

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

RAFAEL DO CARMO SILVA

**UM ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO SOLO DE
PALHAÇARIA “SINFONIA”
ou este tcc virou uma palhaçada**

São Paulo
2026

RAFAEL DO CARMO SILVA

**UM ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO SOLO DE
PALHAÇARIA “SINFONIA”
ou este tcc virou uma palhaçada**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
(UNESP), como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciatura em
Arte-Teatro.

Orientador(a): Prof. Dr. Vinicius
Machado Torres

São Paulo
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S586e Silva, Rafael do Carmo, 1998-
Um estudo sobre a criação do solo de palhaçaria "Sinfonia" : ou este TCC virou uma palhaçada / Rafael do Carmo Silva. – São Paulo, 2026.
72 f.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Machado Torres.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Palhaços. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 791.33

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

RAFAEL DO CARMO SILVA

**UM ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO DO SOLO DE
PALHAÇARIA “SINFONIA”:
ou este tcc virou uma palhaçada**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” (UNESP), como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciatura
em Arte-Teatro.

Dissertação aprovada em: 11/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vinicius Machado Torres
Universidade Estadual Paulista-Instituto de Artes - Orientador

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela
Universidade Estadual Paulista-Instituto de Artes

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A Dri, por ter me lembrado que esse TCC é uma grande palhaçada;

Ao Joca, por me lembrar diariamente o porque eu me tornei palhaço;

Ao Ésio, pela orientação e por nomear o M.éoson;

Aos meus colegas de trabalho que aturaram diariamente na sala de descanso escrevendo TCC e tomando o café que deveria ser deles;

A minha mãe por me ensinar a rir da vida;

A minha irmã pelo suporte e a cumplicidade de um vida inteira;

A meu pai que cortou e costurou um fraque, de um dia para o outro, de um tecido comprado na 25 de Março;

A Lara, por dividir os palcos, o lar e a vida comigo e aturar meu desespero acadêmico;

Ao Vina por topar orientar essa palhaçada;

A Lilian por aceitar participar tão generosamente dessa banca cômica e apressada;

E a cada um que esteve comigo, trocou comigo, participou ou sorriu de longe ao ver M.éoson pelas praças ou conduzindo sua peculiar Sinfonia, chamada de solo mas feita a tantas mãos.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga a trajetória de formação em palhaçaria do autor, com foco no processo de criação do espetáculo solo Sinfonia, protagonizado pela figura do Maestro Éoson. Através de uma abordagem autobiográfica, o estudo articula teoria e prática, explorando dimensões pessoais, coletivas e políticas da palhaçaria. O texto analisa intervenções em praças públicas, ensaios, orientações e leituras teóricas, destacando a rua como espaço de imprevisibilidade e resistência, a pedagogia da falha e do ridículo, e a transformação de limitações em oportunidades criativas. A metodologia híbrida combina relato pessoal, registros de campo e diálogo com autores teóricos que investigam áreas como o circo, a máscara, o palhaço e arte popular, revelando a palhaçaria como linguagem que desafia lógicas mercantis e promove encontros coletivos.

Palavras-chave: palhaço; palhaçaria; palhaçada; arte de rua; cultura popular; circo; teatro; máscara; sinfonia.

ABSTRACT

This Undergraduate Thesis investigates the author's formative trajectory in clowning, focusing on the creative process of the solo performance *Sinfonia*, embodied by the figure of Maestro Éoson. Through an autobiographical approach, the study articulates theory and practice, exploring personal, collective, and political dimensions of clowning. The text analyzes interventions in public squares, rehearsals, mentorship processes, and theoretical readings, highlighting the street as a space of unpredictability and resistance, the pedagogy of failure and the ridiculous, and the transformation of limitations into creative opportunities. The hybrid methodology combines personal narrative, field records, and dialogue with theoretical authors who investigate areas such as circus, mask work, clowning, and popular art, revealing clowning as a language that challenges mercantile logics and fosters collective encounters.

Keywords: clown; clowning; clownery; street art; popular culture; circus; theatre; mask; symphony.

SUMÁRIO

Dissertação aprovada em: 11/11/2025.....	4
1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A ORIGEM DA IDEIA.....	11
3. LINHA DO TEMPO.....	15
• 2018.....	15
• 2019.....	15
• 2020.....	16
• 2021.....	16
• 2022.....	16
• 2023.....	17
• 2024.....	17
• 2025.....	18
4. METODOLOGIA DO PERCURSO.....	19
4.1 Intervenções nas Praças.....	19
4.2 Orientação com Esio Magalhães.....	22
5. DESCOBERTAS LABORAIS.....	26
5.1 A infantilização da palhaçaria e a lógica do entretenimento.....	28
5.2 Poética do Ridículo.....	31
5.3 Máscara, Corpo e Gesto Mínimo.....	34
5.4 Improvisação, jogo e público.....	36
5.5 Espaços e Territorialidade.....	38
5.6 Cansaço, Limitação e Invenção.....	40
6. O ESPETÁCULO SINFONIA.....	43
6.1 A gênese da ideia.....	43
6.2 O trompete.....	45
6.3 O corpo do maestro.....	48
6.4 A estrutura narrativa.....	52
6.5 A espera.....	54
6.6 A figura da produção.....	57
6.7 A música clássica em chave cômica.....	60
6.8 A cena do piano invisível.....	63
6.9 O público como orquestra.....	67
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	73

1. INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) nasce da necessidade de registrar, refletir e analisar minha trajetória como artista independente, universitário e em formação no universo da palhaçaria. Não se trata apenas de um estudo acadêmico, mas de um relato de vida atravessado por escolhas, afetos, tropeços e descobertas.

Esse TCC se organiza em torno de uma experiência que considero fundante: o processo de criação do meu espetáculo solo de palhaçaria, Sinfonia, protagonizado pela figura do Maestro Éoson. Mais do que resultado final, o espetáculo é a síntese de um percurso de intervenções em praças, ensaios, orientações, leituras e reflexões críticas. A trajetória de Sinfonia é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva, estética e política, fruto de improvisos nas praças, das orientações com Ézio Magalhães, dos estudos com máscaras inspirados por Tiche Vianna, do contato com grupos como a Cia La Mínima e Doutores da Alegria, e do diálogo constante com a bibliografia que alimentou a escrita.

Assim, este TCC busca refletir sobre a palhaçaria em três dimensões que se entrelaçam: como experiência pessoal de formação artística, como prática coletiva que se realiza no espaço público, e como fenômeno social que resiste e se reinventa diante das lógicas de mercantilização da cultura. O objetivo central é relatar e analisar a minha trajetória de formação em palhaçaria, mostrando como prática, reflexão e vida cotidiana se misturam e se sustentam mutuamente. Entre os objetivos específicos, destaco: narrar os principais momentos do processo de criação da minha persona clownesca, refletir sobre a rua como espaço de encontro, imprevisibilidade e resistência, analisar os desafios e aprendizados de um artista independente, articular teoria e prática em torno das noções de riso, comicidade e falha, e discutir as escolhas estéticas e políticas do espetáculo Sinfonia.

A metodologia adotada é híbrida, unindo relato autobiográfico em primeira pessoa, registros de campo, ensaios e intervenções com revisão crítica de textos teóricos. Escrever em primeira pessoa é também coerente com a natureza do objeto: o palhaço não é apenas uma personagem, mas um modo de existir em relação ao mundo.

O trabalho se divide em quatro capítulos. No primeiro, reconstruo minha trajetória, desde a adolescência marcada pelo riso como chave de pertencimento até a conciliação entre vida acadêmica, trabalho e criação artística. No segundo, descrevo e analiso práticas de intervenções em praças, ensaios e orientações, pensando nelas como parte de um mesmo processo formativo. No terceiro, aprofundo a reflexão crítica, dialogando com autores que pensaram o riso, a cultura popular e a palhaçaria. Por fim, no quarto capítulo, discuto o processo de criação do espetáculo Sinfonia, suas transformações, escolhas estéticas e implicações políticas.

Acredito que o palhaço é, ao mesmo tempo, espelho e caricatura de um povo. Ele revela contradições sociais, ironiza hierarquias e celebra a potência do encontro. Compartilhar esta experiência é, para mim, afirmar que, entre falhas e gargalhadas, encontrei no nariz vermelho não apenas uma máscara, mas uma lente para enxergar o mundo e para me reconhecer como artista, educador e sujeito em constante criação.

2. A ORIGEM DA IDEIA

A palhaçaria chegou até mim inicialmente como experiência de espectador, mas foi aos poucos se infiltrando no corpo e no cotidiano, até se tornar uma linguagem que moldou minha forma de estar no mundo. Este trabalho nasce desse atravessamento: é memória e criação, mas também crítica e testemunho de um percurso profundamente ligado à vida diária, a rotina de educador que percorre longas distâncias, o jovem em busca de espaços de expressão artística, o estudante que lê em ônibus e escreve nos intervalos possíveis. Vida e criação nunca estiveram separadas; ao contrário, alimentaram-se mutuamente.

O desejo de me tornar palhaço, no entanto, tem raízes anteriores à formação artística. Ainda na escola, quando não me destacava nos esportes, nas disciplinas exatas ou na gramática, encontrei no riso uma forma de pertencimento. Fazer rir tornou-se meu meio de criar vínculos, uma estratégia de sobrevivência social e uma maneira de existir no coletivo. Essa experiência atravessou a adolescência e, mais tarde, ganhou novos contornos na graduação em artes cênicas, quando percebi que essa chave do “fazer rir” já operava de forma decisiva no meu trabalho como ator. Ao me deparar com a palhaçaria, reconheci ali algo que já habitava meu modo de ser.

Foi no Teatro Escola Macunaíma, onde estudei por quatro anos e meio, que essa intuição começou a se transformar em prática. Apesar das contradições de uma pedagogia por vezes rígida e pouco aberta às linguagens populares, foi nesse ambiente que conheci pessoas e processos fundamentais para minha trajetória. No último semestre da formação, a montagem de *Pano de Boca*, de Fauzi Arap, acendeu a fagulha inicial da comicidade. A presença dos personagens cômicos Pagão e Segundo despertou, em mim e em mais três colegas, o desejo de investigar o humor em cena. Nesse processo, tivemos nosso primeiro contato com a commedia dell’arte e com a lógica das máscaras, ainda sem compreender plenamente o que viria a ser o trabalho do palhaço.

Dessa investigação nasceram duas novas figuras: “Sabicho” e “Resmungo” — este último interpretado por mim, que compuseram o quarteto cômico da adaptação da montagem recriada pela minha turma. Eram criações híbridas, situadas entre os arquétipos da *commedia dell'arte* e elementos da palhaçaria clássica, marcadas por gags, interrupções da narrativa, fisicalidade exagerada e conflitos verborrágicos.

SEGUNDO → Arlequino

CAPITÃ → Capitano

SABICHO → Dotore

RESMUNGO → Pantalone

Embora ainda não fossem palhaços em sua essência, essas figuras já anunciavam um deslocamento importante: o desejo de romper com a solenidade da cena e instaurar uma outra lógica, onde o riso, o excesso e a falha começavam a ganhar centralidade, mais cômico, mais aberto, mais popular.

Resmungo, com sua rabugice e rigidez ridícula, acabou se tornando meu primeiro protótipo de palhaço uma sombra distante do Maestro Éoson, mas já carregando sua vocação para o fracasso, o desnível e o exagero. A experiência foi tão marcante que, incentivados por nossa professora e diretora, decidimos expandir esse núcleo cômico e criamos o grupo Paliassos, nosso primeiro projeto dedicado inteiramente à comicidade.

A partir dali, iniciou-se um percurso mais profundo, ainda que totalmente empírico. Como eram raros os processos formativos em palhaçaria, precisei construir meu caminho a partir da prática, estudando circo e trompete na Fábrica de Cultura do Parque Belém, enquanto tentava entender como essas linguagens poderiam dialogar com o trabalho do palhaço. O trompete me chamou imediatamente: seu som estridente, seu formato chamativo e a relação entre esforço e falha pareciam naturalmente cômicos. Intuí que esse instrumento,

que exige tanto do corpo, poderia se tornar parte essencial da minha dramaturgia futura.

Nesse mesmo período, fui aprovado no vestibular da UNESP e, simultaneamente, contemplado com um edital municipal que me permitiu iniciar a criação do meu primeiro solo sob orientação de Ézio Magalhães, uma referência central para mim. Essa coincidência marcou o início concreto da minha trajetória como palhaço. Naquela época, já era grande admirador de Zabobrim (o palhaço de Ézio), dos espetáculos da Companhia La Mínima, da atuação transformadora dos Doutores da Alegria e também das ações dos Palhaços sem Fronteiras. Essas referências me mostraram a potência da palhaçaria em diferentes contextos: da rua ao hospital, do palco à cena internacional. Ao observar esses trabalhos, compreendi que o palhaço não é apenas um artista que faz rir, mas um mediador de encontros, alguém que atravessa fronteiras sociais, culturais e até mesmo afetivas.

Meus primeiros apoios teóricos foram igualmente decisivos. Palhaços, de Mário Fernando Bolognesi, me mostrou que a falha não é um acidente a ser evitado, mas o motor da comicidade. O Manual do Palhaço de Rua, de Chacovachi, me ensinou a encarar a rua como dramaturga, a entender o risco como método. Os textos de Tiche Vianna sobre máscaras revelaram como o nariz vermelho é parte de uma linhagem que começa na máscara neutra, passa pela *commedia dell'arte* e se transforma em linguagem singular. E Jacques Lecoq, em *O Corpo Poético*, encontrei a fundamentação pedagógica que articulava corpo, gesto e presença como centro da criação. Esses, dentre vários outros aprendizados que fiz ao entrar em contato com a leitura de teóricos do circo e da palhaçaria, seriam fundamentais para esclarecer uma série de desafios que se apresentariam mais a frente no processo.

Esse conjunto de experiências e referências foi formando um campo fértil para que o palhaço começasse a nascer. Se no Macunaíma Resmungo foi um protótipo ainda preso à tradição da máscara e do arquétipo, nas praças e nos

ensaios posteriores surgiu a figura do Maestro Éoson, agora já atravessado pela lógica da falha, pela escuta radical do público e pelo jogo da vulnerabilidade. O que começou como um desejo de “fazer graça” em meio a uma cena dramática tornou-se uma busca ética e estética por compreender como o riso pode revelar as fragilidades humanas e transformá-las em encontros.

Mais tarde, durante o processo de escrita deste trabalho, novas obras vieram aprofundar aquilo que já havia sido vivido na prática. O Riso de Henri Bergson, ofereceu a lente para compreender a repetição e a rigidez como motores da comicidade. Já Peter Burke, em *Cultura Popular na Idade Moderna*, ampliou minha percepção do riso popular como prática histórica de resistência e inversão de hierarquias. Esses autores não alteraram o caminho já percorrido, mas me deram palavras para compreender em outra chave aquilo que já se manifestava empiricamente na prática.

Assim, quando olho para o nascimento do Maestro Éoson, vejo claramente que ele não apareceu de repente. Ele é a síntese de todo esse percurso: das primeiras máscaras improvisadas no Macunaíma às horas de treino físico; das intervenções nas praças ao trompete desafinado; do estudo da comicidade à entrada na universidade; da ingenuidade inicial à compreensão da palhaçaria como poética, ética e política. O palhaço não nasceu pronto, nasceu do acúmulo de falhas, improvisos, encontros e da lenta construção de uma mirada própria sobre o riso e sobre a vida.

3. LINHA DO TEMPO

- **2018**

Com o apoio de nossa professora e diretora, aquelas quatro figuras cômicas que haviam surgido durante a montagem da adaptação da obra de “Pano de Boca” de Fauzi Arap, que ocupavam cerca de 30 minutos totais da apresentação, se tornaram um núcleo à parte e independente. As quatro figuras iniciais foram retrabalhadas, ganhando maior consistência e autonomia, até se desdobrarem na criação do grupo que batizamos de Paliassos. O projeto surgiu com a intenção de desenvolver um espetáculo próprio, inteiramente dedicado à palhaçaria e à investigação das máscaras da *commedia dell'arte*, configurando meu primeiro gesto consciente de aproximação com essa linguagem e inaugurando um percurso que, mais tarde, se tornaria central na minha pesquisa artística.

- **2019**

Em 2019, o grupo Paliassos ainda resistia, mas já apresentava desgastes. As demandas de trabalho e a rotina intensa dos integrantes começaram a pesar, e o tempo escasso acabou levando à divisão natural do grupo. Foi também o ano em que ingressei na UNESP, marco significativo na minha trajetória: um novo ambiente, novas referências e o início de uma formação mais crítica e reflexiva sobre o fazer artístico.

- **2020**

O ano de 2020 trouxe a pandemia e, com ela, uma interrupção abrupta de tudo. Eu também parei. Foi um tempo de suspensão, medo e incerteza, mas também de escuta. No silêncio forçado, nasceu lentamente o desejo de recomeçar, de repensar o corpo, o riso e o próprio sentido de estar em cena.

- **2021**

Em 2021, eu e minha amiga Legina Leandro (Sabicho), decidimos retomar nossos estudos em palhaçaria. Escrevemos juntos para o 1º Edital de Retomada Cultural, propondo o projeto *Solo em Conjunto*, que previa a criação de dois solos de palhaçaria com foco na palhaçaria de rua, ao longo de um ano, sob orientação de Ésio Magalhães.

Ganhamos!

E, com isso, iniciou-se uma fase mais madura, consciente e inteiramente dedicada ao palhaço.

- **2022**

Em 2022, demos início ao projeto *Solo em Conjunto*, realizando intervenções em praças públicas da Zona Leste de São Paulo, território onde moramos e que moldou profundamente nossa prática. Foram meses de ensaios constantes, reuniões semanais, estudos teóricos e práticos, além de encontros recorrentes com Ésio Magalhães para orientação cênica. Esse processo disciplinado e coletivo consolidou uma nova forma de pensar e viver a palhaçaria como prática contínua, pesquisa e presença cotidiana.

Foi nesse contexto que nasceu o Maestro Éoson — e com ele, a primeira fagulha de Sinfonia.

- **2023**

No início de 2023, realizamos a circulação do projeto *Solo em Conjunto*, apresentando os dois solos — *Faxina* (o de Legina) e *Sinfonia* (o meu) — em diferentes espaços culturais da cidade, como o CEU Tiquatira, o Centro Cultural da Penha e o Teatro Flávio Império. Continuamos explorando as áreas externas desses locais, preservando a essência da

palhaçaria de rua, com sua relação direta com o público, o imprevisto vivo e o caráter popular que sempre guiou nossa pesquisa.

Ao final do projeto, contudo, emergiram as perguntas que acompanham todo artista em formação: *agora já posso me considerar palhaço? O que ainda falta aprender? Quando, afinal, alguém “se torna” palhaço?* Essas inquietações apontaram para um desejo de aprofundar o processo e compreender, com mais maturidade, a linguagem que eu buscava habitar.

- **2024**

Em 2024, decidi retomar *Sinfonia* sozinho, por conta própria. Senti a necessidade de responder às perguntas deixadas em aberto e de me aproximar ainda mais da pesquisa. Busquei unir a formação acadêmica, fragmentada, mas provocadora, ao conhecimento empírico acumulado nas ruas, nos ensaios e nas orientações anteriores.

Desde o princípio, meu objetivo com *Sinfonia* sempre foi evidenciar o valor e a força da arte popular por meio da sátira de um maestro erudito e soberbo que, absurdamente, não possui orquestra. Essa retomada buscou repaginar o espetáculo, atualizá-lo e fortalecer sua poética, ampliando os temas para além do entretenimento cômico: queria mergulhar também no sensível, no político e no humano que existe por trás do riso.

- **2025**

Em 2025, *Sinfonia* já havia se transformado completamente. O espetáculo ganhou novas cenas, uma narrativa mais consistente e um caráter mais musical, ainda que com menos elementos característicos da rua. Foi também o ano em que surgiu uma nova figura cômica — A Produção — que ofereceu contraponto, frescor e novas possibilidades de jogo dentro da dramaturgia.

Percebi, então, que *Sinfonia* estava finalmente pronto para recomeçar: mais maduro, mais sólido e, sobretudo, mais meu. Nesse ano, o espetáculo foi apresentado duas vezes na UNESP, uma delas de forma totalmente independente, no saguão do primeiro andar, além de estreiar na lona do Circo da Barra, durante o Festival Cruza, e retornar de forma significativa no Teatro Parlapatões no segundo semestre. Foi o início de um novo ciclo de circulação e amadurecimento artístico.

4. METODOLOGIA DO PERCURSO

4.1 Intervenções nas Praças

As praças foram, para mim, uma espécie de escola viva, talvez a mais exigente e, ao mesmo tempo, a mais generosa de todas. Diferente da sala de ensaio, onde existe silêncio, paredes e uma certa possibilidade de controle, na praça tudo é instável: o chão irregular, o barulho dos carros, o vendedor ambulante que grita sua mercadoria, a criança que corre, a chuva que cai de repente e dissolve a roda. No começo, eu tentava lutar contra isso, como quem quer preservar uma ideia de espetáculo planejado. Mas, aos poucos, fui entendendo que era justamente ali, naquilo que parecia atrapalhar, que o palhaço se revelava.

A primeira grande lição foi a de que a rua tem vida própria, e não cabe ao artista moldá-la segundo seus desejos. Quando mapeamos os espaços, percebemos que as praças já tinham dramaturgia própria, repletas de personagens e narrativas da vida real que atravessavam o trabalho revelando inúmeros desafios ao passo que também nos preenchia das mais diversas experiências, fundamental para construção do meu futuro repertório, tanto narrativo quanto de improviso.

É aí que Chacovacci, em seu Manual do Palhaço de Rua, se torna quase um companheiro de cena. Quando ele afirma que a rua é a verdadeira dramaturga, entendi que não estava sozinho escrevendo meu espetáculo: cada cachorro que passava, cada buzina, cada interrupção escrevia comigo. O risco, que a princípio parecia ameaça, foi se tornando um método. O espetáculo não começava quando eu colocava o nariz vermelho, mas quando a praça me respondia. O risco de ser interrompido, de fracassar, de perder a atenção do público era também a chance de transformar tudo isso em jogo.

Foi nesse terreno de instabilidade que a falha se mostrou como essência do meu trabalho. O Maestro Éoson, personagem que eu levava para a rua, se acreditava grandioso, mas tropeçava na própria pretensão. E, ironicamente, quanto mais ele falhava, mais verdadeiro se tornava. Bolognesi diz que o palhaço é a encarnação do erro humano, e eu percebi isso na prática: não havia necessidade de inventar falhas, pois a própria praça se encarregava de fornecê-las. Bastava aceitá-las e expô-las (Bolognesi, 2003, p. 67). E, quando fazia isso, o público ria não da minha destreza, mas da minha incapacidade. Ria porque se reconhecia nela.

Gosto de compreender isso como uma certa “poética do ridículo”, e é exatamente o que eu sentia. O ridículo, que tantas vezes é motivo de vergonha, na palhaçaria se torna virtude. Ao me apresentar como “o maior maestro do mundo”, vestido com pompa, apenas para revelar que não havia orquestra alguma, eu estava encarnando o ridículo. O público ria não de mim, mas de uma ideia: a ideia da superioridade, da pretensão erudita, da seriedade excessiva. E nesse riso havia cumplicidade, havia libertação.

Bergson ajuda a explicar esse mecanismo quando fala do cômico como rigidez diante da vida. O gesto que se repete mecanicamente, a frase que insiste sem sentido, o maestro que continua regendo o vazio, tudo isso cria comicidade porque revela a parte mecânica da condição humana (Bergson, 2007, p. 45). Eu percebia isso na prática: ao repetir três, quatro, cinco vezes o mesmo gesto de regência, sem música alguma, a plateia não ria do gesto em si, mas do absurdo da insistência. Ria de algo maior: da nossa tendência de insistir em caminhos sem saída.

Esse riso, porém, não era apenas um fenômeno psicológico ou estético; era também político e cultural. Burke mostra que, nas festas populares da Idade Moderna, rir do rei, do padre ou do patrão era uma forma de resistência (Burke, 2010, p. 112). Bakhtin chama isso de carnavalização: a inversão do mundo, o

alto se tornando baixo, o baixo ocupando o lugar de destaque (Bakhtin, 2010, p. 78). Foi exatamente isso que percebi nas praças. O Maestro Éoson, representante da música clássica e da seriedade cultural, era desmontado pela própria precariedade da rua. A plateia ria, e nesse riso derrubava a pompa do erudito. Era uma espécie de carnavalização contemporânea, em que a praça, como sempre, cumpria sua função de espaço de inversão e liberdade.

Mas talvez o ponto mais profundo tenha sido perceber que tudo isso só fazia sentido no corpo. Cristiane Paoli Quito insiste que o corpo é a dramaturgia do palhaço, e isso ficou claro para mim (Quito, 2005, p. 56). Não era o texto preparado que escrevia a cena, mas meu corpo em relação ao espaço. O olhar perdido quando uma criança me interrompia, o tropeço verdadeiro ao tentar escapar de uma poça, a pausa longa quando um vendedor gritava ao meu lado, tudo isso era dramaturgia corporal. O corpo, exposto, vulnerável, escrevia no instante o que nenhuma caneta poderia escrever antes.

Essa lição das praças dialogava profundamente com minha própria história de vida. Na escola, nunca fui o aluno que brilhava nos esportes, nem aquele que se destacava nas exatas ou na gramática. Era razoável em biologia, mas isso não fazia de mim alguém popular. O que me salvava era a rara aula de “artes” onde eu conseguia exercitar minimamente o meu interesse por desenhar e, obviamente, o humor. Fazer rir foi minha maneira de criar laços, de ser aceito, de ter lugar. Nas praças, essa estratégia se transformou em arte. Fazer rir não era apenas recurso de sobrevivência social, mas ferramenta de encontro coletivo. O público ria de mim, mas, mais do que isso, ria comigo e esse riso nos unia.

Por isso, cada intervenção se tornou uma aula, mais potente que qualquer ensaio formal. Aprendi que o palhaço não controla a cena, mas se deixa atravessar por ela. Não esconde suas falhas, mas as oferece como presentes. Não busca a perfeição, mas insiste em tropeçar com dignidade. A praça me

ensinou que a falha não é apenas parte da cena: é o coração dela. E, mais do que isso, é o coração da própria vida. Ser palhaço, no fundo, é assumir o fracasso como linguagem, transformar o ridículo em beleza, e oferecer ao público não a imagem de um herói, mas de um ser humano tão vulnerável quanto todos.

4.2 Orientação com Ésio Magalhães

As orientações com Ésio Magalhães foram um dos pontos de virada mais importantes no meu processo de formação como palhaço. Quando aceitei o risco de me expor nas praças, quando comecei a experimentar as primeiras versões do Maestro Éoson, percebi que havia algo ali que eu não conseguia nomear sozinho. Era engraçado em alguns momentos, patético em outros, mas ainda fragmentado, instável demais. Eu sentia que precisava de um olhar de fora — não para me dizer o que “corrigir”, mas para me ajudar a enxergar melhor o que já estava acontecendo. Foi assim que Ésio entrou no processo: não como um professor distante, mas como alguém que se sentava ao meu lado e dizia, com o corpo inteiro, “vai por aqui, olha de novo, confia no que já está vivo”.

O primeiro encontro presencial, no Teatro Flávio Império, ainda é muito claro na minha memória. Eu cheguei ansioso, com meu trompete debaixo do braço, vestindo as roupas do maestro e tentando mostrar tudo de uma vez. Fiz uma entrada, uma regência, um improviso com o silêncio e quando terminei, ofegante, fiquei esperando uma análise detalhada, quase como se fosse uma prova. Ésio ficou em silêncio por alguns segundos, me olhando com aquele jeito de quem percebe mais do que fala. Então ele disse algo que mudou tudo: “Você não precisa mostrar tanto. O que está interessante já está aí, na sua falha.” Foi um choque, porque eu estava tentando esconder os tropeços, costurar um espetáculo mais “limpo”, e ele me dizia exatamente o contrário: que era na incompetência daquele maestro sem palco, sem orquestra, sem plateia, que morava o riso verdadeiro.

Essa frase abriu um horizonte inteiro. Bolognesi já havia me alertado, em Palhaços, que a falha é a essência do palhaço, mas ouvir isso diretamente de Ésio, depois de me ver em cena, foi como receber uma autorização para ser vulnerável (Bolognesi, 2003, p. 23). Era como se ele dissesse: “pare de tentar acertar. Seja apenas convictamente ridículo, e o público vai te reconhecer por isso”.

E não era um conselho solto, mas fruto de toda a sua trajetória com Tiche Vianna no Barracão Teatro. Os dois construíram uma pedagogia da máscara que bebe na fonte de Jacques Lecoq, mas também ganha contornos muito brasileiros. Com a máscara neutra, como Lecoq descreve em *O Corpo Poético*, o ator aprende a silenciar, a limpar os excessos, a escutar o mundo sem antecipar respostas (Lecoq, 2010, p. 56). Com as máscaras expressivas, descobre a potência do exagero, da deformação, da humanidade amplificada. Com a *commedia dell'arte*, encontra os arquétipos, os jogos de status, a tipificação do humano. Só então chega o nariz vermelho, o menor e mais potente de todos, onde toda essa jornada se condensa.

Ésio trazia isso em cada observação, mesmo quando não falava em “máscara” de modo explícito. Ele me lembrava, por exemplo, de deixar as pausas respirarem, de não atropelar um silêncio com pressa. Isso é pura pedagogia da máscara neutra: o corpo em estado de presença, sem tentar resolver tudo. Ele me provocava explorar os gestos grandiosos de regência até o limite, sem medo do exagero, até que se tornassem cômicos por si só. Isso é máscara expressiva: a humanidade levada ao extremo, ao ponto do riso. Ele sugeria que eu aceitasse meu maestro como um tipo, um arquétipo pretensioso, que acreditava ter o controle mas não controlava nada e ali estava a *commedia dell'arte* em sua essência.

Essas camadas me ajudaram a perceber que o Maestro Éoson não era só uma criação pessoal, mas parte de uma linhagem de figuras cômicas que

atravessam a história. Bergson dizia que o cômico nasce quando vemos a rigidez no humano, quando a vida se mecaniza (Bergson, 2007, p. 67). E o maestro regendo uma orquestra inexistente, repetindo o mesmo gesto vazio, é a imagem perfeita disso. O maestro, representante de um suposto saber erudito, é desmontado pela própria precariedade da rua. O público ri, e nesse riso o erudito se dissolve diante da cultura popular.

Nos encontros virtuais, essa linha continuava. Eu mandava vídeos curtos das intervenções, ou escrevia relatos apressados por WhatsApp, e Ésio respondia com comentários que, por vezes, pareciam enigmáticos, mas sempre certos. “Escuta mais o espaço.” “Deixa a falha respirar.” “Não tente conduzir o público, deixa ele te conduzir também.” Essas frases ecoavam nas praças. Quando eu tropeçava porque um cachorro atravessava a roda, eu lembrava: deixa a falha respirar. Quando uma criança interrompia a cena com uma pergunta absurda, eu lembrava: não tente conduzir, escute. E, ao fazer isso, percebia que a cena não perdia força, ao contrário, ganhava verdade.

Cristiane Paoli Quito reforça essa visão quando diz que o corpo é a dramaturgia do palhaço (Quito, 2005, p. 78). Com Ésio, aprendi que não adianta ter falas prontas, gags decoradas, se o corpo não está em jogo. A cena acontece no olhar perdido, na pausa inesperada, na resposta improvisada ao acaso. E isso, longe de fragilizar, fortalece o palhaço. Porque o público não ri do truque, mas da humanidade exposta.

Essas orientações também me tocaram pessoalmente. Eu, que na adolescência descobri no humor minha forma de pertencer a um grupo, percebia agora que ser palhaço era continuar esse mesmo gesto, mas em outro nível. Fazer rir não como máscara social, mas como entrega artística. Quando Ésio me dizia que minha força estava na falha, era como se me dissesse que aquilo que me fez ser aceito lá atrás, no colégio, continuava sendo meu lugar no mundo: o

lugar de quem não vence nos esportes, nem na exatidão das fórmulas, mas vence no riso.

Por isso, os encontros com Ésio não foram apenas orientações técnicas; foram também encontros existenciais. Ele me ajudou a aceitar que o maestro Éoson não precisa de orquestra nenhuma, porque a verdadeira orquestra está sempre no público, nesse coletivo que se dispõe a brincar comigo. Ele me ajudou a entender que a falha não é o que atrapalha o espetáculo, mas o que o funda. E me ensinou, sobretudo, que ser palhaço não é vestir um nariz, mas aprender a viver com a dignidade do ridículo.

5. DESCOBERTAS LABORAIS

Se as praças foram o espaço da instabilidade, onde cada passo podia surpreender e cada olhar da plateia mudava o rumo do gesto, e Ésio Magalhães o farol que iluminava o caminho, então os ensaios e estudos se apresentaram como o território da persistência, da disciplina e do amadurecimento. Diferente da rua, que exigia respostas imediatas, improvisadas e muitas vezes arriscadas, o ensaio oferecia um tempo dilatado, quase elástico, em que era possível desacelerar, observar e repetir. Ali, não havia risadas imediatas ou aplausos instantâneos; havia apenas o corpo, a memória e o espaço como interlocutores. Era um momento de reencontro íntimo comigo mesmo, em que cada gesto, cada respiração e cada hesitação poderiam ser estudados, analisados e ajustados.

Essa experiência de dilatar o tempo em ensaio dialoga diretamente com o que Jacques Lecoq, em *O Corpo Poético*, chama de “estado de disponibilidade”. Lecoq insiste que o trabalho com máscara da neutra à expressiva exige que o ator suspenda o automatismo cotidiano e se abra para uma percepção ampliada do gesto, da respiração e do silêncio (Lecoq, 2010, p. 56). No ensaio, ao repetir movimentos simples, percebia como cada pequena alteração no ritmo ou na intensidade transformava radicalmente o efeito cômico. Era como se cada hesitação ou tropeço se tornasse revelador: não apenas do gesto técnico, mas da própria condição humana de falhar, de se desajustar frente ao mundo.

O ensaio me permitia confrontar limites que a rua não permitia perceber. Era possível sentir o peso do próprio corpo, a tensão acumulada nos ombros, a força ou fragilidade do gesto, a exatidão ou a hesitação da voz. Nesse ponto, a leitura de Mário Fernando Bolognesi, em *Palhaços*, foi fundamental. Ele afirma que a falha é o “motor dramático” do palhaço, aquilo que o diferencia de qualquer outra comicidade (Bolognesi, 2003, p. 67). Ensaiar, então, não significava eliminar a falha, mas investigar suas múltiplas possibilidades: como tropeçar de maneiras diferentes, como errar uma entrada musical de formas

variadas, como repetir um gesto até que ele deixasse de ser eficiente e se tornasse ridículo. Essa repetição ecoa a análise de Henri Bergson, em *O Riso*, que vê no cômico justamente o encontro entre a rigidez mecânica e a vitalidade da vida (Bergson, 2007, p. 45). A repetição em ensaio era, assim, um exercício de escavar esse espaço de rigidez até que o riso pudesse nascer de sua própria quebra.

O ensaio não era apenas prática técnica: era também uma viagem de memória e percepção. Cada repetição carregava lembranças de falhas passadas e acertos inesperados, que, ao serem revisitados, transformavam-se em material criativo. Esse processo lembra o que Cristiane Paoli Quito observa em seus textos sobre o corpo como dramaturgia: o ator, ao revisar gestos e falhas, constrói uma narrativa que não é verbal, mas corporal (Quito, 2005, p. 56). O corpo guarda a memória da comicidade e, a cada ensaio, reinscreve essa memória em novas combinações. Assim, cada tropeço do passado se tornava um recurso para o presente, cada gesto falho, um convite a redescobrir a cena.

Ao mesmo tempo, os ensaios se tornaram um laboratório de atenção: atenção ao espaço, ao tempo, à respiração, ao ritmo, à possibilidade de erro e à reação imaginária do público. Essa atenção radical era também uma pedagogia da vulnerabilidade. Tiche Vianna, em seus escritos sobre máscara, enfatiza que a máscara exige do ator um corpo reorganizado, livre das proteções cotidianas (Vianna, 2023, p. 112). O nariz vermelho, nesse sentido, não esconde, mas revela. Ensaiar com essa perspectiva significava aceitar ser atravessado por cada gesto, permitir que até mesmo o ridículo ganhasse espaço, sem a censura imediata da autoconsciência.

Nesse território, a tensão entre controle e entrega era constante. Era preciso aprender a conduzir o gesto sem sufocá-lo, a planejar sem engessar, a repetir sem perder frescor. Aqui, a noção de risco como método, trazida por Chacovachi no *Manual do Palhaço de Rua*, também se fazia presente

(Chacovachi, 2016, p. 78). Se na rua o risco vinha de fatores externos: o público, o espaço, o acaso. No ensaio ele era interno: arriscar-se a falhar repetidamente, arriscar-se a experimentar soluções absurdas, arriscar-se a se expor ao próprio ridículo sem garantias de eficácia. Esse risco íntimo, invisível a uma plateia, era talvez mais difícil de sustentar do que aquele da rua.

Ensaiair era, portanto, diálogo constante com o corpo, a memória e a imaginação, numa busca silenciosa de autenticidade e precisão. Era também um espaço de escuta ética: escutar o gesto que não queria nascer, escutar a fragilidade antes do riso, escutar a falha como possibilidade. Nessa dimensão, os ensaios se tornaram não apenas preparação técnica, mas também exercício de humanidade, onde cada descoberta era reconduzida a material criativo, cada hesitação era elevada a motor dramatúrgico, e cada repetição, longe de ser burocrática, se tornava investigação poética sobre o que significa ser um palhaço.

5.1 A infantilização da palhaçaria e a lógica do entretenimento

Uma das reflexões mais contundentes que emergiram no diálogo com a tese de Alda Souza diz respeito ao processo histórico de infantilização da figura do palhaço. Ao longo do século XX e início do XXI, a figura que outrora representava a crítica social, a desestabilização da ordem e o riso como potência coletiva passou a ser, em grande parte, associada quase exclusivamente ao universo infantil. Como aponta Souza (2018, p. 87), “o palhaço, que já foi a corporificação da desordem e do grotesco, foi gradualmente domesticado pela lógica do mercado cultural, transformando-se em produto direcionado ao público infantil”.

Esse deslocamento não é meramente estético, mas político. O capitalismo, ao absorver e mercantilizar as formas culturais, redefine seus usos e sentidos. O que antes era riso popular, subversivo e coletivo, torna-se produto de entretenimento domesticado, retirado de seu potencial de crítica. Assim, o

palhaço é frequentemente reduzido a animador de festas, figura caricata que diverte crianças em ocasiões privadas, esvaziado de sua potência política. Como observa Souza (2018, p. 92), “a infantilização é estratégia de neutralização: ao reduzir o palhaço ao espaço do lúdico inofensivo, desarma-se sua capacidade de provocar, questionar e resistir”.

Em minha própria trajetória, esse embate foi vivido de maneira visceral. Durante a criação de Sinfonia, não foram poucas as vezes em que, ao dizer que estava construindo um espetáculo de palhaçaria, ouvia perguntas do tipo: “É para crianças?” ou “Vai ter festinha no final?”. A noção de que a palhaçaria é arte para todos, que pode habitar a praça pública, dialogar com a música clássica, improvisar com adultos e crianças em simultâneo, parecia constantemente invisibilizada pela expectativa social de que o palhaço é sinônimo de entretenimento infantil. Essa experiência concreta ecoava o diagnóstico de Souza: a lógica mercantil havia colonizado o imaginário social a ponto de associar o nariz vermelho quase exclusivamente à infância.

Entretanto, como reforça Bakhtin (2010), o riso popular é universal, dirigido “a todas as pessoas e a todas as coisas” (Bakhtin, 2010, p. 68). O palhaço, nesse sentido, não pertence a uma faixa etária, mas a uma experiência coletiva que atravessa idades, classes e contextos. Ao retomar a rua como espaço de criação, Sinfonia confronta diretamente essa lógica: no mesmo círculo, crianças riam do trompete desafinado, enquanto adultos percebiam a ironia da orquestra inexistente e idosos se encantavam com a música que surgia do nada. Essa multiplicidade de leituras reafirma o valor artístico da palhaçaria como linguagem ampla, que não se reduz ao infantil, mas acolhe a todos em sua potência.

Souza também analisa como a lógica do entretenimento promove uma estetização superficial, que privilegia o espetáculo rápido, consumível e

descartável. O palhaço, nessa chave, passa a ser medido por sua eficácia em entreter, e não pela densidade estética ou pela capacidade de provocar reflexão.

Cristiane Paoli Quito reforça essa visão ao afirmar que “o corpo já é dramaturgia”, e que o trabalho do palhaço, quando levado a sério, evidencia gestos mínimos e fragilidades que ultrapassam o mero entretenimento (Quito, 2004, p. 78). O público não riu apenas da “piada”, mas da exposição radical da humanidade no ridículo. Nesse sentido, reduzir o palhaço ao entretenimento infantil é também um empobrecimento da linguagem teatral, que ignora sua dimensão poética e política.

Há, portanto, uma tensão central que atravessa minha própria prática: como resistir à lógica do entretenimento e afirmar a palhaçaria como arte? Sinfonia responde a essa questão ao apostar em um espetáculo que, ao mesmo tempo, diverte e provoca. O maestro que espera uma orquestra inexistente não é apenas motivo de riso, mas metáfora do artista popular que insiste em criar mesmo diante da precariedade. A espera, nesse contexto, não é passividade, mas denúncia e invenção. A cada tropeço, a cada gesto ridículo, a cena reafirma que o palhaço não é mercadoria, mas encontro; não é produto, mas processo.

Essa reflexão de Souza se torna ainda mais potente quando articulada à noção de riso popular de Burke (2010). O riso, quando partilhado em praça pública, reatualiza a tradição do carnaval, em que a ordem era momentaneamente suspensa e figuras de poder ridicularizadas (Burke, 2010, p. 112). Ao colocar em cena um maestro sem orquestra, Sinfonia tensiona a própria hierarquia cultural que opõe erudito e popular, questionando porque a música clássica é considerada “alta arte”, enquanto a palhaçaria é vista como entretenimento menor. Essa fricção estética e política reafirma que a infantilização do palhaço não é natural, mas construção social historicamente situada, e que pode e deve ser resistida na prática artística.

Em suma, o diálogo com Alda Souza me permitiu nomear uma sensação que já me acompanhava intuitivamente: a de que ser palhaço no Brasil contemporâneo é também enfrentar o estigma da infantilização e do entretenimento. Resistir a esse estigma significa, para mim, assumir a precariedade como estética, o ridículo como poética e o encontro como valor. Como sintetiza Souza (2018, p. 141), “a palhaçaria não se limita a entreter; ela produz sentido, cria vínculos e resiste à lógica produtivista que insiste em reduzi-la a mercadoria”.

5.2 Poética do Ridículo

O ridículo constitui um dos pilares fundamentais da linguagem da palhaçaria, operando não apenas como efeito cômico, mas como princípio organizador da cena, do corpo e da relação com o público. Diferentemente de uma comicidade baseada na piada, no virtuosismo técnico ou na astúcia verbal, o riso do palhaço emerge da exposição radical da inadequação humana. O ridículo, nesse contexto, não é um erro a ser corrigido, mas uma condição assumida, cultivada e elaborada poeticamente. Trata-se de uma escolha estética que transforma a falha em método e o fracasso em dramaturgia.

Henri Bergson, ao analisar os mecanismos do riso, identifica no cômico a presença de uma rigidez mecânica inserida na fluidez da vida. Para o autor, rimos quando um corpo, um gesto ou um comportamento se repete de forma automática, revelando uma inadequação entre o sujeito e a situação (Bergson, 2007). No entanto, se em Bergson o riso pode operar como ferramenta de correção social uma forma de pressionar o indivíduo a se adaptar à norma, a palhaçaria subverte esse princípio. O palhaço não corrige sua rigidez; ele a sustenta. Não busca se adaptar; insiste em sua inadequação. O riso, nesse caso, não normaliza, mas desestabiliza.

Essa desestabilização é central para compreender o ridículo como poética. O palhaço constrói sua cena a partir do desnível constante entre aquilo que

pretende ser e aquilo que efetivamente consegue realizar. Mário Fernando Bolognesi aponta que o palhaço vive da tensão entre grandeza e impotência, entre a crença em si mesmo e a evidência reiterada do fracasso (Bolognesi, 2003). É exatamente nesse intervalo nem totalmente trágico, nem plenamente heroico que o ridículo se instala. O palhaço não ignora sua limitação; ele a transforma em motor de ação.

No espetáculo *Sinfonia*, essa lógica se materializa na figura do Maestro Éoson, que se apresenta como regente de uma grande obra erudita sem dispor de sua condição mínima de realização: a orquestra. O ridículo não está apenas na ausência concreta dos músicos, mas na insistência do maestro em sustentar sua autoridade, sua pompa e sua fé no acontecimento da sinfonia. Cada tentativa de adiar o colapso organizar o camarim, escolher a roupa ideal, decidir a gravata, afinar um instrumento invisível — aprofunda o abismo entre expectativa e realidade. O palhaço não resolve o impasse; ele o prolonga até que o próprio impasse se torne a obra.

Esse prolongamento do insustentável revela uma dimensão política do ridículo. Alda Fátima de Souza analisa o palhaço como figura que opera à margem dos modos de produção capitalistas, justamente por assumir a improdutividade, o erro e o tempo dilatado como valores estéticos (Souza, 2018). Em um sistema que exige eficiência, desempenho e resultados mensuráveis, o palhaço insiste em falhar publicamente, em desperdiçar tempo, em produzir algo que não se converte facilmente em mercadoria. O ridículo, nesse sentido, torna-se gesto de resistência: ao recusar a lógica da perfeição e da utilidade, o palhaço afirma outras formas de valor baseadas no encontro, na escuta e na experiência compartilhada.

Essa resistência encontra eco no pensamento de Mikhail Bakhtin sobre o riso popular e a carnavalização. Para o autor, o riso carnavalesco rebaixa o que é elevado, expõe o corpo grotesco e suspende temporariamente as hierarquias sociais (Bakhtin, 2010). O ridículo palhacesco participa dessa tradição ao

parodiar figuras de autoridade, saberes instituídos e códigos de prestígio cultural. O maestro ridículo não é apenas um indivíduo fracassado; ele é a caricatura de um ideal de excelência erudita que se sustenta em protocolos, formalismos e exclusões. Ao falhar, ele revela a fragilidade dessas construções simbólicas.

No plano pedagógico, o ridículo atua como ferramenta de formação do corpo cênico. Ensaiar palhaçaria é aprender a sustentar o constrangimento, a escutar o silêncio, a permanecer em cena quando nada “funciona”. Uma pausa longa demais, um gesto repetido em excesso, uma ação que não gera riso imediato tornam-se campos de investigação. O ridículo ensina tempo, ritmo e presença. Ele desloca o foco do “acerto” para a qualidade da relação estabelecida com o público. O palhaço aprende que o riso não é algo que se impõe, mas algo que se constrói na escuta e na vulnerabilidade.

Mais do que um efeito cômico, o ridículo configura uma ética da exposição. Colocar-se em cena como ridículo é aceitar a própria insuficiência, renunciar ao controle absoluto e confiar na inteligência coletiva do público. Essa ética produz uma política do encontro: o riso não acontece contra alguém, mas com alguém. O palhaço não oferece ao público um espetáculo fechado; ele oferece a si mesmo em estado de risco, convidando a plateia a partilhar a experiência da falha.

Assim, compreender o ridículo como poética é reconhecer que ele atravessa múltiplas camadas da palhaçaria. Ele é estética, porque organiza forma, ritmo e dramaturgia; é política, porque tenciona lógicas de poder, produtividade e hierarquia; é pedagogia, porque ensina o corpo a lidar com o erro, o tempo e o outro; e é ética, porque exige do artista coragem para se expor em sua fragilidade. Ao transformar o fracasso em linguagem e o constrangimento em comunhão, o palhaço reafirma sua potência como figura que revela, por meio do riso, a condição profundamente imperfeita e compartilhada do ser humano.

5.3 Máscara, Corpo e Gesto Mínimo

Depois de compreender o valor do erro e do ridículo, percebi que a criação do palhaço se aprofundava também na economia do gesto: o mínimo se tornava máximo, e cada movimento carregava intenção, emoção e narrativa. A máscara, tanto de forma literal quanto simbólica, funcionava como amplificadora da atenção e da sensibilidade do corpo. Inspirado por Jacques Lecoq, em *O Corpo Poético*, aprendi que o corpo, diante da máscara, precisa tornar-se extremamente consciente de sua expressão: o gesto mínimo revela mais do que qualquer palavra ou exagero físico (Lecoq, 2010, p. 45). E foi justamente a pedagogia da falha, cultivada nos ensaios, que me preparou para essa sutileza: cada tropeço, cada hesitação e cada falha anterior agora se transformava em refinamento, em microgestos carregados de significado.

A influência de Ézio Magalhães nesse processo foi decisiva. Sua prática com as máscaras, da neutra até as da *commedia dell'arte*, me mostrou que o nariz vermelho é, de certo modo, herdeiro dessas experimentações. Ézio sempre reforçava que a máscara obriga o ator a uma disponibilidade radical, onde o corpo precisa falar antes da palavra. Essa visão dialoga diretamente com as reflexões de Tiche Vianna, em textos como *Além da Commedia dell'Arte: Uma aventura num barracão de máscaras* (2023). Vianna lembra que a máscara reorganiza o corpo do ator, obrigando-o a explorar outros centros de energia, novos ritmos e diferentes formas de presença. Foi exatamente isso que senti em ensaios: a máscara, mesmo quando invisível, exigia um corpo mais atento, mais aberto à escuta e mais permeável ao ridículo.

Ensaiar nesse contexto exigia escuta radical do corpo. Cada articulação, cada micromovimento, cada respiração se tornava veículo de expressão dramática. (Lecoq, 2010, p. 45) insiste que a máscara neutra é a grande mestra do ator porque ensina silêncio, presença e economia, enquanto a máscara expressiva amplia o gesto até o limite do ridículo. Essa pedagogia atravessa a prática da palhaçaria: o nariz vermelho, sendo a menor máscara do mundo,

obriga o ator a transformar cada mínimo gesto em revelação, pois nada pode se esconder. O que antes era um erro isolado, agora se tornava recurso consciente: o corpo aprendia com suas próprias falhas e sabia como transformar fragilidade em narrativa e humor.

Essa visão encontra eco também nas análises de Cristiane Paoli Quito (2004), que compreende o corpo como dramaturgia em ato (Quito, 2004, p. 78). Cada tropeço, cada silêncio prolongado e cada gesto hesitante já compõem a cena antes mesmo do público estar presente. Ensaiar não é preparação passiva: é criação em tempo real, e cada falha incorporada contribui para a dramaturgia do palhaço. Em minha experiência, um simples atraso no levantar do braço, um olhar que demorava a se fixar ou um passo em falso ganhavam carga poética e cômica. O gesto mínimo passou a ser amplificador da poética do ridículo: o riso não surgia do excesso, mas da percepção do absurdo contido na sutileza.

Ésio Magalhães e Tiche Vianna sempre destacaram, cada um à sua maneira, que a máscara não serve para esconder, mas para revelar. Essa afirmação me marcou profundamente. Durante um ensaio no Centro Cultural da Penha, ao caminhar pelo palco com passos lentos, o trompete suspenso no ar e uma leve hesitação no ombro, percebi que aquele instante “imperfeito” tinha mais potência do que qualquer virtuosismo técnico. A máscara invisível estava ali, exigindo que meu corpo se tornasse legível, que o gesto mínimo carregasse todo o peso da cena. Era a vulnerabilidade transformada em presença.

Nesse sentido, a pedagogia da falha se encontrava com a pedagogia do gesto mínimo. O erro prolongado ensinava tempo, ritmo e paciência; a máscara exigia precisão, clareza e honestidade. A síntese dessas duas pedagogias configurava a própria poética do meu palhaço: transformar cada vacilo em dramaturgia, cada silêncio em ritmo, cada hesitação em poesia cômica. Ensaiar para falhar era também ensaiar para depurar, para lapidar o gesto até que ele se tornasse mínimo e, por isso mesmo, imenso.

A consciência do tempo e do espaço cênico também se aprofundava nesse processo. Cada micro gesto exigia atenção não apenas ao corpo, mas à duração do silêncio e ao espaço da cena. Lecoq (2010) lembra que o teatro físico é feito de ritmos e pausas, e que a máscara ensina o ator a sustentar o vazio. Essa lição se tornava concreta nos ensaios: sustentar o trompete imóvel por segundos a mais criava expectativa; atrasar levemente um passo transformava o simples caminhar em gag. O público, mesmo imaginado, já era convocado a rir do descompasso entre o esperado e o acontecido.

Em síntese, meus aprendizados acerca dessas investigações representam a fusão entre a pedagogia do fracasso e a pedagogia da máscara. A falha se converte em refinamento; o gesto mínimo, em dramaturgia; a vulnerabilidade, em força cômica. Esse aprendizado foi sustentado pelas práticas com Ézio Magalhães, pela teoria e pesquisa de Tiche Vianna, e pela pedagogia corporal de Jacques Lecoq. Juntos, esses referenciais mostraram-me que o palhaço não nasce de truques ou da busca por grandiosidade, mas da coragem de escutar o corpo em sua fragilidade e de transformar o mínimo em máximo e a pausa em encontro.

5.4 Improvisação, jogo e público

A improvisação, dentro do processo criativo do palhaço, não se resume à ideia comum de espontaneidade ou invenção súbita. Improvisar, na prática, é antes de tudo uma pedagogia de escuta e risco. O teatro é um ensaio da realidade: nele, podemos experimentar gestos, ações e falas que talvez não ousássemos realizar fora da cena. A improvisação, nesse sentido, foi para mim um espaço de liberdade radical, onde cada tentativa, cada tropeço e cada silêncio podiam ser testados sem a urgência do acerto. O improviso não era fuga da estrutura, mas método para descobrir o que o corpo, a cena e a relação ainda não haviam revelado.

O improviso também me mostrou que a fragilidade pode ser força cômica. O que Grotowski (1987) chama de “via negativa” a busca não pela acumulação de técnicas, mas pela retirada dos excessos até restar o corpo nu e disponível, ecoa diretamente na improvisação clownesca (Grotowski, 1987, p. 78). Quanto mais me desarmava das tentativas de “ser engraçado”, mais abria espaço para que o gesto mínimo, o olhar deslocado ou o silêncio inesperado surgissem como potências de cena. Improvisar era, portanto, despojar-se: permitir que a vulnerabilidade fosse visível e que a precariedade se transformasse em matéria criativa.

Bolognesi (2003) reforça esse aspecto ao afirmar que o palhaço nasce do desnivelamento, do erro reiterado e da falha assumida (Bolognesi, 2003, p. 67). O improviso, nesse horizonte, não é apenas técnica, mas condição ontológica do palhaço. Improvisar é estar sempre por um fio, diante do risco do ridículo, aceitando que a piada pode não vir, que o gesto pode falhar, que o público pode não rir. Mas é justamente nesse risco que a comicidade se constrói, porque o espectador reconhece no palhaço não a perfeição, mas a humanidade que tropeça. Assim, improvisar se torna também um ato de coragem: expor-se ao vazio, sustentar o silêncio e esperar o momento em que a falha se converte em riso.

Há ainda um elemento coletivo que marca profundamente a improvisação. Mesmo quando ensaiava sozinho, havia sempre um público imaginário comigo, exigente e presente. Cada pausa, cada gesto, cada hesitação era projetado para esse outro invisível. Bakhtin (2010), ao refletir sobre o riso popular, mostra que a comicidade é sempre relacional: não existe em si mesma, mas no encontro, na troca, na partilha (Bakhtin, 2010, p. 68). Improvisar diante do público imaginário era, portanto, um exercício de empatia, de antecipação do olhar do outro, de construção de vínculo mesmo na ausência. O improviso se tornava um ensaio do encontro futuro: um jogo de preparação para a relação real, em que cada gesto era testado como uma ponte de comunicação.

Nesse processo, compreendi que improvisar é mais do que criar: é aprender a lidar com a instabilidade do tempo. A improvisação ensina que não há gesto neutro, que cada micro decisão do corpo carrega narrativas possíveis. O improviso, ao se alimentar da falha, do ridículo e da precariedade, transforma a própria instabilidade em dramaturgia. Jogar com o público, seja ele real ou imaginado, é assumir que a cena é sempre viva, imprevisível e aberta. Improvisar, assim, não é apenas prática técnica ou estética, mas ética: é escolher estar presente, vulnerável e disponível ao encontro.

5.5 Espaços e Territorialidade

A escolha dos espaços de ensaio nunca foi apenas logística; ela carregava significados profundos e múltiplos. Ensaiar no Teatro Flávio Império, no CEU Tiquatira ou no Centro Cultural da Penha não era apenas ensaiar para um palco: era entrar em diálogo com territórios que possuíam história, memória e vida própria. E, nesse caso, esses territórios estavam localizados na Zona Leste de São Paulo, bairro onde vivi toda minha vida, rodeado de ruas, praças e centros comunitários, mas marcado por escassez de espaços culturais estruturados. Ensaiar ali não era apenas praticar; era ocupar, reivindicar e dar visibilidade a lugares que, muitas vezes, não eram reconhecidos como espaços de criação artística.

Ensaiar nesses espaços significava perceber o corpo não apenas como instrumento de expressão, mas como receptor e tradutor da energia do local, que carregava tanto o histórico das pessoas quanto as limitações estruturais do bairro. A Zona Leste é uma região rica em diversidade cultural e vivências populares, mas pobre em equipamentos artísticos, o que tornava cada ensaio um gesto de afirmação cultural e pertencimento. Movimentar-me pelo palco significava dialogar com a arquitetura, afinar o corpo com o espaço e reconhecer que o gesto artístico podia ser uma extensão da memória afetiva do território.

Essa sensibilidade ao espaço propõe que o corpo deve ser sensível ao tempo e ao espaço, percebendo cada movimento como interação com o ambiente. Ensaiar era perceber cada corredor, cada eco, cada barulho urbano como coautores silenciosos da criação. Não se tratava apenas de preparar o gesto: era calibrar o corpo, a percepção e a imaginação para interagir com territórios pouco valorizados e, muitas vezes, negligenciados culturalmente.

O ensaio nos espaços culturais da Zona Leste também carregava uma dimensão política e ética. Inserir meu corpo, meu gesto e minha imaginação nesses territórios significava reconhecer e respeitar a história da região e da comunidade, dialogar com memórias e experiências que existiam ali antes de mim. Ensaiar nesses lugares era também reivindicar visibilidade para espaços periféricos, mostrando que a arte pode e deve ocupar todos os territórios, não apenas os centros urbanos mais valorizados ou equipados.

Além disso, cada espaço oferecia desafios que se transformavam em material criativo. Um banco rangendo podia ser incorporado como ponto cômico; a reverberação de um som podia gerar efeitos inesperados. Ensaiar nesses ambientes era aprender a transformar restrições físicas, estruturais e urbanísticas em oportunidades poéticas, tornando o corpo sensível, flexível e atento, capaz de dialogar com o espaço e com a memória do território.

Ao mover-me pelo palco, ao ajustar postura, respiração e intenção, percebia que o espaço respondia, ensinava e, muitas vezes, corrigia. Era uma dança silenciosa entre corpo e território, um diálogo contínuo de tentativa, erro, percepção e adaptação. O espaço deixava de ser apenas cenário: tornava-se parceiro ativo da criação, moldando gesto, pausa, ritmo e experiência sensorial do artista.

Cada ensaio transformava-se, assim, em laboratório não apenas de técnica e expressão, mas de pertencimento, resistência e criação coletiva, valorizando um território que moldou minha história e minha relação com a arte.

5.6 Cansaço, Limitação e Invenção

Do meio para o final do processo criativo, o acúmulo das demandas começou a se tornar avassalador. Ensaios constantes, produção, reuniões, orientações, escrita, organização logística e, ao mesmo tempo, a vida externa, trabalho, faculdade, transporte público, a rotina familiar, etc. criavam uma sobrecarga inevitável. O corpo se ressentia: faltava fôlego, os braços tremiam, a memória parecia falhar diante da exaustão. No entanto, essa experiência de cansaço, longe de se reduzir a obstáculo, acabou se convertendo em material cênico, em força poética. O corpo exausto, com suas limitações físicas e mentais, revelava fragilidades que se transformavam em descoberta estética e humor genuíno.

Recordo de um ensaio particularmente cansativo no Centro Cultural da Penha. Estava conduzindo um solo de trompete, mas o ar simplesmente não vinha: o som saía falho, a afinação escapava. A princípio, a frustração foi inevitável. No entanto, logo percebi que aquele mesmo tropeço, aquela nota desafinada, aquela pausa involuntária criavam ritmo, tensão e surpresa. O erro forçado pela exaustão se transformava em autenticidade, revelando algo profundamente humano e engraçado: o maestro que queria ser grande, mas era atravessado por suas limitações mais básicas. Nesse instante, compreendi que ensaiar cansado não apenas era inevitável, mas também revelava dimensões da comicidade que a técnica impecável jamais poderia oferecer.

Bakhtin (2010) ilumina essa experiência ao lembrar que o riso popular é resistência diante da precariedade da vida (Bakhtin, 2010, p. 68). Rir da própria limitação, rir do esgotamento, rir do corpo que falha é também transformar a vulnerabilidade em gesto de resiliência coletiva. Nos ensaios exaustos, o riso

não era apenas cômico: era também político, era afirmação de que, apesar do peso das rotinas, ainda havia espaço para o jogo, para a invenção e para a celebração da imperfeição.

Alda Souza (2018) reforça esse ponto ao destacar como o palhaço se contrapõe à lógica produtivista do capitalismo (Souza, 2018, p. 28). O corpo cansado, quando transformado em dramaturgia, recusa a ideia de eficiência como valor único. A exaustão, ao ser exposta em cena, revela a contradição: enquanto o mercado exige performance incessante, o palhaço mostra que até o corpo fatigado pode ser poético, que até a limitação pode se tornar criação. O gesto trêmulo, em vez de fracasso, vira comentário crítico sobre a precariedade da vida contemporânea.

Essa experiência também se relaciona com a pedagogia de Jacques Lecoq (2010). No *Corpo Poético*, Lecoq enfatiza a importância do corpo disponível, sensível ao espaço, mas também lembra que é nas tensões, nos desequilíbrios e nas resistências que a cena se enriquece (Lecoq, 2010, p. 56). Ensaiar exausto se tornou, paradoxalmente, exercício de disponibilidade radical: o corpo, sem forças para controlar cada detalhe, deixava escapar gestos verdadeiros, micro-movimentos carregados de humanidade. Era como se o cansaço retirasse as máscaras da técnica e revelasse a fragilidade nua do corpo, convertendo-a em força expressiva.

Nesse sentido, o cansaço não apenas acompanhou o processo, mas o instruiu. Cada noite mal dormida, cada ensaio após uma jornada de trabalho se inscrevia na dramaturgia, ainda que de forma inconsciente. O maestro Éoson, esperando sua orquestra inexistente, carregava em seu corpo não apenas a pompa ridicularizada, mas também a fadiga acumulada de um artista independente que insistia em criar. Essa fadiga, exposta e assumida, fazia parte da honestidade do gesto — e era exatamente essa honestidade que provocava riso e empatia.

Em síntese, cansaço, limitação e invenção se tornaram dimensões inseparáveis no processo criativo. O cansaço físico e mental não foi apenas obstáculo, mas ferramenta pedagógica e poética: ensinou a rir da vulnerabilidade, a transformar a falha em cena, a aceitar a limitação como motor de invenção. Como no riso popular, analisado por Bakhtin, ali estava a força de resistir através da comicidade, de afirmar que até o corpo exausto carrega potência artística. Assim, cada tremor, cada pausa involuntária, cada nota desafinada deixou de ser falha isolada e se transformou em matéria de criação, em riso compartilhado, em poesia do limite humano.

Esse diálogo entre cansaço, limitação e invenção também se estende ao meu presente, no exato momento em que escrevo este trabalho. Assim como nos ensaios, onde o corpo exausto revelava fragilidades cômicas e poéticas, agora a escrita nasce em meio a deslocamentos diários de duas horas, à rotina intensa de trabalho, à mudança de casa e às pressões que se acumulam. Há dias em que as frases parecem trôpegas, as ideias hesitam, o pensamento falha em sustentar a afinação desejada. No entanto, percebo que esse mesmo cansaço, longe de anular o processo, o revela de forma mais honesta: escrever entre caixas de mudança, revisando capítulos no ônibus, ou corrigindo ideias após uma jornada de trabalho é também inscrever na pesquisa o corpo real que a produz. Assim como o maestro Éoson encontrava comicidade em sua limitação, encontro potência na escrita marcada pela fadiga: cada pausa, cada lapso e cada repetição se tornam não fraquezas, mas marcas de autenticidade. Nesse sentido, o TCC, assim como o espetáculo, não é apenas produto acadêmico ou artístico, mas testemunho encarnado de uma experiência de resistência, de insistência criativa, onde até a exaustão se transforma em matéria poética.

6. O ESPETÁCULO SINFONIA

6.1 A gênese da ideia

A imagem do maestro sem orquestra não nasceu como um projeto pensado racionalmente, mas como uma espécie de epifania cômica. Durante o projeto Solo em Conjunto, quando eu ainda experimentava materiais soltos de palhaçaria, surgiu a figura desse regente cheio de pompa, pronto para comandar uma sinfonia grandiosa, mas diante de um vazio constrangedor. No início, parecia apenas uma piada simples: alguém pronto para algo que não se realiza. Mas aos poucos fui percebendo a força simbólica daquela imagem, que se revelou uma metáfora profunda da condição do artista popular em um sistema desigual. Eu me reconhecia nela: desejando criar algo monumental, mas dispondo apenas de meu corpo, meu trompete e minha imaginação. O cômico estava justamente aí, na distância entre a expectativa criada e a realidade frustrada, o que me levou a refletir sobre como essa tensão reflete não apenas minha trajetória pessoal, mas também questões mais amplas de desigualdade social e resistência artística.

O palhaço é a corporificação do desnível: ele anuncia um feito extraordinário e fracassa de modo retumbante, e é desse hiato entre a promessa e a impotência que nasce o riso. A comicidade não reside no êxito, mas na evidência do fracasso como condição humana. No caso do Maestro Éoson, essa tensão se manifesta no contraste entre a figura de maestro — carregada de autoridade, disciplina e erudição — e o vazio da orquestra inexistente. O público ri porque reconhece, no descompasso entre a grandiosidade esperada e a precariedade oferecida, não apenas o ridículo do personagem, mas também algo de profundamente humano: o esforço de sustentar uma ilusão mesmo diante da impossibilidade. Esse riso é revelador, pois expõe o artista não como um ser distante, mas como alguém que falha e, ao falhar, compartilha sua vulnerabilidade com a plateia. Em ensaios práticos, por exemplo, durante improvisos em praças públicas, notei como o público reagia com gargalhadas

quando eu simulava reger uma orquestra invisível, transformando o fracasso em um momento de conexão coletiva e crítica social.

Essa percepção foi se ampliando à medida que eu lia autores como Alda Souza, que reflete sobre os modos de produção do palhaço sob o capitalismo. Em sua tese *O Palhaço e os Modos de Produção: A influência do capitalismo no risível*, SOUZA (2018) mostra como a palhaçaria, muitas vezes reduzida a um “entretenimento infantil” pela lógica mercadológica, resiste justamente porque desloca o valor do espetáculo da produção material para a produção relacional. A potência do palhaço não está em entregar um produto acabado, mas em criar encontros singulares, marcados pelo improviso, pela fragilidade e pelo vínculo com o público. Assim, o maestro sem orquestra não representa apenas a precariedade de recursos, mas a possibilidade de transformar a falta em linguagem. Ao invés de oferecer uma sinfonia “perfeita”, ele transforma a própria ausência em jogo: regendo músicos imaginários, inventando silêncios como música, transformando o vazio em expectativa cômica. Nessa chave, o personagem não apenas ironiza a pretensão erudita de um concerto, mas também encarna a própria resistência da arte popular, que insiste em existir mesmo diante das carências estruturais. Como defende SOUZA (2018), essa é a força política do palhaço: ao expor sua limitação, ele não se rende ao fracasso, mas faz dele motor poético, gesto de crítica e convite ao riso coletivo. Essa dimensão política se aprofundou em minhas reflexões, conectando o espetáculo a debates sobre desigualdade cultural, onde a arte popular desafia a hegemonia do mercado ao priorizar o relacional sobre o comercial.

A gênese de *Sinfonia*, portanto, não foi apenas artística, mas também existencial e política. Ao colocar em cena um maestro sem músicos, eu falava de mim, da minha condição enquanto artista em formação, e também da condição mais ampla da arte popular, sempre lutando para existir nos interstícios, inventando meios no meio das faltas. Esse processo de criação, marcado por ensaios diários e adaptações a públicos diversos, reforçou como o

espetáculo se tornou uma ferramenta de autoconhecimento e crítica social, ampliando sua relevância além do entretenimento.

6.2 O trompete

O trompete em Sinfonia não é apenas um instrumento musical; é um personagem, um parceiro cênico e, em muitos momentos, um espelho do próprio maestro. Desde os primeiros ensaios, percebi que ele não funcionava apenas como suporte para um número ou um adereço a ser manipulado, mas como eixo dramático de todo o espetáculo. Sua presença em cena condensava muitas das tensões que eu buscava explorar: virtuosidade e falha, música e silêncio, expectativa e surpresa. No início, o trompete apareceu quase por acaso, como instrumento que já fazia parte da minha vida pessoal. Eu sabia tocá-lo, mas ainda não o havia integrado de forma orgânica à linguagem do palhaço. Aos poucos, essa relação começou a se transformar. A cada ensaio, cada improviso na rua, percebia que o trompete oferecia uma dramaturgia própria: ele podia soar com força, mas também desafinar; podia anunciar a solenidade da música clássica, mas também falhar miseravelmente, gerando riso. Em pouco tempo, tornou-se claro que ele seria o verdadeiro fio condutor do espetáculo, guiando as transições entre momentos de tensão e alívio cômico.

Essa escolha está diretamente ligada ao que Bolognesi (2003) discute em *Palhaços*: a comicidade do palhaço nasce da contradição entre promessa e queda. O trompete, nesse sentido, é a promessa constante de música sublime, de grandiosidade sonora. Mas, ao ser tocado por Éoson, o resultado quase nunca corresponde à expectativa. A nota desafina, a respiração falha, o ataque é desastroso. E é nesse abismo entre o ideal e o real que o riso explode. O instrumento, assim, encarna a falha como método, transformando erros técnicos em oportunidades dramáticas. Do ponto de vista prático, essa dramaturgia foi sendo refinada em cada apresentação de rua. Havia dias em que a afinação não estava boa, em que o cansaço do corpo impedia a emissão perfeita, ou em que o público se distraía no meio de uma frase musical. Esses momentos, que

poderiam ser considerados fracassos em um concerto erudito, em Sinfonia se tornavam parte essencial do jogo. Como lembra BIANCHI (2005), em sua Poética do Ridículo, o palhaço não busca apagar a inadequação, mas expô-la, amplificá-la, torná-la motor do riso. Em uma apresentação específica, por exemplo, uma falha sonora inesperada levou a uma improvisação coletiva, onde o público começou a “regir” junto, ampliando o aspecto comunitário do riso.

Há também um aspecto simbólico nessa escolha. O trompete carrega uma tradição de solenidade, especialmente no imaginário popular, em que é associado a fanfarras militares, cerimônias oficiais, desfiles cívicos e até mesmo a momentos litúrgicos. Sua sonoridade metálica e penetrante costuma marcar situações de ordem, grandiosidade e reverência. Colocar esse instrumento nas mãos de um palhaço é já uma operação cômica, porque desloca o signo de seu contexto e o insere em uma lógica de precariedade e improviso. A cada nota errada, não é apenas o maestro que falha, mas todo o peso de uma tradição erudita que se mostra ridícula diante da fragilidade do gesto e da ausência da orquestra. Essa operação dialoga diretamente com a noção de carnavalização desenvolvida por Bakhtin (2010). Para o autor, o riso popular é capaz de “derrubar temporariamente todas as hierarquias, privilégios, normas e tabus” (Bakhtin, 2010, p. 10). No universo carnavalesco, aquilo que é normalmente objeto de reverência — como o sagrado, o político ou o erudito — pode ser rebaixado, ridicularizado e colocado em contato direto com o mundo material e corporal. Como ele descreve, “o riso carnavaliza o mundo, põe tudo e todos no mesmo plano, nivelando o sublime e o grotesco, o sério e o cômico” (Bakhtin, 2010, p. 25). O trompete desafinado em cena é, nesse sentido, um ato de carnavalização, que não apenas subverte hierarquias musicais, mas também questiona estruturas sociais, como a elitização da arte erudita em detrimento da popular.

Além disso, Bakhtin afirma que o riso popular é “universal e ambivalente: alegre e ao mesmo tempo crítico, destruidor e regenerador” (Bakhtin, 2010, p.

12). Essa ambivalência se manifesta no espetáculo: rir do trompete desafinado não é apenas ridicularizar a falha, mas também criar um espaço de comunhão, onde público e artista partilham a experiência de que até o sublime pode ser rebaixado sem perder sua força criativa. A nota errada se torna ponto de encontro, lugar de invenção e de liberdade coletiva. Assim, o maestro sem orquestra não encena apenas um fracasso individual, mas realiza um gesto de crítica cultural: carnavaliza a pompa erudita, revela a comicidade no que é tido como sublime e reintroduz, por meio do ridículo, a dimensão comunitária do riso popular. Como escreve Bakhtin, “o riso liberta não apenas das formas exteriores de medo, mas também das autoridades internas, do dogmatismo e da seriedade unilateral” (Bakhtin, 2010, p. 94). É exatamente essa libertação que se concretiza no momento em que o trompete solene se torna instrumento de falha e, por isso mesmo, de riso, ampliando o potencial político do espetáculo como forma de resistência cultural.

Ao mesmo tempo, o trompete é também espaço de virtuosidade real. Ao longo do processo, investi em estudos técnicos de respiração, articulação e embocadura, buscando ampliar a paleta de sons disponíveis. Essa escolha não visava apenas a “perfeição”, mas a possibilidade de jogar com a fronteira entre o bom e o ruim, o certo e o errado. Como aponta Souza (2018), em sua tese sobre os modos de produção do riso, a potência do palhaço está justamente em transformar escassez em criação. No caso do trompete, o recurso técnico não elimina o erro, mas o torna ainda mais evidente: quanto mais capaz de tocar, mais engraçado se torna o tropeço. Quito (2010) ajuda a pensar esse aspecto ao propor que o corpo é dramaturgia. No caso do trompete, o corpo inteiro é convocado: respiração profunda, bochechas infladas, dedos em movimento, suor escorrendo. A cada tentativa de soprar, o público vê não apenas o som que sai, mas o esforço que o produz. Essa visibilidade do esforço é o que transforma a música em cena, e não apenas em execução. O trompete, assim, é menos sobre a música que produz e mais sobre a coreografia corporal que exige,

conectando-se a teorias de performance corporal que enfatizam o corpo como veículo de narrativa.

Na prática, o trompete se tornou o centro em torno do qual as demais gags orbitam. O maestro pode perder a paciência, tentar afinar, improvisar uma regência sem orquestra, mas tudo retorna ao instrumento. É ele que dá início ao espetáculo, que marca momentos de virada, que anuncia o clímax. Ele é tanto a âncora quanto a armadilha, tanto aliado quanto inimigo. E é justamente essa ambivalência que mantém o público em jogo: todos esperam a próxima nota, todos compartilham da tensão entre sucesso e fracasso. No fundo, o trompete é a materialização daquilo que Sinfonia busca afirmar: que a arte nasce do encontro entre promessa e falha, entre erudição e popular, entre virtuosidade e ridículo. Ele não é apenas som, mas metáfora; não é apenas instrumento, mas dramaturgia. E, como tal, sustenta o espetáculo inteiro, como se fosse a batida invisível da orquestra que nunca chega mas que, paradoxalmente, sempre esteve ali, simbolizando a resiliência da arte popular diante da ausência estrutural.

6.3 O corpo do maestro

O corpo do maestro em Sinfonia é, ao mesmo tempo, máscara, partitura e campo de batalha. Desde a primeira entrada em cena, a presença física de Éoson anuncia a contradição central que sustenta o espetáculo: um corpo que tenta sustentar a imagem da grandeza, mas que se revela constantemente atravessado pelo ridículo, pela incapacidade de manter a pose, um pouco corcunda, espremido entre coletes e cintos apertados demais. É nesse descompasso que nasce um corpo cômico, refletindo tensões existenciais entre aspiração e limitação, e conectando-se à tradição da palhaçaria como crítica social.

A dramaturgia do corpo é inseparável do aprendizado com a máscara. As orientações com Ézio Magalhães e os estudos a partir de Tiche Vianna foram fundamentais para compreender que o corpo do palhaço não é um “acessório” do jogo, mas o próprio texto dramático. A pedagogia da máscara neutra, trabalhada por (Lecoq, 2010, p. 55), aparece aqui como fundamento: é a máscara que ensina o ator a habitar um corpo disponível, que não antecipa, que escuta o espaço. Só a partir dessa escuta o corpo pode se tornar máscara expressiva, exagerando e distorcendo gestos cotidianos até transformá-los em signos cômicos. Essa abordagem prática, aplicada em ensaios diários, permitiu-me explorar como o corpo responde ao ambiente, adaptando-se a públicos variados e reforçando a ideia de que a palhaçaria é uma forma de comunicação corporal imediata e democrática. (Lecoq, 2010, p. 60) enfatiza que a máscara neutra libera o corpo de expressões preconcebidas, permitindo uma neutralidade que amplifica a comicidade ao contrastar com o caos do palhaço, o que se manifesta em Sinfonia quando o corpo de Éoson oscila entre rigidez erudita e descontrole cômico.

(Vianna, 2023, p. 40) complementa essa visão ao propor que a máscara neutra é um dispositivo pedagógico para o ator brasileiro, inspirado em tradições populares, onde o corpo se torna um veículo de narrativa sem palavras. Em Sinfonia, essa pedagogia se traduz na construção do maestro como figura híbrida: a máscara social da autoridade erudita (o regente solene) é subvertida pela máscara cômica do palhaço, criando um corpo que é simultaneamente sério e ridículo. (Vianna, 2023, p. 45) argumenta que a máscara neutra permite ao ator “escutar o espaço” antes de agir, o que refinei em apresentações onde o corpo de Éoson reagia ao público em tempo real, transformando improvisos em dramaturgia viva. Esse foco nas máscaras de Lecoq e Vianna não apenas enriquece a performance, mas também conecta o espetáculo à tradição teatral brasileira, onde o corpo é visto como extensão da cultura popular.

Em Sinfonia, o gesto da regência é o campo onde essa pedagogia se manifesta com mais força. A regência, em sua tradição, é gesto de poder: o maestro controla a orquestra, dita o tempo, regula o volume. Mas, quando o maestro não tem orquestra, o gesto perde sua função instrumental e se torna imagem vazia. O corpo de Éoson insiste em gesticular, em controlar, em impor autoridade. O público ri porque reconhece o excesso de solenidade em contraste com a ausência de efeito. Aqui, (Bergson, 2007, p. 12) nos ajuda a entender: o riso nasce quando a vida se torna mecânica, quando o corpo repete gestos automáticos sem perceber que já não fazem sentido. Esse automatismo, contudo, não é apenas cômico: é poético. Há momentos em que o corpo de Éoson, em sua tentativa obstinada de manter a pose, produz efeitos e risos inesperados, muitas vezes até por mim. O arco dos braços, o alongamento do tronco, a respiração profunda antes de um ataque musical, tudo isso remete ao ideal sublime da regência. Mas, quando o ataque sai desafinado, a imagem sublime se rompe, e o riso explode, revelando a fragilidade humana como fonte de conexão.

(Quito, 2005, p. 70) aprofunda essa discussão quando afirma que o corpo é dramaturgia. No espaço público, o corpo do palhaço é o primeiro dispositivo de cena, mais eloquente do que qualquer fala ou acessório. Em Sinfonia, isso se materializa em cada regência, cada tropeço, cada pausa silenciosa em que o corpo inteiro parece perguntar à plateia: “Vocês estão comigo?”. Não se trata apenas de ilustrar a ausência da orquestra, mas de convocar o público a partilhar da espera, a se deixar afetar pelo ritmo das pausas e dos gestos. Essa convocação corporal transforma o espetáculo em um ato coletivo, ampliando seu potencial político como forma de resistência à alienação urbana.

Essa gestualidade também dialoga com a tradição do circo-teatro brasileiro, uma forma híbrida que, ao longo do século XIX e boa parte do XX, articulou melodrama, comicidade e improviso. Como aponta (Abreu, 2007, p. 44), o palhaço nesse contexto não era apenas o intervalo cômico entre cenas

sérias, mas o motor de uma teatralidade que rompia com a lógica da representação naturalista. Ele operava no exagero, na hipérbole, no ridículo que expunha deliberadamente os mecanismos da cena. O corpo do maestro em Sinfonia atualiza essa tradição: não é naturalista, mas hiperbólico. Cada regência é maior do que deveria ser, cada tropeço é mais escandaloso, cada pausa é mais longa do que o esperado. É nessa dilatação que a cena se constrói e se revela. (Abreu, 2007, p. 44) lembra que o circo-teatro não buscava ilusão, mas justamente a exposição do artifício: “no palco do circo, o exagero e o ridículo não eram falhas, mas marcas de estilo, recursos que permitiam ao público ver o teatro em sua materialidade”. Essa concepção ajuda a compreender a lógica corporal do maestro Éoson: ao ampliar cada gesto para além do necessário, ele mostra não apenas a regência, mas o esforço do corpo, a fragilidade do braço, a hesitação da mão, a falha que atravessa a tentativa. O exagero, longe de esconder a imperfeição, a revela como parte do jogo.

Essa tradição também encontra eco em (Bakhtin, 2010, p. 318), quando fala da lógica do grotesco: “o exagero, a hipérbole e o excesso não deformam, mas revelam o corpo em sua materialidade expansiva”. Assim, o gesto desmedido do maestro não é apenas cômico, mas carnavalesco: ele rompe com a contenção erudita da música clássica e transforma o ato de reger em espetáculo popular, acessível e risível. Portanto, o corpo hiperbólico do maestro não é apenas escolha estética individual, mas continuidade de uma tradição popular. Ele atualiza a lógica do circo-teatro de Abreu e o grotesco de Bakhtin, mostrando que no exagero e na dilatação do gesto está a chave da comicidade, mas também da revelação: o público não vê apenas um maestro que falha, mas a própria fragilidade humana transformada em espetáculo.

Há ainda a dimensão da máscara social: o maestro como figura de autoridade. Quando Éoson veste o figurino, ergue a batuta e abre os braços, ele encarna a máscara do poder, do saber, da competência. Mas, ao tropeçar, ao desafinar, ao se perder, essa máscara se desfaz. O público ri não apenas do

indivíduo, mas da própria ideia de autoridade. Mais uma vez, uma ideia que se apoiaria no conceito da carnavalização de (Bakhtin, 2010, p. 81): a subversão temporária das hierarquias, a chance de rir daquilo que normalmente inspira reverência. Nesse sentido, o corpo do maestro não é apenas instrumento cômico, mas gesto político, desafiando estruturas de poder e promovendo uma visão democrática da arte.

O corpo também é o espaço onde se inscrevem as experiências práticas das praças. Sob sol forte, em meio a ruídos, diante de crianças inquietas ou de passantes apressados, o corpo de Éoson aprendeu a ser flexível, a ajustar o ritmo, a expandir ou contrair gestos conforme a energia da roda. Houve dias em que a chuva interrompeu a cena e o corpo teve de improvisar novas partituras de movimento. Houve momentos em que o público se aproximou demais, exigindo que o corpo negociasse proximidade e distância. Esses aprendizados fazem parte daquilo que (Chacovachi, 2016, p. 25) chama de “rua como dramaturga”: o corpo se molda ao espaço, e o espaço se torna parceiro na criação. Assim, o corpo do maestro não é apenas suporte da cena, mas a própria cena. É nele que se condensam as contradições entre sublime e grotesco, autoridade e falha, mecânico e poético, individual e coletivo. Cada gesto, cada tropeço, cada pausa é, ao mesmo tempo, riso e reflexão, paródia e beleza. O corpo, em sua fragilidade exposta, é a verdadeira sinfonia: uma música feita de carne, de respiração, de erro e de encontro.

6.4 A estrutura narrativa

A estrutura narrativa de Sinfonia tem como eixo central a espera, que conduz todo o percurso do Maestro Meoson e organiza o espetáculo como uma série de tentativas de preencher o vazio deixado pela ausência da orquestra. O prólogo já anuncia essa lógica: antes mesmo de o espetáculo começar oficialmente, o palhaço se maquia diante do público, aquecendo o corpo e o ambiente enquanto atrai a curiosidade dos passantes e forma, aos poucos, sua plateia espontânea. Ao final dessa preparação, Meoson conduz o público até o

espaço cênico, se apresenta e anuncia sua missão — reger uma grande sinfonia. Mas o plano é interrompido pela constatação de que a orquestra ainda não chegou. A partir desse impasse, as cenas se desdobram como tentativas de adiar o inevitável. Na primeira cena, ele sai em busca de uma mala indispensável, que chega ao palco em uma coreografia cômica ao som de "Lovin' You". Quando finalmente consegue montar seu camarim, surge a produção, que informa o atraso da orquestra e promete resolvê-lo. Para ocupar o tempo, Meoson decide se trocar para a tão esperada apresentação, e a cena da troca de roupa se transforma em um número coreografado entre o erudito e o popular, misturando Beethoven, Mozart e Raça Negra, e revela o ridículo como poética.

Na sequência, vem a cena da gravata, momento de grande interação com o público, que é convidado a opinar e votar na melhor gravata para a ocasião — uma disputa completamente estapafúrdia. Quando a produção retorna para informar que a orquestra ainda não chegou, Meoson improvisa uma nova justificativa e propõe afinar o trompete com a ajuda do público. Surge então a cena do piano invisível, ponto alto de cumplicidade, em que as notas são criadas pelas vozes da plateia, transformando o vazio em música coletiva. Em seguida, Meoson demonstra seu virtuosismo com o trompete, renovando a esperança de que a sinfonia está prestes a começar. Mas a última visita da produção revela o desfecho: a orquestra nunca virá. O maestro entra em colapso cômico, oscilando entre raiva, drama e desespero, até que é lembrado de que a orquestra sempre esteve ali — o público. Na cena final, Meoson convida voluntários a compor a verdadeira sinfonia, feita com bexigas, trompete e um prato de metal em uma versão inusitada de "Danúbio Azul" a famosa valsa composta por Johann Strauss II. Assim, a espera se realiza em forma de encontro: a sinfonia acontece, não como concerto erudito, mas como celebração coletiva entre palhaço e plateia.

1. PRÓLOGO - Maquiagem, arrumação e introdução
2. PRIMEIRA CENA - A última mala antes de começar
3. SEGUNDA CENA - A troca de roupa
4. TERCEIRA CENA - A escolha da gravata
5. QUARTA CENA - Afinando o instrumento
6. CENA FINAL - Sinfonia

6.5 A espera

Se há uma base que alicerça toda a dramaturgia de Sinfonia, é a espera. Desde a primeira aparição de Éoson, o espetáculo é movido por uma promessa não cumprida: a orquestra está prestes a chegar. Esse “quase” permanente é o que mantém o público em atenção, pois desloca a narrativa de um desfecho tradicional para um estado de suspensão. A espera se torna, assim, não um obstáculo, mas o próprio motor narrativo, refletindo minha trajetória como artista popular que aprendeu a conviver com incertezas estruturais, como a falta de recursos ou a imprevisibilidade do espaço público. Essa suspensão não apenas cria comicidade, mas também convida o público a uma reflexão existencial sobre a arte como processo, não como produto final.

A força cômica da espera está na contradição que ela cria entre expectativa e realidade. Em Sinfonia, cada vez que o maestro anuncia solenemente que a orquestra está prestes a entrar, o público se arma de expectativa e imediatamente se depara com o vazio. Esse descompasso é reiterado a cada ciclo, de modo que a falha de realização não é acidente, mas estrutura. Essa dramaturgia encontra ressonância em (Bergson, 2007, p. 15), quando ele define o riso como resultado do “mecânico colado ao vivo”. A repetição automática dos anúncios “agora sim, eles estão chegando” torna-se mecânica, quase ridícula. O corpo do maestro insiste em dar entradas de regência sem orquestra, insiste em afinar um instrumento que nunca se integra a uma melodia completa. O público ri porque vê a vida se mecanizando, transformada em ritual vazio. Mas, paradoxalmente, é essa mecanização que

abre espaço para a invenção: a cada adiamento, surge um novo jogo, uma nova improvisação, um novo gag. Em ensaios práticos, por exemplo, durante apresentações em praças lotadas, a espera se estendia naturalmente devido a interrupções externas, como barulhos de trânsito, forçando-me a improvisar desculpas cômicas que se tornavam parte integral da cena, ampliando o vínculo com o público.

Essa mesma lógica já estava presente nas praças. Muitas vezes, a espera era literal: o público não se formava imediatamente, era preciso permanecer, insistir, atrair olhares, deixar que as pessoas se aproximassem aos poucos. (Chacovachi, 2016, p. 30) chama a rua de “dramaturga” porque ela impõe ritmos imprevisíveis, em que a paciência e a escuta valem mais do que a execução de uma sequência ensaiada. Nesse sentido, a espera em Sinfonia ecoa a própria experiência da rua: saber conviver com o imprevisto, com o adiamento, com a impossibilidade de controlar o tempo. Essa adaptação prática reforçou minha compreensão da arte popular como resiliente, transformando limitações em oportunidades criativas e questionando a urgência produtiva do capitalismo, conforme discutido por (Souza, 2018, p. 95).

Se olharmos pela lente de (Bakhtin, 2010, p. 10), a espera também pode ser lida como carnavalização. A orquestra, signo da seriedade e da ordem erudita, nunca chega. O espetáculo se sustenta justamente nessa ausência, que inverte hierarquias e faz do vazio motivo de festa. O público não assiste à realização de uma grande obra, mas à desconstrução cômica da expectativa de grandeza. A espera, portanto, é também um gesto político: rir da solenidade, rir daquilo que normalmente não se questiona, abrir brechas para imaginar outro tipo de sinfonia. Essa dimensão política se aprofunda ao conectar o espetáculo a críticas à elitização da cultura, onde a arte erudita é desmistificada para dar espaço à expressão coletiva e democrática.

Do ponto de vista corporal, a espera é traduzida em pausas, silêncios e gestos suspensos. Esse jogo de expectativa frustrada convoca a plateia a preencher o vazio, a rir da ausência, a se tornar cúmplice do fracasso. No entanto, ao longo do processo, percebi que a espera precisava ser calibrada com cuidado. Havia sempre o risco de perder o público, de transformar a suspensão em tédio. Foi nesse ponto que as orientações com Ésio Magalhães foram decisivas. Ele sugeriu micro-objetivos dentro da espera: afinar o trompete, trocar de roupa, escolher uma gravata ideal que combine, enrolar a plateia com desculpas narrativas que se tornam as cenas em si. Pequenas ações que renovam a expectativa e mantêm o jogo em movimento. Essa economia de recursos não reduz a força da espera; ao contrário, a intensifica, porque mostra que até no quase-nada há material para o riso. Em apresentações, essas micro-ações geravam momentos de cumplicidade, onde o público antecipava e participava ativamente, transformando a espera em um ritual compartilhado.

O ápice desse motor narrativo é a revelação final: a orquestra nunca virá. O público, então, percebe que esteve o tempo todo em jogo com uma ausência, e que essa ausência foi suficiente para sustentar uma hora inteira de espetáculo. Mas o vazio não se traduz em frustração; ao contrário, revela-se fértil. A orquestra estava presente o tempo todo, na forma do público, nas vozes que cantaram juntas, nos risos que preencheram o espaço. A espera, afinal, não era sobre a chegada de algo externo, mas sobre a descoberta do que já estava ali. Essa revelação existencial reforça o aspecto pedagógico do espetáculo, ensinando que a arte popular prospera na coletividade e na aceitação da precariedade, desafiando narrativas de sucesso individualistas.

Em resumo, a espera em Sinfonia é mais do que um recurso narrativo: é uma pedagogia da cena. Ensina o público a habitar o intervalo, a rir da precariedade, a transformar o vazio em encontro. É um modo de produção que valoriza o tempo improdutivo, uma carnavalização da solenidade erudita, uma coreografia de pausas que se tornam música. É, enfim, a própria essência da

palhaçaria: transformar a ausência em presença, a falha em riso, a espera em festa.

6.6 A figura da produção

A figura da produção nasceu de uma necessidade prática, quase banal: alguém precisava soltar as trilhas sonoras, cuidar dos tempos, ajustar os detalhes que, sozinho, eu não conseguia dar conta. No começo, essa presença não tinha a menor pretensão de ser cênica. Era bastidor, suporte técnico. Mas, como tantas vezes acontece na palhaçaria, a realidade da precariedade, a falta de recursos, a sobrecarga de funções acabou se transformando em potência dramática, refletindo minha trajetória como artista independente que aprendeu a transformar limitações em oportunidades criativas. Essa transformação prática reforça a ideia de que a arte popular prospera na coletividade, desafiando modelos individualistas de produção artística.

Em uma das primeiras apresentações em que precisei de ajuda, a pessoa que estava no som acabou interagindo brevemente, soltando um comentário ou rindo mais alto do que os demais. O público imediatamente captou aquele gesto e riu junto. Foi aí que percebi: o “bastidor” não precisava ficar escondido. O truque poderia ser revelado. Aquilo que deveria permanecer invisível podia se tornar parte do jogo. E, aos poucos, a “produção” foi se transformando em personagem, ampliando o aspecto colaborativo do espetáculo e conectando-se à tradição circense de fusão entre técnica e cena.

Essa presença, no entanto, não se configura como um segundo palhaço no sentido clássico da dupla cômica Branco e Augusto. Não há ali uma oposição frontal entre autoridade e caos, como nas estruturas tradicionais. A produção funciona de outra forma: como cúmplice e como escada, como aquele que reforça a ilusão ao mesmo tempo em que a desmonta. É ela quem repete, a cada nova interrupção, que a orquestra “já está chegando”, prolongando indefinidamente a espera. Sua função é manter viva a ficção, mesmo quando

tudo já aponta para a impossibilidade. Em ensaios práticos, essa interação evoluiu para momentos onde a produção improvisava comentários cômicos, como "O maestro esqueceu a batuta!", gerando risadas coletivas e fortalecendo o vínculo com o público.

Do ponto de vista teórico, isso ressoa com a reflexão de (Souza, 2018, p. 110) sobre os modos de produção do palhaço. Para ela, a palhaçaria se caracteriza pela visibilização da precariedade: a cena não esconde a falta de recursos, mas a assume como estética. Ao trazer a produção para dentro da cena, Sinfonia explicita justamente aquilo que o teatro tradicional tenta ocultar: o trabalho invisível, os bastidores, a engrenagem que sustenta o espetáculo. A logística se transforma em dramaturgia, questionando a ilusão de perfeição no teatro erudito e promovendo uma visão democrática da produção artística.

Essa operação também dialoga com a tradição circense. No circo, era comum que funções técnicas se misturassem com cômicas: o bedel que varria a serragem podia virar palhaço de entrada, o assistente que segurava um objeto podia se tornar parte da gag. Essa fusão entre técnica e cena é herança direta da cultura popular, que nunca separou rigidamente trabalho e espetáculo. A figura da produção em Sinfonia atualiza essa herança, trazendo-a para o contexto contemporâneo, onde artistas independentes frequentemente acumulam papéis múltiplos.

Além da função de prolongar a espera, a produção tem seus próprios momentos de brilho. Quando finalmente revela que a orquestra não virá, desencadeia uma sequência dramática que vai da negação à fúria, da tristeza à aceitação. Esse arco só é possível porque existe alguém para dizer a verdade que o maestro se recusa a admitir. Sem a produção, Éoson ficaria eternamente preso em sua ilusão. Com ela, há confronto, colapso, transformação. Em apresentações, essa revelação gerava momentos de catarse coletiva, onde o

público participava ativamente, transformando o espetáculo em um ritual de reconhecimento mútuo.

Nesse sentido, a produção não é apenas apoio; é dispositivo dramaturgico central. É ela quem organiza o tempo da cena, quem medeia o pacto com o público, quem garante que a dramaturgia da espera não se torne puro vazio. Como escada, oferece ao maestro oportunidades de ascensão e queda. Como cúmplice, divide com ele a responsabilidade de sustentar a ficção. Como antagonista, quebra suas certezas e o obriga a reinventar-se. Essa dinâmica reforça o aspecto político do espetáculo, expondo a interdependência na arte popular e criticando narrativas de autoria solitária.

Do ponto de vista simbólico, a presença da produção também pode ser lida como comentário sobre a própria condição do artista independente. Muitas vezes, somos obrigados a acumular funções: criador, produtor, divulgador, técnico, intérprete. Ao trazer a produção para a cena, Sinfonia não apenas resolve um problema prático, mas encena essa realidade: a arte popular é feita de sobreposições, de improvisos, de funções híbridas. O público ri porque reconhece, mesmo que inconscientemente, a precariedade revelada, conectando-se à reflexão de (Bolognesi, 2003, p. 90) sobre o palhaço como desvelador de mecanismos.

Essa exposição do bastidor tem ainda um efeito político. Aponta que o palhaço desvela os mecanismos da cena, mostra a engrenagem, não finge perfeição. A produção, ao entrar em cena, faz exatamente isso: mostra que há alguém apertando botões, escolhendo músicas, segurando os fios. Não há ilusão total, mas um jogo transparente em que todos sabem que há artifício e é justamente essa franqueza que gera cumplicidade, ampliando o potencial democrático da arte.

Por fim, a figura da produção evidencia algo que me parece central em Sinfonia: a arte é sempre coletiva. Mesmo em um espetáculo anunciado como “solo”, há sempre alguém por trás, alguém que apoia, alguém que sustenta. Ao dar corpo a essa presença, o espetáculo afirma que não existe autoria isolada. Existe rede, existe cooperação, existe trabalho invisível que merece ser reconhecido. Essa visão existencial reforça a tese geral do TCC, destacando a palhaçaria como resistência à individualização capitalista.

Assim, a produção não é apenas personagem secundária: é símbolo. É a materialização da precariedade assumida como estética, é a escada que garante o jogo cômico, é a voz que anuncia a verdade incômoda, é a memória do coletivo que sustenta cada gesto do palhaço. É, em suma, o contraponto que permite que o maestro encontre, finalmente, sua orquestra no público e na própria cena.

6.7 A música clássica em chave cômica

Desde o início, uma das escolhas centrais de Sinfonia foi trabalhar com a música clássica como pano de fundo dramatúrgico. Esse repertório não foi escolhido por acaso. Ele carrega consigo séculos de aura erudita, de solenidade, de associação com o “alto” da cultura. Beethoven, Mozart, Strauss, etc. — nomes que evocam concertos em teatros luxuosos, plateias silenciosas e regentes aclamados. Inserir essas músicas em um espetáculo de palhaçaria era, desde o princípio, um gesto de deslocamento, refletindo minha intenção de democratizar a arte erudita e torná-la acessível ao público popular.

Esse deslocamento é justamente o motor do riso (Bakhtin, 2010, p. 10) descreve o riso carnavalesco como a força que rebaixa o sublime, que traz para o chão aquilo que se apresentava como inatingível. É exatamente o que acontece em Sinfonia: a majestade de uma marcha de Strauss acompanha um maestro que tropeça na própria mala; a solenidade de uma abertura de Beethoven embala uma mudança de roupa coreografada; a leveza de Mozart

serve de trilha para uma revelação bombástica. O público ri não apenas da cena, mas do contraste. O que deveria ser sublime se revela terreno, humano, ridículo. Essa carnavalização não apenas gera comicidade, mas também promove uma reflexão existencial sobre a fragilidade das hierarquias culturais.

Mas há também algo mais sutil: a comicidade não destrói a música, mas a devolve ao riso coletivo. A paródia não se apresenta, nesse contexto, apenas como zombaria: é forma de apropriação. A ideia é rir de elementos da cultura oficial, incorporar, dar-lhes outro uso, fazê-los circular em novos contextos. Em Sinfonia, a música clássica deixa de ser patrimônio de poucos para se tornar brincadeira de muitos. Não está mais na sala de concerto; está na praça, no saguão da universidade, no canto desafinado da plateia. Essa apropriação prática, testada em apresentações variadas, revelou-se poderosa para criar conexões emocionais, onde o público se sentia parte da "orquestra" improvisada.

Esse gesto tem também um sentido político. Souza (2018, p. 85) argumenta que a palhaçaria desafia a lógica do capitalismo cultural porque aposta na improvisação, na precariedade, na produção coletiva. Ao ressignificar a música clássica, Sinfonia questiona o monopólio simbólico da arte erudita: por que a música “alta” deveria ser inacessível? Por que não podemos rir dela, brincar com ela, torná-la matéria para o jogo? Esse rebaixamento é também democratização: a arte erudita deixa de ser mercadoria de luxo e se torna jogo popular, ampliando o acesso cultural e criticando desigualdades sociais.

No nível estético, a apropriação da música clássica funciona como partitura para o corpo, onde a ideia de corpo como dramaturgia de Quito (2005, p. 50) se faz muito presente. No espetáculo, a trilha clássica não é apenas pano de fundo; é fio condutor dos gestos. Cada entrada da orquestra gravada pede uma resposta corporal do maestro. A regência exagerada, os passos solenes, os tropeços calculados, tudo nasce da música. O corpo do palhaço se torna, assim,

extensão da partitura, transformando a performance em uma dança entre som e movimento.

Essa relação com a música também revela o paradoxo da falha. O público espera que a grandiosidade da trilha corresponda a um desempenho perfeito. Mas o que encontra é o contrário: o maestro se atrapalha, o trompete desafina, o corpo tropeça. E, no entanto, há momentos em que tudo se encaixa. Uma nota perfeita do trompete, uma regência sincera, um gesto que realmente parece reger a música. Nesses instantes, o público não ri apenas do ridículo, mas se emociona com a surpresa de ver beleza emergir do caos. Bolognesi (2003, p. 65) descreve isso com precisão: o palhaço não é só o que erra; é o que revela poesia no erro. Essa dualidade reforça o aspecto pedagógico do espetáculo, ensinando que a arte nasce da imperfeição.

Bergson (2007, p. 18) acrescenta outra camada: para ele, o riso surge quando a vida é percebida como mecânica. Em Sinfonia, isso acontece quando o corpo do maestro se prende à música, repetindo gestos automáticos, mesmo quando não há orquestra. A rigidez do gesto encontra o vazio da situação, e é desse desencontro que nasce o cômico. Mas, paradoxalmente, é nesse mesmo movimento mecânico que o público encontra beleza, porque o corpo do palhaço se torna máquina de poesia. Essa reflexão existencial conecta-se à minha experiência pessoal, onde a repetição de ensaios revelou a poesia no automatismo.

Essa apropriação da música clássica também dialoga com a tradição circense e do circo-teatro brasileiro. Abreu (2007, p. 30) mostra como o circo sempre se apropriou de elementos da cultura oficial para ressignificá-los em chave popular. Marchas militares, árias de óperas, trechos de dramas burgueses — tudo podia ser transformado em paródia, em número cômico, em cena de picadeiro. Sinfonia segue esse mesmo gesto: usar o que é do “alto” para criar jogo no “baixo”, e assim mostrar que a arte circula, se mistura, se reinventa.

Essa herança cultural enriquece o espetáculo, posicionando-o como continuidade de tradições populares.

Na prática, essa escolha se revelou muito potente. Houve apresentações em que a entrada de uma música grandiosa arrancava risadas antes mesmo de eu começar a regência, como se o público reconhecesse de imediato a solenidade da obra em contraponto à linguagem. Houve vezes em que o público começava a cantar junto trechos de melodias conhecidas, transformando a trilha em coro improvisado. Em outros momentos, uma criança comentava em voz alta: “ele não sabe tocar nada”, arrancando gargalhadas que me obrigavam a incorporar o comentário na cena. A música clássica, ali, deixava de ser intocável e se tornava brincadeira viva, fortalecendo o vínculo coletivo.

Assim, o uso da música clássica em Sinfonia não é um detalhe estético, mas uma chave poética. Ela permite que o espetáculo trabalhe o contraste entre grandeza e falha, que explore a carnavalização do erudito, que democratize a experiência artística e que transforme a cultura oficial em jogo popular. A música, que parecia distante e inacessível, é devolvida ao riso coletivo. E o riso, nesse contexto, não diminui a arte: amplia-a, porque a insere no corpo de todos. No fim, o que se revela é que a verdadeira sinfonia não é a que estava escrita nas partituras de Mozart ou Beethoven, mas a que nasce no encontro entre música, corpo e público. É a sinfonia do riso, em que cada tropeço do maestro, cada desafinação do trompete, cada gargalhada da plateia compõe uma obra única, que só existe naquele instante.

6.8 A cena do piano invisível

Entre todas as cenas de Sinfonia, talvez nenhuma sintetize tão bem o espírito do espetáculo quanto o piano invisível. É nesse momento que a dramaturgia da espera encontra sua resolução provisória, que a relação com o público alcança sua plenitude e que a metáfora do espetáculo se revela em toda a sua força, refletindo minha trajetória como artista que aprendeu a transformar

limitações em oportunidades coletivas. Essa cena não apenas gera comicidade, mas também convida a uma reflexão existencial sobre a arte como encontro humano, desafiando hierarquias culturais e promovendo a inclusão.

O jogo nasce de uma impossibilidade: o maestro precisa afinar seu trompete, mas sozinho não consegue. É preciso de um instrumento harmônico, um piano, que, evidentemente, não está ali. A solução é absurda: inventá-lo no chão, pela imaginação. Com gestos precisos, resultado direto do treinamento corporal com Ésio Magalhães e da pedagogia de máscara de Lecoq (2010) e Vianna (2023), coloco o piano no espaço vazio, como se fosse um objeto real. O público vê e acredita. Essa capacidade de tornar visível o invisível, como diria Lecoq (2010, p. 45), é a base do teatro físico: o corpo cria e o olhar do espectador completa. Em ensaios práticos, essa técnica evoluiu para momentos onde o público antecipava gestos, criando uma cumplicidade imediata e reforçando o aspecto colaborativo.

A partir daí, o jogo se amplia. Cada tecla do piano é pisada por mim, e o público responde cantando a nota correspondente. O primeiro som sai tímido, como um balbúcio. Depois, outro, mais forte. Aos poucos, o coro se estabelece, e a escala de Dó vai sendo construída coletivamente: dó, ré, mi, fá... Até que, sem perceber, todos estão cantando juntos uma melodia. O que era vazio se torna plenitude; o que era ausência se torna música real. Essa transformação prática, testada em apresentações variadas, revelou-se emocionalmente potente, criando laços comunitários inesperados.

Esse momento é carregado de comicidade, porque a situação é, em si, ridícula: um maestro regendo um piano imaginário tocado por uma plateia que canta desafinada. Como lembra Bergson (2007, p. 12), o riso nasce justamente desse deslocamento entre o mecânico e o vivo, entre o gesto sério e o contexto absurdo. O público ri porque percebe a desproporção, mas ri também porque participa da construção da piada. O riso não é apenas reação; é coautoria,

ampliando o potencial pedagógico do espetáculo como forma de educação emocional.

Mas o piano invisível não é apenas gag. Ele é também síntese poética daquilo que o espetáculo defende. Como aponta Bolognesi (2003, p. 78), o palhaço é mestre em transformar falha em potência. A falta do piano real não é obstáculo; é motor. A falha se converte em invenção. O que poderia ser fracasso vira jogo. E, nesse processo, o público descobre que não precisa de instrumentos para ser orquestra. A arte não está nos objetos, mas no encontro. Essa visão existencial conecta-se à minha experiência pessoal, onde a precariedade se tornou fonte de criatividade.

Souza (2018, p. 120) oferece aqui uma chave política decisiva. Ao colocar o público como produtor do som, o espetáculo dissolve a separação entre quem cria e quem consome. O piano invisível é metáfora dos modos de produção compartilhados: não existe obra pronta a ser entregue, mas sim obra que só se realiza em comum. Em um sistema que insiste em transformar arte em mercadoria, esse gesto é subversivo: a música não é vendida, é criada coletivamente, no instante, de graça, no riso. Essa subversão reforça a tese geral do TCC, destacando a palhaçaria como resistência à mercantilização da cultura.

Essa coletividade ecoa ainda o que Burke (2010, p. 25) descreve sobre a cultura popular da Idade Moderna. As festas carnavalescas eram espaços de invenção compartilhada, em que o povo criava suas próprias formas de expressão sem depender de especialistas. O piano invisível atualiza esse espírito: não é necessário ser músico para criar música; basta estar presente, disponível para jogar. É uma democratização radical da arte, conectando-se à tradição popular brasileira.

Bakhtin (2010, p. 81), por sua vez, nos ajuda a perceber o caráter carnavalesco da cena. A música clássica, símbolo de erudição e solenidade, é parodiada em chave popular. O piano, que deveria ser instrumento nobre, é rebaixado a jogo coletivo de vozes desafinadas. Mas esse rebaixamento não é destruição: é celebração. O sublime se mistura ao grotesco, e dessa mistura nasce uma beleza nova, viva, que não cabe nas formas tradicionais. Essa ambivalência enriquece o espetáculo, posicionando-o como ato de resistência cultural.

Na prática, cada vez que realizei essa cena, ela se desdobrou de forma diferente. Em algumas apresentações, o público cantava afinado, como se realmente buscasse tocar corretamente a escala. Em outras, o canto saía caótico, e o riso era ainda mais forte porque o maestro tentava, em vão, organizar o desorganizado. Houve vezes em que crianças começaram a cantar antes da hora, antecipando as notas e desestabilizando a regência. Longe de ser problema, esses desvios tornavam o jogo mais vivo, mais verdadeiro, fortalecendo o vínculo coletivo.

Esse momento, para mim, é sempre carregado de emoção. Não apenas porque gera riso, mas porque cria comunidade. Pessoas que nunca se viram antes cantam juntas, em uníssono, e se reconhecem parte de algo maior. É como se o espetáculo revelasse que todos já eram orquestra, só não haviam percebido. Esse instante me faz sentir que Sinfonia não é apenas teatro: é ritual. É roda. É uma festa popular em sua essência. Por isso, digo que o piano invisível é o coração do espetáculo. Ele não é apenas uma cena entre outras; é a metáfora mais pura do que quero dizer com esse trabalho. A orquestra não está lá fora, em músicos que nunca chegam. A orquestra está aqui, em cada pessoa disposta a rir, cantar e imaginar junto. A sinfonia não é partitura; é encontro.

6.9 O público como orquestra

Em Sinfonia, o público não está diante do espetáculo como quem assiste a uma vitrine: ele é convidado a atravessar o vidro e ocupar a cena. Desde os primeiros experimentos nas praças, percebi que não havia espetáculo sem essa travessia. A dramaturgia é construída para que o público, passo a passo, se perceba parte ativa do jogo. A orquestra ausente é, na verdade, a ausência que revela a presença: cada pessoa na roda pode ser músico, cada voz pode ser instrumento, cada riso pode ser melodia. Essa abordagem prática, refinada em apresentações ao ar livre, reforça a ideia de que a arte popular prospera na interação, desafiando modelos passivos de consumo cultural.

Esse convite, no entanto, não se dá de forma impositiva. Existe um cuidado gradual, uma espécie de partitura invisível que organiza a relação. Primeiro, estabeleço contato pelo olhar: um gesto de cumplicidade, um sorriso que se alonga, um silêncio que chama atenção. Depois, insiro pequenas interações: um espectador chamado a segurar um objeto imaginário, outro convidado a responder perguntas simples. Aos poucos, o coletivo se aquece. É como se eu estivesse regendo não uma orquestra de instrumentos, mas uma orquestra de sensibilidades. Essa progressão conecta-se à pedagogia de Lecoq (2010, p. 67), enfatizando a escuta e a vulnerabilidade como bases para a participação.

Essa forma de conduzir o público remete diretamente ao que Jacques Lecoq descreve em *O Corpo Poético*: o jogo só se sustenta quando há escuta e clareza no gesto. O palhaço não pode impor; deve propor. E é nessa diferença que nasce a confiança. A plateia só aceita cantar no piano invisível porque antes já riu do maestro, já viu sua fragilidade, já entendeu que não há julgamento. Lecoq (2010, p. 89) dizia que o palhaço precisa ser o mais vulnerável em cena. É essa vulnerabilidade que autoriza a participação do outro, ampliando o aspecto ético do espetáculo.

Do ponto de vista histórico, Burke (2010, p. 40) nos lembra que, nas festas populares da Idade Moderna, o público não era consumidor, mas criador. As procissões, os carnavais, as feiras: tudo era construído coletivamente. Não havia palco e plateia, mas roda, multidão, improviso. Sinfonia se inscreve nessa linhagem. Ao transformar espectadores em orquestra, retoma essa lógica da cultura popular em que não existe arte sem participação ativa, conectando-se à tradição brasileira de manifestações coletivas.

Bakhtin (2010, p. 25) reforça esse entendimento ao falar da carnavalização: o espetáculo suspende hierarquias e inverte papéis. O maestro, que simboliza autoridade, perde o controle e depende do público para existir. O povo, que deveria apenas assistir, é elevado à condição de criador. É nesse rebaixamento do alto e nessa elevação do baixo que se instala o riso. O sublime da música clássica, regida com solenidade, se transforma em um coro desafinado de vozes populares. Essa inversão não apenas gera comicidade, mas também promove uma reflexão política sobre igualdade.

Mas esse movimento não é apenas estético; é também político. Souza (2018, p. 95) mostra que, em tempos de capitalismo avançado, a arte corre o risco de ser reduzida a produto, um bem de consumo mediado por ingressos, patrocínios e mercadorias. A palhaçaria resiste porque não entrega um objeto pronto, mas uma experiência comum. Em Sinfonia, isso é levado ao limite: não existe espetáculo sem que o público aceite participar. A obra não é propriedade do artista; é coautoria do coletivo. Essa lógica subverte a lógica mercantil: em vez de consumidores, há cúmplices; em vez de produto, processo. Essa subversão reforça a palhaçaria como forma de resistência à alienação.

As experiências concretas reforçaram essa percepção. Lembro de uma apresentação em que uma plateia mais tímida demorou a responder ao piano invisível. O silêncio prolongado, que em outro contexto poderia ser constrangedor, virou jogo: o maestro suava, se desesperava, implorava por uma

nota até que, finalmente, alguém se arriscou. O riso que veio depois foi catártico, não só pela piada, mas pela sensação de que todos haviam superado juntos a timidez. Essa interação prática revelou a força transformadora da arte coletiva.

Quito (2005, p. 112) nos ajuda a compreender esses momentos quando fala do corpo como dramaturgia. O público não participa apenas com a voz; participa com olhares, com silêncios, com gestos. Um espectador que cruza os braços e se mantém sério também contribui, porque força o palhaço a insistir, a inventar novas estratégias. Um grupo que começa a rir alto cria ritmo, cria música, cria atmosfera. Cada corpo presente é parte da partitura. O maestro, nesse sentido, rege não uma orquestra de instrumentos, mas uma orquestra de corpos vivos. Essa visão corporal amplia o potencial expressivo do espetáculo.

Esse caráter de orquestra viva também pode ser lido à luz de Henri Bergson. Para ele, o riso é sempre social: rimos em grupo, e é no coletivo que o riso encontra sua força. Em Sinfonia, isso se materializa literalmente. O riso não é apenas reação individual; é coro. Quando todos riem juntos, a gargalhada vira melodia, vira harmonia. O espetáculo, então, não é apenas sobre música: ele é música. Essa socialidade reforça o aspecto comunitário da palhaçaria.

O momento da revelação final, quando a produção anuncia que a orquestra não virá e eu, maestro, finalmente percebo que o público é a verdadeira orquestra, cristaliza tudo isso. Não é apenas clímax narrativo; é epifania poética. Ali, todos entendem que o espetáculo só existiu porque cada um se deixou afetar, rir, cantar, improvisar. A orquestra que não veio nunca fez falta, porque sempre esteve presente em forma de comunidade. Esse instante me toca profundamente em cada apresentação. Quando vejo dezenas de pessoas, muitas vezes desconhecidas entre si, dedicadas a acreditar no potencial de um maestro incompetente, dispostas a colaborar com uma sinfonia hipotética que não existia antes, percebo a força política e poética da palhaçaria. É como se o espetáculo dissesse: “não precisamos de recursos grandiosos para

criar beleza; precisamos uns dos outros”. A orquestra de Sinfonia é metáfora da vida em comunidade: cada voz importa, cada corpo tem lugar, cada falha pode virar música.

Por isso, digo que a verdadeira obra de Sinfonia não é o roteiro que escrevi, nem a técnica que refinei, nem o trompete que aprendi a tocar. A verdadeira obra está neste momento em que o público aceita ser orquestra. Porque é aí que o espetáculo se completa, não como produto, mas como experiência. É aí que a palhaçaria mostra sua força ancestral: fazer do riso um laço, da falha uma potência, da ausência uma presença coletiva.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Trabalho de Conclusão de Curso buscou narrar e analisar minha trajetória como artista independente na palhaçaria, com foco no processo de criação do espetáculo Sinfonia, protagonizado pelo Maestro Éoson. Ao longo dos capítulos, explorei como a formação inicial no Teatro Escola Macunaíma, os estudos circenses e musicais, e o ingresso na UNESP se entrelaçaram com práticas empíricas nas praças públicas, ensaios intensivos e orientações com Écio Magalhães. Esses elementos formaram a base para uma compreensão da palhaçaria não apenas como entretenimento, mas como linguagem crítica e política, capaz de resistir às lógicas mercantis do capitalismo.

No primeiro capítulo, reconstruí minha trajetória inicial, destacando a transição de uma formação teatral tradicional para uma prática clownesca marcada pela falha e pelo riso como estratégia de pertencimento. O segundo capítulo aprofundou a metodologia do percurso, enfatizando as intervenções nas praças como espaços de imprevisibilidade e as orientações com Écio como momentos de revelação da vulnerabilidade como potência. O terceiro capítulo, por sua vez, discutiu descobertas laborais, incluindo a infantilização da palhaçaria, a poética do ridículo, a pedagogia da máscara e do gesto mínimo, a improvisação como escuta, a territorialidade dos espaços e o cansaço como motor de invenção. Esses elementos revelaram a palhaçaria como prática que transforma limitações em criação.

O quarto capítulo analisou o espetáculo Sinfonia em suas dimensões: gênese da ideia como metáfora da precariedade artística, o trompete como personagem dramaturgico, a espera como motor narrativo, o corpo do maestro como espelho da humanidade, a figura da produção como cúmplice, a música clássica em chave cômica, a cena do piano invisível como encontro coletivo e o público como orquestra. Esses aspectos demonstraram como o espetáculo

articula teoria e prática, propondo uma arte popular que desafia hierarquias culturais e promove encontros democráticos.

Como síntese, este TCC afirma que a palhaçaria é uma pedagogia da falha, onde o riso não é mero entretenimento, mas ferramenta de resistência e transformação social. Ao longo do processo, compreendi que ser palhaço é assumir a vulnerabilidade como linguagem, transformando tropeços em poesia e ausência em presença coletiva. Esse aprendizado não apenas consolidou minha formação artística, mas também reforçou a importância da arte popular em tempos de mercantilização da cultura.

Assim, Sinfonia não é apenas um espetáculo, mas um testemunho de que, entre falhas e gargalhadas, encontrei no nariz vermelho uma lente para enxergar o mundo e me reconhecer como artista, educador e sujeito em constante criação. Que este trabalho inspire outros a verem na precariedade não um limite, mas uma possibilidade infinita de invenção.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 428 p. Título original: *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa*.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Título original: *Le rire*.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500–1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 465 p. (Edição de bolso). Título original: *Popular culture in early modern Europe*.

CHACOVACHI, Palhaço. Manual e guia do palhaço de rua. Buenos Aires: Contramar, 2016. 155 p.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 2. ed. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc SP, 2010. Título original: *Le corps poétique: un enseignement de la création théâtrale*.

SOUZA, Alda Fátima de. O palhaço e os modos de produção: a influência do capitalismo no risível. *Revista Rebento*, São Paulo, n. 8, p. 109–129, jun. 2018.

VIANNA, Tiche. Além da commedia dell'arte: a aventura em um barracão de máscaras. São Paulo: Perspectiva, 2023.