esses ensinamentos estão presentes e de forma até essencial no trabalho do Pronto Sorrir: “No hospital, a gente é Quito, é pura Quito! Quitutes, né?! [risos]”<sup>173</sup>.

Quando Helena fala, em muitos momentos da entrevista que fiz com ela durante a realização desta pesquisa, sobre “quitutes”, consigo compreender facilmente do que se trata. Algumas características que Quito trabalha de forma intensa, alguns conceitos reiterados ao longo de suas aulas (conforme abordado no segundo capítulo), que ficam muito fortes para muitos aprendizes e estão diretamente relacionados ao que são os processos pedagógicos próprios da formadora.

Helena, no caso, se refere aos “quitutes” como as muitas qualidades presentes em seu trabalho e no dos outros atores integrantes do Pronto Sorrir, quando do momento de ação no hospital e, também, de preparação desta, que foram apreendidos e são advindos diretamente do trabalho com a linguagem do palhaço desenvolvido por Quito. Helena enxerga no trabalho que seu grupo faz no hospital muitos dos conceitos considerados importantes pela formadora e por ela ensinados. Como aprendiz da mestra, se percebe, no hospital, utilizando muito daquilo que aprendeu, ainda que não utilize o nariz vermelho nesse espaço. São levados os conceitos aprendidos com Quito no contexto do curso de palhaços – e, também, dos processos na EAD – para um outro universo artístico específico.

Sobre isso, Helena Miguel conta um pouquinho, chamando a atenção para alguns conceitos importantes que aparecem quando está trabalhando no hospital:

No hospital, você bate na porta e você não sabe o que vai acontecer. Você quer ter uma grande saída, você quer sair no auge; você, às vezes, vai ficar vinte minutos; às vezes, vai ficar cinco. Você tem que construir uma história lá dentro, que você não sabe qual é. Existem muitas “cartas na manga”, mas a gente não gosta de trabalhar com as cartas na manga; as cartas na manga estão lá sempre que a coisa se perde, a gente pega uma carta na manga para reerguer a cena, mas a gente gosta de estar no flop, né? Produzir o flop, estar no flop, suportar o flop, e o jogo, a escuta. Eu acho que o improviso da Quito tem, também, uma coisa com o corpo... Se você perdeu a presença, sente os calcanhares, daí abre o quadril, pensa nas abóbodas – que ela sempre fala –, vai e recarrega, recarrega a energia, respira, vai, pulsa lá dentro... O tempo inteiro numa manutenção de presença, e um jeito de estar presente que não é, simplesmente, estar lá; é a presença que vem do ator sempre buscando a presença... Então, por eu estar buscando estar presente, eu estou presente, porque eu estou concentrada em alguma coisa, procurando estar lá...<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Idem.

Todos esses conceitos citados por Helena são abordados de alguma forma no curso de palhaços de Quito. A formação que a atriz teve com Cristiane foi, como citado anteriormente, não apenas na linguagem do palhaço, mas também nas aulas de improvisação e de interpretação da EAD, além do contato que prosseguiu por a mestra ser a diretora do espetáculo de formatura de Helena, que continuou após sua temporada de estreia.

No segundo capítulo da presente dissertação, foram abordadas as questões do flop (ou “estar na merda”), da presença (muito ligada ao estado, além do “aqui e agora”), um pouco da consciência corporal e a importância dos calcanhares (e sua imagem dos 50% dentro, 50% fora), o repertório ou “cartas na manga” – guardar o que funcionou e conseguir repetir –, o estar aberto sem ideias pré-programadas, além do *timing* de entrada e saída de uma cena. Todas citadas por Helena Miguel, passíveis de serem observadas de forma concreta em seu trabalho prático, fora da sala de aula do curso. Exemplo de novo caminho desenvolvido a partir de uma base comum.

#### 4.2 A experiência para além da arte

Mas os conceitos trabalhados por Quito, ao ver de Helena Miguel, ultrapassam os limites artísticos:

E na vida... Eu acho que você começa a aprender a lidar com a adversidade... Você começa a aceitar mais as merdas, perceber nas merdas, talvez, uma oportunidade... Você vai dominando muita coisa... Dominando os elementos que você vai usar em qualquer trabalho que você fizer... Repetição... Eu acho que é um trabalho para tudo! Tanto que eu acho que a maioria das pessoas que está fazendo palhaço com a Quito não quer ser palhaço(a). Eu quero, mas muitos não querem.<sup>175</sup>

Muitos dos aprendizes que passam pelo curso de palhaços de Cristiane não são atores e/ou não têm como grande objetivo se tornarem palhaços. Outros até têm esse objetivo, mas desistem tão logo começam a sentir muita dificuldade e/ou não conseguem lidar com a frustração. Outros, ainda, se descobrem excelentes palhaços e levam essa profissão para sua vida e sustento; porém, são poucos.

De qualquer forma, a maior parte das pessoas que procuram os cursos de palhaço de Quito está em busca de um trabalho específico, de confronto consigo mesmo e de descoberta de suas potencialidades, ainda que com objetivos diversos.

---

<sup>175</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Muitas são as pessoas, inclusive, que contam terem mudado suas vidas, de alguma forma, após o trabalho com palhaço com Cristiane Paoli Quito, o que nos faz ter uma noção do quanto esse processo e essa experiência são fortes. Fortes no sentido de significativas, por seu caráter técnico que, também, é perpassado pelas emoções – não de forma psicologizada, mas estética.

Paoli Quito faz questão de reiterar:

Tem pessoas que mudaram suas vidas a partir do palhaço. Primeiro, pessoalmente: de diversão, de fazer as outras pessoas rirem... E, também, de ganhar dinheiro, de sobreviver com essa arte. E isso me contam, né? Que eu dei uma outra possibilidade para muita gente... E não acho que seja eu! Eu acho que é uma circunstância... Philippe Gaulier me ofereceu, eu ofereci para outras pessoas, assim como Philippe Gaulier começou com Jacques Lecoq... É uma rede, né? É uma passagem de conhecimento, um compartilhamento... Porque eu acho que a gente não deve ser miserável. Aquilo que a gente sabe, a gente tem que oferecer! Eu sou contra os *royalties*.<sup>176</sup>

E são esses compartilhamentos de conhecimentos, essa permissão por parte de Quito, sem apego àquilo que conhece e ensina, que proporcionaram – e proporcionam ainda – a tanta gente que passa a cada ano por suas formações oportunidades de transformação como artistas e seres humanos. E, acima de tudo, que essa arte seja difundida e proliferada por seus aprendizes, tais quais os exemplos citados de pessoas que passaram por suas formações e hoje realizam trabalhos muito sérios e reconhecidos. Sempre carregando marcas do que foram seus mestres, ou, no caso, sua mestra.

Não é incomum encontrar quem afirme, assim como Helena Miguel, que passou por transformações pessoais e profissionais a partir da formação de palhaços tida com Cristiane Paoli Quito, ainda que não apenas com foco estritamente em trabalhar com essa linguagem específica.

Há muito do trabalho com palhaço que pode ser aplicado ao trabalho do ator. E há, também, muito que se aplica a aspectos diversos da vida, que ultrapassam a arte. Por vezes, esse limite é difícil de ser percebido. Portanto, opto por manter ambas as questões para serem ressaltadas aqui, uma vez que estão interligadas.

Antes de qualquer coisa, é forte no trabalho que Quito desenvolve com palhaços o encontro consigo mesmo. Bete Dorgam reitera essa informação, contando o quanto para ela foi importante esse processo:

---

<sup>176</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

A Quito fez com que eu entrasse em contato comigo mesma. Acho que foi a primeira vez na minha vida em que me vi. É, em que eu entendi que existia uma Elizabeth dentro de mim, e que ela tem características algumas horríveis, ridículas... Foi a primeira vez que eu aceitei essa figura como sendo uma parte de mim... Risível, ridícula e que faz parte de quem eu sou, que me define. E isso eu devo à Quito, também... Acho que essa longa jornada em direção a mim mesma eu devo a ela.<sup>177</sup>

Esse processo de autodescoberta pode ser muito assustador, mas, também, muito libertador.

O palhaço trabalha diretamente com o ridículo, o risível, sobretudo corporal. O palhaço é idiota, marginalizado e descompromissado. Sua comicidade está exatamente aí, naquilo que, às vezes, não seria aceito pela sociedade.

A própria Cristiane Paoli Quito, ao ter seus primeiros contatos com a linguagem, com Gaulier, conta que passou por esse processo de descoberta de si mesma e encontrou no palhaço algo que mudou sua vida:

Houve um lugar de muita alegria, e eu mudei muito fisicamente, eu mudei muito pessoalmente, porque eu compreendi um lado obscuro meu, que era esse da braveza, que era risível, que era divertido. Eu comecei a me olhar de maneira diferente, me levar menos a sério... Isso me deu uma libertada.<sup>178</sup>

A alegria é intrínseca ao palhaço; ainda que ele chore, há sempre um quê de risível nisso, um prazer. Acessar essa alegria, esse prazer, em momentos de dor e dificuldades, é transformador, modifica as relações.

Essa questão da liberdade é comentada, também, por Flavio Falcone, Helena Miguel e Bete Dorgam. Todos encontraram na formação com Quito um lugar de libertação, sobretudo por aprenderem a lidar com o erro de forma diferente.

Flavio define o trabalho com palhaço:

O palhaço é encantador... Porque é quando você consegue mostrar a sua verdade, não os condicionamentos sociais que a gente aprendeu a ter para lidar bem com as relações sociais. O palhaço está nesse lugar de revelar a sua qualidade e o seu defeito, principalmente, que é o que a gente não faz aqui, na vida comum. A gente está sempre tentando acertar na vida, e o palhaço não tem esse compromisso. Aliás, o que faz as pessoas rirem é, justamente, quando ele não acerta, quando ele falha.<sup>179</sup>

<sup>177</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>178</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>179</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Essa possibilidade de errar e, no próprio erro, ser bem quisto é o que dá a muita gente a confiança necessária para diversos outros trabalhos.

No palhaço, características que poderiam ser consideradas defeitos por outras pessoas são exaltadas, são menos um problema e mais uma solução, é o que vai agradar. Ser inadequado torna-se quase que uma busca, um ideal a ser colocado, que é valorizado.

Helena Miguel conta que foi no trabalho com o palhaço que conseguiu ser generosa consigo mesma e que houve grande identificação com a linguagem: “Eu preciso muito ser amada, acho que é por isso que eu me identifiquei tanto com o palhaço... Eu preciso ser amada, e eu quero agradar... sempre”<sup>180</sup>. Demorou um pouco para a artista entender que, ao desagradar Quito, não atender às expectativas da formadora – a seu ver –, ela tinha uma oportunidade de crescer, de, justamente, dar um salto qualitativo no trabalho com a linguagem; e levá-lo ao trabalho como atriz em qualquer espetáculo. Além de, também, trazer tais ensinamentos e posturas para sua vida cotidiana.

A pressão de não poder errar, de ter que buscar a perfeição, em tudo que fazemos diariamente na sociedade em que vivemos, causa angústias e, até, uma falta de qualidade que poderia ser alcançada se tudo fosse levado menos a sério, fosse mais leve e houvesse menos cobranças.

Para o ator, também, sobretudo pelas questões de ego que costumam acompanhá-lo, tende a ser muito duro errar. Nesse sentido, o trabalho com o palhaço é muito positivo, como Quito comenta:

O palhaço ajuda demais para o ator, ele ajuda demais; dá uma liberdade, dá uma abertura de jogo na cena, uma disponibilidade, que é raro. É rara essa disponibilidade para o fracasso, a aceitação de seu próprio fracasso... É libertador! Porque quando a gente não pode errar... é muito duro, né?!<sup>181</sup>

E esse trabalho é levado para todas as esferas da vida; é possível se apropriar desse conceito para todos os trabalhos que uma pessoa vá realizar.

Bete Dorgam ressalta que seus caminhos profissionais não apenas como palhaça, mas também como atriz, como coordenadora, como pesquisadora, foram influenciados por essa experiência com a formação de palhaços de Quito, assim como seu modo – pessoal – de encará-los:

<sup>180</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>181</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Quando eu entrei em contato com a linguagem com a máscara, eu descobri qual era o meu caminho de trabalho, não necessariamente para ser uma palhaça profissional e só fazer isso, mas entendi que o teatro que eu queria fazer passava por aí, passava por esse olhar da máscara, que é um olhar lúdico, que é um olhar de acolhimento, é um olhar de aceitação, do erro, de aceitação do ridículo, que é uma coisa contra a qual nós lutamos a vida inteira, né? [...] Hoje eu tenho grandes crises no trabalho, enquanto atriz, na EAD... mas tem um lugar que me faz ser muito feliz que é esse lugar de eu não ter medo de errar, de experimentar e fazer grandes bobagens. Inclusive nas reuniões da EAD! Se você se leva muito a sério, se você se acha muito legal, se você tem medo que as pessoas riem de você, se você tem medo de errar, você vai estar sempre no território do mediano.<sup>182</sup>

Afinal, aquele que se contenta com o mediano não sai de sua zona de conforto, dificilmente vai conseguir alcançar objetivos muito altos e apresentar crescimento. Isso tanto do ponto de vista profissional quanto pessoal.

### 4.3 Percalços

Como em toda experiência significativa, que é permeada por emoções, as dificuldades e o sofrimento são extremamente enriquecedores, na medida em que levam quem os vivencia à reflexão e à superação.

Ao longo de todo o capítulo até agora – e, também, em alguns momentos do segundo capítulo –, foram abordadas as experiências pessoais de alguns artistas, alguns saltos qualitativos que tiveram ao longo da formação com Quito e expedientes que consideram significativos. Também foram comentados de forma breve momentos de crise dos participantes dos cursos e desses próprios artistas entrevistados.

Há que se ressaltar que passar pelo processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito, a despeito de ser muito marcante e enriquecedor, é, também, um tanto quanto difícil, para quem realmente se entrega ao processo. Essa é uma qualidade que eu, como pesquisadora que participei um tempo dos cursos, consigo sentir e notar em quase todo mundo daquela turma.

Muita gente entra em crise, passa por momentos de pensar em desistir, se questiona, sente muita dificuldade. Mas faz parte do processo.

Obviamente, as dificuldades enfrentadas nesse processo são benéficas na medida em que não paralisam o aprendiz, não bloqueiam o artista, mas servem de ponto de reflexão ao longo da caminhada que caracteriza uma verdadeira experiência. Trata-se da metáfora do

---

<sup>182</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

“estar na merda” e sair dela, tão usada por Quito em suas aulas de palhaço, levada ao contexto pessoal do artista.

Praticamente, todos aqueles que passaram pela formação de palhaços de Quito de forma marcante tiveram momentos de dificuldade, de repensar, de se enfrentar, de ter raiva da formadora, ou medo, ou incômodos. Esses sentimentos, naquele momento, eram complicados, mas foram elaborados de forma a voltarem a crescer nas aulas, quase como um impulso, que se seguiu a uma compreensão.

Um exemplo de sofrimento/dificuldades apresentados por esses aprendizes diz respeito à fuga das aulas. Não que quisessem, para sempre, não ir às aulas, pois, nesse caso, sairiam do curso. Mas, muitas vezes, faltar era um jeito de não ter que encarar momentos de enfrentamento.

Bete Dorgam é uma delas, que conta: “Eu fazia o curso nove horas da manhã... Tinha dias que minha mãe chegava no quarto e falava: ‘você não vai para a aula hoje?’. E eu respondia: ‘Não estou bem... estou com dor de garganta, com febre’. Nossa! Quantas vezes eu não quis quebrar a perna para não ir para a aula...?!”<sup>183</sup>.

E a dor de garganta e a febre, muitas vezes, eram reais. O corpo reagindo à elaboração, ao que estava sendo mexido nele de forma intensa e que ainda precisava ser processado internamente.

A despeito disso, Bete sempre voltava às aulas. Mas há pessoas que não voltam; muitas desistem, por encontrar dificuldades, desconforto.

Helena reitera essa perspectiva, além de fazer coro com Dorgam a respeito dessa fuga das aulas de Quito: “Muita gente não aguenta trabalhar com ela. Muita gente sai fora. A Quito dá trabalho, é exaustivo, bem exaustivo. Tinha dias que eu não queria olhar para ela; já estava tão em crise, de eu olhar pra ela e ter que mexer mais do que já estava mexendo...”<sup>184</sup>

O trabalho de Quito mexe muito com os aprendizes, tanto fisicamente como de forma psicológica, ainda que seu treinamento de palhaços não enverede por psicologismos de forma absoluta. Corpo e mente, enquanto unidade, sentem muito quando há uma transformação no indivíduo. Tanto que eu, como experienciadora da formação por um ano, passei por momentos semelhantes aos de Bete e Helena, mas – talvez por ter como foco esta pesquisa acadêmica, acima de tudo – nunca desisti nem deixei de ir, espontaneamente, às aulas.

---

<sup>183</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>184</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

O processo de formação de palhaços mexeu muito comigo, a ponto de eu sentir reações físicas no meu próprio corpo, inclusive intestinais, o que a psicossomática explica muito. Cheguei a brincar com Quito que eu estava levando a “merda” em suas aulas muito a sério. Isso ilustra o quanto o treinamento mexe de forma integral com os aprendizes, levando a um equilíbrio e desequilíbrio tanto externo quanto interno. É um verdadeiro mexer com a gente, o que, talvez, justifique a intensidade e a profundidade com que a experiência acontece, mudando – sem exageros – a vida de quem por ela passa.

A própria Quito passou por momentos complicados, de tensão emocional e dificuldades, como aqueles quando fazia o curso de Gaulier, como aprendiz, que foram comentados, anteriormente, neste capítulo.

Mas não é só no papel de aluno que as pessoas passam por dificuldades, que fortalecem e estruturam sua experiência. Quito, enquanto formadora, também conta que, em muitos momentos, encontra dilemas e questões a serem resolvidas com relação às suas próprias aulas, seus caminhos e escolhas:

Tem hora que eu também acho que eu não sei! Porque também me encontro no mesmo lugar que, talvez, os próprios artistas que vêm me procurar, que perguntam: “Ai, o que eu faço?”. E, às vezes, eu encontro pessoas que eu falo: “Nossa! O que eu faço? Como é que vou fazer isso acontecer aqui?”. Ou, então: “Como é que eu vou direcionar essa pessoa para ela chegar na linguagem?”.<sup>185</sup>

Por vezes, a formadora, como ela mesma conta na entrevista, fica horas, ou até dias, pensando em como resolver uma cena e/ou direcionar um aprendiz com dificuldades.

As dificuldades apresentadas pelos aprendizes, em muitos momentos, não são apenas de ordem pessoal, mas, também, profissional, técnica.

Helena Miguel tinha dificuldades em conversar com a plateia, sobretudo enquanto atriz, quando fazia alguns monólogos, o que foi adquirindo com o trabalho com o nariz vermelho; mas não sem antes se questionar sobre o tipo de pessoa que era ao se comunicar com outras, dentro e fora de cena e do seu ambiente profissional. O trabalho com palhaço revelava uma grande deficiência enquanto atriz, técnica. E a própria forma de Paoli Quito indicar essa deficiência e mexer com ela, de forma verdadeira, levava Helena a se questionar, se incomodar e ter que enfrentar isso: “Eu acho que a dor que tem em trabalhar com a Quito é

---

<sup>185</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

a franqueza dela, ela é franca... E a gente, no mundo, mente tanto, né? A gente dissimula tanto e... ela não cai”<sup>186</sup>.

Já Flavio Falcone destaca como pior momento – no sentido de mais marcante e difícil – das aulas com Quito aquele em que ela manda o artista sentar. O psiquiatra conta um pouco mais sobre isso, fazendo uma análise da própria linguagem do palhaço:

Às vezes, você chega, ela pede para você entrar, você entra, olha para as pessoas e ela fala: “Senta!”. Não deixa nem você começar. Porque você não está no estado do Palhaço, entendeu? E aí ela ensina pela frustração. Isso serve para quebrar o seu ego. Quando você chega com uma ideia do que você acha que vai funcionar, que geralmente é uma defesa para não mostrar a sua fragilidade, ela faz você ficar frágil. A hora que você se frustra na frente de todo mundo, geralmente, é onde aparece o palhaço. Essa é a técnica que ela usa, e que eu uso também, para trazer o lado frágil da pessoa. Porque o palhaço está na fragilidade, ele não está na força. Ele está na vulnerabilidade, ele está no erro, ele está quando você não consegue, muito mais do que quando você consegue. Ela tem uma frase que eu acho que é uma ótima definição, que é: "O palhaço é o fracasso compartilhado." É a sua capacidade de compartilhar com as outras pessoas o seu próprio fracasso.<sup>187</sup>

Esse é um bom exemplo de uma dificuldade, um momento de certo sofrimento, que leva a uma elaboração e ao desenvolvimento de uma experiência significativa. A partir desse viés pedagógico de Quito, Flavio conseguiu compreender alguns conceitos interessantes da linguagem, ainda que isso tenha acontecido após alguns bons dias de treinamento.

Muitas vezes, os momentos difíceis – assim como sua compreensão – vêm tempos depois de a formação acontecer.

Bete Dorgam, após construir sua personagem palhaça Elizabeth The Queen, apesar de já ter um bom tempo de formação e ter melhorado muito suas crises iniciais advindas do treinamento, voltou a levar um susto quando encontrou uma foto sua de criança certo dia em casa:

Eu tinha sete anos na foto, eu já estava trabalhando com a Elizabeth e tudo mais [quando a achei]... Quando eu me vi na foto, com a roupa igualzinha à roupa da Elizabeth, numa festa da escola, eu recebendo uma medalha, com um laço na cabeça, uma japoninha igual à da Elizabeth, uma saia igual à da Elizabeth, uma botinha igual à da Elizabeth, a cara da Elizabeth, para mim foi um choque! Porque aí eu entendi... entendi que ela sempre esteve comigo, ela sou eu, né? E se ver nessa figura, às vezes, é muito, muito perturbador<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>187</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>188</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

E, para superar essas dificuldades, esses momentos de choque e mal estar, é preciso que haja um bom formador, que ampare e consiga dar subsídios para que eles sejam transformados em momentos de prazer e alegria pura, inerentes ao trabalho com o palhaço e que agem, também, a favor do trabalho do ator. Afinal, trata-se de um trabalho com a máscara, artístico, e não de terapia.

#### **4.4 A experiência da roda, do observador e da plateia**

As discussões na roda no final das aulas do curso de palhaço reverberavam em mim por um bom tempo na semana. Muitas vezes, envolta em teorias e práticas, em academicismos e cultura popular, em atenções ao sublime e ao grotesco, em palavras eruditas e não-eruditas (ou “não ortodoxas”, como Quito costuma dizer), eu ia para casa e escrevia muito, fazia um relatório da aula, extenso, permeado por emoções.

Outras vezes, não me saía nenhuma palavra e eu procrastinava até não poder mais o ato de recordar e descrever em palavras escritas minha experiência na aula do dia – e, até, de meus companheiros de curso.

Uma grande preocupação minha era a de lembrar de tantas informações que eram dadas por Quito no fechamento de sua aula, quando estávamos todos em roda; ou de lembrar uma fala específica de algum aprendiz que compartilhava sua experiência, que havia sido transformada a partir do que tinha sido e estava sendo a nossa vivência, comum e coletiva. Comecei a fazer anotações em meus papéis durante a roda. Mas, dessa forma, parecia que eu perdia a vivacidade do momento, a espontaneidade, aquele diferencial que só parece existir quando enxergo, ao vivo, quem pronuncia suas palavras.

Sim, a roda, nas aulas de Quito, tem um significado muito forte. Já passei por essa dinâmica em outros cursos e momentos, mas poucos tão significativos; de um compartilhamento tão horizontal e de comunhão. Desisti de fazer minhas anotações durante a roda e resolvi dar uma chance à premissa de que fica mais forte em mim aquilo que vivi com o corpo, ou que escutei e reverberou mais fortemente. Eu me lembraria do essencial. E essa é a experiência. Essa é a grande sacada da análise do processo de formação de palhaços de Cristiane Paoli Quito. Ela não pode estar dissociada da experimentação dessas aulas, desse contato que acontece, também, através do próprio corpo, levando em consideração o que nele já há de embasamento e vivências anteriores.

Foi a partir daí que compreendi o motivo de Cristiane Paoli Quito não permitir ouvintes em sua aula. O que, num primeiro momento, parecia me soar como intransigência ou

qualquer outra característica, fez todo o sentido depois que vivenciei seu curso. Foi preciso que eu vivenciasse os exercícios para que tivesse uma outra compreensão deles; perceber e memorizar no corpo, para poder melhor discorrer. Na roda, talvez tudo tenha sido tão forte e compreensível para mim justamente por eu entender do que os demais estavam falando e passar por meus próprios pensamentos, sensações, memórias e reflexões a partir de suas falas. Além, claro, de a isso unir toda a teoria que possuo acerca do palhaço e que me proporcionou reflexões interiores ainda mais aprofundadas e questionamentos ainda mais elaborados.

Helena Miguel comenta sobre a roda, dando ênfase a um episódio específico que marcou uma aula sua com Quito na EAD e a fez repensar bastante sobre o observador e a dinâmica da roda:

Isso da roda é muito marcante, porque teve um dia, na EAD, no nosso primeiro ano, que a gente estava improvisando, tinha que entrar na roda e improvisar... E aí a Quito parou o treino e falou: “O que vocês estão achando desses jogos que vocês estão fazendo, desse improviso?”. Daí a galera: “Ah, eu achei fraco, eu achei meio mais ou menos, não está legal...”. E ela deixou todo mundo falar... Então, ela perguntou: “E o que vocês acharam da roda?”. Todos acharam estranho... perguntar da roda...? De quem... observava...? Ninguém sabia responder... Aí ela falou: “Vocês se sentiram bem? Vocês se sentiram acolhidos pela roda?”. Muita gente começou a falar que não, que não se sentiu... Então, Quito continuou: “Que roda horrível que vocês fazem! Que falta de olhar de pesquisa! De ver o outro e pesquisar no trabalho do outro, ao invés de ficar julgando-o. Pesquisar vendo o outro... Que merda de roda vocês estão fazendo! Que falta de olhar de pesquisa!”. Olha... Isso, para mim, foi forte. Mudou a minha vida completamente! Comecei a me perguntar: “Como eu sou de roda? Que atriz eu sou quando eu observo?” Porque é um observar que não é espectador, é um observar que pesquisa e atua e ajuda, porque eu não sou uma plateia qualquer, eu não estou ali para ser entretida. É uma cumplicidade diferente o ator que está em pesquisa vendo o outro trabalhar, sabe? Isso mudou a minha vida, eu acho. Isso da Quito...<sup>189</sup>

Nesse observar a que Helena se refere, que é ativo, é possível notar que tanto para quem faz quanto para quem observa, a ampliação da percepção é importante. Dessa forma, existe uma atividade consciente envolvida no ato de perceber, que é o que vai gerar o aprendizado; e essa atividade pressupõe uma receptividade – que não é passiva –, para que haja reações, ações e troca, seja entre parceiros de cena, seja entre artista e plateia – a qual pode ser composta pelos demais participantes de um curso ou por leigos fora da sala de aula; é ao primeiro tipo que nos referimos neste texto.

Fica claro esse papel do observador enquanto criador de sua própria experiência dentro da estrutura das aulas, quando todos os presentes são, também, atores e aprendizes do mesmo curso de palhaço. Em alguns momentos, estão em cena, se colocando perante outros

---

<sup>189</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

aprendizes que fazem as vezes de uma plateia; em outros momentos, são parte dessa plateia e recriam sua experiência a partir da observação e da assistência ao outro que está em cena.

Essa compreensão ajuda o ator/palhaço, também, a lidar com a existência da plateia, com a ideia de ser visto e julgado pelos olhares dos espectadores. Quando esses espectadores são os outros alunos do próprio curso, por vezes, é menos assustador – como relatam alguns alunos – para quem está em cena; por outro lado, costuma ser uma plateia muito mais exigente, já preparada, que já espera algo daquele palhaço conhecido que está em cena e não se contenta com pouco.

O papel do público é importantíssimo para que a cena aconteça de forma plena. Dewey (2010, p. 127) afirma: “A perfeição na execução não pode ser medida ou definida em termos de execução; implica aqueles que percebem e desfrutam do produto executado”. Por mais que o artista tenha elaborado uma cena e/ou um momento de apresentação e jogo, o real funcionamento dessas ações só será verificado no momento em que é visto e recebido por outras pessoas, por espectadores, que podem, inclusive, dar novo sentido ao que está sendo feito.

Quando a plateia é outra, desconhecida, faz muita diferença para o artista ter todas essas concepções em mente. Saber lidar com o público, tê-lo como parceiro e não como inimigo – o que é reiterado bastante por Quito –, tende a libertar, de certa forma, o artista, que, com mais leveza e abertura, tem um ganho enorme em qualquer cena que esteja apresentando.

Bete Dorgam comenta sobre a questão da plateia e o que aprendeu com os conceitos de Cristiane Paoli Quito sobre isso: “Entendi que a plateia não é tua inimiga, que você não tem que olhar para ela como um monte de abóboras, como antes a gente falava: ‘ai, faz de conta que é um monte de abóbora’. Não! É gente, e eu estou jogando com essas pessoas também. Isso me veio através da Quito”.

É relevante que o artista saiba refletir sobre essas afetações pelas pessoas que a ele assistem e jogar com elas, incorporar a espontaneidade a seu roteiro já existente, conduzir, racionalmente, a cena.

## 5 CAPÍTULO 4 - AFINAL, O PROCESSO PEDAGÓGICO DE QUITO

### 5.1 A pedagogia de Quito ao longo do tempo

Da mesma forma que Cristiane foi aprimorando suas técnicas com o tempo e desenvolvendo maneiras peculiares de trabalhar com o palhaço (e as linguagens artísticas com que se envolve, de forma geral), sua própria metodologia de trabalho foi se modificando. Não faria sentido uma formadora que dá tanto valor e reforça tanto com seus alunos a importância de se estar aberto ao novo, disponível e poroso, fixar numa única maneira de dar aulas e não se permitir modificar e agregar elementos novos.

E isso se dá tanto no que se refere à estrutura e aos temas utilizados pela formadora nas aulas de palhaço, especificamente, quanto à abordagem e aos aspectos próprios de formação de Quito, de forma geral, que lhe foram oferecendo novos conhecimentos e novas maneiras de trabalhar. Ainda que ambos aspectos se inter-relacionem, inevitavelmente.

Ao ler trabalhos acadêmicos que tratavam da pedagogia de Quito<sup>190</sup>, encontrei relatos sobre aulas de palhaço em que eram trabalhadas as costas, as costelas, por meio de massagens, de relaxamentos. Era algo muito presente e dominante. Surpreendi-me quando comecei a fazer seu curso regular e só fui passar por um trabalho assim mais voltado à anatomia do corpo nas duas últimas aulas do ano. Por que não passei por isso? Onde está a Quito, nesse momento de vida e formação, que não utiliza de forma tão forte esse trabalho?

A despeito dessas questões, é nítido que, ainda que de forma indireta, o BMC e a educação somática estão presentes em tudo que a formadora faz. Assim como, também, estão o trabalho com as máscaras da *commedia dell'arte*, a Nova Dança, a respiração. Não há como desintegrar esses aspectos. Pois, assim como já foi citado, todos fazem parte do que é a artista Cristiane Paoli Quito, e todo artista é fruto da somatória de ensinamentos e experiências que possui e dos mestres que acompanhou.

A própria formadora responde às minhas indagações de onde está o trabalho com a dança e a educação somática em seu trabalho com palhaço, hoje:

Ele está contido, né? Talvez eu faça vocês vivenciarem sem uma consciência tão grande, como fazia antigamente, mas eu falo muito: “olha o calcanhar”, “o topo da cabeça”, “as abóbodas”, faço graça com as abóbodas, né? “Sente as abóbodas, o quadril, o corpo... o cóccix, as escápulas”. Brinco: “Olha o sovaco!”; falo sobre as direções do olhar, relaxar o olhar... Vou brincando e, de vez em quando, literalmente, eu faço outra aula, mais específica, principalmente no final do ano...

---

<sup>190</sup> Esses trabalhos foram comentados no primeiro capítulo desta dissertação.

Para vocês terem uma experiência, né? Mas ele está o tempo inteiro, ele está em tudo o que eu faço, nesse treinamento... Talvez ele possa estar mais explícito ou menos explícito, mas ele está lá... Isso está mesmo! Não tem como, né? Às vezes, é mínimo... é dilatação.. Tudo isso está.<sup>191</sup>

Essas aulas específicas a que Quito se refere são as que tive no final de 2016 com ela, descritas nas páginas 83 a 85 deste trabalho. As falas e brincadeiras que ela comenta são, de fato, presentes em muitas – ou, talvez, todas<sup>192</sup> – de suas aulas, sobretudo no aquecimento, ou quando a formadora está tentando trazer o artista para o estado do palhaço, presente, corporal e concreto.

Quito, no que se refere à formação de palhaços – mas não só – começou reproduzindo os jogos de Philippe Gaulier, experimentando-os em outros contextos. Com o tempo, foi se aproximando da linguagem da dança e da educação somática, também um pouco da música e da literatura, absorvendo especificidades delas e aplicando no teatro, à sua maneira, por meio de tentativas e aproximações.

Depois dessa fase de reprodução e entendimento, Cristiane conseguiu compreender melhor a relação entre os universos do palhaço e da *commedia dell'arte* e passou a agregar o trabalho com as máscaras desta em prol do desenvolvimento daquele. Embora haja aproximações e discrepâncias entre os trabalhos com cada uma dessas linguagens, Quito encontrou naquilo que já havia aprendido com seu mestre Zigrino um caminho de desenvolver o que aprendeu com seu mestre Gaulier. E relaciona os dois trabalhos, encontrando nas diferenças possibilidades de suporte:

Todo esse trabalho, em que eu “dou duro”, às vezes, para vocês entenderem o que é um ponto fixo, o que é o desenho do corpo... A máscara faz esse serviço, né? A máscara te ajuda a ter essa clareza do desenho do corpo, da sua dinâmica de corpo... A máscara te ajuda bastante, porque ela tem os desenhos fixos, as posturas corporais. O palhaço não é fixo, ele tem um andar que é próprio. E descobrir esse andar que é próprio é outra coisa. Ele tem movimentos, modos de falar próprios... Cada um vai ter um, né? Então, isso muda. Claro que o desenvolvimento da máscara te ajuda nesse sentido, nessa limpeza, mas não é essencial. Embora, muitas vezes, eu me utilize de alguns conceitos e exercícios da máscara.<sup>193</sup>

Esse trabalho foi o que justificou que Cristiane não trabalhasse da mesma forma que seu mestre Gaulier – e o mestre dele, Lecoq –, passando pelo caminho da máscara neutra, da

<sup>191</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>192</sup> As aulas referidas são as de que participei ao longo dos cursos intensivo (2016) e regular (2016 e 2017) de palhaço.

<sup>193</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

máscara larvária, pré-expressiva, expressiva, até que a última fosse o palhaço. Começou a criar seu modo próprio.

Houve momentos em que seu foco de experimentação era a anatomia corporal; em outros, a respiração – muito influenciada pelo contato com a meditação e as técnicas de Aikidô<sup>194</sup> –; em outros, ainda, os movimentos de personagens cômicas do cinema, como Jacques Tati e Charles Chaplin, que ajudaram em seus estudos e descobertas acerca da sinuosidade no palhaço, que cabe melhor como uma contra-máscara, em relação aos movimentos retilíneos e demarcados, os quais vão ser essenciais para o entendimento do ponto fixo e das pausas. Hoje, é nítida a grande abordagem centrada nos jogos. Tudo isso está presente em sua pedagogia e em seu modo de trabalhar; por vezes, inclusive, conceitos advindos dessas áreas distintas coexistem; porém, há sempre uma maior verticalização em algum aspecto em especial.

Cristiane define e justifica essas mudanças como fases, que dependem do seu interesse pessoal por determinadas linguagens numa determinada época. Sobre isso, ela conta:

São fases, né?! Também tenho, não só com o palhaço, mas, também, na minha forma de dirigir. Por exemplo: trabalhei muitos anos com a relação anatômica do corpo, os sistemas do corpo... Até, no final do ano passado, eu trabalhei um pouquinho com o coração... Lembra? [...] De vez em quando, eu trago isso, mas, para esse trabalho, precisa ter mais horas. Quando eu comecei a reduzir meu tempo de aula, eu fui sendo mais objetiva em outros caminhos... Os jogos ficaram como ponto principal para eu alcançar outras questões; eu fortaleci essa fonte. Há uns três anos, eu encanei com a respiração. Era uma respiração do Aikidô. Eu chegava... respirava, respirava... Era uma coisa minha, né? Tanto que isso impregnava meus outros trabalhos... [...] Cada hora eu estou com umas perguntas pessoais ou desejos pessoais, de como desenvolver... [...] A minha tendência, neste momento, é o que eu chamo de narrativa cênica: é contar histórias, como um narrador, mas, também, com momentos dramáticos, com cenas efêmeras, que aparecem e desaparecem... Acho que é fase, né? São vontades, necessidades... de experimentar...<sup>195</sup>

Essa modificação de foco, de experimentações, de viés de pesquisa, é característica muito marcante na pedagogia de Quito e será melhor abordada no subcapítulo a seguir.

Cada fase experimentada por Cristiane é transformada em novos modos de ensinar, é importante para construir o trabalho que vem a seguir.

Quando Quito percebe que algo é mais interessante de ser trabalhado, no momento em que se encontra, inicia um forte movimento em busca daquilo e do que pode favorecer a aprendizagem, a partir do que um determinado grupo parece lhe apresentar. Sobre isso, também trataremos em breve.

<sup>194</sup> O Aikidô é uma arte marcial japonesa.

<sup>195</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

## 5.2 Os diferenciais de Quito

É possível afirmar que o fato de as experiências com Cristiane Paoli Quito descritas no presente trabalho terem sido tão importantes para esses artistas está, também, diretamente ligado ao contexto, à época e ao momento pessoal em que eles estavam envolvidos. Porém, é inviável ignorar que há algo de especial no processo pedagógico de tal formadora que tenha inspirado tantas pessoas diferentes a aprofundar o trabalho com a máscara do palhaço e a frequentar suas aulas com tamanha assiduidade e ao longo de tantos anos.

Independente dos objetivos pessoais de cada um desses artistas então aprendizes, em comum eles têm o fato de considerarem uma verdadeira experiência – diferente de todas as outras, marcante em suas vidas e determinantes do seu desenvolvimento profissional posterior – o curso de palhaços vivenciado com Cristiane Paoli Quito. Cada um a seu tempo e construindo sua singular e única experiência, de acordo com sua percepção, a despeito da similaridade de muitas vivências, como jogos e uma mesma relação estabelecida de mestre e aprendizes.

Levando-se em conta a afirmação de Dewey (1976, p. 33) de que “[...] experiência somente é verdadeiramente experiência quando as condições objetivas se acham subordinadas ao que ocorre dentro dos indivíduos que passam pela experiência”, há que se considerar que, na análise da experiência com a formação de Paoli Quito, são relevantes tanto os expedientes de que a mestra se utiliza em aula quanto a forma com que reverberam nesses aprendizes.

Há algumas características marcantes no processo de Quito, que a tornam diferente de todos os outros formadores.

É o caso de um dos aspectos mais ressaltados pelos artistas entrevistados para esta pesquisa: o acolhimento.

A figura do Monsieur Loyal, ou uma relação entre formador e aprendizes que pressuponha o mandar e obedecer e, também, a necessidade por parte destes de agradar o mestre, é uma característica marcante em algumas formações de palhaço oferecidas na área teatral, por diferentes profissionais – como é o caso de Quito, Gaulier, Dorgam. Certamente, o palhaço só existe quando há, também, o riso por parte de uma plateia. Portanto, se um palhaço não está agradando, é papel do professor deixá-lo saber disso e apontar outros caminhos, ainda que de uma forma “não ortodoxa”, pode-se dizer, como ao pronunciar e indicar: “Senta!”.

Porém, há que se ter muito cuidado ao trabalhar assim com os alunos, pois uma abordagem imprópria pode transformar uma vivência em uma experiência muito negativa

para o aprendiz, de modo a bloqueá-lo de vez no trabalho com essa linguagem. Sobre isso, Bete Dorgam comenta:

O formador, assim como ele pode te trazer pela mão e te ajudar a entrar nesse universo com carinho, com delicadeza, com respeito, estando no jogo, mas respeitando isso, você tem alguns que não têm essa clareza e que, muitas vezes, deixam a pessoa traumatizada pro resto da vida.<sup>196</sup>

Não se trata de “passar a mão na cabeça” do aluno e aceitar tudo aquilo que ele propõe a título de não magoá-lo. Isso está longe de ser o que se espera de um bom formador, inclusive. Mas se trata de jogar com um palhaço não para destruí-lo, pura e simplesmente, mas para ajudá-lo a crescer, a ir além, a ultrapassar sua zona de conforto. Há que se entender esse limite, essa linha tênue entre a força e a delicadeza para furar as barreiras do ego de cada artista e seus bloqueios. Trata-se de acolher seus momentos, suas dificuldades, compreender de que forma a relação e o jogo se estabelecem com cada um, para atingir os objetivos a que se propõe de forma certa e humana (e não traumatizante).

Há dois polos opostos que são prejudiciais ao palhaço, sobretudo quando ele ainda está em formação. Ao mesmo tempo em que, se o formador for ríspido demais e passar dos limites em sua dureza, sem ter o contraponto do momento de passar tranquilidade e confiança ao aprendiz, vai criar uma barreira com o aluno ao invés de impulsioná-lo, o contrário também acontece. O formador que deixa tudo passar, vê que o aluno está com dificuldades e sofrendo com elas e, por conta disso, “pega leve”, faz vista grossa e o deixa de lado até que se sinta pronto e confiante por conta própria e proponha algo, ou que não é exigente e se contenta com qualquer “coisinha” que o aluno faz, para não desapontá-lo, está exercendo o mesmo papel ruim de formador, não ajudando o aprendiz a se desenvolver artisticamente. São os formadores que Quito assim divide: “Tem quem te largue lá no buraco, e tem quem queira te agradar muito e ‘Ah, tá tudo bem’... E tem essa questão do acolhimento...”<sup>197</sup>.

Cristiane não se encontra em nenhum desses dois extremos, o que lhe garante um diferencial positivo como formadora de palhaços. O que não lhe isenta de transitar pelos dois lados dessa questão.

Talvez ajude o fato de Quito ter consciência de sua responsabilidade enquanto formadora de palhaços – e, também, de gente, de maneira integral –, ao lidar com questões, muitas vezes, complicadas de cada aprendiz. Ela busca, em cada um, trazer à tona o que nele

<sup>196</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>197</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

há de potencial: “Eu fico querendo ir lá... pegar a pessoa se ela não está conseguindo... Não sinto que eu ajo como: ‘ah... fica aí de lado e’... Sabe?”<sup>198</sup>.

Em muitas ocasiões, algumas pessoas acabam sofrendo, choram nas aulas de Quito, menos por sua forma de conduzir essas aulas e mais por questões próprias de ego e de bloqueios que encontram no caminho, sobretudo por o palhaço transitar tanto pelo ridículo, pela exposição e pela autocrítica. Mas a alegria é inerente a essa linguagem, a essa personagem; o sofrimento dessas pessoas vem, justamente, pelo que é desenvolvido ser tão intenso. Cristiane tem a capacidade de, com leveza e justiça, acolher essas dificuldades e procurar meios de trabalhar com essas pessoas e contornar esses momentos, fazendo com que eles, inclusive, se transformem em uma experiência verdadeira e positiva.

Essa forma de lidar está muito relacionada à sensibilidade<sup>199</sup> de Quito. Mas, também, depende da abertura dada pelo aluno e de sua disponibilidade para jogar, para aprender.

Há o momento de acolher, de buscar modos de ensinar e estar aberta a receber as dificuldades de cada aluno. Porém, há, também, o momento de ser firme e exigente, como se é com qualquer pessoa que se esteja tentando educar/ensinar.

Quito é muito exigente, dura, em muitos momentos, dentro do jogo que estabelece e das relações que propõe. É muito assertiva e direta, quando se direciona ao artista em cena (ou em jogo) e diz o que funcionou e o que não funcionou. Ela não o faz de forma agressiva mas, também, não é boazinha, está longe de ser essa figura; ou, como sintetiza, brincando, Helena Miguel: “Ela é muito firme. Turrona! Braba!”<sup>200</sup>

Tudo isso buscando que cada aprendiz procure e encontre o que tem de melhor, a título de aprimorar suas habilidades enquanto palhaço, enquanto ator/atriz, enquanto artista no geral. E enquanto pessoa, crítica e com uma maneira própria de enxergar o mundo.

Flavio Falcone explica bem a maneira de conduzir uma aula de Paoli Quito, com essa aparente dicotomia entre o acolher e o ser dura:

Ela é acolhedora, mas, ao mesmo tempo, ela te dá a realidade como ela é. [...] Ela te dá o *feedback* muito nu e cru, de quanto você está funcionando e de quanto falta para você chegar onde você tem que chegar. Eu acho que ela traz uma característica importante para o artista, que é humildade. De você reconhecer o lugar onde você está e saber onde você pode chegar. E não é todo professor que tem essa habilidade, eu acho; tem muito professor que é mais permissivo, deixa mais a coisa acontecer e

<sup>198</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>199</sup> A sensibilidade, como tratada nesta dissertação, tem um sentido muito ligado à capacidade de percepção e ação consciente.

<sup>200</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

a pessoa ficar mais iludida de que está funcionando ou não. Ela é muito rígida, nesse ponto; e é por isso que as pessoas que passam pelas mãos dela são tão boas, tão bons palhaços.<sup>201</sup>

Há o acolhimento de Quito, o momento em que ela se abre para que o aprendiz possa vir conversar com ela e expor suas dificuldades. Mas esse momento não é durante um jogo ou exercício; durante essas atividades – ou ainda uma cena – a formadora não aceita que o aprendiz desista; quando o artista não confia em si mesmo e sequer tenta dar o seu máximo, ele é tirado do jogo e/ou apanha.

Muitas vezes, o acolhimento de Cristiane é quase que um “vem, vamos juntos!”, e ela entra na merda junto, para sair dela junto, propondo relações, jogos, ações. Outras vezes, ela só observa, guia, acompanha. Quito possui essa sensibilidade de mexer com a pessoa, perceber quando parar e apenas esperar; então, quando a pessoa está pronta para conversar com ela, a formadora recebe e acolhe. Isso se dá tanto em cena, quando a relação estabelecida é da Madame com o palhaço, quanto fora dela, de mestre para aprendiz.

Helena Miguel reitera que o acolhimento se dá nesses momentos fora do jogo, de forma, muitas vezes, indireta, sempre na medida para que sejam atingidos, também, seus objetivos de formação: “É, mas na hora ela não acolhe não, na hora ela te deixa sofrer. Mas ela está ali, ela não vai falar ‘você é uma merda’ e nunca mais vai falar com você só porque você está virando gente ao seu lado. Ela testemunha o seu enfrentamento das suas merdas, né... Ela está ali”<sup>202</sup>.

Esses momentos de falar a verdade mas acolher estão diretamente ligados à busca de possibilidades de Quito para conseguir impulsionar o aprendiz a buscar seu máximo potencial e desenvolvê-lo.

Muitas vezes, para atingir essa qualidade, os aprendizes passam por momentos de crise, como alguns já citados no capítulo anterior. Muitas vezes, essas ocasiões estão ligadas ao estado psicológico e emocional da pessoa, ao que está passando em sua vida pessoal e que também afeta o trabalho, que altera seu estado de alegria; e o estado de alegria é a base do palhaço – pelo menos, ao ver de Quito. Em outras, é só questão de dificuldades e enfrentamentos dentro do próprio curso. Dessa forma, Quito considera importante saber perceber e lidar com todas essas questões e encontrar o equilíbrio entre falar verdades de forma direta e dura e acolher: “Às vezes, a pessoa perde o estado de alegria, a confiança...

---

<sup>201</sup> Flavio Falcone, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 24 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>202</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Mas a confiança, às vezes, precisa ser abalada sim. Assim como ela também precisa ser fortificada”<sup>203</sup>.

É com esse jogo, com esse equilíbrio, que Quito vai mostrando caminhos aos seus aprendizes. Vez ou outra, ocorre, como comentado, de as pessoas chorarem, inclusive em cena. Sem sair do jogo, Cristiane procura socorrer aquele que está dominado pela emoção em cena, para que ele reverta sua situação por meio da constatação de seu próprio ridículo. Helena conta algo parecido, que já presenciou algumas vezes em suas vivências de palhaço com Quito:

Às vezes, ela trabalha em alguém e a pessoa está muito enrijecida, não está indo... e ela faz aquela cara de “Putz! Isso aqui está muito ruim, o que você está fazendo?!” E a pessoa quebra e se fragiliza, e começa a chorar, e... E aí essa pessoa consegue, e algo aparece daí, dela chorando, ela quebra alguma coisa, quebra a armadura que ela estava. E ela descobre um prazer naquilo, e ela fica patética porque ela está chorando, ela se diverte com aquela cena que ela está vivendo, e aquilo fica engraçado... Eu acho isso muito transformador sempre que acontece, porque você acha a sua graça num momento em que você se permite se quebrar assim e se divertir com isso. Daí você acha alguma coisa da sua máscara. E você percebe que está frágil e ser patética não tem problema nenhum, né? Acho que são momentos de muito acolhimento depois de uma dureza muito grande da Quito... Ela é muito dura, e, às vezes, a pessoa não consegue... quebra e vai para um lugar de ressentimento e a coisa não acontece... Mas, quando surge esse lugar, que tem a ver com a Quito, e tem a ver com o acolhimento da roda, com o acolhimento dos outros atores, é maravilhoso. Isso é uma coisa muito marcante para mim da Quito.<sup>204</sup>

Tudo isso está relacionado a algo muito forte em Quito, que é a escuta. Sobre ela, será discorrido em breve, nas páginas que se seguem.

Cristiane é, também, muito rigorosa, sobretudo no que se refere à técnica. Um dos grandes diferenciais de Quito como formadora de palhaços é o pleno domínio que ela possui da técnica: da triangulação, dos movimentos, das *gags* clássicas. E, quanto a isso, ela é bem exigente. Bete, ao ser indagada, justamente, sobre qual o grande diferencial do trabalho de sua mestra, responde, de forma objetiva, duas coisas. A primeira é: “O conhecimento absoluto da máscara, das características, das possibilidades, do potencial da máscara”<sup>205</sup>. Isso é notório nas aulas de Quito. Ao longo de toda sua formação desde o início do contato com o teatro, a formadora alimentou-se de variados conhecimentos e práticas, tendo especial interesse pela linguagem das máscaras; todo esse estofamento artístico e técnico é aplicado em seus trabalhos e

<sup>203</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>204</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>205</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

nas aulas que ministra; os treinos de técnica já descritos anteriormente<sup>206</sup> neste trabalho são exemplo do reforço que Cristiane dá com relação ao aprimoramento dos movimentos, das possibilidades e do trabalho com a máscara em si, do nariz vermelho, a partir do corpo.

Pela experiência que tive durante as aulas, acrescida dos relatos de Bete, é possível afirmar que, além da formação profissional, Quito forma seres humanos.

Bete Dorgam afirma, como segundo grande diferencial do trabalho de sua mestra: “Ela tem um respeito humano absoluto, não conheço ninguém nesse mundo que tenha mais respeito pelo outro do que a Quito, que tenha uma escuta refinada como a Quito... Durante o processo, durante o trabalho e na relação pessoal também”.<sup>207</sup>

A sensibilidade de Cristiane é muito comentada por aqueles que passam por suas formações. Isso tem a ver, diretamente, com sua postura acolhedora; mas, também, com a escuta, com sua humildade de reconhecer suas limitações e se colocar de igual para igual em muitos momentos, com sua integridade, com todo o domínio técnico que tem e que se alia ao seu lado intuitivo e generoso.

A sensibilidade, no caso de Quito, é visível, por exemplo, em sua sutileza ao identificar potencialidades em cenas dos alunos em seu curso de palhaço, além de nortear suas formações conforme se sente tocada por aquilo que observa dentro e fora do espaço e do horário das aulas, que a impulsionam a elaborar novas estratégias de ensino e aprendizagem.

É essa completude de Cristiane enquanto formadora que a torna diferente, de certa forma.

Bete continua, dando a medida exata que acredita que Quito possui e dela faz alguém totalmente diferenciada:

Quito é de uma delicadeza de alma absurda! E, ao mesmo tempo tem, ela tem o olhar objetivo, incisivo; quando ela quer pôr a mão na ferida, ela põe, mas ela sabe exatamente quando pôr e ela sabe por que pôr e ela sabe o que fazer com essa ferida aberta... Porque tem uns que abrem a ferida e depois não sabem o que fazer com isso, né? Ela sabe... Então, eu acho que o fato de ter sido com ela minha descoberta do trabalho com o palhaço, para mim foi assim fundamental. Se fosse com outra pessoa, talvez tivesse fugido da máscara, porque foi uma época muito assustadora.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Vide páginas 72 e 73.

<sup>207</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>208</sup> Idem.

Bete se refere ao episódio em que descobriu sua foto de criança usando um figurino bem parecido com o de Elizabeth The Queen e que a perturbou<sup>209</sup>. O modo com que Cristiane lidou com aquele momento foi sensível, compreensivo e objetivo, o que levou Bete a encarar a situação de forma construtiva, agregando a seu trabalho, jogando com a máscara de forma a ampliar seu estado e seu prazer e, portanto, a crescer qualitativamente.

Como já citado, Quito comenta muito sobre a presença e o compartilhar em cena; sobre o quanto o agir do ator em cena, suas deficiências nela, estão diretamente ligados às deficiências que ele possui fora dela; há uma relação direta entre formar atores e formar seres humanos. Isso, muitas vezes, é o que causa as crises. E Cristiane tem um olhar muito apurado para detectar essas deficiências, para perceber cada aluno. E, a partir disso, sensibilidade para conduzi-lo do melhor modo que encontra para que se trabalhe e se desenvolva. Helena Miguel comenta: “Ela nunca quer te destruir, é uma diretora e uma professora que não trabalha te destruindo. Ela quer construir, só que ela mexe fundo em você”<sup>210</sup>. Mexe, portanto, com suas crenças profissionais, mas, também, com seu próprio modo de ser e encarar a vida, seu lado humano.

O cerne do processo de formação de Quito está muito na relação humana, como já foi citado quando tratado dos objetivos de sua formação de palhaços. E a relação é estabelecida por meio de todos os expedientes que já foram comentados neste trabalho, como a figura da Madame, o olhar no olho, a presença, a igualdade de mestre e aprendiz no que condiz à vontade de aprender, o acolhimento, a rigorosidade técnica, entre outras. Bete Dorgam sintetiza: “O que mais me marcou [na formação com Quito] acho que foi essa questão da relação humana, do *approach*, de como ela se relaciona com os alunos, com os atores em treinamento... É, acho que isso me marcou muito”<sup>211</sup>.

O diferencial da formação de palhaços de Quito está menos naquilo que ela faz, enquanto jogos e exercícios (embora alguns sejam próprios seus e bem característicos, como alguns já descritos), e mais na forma como faz. Bete Dorgam explica isso de forma muito assertiva e importante, a partir de sua própria experiência:

Os jogos até são jogos que eu já tinha feito com outras pessoas, entende? Não é nada tão: “ah, nunca vi esse jogo na minha vida”. É como ela conduzia! É o olhar dela, a atitude dela... Isso ficou muito marcado em mim. O olhar da Madame. É, e que é

<sup>209</sup> Elizabeth The Queen é a palhaça criada por Bete Dorgam. Sobre esse episódio referido, é discorrido na página 115.

<sup>210</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>211</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

minha Madame; às vezes, eu ligo para ela e eu a chamo de Madame no telefone, me relaciono com a Madame... Então, essa é uma relação que eu acho que vai até o fim da vida. Minha relação com a Madame...<sup>212</sup>

Essa relação de Madame e aprendiz que se situa entre esse acolhimento e essa cobrança/rigidez, que é estabelecida em jogo. Esse olhar de Quito, de perceber o que aparece durante os jogos, ou numa cena, que pode ser uma faísca para acender a fogueira do palhaço, de conseguir enxergar características em cada aluno que podem ser desenvolvidas, de começar a compreender a lógica de cada aluno, enxergar bloqueios e onde está o detalhe que é responsável por sua cena cair e/ou por ser muito engraçada. Essa consciência, muitas vezes, o próprio artista não tem, mas Cristiane, com seu olhar apurado e sua sensibilidade, consegue ajudar que adquira; ou, quando o artista já tem um pouco dessa consciência, Quito assume o papel de fazer com que ela seja refinada. Tudo isso para que o palhaço, ou o ator, se aprimore artisticamente – e pessoalmente, de forma intrínseca.

Quito comenta sobre seu próprio olhar e sua própria função, se é que assim se pode definir:

A minha função é te capturar. Então, eu acho que esse é o grande mistério do palhaço: você olhar... Você tem que ter uma atenção muito grande. Porque, às vezes, a pessoa faz, sei lá, 10 minutos de apresentação e a graça, a “chave” do palhaço, está num lampejo, num pedacinho, sabe? Que não chamou nem atenção...<sup>213</sup>

Ter essa atenção e essa capacidade de captar cada um, para oferecer uma relação, dentro do jogo, que provoque o aprendiz e o ajude a entrar e sair da merda com êxtase, é uma tarefa difícil, que exige muita disponibilidade do formador e muita presença. Além de, é claro, muito domínio teórico e prático da técnica e da linguagem artística específica.

Chama a atenção sua forma de condução dos aprendizes durante um jogo e/ou cena. A partir do momento que a formadora te “captura”, compreende os caminhos que você aponta e que funcionam, ela te ajuda a compreendê-los também, ainda que não de forma direta, mas dentro do próprio jogo. Como Helena comenta: “Você não controla sua lógica, você observa sua lógica. Eu acho que isso é muito incrível do trabalho da Quito, ela não te molda, ela te ensina a se auto-observar fazendo”<sup>214</sup>. É, basicamente, o papel de um mestre – conforme foi

<sup>212</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>213</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>214</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

comentado, anteriormente – ir junto, acompanhar. E, no caso, isso se torna mais significativo ainda por se tratar de uma formadora que transita por tantas linguagens artísticas, ainda que agora estejamos tratando do palhaço, sem que seu trabalho perca a qualidade estética e educativa.

Muitas vezes, também, tamanha cumplicidade, é pelo olhar que Cristiane consegue se relacionar com o aprendiz em cena; por vezes, ela compreende tão rápido o estado da pessoa e o jogo que, apenas de olhar para o jogador, este tem uma compreensão e uma mudança imediata significativas. Como comenta Helena Miguel: “É um olhar muito claro, exatamente na hora que você faz. No palhaço, eu acho que é isso. Você faz, na hora ela já te aponta! O olhar dela... eu acho que é com o olhar”<sup>215</sup>.

Bete Dorgam reforça a cumplicidade do olhar de Quito, quando afirma, na entrevista que concedeu a mim, que até durante reuniões pedagógicas e de planejamento na EAD, hoje em dia, por vezes, elas se entendem pelo olhar, Cristiane olha para ela e já compreende seu estado, percebe Bete, por já a compreender muito, já conseguir “lê-la”.

E o olhar de Quito é, também, muito voltado para o novo, para enxergar potencial em uma cena e/ou uma atuação de um aprendiz, para que ele não fique estagnado, preso ao confortável. Ela possui um olhar que é muito voltado para a pesquisa, para o presente em todos os sentidos.

O mesmo se dá com relação a suas aulas e sua forma de ensinar.

É muito importante compreender que, assim como o jeito de dar aulas de Paoli Quito, seus interesses e seu foco de trabalho mudaram com o tempo, suas aulas, hoje em dia, mudam, também, constantemente.

Isso está diretamente ligado à escuta. À escuta da turma, à escuta dos desejos de cada aprendiz, à escuta de si mesma. Quito é uma formadora que está sempre atenta ao que acontece no momento presente de suas aulas. Antes de mais nada, de planejá-las e de executá-las, ela acha importante se ouvir: "Eu me escuto muito, né? Como eu estou hoje?"<sup>216</sup>. Tem a ver com o momento presente, tão válido ao palhaço quando ao formador.

Tem a ver, também, com escutar os alunos, permitir reinventar-se quando algo não está funcionando.

Entre o planejamento de suas aulas – cuidadoso e levando em conta o que um determinado grupo apresenta como necessidades – e a execução há um espaço para o

---

<sup>215</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>216</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

improvisado, suportado por um embasamento teórico e técnico primoroso e uma escuta refinada. Quito comenta como isso se dá:

Eu preparo, eu penso as minhas aulas, né? No sentido de ver com quem que eu estou trabalhando, qual é o grupo, o que essas pessoas precisam. Mas eu escuto muito o que está acontecendo no momento... O que está acontecendo no momento? Eu vejo que há uma preocupação X ou Y, eu acolho aquilo. Eu acolho, dirijo... Depois dirijo pra onde eu quero, entendeu? Vou fazendo essas manobras... Eu acho que são acolhimentos, né? De necessidades. Porque assim: às vezes, eu quero chegar num certo lugar e aí eu perco a oportunidade de oferecer que aquela pessoa que está com outra dificuldade se apresente. Então, é uma escuta, né? Os jogos são escutas e como eu acho que um jogo não é apenas um jogo, ele tem regras e a gente pode transpô-las, às vezes, dentro do jogo, eu percebo outras possibilidades, e aí eu vou oferecendo e vendo ao que a gente pode chegar... Às vezes, eu deixo para ver se o grupo percebe; às vezes sim, às vezes não... E, às vezes, eu ofereço e, às vezes, também não, eu guardo... Ele pode mudar o jogo completamente! Transformar muito...<sup>217</sup>

É um estado de presença constante que a formadora apresenta em suas aulas, tal qual cobra que seja buscado pelos alunos. Sua escuta acerca de como os aprendizes estão respondendo a seus estímulos e propostas norteia os próximos passos, os próximos trabalhos a serem desenvolvidos em aula.

Nem sempre é fácil. Muitas vezes – inclusive, como já comentado um pouco –, Cristiane sente dúvidas de para onde seguir, quais os melhores caminhos que pode tomar e, até, de como trabalhar alguns conceitos que aparecem como deficiências em uma determinada turma.

O que a diferencia e conta a seu favor, nesses momentos, é o fato de a artista não ter nenhum problema de ego, no sentido de, se não sabe algo ou domina uma técnica, ou, então, se percebe que não está alcançando algo com os jogos propostos, vai em busca de resoluções, de novos aprendizados, sem qualquer arrogância. Admite que um jogo não deu certo, uma postura sua foi demasiada ou há outros rumos a serem tomados para atingir melhor seus objetivos com aqueles alunos. Inclusive, por vezes, não tem o menor problema com chamar colaboradores em seus trabalhos, que a ajudam com conhecimentos mais específicos.

Bete Dorgam reforça tal característica de Quito: “Apesar de lugares que ela já conquistou, de coisas que ela já tem como referência, ela sabe que tudo isso pode mudar, que isso talvez daquela situação não sirva. Ela não tem apego, ela pode zerar e começar um trabalho para um lugar completamente novo”.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>218</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

Para tanto, há o grande conhecimento de Quito que vem de toda sua formação e trânsito pelas diferentes linguagens artísticas e corporais, que a fornece um suporte para a busca de novos caminhos. Mas há, também, o espaço da experimentação, sem fixação.

Quito comenta: “Eu me deixo experimentar. Às vezes, preciso dizer: ‘olha, estou experimentando isso...’. Isso é sinal de que estou indo atrás, né? E eu vou até isso me dar a sensação de que eu encontrei algo. Mas eu não uso isso como uma fórmula”<sup>219</sup>.

Quando encontra algo, quando percebe que é o suficiente, Quito, então, busca novos horizontes, novas possibilidades. Dentro de uma mesma estrutura de formação e/ou de uma mesma aula, há muitas mudanças que acontecem na hora.

Por vezes, Quito incorpora à aula temas atuais, desde política até notícias bizarras ou absurdas, de forma a desenvolver a crítica no palhaço, de forma indireta – como citado sobre um de seus objetivos com a formação de palhaços. Temas que surgem de forma espontânea entre os alunos, ou em um começo de aula, e nos quais a formadora enxerga potencial para desenvolver sua aula e trabalhar alguns conceitos de forma certa e a partir do interesse da própria turma. É a peculiaridade da escuta, por parte dela, além de sua flexibilidade para transformar a aula planejada. Helena Miguel reitera, sobre Quito: “Ela consegue fazer qualquer coisa virar aula e material de pesquisa de palhaço”.<sup>220</sup>

Bete Dorgam define Quito como uma “artista pedagoga” e explica: “Ela tem nela isso de ser uma artista pedagoga, pesquisadora, não tem como – acredito eu - se desvincular isso”<sup>221</sup>.

Quito não compete com o ator, nem enquanto diretora nem enquanto professora. Por isso, está sempre modificando sua postura e suas aulas.

E é a falta de apego e o foco em seus objetivos enquanto formadora que vão impulsionar para que Cristiane busque cada vez mais aprender e aprimorar seus próprios conhecimentos, enquanto formadora e enquanto ser humano.

A grande questão, aqui, não é enaltecer Cristiane Paoli Quito e colocá-la em uma posição elevada e alheia a tudo que a rodeia, como se fosse a formadora perfeita. Longe disso. É, justamente, reforçar o quanto ela marca a vida de muita gente, de forma construtiva, a despeito de todas as suas dúvidas, seus pontos fracos e dificuldades enfrentadas.

---

<sup>219</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>220</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>221</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

O grande entendimento da própria Quito com relação a isso é admitir e tomar como postura que está sempre em constante movimento, crescimento e mutação, como pessoa e como mestra – ainda que essas duas coisas não sejam, absolutamente, dissociadas. “É uma pessoa em estado de ebulição. Sempre!”<sup>222</sup>, como define Bete Dorgam.

Tudo isso porque Quito tem uma grande capacidade de se reinventar e buscar sempre onde pode melhorar. Além de ter um interesse muito grande pela pesquisa.

Bete conta que enxerga em Cristiane uma pessoa em constante estado de inquietação – mas não ansiedade –, de buscar sempre novos caminhos, de se desafiar, de não ficar no limite do confortável:

A Quito é uma pesquisadora, uma artista pesquisadora, em permanente estado de inquietação poética. Eu nunca vejo a Quito exatamente no mesmo lugar... Ela tem pequenos deslocamentos que são sempre deslocamentos que acrescentam algo novo ao trabalho dela, sem perder a relação com a pesquisa, sem perder a conexão com aquilo que ela faz. O olhar dela nunca esteve estagnado no mesmo lugar. Em cada trabalho que eu vejo da Quito, alguma coisa me surpreende, alguma coisa me perturba... Esse estado de inquietação dela... uma inquietação de alguém que está sempre de olhos abertos para o mundo, para a vida e para as pessoas. Ela está sempre no momento presente; ela nunca está num passado confortável. E o presente é sempre inquietante...<sup>223</sup>

E esse estar no presente faz com que ela, além de modificar suas aulas conforme a necessidade, conforme o que lhe é apresentado e/ou solicitado, de alguma forma, por seus alunos, busque cada vez mais se aprofundar em suas pesquisas e trazer coisas novas às aulas.

Um de seus grandes diferenciais está, inclusive, em verticalizar tudo aquilo que faz, todos os trabalhos que realiza, nada é feito de forma superficial. Ainda que haja um trabalho já estruturado e concreto, ela vai sempre buscar maneiras de ampliá-lo, de ver como o que foi conquistado em um trabalho pode reverberar em outros momentos e outros lugares de ação.

Isso tem a ver com seu rigor técnico e, também, com seu caráter profissional. Da mesma forma que não se contenta com qualquer coisa feita por seus aprendizes, ela nunca se dispõe a realizar um trabalho e/ou dar uma aula também de qualquer jeito.

Helena Miguel comenta, acerca disso: “A Quito nunca faz um pacto de mediocridade com o ator, ela não faz pacto de mediocridade com nada; eu acho que ela nunca se satisfaz

---

<sup>222</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>223</sup> Idem.

com uma coisinha. Você faz uma coisa legal, ela fala: ‘*Very good!*’. Mas continua em frente, buscando outras coisas”<sup>224</sup>.

A partir dos conhecimentos que já tem, e agregando novos, Quito transita, tranquilamente, por diversas linguagens, como já comentado, com uma postura que é só sua; como afirma Dorgam, Cristiane é “capaz de navegar em diversos universos, ela não é fechada, não é uma coisa só... Ela é capaz de visitar qualquer universo com muito respeito e com muita alegria, muita tranquilidade, muita doçura...”<sup>225</sup>.

Sempre admitindo aquilo que não sabe, buscando superar seus próprios limites e buscando se renovar. Helena, que tem sido acompanhada de sua mestra, Cristiane Paoli Quito, já há alguns anos, em diferentes perspectivas, comenta a complexidade e a enorme gama de conhecimentos que a formadora possui e da qual se utiliza ao ministrar suas aulas de palhaço:

Estou lá há dois anos e meio, nunca tive uma aula igual. Nunca tive um jeito igual de trabalhar. Teve ano que a gente ficou um tempão trabalhando tibia e fíbula e outro ano que a gente não trabalhou tibia e fíbula em nenhum momento, sabe? Eu sinto que ela está sempre se desafiando. E ela está sempre aproveitando o que ela está vivendo lá fora para trazer para a coisa. Acho que ela se reinventa no palhaço; então, ela se reinventa. Tanto que, às vezes, eu ouço essa galera antiga, os jovens de quarenta anos, falando do trabalho: ‘Ah, eu comecei com a Quito lá, fizemos isso e isso’. As vezes, eu tenho a sensação de que é outra Quito; é a mesma Quito pessoa, mas era outra aula, era outro jeito de ela trabalhar, era outra relação com o palhaço que ela tinha.<sup>226</sup>

E essa mudança toda se dá tanto no tempo, com relação ao que foi discutido no subcapítulo anterior, quanto dentro de um contexto de escuta e verticalização de trabalhos específicos, além de uma postura de Cristiane enquanto formadora, enquanto pesquisadora e enquanto artista.

A despeito de toda sua transformação ao longo do tempo e de todas as aberturas a que seu processo se propõe, tudo que foi tratado é compilado a título de possibilitar o reconhecimento e a compreensão do que é a forma de Quito trabalhar, sobretudo no que se refere à formação de palhaços. A formadora está sempre agregando e se reformulando, mas sem perder seus objetivos e sua essência:

Porque, às vezes, para muita gente, funciona assim: “ah, você encontrou isso... Então, vamos fazer isso.” Não. Encontrei isso, isso vai me ajudar para isso, para

<sup>224</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

<sup>225</sup> Elisabete Vitória Dorgam Martins, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 17 de março de 2017. Informação obtida verbalmente..

<sup>226</sup> Helena Miguel, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 16 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

aquilo outro... entendeu? Claro que eu vou ficando com características, né? Estou fazendo 40 anos da minha estrada teatral desde a primeira vez, né? Em 1977... Uns 40 anos, né? Então, você tem características, né? Você tem um modo de proceder... Que as pessoas vão entendendo... Reconhecem... Dizem que acham tua cara, que você está lá.<sup>227</sup>

Talvez, não seja possível afirmar que o que se reconhece é uma pedagogia própria de Cristiane Paoli Quito, mas, sem dúvida, são características intrínsecas a todos os seus trabalhos e presentes, também, nas experiências de muitos de seus aprendizes. Diferentes de todas as outras formações que eles viveram.

---

<sup>227</sup> Cristiane Paoli Quito, em entrevista concedida à pesquisadora Danielle Burghi, na cidade de São Paulo, em 28 de março de 2017. Informação obtida verbalmente.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cristiane Paoli Quito está muito além de ser, simplesmente, uma formadora de palhaços. Mas não deixa de ser uma, como sugere o título deste trabalho. Uma formadora importantíssima no cenário artístico-educacional paulista e até brasileiro.

Seu trabalho carrega marcas dos pedagogos da máscara com quem já teve contato, do professor Janô, com quem aprendeu os primeiros passos no teatro, das vivências no exterior, do contato com a dança, da vida acadêmica.

Talvez não seja possível afirmar que exista uma pedagogia própria de Quito – no sentido de uma sistematização rígida de procedimentos e que pretenda estabelecer uma teoria nova sobre qualquer aspecto educacional –, mas, certamente, existe um processo pedagógico que é bem forte e singular. Há procedimentos utilizados em suas formações que refletem sua maneira própria de ensinar e de pensar o trabalho com o palhaço e o teatro e que são desenvolvimentos a partir da prática e apreensão de conceitos e ideias que experienciou ao longo de sua trajetória.

Trata-se de uma artista e formadora que transita por diversas linguagens artísticas, sempre em constante processo de renovação, buscando se desafiar, se reinventar, descobrir algo novo, se deixar errar, afetar e ser afetada em tudo que faz.

Seu processo de formação de palhaços tem características próprias, sendo, nítida e constantemente, permeado por sua bagagem profissional e pessoal, que a levou a verticalizar os estudos e trabalhos com a educação somática, a dança, a meditação, os diversos tipos de máscaras, o uso da palavra literária, a música (em suas marcações de ritmo, de tempo e contratempo, de relação com a cena teatral e os movimentos).

Nos cursos de palhaço (*workshop* e regular) ministrados por Quito é bem presente o trabalho da respiração advindo de seu contato com a meditação, dos giros e movimentos corporais bem demarcados e não sinuosos, característicos da máscara, do prazer da fala e da ressignificação das palavras, da consciência corporal (desde os calcanhares até as abóbodas e o topo da cabeça).

Definir Cristiane Paoli Quito como formadora de palhaços, ou como diretora, ou como formadora de qualquer outra linguagem cênica específica seria limitador, seria tentar enquadrá-la e sintetizá-la, quando, na verdade, seu universo profissional e sua pedagogia trazem características advindas de todas as linguagens diversas com que teve contato e que estudou de forma aprofundada e abrangente. Não é possível ignorar e separar cada linguagem,

cada trabalho, pois todos estão impregnados de conceitos mais amplos, presentes de forma a se reconhecer um estilo próprio no trabalho de Quito, pode-se dizer.

Muitos são os palhaços formados por Cristiane, nas mais diversas vertentes, trabalhando de forma direta com a linguagem – enquanto palhaços de profissão – ou não, ou utilizando de seus ensinamentos para desenvolver aspectos pessoais, artísticos e até sociais, de forma indireta.

Seu trabalho de formação de palhaços é – e isso é muito fácil de afirmar – bem elaborado e completo, tanto do ponto de vista técnico quanto humano. Os conceitos principais intrínsecos ao trabalho do palhaço são por ela abordados e, cuidadosamente, desenvolvidos, embora nunca de maneira fechada e rígida. Há variações diversas de jogos que trabalham um ou mais desses conceitos, como é o caso da triangulação e do ponto fixo, sempre presentes e retomados em quase todas as aulas, ainda que estas tenham como foco outros expedientes. O brilho no olhar, o estar na merda e o prazer são conceitos um pouco mais abstratos, mas igualmente intrínsecos ao palhaço, ao ver de Cristiane; por isso, são a todo momento reiterados em aula e presentes nos exercícios, jogos e treinos técnicos. Quito possui um curso flexível, a ordem e as acentuações de cada conceito nunca acontecem de forma idêntica em cada ano de curso, com cada turma, sempre há uma escuta às necessidades do momento e do grupo que está em relação e jogo para o planejamento e a evolução das aulas. Da mesma forma, sem abdicar dessa parte técnica, há o acolhimento e a assertividade agindo em prol da busca do que há de potencial em cada aprendiz que passa por seu olhar enquanto diretora e professora. A maneira com que Quito conduz as aulas e propõe os exercícios é sempre se colocando ao lado do aprendiz, sem deixar de apontar suas falhas e o fazer refletir depois de cada acerto e cada flop em cena. Há o equilíbrio entre o papel da Madame e a função da educadora/formadora.

Tudo isso constitui fator relevante para que seu processo de formação de palhaços se caracterize como verdadeira experiência para muitos de seus aprendizes, que encontraram no contato com a formadora caminhos que mudariam suas vidas pessoais e profissionais. Foram citados os casos específicos de Bete Dorgam, Flavio Falcone e Helena Miguel, cada um desses artistas com foco em um trabalho diferente, mas todos advindos da mesma matriz: a experimentação do processo de formação de palhaços de Quito. Experiência essa que foi significativa para cada um deles, assim como tem sido para muitos alunos que relatam nas aulas do curso o quanto têm aprendido e crescido nesse processo, além de ter mudado a minha própria vida, enquanto artista e pessoa.

Como toda e qualquer experiência significativa, ela não prescinde de certa dor e sofrimento, sobretudo nos momentos em que Quito, em jogos de plateia, pronuncia a temida ordem “Senta!”; ou, então, quando um aprendiz não consegue sair de seu flop em cena e se frustra; ou, ainda, quando bloqueios e deficiências de um aluno são colocados em xeque durante um jogo. Nesses casos, o grande segredo da verdadeira experiência está em refletir acerca dessas dificuldades, enfrentá-las e superá-las. Para isso, os aprendizes contam com o amparo de Cristiane, enquanto formadora e consciente de suas provocações, que objetivam o aprimoramento da linguagem do palhaço e o desenvolvimento da potencialidade de crítica – e autocrítica – por parte deles.

De forma geral, porém objetiva, é possível afirmar que Cristiane Paoli Quito é uma artista completa, que forma excelentes profissionais cênicos e, sobretudo, humanos.

## REFERÊNCIAS

ABBUD, Vera. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 13 maio 2013.

ALMEIDA, Cida. Entrevista concedida a Danielle Burghi e Maria Silvia do Nascimento. São Paulo, 16 set. 2011.

BAKTHIN, Mikhail. Trad. Yara Frateschi Vieira. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BASTOS, Lilia Nemes. “A Noite dos Palhaços Mudos: uma análise.” IN *Rebento Revista de Artes do Espetáculo* (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Instituto de Artes), mar 2012: 155-169.

\_\_\_\_\_. *A Cia. La Mínima e a comicidade no espetáculo “A Noite dos Palhaços Mudos”*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2013.

BERGSON, Henri. Trad. Ivone Castilho Benedetti. *O riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

\_\_\_\_\_. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. Sala Preta. Publicação do programa de pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, 2006, v.6, p. 9-19.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem*. São Paulo: Família Bastos Produções Ltda, 2005.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Experiência e educação*. Trad. Anísio Teixeira. 2ª Ed. São Paulo, SP: Editora Nacional, 1976.

DIAZ, Sonia Fátima Beltrán. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 14 maio 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Maria Silvia do Nascimento. São Paulo, 2011.

DORNELLAS, José Raimundo Ferreira. *Caminhos da formação do ator: conexão interdisciplinar de quatro experiências*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2008.

DOUTORES DA ALEGRIA. Disponível em: <http://www.doutoresdaalegria.org.br/>. Acesso em: 20 out. 2016.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

FALCONE, Flavio. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 24 mar. 2017.

FO, Dario; Franca Rame (organização). Trad. Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. *Manual mínimo do ator*. 3ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

GAULIER, Philippe. Trad. Marcelo Gomes. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

JOGANDO NO QUINTAL. Disponível em: <http://www.jogandonokino.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2016.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

LECOQ, Jacques. Trad. Marcelo Gomes. *O corpo poético – Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo Editora Senac São Paulo, Edições SESC SP, 2010.

MACARI, Maria Carolina. *Tiros de movimento-imagem: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2011.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, SP, 2005.

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

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 17 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. *O Chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2010.

MENEZES, Fernando Chui de. *Erro e errância na educação em arte*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2014.

MIGUEL, Helena. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 16 mar. 2017.

MUSATTI, Paola. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 21 jun. 2013.

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

PIAGET, Jean. *A equilibração das estruturas cognitivas*. Rio de Janeiro : Zahar, 1975.

PROPP, Vladímir. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RÉMY, Tristan. *Lés Clowns*. Paris: B.Grasset, 1945.

SANTOS, Leslye Revely dos. A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. 2007. 170 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86888>>.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2014.

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.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Ermínia. *O circo-família e o respeitável público*. Publicado na revista SARAÓ – volume 3, número 6, março de 2005.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Campinas, 1996. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas

SOUZA, Cláudia Funchal Valente de. *O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”- UNESP, São Paulo, SP, 2011.

VIEIRA, Cristiane Paoli. *“Movimento-imagem-ideia”*: o percurso de uma prática. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, SP, 2016.

---

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Danielle Burghi. São Paulo, 28 mar. 2017.

## ANEXO A - JOGOS

### **JOGO 1 – BATATINHA FRITA 1, 2, 3!**

**Objetivos:** Trabalhar estado de presença cênica, atenção, brilho no olhar e jogar em maior e em menor; desenvolver estratégia.

**Quantidade de pessoas:** 1 distribuidor do jogo e algumas pessoas no fundo da sala (geralmente, de 5 a 7 pessoas). Os demais aprendizes compõem a plateia.

**Descrição do jogo:** Todos os jogadores ficam no fundo do palco (e/ou espaço de representação delimitado), alinhados lado a lado, com exceção de um, que será o “distribuidor do jogo” e deve posicionar-se à frente do palco, de costas para os demais jogadores. O jogador que está no comando do jogo tem uma única frase a ser dita: “Batatinha frita 1, 2, 3!”; deve pronunciar tal frase de frente para a plateia (e, conseqüentemente, de costas para os demais jogadores), das formas que quiser e com a velocidade que quiser. Apenas depois de dita a frase pode virar-se para trás. Enquanto isso, os outros jogadores têm como objetivo tocar no distribuidor do jogo, chegar até ele e, conseqüentemente, tomar seu lugar. Quando o distribuidor se vira para trás, todos os demais jogadores devem estar pausados, sem se mexer nem fazer barulhos; caso contrário, caso algum jogador seja visto em movimento pelo distribuidor, este pode mandá-lo voltar ao início (contanto que o distribuidor o chame pelo nome, de forma precisa – condição estabelecida por Quito, uma vez que todos da turma já deveriam ter aprendido os nomes uns dos outros).

**Considerações acerca do jogo:** O jogador que está à frente do jogo tem o comando e a função de distribuidor do jogo, no sentido de que é responsável por fazer a ligação (a mediação) entre palhaços em cena e plateia. Todo o ritmo do jogo, assim como a “inclusão” do público, para que este se sinta parte do jogo, é ditado pelo distribuidor, que deve entender os momentos de se colocar em maior e em menor no jogo, além de estar atento aos momentos de segurá-lo e de deixá-lo fluir.

## JOGO 2

**Objetivos:** Trabalhar estado de presença e brilho no olhar.

**Quantidade de pessoas:** Duplas; toda turma ao mesmo tempo.

**Descrição do jogo:** De frente um para o outro, sem nariz de palhaço, devem se olhar e fazer o outro rir; se um ri, o outro dá um tapinha em seu rosto. Se o outro está com “olhar de peixe morto”, apático e/ou sem brilho, seu companheiro de jogo deve apertar sua bochecha, para dar essa dica.

**Varição 1:** Em um segundo momento desse mesmo jogo, Cristiane pede que um da dupla coloque o nariz de palhaço (é o jogador A). Este jogador A tem como premissa fazer o jogador B rir – inicialmente, pode tentar alcançar esse objetivo fazendo micagens, depois apenas pelo olhar. Em um terceiro momento, há a inversão de papel entre os jogadores A e B. Mesmo exercício.

## JOGO 3 - PEGA-PEGA DURO OU MOLE SOBRE AS LINHAS

**Objetivos:** Aquecimento; trabalhar os conceitos de não obsessão, de “estar na merda” e de abrir o olhar; desenvolver estratégia.

**Quantidade de pessoas:** Todos da turma

**Descrição do jogo:** Antes de o jogo começar, Quito indica quem deve pegar quem, ou seja, cada jogador tem uma pessoa específica de quem deve fugir e uma pessoa específica que deve pegar; ao pegar a pessoa que deve, o jogador grita “Duro!”, e aquela, então, tem que congelar (virar estátua), até que qualquer outro jogador a salve, encostando nela e gritando “Mole!”. Há três regras: a primeira é que os jogadores não podem correr (caso corram, são, automaticamente, punidos com congelamento), apenas andar rápido; a segunda é que todos os

jogadores só podem andar sobre as linhas<sup>228</sup>, inclusive fazendo curvas apenas nos cantos de cada retângulo no chão, não podendo pegar alguém que esteja fora da sua direção da linha; a terceira é que os jogadores não podem passar “por cima” um do outro, ou seja, o caminho estará bloqueado se um jogador estiver parado à sua frente (nesse caso, as duas únicas opções são parar também ou virar e voltar).

## **JOGO 4**

**Objetivos:** Trabalhar o conceito do especialista, improviso, prontidão, estado de presença e “estar na merda”.

**Quantidade de pessoas:** Uma.

**Descrição do jogo:** Quito pede para uma pessoa por vez (quem quiser) ir para o fundo do palco (espaço de representação), virar-se de costas para a plateia e colocar o nariz de palhaço. A orientação é para que essa pessoa faça um pequeno barulho quando coloca o nariz, que a faça “acender a fogueira interna” e, então, virar-se para a plateia, já com brilho no olhar, vida e prontidão. Essa pessoa deve olhar para o público e, então, andar em direção a ele; quando chega numa distância confortável, mostra ao público algo em que ela é especialista, fazendo algo que só ela consegue fazer.

**Considerações acerca do jogo:** Cristiane tentou não explicar muito sobre o exercício ao dar as instruções sobre ele, mas acabou dando a dica de que os palhaços podiam ser especialistas em qualquer coisa.

## **JOGO 5 - PEGA-PEGA DE NOMES**

**Objetivos:** Aquecimento; trabalhar agilidade, prontidão, cumplicidade e desenvolvimento de estratégias.

---

<sup>228</sup> A espaçosa sala em que são realizadas as aulas do curso de palhaço de Quito possui o chão como se fosse um tablado de madeira, formado de vários retângulos. Portanto, há grandes linhas que, praticamente, dividem a sala em diversos grandes e simétricos retângulos.

**Quantidade de pessoas:** Todos.

**Descrição do jogo:** Começa com um pegador indicado por Quito. Ele deve correr atrás dos demais e, assim que encostar em alguém, dizer o nome dessa pessoa, a qual vira o novo pegador e deve, seguindo o mesmo processo, dar continuidade ao jogo. Se o pegador não sabe e/ou lembra e/ou pronuncia o nome da pessoa que está pegando, não tem validade e, portanto, deve tentar pegar outra (ou insistir e lembrar o nome desta).

**Varição 1:** Era possível que aqueles que fugiam do pegador ficassem em “piques”, ou seja, salvos de serem pegos, ao se juntar com outro jogador, formando uma dupla; essa dupla podia ficar junta até, no máximo, cinco segundos; depois disso, poderiam ser pegos, a menos que formassem novas duplas, com outras pessoas.

## **JOGO 6 – QUATRO CANTOS**

**Objetivos:** Trabalhar os conceitos de cumplicidade, prontidão, não obsessão e triangulação; desenvolvimento de estratégia.

**Quantidade de pessoas:** Cinco. O restante dos aprendizes compõe a plateia.

**Descrição do jogo:** Uma pessoa no centro, os outros quatro jogadores um em cada canto do palco (ou espaço de representação); os que estão no canto devem trocar de lugar entre si, saindo de seu canto e indo para outro, sem que a pessoa do meio tome seu lugar, quantas vezes conseguirem; pode ficar em cada canto apenas um jogador. A cada rodada, quem sobra no meio, sem estar em um canto seu, é o perdedor – ou, nas palavras de Quito e a favor do jogo do palhaço, o “idiota”.

**Considerações acerca do jogo:** Os aprendizes participantes desse jogo usam o nariz de palhaço, o que, por si só, já exige um outro tipo de relação entre eles, uma maior preocupação com o público e um estado de presença mais aguçado; é a mesma brincadeira tradicional conhecida pelos jogadores e pelo público, mas agora colocada em cena, para ser interessante não apenas para quem joga, mas também para quem assiste.

**JOGO 7 – JOGO DO “PÁ!”**

**Objetivos:** Trabalhar cumplicidade, *timing* e prazer.

**Quantidade de pessoas:** Duas por vez.

**Descrição do jogo:** Duas pessoas vão para a cena, cada uma de um lado do palco, viradas para a parede; devem colocar o nariz e, quando sentirem que é o momento, virar para dentro do palco, de frente uma para a outra, ainda que bem distantes. Caso uma pessoa da dupla vire antes da outra, deve se desvirar e tentar um novo momento, até que as duas estejam em sintonia e virem ao mesmo tempo. Virando-se ao mesmo tempo, os dois palhaços se surpreendem ao se ver (“Oh!”), olham-se nos olhos e, então, andam ao encontro um do outro até o meio do palco. Entre essa ida de encontro e o estar no centro do palco, os dois jogadores devem se virar para a plateia ao mesmo tempo, gritando “PÁ!”, sem atrasos e sem “eco” (um falar na frente e o outro acompanhar segundos depois, apenas), por três vezes distintas; o ritmo dessas três vezes fica por conta da dupla em cena.

**JOGO 8 – DESFILE**

**Objetivos:** Trabalhar energia, ritmo e prazer.

**Quantidade de pessoas:** Todos participam, mas 1 por vez.

**Descrição do jogo:** Um por um, cada palhaço entre em cena e vai passando por todos os seus companheiros/espectadores dançando e/ou com um ritmo próprio de caminhar alegremente, se exibindo, olhando para essa plateia e tentando agradar para ser o vencedor do concurso.

**JOGO 9 – JOGO DAS MÃOZINHAS**

**Objetivos:** Trabalhar energia, cumplicidade e estado de atenção.

**Quantidade de pessoas:** Duplas. Em um primeiro momento, todos jogam ao mesmo tempo. Na variação, é uma dupla por vez e os demais compõem a plateia.

**Descrição do jogo:** Um coloca as mãos viradas para baixo por cima das mãos do companheiro, que estão, por sua vez, viradas para cima; as mãos dos dois jogadores não se encostam, estão apenas próximas. Olhando um nos olhos do outro (isso é importante, para estabelecer, além de tudo, a cumplicidade entre os dois), o jogador que tem as mãos por baixo deve conseguir bater em cima das mãos (ou de pelo menos uma delas) do outro jogador, que, por reflexo, pode tirá-las e, então, evitar perder. O movimento é repetido diversas vezes, quantas forem necessárias para que o jogador que bate consiga vencer e, então, trocar de posição com o outro (suas mãos ficam em cima e, então, o outro é que passa a ter a função de bater), mas sempre voltando para a posição inicial.

**Varição 1:** Esse jogo é feito, posteriormente, pelas mesmas duplas, mas em cena, no espaço de representação, perante um público de outros alunos observando.

## **JOGO 10 – ENTRADAS**

**Objetivos:** Trabalhar energia, disponibilidade, prontidão, diversão em cena, prazer, ritmo e jogar em maior e em menor.

**Quantidade de pessoas:** Pode ser realizado individualmente ou em pequenos grupos (geralmente, cinco pessoas, para não ficar muito extenso nem muito fraco).

**Descrição do jogo:** Um a um, os artistas entram no espaço de representação e dão a volta no “picadeiro” – que é, no caso, o palco, em frente aos demais alunos que fazem as vezes de espectadores. Cada um com suas características, os artistas seguem em fila – no início, apenas um entra em cena e, a cada volta, mais um artista vai se somando a ele.

## **JOGO 11**

**Objetivos:** Trabalhar prontidão, disponibilidade e o conceito do especialista.

**Quantidade de pessoas:** Todos, em roda; Quito vai chamando um a um. Ou pequenos grupos.

**Descrição do jogo:** Todos de nariz. Quito diz que vai começar um concurso para escolher o melhor objeto e/ou animal e/ou ser inanimado. Um a um, vai chamando alunos e pedindo para, na roda, fazerem, por exemplo, um elevador panorâmico, um beija-flor, um leão banguela, uma máquina de lavar roupas... Ela chama de bate-pronto cada aprendiz, sem seguir uma ordem específica, e este não pode demorar para fazer o que é pedido, sob pena de ser impedido de fazer naquela rodada; não há número específico de participantes por rodada; à sua revelia, Cristiane pensa e fala em voz alta o que deseja ver e o nome do palhaço que deve fazer.

**Varição 1:** O mesmo jogo pode ser feito em pequenos grupos (de, aproximadamente, 5 pessoas). Cada grupo competirá entre si e terá uma série de objetos e/ou situações a serem imitadas – por um palhaço por vez – a pedido de Quito.

## JOGO 12

**Objetivos:** Trabalhar porosidade, disponibilidade e brilho no olhar.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Todos jogam. A ideia é que o jogador “capture” outras pessoas com seu olhar chamativo; que o olhar tenha brilho e seja convidativo, fazendo com que as pessoas tenham vontade de se juntar a ele. A pessoa que está tentando atrair pessoas pode exercer essa atração apenas através do olhar, ou também do rosto, mas focando no brilho, na energia, no “se abrir ao outro pelos olhos”. Sempre olhando nos olhos das pessoas. Quando uma pessoa é atraída por esse olhar, vai para trás do “pescador” e começa a acompanhá-lo/seguir-lo. Quito instrui a todos que sejam sinceros e se abram para ser “pescados”, atraiam mas também se deixem atrair; não há apenas um pescador, todos podem exercer essa função em algum momento.

**Varição 1:** O jogo é feito tendo um único “pescador” em cena e os demais sentados formando uma plateia, como um desafio para aquele que está em cena; os que estão na plateia apenas levantam quando se sentem convidados pelo olhar do pescador e vão para trás dele.

**Varição 2:** Escolhe-se quem serão os pescadores e os pescados. É estabelecido um jogo competitivo, em que ganha o pescador que trazer mais pessoas para trás de si. Uma vez pescados, os jogadores podem trocar de pescador, se outro estiver com um olhar mais atrativo.

### **JOGO 13 – RITMO INTERNO**

**Objetivos:** Trabalhar ritmo interno, tempo e contratempo, prontidão, disponibilidade e prazer. É possível trabalhar, também, triangulação e ponto fixo.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Todos jogam, concomitantemente. Música de fundo. Individualmente, com nariz de palhaço, os participantes experimentam formas de dançar e se locomover pelo espaço, encontrando-se com os demais parceiros, interagindo, pausando, descobrindo seu prazer em dançar, sua maneira...

**Varição 1:** Em roda, um a um os aprendizes propõem no centro movimentações, pequenas ou grandes, cantando ou não, dando pulinhos, caminhando, dançando... Descobrimo seu modo singular de mexer o corpo, seu ritmo interno, seus impulsos.

**Varição 2:** Quito pede que os aprendizes apenas mostrem sua dancinha e/ou seu modo de andar para os demais participantes (por vezes, isso é feito em roda, com Madame chamando um a um; outras vezes, na forma de desfile). Nessa variação não há música.

**Varição 3:** A esses momentos somam-se (para ganho de qualidade, de comicidade e de técnica) as pausas com pontos fixos e triangulação.

## JOGO 14

**Objetivos:** Trabalhar ponto fixo, ritmo e prontidão.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Em roda, todos de nariz. Os alunos começam a dançar, curtindo, no ritmo da música (geralmente, imaginária. Ou então, uma música prévia colocada nas caixas de som por Quito e pausada algumas vezes). Cristiane grita: “Stop!”; esse é o momento da pausa. E, logo em seguida: “Go!”; é o momento de continuar dançando, mas com apenas uma parte do corpo; apenas uma parte se mexe, isoladamente – uma só mesmo, não valendo mão e braço, ombro e braço, joelho e pé... Por vezes, ao gritar “Go!”, Madame aponta para uma pessoa em especial e, assim, se sucede com os alunos um a um. É um jogo que pode ser feito tanto por todos ao mesmo tempo quanto individualmente.

**Varição 1:** Mesmo jogo, mesmas regras, mas com a parte escolhida podendo ser apenas do rosto e/ou pelo olhar; nesse caso, entram como possibilidades a(s) sobrancelha(s), o nariz, a orelha, a língua, etc.

**Varição 2:** Corpo e rosto são ponto fixo um do outro, ou seja, quando a cabeça se move, o corpo deve parar, e vice-versa.

## JOGO 15

**Objetivos:** Trabalhar cumplicidade, ponto fixo e triangulação.

**Quantidade de pessoas:** Todos.

**Descrição do jogo:** Um jogador deve estabelecer contato com outro da roda, através apenas do olhar ou, no máximo, de sinais com o rosto, como piscadela, mexer a sobrancelha, mandar beijinho, etc., sem usar as mãos ou outros sinais corporais. Estabelecido o contato, os dois jogadores devem trocar de lugar, passando pelo centro da roda.

**Varição 1:** Quito instrui, num segundo momento, para que, além de fazer essa troca, os jogadores façam momentos de ponto fixo no caminho – de alguns segundos, às vezes mais demorados, às vezes mais rápidos.

**Varição 2:** Mantendo as mesmas regras já estabelecidas, ditadas no primeiro e no segundo momento desse jogo, mexer apenas uma partezinha do corpo ao fazer os pontos fixos.

**Varição 3:** Adicionar a esses momentos a triangulação.

## **JOGO 16**

**Objetivos:** Trabalhar os conceitos de jogar em maior e menor, contraponto, disponibilidade, improviso, “estar na merda”.

**Quantidade de pessoas:** Duas.

**Descrição do jogo:** Trata-se de uma cena em dupla (a dupla é formada na hora, quando dois palhaços se predispõem a jogar), cujo enunciado é: dois palhaços estão sentados conversando, um tem que pedir um conselho e o outro tem que dar um conselho; quem faz o que é descoberto na hora, pelo olhar e pela relação que surge na improvisação.

## **JOGO 17 – JOGO/CENA “SOCORRO!”**

**Objetivos:** Trabalhar escuta, cumplicidade e jogar em maior e em menor.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Jogo cênico, com plateia. Um palhaço entra em cena (há variação das imagens instruídas pela Madame – podemos, por exemplo, citar o dia em que ela pediu que o palhaço em cena entrasse falando com mesóclises, como um grande e importante advogado) e começa a cumprir o que lhe foi pedido. Quando sente que a cena está caindo, ficando sem graça para o público, deve gritar “Socorro!” três vezes; quando, então, seu “anjo” – um

palhaço que já estava a postos para quando precisasse entrar em cena, combinado previamente – entra para salvá-lo, propondo algo, modificando o jogo, chamando para si a responsabilidade da cena. O primeiro da cena deve, então, recebê-lo e entrar em sua proposta, jogar seu jogo, para, então, quando a cena já estiver engraçada de novo e o público estiver novamente com ele, o segundo palhaço sair e a cena solo ser retomada.

**Varição 1:** Há mais de um “anjo” para salvar a cena.

**Considerações acerca do jogo:** É importante comentar que o palhaço “anjo” também pode entrar em cena para socorrer o primeiro palhaço (protagonista inicial) quando achar que ele precisa de ajuda e/ou a cena está entediante, mesmo que este não peça.

## **JOGO 18 – JOGO DAS DANCINHAS EM DUPLA**

**Objetivos:** Trabalhar os conceitos de jogar em maior e em menor, cumplicidade e ritmo.

**Quantidade de pessoas:** Duplas.

**Descrição do jogo:** Quito coloca uma música bem animada e as duplas começam a dançar, relacionando-se, com momentos em que cada um da dupla fica em maior e em menor. Um jogador dá a deixa para o outro e fica em um movimento pequeno, um ponto fixo; então, toma para si o foco e o outro fica em menor; depois, há um momento dos dois juntos... e assim se sucede.

**Varição 1:** Em um segundo momento, pós experimentação, cada dupla pode apresentar sua dancinha para uma plateia (formada pelos demais alunos).

## **JOGO 19 – TREINAMENTO BÁSICO DE TRIANGULAÇÃO**

**Objetivos:** Trabalhar triangulação.

**Quantidade de pessoas:** Todos.

**Descrição do jogo:** Os aprendizes devem andar pelo espaço e, ao encontrar alguém, parar, olhar para essa pessoa, triangular, mostrando ao “público” (imaginário, pois o exercício é coletivo e não há plateia) o que acharam de tal pessoa; voltam a se olhar e vão embora, continuando a andar pelo espaço até que encontrem uma nova pessoa e o processo se repita.

## **JOGO 20 – OBSERVAÇÃO PELA PONTA DO NARIZ**

**Objetivos:** Aprimorar técnicas de uso da máscara.

**Quantidade de pessoas:** Todos da turma ao mesmo tempo, individualmente.

**Descrição do jogo:** A orientação é para que o palhaço olhe a sala como se fosse a primeira vez, analisando e se interessando por cada canto. Ao olhar com interesse para um ponto, o aluno deve fazer o corpo todo ir em suporte do nariz, de para onde ele está apontando. Quito pede que sejam trabalhadas (e observadas) as contraposições do corpo, às vezes levando-as ao máximo. Pede, também, que sejam a isso somados momentos de ponto fixo e triangulação; e que os planos (baixo, médio e alto) sejam explorados no espaço.

**Varição 1:** Esse mesmo exercício é feito com o nariz “olhando” e acompanhando a palma da mão. Cada aluno posiciona a mão à frente de seu rosto, afastada, com a palma virada para si. Movimenta-se pelo espaço dessa forma, com o nariz seguindo a palma da mão; deve ser bem desenhado e nítido o caminho que o seu olhar (com a ponta do nariz) percorre. A isso são acrescentados momentos de parar, voltar ao centro (corporal, ereto), triangular, voltar à mão; cada movimento bem demarcado.

**Varição 2:** Num segundo momento, a instrução é que sejam feitas as mesmas coisas da Varição 1, mas sem a mão, ou seja, que a ponta do nariz demarque os caminhos e movimentos de forma precisa, como feito ao seguir a mão, mas agora sem a presença desta como “muleta”.

**Varição 3:** O mesmo exercício continua, mas a tudo isso deve ser acrescentado o ritmo interno, como motivador, como impulso para esse olhar com o nariz.

## JOGO 21 – JOGO DE TÊNIS

**Objetivos:** Trabalhar triangulação, precisão de movimentos e diversão.

**Quantidade de pessoas:** Sete.

**Descrição do jogo:** Trata-se da simulação de um jogo de tênis. Em cena, dois palhaços jogadores de tênis (imaginário, pois não há raquetes nem bolinha concretas) e cinco pessoas que fazem as vezes de público do jogo, como se estivessem na quadra. A função desses cinco que simulam o público é acompanhar, com o olhar – ponta do nariz –, a bolinha, para deixar mais claro aos espectadores da cena o desenho do jogo. O jogo não é realista e os dois palhaços atletas também devem utilizar da triangulação e do “olhar com a ponta do nariz” para situar o espectador dos detalhes do jogo.

## JOGO 22 – EXERCÍCIOS DE *DOUBLE TAKE*

**Objetivos:** Treinar a técnica do *double take*, trabalhar ritmo e triangulação.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** É feito de dez em dez pessoas por vez. De cada lado da sala, em fila, uma ao lado da outra, começam paradas cinco pessoas (portanto, dez no total; são cinco duplas, uma pessoa em frente à outra, bem distante); assim que Quito dá o comando, as pessoas devem andar em direção uma à outra. Quando se cruzam e passam um pouquinho uma da outra (estando, praticamente, lado a lado), devem se olhar de relance, fazer o *double take*, virar todo o corpo e encontrar de fato uma a outra, soltando frases de cumprimento matutinas. Depois, voltar a andar.

**Varição 1:** Mesmo exercício, mas feito na diagonal da sala, com duas pessoas por vez se encontrando e os demais observando; agrega-se, ao foco principal que é o *double take* no encontro, todo o momento que precede tal encontro e o momento posterior, em que a triangulação se faz necessária para demonstrar a reação de cada palhaço ao ver com quem cruzou; também, há um trabalho com o ritmo, no andar de cada palhaço até o encontro.

**Varição 2:** Jogo coletivo. Todos andando pelo espaço; ao passar por alguém, devem fazer *double take*.

### **JOGO 23 – GAG DO LENCINHO**

**Objetivos:** Treinar *gags* clássicas; trabalhar giros do corpo, *timing* cômico, triangulação, cumplicidade e ingenuidade.

**Quantidade de pessoas:** Duas. Mas, em um primeiro momento, toda a turma faz ao mesmo tempo, em duplas.

**Descrição do jogo:** O enredo/roteiro é: um palhaço deixa o lencinho (imaginário) cair no chão, como se quisesse que parecesse que foi acidental – sua expressão é de “Oh! Caiu sem querer!”. O outro palhaço, super solícito, empina o bumbum em preparação para abaixar e pegar o lenço – é importante salientar esse movimento do corpo que destaca muito as nádegas tanto para o primeiro palhaço quanto, e, sobretudo, para a plateia. É então que o primeiro palhaço dá um chute na bunda desse segundo, o qual cai. O que chutou, então, disfarça. O outro reage.

**Varição 1:** Mesmo jogo, mas com a instrução de que cada ação e reação seja feita em três tempos, bem marcados. E, também, sem ter falas (no máximo, são permitidos sons e gramelô<sup>229</sup>)

**Considerações acerca do jogo:** O primeiro palhaço enganou o segundo! O segundo não viu o que aconteceu, pode ter sido o primeiro (que é o único com ele em cena), mas ele não tem certeza (de nada!); pode ter sido, pode não ter sido... será? Esse é o pensamento do segundo palhaço. Mas, rapidamente, ele já muda o pensamento e, então, tem duas opções: ou é (ou acha que é) muito esperto e tenta enganar o primeiro palhaço, ou é muito idiota e vai continuar sendo enganado por essa situação várias vezes. Ambas reações podem ser muito cômicas. Observar qual a característica da sua personagem e como a graça funciona melhor.

---

<sup>229</sup> O gramelô é uma conversação improvisada sem sentido definido; são pronunciadas palavras numa língua ininteligível e/ou inexistente. O gramelô teria sido desenvolvido no final do século XVI pelos atores italianos da *commedia dell'arte*.

## JOGO 24 – MODALIDADES OLÍMPICAS

**Objetivos:** Trabalhar o conceito do especialista e o prazer de fingir.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** A ideia é que o palhaço, ao ser chamado por Quito, faça uma demonstração do esporte que é solicitado, uma vez que é “especialista em todos os esportes”; ele vai mostrar como se joga e/ou pratica tal esporte.

**Varição 1:** Cada aprendiz (individualmente ou em dupla) deve criar uma pequena cena mostrando a prática do esporte em que é especialista. Quito instrui que os aprendizes reparem nos detalhes, aqueles que diferenciam um praticante amador do esporte de um especialista.

**Considerações acerca do jogo:** Alguns esportes foram trabalhados coletivamente durante algumas aulas, desde marcha atlética até hipismo e arco e flecha; outros muitos foram possibilidades individuais que resultaram em cenas apresentadas, como nado sincronizado e até xadrez.

## JOGO 25

**Objetivos:** Trabalhar o conceito do especialista e a ingenuidade.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Quito faz perguntas a palhaços sentados em cena – perguntas sobre sua infância, ou até perguntas sobre temas polêmicos como a vida e a morte – e eles respondem misturando elementos da realidade do próprio ator com elementos da fantasia, a título de tornar a conversa mais engraçada e interessante, de contar histórias.

## **JOGO 26**

**Objetivos:** Desenvolver o prazer de fingir ser o que não é.

**Quantidade de pessoas:** Uma ou duas.

**Descrição do jogo:** São propostas situações (há algumas possíveis) por Quito: que em cena estejam dois grandes homens de negócios de Nova Iorque, ou então que um palhaço entre em cena com a postura de um homem muito poderoso, repetindo três vezes “Eu tenho o poder!”. Ou, ainda, que alguém se preste a ser um promotor e outro a ser advogado de defesa; acusarão um réu de alguma coisa (pouco importa o que).

## **JOGO 27 – SEU MESTRE MANDOU**

**Objetivos:** Desenvolver o prazer de ser o que não é, prazer de mandar e de obedecer; trabalhar prontidão, cumplicidade, diversão.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Trata-se da brincadeira infantil tradicional, em que alguém é escolhido para ser o mestre e os demais jogadores devem obedecê-lo, fazendo apenas o que o mestre pede; o mestre deve dizer, antes de dar qualquer comando: “Seu mestre mandou...”; se ele apenas dá o comando, sem ser precedido por essa frase exata, os outros jogadores não podem executá-lo. Quem erra (executando um comando sem que o mestre tenha dito “Seu mestre mandou...” ou não executando – ou demorando demais para executar – um comando que o mestre tenha dado de forma completa, com a frase toda seguida da ordem), apanha e/ou sai do jogo. O papel de mestre é feito por Quito.

**Varição 1:** Delegar a função de mestre a outros alunos que queiram experimentá-la.

**Varição 2:** Mesmo jogo, feito com plateia.

## JOGO 28

**Objetivos:** Trabalhar o prazer da fala.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** A formadora pergunta algo a cada palhaço (geralmente numa conversa em roda) em uma língua inventada, para que a respondam nessa mesma língua.

**Varição 1:** Dois ou mais jogadores conversam entre si (mas perante os demais, para que sejam escutados pelo grupo) em outro idioma.

**Considerações acerca do jogo:** O intuito é que cada palhaço encontre a forma de falar que mais lhe dá prazer, seja em um idioma existente ou em um inventado, ou até na mistura deles.

## JOGO 29

**Objetivos:** Descobrir possibilidades vocais, desenvolver o prazer de falar e brincar com a boca.

**Quantidade de pessoas:** Variável.

**Descrição do jogo:** Muitas vezes em roda, outras trabalhando dois a dois por vez em diagonal na sala. Madame pede a um palhaço que chame um outro que está lá longe e comece a conversar falando bem alto, como se estivessem um de cada lado da rua, numa situação de encontro corriqueiro, mas com alguém que você não via há tempos e/ou com que adora falar.

**Varição 1:** Mesmo jogo, à distância, mas o inverso: um palhaço vai contar um segredo a outro, falando bem baixinho, cochichando, mas em volume suficiente para que o público possa ouvir.

**Varição 2:** Mesmo jogo, mas agora a instrução de Quito é para que sejam usadas onomatopéias, ou sons, ou grunhidos, ou só vogais e só consoantes...

**Variação 3:** Mesmo jogo (ou, então, individualmente, quando Quito chama), mas agora o prazer deve ser o de falar palavras “não ortodoxas”, ou mesmo palavrões.

### **JOGO 30 – JOGO DOS CINCO POEMAS**

**Objetivos:** Trabalhar a escuta, a prontidão, o prazer da fala, o improviso e o conceito do especialista.

**Quantidade de pessoas:** Cinco.

**Descrição do jogo:** O jogo consiste em cinco palhaços em jogo (os demais aprendizes ficam como público), que se colocam lado a lado, virados de frente para a plateia, com “postura de especialista”, de grandes poetas; deve ser definida a ordem em que cada um tem que se posicionar. Os cinco devem trabalhar em conjunto, cada um a seu tempo, da seguinte forma: Quito propõe um tema, o qual servirá de mote para a criação coletiva de uma poesia. O primeiro palhaço deve começar a falar um verso; “passa a bola” para o palhaço que está ao seu lado, que emenda em um segundo verso, continuando o poema; e, assim, sucessivamente. Quando o último palhaço fala seu verso, a bola volta para o primeiro; são, portanto, duas rodadas por jogo. O último palhaço, na segunda rodada, tem a função de finalizar o poema, arrematá-lo, sem deixar que a energia caia e/ou que a cena termine em baixa. Algumas regras do jogo são: os palhaços devem se mexer o mínimo possível, para que todo o jogo se concentre em suas falas; os versos pronunciados devem ser decassílabos (ou dodecassílabos) e, se possível, rimar.

### **JOGO 31 – COLOCANDO UM FIGURINO**

**Objetivos:** Trabalhar caracterização e improvisação.

**Quantidade de pessoas:** Todos da turma.

**Descrição do jogo:** Cada aprendiz deve colocar sua fantasia do lado de fora da sala e entrar com ela, se posicionando na roda. Quito pergunta para cada um na roda qual é a sua fantasia e faz comentários acerca delas.

### **JOGO 32 – EXERCÍCIO CÊNICO APRESENTAÇÃO COM MÚSICA**

**Objetivos:** Trabalhar prazer, brilho no olhar, porosidade, ritmo, diversão e triangulação.

**Quantidade de pessoas:** Uma.

**Descrição do jogo:** Trata-se de uma apresentação cênica em que o palhaço dança uma música que adora (escolhida por ele), com tanto prazer que seja contagiante e convidativo, levando mais alunos a saírem da plateia, levantarem e irem dançar junto no palco.

### **JOGO 33 – EXERCÍCIOS DE CONSCIÊNCIA CORPORAL (ÓRGÃOS)**

**Objetivos:** Trabalhar consciência corporal, estado de presença, porosidade.

**Quantidade de pessoas:** Primeiro momento: todas, em duplas. Segundo momento: todas, individualmente.

**Descrição do jogo:** Em duplas. Um fica deitado de barriga para baixo, braços estendidos ao longo do corpo; o outro faz massagem, em apenas uma escápula. Há algumas etapas por que o massageador deve passar: primeiramente, só colocar as mãos sobre a escápula, sem apertar, apenas colocando o peso delas; depois, fazer massagem delimitando a escápula, fazendo seu contorno com os dedos, para dar a consciência desse osso ao massageado. Os que estão fazendo a massagem são instruídos a, lentamente, afundar seus dedos em volta da escápula do massageado e sentir (ainda que de forma imaginativa, em muitos momentos) o caminho que eles fazem: pele, gordura, fáschia muscular, carne, osso. Ambos da dupla devem focar nesse reconhecimento, nessa sensação, para obter a consciência corporal pretendida. No fim da massagem, o massageado é instruído a experimentar seu corpo, os movimentos, as sensações, deitado, sentado, em pé... fazendo pequenos balancinhos de coluna... percebendo se algo

mudou em seu corpo após a massagem, se há diferença entre os lados, etc. Então, volta à posição inicial, deitado, e é repetido o mesmo processo, só que do outro lado, com a outra escápula. Quando levanta para experimentar o corpo, ao final, agora é acrescentado o deslocamento pelo espaço, o caminhar... com a instrução de: “levar a escápula para passear”.

**Varição 1:** Invertem-se os papéis. Quem fez a massagem agora recebe; quem recebeu, agora massageia. As instruções e etapas são as mesmas feitas anteriormente. Porém, na etapa de levantar para experimentar o corpo, os que estavam fazendo a massagem são incentivados a também levantar e também experimentar seu corpo após esse trabalho. Juntos, todos, caminhando pelo espaço, são instruídos a caminhar para todos os sentidos e direções, deixar que as escápulas levem seus movimentos, abrir o peito, as escápulas... É colocada uma música e cada um deve se mover/andar como quiser, a partir dos impulsos (leves) do corpo. Evitar experimentar de olhos fechados; em um primeiro momento, os aprendizes são orientados para que tenham a imagem de 20%-80%, devendo permanecer 20% fora, com o olhar aberto, e 80% dentro, percebendo seu próprio corpo, em conexão consigo mesmo.

**Varição 2:** Os aprendizes colocam o nariz e fazem a mesma coisa, continuam andando e se movendo com a música, abrindo mais o seu olhar, para fora... Encontrou alguém, para e olha, testa viradas de quadril, abaixar, levantar... Mas sem perder a sensação e o “peso” das experimentações que já estava fazendo antes.

### **JOGO 34 – EXERCÍCIO DE CONSCIÊNCIA CORPORAL (CORAÇÃO)**

**Objetivos:** Trabalhar consciência corporal, estado de presença, porosidade.

**Quantidade de pessoas:** Primeiro momento: todas, em duplas. Segundo momento: todas, individualmente.

**Descrição do jogo:** Em duplas, massagem nas escápulas como do Jogo 33 (mas, dessa vez, já trabalhando as duas escápulas juntas e de forma mais sucinta). O foco é o coração, para que massageador e massageado sintam a pulsação, as vias sanguíneas, imaginando mesmo... Imaginando, mas sentindo de fato. O que faz a massagem deve colocar a mão mais ou menos onde acha que deve estar o coração do outro, na direção dele. Após alguns minutos, o

massageador pode descansar enquanto o massageado vira de barriga para cima. Ao voltar à massagem, deve colocar a mão, novamente, sobre o coração (na mesma direção de antes, só que, agora, não na parte das costas, mas da região do peito) daquele que está deitado; a outra mão, colocar na lateral do corpo, na provável altura/direção do coração. Não deve ser feita força, o que faz a massagem deve apenas soltar o peso nas mãos; com as mãos nas posições indicadas, o objetivo é alcançar o coração do parceiro, como que acolhendo, envolvendo-o.

**Varição 1:** Esse exercício é sucedido de experimentações corporais individuais pelo espaço.