

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

EVELINE DANTAS NOGUEIRA

**Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramáticas:
elementos colaboradores em processos de criação**



BELO HORIZONTE
2017

EVELINE DANTAS NOGUEIRA

**Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramatúrgicas:
elementos colaboradores em processos de criação**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

BELO HORIZONTE
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Nogueira, Eveline Dantas, 1982-

Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramatúrgicas
[manuscrito] : elementos colaboradores em processos de criação
/ Eveline Dantas Nogueira. – 2017.

163 f. : il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Palhaços – Teses. 2. Artes cênicas – Teses. 3. Performance
(Arte)
– Teses. 4. Método (Representação teatral) – Teses. 5.
Improvisação
(Representação teatral) – Teses. 6. Teatro – Teses. I.
Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

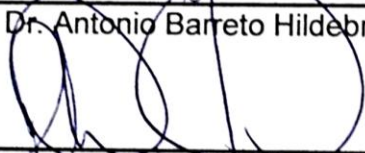
CDD 791.33

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **EVELINE DANTAS NOGUEIRA** Número de Registro **2013710164**.

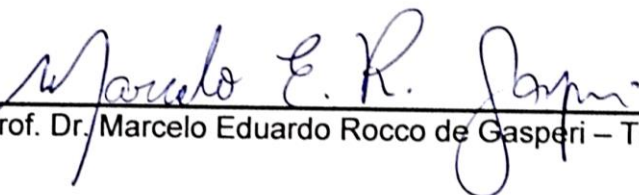
Titulo: "Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramáticas: elementos colaboradores em processos de criação."



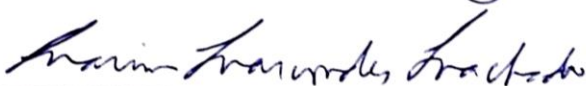
Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG



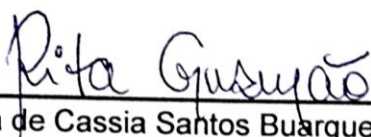
Prof. Dr. Renato Ferracini – Titular – UNICAMP



Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Titular – UFSJ



Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 25 de agosto de 2017.

Dedico a todos que fazem do fracasso a revolução cotidiana.

AGRADECIMENTOS

Esta geralmente pode parecer uma lista que cumpre um lugar exigido e formal na elaboração de uma tese, contudo, é para mim um espaço importante para deixar registrado que não estive sozinha. O processo vivido em uma Pós-Graduação é permeado por muitas relações e se faz necessário agradecer sinceramente a essas pessoas que aqui estarão citadas. Meu maior e mais bonito obrigado a cada um de vocês por dividirem comigo essa jornada.

Em primeiro lugar, desejo agradecer ao meu orientador, prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando, Hild, a quem admiro profundamente e que, com extrema generosidade, carinho, ética e sabedoria, me acolheu, acompanhou e encorajou academicamente, proporcionando a confiança necessária para que juntos pudéssemos construir esse trabalho.

Aos professores doutores membros da banca: Marcelo Rocco, Marina Marcondes Machado, Renato Ferracini, Rita Gusmão, bem como os suplentes professores doutores Luiz Otávio Souza e Mariana Muniz, pela aceitação em contribuir, pela preciosa leitura que certamente engrandecerá a tese, pela disponibilidade de suas observações e questionamentos.

Aos professores e funcionários da Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo aprendizado e pelo suporte acadêmico.

A todos os colegas da Pós-Graduação em Artes, pelos debates, conversas e sugestões ao longo das disciplinas cursadas. Em especial, à minha querida amiga e palhaça Lenise Moraes, Lens, por tornar menos solitária e mais colorida essa caminhada, por dividir ansiedades e pela força a cada encontro.

A todos mestres palhaços que conheci em retiros, cursos e oficinas, por me ensinarem de modo tão humilde um pouco da sabedoria ímpar de vocês. Em especial, a Advane Néia- Adelta, minha mãe-palhaça Margarida, por me fazer perceber Pérola e por me incentivar sempre; a Leo Bassi, por me fazer acreditar que dentro de um guerreiro há flor, e da importância de ter me dado um precioso retorno sobre a beleza de descobrir a minha própria energia e me deixar conectar com os espectadores; e a Ricardo Puccetti – Ric, querido

mestre palhaço Teotônio, por me permitir vivenciar inesquecíveis processos que me mostraram tantas possibilidades e experiências como palhaça, por me ensinar tanto com um olhar sincero.

Aos amigos palhaços do Grupo La Calle, pelas aventuras, aprendizados e pelos riscos que corremos juntos a cada encontro nosso, a cada esquete, espetáculo ou saída de rua, por toda nossa história e pelas transformações que atravessamos, pela confiança e amor que nutrimos entre nós.

A Nayana Castro, pela amizade e apoio firmes de uma vida também durante esse Doutorado, por todas nossas danças, pelo virtual mais atual que possa existir, nos fortalecemos.

Agradeço à minha família: meu papito Antonio Bandeira-Cletão-Zé de Cleto, por me mostrar que podemos ser muitos, pela poesia na vida, pelas histórias, pelos grandes ensinamentos e pela força de um porto seguro sempre disponível; minha mamys Rita, pelo amor à formação, por me mostrar que nunca é tarde para se dedicar e apostar no que se gosta e sonha, pela ternura e carinho, pela amizade, pela parceria de uma vida; aos meus irmãos Adri, Cletinho e Fabi por todo o incentivo, amor e apoio constantes, desde sempre dedicados a mim, por serem exemplos tão bonitos. Não seria nada sem essa força que recebo de vocês.

A meus também irmãos, que vieram para a família sob o nome de cunhados: Éder, Carol, Ana Cristina, Poly, Arthur e Nanda, pela amizade, pelo amor e pela torcida a cada desafio.

Aos meus sogros, Paulo e Evelyn, por me proporcionarem um sentimento de carinho e família.

A meus amados sobrinhos, Ju, Mari e Nado, que me mostraram esse lugar tão incrível de tia e madrinha, meus primeiros amores, que tanto me ensinaram e me enchem de vida a cada encontro, abraço e brincadeira.

À artista Adriana Dantas, minha irmã Adri, que com muito carinho topou minha idéia de criar com sua arte alguns desenhos de palhaços, que estarão na abertura de cada capítulo da tese. Ficaram especialmente lindos. Uma

pequena homenagem nossa que representa um agradecimento meu a todos palhaços que de algum modo fizeram um atravessamento singular em minha formação artística e subjetiva, para além dos que aqui foram retratados.

Finalmente a meu amor, meu grande amor, Davi, por sermos como somos, por cada reafirmação cotidiana da nossa vontade de estarmos juntos e lutarmos por nossos sonhos, por tanto carinho, pela parceria na linda aventura do cuidado da maior riqueza da nossa vida: Gabi; também agradeço por ter topado essa reviravolta de vir para Belo Horizonte para que eu pudesse fazer o Doutorado e por todo o constante apoio e incentivo em meio a minhas incertezas sobre a feitura dessa tese. Essa conquista é nossa.

Agradeço, de modo especial, à minha filha Gabriela, por todo ensinamento diário de vida e de maternidade, por suas doces gargalhadas que me preenchem de energia nos dias mais duros e também nos mais leves, por toda nossa troca de afeto, por me fazer desejar crescer e inventar novos mundos para nós, por me mostrar a beleza de uma intensa liberdade criativa, por cada beijinho e carinho espontâneo que recebo de ti, por tudo que ainda seremos juntas.

E agradeço ainda a cada futuro leitor desta tese.

“O palhaço é um caçador de pequenos momentos de eternidade”.

Leo Bassi

RESUMO

Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramáticas: elementos colaboradores em processos de criação.

Discussão acerca de diferentes elementos de composição utilizados por palhaços na construção dramática de suas cenas. Foi realizada, primeiramente, uma pesquisa acerca do conceito de dramaturgia nas artes da cena. Posteriormente, buscamos relacionar mais especificamente este conceito com os palhaços, de modo a criar ressonâncias entre os dois campos, produzindo então o que apresentamos em nosso trabalho: os elementos colaboradores de processos de criação de palhaços. Dramaturgia foi aqui compreendida como a materialidade do invisível em uma composição, como atravessamento de forças em linhas de sentido produzidas, secretando uma textura no encontro com a plateia, sem que se exclua todo o processo vivenciado até aquele presente momento, como a relação com o corpo, com o espaço e com as escolhas estéticas para a criação. A dramaturgia se relaciona diretamente com o processo de composição e produção - da cena e das características e possibilidades expressivas do próprio palhaço, bem como também com as opções estéticas da apresentação. Além disso, tratamos da dramaturgia como os nexos de sentido que dão materialidade ao fluxo de informações entre corpo e ambiente, entre o palhaço e plateia, sendo essencial para isso a compreensão do corpo do palhaço como um corpo disponível para o atravessamento de forças. Apresentamos ainda a metáfora do palhaço como provocador de fissuras, de abalos sísmicos dramáticos nos processos de composição. Isso pode ocorrer em uma composição cênica mais "fechada" até a mais aberta improvisação-espetáculo, desde que o palhaço não cristalice seu corpo, ampliando sua potência relacional com outros palhaços, com o espectador, com o espaço, consigo, com seu repertório, fazendo explodir micropercepções. Não trazemos aqui a imposição de modelos de modos de se compor enquanto palhaços, ao contrário, se deseja lutar pela possibilidade de composições diferentes, infinitos arranjos dos elementos que aqui foram apresentados como participantes do processo de composição dramática. Para tanto, se distribuiu nos capítulos da tese uma discussão acerca da relação do palhaço com o próprio corpo, com o espaço, além da relação entre improvisação e risco, bem como escolhas temáticas e estéticas, como colaboradores na criação dramática de palhaços, traçados no que se nomeou como plano temático e relacional, com a ressalva de que tais planos estão interligados e foram divididos somente para fins da discussão.

Palavras-chave: Palhaço, Dramaturgia, Composição.

RÉSUMÉ

Des résonances entre des clowns et des possibilités dramaturgiques: des éléments coopérant aux processus de création.

Des discussion sur les différents éléments de composition utilisés par des clowns dans la construction dramaturgique de leurs scènes. A eu lieu, tout d'abord, une recherche sur le concept de dramaturgie dans les arts scénique. Plus tard, nous cherchons à mettre en rapport plus précisément ce concept avec les clowns, pour créer des résonances entre les deux champs, produisant ainsi ce que nous présentons dans notre travail: les éléments coopérant aux processus de création de clowns. La dramaturgie est ici comprise comme la matérialité invisible dans une composition en tant que croisement de forces dans des lignes de sens produites, sécrétant une texture dans la rencontre avec le public, sans exclure tout le processus vécu jusqu'à ce moment-là, comme le rapport avec le corps, l'espace et les choix esthétiques pour la création. La dramaturgie est directement liée au processus de composition et production - de la scène et des caractéristiques et possibilités expressives du clown en particulier, et aussi avec les options esthétiques de la présentation. De plus, nous traitons de la dramaturgie comme les liens de sens qui donnent la matérialité au flux d'informations entre le corps et l'environnement, entre le clown et le public, il est essentiel pour cela comprendre le corps du clown comme un corps disponible au croisement de forces. Nous présentons encore la métaphore du clown comme provocateur des fissures, des séismes dramaturgiques dans les processus de composition. Cela peut se produire dans une composition scénique plus « fermée » ou même la plus ouverte improvisation-spectacle, puisque le clown ne cristallise pas son corps, en élargissant sa puissance relationnelle avec d'autres clowns, avec le spectateur, avec l'espace, avec soi, avec son répertoire, en explosant des microperceptions. Nous n'imposons pas ici de modèles de modes à se composer en tant clown, au contraire, nous voulons combattre pour la possibilité de compositions différentes, des réarrangements innombrables des éléments qui ont été présentés en tant que participants dans le processus de composition dramaturgique. Par conséquent, nous avons distribué dans les chapitres de la thèse une discussion sur la relation du clown avec son corps, l'espace et la relation entre l'improvisation et risque, ainsi que des choix thématiques et esthétiques, comme des éléments coopérant à la création dramaturgique des clowns, décrits dans ce qui a été nommé le plan thématique et relationnel, sous réserve que ces plans sont reliés entre eux et ont été divisés uniquement à des fins de discussion.

Mots-clés: clown, dramaturgie, composition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Footit e Chocolat.....	143
Figura 2. Sâmia Bittencourt, Palhaça Nada.	143
Figura 3. Ricardo Puccetti, Palhaço Teotônio.	144
Figura 4. Leo Bassi.....	144
Figura 5. Jos Houben.....	145
Figura 6. Adelvane Néia, Palhaça Margarida.....	145
Figura 7. Chacovachi.	146
Figura 8. Sílvia Leblon, Palhaça Spirulina.	146
Figura 9. Lana Sultani.....	147
Figura 10. Ciléia Biaggioli	147
Figura 11. Espetáculo “Pausa para o Café”	148
Figura 12. Espetáculo “Em turnê”	148
Figura 13. Espetáculo “Torto”	149
Figura 14. Benjamin de Oliveira.....	149
Figura 15. Avner Eisenberg	150
Figura 16. Mário Líbar, Palhaço Cuti-Cuti	150
Figura 17. Valérie Fratellini	151
Figura 18. Jacques Lecoq.....	151
Figura 19. Luis Otávio Burnier	152
Figura 20. Hugo Possolo	152
Figura 21. Jango Edwards	153
Figura 22. João Carlos Artigos.....	153
Figura 23. Nani Colombaioni.....	154
Figura 24. Tirinha da Mafalda, de Quino.....	154
Figura 25. Eleonora Fabião.....	155
Figura 26. Johnny Melville	155
Figura 27. Palhaço Piquito.....	156
Figura 28. Grock.	156
Figura 29. Fratellini.	157
Figura 30. Palhaço Caquito.....	157
Figura 31. Teófanos Silveira, Palhaço Biribinha.....	158
Figura 32. Gardi Hutter.	158
Figura 33. Leris Colombaioni.	159
Figura 34. Ismael Ahprac Krahô, Hotxuá.	159
Figura 35. Palhaço Jurubeba.	160

Figura 36. Palhaço Chevrolé.....	160
Figura 37. Palhaço Pintinho.....	161
Figura 38. Palhaço Charlequito.....	161
Figura 39. Palhaço Bochechinha.....	162
Figura 40. Palhaço Biribinha.....	162
Figura 41. Palhaça Pérola.....	163

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Sobre este processo de criação.	13
CAPÍTULO 1. Reencontro com o conceito dramaturgia.	39
CAPÍTULO 2. Plano temático: produção de elementos como entradas, gagues, reprises e criação de repertório.	61
2.1 Relações entre circo e palhaço	65
2.2. Entradas, gagues e reprises.	72
2.3 Repertório	79
CAPÍTULO 3. Plano relacional: produção de elementos como corpo, espaço e improvisação.	83
3.1 Corpo	85
3.2 Espaço	106
3.3 Improvisação e risco	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Texturas, abalos sísmicos e fissuras.	122
REFERÊNCIAS	128
ANEXO	143

INTRODUÇÃO:
Sobre este processo de criação.



-Ei! Quem é você?
- Eu sou o homem da coisa
- Que coisa?
-A coisa que faz coisar a coisa

Ao ler a passagem acima citada no livro de Rémy¹ sobre as entradas² de palhaços, após diversas idas e vindas em múltiplos caminhos percorridos durante os anos de Pós-Graduação, enfim percebi que o palhaço é mesmo a "coisa" que fez "coisar a coisa". Esclareço o que pode parecer confuso: somente com o palhaço a pesquisa que gerou este trabalho aconteceria. Os inúmeros palhaços a quem assisti em cena - em vídeo ou ao vivo, no picadeiro, no palco ou na rua; os palhaços sobre quem li; as minhas próprias experiências como palhaça, tudo isso mobilizou em mim uma "coisa" sobre a qual não poderia deixar de escrever, uma necessidade criativa que se fez em forma de palavras.

Uma menina rodopia na calçada da escola e em casa.
Na verdade, em todo lugar onde esteja.
Roda, gira rápido.
Às vezes bem de va gar.
Assim parece querer o mundo: em movimento.
5,6,7,8.Dança, bate os pés, levanta pernas e braços.
Vive minutos como outra.
Corpo múltiplo.
Menina ainda vive.
Agora se pendura no alto.
Aprendeu a ficar de cabeça para baixo.
Escuta: cuidado, menina, pode cair daí.
Escuta também o desejo.
Pinta o rosto.

¹ RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas*: uma dramaturgia do clown.

² Entradas são cenas cômicas curtas e dialogadas, interpretadas por um palhaço branco e por um ou mais augustos, podendo se estender com a improvisação (*Id. Ibid*). A relação de uma dupla - clown Branco e Augusto - se consolidou com a os palhaços Footit e Chocolat (Figura 1, em anexo). Até então o clown branco não tinha costume de ter um parceiro fixo reconhecido (*Idem. Les clowns*, p.102, tradução nossa). Como Apollo e Dionísio, são duas forças, duas faces da humanidade. Ao clown Branco comumente hoje se associa a autoridade, ordem, superioridade e ao Augusto, por sua vez, a estupidez, transgressão, ingenuidade. Para maior aprofundamento dessa relação histórica, indico os livros citados de Tristan Rémy.

Vermelho no nariz.

Ai! Puf!

Caíram as certezas.

Onde?

Doeu?

Não desiste.

Vai de novo.

E de novo.

Movimenta o que está duro.

Escreve com a mão esquerda.

Com o corpo também.

Com o nariz.

Encontros.

Mundos em movimento.

O horário? Era talvez o meio da tarde. O lugar? Um galpão. As pessoas presentes? Um número de mais de dez, a grande maioria desconhecida. Eu era convocada a construir castelos de areia com todas essas pessoas. O material? A água, que pingava de meus dedos. A areia, que escorria dos cotovelos. Enquanto isso, do meu peito saía uma luz intensa que atravessava as paredes daquela sala. Da boca, rosas floresciam. Das escápulas, asas nasciam. Nos pés, espadas. Sentir o corpo intensamente vivo, dilatado em todos os seus poros. Um reencontro com o meu corpo, com a minha imaginação, um desnudamento do que eu pensava sobre mim, uma exposição de fragilidades e forças, belezas e feiuras, muitas delas também desconhecidas. Se permitir olhar e ser olhado. Se perder e se encontrar, para se perder de novo.

Poderia ser uma cena em um hospício, um encontro de loucos. Poderia ser um trecho de um romance. Poderia ser um sonho. Poderia ser tudo isso. Na verdade, foi um pouco de tudo. Descoberta do estado de disponibilidade para o que acontece no momento, uma cruel e intensa afetação.

Foi nesse dia que nasceu um pensamento que se fez necessidade nessa pesquisa.³

A criação, seja ela no palco, na rua ou em casa, fabricando uma tese, não ocorre de modo harmonioso e tranquilo, como efeito da espontânea vontade do criador: “a invenção constitui algo da ordem de uma absoluta necessidade”⁴. Assim, a criação não se configura em um ato voluntário ou passe de mágica, e sim em necessidade, por uma passagem de algo ainda impensado e que só será capaz de se dizer através da própria criação, e assim, fazer “coisar a coisa”. Desse modo, me percebi arrastada por essa “coisa”, por esse desejo de com este trabalho discutir acerca de diferentes elementos de composição que colaboram na construção dramaturgicamente de criações de palhaços, operando desse modo uma ressonância entre palhaços e possibilidades dramaturgicamente. Ao pensar, após essas experiências, em questões acerca da criação de cenas por palhaços, em “como o palhaço faz coisar a coisa” em suas apresentações, me deparei com o conceito da dramaturgia, com a composição cênica. Aqui então se propôs uma discussão que buscou apresentar potências do encontro de palhaços e da dramaturgia, o que vai ser mais aprofundado nos capítulos seguintes. Para contemplar esse objetivo, investigou-se o conceito de dramaturgia, buscaram-se pistas para a compreensão de diferentes formas de se conceber a dramaturgia enquanto palhaços, a partir de uma problematização dos elementos envolvidos para a composição.

A dramaturgia é, então, aqui compreendida como a materialidade do invisível em uma composição, como atravessamento de forças em linhas de sentido produzidas, secretando uma textura no encontro com a plateia, sem excluir todo o processo vivenciado até aquele presente momento:

³ Realizar uma pesquisa em arte implica se deixar atravessar por um fazer artístico. Acredito que se estuda no corpo e com o corpo, seja no pensamento cognitivo ou no pensamento corporal. Assim eu exercito e estudo minha palhaça. Desse modo, por entre os parágrafos da tese inseri alguns fragmentos da minha experiência pessoal que tenham algum eco com o tema discutido, criando uma proposta de escrita que tenta fazer pontes entre as diversas partes que compuseram esse Doutorado. Não será avisado ao leitor previamente a cada nova inserção, mas a fonte da letra será diferente do texto principal, e esse será o código para a compreensão de que se trata de uma pausa, um respiro necessário, mas que deseja fomentar o trabalho.

⁴ COSTA, Sylvio Sousa Gadelha. *Três proposições sobre Formação e Invenção*, p.228.

Então, o que uma obra de arte apresenta de invisível? Nada que não vejamos. [...] A extrema presença perceptiva das formas, o relevo das cores, a plenitude das superfícies e dos volumes extraem sua pregnância do movimento invisível de forças [...] Pois esse lugar não é um negativo de um território visível, determinável, mas o espaço positivo 'desenhado' por forças e do qual elas emanam. [...] Graças à sua potência, ele nos obriga a descobrir possíveis insuspeitados, suscitando movimentos de espaço que perturbam nosso conhecimento e nossa vida.⁵

Procurou-se ampliar o conceito do termo dramaturgia, normalmente associado às linhas de sentido do espetáculo, trazendo para a discussão um destaque para sua concepção enquanto produção de textura que se materializa na apresentação, no encontro entre os materiais selecionados, participativos do processo de composição, e o público⁶. Assim,

Criar uma cena, menos do que tecer um novelo de ações, como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática, é constituir uma semântica de superfícies, tessitura de cores e imagens. (...) A cena se articula na organização sintática das diversas texturas, que se alternem em transparência, opacidade, rugosidade, relevo ou outras quaisquer categorias da superficialidade e forma dos corpos concretos que possam existir.⁷

Os conceitos de tessitura e textura dramatúrgica serão aprofundados no Capítulo 1 desta tese. Por ora, destaco uma breve diferenciação:

A textura dramatúrgica seria então, o tecido dramatúrgico atravessado pelas forças que sua concretude gera.(...) Enquanto a tessitura pressupõe organização e mesmo uma teleologia, a textura propõe uma certa tutilidade (...) A materialidade potencialmente poética do corpo talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências.⁸

Todas essas questões serão esclarecidas nos próximos capítulos, quando discutiremos nossa concepção de corpo, de espaço, dentre outros elementos participativos da composição dramatúrgica e do palhaço.

⁵ GIL, José. *As pequenas percepções*, p.31.

⁶ Ressalto que os termos "público", "plateia" e "espectador" aqui foram tratados ao longo do texto como sinônimos, sob o entendimento de que o palhaço se apresenta para cada uma das pessoas que o encontram e de que o coletivo jamais é homogêneo, pois "o espetáculo não é um mundo que existe igual para todos; é uma realidade que cada espectador experimenta individualmente" (BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: as origens de um diretor*, p.252).

⁷ RAMOS, Luis Fernando. *Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular*, p.77.

⁸ FERRACINI, Renato. *Por uma potente dramaturgia microscópica*, p.3.

Dramaturgia se relaciona com os modos de dar a ver uma estrutura de cena, criando relações de sentido e cumplicidade⁹ a cada enunciação, com o espectador com quem dividimos um espaço e tempo. Importante ressaltar que a dramaturgia se diferencia da encenação em si. Obviamente, a dramaturgia se deixa detectar quando o espetáculo é apresentado, porém, ela existe antes dele acontecer, participando de toda a sua estruturação.

Diferentes conceitos e práticas de palhaços fabricaram diferentes concepções de dramaturgia, pois esta compreende a composição em seu processo, as escolhas para a estruturação da criação e suas configurações. As escolhas na maioria das vezes não estão visíveis para o público, podem ser racionais ou aleatórias, mas são definidoras da materialização da dramaturgia, como por exemplo, a concepção de corpo do palhaço e sua relevância na composição tanto do palhaço como da cena, bem como a noção do espaço, as escolhas temáticas e a criação do repertório, dentre tantos fatores que consideramos aqui participativos da construção da dramaturgia do palhaço: “a dramaturgia é invisível para o espectador porque ela lhe é apresentada sob a máscara dos componentes estéticos do espetáculo”¹⁰.

Encontrar ressonâncias significa partir de encontros entre os palhaços e o conceito de dramaturgia que provoquem torções, criações e produções que somente com esse acontecimento ocorreriam. Não significa uma busca por semelhanças entre conjuntos; por identidades. Deseja-se que com isso possam emergir novas possibilidades de se pensar e criar dramaturgicamente, provocando aberturas e rasgos nos modos já instituídos e cristalizados. Assim, operar ressonâncias torna-se relevante para que se tensione, movimente e provoque outras conexões que se mesclam em uma criação cênica.

Ao atentar às diversas forças que atravessam um corpo que cria dramaturgicamente, aqui se busca ter uma atitude de pensar as relações estabelecidas em vez de tomá-las como coisas essencializadas, ao não pensar a dramaturgia por si só, pois ela sozinha não é o que interessa. As relações construídas em torno e através da dramaturgia em ressonância com o palhaço é que se tornam potencialmente relevantes. Trata-se, afinal, de pensar a cena

⁹ PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*.

¹⁰ *Id. Ibid.*, p.22.

do palhaço menos pelo que ele apresenta em sua sequência de ações e mais pelas forças que naquela composição se materializam.

Não se trata apenas de compreender um fio horizontal narrativo que descreva as ações dos palhaços, é uma busca pela potência dos diferentes estratos verticais, o que atravessaria transversalmente a dramaturgia. Barba define a dramaturgia como “trabalho das ações. Ou seja: como as ações dos meus atores começavam a trabalhar” ¹¹, não apenas a sequência das ações em si mesmas, mas seus níveis de organização e de complexas relações. Barba aponta, em seus espetáculos, três níveis de organização: o primeiro, o nível da dramaturgia orgânica ou dinâmica (as ações físicas e vocais dos atores, partituras colocadas em relação pela composição do diretor, um “fluxo de estímulos físicos (...) que atraem ou repelem os sentidos do espectador” ¹²); segundo, o nível da dramaturgia narrativa (os acontecimentos narrativos que orientam os espectadores sobre os sentidos do espetáculo: “tecer associações (...) que guiassem o espectador para a descoberta de um sentido pessoal na cena com a qual se confrontava” ¹³); e terceiro, o nível da dramaturgia evocativa (um nível que não pode ser programado antecipadamente, e ocorre de modo diferente para cada espectador).

Este último nível se aproxima do que aqui foi tratado enquanto a secreção de texturas no encontro com o espectador, acerca das forças que circulam. Barba ressalta, porém, que afirmar que cada espectador extrai sua própria história do espetáculo não significa que ele “estivesse aberto a tudo, informe e multiforme como uma nuvem” ¹⁴. Não são conexões aleatórias, pois o material é o apresentado pelo grupo. O que não existe, porém, é a imposição de um único modo correto de apreensão da cena. Acreditamos que é no

¹¹ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.38.

¹² *Id ibid.*, p.59.

¹³ *Id ibid.*, p.149. Para Barba não é importante que o espectador saiba quantas e quais sejam as ações de um ator e sim observar que as ações só começam a trabalhar quando se transformam em tecido. Para tanto, ele apresenta o conceito de concatenação de causas e efeitos e alternância das ações e o conceito de simultaneidade, de presença contígua de várias ações. Somente com essas operações é que ele considera que as ações começam a trabalhar, a operar dramaturgicamente. Não desejamos aqui aprofundar tais discussões apresentadas por Barba sobre seu processo criativo, apenas as trazemos como ilustração de um modo de entender a dramaturgia que ultrapassa a descrição de ações. Portanto, não trouxemos aqui como foco a análise de cenas de palhaços, sendo estas citadas quando procuramos problematizar os possíveis elementos que podem colaborar nessa construção e operem o que seria a dramaturgia dos palhaços.

¹⁴ *Id. Ibid.*, p.188.

encontro com o espectador que o atravessamento de forças cria texturas dramáticas. Com estas questões é que propusemos aqui a divisão dos capítulos de modo a tratar de algumas dessas relações em composições dramáticas de palhaços, para pensar não sobre ações narrativas, mas, principalmente, nos fluxos de forças que entrelaçariam os níveis, aqui agrupados no que se nomeou de planos temático e relacional.

Atenta para ressalva da dificuldade de se escrever sobre o palhaço como ele é, aqui não desejo uma retratação que congele os modos de composição, pois sabemos que são mutantes. Diante disso, deveríamos somente falar de simbolização, ou de modos como ele, o palhaço, é historicamente construído. Baudelaire nos advertiu: com uma pena (a escrita) tudo se torna pálido e congelado¹⁵. Por outro lado, foi preciso organizar o texto para avançar na escrita. Dividi, então, a tese em dois grandes blocos de elementos que considere, após a revisão do termo dramaturgia, serem potentes na composição enquanto palhaço; O primeiro, o plano temático e o segundo, o que nomeei de plano relacional. Essa divisão será melhor esclarecida adiante.

A dramaturgia também vai se alimentar dos acasos¹⁶ e imprevistos do processo criativo, das escolhas e experiências estéticas vivenciadas. A escrita da tese também perpassa por isso, pois narrar após vivenciar um processo é também compor, eleger sobre o que se deseja registrar. Não se pretende aqui dar respostas definitivas sobre um modelo a ser seguido de criação de espetáculos de palhaços. Alerto ainda que não busco discutir sobre comédia, sobre modos de eficácia de garantir o riso em uma construção dramática.

Não sou de família circense, meus primeiros contatos com o palhaço foram como os da maioria das pessoas, como espectadora, ainda criança, nas

¹⁵ BARA, Olivier. *Auriol, ou de l'usage romantique du clown: Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque*. Tradução nossa.

¹⁶ Recordo aqui de uma metáfora narrada por Eugênio Barba acerca dos processos artísticos e sua relação com o acaso: "o Acaso não é uma gata-mãe que pega você pelo cachaco como se fosse o gatinho dela, levando-o até a papinha. O acaso é um macaco agressivo que pula de galho em galho, e você, um macaquinho inexperiente, deve se agarrar a ele abraçá-lo bem forte para não cair, enquanto ele escala, te machucando, até o alto de uma árvore carregada de frutas" (BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.189). Relacionar-se com o acaso não é tarefa das mais simples, mas pode ofertar, nesse jogo, outros frutos desconhecidos.

lonas de circo que se instalavam nas cidades em que morei ou assistindo a palhaços na televisão. Esse universo circense, que provocava em mim ao mesmo tempo um fascínio e medo na infância foi retomado quando, em 2007, comecei a fazer aulas de técnicas circenses: acrobacia de solo, trapézio, tecido, malabares. Em 2009, juntamente com outros colegas, criamos um grupo: “La Calle”¹⁷, que é uma expressão hispânica referente ao espaço da rua, local simbólico de convivência de múltiplas diferenças, tal como fora durante a fundação do grupo, dado a partir do contato dos integrantes com variadas linguagens artísticas, como a dança, o teatro, a música e a técnica circense.

Em 2009, surgiu a oportunidade de fazer um curso de iniciação à técnica do palhaço, com a atriz Sâmia Bittencourt (Fortaleza-CE), a palhaça Nada¹⁸. Fui, despretensiosamente, para conhecer um pouco mais dessa outra parte do circo com a qual ainda não tinha contato algum como formação, sem saber o que me aguardava. Ao final do curso, fizemos uma saída de palhaços para uma feira, que acontecia semanalmente em uma praça da cidade de Fortaleza. Pintamos o rosto, levamos algumas roupas coloridas, fui “armada” de conhecimento, com um número construído para a praça. Foi meu primeiro tombo, a primeira grande descoberta de que o encontro com o público era capaz de desestabilizar qualquer sequência que eu tivesse criado anteriormente. Apesar de perda com as interferências das pessoas, terminei automaticamente o que havia planejado e tentava me esconder, em vão, no meio das barracas. Quando voltei para casa não conseguia entender direito o que tinha acontecido, mas estava muito empolgada com tudo aquilo, afinal “temos todos nós, e não apenas os artistas, a capacidade de sermos estúpidos e, ao mesmo tempo, inteligentes o suficiente para rirmos de nossa própria estupidez”¹⁹.

Então, a cada chance que tínhamos enquanto grupo, nos lançávamos em aulas de palhaço. Tive a oportunidade de aprender, além de no curso citado, em aulas com Ricardo Puccetti (LUME Teatro), Leo Bassi, Jos Houben (École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq), Adelvane Néia, Chacovachi, Silvia Leblon, Lana Sultani (Cia. Desajuste) e Ciléia Biaggioli

¹⁷ Sobre o grupo: <https://www.facebook.com/lacallegrupo>.

¹⁸ Palhaça Nada: figura 2, em anexo.

¹⁹ CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem*, p.205.

(Teatro Rococóz)²⁰. No Grupo, passamos pela criação de três espetáculos com a linguagem do palhaço: “Pausa para o Café” (2010), “Em turnê” (2011) e “Torto” (2012)²¹. Vivenciar a prática estética de criação na linguagem do palhaço configurou em mim uma vivência de rompimento de hábitos. Meu corpo, povoado de técnicas de dança, viu-se desnudado. De extrema inquietude e estranhamento, estar esvaziada de ideias pré-concebidas para o encontro efetivo com o outro parece ser um dos maiores aprendizados que levo da prática como palhaça. Não adiantava pensar em inúmeras virtuosas para fazer o outro rir. Quando assumia meu fracasso, o incômodo de estar ali, diante de todos sem uma “genial” ideia, estava inteira e o riso aparecia. O que é considerado fracasso é construído em cada sociedade, a partir do conjunto de normas que são balizadoras de condutas socialmente esperadas como corretas. A arte é um caminho que tenta “fugir dos mecanismos pré-fabricados e dos trilhos das receitas”²². Uma vez que podemos ofertar outros modos de lidar com as situações de fracasso, enquanto palhaços rir de nós mesmos e transformar o desvio, o erro, o fracasso em outras construções, elaborando novas significações, tudo isso se torna sedutor, porém, nada fácil de enfrentar, diante de nossa educação e atitudes já automatizadas: “sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias”²³.

Em uma conversa entre Foucault e Deleuze²⁴, os filósofos debatem acerca das relações entre teoria-prática, questionando o binarismo. Por vezes concebíamos a prática como a aplicação de uma teoria, ou a prática como criadora de uma futura teoria, de certo modo sempre segregadas. No entanto, devemos atentar para o fato da teoria ser uma prática e da prática também envolver processos de cognição e de que “as relações teoria-prática são muito parciais e fragmentárias”²⁵.

Desse modo, a construção do conhecimento aqui proposto não poderia descartar a afetividade e a dimensão corpórea envolvidas na prática enquanto palhaça, trazidas para a escrita em diversas formas. Uma delas já fora anunciada: a inserção de parágrafos com outra fonte de letra, acerca de

²⁰ Em anexo, estão homenageados nas figuras de número 3 a 10, respectivamente.

²¹ Em anexo, figuras 11, 12 e 13, respectivamente.

²² BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: as origens de um diretor*, p.52.

²³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. III), p.94.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*.

²⁵ *Id ibid*, p. 69

experiências pessoais. Há, contudo, uma tentativa de elaborar mais espaços de fissuras que tragam o pensamento “com” palhaços, para além de pensamento “sobre” palhaços, procurei ser palhaça no texto também:

O ‘saber sobre’ afirma um paradigma epistemológico ou política cognitiva que busca controlar o objeto de estudo em sua manifestação presente e futura, valendo-se de modelos explicativos (...). O ‘saber com’, diferentemente, aprende com os eventos à medida que os acompanha e reconhece neles suas singularidades. Compreende de modo encarnado que, mais importante que o evento em geral, é a singularidade deste ou daquele evento²⁶.

A singularidade diz da resistência a modelos identitários impostos, sobre diferir em si mesmo. Não deve ser confundida com a esfera do indivíduo nem com a de pessoa-identidade, nem com algo oposto binariamente à massificação. Pensar em uma dramaturgia em ressonância com o palhaço, a partir de um processo de singularidade, aponta desafios para a tentativa de discutir com processos de criação que não passem pela “transmissão programada e bem organizada de saberes e técnicas, [...] mas uma abertura, um jogo de afetos [...] que produz uma sensibilidade, uma memória e um pensamento” ²⁷.

Assim, a minha escrita, também em forma de poesia das insônias vividas durante esses anos de Doutorado, se tornou pequenos experimentos criativos que foram aqui inseridos em forma de “cenas” introduzidas em cada capítulo, todos de minha autoria. Tais cenas também aparecerão destacadas com outra fonte de texto diferente. Ao entrelaçar as cenas com a discussão em forma do produto final apresentado, o desejo é de que o processo também se permita pulsar no meio da escrita formal, para que o leitor também possa perceber a composição aqui feita, as escolhas e a elaboração dramática da tese.

Não espero com isso criar uma teorização analítica sobre uma dada prática, no sentido de que a tese analise e encontre um “verdadeiro” ou “puro” conceito de dramaturgia de palhaços, ao contrário, quero articular possíveis encontros entre os campos de modo a estimular que novos processos possam

²⁶ ALVAREZ, Johny; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*, p.143.

²⁷ GALLO, Silvio. *Em torno de uma educação voltada à singularidade: entre Nietzsche e Deleuze*, p.297.

acontecer. Considera-se aqui, o indivíduo palhaço sob o ângulo da produção de sua subjetividade, não como uma identidade fixa: “cada palhaço (a) opera com uma lógica própria, envolvendo modos de agir, pensar, sentir singulares. Simultaneamente mergulho autobiográfico e reinvenção de si”.²⁸ Com a invenção de si, cada palhaço pode, cotidianamente “inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tentar penetrá-los e o poder tentar apropriar-se deles”²⁹, como estratégia de produzir a vida como obra de arte, enfrentando os efeitos dominantes de saber e poder, pois “o poder deve ser analisado como uma coisa que circula, ou melhor, como uma coisa que só funciona em cadeia. Jamais ele está localizado aqui ou ali. [...] o poder transita pelos indivíduos”³⁰. E, ao se inventar, na composição dramática de si e da cena, em relação com o outro, espera-se que eticamente sejam ampliadas as potências de agir no mundo:

A postura ética está na busca sempre instável de possíveis composições outras, que se intensifiquem e gerem escapes das normas e das relações de poder estabelecidas, que busquem outros processos possíveis de subjetivação coletiva.³¹

Veronica Tamaoki descreve o amor do circense pelo seu álbum de fotografias, bem como folhetos, recortes de jornais, entre outros documentos, pois a maioria deles não possuía livros escritos para contar sua própria história³², demonstrando sua arte através das fotos: “seu álbum de fotografias é a prova de que ele teve uma época de glória”³³. A autora Ermínia Silva³⁴ também destaca a importância da fotografia do artista circense Benjamin Oliveira³⁵ em divulgações dos espetáculos ou sob a forma de *souvenirs*, distribuídas nas apresentações, pontuando que a publicação da foto em jornais

²⁸ KASPER, Katia Maria. *Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças*, 2006.

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 2004, p.116.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*, p.35.

³¹ TELLES, Narciso; FERRACINI, Renato; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de; CARREIRA, André. *Representação e ética*, p.167.

³² AVANZI, Roger; TAMAOKI, Veronica. *Circo Nerino*.

³³ TAMAOKI, Veronica. *Memória, pesquisa e edição: a história escrita por quem faz*, p.110.

³⁴ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*.

³⁵ Em anexo, figura 14.

possibilitava ampliar o alcance da divulgação do circo, inclusive para cidades vizinhas:

Sua imagem, portanto, era divulgada e veiculada não somente através do espetáculo, mas também pela imprensa, que, no período, passava por uma transformação intensa, em direção à massificação e em busca de um público mais amplo e indiferenciado. O leitor dos jornais, quando se deparava com os anúncios publicitários dos circos, podia 'ler' textos e figuras, numa abundância de imagens.³⁶

Diante destas constatações, decidi acrescentar no anexo da tese as imagens dos palhaços e artistas aqui citados no decorrer dos capítulos, para respeitar o lugar da fotografia para os circenses, mesmo diante da possibilidade atual de uma história narrada, escrita, bem como filmada e registrada, divulgada pela internet. Fica, simbolicamente, além do anexo, uma homenagem a todos os palhaços, sob a forma de desenhos criados pela artista Adriana Dantas, não como retratos fiéis, mas como esboços de palhaços que marcaram minha formação, descoberta e prática contínua, ainda em acontecimento.

Estudar o palhaço em um doutorado pode muitas vezes ser tão caótico como vivenciar uma oficina de descoberta do nosso estado de palhaço³⁷, de imersão em nós mesmos. Cabe-nos aprender a tornar esse caos produtivo, organizar durante a escrita todo o processo vivenciado. Certa vez, em uma oficina³⁸ que fiz com Ricardo Puccetti, do grupo LUME, ele disse que o palhaço tem que se deixar transformar em cena para que o público também possa se transformar no encontro. Então, um doutorado ou qualquer estudo sobre o palhaço também perpassa por essas mudanças, isso é sinal de que alguma transformação aconteceu; de que a vida está pulsando.

Quando minha filha Gabriela nasceu, pensei que ia suspender por um tempo o estudo sobre o palhaço, que iria pausar meu doutorado. E aceitei essa condição que eu

³⁶SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.186.

³⁷ O estado de palhaço é definido por Puccetti: "É uma busca pela vulnerabilidade no jogo com o público e com os parceiros em cena: "é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público". PUCETTI, Ricardo. *O riso em três tempos*, p. 71.

³⁸ Em fevereiro de 2014, intitulada: "O palhaço e o sentido cômico do corpo", na sede do Grupo LUME, em Barão Geraldo-SP.

pensava ser de fracasso, de perda daquele cronograma tão minucioso que eu havia organizado no projeto. Mergulhei nesse suposto fracasso de cabeça. Avner Eisenberg³⁹, disse em uma entrevista concedida ao programa Starte⁴⁰ que o palhaço faz qualquer coisa da melhor maneira que pode. Como exemplo: se eu vou comer um papel, me dedico a isso intensamente. Desse modo foram esses meses, vividos com uma dedicação à maternidade. Minha nova rotina mostrou sua potência de estudo, e com minha filha pude sim dar continuidade a minha pesquisa.

Recordei-me de uma fala do palhaço Cuti Cuti⁴¹, de Márcio Libar⁴². Ele diz que a palavra criança vem do mesmo radical de cria, criador. Se você tirar a criança de você, você tira também a criação, sua capacidade de criar seu próprio universo. Como então amadurecer sem deixar de ser criança, nos indaga Márcio Libar, se referindo ao palhaço.

Por vezes me sentia preocupada em não estar dedicada intensamente no processo da pesquisa do doutorado e a culpa invadia meus pensamentos. No minuto seguinte a uma preocupação em minha mente, eu olhava para ela e algo me mostrava que vivenciar toda a potência da maternidade nesses meses me permitiu aprender e muito sobre ser palhaça. Considero essas as experiências mais fortes que vivenciamos - as que nos colocam no caos, nos tiram da previsibilidade, da organização de um calendário. Toda minha programação teve que ser suspensa para estar com ela. Com isso, entretanto, pude perceber que o doutorado não deixou de acontecer. Vou explicar melhor.

Dentre inúmeras oficinas de palhaçaria que participei, dentre os vários exercícios em que fiz uma

³⁹ Em anexo, figura 15.

⁴⁰ A encantadora arte do palhaço. Starte, Tv GloboNews, em 2009. Sobre o programa: <<http://globosatplay.globo.com/globonews/starte/>>. Acervo Pessoal.

⁴¹ Em anexo, figura 16.

⁴² Em entrevista concedida ao filme "Eu maior". Disponível em < <http://www.eumaior.com.br/>>. Acesso em 21 Out. 2015.

imersão que buscou ser verdadeira, poucos se mostraram tão forte quanto observar minha filha. Não estou dizendo que ela é uma palhaça ou que para ser palhaço basta ser criança. O palhaço é a criança, o velho, o louco, o doente, o desajuste, o poético, o grotesco...

É inegável, porém, que acompanhar a descoberta de um olhar que percebe o seu próprio corpo pela primeira vez é impressionante. Não esquecerei quando Gabriela começou a descobrir, por exemplo, que tinha mãos. Esfregava uma mão na outra, virava a mão para um lado e para outro, sempre com o olho vivo e atento. Eu quase podia escutar seu pensamento de surpresa. O mesmo com os pés, o joelho. A cada mês seu corpo ganhava contorno. Tal fato me remeteu a oficinas de palhaço em que o facilitador nos pedia para abrir os olhos e observar a si e ao redor como se olhássemos as coisas pela primeira vez. Agora consigo compreender o que significava essa descoberta, essa vontade de conhecer as coisas, sem ainda ter nomeado um uso ou uma finalidade para a mesma.

Para tratar da temática proposta trouxe para a discussão alguns intercessores do pensamento⁴³, autores como Alice Viveiros de Castro, Ana Pais, André Carreira, André Lepecki, Ermínia Silva, Eugenio Barba, Mário Fernando Bolognesi, Renato Ferracini, Tristan Rémy, Verônica Tamaoki, dentre outros que aparecerão ao longo dos capítulos.

Considero, ainda, antes de adentrar especificamente na temática em questão, importante criar um breve espaço para uma discussão que ganha debates muito calorosos em encontros de palhaços ou em artigos de pesquisas científicas, revistas, blogs etc.: qual a diferença de se nomear palhaço ou *clown*?

Optei utilizar o termo “palhaço” e não o termo “*clown*”. Apesar de serem oriundas de campos linguísticos diversos (latino, para palhaço; anglo-

⁴³ Intercessores do pensamento como teóricos que proporcionam uma intervenção, uma operação de fecundação no que aqui é discutido, provocando diferentes olhares.

saxão, para *clown*), os dois termos são similares, do ponto de vista semântico. Ambos se referem, no Brasil, a funções da comicidade no picadeiro circense. Possuem, no entanto, algumas diferenciações de modos de encenação no picadeiro e no palco⁴⁴. Muitas dessas diferenças são por vezes atribuídas de acordo com os modos de composição cênica, sejam eles aprendidos pela tradição transmitida de geração a geração no picadeiro, como as quedas, tapas, escorregões; ou com a composição cênica através do trabalho físico do ator. O termo *clown* se popularizou no meio do teatro: “percebemos, a partir das últimas décadas um forte movimento envolvendo artistas de vários países em torno da figura do *clown*, principalmente ligado a atores de teatro”⁴⁵.

Apesar da ressalva acerca da generalização e da necessidade de mais páginas escritas para esta diferenciação feita, Castro⁴⁶ afirma que o artista de circo tem uma relação com o espectador bem diferente do artista de teatro, pois o que seria sucesso para o artista do circo seria medido pelo número de ingressos vendidos, pelas gargalhadas e palmas recebidas, já o artista do teatro seria movido por um compromisso de buscar a verdade na cena, de encontrar-se a si mesmo, o que seria mais gratificante que o aplauso. A autora comenta: “o palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível”⁴⁷.

Pimenta descreve que o palhaço de circo é aquele concebido de fora para dentro, com suas escolhas de roupas e maquiagens muitas vezes com referências de outros palhaços da família: “O palhaço de circo aprende esquetes e reprises com outros palhaços, ou porque já é palhaço “de família” ou muitas vezes para substituir alguém que adoeceu ou mudou de circo”⁴⁸. Já o palhaço de teatro, nomeado de clown teatral, seria “concebido em um processo mais lento, interiorizado e, conseqüentemente, muito particular”⁴⁹, mais intimista e delicado, sem contudo deixar de se utilizar de conhecimento técnico ou de outras habilidades do palhaço de circo.

⁴⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*.

⁴⁵ KASPER, Kátia Maria. *Experimental, devir, contagiar: o que pode um corpo?*, p. 202-203.

⁴⁶ CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem*.

⁴⁷ *Id. Ibid.*, p.257. Aproveito essa citação para ressaltar, porém que não pretendo aqui elaborar uma discussão acerca do risível especificamente. Para aprofundamento sobre a comicidade, indico: MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*.

⁴⁸ PIMENTA, Daniele. *Influência e confluência*, p.24.

⁴⁹ *Id. Ibid.*

Por sua vez, Valérie Fratellini⁵⁰, que pertence a uma famosa família circense, descende de gerações de palhaço, expõe que o trabalho de um palhaço se aprende como um quebra-cabeças, cujas peças são as disciplinas de circo, mas também as do teatro, como a mímica, a música e a maquiagem. Para ela, o resto vem com a experiência. Diz ainda que um ator atua um personagem e o palhaço não: "eu jamais interpretei um personagem no circo, tentei ser eu mesma".⁵¹

Nos anos 1960, Jacques Lecoq⁵² introduziu, na sua escola, o treinamento da comicidade do corpo. Através de exercícios, brincadeiras e jogos, tornou possível que os atores chegassem ao estado de *clown*⁵³. Na perspectiva do trabalho do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas — LUME, assim como na Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, dois centros de referência para muitos artistas cênicos brasileiros, o *clown* não é um personagem, no sentido de um papel a ser interpretado por um ator. Ele está relacionado à exploração e à ampliação de aspectos de cada ator, conforme esclarece Burnier⁵⁴, um dos fundadores do LUME:

Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou clowns) americanos, que dão mais valor à gag⁵⁵, ao número, à idéia; para eles, o que o clown vai fazer tem um maior peso. Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o como o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto o que ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do clown e sua personalidade; esse modo de trabalhar é uma tendência a um trabalho mais pessoal. Podemos dizer que os clowns europeus seguem mais essa linha. Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de

⁵⁰ Em anexo, figura 17.

⁵¹ FRATELLINI, Valérie. *Ça mange quoi, um clown? Soliloque d'une dinosaure*, p. 114, tradução nossa.

⁵² Em anexo, figura 18.

⁵³ DORNELES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do Clownesco na pós-modernidade*.

⁵⁴ Em anexo, figura 19.

⁵⁵ Gag ou gagues se configuram em piadas, gestos ou cenas curtas clássicas que são feitos por palhaços, sem necessitarem de nenhum entendimento anterior ou contextualização para provocar o riso, geralmente inesperados, sendo utilizados por palhaços circenses e palhaços fora da lona. Existem particularidades no modo de operar a gag por cada palhaço, tornando cada experiência única, mesmo com o espectador já tendo visto a gag apresentada. Cito, por exemplo, a tortada na cara, o chute no chapéu que cai ao chão, a sedução de alguém do sexo oposto na plateia, cenas com cadeiras etc.. No capítulo 2 aprofundaremos a discussão sobre as gagues. Para conhecimento de gags utilizadas em repertório cênico de palhaços, indico BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*.

espaço em que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema etc.⁵⁶

Kasper⁵⁷, ao comentar o processo de pesquisa do grupo LUME Teatro, sobre a não-busca de um personagem, esclarece: “são as possibilidades de um ator, possibilidades desconhecidas ou ainda não criadas por ele, produzidas no trabalho com as variações de energia, de ações, construídas experimentalmente”.

Seja o *clown*, o palhaço, o bufão, o Mateus, o bobo da corte, o augusto, o Tony, os Papangus, o hotxué etc, todos são variadas manifestações de um mesmo arquétipo⁵⁸. O palhaço foi considerado por C. G. Jung como um representante do *trickster*, uma figura arquetípica do herói trapaceiro, ambíguo e contraditório, que zomba e transgride, no equilíbrio instável do trágico e do cômico. É aquele que consegue pela estupidez “aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade”.⁵⁹ Apesar do *trickster* se referir a uma psique mais animalesca, não se deve confundir com uma patologia, como uma falha de desenvolvimento. O *trickster* é a imagem arquetípica do brincalhão com impulsos infantis, de natureza ambígua (animal e humana, sublime e grotesca).

Na concepção do palhaço como possibilidade de experimentação intensa das possibilidades do corpo, para libertá-lo das expectativas sociais, é possível compreender que essa “matriz” do *trickster* pode se singularizar de modos diferentes em cada cultura, em cada palhaço, podendo criar até mesmo a coabitação de formas diferentes.

Muitos dos traços do *trickster* estão presentes na figura do bufão medieval e, na atualidade, participam da composição do tipo cômico do palhaço⁶⁰. Ao descrever o bufão como o ancestral do palhaço, ser marginal e marginalizado, por exemplo, Burnier afirma que as modificações do corpo

⁵⁶ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, p.205.

⁵⁷ KASPER, Kátia Maria. *Experimental, devir, contagiar: o que pode um corpo?*, p. 205.

⁵⁸ Jung sugeriu a existência de duas camadas da psique inconsciente: a pessoal e a coletiva. O inconsciente pessoal inclui conteúdos mentais adquiridos durante a vida do indivíduo que foram esquecidos ou reprimidos, enquanto que o inconsciente coletivo é uma estrutura herdada comum a toda a humanidade, composta dos arquétipos - predisposições para experimentar e simbolizar situações humanas universais de diferentes maneiras. Para aprofundamento sugiro JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.

⁵⁹ *Id. Ibid.*, p. 251.

⁶⁰ QUEIROZ, Renato da Silva. *O herói-trapaceiro: Reflexões sobre a figura do trickster*.

grotesco do bufão seriam representações “das deformações humanas interiores, das dores da humanidade”⁶¹.

O grotesco é definido por Pavis como aquilo que ganha um efeito cômico por ser estranho, como “deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma”⁶². A sanção normalizadora elege um modo de vida conveniente ao funcionamento social e o trata como regra, como modelo de “norma” a partir do qual surgem os desvios de “anormalidade”. Esta divisão efetua um duplo papel: “marcar os desvios, hierarquizar as qualidades, as competências e as aptidões; mas também castigar e recompensar”⁶³.

Por ser marginalizado o bufão vive em grupo, a banda de bufões. É uma espécie de coro grego, na qual cada bufão tem seu papel definido, mas todos fazem parte de um único organismo: “o bufão tem força na banda. Solitário, ele é frágil e facilmente exposto às humilhações da sociedade”⁶⁴. O *clown* teria na sua relação clássica de *augusto* e *branco* a síntese dos elementos da banda do bufão.

Burnier diz, ainda, que o *clown* seria uma espécie de bufão sofisticado, uma pedra lapidada, por suas características grotescas serem mais sutis. Em vez de uma corcunda, órgãos genitais exacerbados ou até mesmo membros faltantes, o grotesco no *clown* surgiria no nariz, na maquiagem ou no figurino. Entrar em contato com as características do próprio bufão é considerado algo essencial por Burnier no aprendizado prático do *clown*, pois ele atribui como herança do bufão o fato do *clown* possuir uma lógica físico-corpórea, de pensar com o corpo e não como uma estrutura psicológica preestabelecida. Ambos, bufão e *clown*, tem reações afetivas e emotivas corporificadas⁶⁵. Ambos partem da liberdade de expressão, da verdade e da revelação de traços humanos geralmente ignorados:

Enquanto o universo treinado pelo ator com a máscara do Palhaço abarca os aspectos relacionados à leveza; à lógica da ingenuidade; à inadequação, pela via da pureza, ao reconhecimento e à revelação do risível de si mesmo, da fragilidade e da vulnerabilidade do ator, o universo treinado pela máscara do Bufão diz respeito à

⁶¹ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, p. 215.

⁶² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, p. 188.

⁶³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, p.151.

⁶⁴ *Id. Ibid.*, p.216.

⁶⁵ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*.

grandiloquência, ao grotesco, ao exagero, à paródia, aos aspectos animalescos do homem, à questão da exclusão física e social, à marginalidade, à revelação dos aspectos do outro relativos à temática da exclusão e da limitação.⁶⁶

Sobre as relações entre circo e teatro, Ermínia Silva destaca que o palco não aparece para destruir de vez o picadeiro, apontando que o teatro não comprometeria a tradição circense: “ele é incorporado, não sendo considerado um elemento estranho, pois já fazia parte do conjunto do conhecimento circense”⁶⁷. Ela adverte ainda que a história do circo do século XIX até pelo menos 1920 era de teatro no circo e não apenas a tipificação de personagens empobrecida, modo comumente cristalizado de se enxergar as produções circenses. A pesquisadora mostra que os espetáculos eram renovados de acordo com o público que ia assistir.

Não se trata de saber executar bem uma ou duas técnicas, seja no circo ou no teatro. Trata-se de permanecer aberto e interessado ao que está ao seu redor. O palhaço Avner Eisenberg, ao ser entrevistado no Encontro Internacional de Palhaços “Anjos do Picadeiro”, alerta: “acho que a palhaçaria é para almas velhas. O que quero dizer é que quando você é novo, tudo é o sucesso. Mas quando você envelhece, entende que é tudo sobre falhar. E como vou viver ou morrer”⁶⁸. Criar modos de viver e de morrer, aceitar o fracasso, compreender a humanidade presente no processo de criação dramática. Relembro que o fracasso é assim nomeado pelo desvio que provoca da norma, criando assim outra possibilidade de relação com o que é considerado certo ou errado.

O desnudamento das fragilidades durante o processo criativo leva muitas vezes a facilitadores de oficinas de palhaço se utilizarem de estratégias quase como torturas psicológicas de aprendizes, o que gera por vezes a negação do jogo, uma espécie de “travamento” criativo:

Para Jacques Lecoq, (...) a criação de um clown consiste na capacidade do ator transformar suas fragilidades (físicas e emocionais) em força cênica. (...) Acreditamos que é exatamente neste ponto que aparecem as maiores confusões de ordem

⁶⁶ JARDIM, Juliana. *O ator transparente reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão*, p.22.

⁶⁷ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro é teatro no circo*, p.43.

⁶⁸ EISENBERG, Avner. *Entrevista concedida a Marcio Ballas*, p.91.

pedagógica. Muitos professores utilizam estratégias didáticas baseadas em uma tortura psicológica do aprendiz para atingir o ridículo necessário para a descoberta do seu próprio clown.⁶⁹

Hoje percebo que há uma diferença sutil entre levar a pessoa a situações de experienciar o ridículo, o erro, o fracasso e forçá-la a situações de violência psicológica⁷⁰. Lembrei-me de certa manhã, em um retiro de palhaço que participei. Ao acordarmos, cada um de nós recebeu, um por vez, massagens em pontos específicos do corpo, como em um ponto no pé e outro no tino. Foi aplicada tanta força que fiquei com esse local dolorido por semanas posteriores. Depois da massagem, a facilitadora pediu que eu deitasse de bruços e puxou meus braços para trás, para alongar, porém, tal postura fez com que meu nariz afundasse no travesseiro da cama, o que me deixou num estado intenso de claustrofobia, que eu tenho realmente. Eu gritava pedindo para ela parar, mas ela não parava. Ela achava que aquilo se tornaria em algo produtivo e criativo, mas vi-me estrangulada, sufocada de verdade. Ela pediu depois disso que eu colocasse o nariz de palhaço e revertesse o sentimento ruim que eu estava sentindo. Não consegui. Via as pessoas depois dessa massagem circulando pela casa com o nariz, mas ninguém parecia à vontade. Demorei muito tempo para conseguir sair do bloqueio. Não desejava interagir com ninguém, nem experimentar nenhuma ação ou estado. Apenas queria chorar e ficar parada.

Por outro lado, anos depois, participei de outras oficinas de desconforto e exposição de meu ridículo sem perpassarem pela tortura psicológica ou física, que me

⁶⁹ SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana, *No me toques las narizes: socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho!*, p.43.

⁷⁰ Não é o objetivo deste trabalho discutir o grau do que seria considerado uma violência física ou psicológica dentro de uma oficina ou retiro de palhaços, tendo sido o relato apresentado apenas para corroborar a compreensão de que a construção dramática perpassa diretamente sobre os modos de elaboração do palhaço, das suas relações com o corpo, o espaço, os parceiros e que tudo isso pode ser trabalhado de modo a ampliar as possibilidades de jogo ou de travamento.

levaram também ao choro, mas não bloquearam o desejo do jogo, e pude compreender que o lugar da tortura não me torna criativa, ou seja, acredito que a agressividade se opera como um caminho perigoso para a transformação do palhaço. O bloqueio diante da exposição do ridículo acontece, mas pode permanecer ainda, uma força mais potente de desejo de enfrentamento desse ridículo, a partir do acontecimento do jogo. Entrar em contato com o próprio fracasso, erro, com o que consideramos comumente como ridículo, a partir de comandos e propostas que permitam a elaboração disso em cena após o fornecimento de um conhecimento, sem agressividade física ou psicológica, isso sim se mostrou para mim mais interessante, inclusive para que se elabore uma composição corporal, espacial e cênica, sem bloqueio de jogo com parceiros ou com o espectador.

Ao utilizar o termo “palhaço”, não quero retirar o palhaço do centro do picadeiro ou do palco, pretendo colaborar para a compreensão deste fenômeno cada vez mais crescente que é a busca pelo aprendizado da palhaçaria como técnicas para o trabalho do ator⁷¹. Opto pela escolha do termo palhaço por uma compreensão ainda de limites nebulosos de diferenciação necessária entre este termo e o *clown*. Prefiro utilizar, neste momento, o termo em minha língua materna.

Burnier ⁷², ao discorrer sobre técnica de ator e a técnica de *clown*, afirma que ambas as técnicas exigiriam uma relação profunda do ator consigo mesmo e a projeção para fora de si por meio de ações físicas, porém, o ator não se envolveria no estabelecimento de relações com o espectador que criariam o jogo, com interações, ações e reações, como o há no *clown*.

Acredito que esta separação sobre ator e palhaço elaborada por Burnier não caberia mais em muitas das criações contemporâneas, podendo se

⁷¹ Lecoq afirma que desde os anos 1960 manifestou-se um maior interesse pelo *clown* e que ser *clown* não estaria mais somente ligado ao circo, seria uma tomada de posição em relação à sociedade, a aceitar-se tal como se é. LECOQ, Jacques. *Le Théâtre du Geste*, apud LOPES, ELIZABETH PEREIRA. *A máscara e a formação do ator*.

⁷² BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*.

referir somente àquelas que se enquadram no teatro dramático ilusionista com quarta parede⁷³. O jogo com o espectador já acontece também no teatro. Não há como entender então esta como somente uma característica do *clown*. O espaço cênico extrapola as dimensões estipuladas pelo palco, se mistura com a plateia, com o espaço físico do entorno. Puccetti⁷⁴ define jogo como as micro-situações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório com as reações do público (ressalto que há também o jogo com os parceiros em cena). O jogo cênico foi compreendido nesta pesquisa segundo Féral⁷⁵, que para existir implica uma atitude consciente do participante (ator, dramaturgo etc.) no qual se leva a cabo o “aqui e agora de um espaço outro” diferente do espaço cotidiano⁷⁶. Féral explica ainda que:

A teatralidade é um jogo de vai-e-vem entre o real e a ficção [...] Mas para conhecer a teatralidade, é importante estarmos fora, pois é essa distância que permite o movimento de ir e vir [...] É por isso que quando há um acontecimento real no teatro, um acidente, ninguém faz nada. Se o ator cai, por exemplo, ou passa mal, ninguém faz nada, pois sabe que é ficção. Porque o espectador vê os dois: o real e o jogo. Se o espectador estivesse unicamente no real, quando visse o ator passar mal, ele interviria. Isso quer dizer que, para enxergar a teatralidade, é preciso haver uma distância. ⁷⁷

Por sua vez, Bolognesi⁷⁸ ressalta que os circenses não estariam a interpretar um “outro”, não representam papéis, sendo reais dentro do contexto de cada função exercida no circo, e o sentido não se daria por metáforas e, sim, no corpo, no momento de duração da *performance* do artista. O número cômico estaria no circo para evidenciar os limites psicológicos e sociais da vida, na exploração de estereótipos. Tais definições, todavia, poderiam hoje também ser atribuídas ao teatro sem prejuízo algum. Obviamente há hoje nos processos criativos uma nuvem nebulosa que muitas vezes tende a apagar

⁷³ A quarta parede é a denominação oriunda do formato quadrangular de um palco italiano, que se compõe das três paredes visíveis do palco e uma invisível, aquela que separaria o ator do público, delimitando o campo de atuação e "preservando" o ator da realidade da plateia.

⁷⁴ PUCETTI, Ricardo. *No caminho do palhaço*.

⁷⁵ FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, p. 96, Tradução nossa.

⁷⁶ O conceito de cotidiano não foi neste trabalho aprofundado, sendo tratado como sinônimo das experiências e relações rotineiras pessoais.

⁷⁷ *Idem*. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. *Urdimento, Revista de Estudos em Artes cênicas*, p.185.

⁷⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

fronteiras que outrora tanto segregaram os âmbitos criativos. Bolognesi⁷⁹ destaca ainda que nas últimas décadas do século XX um aparente hiato que separava as formas cênicas foi rompido, de modo que o picadeiro contribuiu para a renovação do palco e o teatro e dança trouxeram vida para as atrações do circo. Ele afirma ainda que o aprendizado de palhaços geralmente se dá na prática da profissão, na convivência com os circenses mais velhos.

Acerca do fato de o palhaço ou ator interpretar personagens “outros” que não a si mesmo, trago alguns elementos para discussão. Burnier⁸⁰ defende o *clown* como uma ampliação de aspectos ingênuos, puros e humanos de cada um e, com uma citação de Fratellini, de família tradicional circense, procura corroborar sua afirmação, diferenciando o *clown* de comediantes que “fazem de conta”.

Essa, porém, é uma visão reduzida das possibilidades de atuação teatral. Ou até mesmo tendenciosa para uma espécie de valorização de superioridade para o *clown*. Os autores Mauro Meiches e Silvia Fernandes⁸¹, ao realizarem uma breve análise histórica de alguns atores brasileiros, diferenciam algumas matrizes de trabalho na cena contemporânea: a encarnação, o distanciamento e a interpretação de si mesmo. A encarnação diria respeito a essa visão mais comum sobre o ator, em que ele penetra psicologicamente para transfigurar-se na personagem. No distanciamento, o ator oscila do ocultamento até a demonstração de ser um ator atuando enquanto personagem, indica traços de sua construção, fazendo o espectador ativo e crítico, cúmplice desse acontecimento. No último caso, o ator não necessita demonstrar potencialidades especiais, seja por se transformar em um personagem ou por possuir o poder de emitir críticas, ele “compartilha com o público o prazer de estar lá e os rendimentos que sua imaginação produziu (...) um baile de máscaras, sem máscaras, onde imediatamente se detona o efeito teatral de um símbolo”⁸². Os autores apontam justamente a interpretação de si como a ausência de máscaras. O palhaço utiliza a menor máscara enquanto escancara para o público a si mesmo. Não são modos tão distintos assim de se encontrar com o público. As fronteiras se misturam.

⁷⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p. 185.

⁸⁰ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, p.209.

⁸¹ MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*.

⁸² *Id. Ibid.*, p.7.

Guénoun⁸³ aponta que a necessidade do teatro hoje não está mais no regime da representação e sim do jogo, sendo este último o que sustentaria o papel e não o inverso. O personagem estaria estilhaçado. Para ele, o espectador não iria mais ao teatro hoje em busca de uma identificação de papéis, pois já sabemos da operação teatral de construção ali existente. Um ator não precisa esconder o maquinário do teatro. As necessidades de fazer e ver teatro se encontram na verdade e potência do jogo: “a confissão do gesto de mostrar. E é isso que o olho olha: não mais o efeito de ilusão”⁸⁴. Há que se apresentar a ressalva de que o personagem, contudo, não foi superado por outro modelo “melhor” de se fazer teatro. Não é disso que aqui tratamos. Há ainda a possibilidade do personagem em cena. O que ocorre é que tanto o conhecimento como a relação que estabelecemos com o mesmo se modifica.

Ao pensarmos nos elementos que colaboram na dramaturgia do palhaço não queremos parecer destacar uns em detrimento de outros, como pode parecer em uma leitura apressada, como se fôssemos contra a concepção de uma dramaturgia textocêntrica, por exemplo. Somos contra apenas a modos de organização de práticas que não considerem outros possíveis modos de criação, pois “muito mais interessante e produtivo é perguntarmos e examinarmos como as coisas funcionam e acontecem e ensaiarmos alternativas para que elas venham a funcionar e acontecer de outras maneiras”.⁸⁵ Todos esses questionamentos sobre teatro, circo, palhaço, *clown*, levaram à construção deste trabalho. Os capítulos foram divididos para fins de escrita, mas operam como planos interligados na composição dramaturgical de palhaços: plano temático e plano relacional. Em vez de descrever cenas de palhaços famosos para tratar das diversas dramaturgias, quis discutir acerca dos elementos que colaboram na construção da textura dramaturgical, de modo que todo palhaço que se interesse pelo assunto possa repensar a própria prática.

O capítulo 1 traz a elucidação do conceito de dramaturgia como foi aqui tratado. Atentou-se para o perigo de se encontrar uma definição única para o conceito de dramaturgia, procurando-o discutir a partir do lugar de onde

⁸³ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*.

⁸⁴ *Id. Ibid.*, p.142.

⁸⁵ VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*, p.22.

o pensamos. Para tanto foi elaborada uma breve revisão histórica de modos de compreensão da dramaturgia na história do teatro e do circo, com o intuito de criar espaços de potencialização da discussão apresentada posteriormente. Há ainda a apresentação dos conceitos de improvisação, e aproximações entre o performer e palhaço.

O capítulo 2 apresenta o que nomeei de plano temático, discutindo elementos dramáticos como as entradas, gagues e reprises, bem como a criação de um repertório por palhaços. São apresentadas também algumas relações dos palhaços com os circos, trazendo brevemente aspectos históricos que colaboram com a discussão da tese. Há a apresentação do debate acerca da autoria e cópia dos números de palhaços, bem como alguns modos de construção de um espetáculo e repertório.

No capítulo 3 o conceito de corpo é apresentado como o concebemos, um conceito-chave para a discussão da dramaturgia como aqui apresentada. Além disso, elementos como o espaço, a improvisação e o risco são também discutidos, compondo o que foi nomeado de plano relacional da dramaturgia.

São apresentadas, ao final, pistas de ressonâncias produzidas na articulação de possíveis encontros entre dramaturgia e palhaços, emergindo o conceito de abalos sísmicos e fissuras, além da produção de texturas dramáticas.

CAPÍTULO 1.
Reencontro com o conceito dramaturgia.



- (1)
Você olha.
- (2)
Você lê: convocatória!
Abriu uma vaga para
palhaço no circo que chegou
à cidade ontem.
- (3)
Arrepios.
Borboletas na barriga.
O chão se esfacela.
Você voa.
Você quer sumir.
- (4)
No mesmo segundo:
Algo em você quer circular.
- (5)
O que apresentar?
O que fazer?
- (6)
Você!
Você.
Isso.
Se apresente.
- (7)
Estão te chamando.
Chegou sua vez, candidata.
- (8)
Os segundos parecem anos.
Imobilidade.
Olhos mareados.
- (9)
"Vamos" - apressa o
Monsieur.
"Não tenho o dia todo,
quero ver você".
- (10)
Bum!
Um terremoto:
Você é vista.
- (11)
Aceitando a raiva em não
conseguir fazer nada
extraordinário, eis que de
repente virei domadora de
um leão terrível.
- (12)
E pude perceber. Todos ali
vivenciaram comigo aquele
momento com o leão.
- (13)
A pele é rasgada.
Escancaram-se feridas e
belezas.
- (14)
E então:
Você olha.

Este capítulo trata da discussão do conceito de dramaturgia. Diante do perigo desafiador de se encontrar uma definição única para a pergunta "o que é dramaturgia?", buscou-se aqui elaborar uma discussão que apresentasse o nosso entendimento do conceito utilizado para pensar com o palhaço. Trata-se menos de saber o que é exatamente a dramaturgia e mais de saber de onde a pensamos.

Ao perguntarmos "o que é", indica-se a necessidade de uma resposta que se ampara numa identidade fixa. O "ser", porém, pode fazer-se múltiplo. Ao compreender o discurso que anuncia a dramaturgia como conceito,

apresenta-se também a política, as estruturas de poder que anunciam o discurso que elege o regime de verdade⁸⁶ acerca do entendimento do que seria dramaturgia.

Ao recusarmos definir de modo global o que é a dramaturgia, pois suas concepções são inúmeras ao longo da história da arte, revelando-se um conceito “polissêmico e tentacular”⁸⁷, preferimos mostrar como a entendemos e pretendemos articular com o palhaço. Não se aspirou realizar uma profunda análise histórica que esgote o termo, pois esta seria uma tese impossível de ser feita. Buscou-se, contudo, trazer alguns elementos considerados potentes para a posterior discussão específica sobre a dramaturgia e seu encontro com os palhaços.

Conforme anunciado na introdução deste trabalho, a dramaturgia é aqui compreendida como a materialidade do invisível em uma composição, como atravessamento de forças em linhas de sentido produzidas, secretando uma textura no encontro com a plateia, sem que se exclua todo o processo vivenciado até aquele presente momento, como a relação com o corpo, com o espaço, com as escolhas estéticas para a criação cênica. Portanto, a dramaturgia se relaciona diretamente com o processo de composição e produção - da cena e das características e possibilidades expressivas do próprio palhaço, bem como também as opções estéticas da apresentação.

Ao ler os verbetes de dicionários e enciclopédias que nos parecem oferecer claras explanações, as mesmas aparentam ser insuficientes diante da multiplicidade e complexidade dos diversos usos do termo. Sua conceituação tem passado por diversas transformações ao longo da história das artes da cena, como a composição da ação cênica, adaptação de textos literários, articulação dos elementos cênicos. Uma dramaturgia, compreendida como a composição de textos dramáticos ou o ponto de cruzamento entre os materiais cênicos, aponta sempre uma concepção de criação. E por que a dramaturgia

⁸⁶ "A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele, graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro". FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, p.12.

⁸⁷ PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*, p.21.

muda? Exatamente porque nosso modo de ver e ler o mundo também se modifica e desafia nossa percepção formada anteriormente⁸⁸. A abertura de novas possibilidades amplia os modos de fazer cena, não significa necessariamente uma oposição ao que fora estabelecido anteriormente⁸⁹.

A dramaturgia pensada como escrita da cena que é criada, e não somente a partir de uma literatura dramática produzida por um dramaturgo, ultrapassa o âmbito do estudo do texto e lança nossos olhares para a cena. A discussão não gira em torno mais somente da autoria do drama e, sim, acerca de elementos da construção da dramaturgia, podendo inclusive haver dramaturgia sem representação:

Aliada à negação da representação, se estabelece uma antologia de processos e construções cênicas que expressam ideias e conceitos; promovem experimentos sensoriais; visam ao compartilhamento de experiências de vida, as mais inauditas; apropriam-se de resíduos biográficos dos próprios agentes criativos; vivências das mais variadas, entre outros procedimentos.⁹⁰

A dramaturgia só se deixa detectar, só é perceptível por meio de uma concretização material, uma espécie de fio que tece ligações de sentido. Como uma fotografia, o discurso do espetáculo possui um negativo – a dramaturgia e um positivo de si- a composição estética⁹¹. Assim, a dramaturgia refere-se ao processo de criação, não podendo ser tratada ou definida de forma apriorística, como se fosse possível prever seu resultado final, sendo a coerência sistêmica que se constrói no tempo da criação em si⁹².

Patrice Pavis⁹³ afirma que o sentido não é algo instituído apenas no processo criativo, mas uma prática construída no esforço de produtores e espectadores. Nessa perspectiva, Féral⁹⁴ defende que é o ator o portador da teatralidade, por inscrever a cena em signos, sendo seu corpo capaz de semiotizar todos os elementos teatrais, bem como sua própria materialidade.

⁸⁸ TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*.

⁸⁹ ELIAS, Marina; TOURINHO, Ligia Losada. *Dramaturgias em improvisação: Protocolos de criação nas artes da cena*.

⁹⁰ TORRES NETO, Walter Lima. *Cultura teatral: ensaios sobre a prática do teatro*, p.103.

⁹¹ PAIS, Ana. *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*.

⁹² BANANA, Adriana. Bing Bang!!! *Dramaturgia é Semiose!!!*.

⁹³ PAVIS *apud* FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*.

⁹⁴ FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*.

Teatralidade é definida pela autora⁹⁵ como o resultado do “sujeito confrontado pelas ações, eventos do real ou dos momentos cênicos, operando uma série de clivagens espaciais e temporais para as quais ele criaria um lugar de ficção em que o jogo pode acontecer”. O ator elabora sentidos em relação com o público e cria a teatralidade em cena, na feitura. Dramaturgia diz dos nexos de sentido que dão materialidade ao fluxo de informações entre corpo e ambiente⁹⁶, entre ator e plateia.

Sobre a metáfora de compreensão da dramaturgia enquanto tessitura dos fios de sentido, já foi anunciada na introdução desta tese que consideramos importante corroborar essa perspectiva, com a ressalva de alguns questionamentos que nos conduziram a afinar com a ideia da dramaturgia como secretora de texturas:

A dramaturgia em tessitura ainda propõe – enquanto conceito, imagem, metáfora e teoria – uma imagem por demais organizada. Um “tecido dramático” pode ser também visto como uma organização extremada de fios que se moldam com uma finalidade específica. Isso pode levar à ideia que de existe uma certa maneira específica de organização desse tecido dramático e mesmo uma certa teleologia de fundo ou mesmo intencionalidade objetiva.⁹⁷

Assim, concordamos que a ideia de tessitura pode simbolizar uma organização de fios já constituídos previamente e que possuem um modo correto de se emaranharem, para produzir uma imagem definida. Uma composição, porém, pode não acontecer dessa forma. Acreditamos ainda que os fios se constituem enquanto fios no momento próprio da feitura da dramaturgia. Os fios podem ser reconstruídos a todo o momento, chacoalhando o que já elaborado.

Eugenio Barba⁹⁸ nos apresenta a figura de um tapete ao discutir sobre o conceito de dramaturgia, com uma face cheia de cores e desenhos, visível aos espectadores e outra face de baixo onde estariam os nós dos fios

⁹⁵ “La théâtralité serait ainsi le résultat d’une action qui consisterait pour le sujet, confronté à des actions, des événements du réel ou des moments scéniques, à opérer dans le réel soumis à son regard une série de clivages spatiaux et temporels par lesquels il créerait un lieu de fiction dans lequel le jeu peut advenir”. FÉRAL, Josette. *Les paradoxes de la théâtralité*, p.10. Tradução nossa.

⁹⁶ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*.

⁹⁷ FERRACINI, Renato. *Por uma potente dramaturgia microscópica*, p.2

⁹⁸ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*.

que foram amarrados para produzir as imagens. Ele afirma que desejava que o seu espectador conseguisse ver a face de baixo, sem que tudo já fosse conhecido e dado. O diretor apresenta, porém, a ressalva que devemos ter ao utilizar essa metáfora da tessitura ao tratar da dramaturgia, ao colocar em evidência a trama dos fios, trazendo-nos outra proposta de metáfora:

Quando se fala da dramaturgia do espetáculo à luz da metáfora do ato de tecer, somos levados a acreditar que o essencial esteja nos vários fios que devem ser tecidos e entrelaçados. Eu deveria ter falado de *perfume*, e não de tessitura.⁹⁹

Para produzir um perfume, as flores são maceradas juntamente com outras substâncias, envolvendo óleos, resinas, essências, componentes que perdem seu valor autônomo ao elaborarem a nova unidade. Do mesmo modo que não seria mais possível voltar atrás o processo de encontrar a flor do modo que estava antes de iniciar a composição dramaturgica, é impossível extrair do perfume as essências que o compõem. Não há correspondência entre a análise do espetáculo e o processo de elaboração, entendimento que poderia ser tido erroneamente ao se pensar que seria possível desfazer os nós de um tapete e encontrar cada fio original. Considero interessante a nova metáfora apresentada por Barba. De todo modo, como perfume ou como tessitura de fios, há que se compreender que não se possui de antemão a finalidade de cada um dos componentes. O perfume ganha potência se não se sabe aprioristicamente como combinar seus óleos e essências, como numa intensa alquimia à deriva.

Ao ser indagado sobre a existência de uma narrativa circense, Hugo Possolo¹⁰⁰ responde que se incomoda com a ideia de se construir um espetáculo de diversidades e inserir forçosamente nisso uma história. Polemizando, compara tal atitude com se assistir filme pornô com uma história, pois segundo ele o que interessaria não seria a história narrada. Acrescenta ainda: “é possível outro tipo de construção em que a demonstração de possibilidades que o circo tem esteja de uma maneira ou outra a serviço de

⁹⁹ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.281.

¹⁰⁰ Em anexo, figura 20.

algum tipo de narrativa, e vice-versa”¹⁰¹. Há nessa crítica do palhaço um latente incômodo com a falta de entendimento da composição do espetáculo circense enquanto dramaturgia, uma insatisfação com o que ele compara ao filme pornô com historinha, uma narrativa colada apenas para justificar as cenas, sem uma elaboração conjunta.

Uma vez que o processo dramaturgico do palhaço se mostra, geralmente, impossível de ser totalmente previsto anteriormente, a tessitura dos elementos que aqui serão discutidos nos capítulos seguintes, parece muito promover uma abertura dos fios de sentido ao atravessamento de forças que sua concretude gera, sendo a dramaturgia uma atualização de possíveis significações, podendo assumir infinitas configurações. Bonfitto expande ainda a noção de dramaturgia ao trabalho do performer:

A dramaturgia como textura se dá nesse caso através da articulação não de fatos e ações que remetem a histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo, gerado pelo contato direto entre performer e público.¹⁰²

Ao ressaltar a importância de se redefinir o teatro atual, Féral propõe justamente a noção de teatro performativo, definido como teatro pós-dramático por Hans-Thies Lehmann, ou como teatro pós-moderno¹⁰³. Féral propõe a utilização do termo performativo por considerar que a *performance* está no centro do seu funcionamento¹⁰⁴.

O ato performativo aponta um modo de entender o teatro que não tem como objetivo expressar algo fora da ação, existente antes. Trata-se de observar o corpo no seu fazer: “o tempo de referência é o tempo presente, que aponta para o momento da feitura e não para referentes fora do fazer”¹⁰⁵, ou ainda: “a atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação

¹⁰¹ POSSOLO, Hugo. A figura hiperbólica do palhaço. Entrevista concedida a Revista SESCtv, p.10.

¹⁰² BONFITTO, Matteo. *Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura*, p.61.

¹⁰³ Não é o foco dessa pesquisa a discussão aprofundada sobre aproximações e conflitos destas perspectivas.

¹⁰⁴ FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*.

¹⁰⁵ SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, p.24.

da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura”¹⁰⁶.

Temos que procurar não associar a presença cênica com algo "transcendente, verdadeiro, essencial do atuante. Essa força como um atributo de um ator santo, mistificado”.¹⁰⁷ A presença é, sim, relacional, percebida no encontro entre o espectador e o ator (ou no caso, o palhaço), mas não pode ser entendida como um conceito místico, ou um atributo localizado: “sendo força ela somente pode ser definida e sentida na relação entre os corpos (...) envolvidos na intensidade e potência do ato cênico”.¹⁰⁸ A temporalidade do presente na *performance* propicia a criação poética entre espectador e criador:

A Performance é pensada aqui como a arte do instante presente, o tempo real substanciado e se tornando presente para a percepção, no sentido de que todo o contexto continua sendo criado na presença e no diálogo de presenças entre criador e espectadorcriador.¹⁰⁹

Encontro semelhanças entre a ação do performer e do palhaço, como esta intensidade do tempo presente da ação, no encontro com o público, fissurando o tempo cronológico e “proporcionando um aumento de intensidade na qualidade do encontro com o outro”¹¹⁰, pois a inserção do espectador como participativo na elaboração dramaturgica da obra é crucial para a instauração do jogo do palhaço. Dramaturgia, então, também envolve o espectador, as suas respostas e também aquilo que ele leva, sendo produzida, assim, por um “diálogo entre a cena e uma comunidade específica, em um tempo e espaço particulares”¹¹¹.

Há outra questão que me levou a comparar a *performance* com as cenas de palhaços: uma discussão acerca da improvisação¹¹² *versus* a elaboração de um programa a ser executado e seguido na realização de uma ação performativa: “performar programas é fundamentalmente diferente de

¹⁰⁶ FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, p.209.

¹⁰⁷ FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. *A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas*, p.113.

¹⁰⁸ *Id. Ibid.*, p.114.

¹⁰⁹ GUSMÃO, Rita. *Espectador na performance: tempo presente*, p.4.

¹¹⁰ *Id. Ibid.*, p.117.

¹¹¹ “A dialogue between the play and a particular community of people in a particular time and place” TURNER, Cathy; BEHRNDT Synne K. *Dramaturgy and performance*, p.36. Tradução nossa.

¹¹² O conceito de improvisação no palhaço será ainda discutido no capítulo 3.

lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo”¹¹³. Penso que a construção dramática, por exemplo, de um palhaço que aprende uma rotina a ser executada em uma cena, poderia se assemelhar ao jogo performático, ao entrar em contato com um espectador no tempo presente e em casos onde acontecem ações improvisadas, se afastaria do conceito de performance apresentado por Fabião, apesar de atuarem no tempo presente e de possuir outras semelhanças, como o “desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais)”¹¹⁴.

Neste trabalho o conceito de improvisação é entendido como uma ferramenta dramática adquirida através de um treinamento específico que habilite o palhaço, “trabalhando sua capacidade de reação, permitindo-lhe escutar a si mesmo, a seus companheiros e ao público” ¹¹⁵, proporcionando ações que não seriam esperadas ou programadas, interferindo no processo criativo. Não usamos a improvisação como uma organização apressada, mas “no sentido da exploração pelo corpo e mente de uma pesquisa para constituir um material cênico, uma ferramenta de aprendizagem ou elaboração de espetáculo”. ¹¹⁶

Considero importante, então, discutir aqui os elementos que contribuem para a tessitura dramática do palhaço, para poder então, discutir como secretar texturas, como fazer vibrar a própria tessitura ou perfumes. Pistas serão apresentadas nos capítulos seguintes, envolvendo os elementos da composição, como o corpo do palhaço, o espaço, as temáticas, a improvisação e o risco. É nesse âmbito que a potência dramática do palhaço reside, quando a tessitura secreta textura, quando forças são capturadas enquanto materialidade invisível, na relação com o público, e em

¹¹³ FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro* : poéticas e políticas da cena contemporânea, p. 237.

¹¹⁴ *Id. Ibid.*, p 239.

¹¹⁵ MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo*: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador, p.25.

¹¹⁶ “nous n' employons pas le terme d' improvisation au sens propre - organiser impromptu, à la hâte -, mais au sens fort d'exploration par le corps et par la pensée, de recherche prolongée pour constituer un matériau scénique qui servira de terreau à la chorégraphie, de même qu'au théâtre, des pédagogues et des metteurs en scène contemporains en on fait un outil d'apprentissage ou d'élaboration de spectacle lorsqu' ils rejetaient tout texte préalable” (ASLAN, Odette. *Le processus baudouinien*, p.25) Tradução nossa

cada experiência pode se compor de modos diferentes, pois concordamos com a afirmação de que

O palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de “pensar” (o agir e o reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público.¹¹⁷

Em cada processo de criação do palhaço podem se singularizar as linhas de força que se materializam no corpo, podendo reorganizar os sentidos. Somente na experimentação sabemos de que potência somos capazes enquanto palhaços. A concepção de corpo será discutida no capítulo 3, mas desde já explicamos que este corpo que materializa a textura dramática é o “corpo material - transbordado e atravessado por forças - somente se potencializa e se intensifica na relação com o outro (...). É um certo poder de afetar e ser afetado”¹¹⁸. A textura de forças invisíveis se materializa não como macropercepções conscientes de um corpo em ação, mas sim como “micropercepções em nuvens efêmeras que são apreendidas pela sensação em afeto”¹¹⁹. Trata-se, dessa forma, de uma percepção de forças e não de figuras, em constante movimento,

Essas micropercepções são percepções reais, mas virtuais em sua existência singular. A atualização desses virtuais somente se dá na percepção geral de seu conjunto, gerando uma macropercepção (...). Uma macropercepção, portanto, é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções.¹²⁰

Ao afirmarmos a importância da dramaturgia enquanto passagem de fluxos de forças “traduzíveis por completo no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras ou por signos”¹²¹ amplia-se a necessidade

¹¹⁷ PUCETTI, Ricardo. *No caminho do palhaço*, p.112-123.

¹¹⁸ FERRACINI, Renato. *Por uma potente dramaturgia microscópica*, p.5.

¹¹⁹ *Idem*. *Materialidade: forças invisíveis da atuação*, p.4.

¹²⁰ *Idem*. *O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar*, p.2

¹²¹ BALTAZAR, Maria Cristina. *Corpo que age, sente e pensa: Dramaturgias do meu corpo e do encontro de duração. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson*, p.26.

de discutir o encontro com o espectador na elaboração do conceito, para além das etapas do processo criativo.

Ao tratar do encontro entre o palhaço e espectador, após levantamento bibliográfico de pesquisas existentes que expõem ideias partilhadas entre pesquisadores da comicidade do palhaço no meio da criação em artes da cena, pude ratificar a importância da temática proposta para a discussão acerca do palhaço e da dramaturgia. Cito, por exemplo, os questionamentos de Bolognesi sobre o fato de jovens atores desenvolverem cenas cômicas explorando, sobretudo, a mímica e descuidando de um aspecto que ele considera importante na arte do palhaço: a interação improvisada com o público:

O simples apoio a uma dramaturgia sucinta, um simples roteiro de cena, e a liberdade da interpretação improvisada, características da atuação do palhaço circense, foram abandonados em nome da dramaturgia fechada e da encenação minuciosa. Ambas prevêm e indicam os rumos da interpretação. Com isso, abandona-se o aspecto épico-comunicativo do circo e adota-se uma postura dramática, expositora de uma individualidade exclusiva. O público, de participante, passa a receptor. A iluminação, geral e aberta, que mostra o público, adotou o foco que centraliza a personagem e seus dilemas.¹²²

Ou ainda:

No circo, o público participa ativamente do desempenho do palhaço, inclusive direcionando, no ato do improvisar, a expansão ou o retraimento das entradas e reprises (seria demais chamar a isso de “dramaturgia aberta”?). Essa característica tem sido abandonada pelos artistas do palco que adotam o palhaço como forma expressiva. A preferência tem recaído sobre uma dramaturgia que fixa concretamente as várias ações cênicas.¹²³

Acredito, no entanto, que esta seja uma visão que não contempla todas as experiências de atores como palhaços. Do mesmo modo não se pode generalizar o modo de atuação de todos os palhaços circenses. Não compartilho da opinião de que os palhaços fora da lona estejam realmente promovendo uma cristalização da personagem e da cena, com dramaturgias

¹²² BOLOGNESI, Mário Fernando. *O clown e a dramaturgia*, p.38.

¹²³ *Idem. Circo e teatro: aproximações e conflitos*, p.16.

específicas e sem abertura para a improvisação nos “artistas do palco”¹²⁴. Há diversos espaços de atuação do artista palhaço que não é oriundo de circo, como a rua, por exemplo, ou hospitais. É praticamente inevitável não se criar espaços de improvisação na atuação enquanto palhaço em tais locais. E mesmo no que foi nomeado como “artistas do palco” há muitas experiências de espetáculos com aberturas para relação com a plateia e improvisações¹²⁵.

O encontro entre dramaturgia e improvisação é um procedimento metodológico de criação cênica utilizado por muitos atores. Improvisa-se para gerar ações físicas, partituras coreográficas, textos.¹²⁶ Além da improvisação como técnica praticada em sala de aula na formação do ator, e também utilizada na construção de cenas posteriormente fixadas, há a improvisação praticada como espetáculo, diante do encontro entre artistas e espectadores, que “engloba diferentes procedimentos nos quais a criação e a execução de uma cena ocorrem simultaneamente e são testemunhadas pelo público”¹²⁷.

A improvisação como espetáculo cria uma interação diferente com a necessidade de acabamento da obra final e com o entendimento do que seria perfeição, com a valorização do processo e com a admissão do fracasso enquanto prática habitual¹²⁸. Desse modo, a disponibilidade do palhaço para a improvisação instaura uma abertura ao fracasso e ao erro, numa constante relação com a alteridade e com a experimentação sensível intensa do corpo, expondo-o ao risco de se perder. O fracasso, assim, é um risco presente para a dramaturgia que se abre para a improvisação e acolhimento do inesperado, provocando torsões na dramaturgia.

Como exemplo do inesperado que possa acontecer no jogo, dessa vez até mesmo entre os palhaços, Márcio Libar narra sobre uma cena em que ele faria uma gag com outros companheiros, sendo surpreendido pelo palhaço parceiro, que teve uma reação diferente da comumente esperada. Libar

¹²⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*, p.16.

¹²⁵ Não cabe e não é o intuito desse trabalho enumerar aqui nomes de espetáculos ou palhaços em que isto ocorra, fica apenas a observação para o espectador.

¹²⁶ ELIAS, Marina. *Zona do Improvado: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica*.

¹²⁷ MUNIZ, Mariana Lima. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*, p.33.

¹²⁸ *Id. Ibid.*

acreditava que Jango Edwards¹²⁹ revidasse a ação jogando água em seu rosto, porém ele assumiu o fracasso em cena e provocou o riso:

Há um momento em que eu puxo o diabolô¹³⁰ e deixo ele escapar rolando, fingindo que não o vejo. É uma gag bem simples, mas que sempre funciona. Nesse dia, o aparelho foi parar aos pés de Jango. Ele pegou o diabolô, trouxe-o até mim, e se aproveitando de seu formato de taça, serviu água e me deu para beber. Quando se virou de costas, porém, eu o chamei e cuspi água em sua cara. Confesso que temi pela sua reação, afinal de contas foi um abuso de minha parte. Fiquei ali esperando ele derramar o litro d' água todo em mim, e qual não foi minha surpresa quando ele reagiu rindo como um louco e derramando toda água no próprio corpo. O público riu muito. ¹³¹

A improvisação pode ter espaço durante a criação do palhaço, como pesquisa de material cênico, estudo de características pessoais, na preparação e criação do espetáculo ou em cena. Como formação do palhaço, percebem-se os diversos jogos presentes nas oficinas, retiros e cursos de palhaço ofertados. Na construção do espetáculo ela fornece material a ser fixado em cenas, que poderão ou não ter abertura para modificações quando entrarem em contato com o público. Existe ainda a improvisação praticada com a plateia, que pode emergir de roteiros estabelecidos anteriormente ou não. Então improvisar é escutar algo que pode ser potente para o fluxo de criação e poder reagir de acordo com suas habilidades, uma vez que a “improvisação é um espaço de potencialidades, por mais que alguns espetáculos acabem reduzindo-o à repetição de fórmulas muito concretas” ¹³². É como Barba aponta:

Eu sabia o que era a partitura: um esquema de ações, definido em seus mínimos detalhes, que podia ser percorrido com diferentes ritmos, modelado e remodelado, cortado e montado de novo (...). O que mantinha uma partitura viva depois que ela já tinha sido fixada era evidente: a busca do modelo original, o esforço de permanecer fiel à primeira improvisação com todos os seus detalhes. Mas depois de já ter apresentado um espetáculo dezenas e dezenas de vezes, eu reparava que surgia uma improvisação dentro de cada partitura (...). Repetição e duração transformam uma partitura numa planta que

¹²⁹ Em anexo, figura 21.

¹³⁰ Diabolô é um tipo de malabares constituído por duas semiesferas invertidas e coladas, semelhante ao formato de uma ampulheta, e que devem ser equilibradas em uma corda, lançadas ao ar e movimentadas através de duas baquetas.

¹³¹ LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*, p. 187.

¹³² MUNIZ, Mariana. *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*, p.24.

gera sementes, que por sua vez podem fazer crescer outras formas, sempre da mesma espécie.¹³³

Quando, por exemplo, um palhaço já apresenta o mesmo número há alguns anos, ele pode já mapear determinadas reações na plateia com suas ações. Uma criança que chora, alguém que se esconde do palhaço, outra pessoa que espirra, outro chega atrasado ao espetáculo. Muito provavelmente todo palhaço já vivenciou alguma dessas situações e experimentou reações que “funcionaram” ou “fracassaram”, em relação a provocar o riso na plateia. É bem possível que se repitam as fórmulas que tiveram sucesso. A minha questão é que seja possível, ainda assim, estar presente na relação com aquela pessoa específica, naquele dia, se deixar afetar e permitir que novas percepções aconteçam. O palhaço-improvisador não é o centro de onde parte a improvisação, ele também é gerado pela improvisação, é uma das forças atuantes, que compõe e se deixa compor em cena, caso esteja aberto em condição de afetar-se na criação dramaturgica. Não se trata de dizer o certo ou errado, mas compreender as relações estabelecidas com o público e como interferem na construção dramaturgica.

A plateia pode até mesmo compreender como um improviso, por entendê-lo, no senso comum, como alguma atitude “inesperada” ou que ocorra “do nada”, levando o palhaço a se deslocar do que estava ocorrendo em cena anteriormente. A improvisação, no entanto, conforme já foi discutido, está mais relacionada com uma rápida tomada de decisão diante das informações dadas pela plateia, de acordo com o treinamento e repertório do palhaço: “a velocidade é um elemento crucial do treinamento do ator-improvisador, permitindo-o entrar no fluxo de criação”¹³⁴.

Destaca-se, assim, relevante para compreensão da composição dramaturgica, a importância da plateia, não necessariamente em interação direta, mas dependendo do modo como se opere essa relação, a dramaturgia ganha contornos diferentes. Artigos¹³⁵ resgata um ensinamento do palhaço Nani Colombaioni¹³⁶, que afirmava ser importante que o palhaço construa seu

¹³³ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.68.

¹³⁴ *Id. Ibid.*, p.26.

¹³⁵ Em anexo, figura 22.

¹³⁶ Em anexo, figura 23.

trabalho para variadas plateias do mundo, com as mais variadas situações¹³⁷. O êxito da apresentação aconteceria quando o palhaço criasse um movimento de sinergia com o público, participando do jogo proposto. A plateia deve ser considerada e se sentir incluída: “não dá para entender um palhaço que só exista com seu espetáculo de 1h de duração, ou que não possa abrir mão de uma cena, uma gag, para que a função primordial do fazer artístico se concretize- o prazer do encontro”.

Recordei-me de uma tirinha da personagem Mafalda¹³⁸, na qual ela escuta uma música em um rádio no segundo quadro e afirma depois que o rádio e a arte estariam com defeito porque certamente nunca havia escutado, “provado”, da música eletrônica que tocou e possuía outros referenciais do que seria provavelmente uma boa música, uma arte sem defeitos. Lembrei, ainda, de uma experiência de alguns anos atrás: durante a Bienal Internacional de Dança De Par em Par 2010, em Fortaleza, a performer Eleonora Fabião¹³⁹ se apresentou em praças públicas da cidade, com roupas cotidianas, sem palco ou espaço claramente delimitado. Apenas foi, com seu programa estabelecido, por exemplo, para um local determinado da Praça José de Alencar com um jarro de barro e outro de prata e ficou incessantemente passando a água de um pote para o outro. As pessoas se ofereciam para ajudar, outras se interpelavam sobre o que acontecia, olhavam ao longe ou de perto mesmo. Comentavam, saíam de suas tarefas cotidianas para assistir e até mesmo participar de uma performance. Era como se o tempo parasse e algo se estabelecesse entre.

O que faz com que essas pessoas, em meio ao centro da cidade, com pessoas andando de um lado para outro com tarefas a cumprir, carros buzinando, ambulantes enxergarem um acontecimento e terem desejo de “provar”, de saborear

¹³⁷ ARTIGOS, João Carlos. *De que são feitos os palhaços*, p.17.

¹³⁸ Mafalda é uma personagem criada pelo cartunista argentino Quino. Em anexo, figura 24.

¹³⁹ Em anexo, figura 25.

esse novo tempero? O que faria Mafalda apreciar a música eletrônica? Possíveis encontros entre artista e plateias. Ouço agora no computador a música de Arnaldo Antunes: "Socorro, não estou sentindo nada. Nem medo, nem calor, nem fogo. Não vai dar mais pra chorar, nem pra rir". Com ele, penso em mim como palhaça em relação com a plateia que me assiste: elaborar dramaturgias que permitam circular sensações em nossos mundos anestesiados, compreendendo que um fluxo atravessa ambas as partes envolvidas.

Tive a oportunidade de participar com o mesmo espetáculo do grupo La Calle, intitulado "O torto", em dias diferentes, em diferentes espaços. Foram experiências bem singulares, apesar de se tratar do mesmo figurino, música, cenário e coreografia. Apresentamos em locais diferentes. No primeiro espaço, uma sala mais intimista, com a plateia bem próxima à nós, estreamos o espetáculo. Criou-se uma ambiência mais "dura" nos primeiros dias de temporada - talvez nós também estivéssemos mais presos ao espetáculo ensaiado, as marcações, entradas e saídas de cena, e nos últimos dias foi mais interessante, com mais participação do público nos espaços de improviso e com um retorno mais positivo de troca; já no segundo espaço, um teatro no qual a plateia ficava mais distante, separadas do palco por uma certa altura, o que nos obrigava a descer uma escada nas cenas em que desejávamos interagir com a plateia, isso atrapalhava um pouco o ritmo do espetáculo, porém, a plateia, formada em sua maioria por crianças e adolescentes, interrompia as cenas, falavam alto e criavam entraves nos jogos das cenas improvisadas. Talvez as diferenças físicas dos espaços tenha ofertado essa mudança de relação, juntamente com a plateia. Realmente existe algo no encontro entre artista e plateia que modifica a cena. Ou talvez (com certeza) necessitávamos de mais experiência e treinamento para desenvolver a perspicácia de mudar e

adaptar nosso espetáculo de acordo com a reação da plateia, conforme Colombaioni destacou. Tentamos minimamente contornar as situações diferentes e aprendemos na pele essa nada fácil lição dramaturgica. É preciso “errar, tentar de novo, errar melhor”¹⁴⁰.

Acerca da interação dos palhaços com a plateia, Possolo critica a possibilidade da acomodação no encontro de palhaços Anjos do Picadeiro¹⁴¹, pergunta se os palhaços ali se encontram realmente com outros palhaços e com as pessoas da cidade: “fico em dúvida se estamos ali para trazê-las para o universo do riso e da imaginação, tão necessários quanto a água a loucura, a comida; ou se estamos cumprindo a tabela de nos mostrarmos uns aos outros” e pergunta tão sério quanto pode ser um palhaço: “queremos, sinceramente, nos encontrar?”.¹⁴² Por sua vez, Erminia Silva narra:

Em um encontro como o Anjos do Picadeiro as afecções ocorrem a cada momento, durante todos os instantes do evento e sentimos isso de uma maneira muito viva. É nesses encontros que temos condições, ao estarmos disponíveis para isso, de observar as diferenças e semelhanças de nossos afazeres e de nossos modos de relações com os outros.¹⁴³

Desse modo, dependendo da disponibilidade do palhaço em se conectar com outras pessoas, a plateia, outros palhaços, isso conduzirá o encontro para o estabelecimento de possíveis atravessamentos de forças ou apenas uma fruição enrijecida que não permita circular sentidos.

Nunca tinha vivenciado um encontro de tantos palhaços como estava presenciando naquele Anjos do Picadeiro 12, no ano de 2013. Palhaços de toda parte do

¹⁴⁰ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.274.

¹⁴¹ “O Anjos do Picadeiro é um encontro internacional de palhaços que se realiza no Brasil desde 1986. Como num grande congresso de circo, teatro e comicidade popular centenas dos mais importantes artistas/cômicos e estudiosos provenientes das ruas, dos circos, de universidades e cabarés de várias partes do Brasil e do mundo se reúnem para troca de saberes” (Definição do encontro, descrita na página do grupo Teatro de Anônimos. Disponível em <http://www.teatrodeanonimo.com.br/anjos>)

¹⁴² POSSOLO, Hugo. *Até os palhaços se acomodam!*, p. 24-25.

¹⁴³ SILVA, Ermínia. *Repetir, repetir, até ser diferente*, p.19.

Brasil e de outros países ali se encontravam. Um clima parecido com o de uma festa que durava horas e dias seguidos, com banda, muitas cores e o suor pelo calor escaldante do Rio de Janeiro naquele mês de dezembro. Na palhaceata, sentia olhares de cumplicidade entre os outros palhaços, como se ali estivéssemos juntos para mostrar para a população que nos assistia a nossa arte como palhaços, da importância da rua para nossos encontros e trabalhos. Sinto, no entanto, que as rodas de espetáculos pareciam aproximar mais o público do que a palhaceata em si, que ganhava mais um clima de carnaval. Na palhaceata existiam "alas", que se configuravam a partir de cada oficina que aconteceu nos dias anteriores. É um pouco mesmo como Possolo nos indagou, como se estivéssemos também mostrando para os outros palhaços aquilo que criamos nos cursos, mas acredito sim que nos interessávamos pelo outro, havia troca e parceria. Neste dia de palhaceata no centro da cidade eu interagi muito mais com outros palhaços numa celebração e menos com um possível espectador não-palhaço. Difícil manter meu estado de palhaça por tantas horas. Ao final, suada, cansada e com pouca disponibilidade para o improviso, por vezes minha vontade era a de parar, retirar a roupa, a maquiagem e apenas vivenciar, sentir o que se passava ao meu redor como também espectadora. Mas há como separar tudo isso? Então por microssegundos a energia circulava e outro palhaço, que por mim era desconhecido até então, ou até mesmo alguém que eu admirava, como Johnny Melville¹⁴⁴, interagia comigo, improvisávamos algo em comum e me renovava de ânimo, sem mais entrar em pensamentos que bloqueavam o atravessamento de forças e assim segui. Em outro dia de palhaceata, lotamos o trem que nos levou até Madureira. Nesse segundo dia houve por mim uma aproximação maior de improvisação com as pessoas que estavam no trem ou

¹⁴⁴ Em anexo, figura 26.

na cidade. Não sei se pelo fato de já ter vivenciado a palhaceata dentro do centro do Rio de Janeiro, ou mesmo somente por ser outro dia, outras pessoas e outro espaço. Se o intuito da palhaceata era o de mostrar o evento, de suscitar a curiosidade do transeunte para outros possíveis dias de espetáculo, isso aconteceu. Deslocado da paisagem comum, o dia de quem circulou naquelas ruas do centro da cidade foi modificado. E nós, como palhaços, também fomos. Foram dias inesquecíveis, de um almoço com palhaços, de experimentar o desejo de ser convocada para a cena do palhaço e levar uma tortada na cara, a tensão do inesperado da roda que se formava nas ruas da cidade, da emoção de compartilhar olhares, de troca e aprendizado com artistas que admirava e de quem ouvia falar, agora ali, bem próximo a mim e cúmplices no encontro: todos nós éramos palhaços fracassados e tão humanos e feios e bonitos.

Peacock¹⁴⁵ aponta que muitos textos dramáticos nos quais apareciam personagens palhaços eram muitas vezes escritos para determinados atores que se especializavam na linguagem do palhaço, como o fizera Shakespeare. A maioria dos personagens palhaços quando utilizados no drama criavam uma ponte entre o mundo teatral do jogo e o mundo real do público. O aparecimento de palhaços em textos dramáticos, segundo a autora, pode surgir, por exemplo, quando dramaturgos são influenciados por palhaços e criam personagens que fazem uso de comportamentos de palhaços para reforçar o propósito do drama, como o fizeram Brecht e Beckett¹⁴⁶. Há ainda

¹⁴⁵ PEACOCK, Louise. *Serious play, modern clown performance*.

¹⁴⁶ Como exemplo, a autora aponta, em Brecht, Galy Gay em "Um homem é um homem" e em Beckett, Didi e Gogo em "Esperando Godot": "The fact that clown roles have demonstrably existed in scripted dramas since the plays of Aristophanes, through the works of Plautus (*The Brothers Menaechmi*), Shakespeare (the clown in *Titus Andronicus*, Stefano and Trinculo in *The Tempest*, Bottom in *A Midsummer Night's Dream*, Feste in *Twelfth Night* and the Fool in *King Lear*) and, more recently, Brecht (*Galy Gay* in *Man Equals Man*) and Beckett (*Didi and Gogo* in *Waiting for Godot* and the players in *Act Without Words 1 and 2*) means that they cannot be ignored. (...) They are sometimes written with a particular performer in mind, as was usually the case for Shakespeare. More often, as is true for both Brecht and Beckett, the playwright recognizes something in the iconic status of the clown and in the connotations of a recognizable clown figure that will serve the thematic function of his work. These clown characters are not the creations of individual performers who are unlikely ever to play any other role". *Id. Ibid.*, p.13.

dramaturgos que criam estruturas dramáticas que tentam elaborar um “meio termo entre o cristal (estrutura, ordem) e a fumaça (improvisação, desordem)”¹⁴⁷, ou seja, uma estruturação aberta que permite a improvisação. É como Lepecki anuncia ser seu papel de dramaturgo, não apenas como alguém com “olhos externos”, e sim alguém que tenha sua anatomia toda reconfigurada a partir do encontro com os dançarinos e o coreógrafo:

Quando entro no estúdio para iniciar o trabalho numa nova peça, a questão da anatomia torna-se uma questão muito importante e quase literal. (...) A questão é que eu posso reinventar esse olho. Eu posso fazê-lo ouvir. Ou usá-lo para lamber e sentir o gosto da cena. Resumindo, eu entro no estúdio como dramaturgo fugindo do conceito de 'olho externo'. Assim como os dançarinos e o coreógrafo, eu entro para encontrar um (novo) corpo. Essa é a mais importante tarefa do dramaturgo da dança – constantemente explorar possíveis manifestos sensoriais. ¹⁴⁸

Não investigamos neste trabalho a relação entre palhaços e dramaturgos, sem textos de quaisquer ordens. Fica a sugestão para outras possíveis e futuras pesquisas. O foco se deu na elaboração dramaturgica enquanto participação do palhaço em relação com a plateia, sua preparação corporal, com o espaço, suas temáticas.

Para Bolognesi, o palhaço seria ator e autor da própria dramaturgia, que no circo, não estaria preestabelecida, pois “gestos, modo de falar, repertório, roupas, máscara e maquiagem são a aparência de uma singular personalidade” ¹⁴⁹, destacando, portanto, o papel do corpo na elaboração dramaturgica de cada palhaço. Este elemento será discutido no próximo capítulo.

O conceito de dramaturgia também passa, desse modo, pelo entendimento do ator como sujeito ativo na criação, cujo material cênico é geralmente elaborado a partir da improvisação com maior ou menor grau de

¹⁴⁷ REWALD, Rubens. *Caos : dramaturgia*, p.43

¹⁴⁸ “When I enter into the studio to start working on a new piece, the question of anatomy becomes a very important and quite literal question. (...)The thing is that I can reinvent this eye. For instance, I can make it listen. Or I use it to lick and taste the scene. So, to summarize: I enter in the studio as dramaturge by running away from the external eye. Just as the dancers and the choreographer, I enter to find a (new) body. That’s the most important task of the dance dramaturge -- to constantly explore possible sensorial manifestoes”. (LEPECKI, André. *Debate moderado por Scott LaHunta in Dance Dramaturgy: speculations and reflections*. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/2869>>. Acesso em 10 jun. 2017. Tradução nossa).

¹⁴⁹ BOLOGNESI, Mario Fernando. *O corpo como princípio*, p. 109.

direcionamento. A própria apresentação da cena, mesmo estruturada, quando apresentada por um ator, pode ter em si a incorporação do inacabado, da abertura para a interação com o espectador e com o acaso. Enquanto criação dramaturgica, a improvisação como espetáculo opera uma radicalização de uma proposta de criação efêmera diante do público. Escolher o que irá construindo a estrutura cênica é uma ação dramaturgica:

Seja como composição da ação e do enredo, seja como articulação da cena, seja a adaptação do texto, seja como dinâmica cênica ou outras formas que venhamos a conhecer, a dramaturgia demanda escolhas e estratégias e é questão candente na contemporaneidade. E o ator é, cada vez mais, chamado a discutir, ocupar e transitar por este lugar.¹⁵⁰

Reis define a dramaturgia como construção de ações cênicas, que partem da realidade das vidas dos palhaços que realizam a exposição de sua personalidade como objeto do riso: “a dramaturgia do palhaço que diz respeito a seu espetáculo e a características particulares de sua forma de atuação”¹⁵¹, nomeando de palhaçaria cada forma específica de atuação, cada dramaturgia de palhaço que ele pesquisou. Para tanto, o autor descreve inúmeros espetáculos e modos de ação de diversos palhaços com quem teve contato em sua formação. É um material bastante rico para quem deseja conhecer melhor os palhaços ali citados. Considero, no entanto, importante se ter o cuidado de não definir de modo apriorístico a dramaturgia de cada cena daqueles palhaços, pois ela só se efetua na ação. Há o perigo de retirar o movimento da dramaturgia e cristalizar os palhaços em descrições. Em vez de discorrer sobre as ações de cenas dos palhaços como objeto de análise, aqui se pretendeu discutir os elementos diversos que estão envolvidos na construção de uma textura dramaturgica. Elementos que encontram seu lugar, às vezes enquanto coerência, outras como dispersão, ou conflito: sendo esta a tarefa da dramaturgia¹⁵². Os palhaços porventura aqui citados aparecem como fomentadores da discussão principal, pois concordamos que

¹⁵⁰ MUNIZ, Mariana. *Dramaturgia da improvisação: construção efêmera da cena teatral*, p. 93.

¹⁵¹ REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*, p.21.

¹⁵² “todos estos elementos encuentran su lugar, a veces desde la coherencia, a veces mediante la adhesión, otras por dispersión o entrando en conflicto unos con otros: esta es la tarea de la dramaturgia.” LEPECKI, André. *No estamos listos para el dramaturgo*, p.172.

Não se pode ambicionar, para a dramaturgia, uma fixação (...). Desenhar um mapa da dramaturgia seria, neste contexto, um processo paradoxal que passaria forçosamente por retirar essa dramaturgia – que é uma práxis, um *savoir-faire* – do seu ambiente natural para a área do saber disciplinar, a teoria, para assim a dominar. Mas esta é apenas uma faceta do discurso teórico. Nas práticas artísticas, em particular, ele é igualmente responsável por tornar conscientes as implicações estéticas e culturais dos seus processos e enunciados e por articular as suas simetrias ou rupturas numa leitura contextualizada.¹⁵³

Não buscamos aqui relacionar palhaços na tentativa de definir conjuntos de ações semelhantes dos mesmos. Desejamos extrapolar esses limites de correlacionar dramaturgia ao palhaço como descrição de ações e realizar aqui nesse trabalho uma discussão sobre que elementos estiveram e estão hoje colaborando para que a dramaturgia seja construída, para além da encenação apresentada.

Torres Neto¹⁵⁴ nos alerta que é importante considerarmos que a montagem de um espetáculo, o nascimento de uma dramaturgia é, na verdade, a possibilidade de se dizer alguma coisa que não seria possível ser dita de outra maneira. Uma dramaturgia cria respostas poéticas para questões que interessem ao criador. E esse movimento do sujeito sobre si e sobre o mundo é construtor de conhecimento. É como nos ensina o palhaço Avner Eisenberg¹⁵⁵: “o palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe”. Não se trata de um espaço totalmente vazio, pois isso seria impossível, mas a metáfora é interessante para pensarmos que as relações estabelecidas pelo palhaço em seus processos criativos são também construtivas de mundos, em vez de termos que nos adaptar ao mundo já existente.

¹⁵³ PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*, p.16.

¹⁵⁴ TORRES NETO, Walter Lima. *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador*.

¹⁵⁵EISENBERG, Avner. *Princípios do Palhaço*. Disponível em: <http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php>. Acesso em 12 jun. 2017.

CAPÍTULO 2.

Plano temático: produção de elementos como entradas, gagues, reprises e criação de repertório.



Som de sirene de ambulância. Dois palhaços entram rapidamente atravessando o palco carregando uma maca de hospital.

SABUGO (SUSPIRA E CHORAMINGA): Será que chegamos a tempo?

TONHÃO (SÉRIO): Claro, nunca me atrasei um dia sequer no serviço.

SABUGO (CANSADO): Ninguém apareceu. Onde está o corpo? (ESPREGUIÇA e DEIXA CAIR A MACA NOS PÉS DO OUTRO PALHAÇO).

TONHÃO (PAUSA. RAIVA): Seu imprestável, segura a maca direito! A ambulância pode chegar a qualquer momento. E não sabemos se morreu ainda, vamos pensar positivamente.

SABUGO: (RESPONDE QUE SIM COM A CABEÇA)

SABUGO: Estou com fome, posso comer meu jantar enquanto eles não chegam?

SABUGO SOLTA A MACA, QUE CAI NOS PÉS DO OUTRO PALHAÇO NOVAMENTE. RETIRA UM GUARDANAPO DE PANO DO BOLSO E AMARRA NO PESCOÇO.

TONHÃO (FURIOSO): Como você pode pensar em comida numa hora dessas? O caso é grave. Vamos, segure a maca, faça seu trabalho, volte agora!

SABUGO: Vamos Tonhão, eu divido com você, tem bastante comida.

TONHÃO: Não dá tempo, Sabugo. Faça seu serviço, eles devem estar chegando.

SABUGO SE AFASTA UM POUCO DE TONHÃO, OLHA PARA ALGUÉM NA PLATEIA E A CONVIDA, DE LONGE, PARA JANTAR FORA COM ELE.

TONHÃO GRITA CHAMANDO SABUGO DE VOLTA PARA O PALCO

SABUGO (VOLTA A SEGURAR A MACA, CABISBAIXO): Estou ficando fraco de tanta fome. Vamos lá, que tal um desafio para passar o tempo?

TONHÃO (CONFIANTE): Topo! Sempre ganho de você em desafios. Apostamos o quê?

SABUGO: Apostamos o pagamento de hoje. Se você ganhar, meu dinheiro é seu. Se eu ganhar, você me dá todo seu dinheiro.

TONHÃO: Aceito. Vamos lá, pergunte.

SABUGO: Em quanto tempo você acha que um corpo deitará na maca? Mais de dez minutos ou menos de dez minutos?

TONHÃO (PENSATIVO E CONFIANTE): Já estamos aqui há algum bom tempo, então vou apostar que em menos de dez minutos, claro!

SABUGO: Tudo bem, então eu aposto que somente com mais de dez minutos um corpo chegará aqui no hospital e deitará na maca. (RI PARA O PÚBLICO, CUMPLICIDADE COM A PESSOA QUE CONVIDOU PARA JANTAR)

TONHÃO (RINDO): Seu bobo, nunca esperamos mais de dez minutos depois que recebemos o aviso da ambulância. Já ganhei, vamos, me passe o dinheiro.

SABUGO: Calma, vamos esperar.

Os dois em pé, segurando a maca. Barulho de relógio passando o tempo. Tonhão fica mais angustiado a cada tic tac.

Após os supostos dez minutos, os dois colocam a maca no chão devagar. Então, sabugo pula e com uma acrobacia deita sobre a maca, eleva o braço e pede o dinheiro.

TONHÃO: Seu enganador, como você sabia que não entraria ninguém ferido em tanto tempo?

SABUGO (OLHA PARA O PÚBLICO, PISCA O OLHO): Por que não houve chamado de verdade, foi aquela moça que nos trouxe até aqui para ganhar o seu dinheiro e me chamar para jantar.

Tonhão ameaça bater em sabugo, que sai de cena correndo pelo palco, em direção à plateia e à moça em questão, se escondendo atrás dela.

Tonhão joga o dinheiro para o alto e sai com muita raiva.

Sabugo vagorosamente leva a moça para o palco, pede ajuda para pegar o dinheiro e dá um beijo nela, saindo também de cena.

Há importantes pesquisas que discutem a dramaturgia no circo, principalmente sobre o circo-teatro, como em Pimenta¹⁵⁶, Bolognesi¹⁵⁷, Silva¹⁵⁸, Castro¹⁵⁹, Duarte¹⁶⁰, dentre outros, mas aqui a proposta é de, a partir desses autores, criar intercessões que possam focar a discussão conceitual do termo dramaturgia para variadas possibilidades de existência em relação ao palhaço, dentro e fora da lona, no intuito de elencar elementos colaboradores para a sua construção.

As questões que motivaram a pesquisa se delinearam principalmente a partir do contato com a discussão da pesquisadora Daniela Pimenta acerca da dramaturgia do espetáculo circense, que, apesar de um pouco extensa, será aqui transcrita para fomentar os tópicos seguintes, com a advertência de que não se pretendeu apresentar aqui os planos e elementos composicionais para operar uma análise de espetáculos, conforme é narrado pela autora, mas para encontrar pistas que nos permitam discutir possibilidades de composições cênicas:

Pode-se perceber que as possibilidades dramáticas do espetáculo circense são amplas e que, em cada formato que se queira analisar, há ainda a perspectiva de uma abordagem por segmentos internos do espetáculo, ou seja, pode-se analisar: a dramaturgia do espetáculo como um todo – se narrativo, com números interligados pela ação dramática; se de variedades independentes, organizadas pela alternância de especialidades (aéreos, de solo, cômicos, com animais etc) e por grau de dificuldade; ou se de variedades abarcadas por um tema geral, identificado por cenografia e figurinos, mas sem necessariamente desenvolver uma narrativa; a dramaturgia de cada número – a sequência por ordem de dificuldade de cada ação; o jogo entre os artistas da trupe; a relação com a plateia; simulação de erro ou fracasso para retomar com sucesso; uso de humor ou de tensão na dinâmica do número; a dramaturgia cômica dos palhaços – entradas, reprises, combinados, comédias de picadeiro, excêntricos musicais; a dramaturgia teatral do circo-teatro – dramas, melodramas, comédias, revistas, operetas, altas comédias, drama sertanejo; a estrutura do espetáculo e sua relação com o espaço – se em lona, pavilhão, ginásio de esportes, teatro ou rua; a estrutura do espetáculo em relação às matrizes básicas – se de variedades ou circo-teatro.¹⁶¹

¹⁵⁶ PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*.

¹⁵⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

¹⁵⁸ SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*.

¹⁵⁹ CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*.

¹⁶⁰ DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*.

¹⁶¹ PIMENTA, Daniele. *Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores* p. 3

Uma vez que esse trabalho busca problematizar a compreensão de diferentes formas de se conceber a dramaturgia enquanto palhaços, nesse capítulo há a tentativa de discutir alguns dos elementos envolvidos na composição. Para tanto, subdividiu-se o capítulo em três tópicos que se mostraram relevantes durante a pesquisa para a discussão do que aqui denominamos de Plano Temático: a relação entre circo e palhaço; as entradas, gagues e reprises; e a criação de um repertório. Conforme já destacado, tais elementos foram abordados no intuito de discutir sobre a dramaturgia de palhaços circenses e não circenses.

2.1 Relações entre circo e palhaço

Ao discutir sobre a dramaturgia de um palhaço e suas relações com o circo, é preciso repensar a forma como o próprio circo está representado no nosso imaginário do senso comum, geralmente como uma lona colorida, com um picadeiro circular e apresentações de habilidades.

Os primeiros circos eram permanentes e não se destinavam ao público da rua e sim à aristocracia e à burguesia, que encontraram no circo um modo de tornar espetacular seu símbolo de *status* social: o cavalo¹⁶². O circo, tal como foi organizado no fim do século XVIII e que veio a se firmar no XIX, é na verdade o resultado da interação da arte acrobática equestre militar inglesa e das habilidades dos saltimbancos¹⁶³. Não aprofundaremos aqui a história do nascimento dos circos, mas destacamos que, ao aliar as apresentações equestres e demonstrações físicas, criou-se um modo de pensar a dramaturgia do espetáculo que “pressupunha um enredo, uma história com encenação, música e uma quantidade muito grande de cavalos e artistas”¹⁶⁴.

O circo, então, não nasceu na lona. Somente a partir do início do século XIX que o circo passou a ser identificado como

Espectáculo com apresentações de animais, ginastas, acrobatas e cômicos, realizado em um espaço cercado por uma plateia pagante, sentada em cadeiras e arquibancadas dispostas em círculo – a princípio, em uma estrutura fixa de madeira (os chamados

¹⁶² BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

¹⁶³ *Idem*. *O corpo como princípio*.

¹⁶⁴ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro*: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil, p.37.

hipódromos ou pavilhões fixos) e depois, móvel e coberta por tecido.¹⁶⁵

Desde os primeiros trinta anos do século XIX o nosso país foi inserido como parte da rota de turnês de circos estrangeiros. No Brasil, à medida que mantiveram alguns padrões da tradição de onde os circenses vieram, ocorria também renovação e criação. A linguagem circense era utilizada nas ruas, feiras, pavilhões e palcos teatrais. Quando aqui chegaram, os imigrantes se deparavam com espaços diferentes daqueles que tinham pela Europa e Estados Unidos e as primeiras apresentações em lugares fechados ganharam diversas denominações, como circo de pau-a-pique, circo de pau fincado¹⁶⁶.

O circo aliava a possibilidade de incorporar artistas de vários países com a mobilidade, consolidando-se como um espaço de múltiplas linguagens, com produção de um saber que definia novas formas de produzir e organizar um espetáculo, voltado para cada público que o assistia, com “animais, mistura de nacionalidades, acrobacias, números aéreos, magia, shows de variedades, representações teatrais com pantomimas e entradas de palhaços com ou sem diálogo”¹⁶⁷. Ermínia Silva deixa destacado em seu trabalho que há um complexo modo de organização de trabalho e produção do circo, do espetáculo em meio ao nomadismo, transmissão dos saberes e diálogo com as linguagens de seu tempo.

Outra questão a ser reconsiderada é a noção do circo enquanto produção tradicional, denominado geralmente do circo “puro”, o “velho circo” ou do circo como articulador de outros saberes e técnicas artísticas, o “novo circo”. Puro seria considerado aquele que apresentasse somente números de acrobacias e de animais, com palhaços realizando mímicas sem falas. Os artistas que se nomeavam tradicionais se relatavam descendentes dos primeiros artistas circenses que vieram ao Brasil. Silva¹⁶⁸ constata, porém, que tal critério não seria suficiente para segregar o que seria tradicional ou não. Muitos, como o palhaço Benjamin de Oliveira, passavam por rituais de aprendizagem pelas famílias e os chamados aventureiros eram tidos como das

¹⁶⁵ SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.21-22.

¹⁶⁶ *Id. Ibid.*

¹⁶⁷ *Id. Ibid, p. 51.*

¹⁶⁸ *id. ibid.*

famílias e se tornaram inclusive referências para artistas mais jovens. Boa parte da produção acadêmica ou memorialista circense escrita a partir da década de 1960 apresenta a introdução do teatro como a decadência do circo “puro”, no intuito de construir uma memória que criasse o “bom” espetáculo circense, elaborando uma fórmula definidora do circo:

Pertencer ao circuito, ser um espaço e apresentar um tipo de espetáculo que atraísse tanto o público quanto inovações tecnológicas e os muito profissionais de várias áreas artísticas, contribuíam de modo efetivo para criar grandes tensões em torno da disputa e concorrência, tanto pelo público quanto pela própria representação, do que deveria ser a produção social da arte. Nessa direção, de todos os “novos produtos e novas formas culturais”, daquela *belle époque*, a teatralidade circense, na sua expressão circo-teatro¹⁶⁹, era, ainda, um dos que geravam opiniões bem ambíguas por parte dos letrados e jornalistas, a respeito não só dos circenses como, também, do público que os assistia.¹⁷⁰

Além dessa dualidade circo tradicional *versus* novo, havia o preconceito de se considerar o circo como expressão artística voltada para classe social de baixa renda, associando-o a uma “cultura popular”. Em oposição, estaria a elite, que frequentaria o que era considerado na época como “alta cultura”. Silva, entretanto, defende que a plateia que frequentava os circos era heterogênea, “que frequentava salões, boêmias e serestas”¹⁷¹. Neste trabalho, no entanto, não foi discutida a dramaturgia do palhaço em termos de nomeá-la como tradicional ou não. Os palhaços poderão ser de família circense ou não, o que importa é a discussão sobre a potência dramática dos diversos âmbitos, sejam palhaços que se apresentam em qualquer modelo de circo, a céu aberto ou de lona, em picadeiro ou palco sem mesmo criar uma valoração sobre palhaços que se apresentam na rua, ou teatros.

¹⁶⁹ “O termo surge e difunde-se entre os circenses, no início do século XX, em função da organização de uma estrutura física específica, constituída pela presença do picadeiro e de um palco sob a mesma lona, para a divisão do espetáculo em duas partes, possibilitando a apresentação tanto das variedades circenses, na primeira parte, no picadeiro, quanto, na segunda parte, um espetáculo teatral completo, no palco.” PIMENTA, Daniele. *Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores*, p.4.

¹⁷⁰ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil, p.272.

¹⁷¹ *Id. Ibid.*, p.143.

Essas questões somavam com a tentativa de se elaborar um discurso de verdade que criasse uma ambiência do circo inferior, em disputa com o teatro, pois os espetáculos circenses “disputavam” o mesmo público que ia ao teatro. Os críticos que escreviam para os jornais elaboravam uma visão de um modelo de comportamento que se desejava ao público no espaço teatral idealizado, sendo silencioso e manifestando-se somente nos momentos considerados adequados. Para isto, eles criticavam negativamente a suposta plateia do circo como detentora de comportamentos não adequados, sendo agitada: “o espetáculo circense acabava por identificar e tipificar seu público como popular, porque de baixa renda, sem nenhum compromisso com comportamentos civilizados, barulhento, selvagem e deseducado”¹⁷². Há, no entanto, pelos próprios críticos, como Arthur Azevedo, a descrição de uma plateia agitada também em espetáculos teatrais de comédia. Percebe-se que esse discurso acerca da plateia de teatro ser melhor que a de circo termina por virar verdade até para alguns palhaços, como se pode observar no depoimento do palhaço Piquito¹⁷³:

Eu adoro duplo sentido. Justamente por isso eu gosto da plateia do teatro: plateia fina, é bom trabalhar. Mas, tudo bem... eu consegui um nível que atinge os dois, atinge a alta e atinge a média e atinge a baixa também! Inclusive até criança também entende.¹⁷⁴

Com a necessidade de fortalecer o sentimento de identidade nacional, o regime de governo do Brasil nos trinta primeiros anos do século XIX investiu na valorização da cultura local. A educação buscava uma homogeneidade do saber, garantindo a valorização da nossa “brasilidade”. Apesar da rivalidade entre circo e teatro, almejando o que consideravam ser um povo culto e civilizado, tal intuito nacionalista pode ser percebido nas críticas dos espetáculos circenses e teatrais da época, que com a necessidade de enfatizar a imagem de uma nação, de unidade nacional, não criticavam negativamente as apresentações quando a companhia era formada por artistas nacionais em quase sua totalidade. Importante salientar que os próprios

¹⁷² SILVA, Ermínia. *Circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil, p.162.

¹⁷³ Em anexo, figura 27.

¹⁷⁴ BOLOGNESI, Mario Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p. 36.

circenses percebiam isso, pois “já utilizavam como chamariz de propaganda as famílias ou artistas brasileiros que faziam parte de seus quadros”¹⁷⁵, ampliando também a utilização da fala em português nas representações, uma alteração dramática decorrente do contexto sócio histórico da arte.

A inclusão da fala nos espetáculos é apontada por Pimenta como transformadora da dramaturgia circense, a partir da encenação de um texto teatral concebido não mais somente a partir de roteiros de ações e improvisos: “a performance perdeu parte de seu apelo acrobático, corporal, e passou a apoiar-se também no desempenho vocal”¹⁷⁶. Por outro lado a pesquisadora apresenta a ressalva de que os palhaços já faziam uso da fala em suas performances, nas entradas cômicas e comédias de picadeiro.

O discurso nacionalista e civilizatório sobre o público e a arte que crescia no Brasil desejava a sedentarização das artes cênicas, pois os espetáculos circenses, que não eram vistos como pedagógicos ou civilizatórios para o governo, eram de difícil controle e fiscalização. Os espetáculos necessitavam de autorização, de licença de cada município visitado, assim “embora não sejam objetos de repressão, os artistas não deixam de ter sua movimentação controlada”¹⁷⁷. Eles foram, contudo, “responsáveis pela divulgação de expressões artísticas e culturais, protagonistas nas produções teatrais, musicais, do disco, do cinema, do rádio e da TV desde o final do século XVIII, até hoje”¹⁷⁸.

A pesquisadora Ermínia Silva, ao apresentar o circo como veiculador de produção e difusão dos mais variados empreendimentos culturais, destaca dentre eles a história do palhaço Benjamin e seus inúmeros projetos como mote de discussão da realidade circense que se estruturava em nosso país. São relatados alguns exemplos de construção dramática de números de Circo - Teatro¹⁷⁹ em que palhaços participavam, ofertando um riquíssimo

¹⁷⁵ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.170.

¹⁷⁶ PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*, p.41.

¹⁷⁷ DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, p.87.

¹⁷⁸ SILVA, Ermínia. *Arte na rua: o público no espaço público*, p.41.

¹⁷⁹ “Vemos o reconhecimento do palhaço Benjamin de Oliveira como compositor, ator, músico, instrumentista, adaptador, parodista, autor e diretor do espetáculo circense. (...) Para levar adiante seus projetos, precisavam articular, ter conhecimentos e formação sobre teatro, literatura, cinema, música, coreografia, cenografia, entre outros. O que circenses e não-circenses transportaram para o palco/picadeiro resultava de sucessivas reelaborações. Esse

material para interessados no tema. Por exemplo, se poderia observar que “ao mesmo tempo que tinha personagens-tipos ou papéis fixos, combinava chistes, personagens locais, canções, enfim, situações do cotidiano que se estavam vivenciando com fontes literárias”¹⁸⁰. Ou seja, os circenses incorporavam elementos das situações locais, gerando novas versões para o trabalho apresentado. Na apresentação do circo-teatro, geralmente reservado à segunda parte do espetáculo circense, o elenco era composto pelos mesmos artistas da primeira parte, na qual eram exibidos as acrobacias, as reprises e entradas de palhaços, show de animais etc. Assim, sabe-se que os papéis cômicos eram geralmente reservados aos palhaços dos circos. Não há, porém, um extenso debate sobre a elaboração dos números de palhaços apresentados na primeira parte, pois este não era o foco da pesquisa. A autora nos afirma, contudo, que por mais que houvesse um enredo aprendido oralmente ou através de um texto escrito, ele seria reescrito no palco/picadeiro, com a improvisação dos artistas:

Não se pode negar que havia um texto e uma trama, não só para as pantomimas (...) mas também, para as próprias entradas ou cenas cômicas e os sainetes, baseados em enredos montados para representação de atores, particularmente com os personagens palhaços. (...) Eram enredos de difícil controle pelas autoridades competentes da censura, ou mesmo pelos letrados, devido ao seu alto poder de improvisação (...) Uma produção em “ato” que incorporava os temas contemporâneos e os costumes locais (...) Essa forma de representação e improvisação, além de possibilitar uma maior proximidade entre artista e público, transformava-o em co-autor.¹⁸¹

As relações estabelecidas entre o circo e a música se configuravam em uma ampla e variada manifestação, não se limitavam a acompanhar os números dos espetáculos, dando a cadência dos números, com ritmos de música clássica e populares de acordo com a velocidade dos movimentos dos artistas ao desenvolver suas apresentações, “aumentando o suspense, a

procedimento acabava gerando sempre novas versões para esse espetáculo, que, pelo menos até a década de 1970, ficou conhecido pelo nome de circo-teatro” (SILVA, Ermínia. *Arte na rua: o público no espaço público*, p.31).

¹⁸⁰ *Id. Ibid.*, p.153.

¹⁸¹ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.156-157.

tensão ou acentuando a irreverência dos palhaços”¹⁸². A música participava desde a divulgação da chegada do circo nas cidades até, por exemplo, nas farsas cômicas musicais, que transformavam as canções da moda em enredos para as apresentações teatrais circenses¹⁸³. Os denominados palhaços-cantores, na virada do século XIX para XX eram autores, compositores e intérpretes de canções apresentadas nos espetáculos e que iam se alterando nas várias regiões onde os circos passavam, incorporando chistes ou nomes das pessoas¹⁸⁴. Havia destaque para os palhaços, que, “além de ginastas, acrobatas, saltadores, tocavam algum instrumento musical e cantavam”¹⁸⁵. Tristan Rémy¹⁸⁶ afirma que um palhaço menos engraçado pode sempre se salvar se ele for também um músico, pois segundo o autor os bons palhaços são frequentemente instrumentistas, citando inúmeros exemplos, dentre eles Grock¹⁸⁷ e os Fratellini¹⁸⁸.

A atuação dos palhaços na composição dramática dos espetáculos varia em circos de grande ou de pequeno porte, podendo acontecer sob a forma de paródia do espetáculo circense ou como comédia de entradas e reprises. Nos circos grandes a participação do palhaço é restrita, ocupando geralmente pequenos intervalos de preparação do picadeiro para a realização dos números, além de apresentar dificuldade para o uso da voz. Nos circos menores, por outro lado, o palhaço surge como a “grande força motriz, com atuações em entradas, reprises, quadros cômicos e encenações teatrais diversas, como comédias e dramas”¹⁸⁹. Quanto menor as companhias circenses, maior a necessidade de participação do palhaço para ajustar o espetáculo com suas intervenções, dosando para que se atinja a duração

¹⁸² SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.113.

¹⁸³ PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*.

¹⁸⁴ SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*.

¹⁸⁵ *Id. Ibid.* p.116

¹⁸⁶ RÉMY, Tristan. *Les Clowns*.

¹⁸⁷ Em anexo, figura 28. Grock tocava diversos instrumentos musicais em suas apresentações, dentre eles o violino, piano, saxofone e concertina. Para maior conhecimento, ver capítulo XXII do livro *Les clowns*, de Tristan Rémy e para aprofundar a temática entre os palhaços e a música, indico: SILVA, Erminia; MELO FILHO, Celso Amâncio. *Palhaços excêntricos musicais*.

¹⁸⁸ Em anexo, figura 29. Os Fratellini apresentavam diversas entradas musicais. Sugiro capítulo XIV do livro *Les clowns*, de Tristan Rémy.

¹⁸⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p.12.

desejada do programa¹⁹⁰. Uma dramaturgia que se apoia geralmente em roteiros sucintos abertos à criatividade e improvisação do artista palhaço¹⁹¹.

2.2. Entradas, gagues e reprises.

Bolognesi realizou uma ampla pesquisa¹⁹² acerca da dramaturgia do palhaço na cena circense, em várias regiões brasileiras, durante os anos de 1998 a 2001, oferecendo uma rica compilação de exemplos de reprises e entradas utilizadas por palhaços que recriam, muitas vezes, o que foi repassado pela tradição oral de suas famílias, além de possibilitar uma discussão sobre os processos de composição de palhaços. Boa parte desse material extrapola as lonas de circo e também permeia o cotidiano de muitos palhaços não circenses.

Bolognesi, então, define: “uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado”¹⁹³. A origem do termo pode ser atribuída às cenas apresentadas pelos palhaços na entrada das portas dos circos franceses, como forma de divulgação do espetáculo. Outra provável explicação diz da brevidade das intervenções dos palhaços nos espetáculos equestres. Bolognesi adverte, contudo, que para essa explicação o melhor termo equivalente em nossa língua seria “reprise”, “pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas”¹⁹⁴, entre as atrações de habilidades acrobáticas do espetáculo do circo. A eficácia de uma entrada seria determinada pela “estreita relação que o artista estabelece com o público”¹⁹⁵. As reprises são em sua maioria, sem fala, mudas e se reportam ao universo do circo, sendo mais curtas e apresentadas nos intervalos dos números. Um exemplo de reprise muito comum em cenas de palhaços é “O salto mortal na escada com a lata na mão”¹⁹⁶, uma paródia do

¹⁹⁰ PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*.

¹⁹¹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

¹⁹² Apresentada em seus livros “*Palhaços*” e “*Circos e palhaços brasileiros*”.

¹⁹³ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p.103

¹⁹⁴ *Id. Ibid.*

¹⁹⁵ *Idem. Circos e palhaços brasileiros*, p.27.

¹⁹⁶ “O número em questão conta com a participação de dois palhaços. Um deles entra com uma escada e o outro com uma lata. O *clown* lança o desafio de executar um salto-mortal de

salto mortal, muito comum em quase todos os números acrobáticos circenses, desde acrobacias de solo, trapézios, cama elástica etc.: “A paródia recai unicamente sobre o palhaço e sua incapacidade de realizar uma proeza acrobática”¹⁹⁷.

Já nas entradas, o diálogo ganha destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo circense, porém essas diferenciações acabam borrando as fronteiras, pois “há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como também há entradas essencialmente gestuais”¹⁹⁸. Por sua vez, Silva apresenta a reprise como aquilo que no linguajar circense se refere ao que é apresentado pelo palhaço nos intervalos entre os números equestres e de ginastas no espetáculo circense e, posteriormente, acrescenta:

Entradas de palhaço se diferenciavam das reprises por serem cenas cômicas, gênero de representação permeado pela paródia e pela sátira (...). As entradas deveriam ser bem construídas e rápidas. O diálogo muda de um dia para o outro, em cada país, cidade ou bairro, dependendo das reações dos espectadores, da memória do *clown*, do ambiente geral, da atualidade e dos casos de improvisação.¹⁹⁹

Gostaria de trazer na íntegra uma reprise citada por Bolognesi no livro “Circos e palhaços brasileiros”, executada pelo palhaço Caquito²⁰⁰ para posteriormente apontar a semelhança temática com uma entrada descrita por Rémy no livro “Entradas clownescas”. O intuito não é o de apontar cópia ou solicitar autoria de números, ao contrário, de discutir sobre as transformações e possibilidades dramatúrgicas que as entradas e reprises apresentam como universo de experimentação para palhaços, que, com a prática podem desenvolver seus modos de trabalhá-las. O exemplo aqui apresentado não é o

cima da escada, com a lata na mão. Para sofisticar o salto, ele promete cair sentado em uma cadeira. É evidente que toda essa situação não ocorrerá, pois o seu ajudante é suficientemente atrapalhado para auxiliá-lo na empreitada. O salto anunciado termina em segundo plano e o enredo se direciona para tópicos secundários, como o salientar das nádegas do ajudante quando vai segurar a escada, o encaixar dos pés no vão das pernas do outro, no momento de subir a escada, ou quando, ao subir, o palhaço saltador se esquece de levar a lata. Essa reprise, portanto, tem seu início parodiando o saltador circense, mas tal motivo é logo abandonado e a comicidade se direciona para os palhaços em si mesmos”. BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p.108

¹⁹⁷ *Idem. Circos e palhaços brasileiros*, p.13.

¹⁹⁸ *Idem. Palhaços*, p. 106.

¹⁹⁹ SILVA, Ermínia. *Circo teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.48.

²⁰⁰ Em anexo, figura 30.

único existente, pois todos nós palhaços e provavelmente, a maioria dos espectadores também já presenciou a sensação de, ao assistir uma cena de palhaço já ter visto algo semelhante ou até mesmo quase igual, mas ainda assim, diferente. Bolognesi descreve a reprise do número circense de equilíbrio dentre outras apresentadas pelo palhaço Caquito:

Três reprises encenadas por Caquito merecem ser destacadas. A primeira foi o “Equilíbrio de pratos e ovos”. Inicialmente, o palhaço executou o equilíbrio de um prato, que era parodiado por seu parceiro com um prato furado e preso à ponta de um prego, em uma vareta. Em seguida, Caquito executou um pequeno malabarismo com um ovo, que se revelou de madeira. O parceiro procurou imitá-lo, porém com um ovo verdadeiro, que terminou quebrado. Em seguida, Caquito executou a passagem de um ovo de um prato para outro. Revelou-se a trucagem da apresentação: o ovo estava preso por um pequeno fio invisível, no chapéu do palhaço. Finalmente, Caquito tomou uma cesta de ovos, encaixada em uma vareta, equilibrando-a sobre o queixo. Em meio ao público, ele escorregou e os ovos caíram, mas estavam presos à cesta por um fio.²⁰¹

Descreverei a seguir, na íntegra, a entrada intitulada “A cenoura”, descrita por Rémy²⁰², para melhor efeito de comparação com a reprise descrita acima na citação de Bolognesi.

A CENOURA (1940)

GOLIATH (Joseph Rambelli), EUGÈNE (Eugène Guyader) e LOUIS (Louis Augier), augustos de soirée²⁰³. M. LOYAL, diretor do picadeiro. *Um rapaz coloca uma cadeira no meio do picadeiro. Depois, sobre ela, um copo de vinho com um pires embaixo.*

Goliath entra no picadeiro com uma cenoura enorme e uma régua preta. Ele vai em direção aos dois augustos que já estão lá.

EUGÈNE: O que é que é isso?

GOLIATH: O quê? Isto?

LOUIS: Isso que você tem na mão?

GOLIATH, mostrando a cenoura: Isto?

EUGÈNE: Sim. O que é isso?

GOLIATH: É uma cenourinha

EUGÈNE: E o que é que você vai fazer com a sua cenourinha?

GOLIATH: Um equilíbrio.

LOUIS: Você não vai conseguir!

GOLIATH: Vocês vão ver.

EUGÈNE: Ele não vai conseguir!

²⁰¹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.103-104.

²⁰² RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*, p.63-64.

²⁰³ Tipo de augusto que assegura a ligação entre dois números, enquanto se instala o material do número seguinte.

Ele tenta equilibrar a cenoura sobre a régua, mas não consegue. Os outros dois demonstram satisfação. Goliath tenta novamente e consegue chegar a um resultado.

EUGÈNE: Mas isso não é difícil!

LOUIS: É fácil demais!

EUGÈNE: Eu aposto que você não consegue equilibrar a cenoura por muito tempo. Olhe, desse jeito. *(Ele faz a mímica)*. Pronto. Você dá a volta em torno da cadeira e deve beber o copo de vinho que está aqui mantendo a cenoura em equilíbrio. Se você conseguir, você ganha a aposta.

LOUIS: Tudo bem?

EUGÈNE: Sim, com essa sua cenourinha. Quanto vamos apostar?

GOLIATH: Cinco francos!

Eles colocam o dinheiro em um pires. Goliath procura uma nota no seu bolso.

EUGÈNE: Você está sem dinheiro?

Finalmente, Goliath retira de seu bolso uma nota que ele encontrou no forro de sua calça.

LOUIS: Dez francos.

Os dois augustos riem. Que alegria se Goliath não tivesse mais dinheiro! Poderiam zombar dele...

EUGÈNE: Dez francos! Tudo bem, dez francos!

GOLIATH: Aqui estão, dez francos.

Os jogadores se impacientam e fazem muito barulho. Goliath fracassa na sua tentativa. Ouvindo as gargalhadas e as quedas, o diretor entra.

M. LOYAL: O que está acontecendo aqui?

EUGÈNE: Aqui? É uma aposta. Se Goliath conseguir, equilibrando a cenoura sobre a régua, dar a volta na cadeira e beber o copo de vinho sem deixar a cenoura cair, ele ganha a aposta.

M. LOYAL: Ele não conseguiu?

GOLIATH, *fazendo um entrechat*: Com a minha cenourinha.

M. LOYAL: Você não consegue?

LOUIS: Ele não vai conseguir!

M. LOYAL, *entrando no jogo*: Eu aposto vinte francos!

LOUIS: Isso! Vinte francos!

EUGÈNE: Fechado!

Eles colocam o dinheiro no pires. Goliath multiplica as contorções para manter a cenoura equilibrada e consegue. Ele dá a volta na cadeira, bebe o copo de vinho e pega o dinheiro. Os outros ficam espantados. Goliath coloca a régua no ombro para sair. Os outros percebem que a cenoura está afixada na madeira por um prego. Eugène e Louis correm atrás de Goliath para lhe bater.

A entrada descrita por Rémy utiliza o diálogo dos palhaços e também se referem ao número de equilíbrio circense, assemelhando à reprise feita pelo palhaço Caquito. Em ambos os casos as artimanhas do palhaço para o equilíbrio são reveladas. Ao apresentarem as entradas, reprises ou cenas cômicas, os palhaços tem ainda como elemento dramático a realização de gagues.

Gag ou gagues se configuram em piadas, gestos ou números clássicos que são feitos por palhaços, normalmente inesperados pela plateia,

sendo utilizados por palhaços circenses e palhaços fora da lona. Existem particularidades no modo de operar a gag por cada palhaço, tornando cada experiência única, mesmo com o espectador já tendo visto a gag apresentada. As gagues se configuram em um acervo de partituras que os palhaços podem recorrer nas mais diversas situações cômicas. Cito, por exemplo, a tortada na cara, o chute no chapéu que cai ao chão, a sedução de alguém do sexo oposto na plateia etc. Silva destaca que os lazzi da *Commedia dell'arte* estão na base das gags de palhaço, especialmente nas chamadas físicas:

Todas as cenas de pé na bunda, tapas, trambolhões, perseguições e esconde-esconde que encontramos nos picadeiros e palcos de hoje têm sua origem em tempos imemoriais, e foram reelaboradas e transformadas com apuro técnico e maestria, durante os séculos XVI, XVII e XVIII.²⁰⁴

Em julho de 2012, quando participei de um curso intitulado "Burlesque", com o Professor Jos Houben²⁰⁵ na Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq (Paris, França), pude experimentar diversas gagues físicas em meu corpo e meu modo de operar enquanto palhaço. Jos nos propôs a observação do funcionamento de alguns movimentos cotidianos, que serviram de referência para explorações de desequilíbrios, mudanças e acidentes que poderiam gerar riso no jogo do palhaço com a plateia ou com parceiro de cena. Aprendemos variados modos de escorregar, desequilibrar, cair, rolar, de expressar tapas e socos. Jos sempre enfatizava que o que tornaria a ação interessante seria nossa reação após a mesma. Para chegarmos ao improviso após uma queda ou uma claque em cena, por exemplo, ele realizava uma crescente de exercícios que iam acrescentando a experimentação corporal e confiança para

²⁰⁴ SILVA, Ermínia. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*, p.44.

²⁰⁵ Jos Houben é, desde 2000, professor na Escola de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Comediante físico, desde 2003 viaja pelo mundo apresentando seu show "The art of Laughter". É colaborador em muitos países em teatro, dança contemporânea, circo, ópera, para e como professor de inúmeros festivais, organizações internacionais e universidades. Disponível em: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/jos-houben_en-000002_f0193-2.html>. Acesso em 24 Out. 2015. Tradução livre.

superar os riscos ou eventuais dificuldades pessoais. Em um dia solicitou que experimentássemos pequenos desequilíbrios, ainda sem sair do lugar. Posteriormente, pediu que fôssemos até o limite desse desequilíbrio, na iminência de tirarmos o pé do lugar no instinto de nos segurar sem cair. Depois, desequilíbrio em deslocamento pelo espaço, para somente depois acrescentarmos um grande desequilíbrio em deslocamento, quando, inevitavelmente nossos braços são convidados a entrar no jogo do (des)equilíbrio. Tentávamos esse grande desequilíbrio em variadas direções, para frente, lados e de costas. Caso houvesse uma queda (já havíamos aprendido antes a nos proteger com rolamentos nas cascatas), deveríamos aproveitar e experimentar diversas reações: espanto, riso, vergonha, disfarce, tantas possibilidades quantas conseguíssemos criar. Nossas reações variadas provocavam no outro o riso. Uma mesma ação física, a queda, com variações mais sutis ou grandes de reações em cena indicam também sensações diversas para a plateia. Por exemplo, eu experimentei um escorregão que me levou ao desequilíbrio no espaço, uma cascata que gerou um esbarrão em outro colega (propositadamente). O modo como me relacionei com o colega gerava reações diversas. Poderia reclamar por ele estar no meu caminho. Poderia me sentir envergonhada, atraída, ou com medo. Tudo dependeria das relações que estabelecêssemos em cena.

Quando ensinou as claques, por sua vez, Jos Houben também solicitava em nós experimentações de modos de reação variados. Raiva, choro, medo, dor, vontade de revidar, brigar, de fugir. Ou ainda a combinação com a técnica do contratempo: em vez de levar o tapa, antecipar a ação se tapear, ou atingir uma terceira pessoa.

Ao se apropriar de entradas, gagues ou reprises que já existem antes de si, cada palhaço encontra particularidades em seu modo de execução, seu modo de relação com o parceiro e a plateia, que tornam a recepção da cena diferente de cada palhaço que já executou anteriormente aquele número, pois “a lógica particular do palhaço se manifesta no seu corpo e determina mudanças no tempo de execução, no ritmo, na relação com a plateia que vão, por sua vez, determinar as diferenças na recepção da mesma gag” ²⁰⁶.

Assim, Barbosa²⁰⁷ apresenta em sua pesquisa a discussão que busca diferenciar a cópia da apropriação, questiona se buscamos na construção dramática a reprodução exata ou adaptação para nossas questões pessoais enquanto palhaços. É o que aponta também Artigos acerca do trabalho do palhaço: “quanto mais capaz for de se relacionar criativamente com os elementos técnicos, mais poderá surpreender o público (...) por isso um número pode ser apresentado séculos e séculos sempre surpreendendo” ²⁰⁸. Rémy²⁰⁹ comenta que talvez a falta de um registro das entradas de palhaços seja atribuída, além da falta de instrução dos circenses, a uma certa desconfiança de plágio, cópia das cenas.

Sobre a cópia, Eugenio Barba diferencia aspectos objetivos e subjetivos. Para ele, há procedimentos técnicos fáceis de serem transmitidos objetivamente em princípios claros de uma pessoa a outra. No entanto, haveria “o calor pessoal que caracteriza cada indivíduo, uma temperatura que lhe pertence e não pode ser copiada” ²¹⁰. Assim, as gagues podem ser pensadas em termos objetivos e subjetivos, técnicas que podem ser apropriadas de acordo com as questões pessoais de cada palhaço.

Busca-se aqui apresentar a potencialidade das entradas, gagues e reprises para a composição dramática de palhaços circenses e não circenses, em uma apropriação dos mesmos, não como uma cópia, e sim como uma reprodução que seja produtora da diferença, “que deixa eclodir o novo, sob a força duma ética (e estética), (...) numa repetição sem semelhança, mas

²⁰⁶ BARBOSA, Ana Carolina Carvalho Torres. Discussões sobre a noção de autoria no palhaço, p.4.

²⁰⁷ *Id. Ibid.*

²⁰⁸ ARTIGOS, João Carlos. *De que são feitos os palhaços?*, p. 16.

²⁰⁹ RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown.*

²¹⁰ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: as origens de um diretor*, p.22.

como diferenciação, numa contemplação vibrátil”²¹¹. Rémy aponta que “o palhaço é um ser singular, (...) que tem um primeiro pensamento de imitar, tanto quanto seja possível os que o precederam, numa tentativa de cada vez menos parecer com eles”.²¹²

2.3 Repertório

Pavis²¹³ descreve o repertório no teatro como o conjunto de peças representadas por uma temporada; ou conjunto de peças de uma mesma época; ou ainda o conjunto de papéis que um ator pode representar, suas possibilidades de atuação. Ao pesquisarmos sobre repertório de palhaços, encontram-se referências sobre reprises, entradas, esquetes, comédias e dramas, já discutidos nesse capítulo²¹⁴. Bolognesi²¹⁵ afirma que o aprendizado de palhaços geralmente se dá na prática, com a convivência com os circenses mais velhos. O repertório circense, assim, é fundamentalmente mnemônico, transmitido através das sucessivas gerações familiares, com roteiros sucintos abertos à improvisação. Desse modo, os circenses mantinham seu repertório que funciona como um núcleo, como estrutura, “mas também incorporavam o cotidiano, parodiando-o”²¹⁶. Ao utilizarem os temas da vida cotidiana, geralmente fazem com que eles se voltem para os próprios palhaços, apresentando sua personalidade, reagindo de acordo com seu temperamento e sensibilidade²¹⁷.

Já discorreremos acerca dos itens que podem potencialmente contribuir para a criação do repertório do palhaço e aqui pretendemos tratar um pouco mais da relação de cada palhaço com os diferentes procedimentos de criação de cenas. Cada palhaço cria e monta seu repertório de acordo com sua história, sua concepção de criação cênica, trabalho corporal. O palhaço

²¹¹ LINS, Daniel. *Mangue's school ou por uma pedagogia rizomática*, p.1242.

²¹² “Le clown est un être singulier. (...) Et sa première pensée, c’est d’imiter autant que possible celui qui le precede tout en essayant de lui moins ressembler” RÉMY, Tristan. *Les clowns*, p.14. Tradução nossa.

²¹³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*.

²¹⁴ Destaque para os já referidos autores: Pimenta, Bolognesi, Silva, Castro, Duarte.

²¹⁵ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

²¹⁶ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, p.218.

²¹⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

Biribinha, Teófanos Silveira, circense²¹⁸, narra o modo de criação de um espetáculo para ele, bem como os elementos que ele considera nesse processo:

Quando eu imagino um espetáculo a primeira ideia, logicamente, é criar um roteiro. Mas quando eu penso no roteiro, esse roteiro por obrigação vem de forma que toque a cada um que esteja aí através do riso ou da lágrima (...). Na composição da música, na marca, na expressão facial, corporal e na situação num todo eu penso em mexer com o coração de cada um (...). Seguindo a linha do circo-teatro (...) o palhaço é considerado no meu espetáculo como o ator, que às vezes tira só a tinta e veste uma roupa diferente para ser o médico, para ser o sapateiro, pra ser seja lá o que for e trabalhar a composição desse personagem. ²¹⁹

Verifica-se, assim, a consideração da relação com a plateia durante a elaboração do roteiro, pensado previamente, e no trabalho com a música e expressões corporais. Há na fala de Biribinha uma corroboração das observações de Bolognesi acerca do palhaço ser, ao mesmo tempo, autor e ator do que encena:

Como autor, ele cria e/ou adapta entradas que enfatizam e valorizam as características de suas personagens. A criação do roteiro a ser encenado, então, obedece às tendências da interpretação. Esta, por sua vez, orienta-se à exploração máxima das expressões corporais, incluindo as faciais, e tem um lugar exclusivo de repouso semântico: o corpo, que está em constante alerta para a improvisação e que tem nas reações da plateia seu necessário impulso. ²²⁰

A palhaça Gardi Hutter²²¹, que não é circense, também explicita seu modo de composição:

Quando eu tenho uma ideia eu fico durante duas semanas escrevendo, desenhando, arrumando fotos, arrumando metáforas. (...) Quando a gente tem um roteiro mais ou menos delineado – eu tenho que ter um começo, um drama, uma catástrofe e o fim – aí a gente vai ensaiar um mês. E esse é o pior momento da minha vida na maior parte das vezes, pois eu começo a achar que eu não tenho talento, que não tenho ideias. Porque pra criar alguma coisa você

²¹⁸ Mestre do Patrimônio Vivo de Alagoas, Teófanos Antonio Leite da Silveira, o palhaço Biribinha, nasceu no circo, em 1951. Teófanos herdou o nome de palhaço do pai, Biriba, tornando-se Biribinha. Em anexo, figura 31.

²¹⁹ SILVEIRA, Teófanos. *Criação: modos de pensar e de fazer*, p.121.

²²⁰ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p.70.

²²¹ Gardi Hutter nasceu na Suíça, em 1953, tendo iniciado seu trabalho como palhaça a partir dos seus estudos teatrais. Em anexo, figura 32.

está realmente num vazio total, num caos total, você está no blecaute, no escuro. (...) Então a gente ensaia e a gente volta pra mesa e escreve, reescreve algum roteiro, volta pro trabalho, joga fora algumas coisas. (...) faz improvisações. (...) Daí por uns dois, três meses, o cenógrafo faz a cenografia, o figurinista, a roupa; a música (...) Por exemplo, no último espetáculo eu queria uma cama que sempre pulava, então na segunda parte do meu processo eu já tinha essa cama. Então eu já podia trabalhar com as gags. (...). Normalmente, em espetáculos de palhaços, os mais antigos, os espetáculos que duram, os mais velhos são melhores do que o que você acabou de fazer. No começo tá muito cru ainda. ²²²

Gardi ressalta o entendimento do espetáculo de palhaço ser melhor à medida que o tempo passa, sendo no repertório os espetáculos mais antigos aqueles que poderiam possuir mais potência dramatúrgica. Explico: podemos entender esse “melhor” como mais fluido, talvez com mais apropriação das partituras cênicas elaboradas, com possibilidade de maior circulação de forças entre o palhaço e a plateia, podendo inclusive ocorrer mais improvisos. Isso não é uma regra, obviamente há espetáculos recentes que possuem a qualidade de provocar um encontro entre espectador e plateia que traga novas sensações tanto quanto um mais antigo. Paradoxalmente, no palhaço a repetição de espetáculos surge como facilitadora de espaços de circulação, em vez de estagnar, desde que o palhaço não perca sua capacidade de atenção difusa, de escuta ao seu corpo, disponível ao ambiente e à plateia, como fomentadores do encontro e da diferença.

Bolognesi afirma que o palhaço, além do roteiro, domina o conhecimento de suas possibilidades corporais para a execução dos movimentos, o estado da plateia, se em estado de descontração ou atenção, por exemplo, bem como o exercício da improvisação através de sua atenção focada em motivos e instantes para a ação²²³. Tal afirmação ratifica os elementos que elencamos como participantes na elaboração dramatúrgica de uma composição pelo palhaço. O depoimento do palhaço Faísca destaca a relação do palhaço em sua cena com o cotidiano da cidade onde ele se apresenta, o que confirma nosso entendimento da importância dos elementos a serem discutidos no próximo capítulo: o corpo, o espaço, o improviso e relação com a plateia:

²²² HUTTER, Gardi. *Criação: modos de pensar e de fazer*, p.121-122.

²²³ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Corpo como princípio*.

O palhaço é isso: ele não pode viver apenas do passado. Você tem que usar coisas que o povo fala na rua, coisas de televisão, livro, jornal... O palhaço tem que ler, ser informado, ele tem que ter uma relação pública com o povo, tem que saber dos acontecimentos da cidade (...). A gente usa o que acontece na cidade, eu gosto de ficar me informando na cidade de uma coisa e de outra. Eu vivo pra cidade, no bar, nas lanchonetes, em todo lugar, pra saber o que acontece. ²²⁴

A família Colombaioni²²⁵ é conhecida entre os palhaços por seu grande repertório de cenas e números codificados nos mínimos detalhes, partituras físicas passadas a cada geração, ampliando-se e renovando²²⁶. Esse repertório, aprendido com extremo rigor é somado posteriormente com a lógica pessoal de cada palhaço, conforme destaca Puccetti, que teve seu espetáculo “La Scarpeta” codirigido por Nani Colombaioni:

O que foi fundamental para mim, neste encontro com Nani, foi a importância da lógica, de que nada pode acontecer gratuitamente, tudo deve obedecer a um sentido. E o que dá sentido às ações e reações de um clown, ao seu comportamento físico, é o rigor com que ele segue a sua lógica pessoal. ²²⁷

Essa questão nos indica que os Colombaioni, além de seguirem rigorosamente as partituras dos roteiros estabelecidos, buscam também adaptá-las em cada palhaço para sua comicidade pessoal. Para improvisar sobre o repertório só haveria espaço “na relação de tempo entre a ação e a reação. Normalmente esta variação se dá devido às diferenças dos espaços físicos (circo, teatro, rua) e tipos de público” ²²⁸. Percebe-se assim que cada palhaço configura seu modo de trabalhar com o repertório, desde os processos para criação de seu material para cena, até o modo de lidar com pequenas ou grandes variações do mesmo em relação com o espectador, com o espaço. É por isso que consideramos necessário passar para o capítulo seguinte e aprofundar tais operações.

²²⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.22-23.

²²⁵ Atualmente, Leris Colombaioni, filho de Nani Colombaioni, se apresenta com seus filhos Lenny e Barry. Em anexo, figura 33.

²²⁶ REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*.

²²⁷ PUCSETTI, Ricardo. *O riso em três tempos*, p.73.

²²⁸ REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*, p.290.

CAPÍTULO 3.

**Plano relacional: produção de elementos como corpo,
espaço e improvisação.**



Uma mulher com um vestido azul, meias amarelas, sapatos coloridos, cabelos assanhados embaixo do chapéu.

Um homem careca com uma calça marrom, meias listradas, blusa frouxa, sapatos pretos.

Um ao lado do outro.

Não se conhecem.

Estavam andando apressadamente pela avenida quando perceberam outro homem pendurado no alto da estátua, no centro da praça da cidade, falando alguns sons até então irreconhecíveis, em um tom triste.

Decidem se aproximar apenas um pouco mais para observar, mesmo estando apressados. "É rápido, não demora", pensou ele. A curiosidade já havia consumido seus pensamentos, que já não mais se restringiam à conta que ele iria pagar no banco.

Mais perto percebem que o homem pede ajuda para procurar algum objeto que ele afirma ser precioso. Não tinham entendido ainda muito bem o que era tal objeto.

Mais pessoas se aproximam.

Alguns já olhavam ao redor, no entorno, desejando ajudar o coitado do homem que perdeu. Perdeu o quê mesmo?

Vruuuuuuuuuuuuuuum

"Não tá vendo o carro, cuidado, seu maluco!"

E o homem continua a pedir ajuda, enquanto veste uma roupa esquisita.

As pessoas andam atrás dele. Na escadaria velha, em um degrau já descascado pelo tempo, o homem senta e, para

alegria de todos ao redor - que batem palmas de alegria por esse momento, encontra seu ratinho de pelúcia.

Ainda ficam curiosos para saber o porquê de aquele brinquedo ser tão especial.

E permanecem mais um pouquinho, afinal, olha lá, o homem está dizendo mais alguma coisa.

O quê mais ele está pegando nessa mala?

Vai começar um espetáculo?

Dando sequência ao debate a partir dos planos de elementos que contribuem para a criação do palhaço, neste capítulo serão apresentados aqueles que considero potentes para uma dramaturgia que promova o encontro com o espectador, numa criação de materialidades que efetuem abalos no eixo programado para a cena. Para tratar do plano relacional, tornou-se relevante discutir a relação do palhaço com seu corpo, com o espaço e o conceito de improvisação, aproximando-me ao que Mencarelli afirma acontecer no campo teatral, aqui discutiu-se o fenômeno em ressonância com o palhaço:

A ideia de uma dramaturgia em processo pressupõe também outra direção, agora não voltada ao que antecede a cena, sua preparação, mas ao que acontece à cena e ao que sucede à cena (...). Seria talvez possível falar em uma dramaturgia do encontro, como propõem ainda aqueles que se voltam para a afecção e a fricção proposta para os espectadores como o campo a construir na arte teatral. ²²⁹

3.1 Corpo

O corpo pode ser visto como objeto da ciência, como instrumento da alma, como razão, como lugar de experiência fenomenológica, como saída em meio a rede de saberes e poderes, como lugar intensivo de encontros, dentre inúmeras outras concepções. Eleger um modo de olhar para o corpo, modos de trabalhar e criar se mostrou fundamental em minha prática como dançarina, palhaça e também como estudante. Forjar um encontro entre dramaturgia e palhaço implica em assumir o paradoxo da composição de encontrar no próprio

²²⁹ MENCARELLI, Fernando. *Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso*, p.18.

corpo a arte: “a percepção de que o corpo do artista cênico é ao mesmo tempo o agente e o produto de sua obra de arte” ²³⁰.

Uma vez que a dramaturgia diz dos nexos de sentido que dão materialidade ao fluxo de informações entre corpo e ambiente²³¹, entre palhaço e plateia, apresentamos aqui nosso entendimento do corpo.

O conceito de corpo foi compreendido sempre em termos de um corpo subjetivado, como “superfície de inscrição dos acontecimentos” ²³², o que significa considerar os sujeitos como composições de acontecimentos, pois “um acontecimento não se liga a um sujeito, mas a outros acontecimentos, formando linhas, lineamentos potenciais, e o sujeito constitui-se aí entre as linhas” ²³³. Trata-se de pensar o corpo como “um veículo capaz de passar pelo tempo e acessar muitos lugares, ao invés de fazer dele mesmo uma passagem” ²³⁴. Ora, o corpo é um lugar de atravessamento de linhas de força, que criam um elo entre si e o coletivo, entre seu passado e seu devir, as finas vibrações do mundo, que são mesmo imperceptíveis a olho nu, mas que provocam modificações em nossos sentidos. É com esse entendimento que a dramaturgia se torna possível de ser descrita conforme debatemos no primeiro capítulo desta tese:

Conhecer o mundo como força convoca a sensação, engendrada no encontro entre o corpo, como carne percorrida por ondas nervosas, e as forças do mundo que o afetam. Vou designar este corpo das sensações por ‘corpo vibrátil’ (...) para distingui-lo do corpo orgânico.²³⁵

Quando Gabriela começou a falar, ela passou por um processo conhecido como gagueira fisiológica, com repetições de sílabas e palavras. A sensação que nos provocava era a de que o pensamento corria mais rapidamente que a fala conseguia acompanhar, os vocábulos ainda estavam sendo experimentados, os sons, as formas na boca, língua.

²³⁰ STRAZZACAPPA, Márcia. *Técnicas corpóreas à procura do outro que somos nós mesmos, ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs”*, p. 44.

²³¹ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*.

²³² FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, p.22.

²³³ DIAS, Sousa. *Lógica do acontecimento: Deleuze e a filosofia*, p. 32-33.

²³⁴ SANT’ANNA, Denize Bernuzzi. *Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres*, p.108.

²³⁵ ROLNIK, Suely. *‘Fale com ele’ ou como tratar o corpo vibrátil em coma*, p.232.

Por cerca de umas três semanas, vimos sua ansiedade em querer nos comunicar com a fala, porém, seu corpo tentava compensar mais ainda nesse momento e mais gestos e torções corporais ampliavam o significado. Exercemos nossa paciência e a deixávamos completar o raciocínio. Da mesma forma que iniciou essa repetição de palavras, que voltava a frase para o começo e tentava organizar de outros modos, um dia passou a não mais tê-la.

Essa experimentação da linguagem, as descobertas das palavras me fizeram, novamente, pensar no palhaço e sua dramaturgia. Existiria essa espécie de gagueira fisiológica no corpo do palhaço? Já escutei diversas vezes de alguns amigos palhaços que o palhaço não vai diretamente, por exemplo, sentar em uma cadeira, pois ele procuraria o jeito mais difícil de fazer isso. Ao entrar em contato com a gagueira fisiológica, redimensionei esse entendimento. Não acho que o palhaço faça da forma mais difícil, ou complicada, propositalmente. Ele estaria, talvez, experimentando a gagueira no corpo, criando e recriando de modos diferentes os caminhos da ação, como Gabriela que repetia sílabas, recomeçava frases e incorporava palavras novas. Ao estar disponível para a percepção porosa do que acontece ao seu redor, não seria mais uma espécie de uma dramaturgia que vai se reconfigurando (podendo até ser codificada rigorosamente depois) até que se chegue à "palavra" esperada e menos uma tentativa consciente de dificultar a resolução de um problema?

Tal concepção de corpo como passagem de forças perceptíveis, soma com o posicionamento acerca do que se compreende enquanto cognição. Humberto Maturana e Francisco Varela²³⁶ propuseram uma nova abordagem sobre a cognição, através da afirmação de que o ato cognoscente

²³⁶ MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. *A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana.*

deve ser entendido como uma operação de autocriação (autopoiese) e que o conhecimento é criação, e não representação.

Com isso, há uma nova perspectiva que assume o ato do conhecimento como criador de si e do mundo a ser conhecido, em vez de representação de um mundo predefinido. A ação do conhecimento é também fundante do sujeito e do mundo na própria experiência do conhecer. Há, portanto, consequências práticas, como o fato de conceber as composições dramáticas também como criadoras dos palhaços, ou seja, estamos também na própria ação cênica criando a nós mesmos e o modo como lidamos com os elementos envolvidos na criação dramática. O corpo, então, é “um subjétil (nem sujeito, nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis (...) é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico” ²³⁷.

A arte aparece como potência frente ao adoecimento de perda do fluxo de sensações no corpo contemporâneo, ampliando a consciência, o estado de presença e os modos de contato com o meio em que vivemos, frente aos modelos impostos:

Quando se tem um corpo próprio, autônomo, localizado no espaço, o corpo empírico da Medicina, do desporto, dos *top-model*, com contornos bem definidos e funções impostas pelo trabalho social – então entramos na desgraça dos corpos. ²³⁸

O corpo é “um estado transitório das trocas que faz com os ambientes” ²³⁹. Não é apenas o ambiente que constrói o corpo e nem vice-versa, ambos são ativos o tempo todo, de forma que o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo e não estará nunca formado, acabado.

Aproximo aqui os meus pensamentos à teoria do Corpomídia, elaborada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, que considera o corpo como um processo co-evolutivo de relações entre corpo-ambiente e não somente como um veículo difusor de informações. A palavra mídia poderia dar a entender um corpo que apenas transmite informações, como a televisão.

²³⁷ FERRACINI, Renato. *Materialidade: forças invisíveis da atuação*, p.2-3.

²³⁸ GIL, José. *O corpo paradoxal*, p.146.

²³⁹ GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e curto-circuito das representações*, p. 132.

No entanto, trata-se de compreender o corpo que é mídia de si mesmo, daquilo que é no momento em que se comunica, num fluxo contínuo, produtor de signos culturais, resultado dos cruzamentos de informações de fluxos permanentes entre corpo e ambiente, em negociação com informações já existentes. O corpo do palhaço não seria o portador da dramaturgia e sim atravessado por ela, da mesma forma que os corpos dos espectadores passam por mudanças de estado, elaborando os nexos de sentido no fluxo incessante de forças:

Nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados) assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações.²⁴⁰

Assim, o corpomídia de si mesmo assemelha ao fluxo de percepções em rede, um “corpo que sofre de suas afecções, de seus encontros, da alteridade que o atinge, da multidão de estímulos e excitações”²⁴¹ e, assim, libera-se a potência de forças que tinham sido aprisionadas pela unificação e homogeneização, criando “outras máquinas de expressão, outros regimes de signos”.²⁴²

Então, o corpo como tecnologia de si, como mídia deve ser tomado a partir desse encontro com as forças do mundo, um corpo coletivo que se encontra vivo pelo estado de disponibilidade para acolher informações estrangeiras a ele. Trata-se de observar o corpo no seu fazer: “o tempo de referência é o tempo presente, que aponta para o momento da feitura e não para referentes fora do fazer”²⁴³. Essa concepção tem consequências diretas no modo de compreender o corpo como também um dos elementos que contribuem para a construção dramática de palhaços.

Um poro é algo que destrói o “sonho” humanitário de integridade dos sujeitos. É uma destruição pela abertura, pela passagem de algo. A passagem, porém, exige esforço e está longe de uma fluidez tranquila, envolve uma astúcia diante da instabilidade instaurada. Corpos de passagem é um conceito

²⁴⁰ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*, p. 81.

²⁴¹ PELBART, Peter Pal. *Vida capital: ensaios de biopolítica*, p. 45.

²⁴² LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*, p. 179.

²⁴³ SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*, p. 24.

assinado por Denise Bernuzzi Sant'Anna²⁴⁴. Ele diz respeito a um corpo tornado passagem: entre os corpos, entre o corpo e o mundo, o humano e o não-humano, passagem de forças. Não se trata mais do corpo totalitário, uma mônada isolada, pois o poro instaura a existência de possibilidade de elos, de dobras do tecido da vida. Assim me percebi enquanto palhaço: um corpo poroso às emoções, ao ambiente, ao jogo e ao outro.

Considero importante, porém, destacar que um poro não é abertura como um caminho, uma rota estabelecida. Um poro é a abertura de passagens através de uma extensão com vias diversas, desprovida de traçado prévio, com a percepção do vivo. Uma vida sem pele dura, um poro é um corpo como brecha escancarada, em toda sua potência de percepção.

Um corpo tornado passagem é dilatação de tempo e espaço, no qual o “presente é substituído pela presença”. Essa qualidade de presença, uma atenção do corpo inteiro me remete ao²⁴⁵ universo do palhaço, que em sua atuação necessita de uma disponibilidade extrema para atingir esse corpo passagem. Disponibilidade para o jogo: o encontro com a alteridade. Toda subjetividade, por ser social, está em relação com os outros, e na cena esta abertura para a alteridade é significativa. Na relação com o outro é que as ações são desencadeadas, seja esse outro um parceiro de cena, um objeto, alguém da plateia. É por isso que a disponibilidade corporal no palhaço necessita ser aguçada ao extremo, pois a relação com a alteridade e a experimentação sensível intensa do corpo é que colaboram para que o encontro aconteça.

O corpo material somente se potencializa na relação com o outro, no encontro e embate de forças. Ser palhaço é compreender que numa composição cênica é necessário trabalhar com o corpo enquanto matéria física e também como atravessamento de forças, capaz de colaborar na materialização da dramaturgia, no encontro com outros corpos e forças:

Mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos mas também enquanto ritmo, dinâmica na textura tempo-espaço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo “energético” e fazer potencializar aí fluxos de forças estancadas ou mesmo fazer

²⁴⁴ SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*.

²⁴⁵ *Id. Ibid.*, p. 105.

criar aí outros fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento. ²⁴⁶

Cloarec²⁴⁷ afirma que ao se convocar em cena uma presença de palhaço, afirma-se o desejo de uma confrontação do público com sua própria subjetividade, com sentimentos paradoxais de familiaridade e estranhamento, podendo corresponder o palhaço a um tratamento estético do ser. O espectador encontra espaço para imprimir suas próprias imagens no palhaço, reconhecendo a alteridade em cena. Para Bolognesi, a relação com o público “não se dá por reconhecimento e igualdade, mas sim por estranhamento” ²⁴⁸.

Patrice Pavis descreve em seu dicionário o efeito de estranhamento como a desconstrução de elementos da representação, colocando-os à distância por seu caráter artificial²⁴⁹. Pavis aponta: “O termo brechtiano *Verfremdungseffekt* é às vezes traduzido por “efeito de estranhamento”, o que salienta bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que distanciamento” ²⁵⁰ (grifos do autor). Assim, Pavis ressalta que o conceito de estranhamento não é apenas uma técnica a ser empregada e sim, uma concepção mesmo de elaboração e recepção cênica.

Peacock²⁵¹ aponta que o reconhecimento da alteridade em contextos cômicos significa não somente uma diferença física entre plateia e quem está na cena, mas algo que diferencie das pessoas comuns, podendo ser indicado em um figurino fora dos padrões sociais, sendo muito largo ou muito pequeno por exemplo, ou por comportamentos e habilidades físicas indicadas com variações da velocidade do movimento, ritmo, expressões faciais exageradas ou ainda características cômicas na voz.

Reis descreve um ensinamento do palhaço Leris Colombaioni sobre o corpo, em uma oficina em um dos encontros do Anjos do Picadeiro que ele participou: o controle do descontrole. Para ele, o público não deveria perceber o controle do palhaço sobre seu corpo, parecendo que o palhaço estaria de pé quase por milagre. Além disso, o corpo ou gesto “não deve tentar dizer algo,

²⁴⁶ FERRACINI, Renato. *Materialidade: forças invisíveis da atuação*, p.3.

²⁴⁷ CLOAREC, Marie-Laure. *La parole d'une clowne poète au théâtre : écriture, mise en jeu, mise en scène et métaphore de la distance dans le solo Tous les matins qui chantent*.

²⁴⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, p.105.

²⁴⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*.

²⁵⁰ *Idem*, p.119.

²⁵¹ PEACOCK, Louise. *Serious Play, Modern Clown Performance*.

pois o palhaço age tão naturalmente quanto uma criança, sua expressão é uma brincadeira verdadeira”.²⁵²

Bolognesi, ao tratar do corpo circense, destaca que o espetáculo é elaborado a partir da grande contradição do jogo incessante entre o sublime e o grotesco. O corpo do acrobata, visto como perfeito e acabado, induziria à sublimidade. Já o corpo do palhaço, disforme, com deficiências e aberrações, recorrendo à sexualidade, livre das regras da moral, seria a face grotesca do circo:

A queda do trapezista em seu desempenho não é apenas imagem ficcional. O que o público presencia é a construção do suspense, do calafrio, seguido de sua superação. No momento seguinte, o espetáculo é interrompido e o público é acometido pela descontração da performance dos palhaços.²⁵³

O circo determina no palhaço sua caracterização grotesca, uma vez que uma divinização restringe-se aos artistas cujos corpos e ações apontariam a superação dos limites humanos. Assim, o corpo do palhaço, em seus modos de se movimentar, com os gestos acentuados, diferentes do cotidiano, evidencia o grotesco, juntamente com deformações apresentadas e enfatizadas com o figurino e maquiagem²⁵⁴: “surge o corpo do palhaço, grotesco e exagerado, intermediando o sério e o risível, o trágico e o cômico, a morte e o riso, esfacelando os limites entre aparentes oposições”.²⁵⁵

Bolognesi²⁵⁶ afirma que na cena paulistana tem predominado uma vertente que busca o que ele denomina de uma psicologização do palhaço, sobre a busca do ridículo de cada ator, o que levaria, segundo ele, a uma cristalização de personagem e uma dramaturgia fixa. Acredita que se tem difundido o afastamento das características grotescas, universais e populares do palhaço. Ele atribui isso a uma influência, direta ou indireta, do grupo LUME, de Campinas, que com sua pesquisa enfatizaria nessa busca do palhaço pessoal o gracioso em detrimento do grotesco, transformando o palhaço em figura poética, portador de poesia própria. Bolognesi acrescenta que, tal como

²⁵² REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*, p.186.

²⁵³ BOLOGNESI, Mário Fernando. *O corpo como princípio*, p. 103.

²⁵⁴ *Id. Ibid. Palhaços*.

²⁵⁵ DUARTE, Regina Horta. *Apresentação*, p. 8.

²⁵⁶ BOLOGNESI, Mário Fernando. *O clown e dramaturgia*.

ocorrera com as máscaras dell'arte, o palhaço, através da encenação e da dramaturgia contemporâneas, estaria passando por um processo de enquadramento “civilizatório”, em uma imposição de características que seriam dominantes na cena atual, que arrefeceriam os “impulsos corporais da fome e do sexo e enaltecendo o jogo do espírito” ²⁵⁷.

O que significaria, então, efetivamente esse abandono do grotesco? Não acredito que seja enveredar, como afirma Bolognesi, para o seu lado dicotômico, o gracioso, sublime. Se o grotesco aparece no palhaço no próprio corpo, maquiagem, figurino, gestos, dificilmente encontraremos uma cena totalmente desprovida do mesmo:

Onde há então na atualidade uma obra cômica sem ao menos uma pitada de escatologia; uma leve tirada obscena; um singelo vestígio ou referência à gula e seus derivados como gases, ruídos estomacais e outros; uma leve ou grave deformação que faz mancar, entortar a face, tropeçar ou derrubar algo com partes avantajadas do corpo; ou mesmo uma ingênua expressão verbal, lançada como a maior idéia do mundo e recebida como idiotice pelos demais? ²⁵⁸

Talvez o que esteja sendo abandonado é a atuação de pólos extremos como modelos a serem seguidos, por exemplo, o modo circense de grotesco apontado, operando um trânsito pelas possibilidades. O fato de se experienciar no corpo a poética, não significa diretamente um esvaziamento da dimensão crítica, como se agora os palhaços fossem “politicamente corretos” e aceitos como modelos a serem seguidos pela sociedade, ou até mesmo a criação de personagens e tipificação sem aberturas à improvisação.

O grotesco ainda permanece na construção corpórea dos palhaços e com isso colabora na elaboração dramática. A crítica de Bolognesi serve como um alerta para que repensemos a cópia automática de modelos de palhaços, seja do grupo LUME Teatro ou de algum circo. Que possamos experimentar a humanidade em todas suas dimensões e possibilidades expressivas, pois um dos perigos do ensino é “aquele que consiste em evitar o confronto com a variabilidade caótica através da acomodação do corpo e/ou do

²⁵⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. *O clown e dramaturgia*, p.39.

²⁵⁸ ROSA, William. *O grotesco e o riso*, p.1.

espírito a modelos de vida, a modelos de conduta, a modelos conceituais, a modelos científicos, a modelos estéticos”.²⁵⁹

Recordo-me de uma oficina de palhaço²⁶⁰ que fiz com Ricardo Puccetti²⁶¹. Nela tive a oportunidade de vivenciar o treinamento energético como preparação corporal para a improvisação enquanto palhaça. O treinamento energético²⁶² é um treinamento físico intenso e ininterrupto utilizado pelo grupo LUME com a intenção de trabalhar as energias potenciais do ator. A exaustão física é percebida como redução das defesas psíquicas, o que facilita o acesso aos fluxos energéticos do ator, diminuindo o tempo entre os impulsos e a ação física, bem como diminuição dos clichês de movimentos pessoais. Os movimentos devem procurar englobar todo o corpo e a única regra é não parar, podendo-se variar intensidade, ritmo, níveis, força, toda a dinâmica do movimento, mas nunca esgotá-la ou esvaziar. É uma constante busca de superação do cansaço e de si, com uma forte troca de energia entre os participantes. Por vezes, quando solicitadas por Puccetti algumas paradas bruscas, sentia ainda a continuidade do movimento internamente, podia ver a dança da energia corporal ainda seguir dentro de mim e pelo espaço, entre os colegas. Era nítido como todos nós ganhávamos expressividade e presença após a realização desse treinamento.

²⁵⁹ ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. *Deleuze entre caos e pensamento*, p.150.

²⁶⁰ Em fevereiro de 2014, intitulada: “O palhaço e o sentido cômico do corpo”, na sede do Grupo LUME, em Barão Geraldo-SP.

²⁶¹ Ricardo Puccetti é “Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor. Entrou para o LUME Teatro em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. (...) Referência internacional na arte do palhaço, responde pela sistematização da pesquisa do LUME Teatro na utilização cômica do corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de trabalho. Também faz orientação contínua de palhaços e ministra workshops dessa arte em diversas partes do Brasil e do exterior e vem sendo responsável pela iniciação e supervisão do trabalho de centenas de palhaços”. Disponível em: < <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ricardo-puccetti>>. Acesso em 24 Out. 2015.

²⁶² Para maior aprofundamento, indico BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*; ou FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*.

Nas minhas primeiras experiências com o treinamento energético tive uma enorme dificuldade de não racionalizar enquanto fazia os movimentos, ficava pensando se estava movendo de modo interessante ou se estava utilizando o máximo de partes do corpo que poderia. Outra dificuldade encontrada foi a de lidar com o esgotamento físico, de não deixar a energia cessar. Em muitas vezes eu desejava parar de fazer o exercício, mas a troca de energia que circula no coletivo é fundamental para que se continue em ação. Ao terminar o exercício, nas vezes em que quase desisti, pensava como superei limites e pude levar sensações até então nunca sentidas para meu corpo. Aos poucos, pude eliminar meus julgamentos e aprendi a pensar em ação, a pensar com o corpo de modo global, na carne, nos ossos, no sangue que ferve, nos poros abertos na pele. Aprendi a negociar limites. Ao fim de um treinamento energético o corpo pulsa com grande nível de disponibilidade e entrega, com prontidão e expressão dilatadas em sua grandeza.

Puccetti também solicitava em nossas experimentações que não pensássemos na forma, mas como nossos corpos experimentaríamos por exemplo, ser pedra, borboleta, vento, cachoeiras etc. Esses comandos nos colocavam em experimentações de elementos plásticos diversos, como retorcer braços, projetar o peito para frente, quadril para o lado, movimentações da coluna, dentre infinitas possibilidades que íamos descobrindo em nossos corpos. Às vezes vinha o desejo de soltar sons, grunhidos, para vivenciar tais imagens. Mesmo com o esgotamento, e acredito muito por causa dele, descobríamos com essas técnicas toda a potência que o corpo possui para o trabalho do palhaço. Atribuo uma modificação de minha atuação cênica como palhaça nesta oficina do Ricardo Puccetti, com as experimentações da dança pessoal após os treinamentos energéticos pude vivenciar aspectos de minha

energia que até então não me tinha permitido, como questões mais ligadas ao grotesco, ao asco, à sexualidade; bem como explorar aspectos já conhecidos, como minha relação enquanto palhaça com o jogo da sensualidade e da delicadeza.

Muitos dos resultados encontrados num treinamento energético podem ser articulados, transformarem-se num léxico de movimentos pães de energia, trata-se do que o LUME nomeia de dança pessoal, que ganha esse adjetivo não porque é uma dança de pertencimento do corpo, mas porque foi construído com qualidades pesquisadas nele, sendo "a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de ser corporeamente e de corporificar suas energias potenciais"²⁶³. Puccetti na oficina pedia que fôssemos registrando nossas descobertas, nossos modos de andar, de sentar, de rir. Era um aprofundamento nas energias dinamizadas em ações físicas que poderiam ser memorizadas e codificadas. Compreendi então que a dança pessoal poderia gerar um rico repertório de ações físicas para o palhaço. Ela representa o paradoxo de se manter viva a energia que circula no ator, mas também poder codificar em ações para que se crie cenicamente. Durante a oficina pude vivenciar nas saídas de rua algumas descobertas oriundas dos treinamentos energéticos e dança pessoal e considerei muito positivo, não como algo engessado, ao contrário, como um eixo no qual eu poderia criar e trazer o novo. Um conhecido que me protegeria do abismo.

Além da crítica já citada de Bolognesi acerca de uma possível desvalorização do corpo grotesco do palhaço em espaços de formação atuais, gostaria de somar aqui para a discussão uma indagação acerca dos processos criativos de palhaço no Brasil, feita por André Carreira. Ele nos pergunta: "só

²⁶³ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*, p.61

podemos rir com a máscara da Europa?”²⁶⁴. O autor aponta que é inegável a contribuição da cultura europeia em nossas formas cênicas, mas seria preciso observar que as matrizes culturais africanas e indígenas são fundamentais na formação do nosso quadro cultural e “pródigas em manifestações do riso”.

Castro aponta que aos poucos formamos um jeito brasileiro de fazer humor, mas ressalta que temos que ter cuidado com os clichês que se formam sobre o imaginário daquilo que significaria ser brasileiro:

A mistura de culturas que caracteriza o Brasil - somada a uma imensa capacidade de rir de si mesmo e à bagunça institucionalizada - são a base do nosso humor (...). Clichês sobre um brasileiro típico que não existe. É como a imagem de que somos um povo preguiçoso, que passa o dia na praia e a noite no samba. Sabemos que nada disso é verdade, mas não importa; são mentiras como essas que formam a nossa identidade cultural. (...) Temos um jeito brasileiro de ser palhaço também. Isso não quer dizer que este seja o único tipo de palhaço que temos, ou de que é um jeito melhor ou pior do que outros. Mas surgiu no Brasil e faz parte da nossa identidade cultural (...). No Brasil aconteceu um fenômeno: nossos palhaços tocavam violão, compunham modinhas e viraram cantores. A tradição do humor apoiado na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões desse planeta. Os palhaços dos folguedos - Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros – cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo. A habilidade para o improviso foi sendo desenvolvida no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país.²⁶⁵

Pensando nessa complexidade e diversidade que nos habita, trago aqui brevemente um pouco da manifestação do palhaço em uma tribo indígena brasileira, os Krahô, que vivem no estado de Tocantins. Lá existe uma espécie de função social destinada ao riso, que é exercida pelo Hotxuá²⁶⁶.

O Hotxuá seria, assim, um “sacerdote do riso”, o palhaço dos Krahôs. Ele recebe a função de ser um Hotxuá através do seu nome, ao nascer, caso seja nomeado por outro Hotxuá- um tio, pai ou amigo da família. E assim será preparado desde pequeno para ser um Hotxuá. É possível que na adolescência ele possa optar definitivamente se vai querer ou não seguir nessa

²⁶⁴ CARREIRA, André. *Uma comicidade latino-americana?*, p; 15.

²⁶⁵ CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem*, p.103-104.

²⁶⁶ Indico o documentário “Hotxuá”, dirigido pela atriz Letícia Sabatella e pelo cenógrafo Grinco Cardia. Trailer do filme disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=co0NsQKJG9k>>. Acesso em 08 jun. 2014.

função. Há também a opção de alguém desejar ser um Hotxuá e, para isso, tem que ser renomeado por outro Hotxuá.²⁶⁷

Ismael Ahprac Krahô²⁶⁸ é um dos mestres Hotxuás mais antigos dos Krahôs. Ele narra a importância de se reviver o mito fundador dos Hotxuás, durante a festa mais importante dos Krahôs, que é a festa da Batata. Segundo o mito, enquanto todos os índios estavam fora caçando, um índio voltou antes do tempo e viu os legumes, como a abóbora, o milho e a batata dançarem. Assim foi nomeado o primeiro Hotxuá para fazer brincadeiras para os outros rirem, aprendendo os segredos com os legumes:

É por isso que sempre sai a festa da batata. Porque nós, os outros que sempre escutam, mostramos tudo de novo. É por isso que nós fazemos sempre toda vida. Porque nós não podemos perder essa cultura que o batata deixou. Meu avô que estava contando isso e eu sempre estava na brincadeira. Meu tio botou nome e também já estava brincando nesse hotxuá. Por isso que eu faço também, ensinando pro meu sobrinho e pro irmão dele fazer também como eu estou fazendo. Por isso que é assim toda vida. [sic]²⁶⁹

Emerge, na fala de Ismael Ahprac Krahô, a prática cultural como algo que precisa ser aprendido. A cada ano, durante a festa da batata, a prática revive o mito do nascimento dos Hotxuás pelas plantas e assim, um processo de aprendizagem emerge. A arte indígena é algo que acontece intrinsecamente ligada à vida, no cotidiano.

Em 2011, o grupo de palhaços do qual faço parte, Grupo La Calle, pôde vivenciar um dia de troca em forma de intervenções coletivas com o Hotxuá Ismael Ahprac Krahô, em uma praça da cidade de Fortaleza. O encontro durou apenas uma manhã, mas pudemos perceber um pouco do que nos é relatado por outros palhaços que tiveram a oportunidade de viver durante um tempo maior com os Krahôs, como o palhaço Ricardo Pucetti, do Grupo Lume- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP²⁷⁰. Nesse dia ficou bem patente que o jogo do Hotxuá passeia por temas que imagino serem do cotidiano da tribo, como a imitação de animais, ou de cenas como o

²⁶⁷ PUCETTI, Ricardo. *O riso dos Hotxuás*.

²⁶⁸ Em anexo, figura 34.

²⁶⁹ Em entrevista concedida no evento Anjos do Picadeiro. Disponível em: <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/04/sotigui-kouyat-e-ismael-por-joo-carlos.html>>. Acesso em 08 jun. 2014.

²⁷⁰ www.lumeteatro.com.br

parto de uma índia, imprimindo-os no corpo. Um momento desses, por exemplo, foi o Hotxuá emitindo sons e gestos pelo espaço como se fora uma galinha, interagindo com as pessoas ao redor. Não parecia existir na sua ação uma narrativa de uma história específica. É como Puccetti descreve:

O hotxuá pode começar a andar como um animal, cheio de contorções e caretas, no meio de um grupo de mulheres que cozinha e, de repente, pegar um bocado de comida de dentro da panela e começar a comer. Não pela boca, mas pelas orelhas, olhos e nariz. Todos caem na gargalhada e ninguém se aborrece porque ele pegou a comida. O hotxuá tem permissão para fazer o que quiser e todos têm por ele um grande respeito e afeto.²⁷¹

Em meio a uma espécie de dissolução orgânica, o Hotxuá parecia entrar em relação com forças não-humanas, sejam elas de fauna, flora, objetos ou espíritos. O grupo La Calle viveu uma oportunidade inesquecível de vivenciar essa troca e conhecer um pouco do riso que o Hotxuá desperta, mesmo não tendo, obviamente, a real dimensão que ele possui dentro da cultura Krahô.

O Hotxuá também exerce nos Krahôs um estabelecimento de conhecimento através de sua *performance* social, através do riso na comunidade se instaura a abertura para outras percepções. O entendimento de *performance* social aqui nesse contexto perpassa pela conceituação de Goffman, segundo a qual a *performance* estaria extremamente vinculada a elementos teatrais: sendo definida como “toda atividade de um indivíduo que ocorra durante um período marcado por sua presença contínua mediante um conjunto de observadores e a qual possui alguma influência sobre os mesmos”²⁷². Ou poderia se aproximar ainda da conceituação que Carlson resgata de Schechner, ao tratar de manifestações culturais como o xamanismo, o ritual, o transe, dança, dentre outros de comportamento e sua realidade cotidiana. Schechner define o *performer* do comportamento como aquele que

²⁷¹ PUCCETTI, Ricardo. *O riso dos Hotxuás*, p.159.

²⁷² GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. 52 apud CARLSON, Marvin. *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*.

opera em um plano diferente de existência, buscando a repetição de eventos vistos como tendo especial relevância para a cultura em que ocorre²⁷³.

Tais definições e cruzamentos entre antropologia e teatro merecem um estudo mais aprofundado e cuidadoso para a discussão, porém esse não é o foco deste trabalho. O olhar do teatro sobre as manifestações culturais, para mim, ganha potência não por uma pretensão de conhecimento antropológico em si mesmo e sim em uma operação transcultural de seus elementos. A etnocenologia²⁷⁴, que apareceu como termo proposto em 1995 pela UNESCO, ao tratar dos espetáculos, tenta elaborar um instrumento de luta contra o etnocentrismo, uma suposta superioridade ou pureza de uma cultura, língua ou aparência física. Ela busca desconstruir a hierarquia entre as culturas, dado que é fundamental quando se lida com diferenças, como a cultura de um Hotxuá e de um palhaço branco.

Observar o Hotxuá e ampliar o conhecimento sobre a cultura indígena do nosso próprio país não pretende uma descrição exaustiva de seus modos de funcionamento para posterior “aplicação” de suas ações em nossa cultura e atuação como palhaço. Pretende sim, e antes de tudo, uma busca de operação de diálogo e de transculturalidade, pois trata de diferentes concepções de corpo, espaço, ritmo, tempo e “pode ter o mesmo impacto que a aprendizagem de uma língua ou de um pensamento, mas precisa ser pensado como território de encontro, aprendizagem e alargamento de percepção”.²⁷⁵ Ir, portanto, além da constatação das diferenças culturais e ampliar a força que existe no “espaço “entre”, em um tecido de relações no qual a alteridade é nossa singularidade e que a abertura para o outro é a base da ação”.²⁷⁶

Sobre o riso e a *performance* social que ele exerce em sua tribo, o Hotxuá Ismael Ahprac Krahô afirma que ele é parte da rotina da sua comunidade, podendo estar inserido em meio aos índios em qualquer situação:

²⁷³ SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. apud CARLSON, Marvin. *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*.

²⁷⁴ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia*. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/22804/14333>>. Acesso em 08 jun. 2014.

²⁷⁵ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade*, p. 134.

²⁷⁶ *Id. Ibid.*, p.140.

Qualquer um que vai com os grupos, para a roça, para trabalhar, então ele vai. Se está indo um hotxuá junto com o povo, aí vai, chega na roça, os outros vão trabalhando, ele vai trabalhando também. Mas já vai fazer de outro modo pro povo não ficar assim calado. Ele fica fazendo aqueles movimentos, o povo fica rindo, trabalhando, mas já vai conversando. É outra conversa; do jeito que ele pode fazer. Então parte do hotxuá é desse jeito. Tem um aqui que eu vi, com essa outra palavra, palhaço, e eu disse “todo mundo vai ficar rindo desse aí”. E é assim mesmo com a gente também. Porque não pode ficar calado, porque ele está brincando e ele é palhaço. O hotxuá do índio é o mesmo palhaço que o dos brancos.²⁷⁷

Ele próprio estabelece também uma semelhança entre a função social do palhaço na nossa cultura com a sua função. Mundos diferentes, mas que apresentam semelhanças. Todas as culturas têm os seus mitos, muitos dos quais são representações particulares de arquétipos comuns a toda humanidade. Esses símbolos não podem ser arrancados de seu contexto.

Dentre possíveis semelhanças ou diferenças, Puccetti²⁷⁸ ressaltou que percebeu no Hotxuá a utilização de elementos da natureza, folhas e galhos na confecção de seus figurinos e acessórios. A sua maquiagem era feita de modo pessoal, diverso de outros Hotxuás, com tinturas extraídas do urucum (vermelho), jenipapo (preto) e de pó de giz (branco). Puccetti afirma ser um fato interessante exatamente o de estas cores – o vermelho, branco e preto - serem as mais utilizadas por palhaços ocidentais. Tal afirmação de Puccetti sobre as cores de maquiagem do Hotxuá é contestada por Demian Reis²⁷⁹, que afirma apenas a cor branca ser a do Hotxuá, feita por calcário, pau-de-leite ou pó de giz: “um visitante desavisado que vê os hotxuás apresentando na festa após a corrida de toras irá simplesmente perceber as três cores, sem saber que a única cor própria dos hotxuás é o branco, como foi o caso com Ricardo Puccetti”.

Independente da utilização de uma ou de três cores, acredito que a potência do encontro com o Hotxuá resida na criação desse diálogo com a cultura dos Krahôs e a nossa cultura. Assim, o intercâmbio com o palhaço e o Hotxuá, ao atuar com verdade no jogo, nos ensina uma importante lição. Eles

²⁷⁷ Em entrevista concedida no evento Anjos do Picadeiro. Disponível em: <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/04/sotigui-kouyat-e-ismael-por-joo-carlos.html>>. Acesso em 08 jun. 2014.

²⁷⁸ PUC CETTI, Ricardo. *O riso dos Hotxuás*.

²⁷⁹ REIS, Demian Moreira. *Observações sobre pintura e ornamentação corporal*, p.5.

parecem, em sua lógica, criar mundos e trazer o novo a todo instante, com sua percepção e a escuta de cada situação cotidiana, de tudo o que vem do outro e de si. Trata-se de observar o corpo no seu fazer. Um convite para a abertura ao riso e tudo aquilo que ele pode trazer de novo em nosso cotidiano: “os hotxuás têm importante participação no cotidiano da comunidade, sempre com o viés da comicidade, arrancando o riso das situações do dia a dia e brincando com as possibilidades de ver a vida sob outros ângulos”.²⁸⁰

Esse debate sobre as matrizes africanas e indígenas presentes em nossa manifestação enquanto palhaços exige um aprofundamento que não coube nesse trabalho, por não ser o foco exatamente da nossa questão, mas deixo como sugestão para futuras pesquisas, minhas ou de colegas que se interessarem.

De todo modo, o corpo do Hotxuá nos mobiliza a pensar em nossa própria concepção de corpo, figurino e maquiagem enquanto palhaços. O figurino é um componente do ambiente operacionalizado pelo palhaço, e este é modificado por ele. A roupa de palhaça instala em mim um lugar poético, mas ao mesmo tempo é um signo a ser lido, pois ela é uma construção simbólica que ajuda a (re)construir o ambiente da composição dramaturgica. Ao utilizar, por exemplo, uma calça apertada e colorida, tal roupa poderá me levar para uma construção corporal diferente da que habitualmente possuo em meu cotidiano. É preciso eleger uma roupa de palhaço que não parta do imaginário do que é ser palhaço e sim que seja entendida como um dispositivo criativo, pois um figurino não é responsável por dizer por si só as características do palhaço, ele não pode ser desconectado dos outros dispositivos cênicos.

Um palhaço nas ruas de uma cidade é uma imagem real do ser humano e ao mesmo tempo sugestiva, habitada por tensão não cotidiana, porque ele provoca uma radicalização da realidade, o que gera uma qualidade ficcional muito particular, povoada ainda pelo estranhamento dos elementos grotescos ali presentes e, possivelmente, destacados no corpo, seja pela elaboração de partituras corporais, figurino ou maquiagem. Por exemplo: “quando dançava, empinava a barriga para a frente e a bunda para trás, aumentando ainda mais o corpo avantajado”.²⁸¹ Ou ainda:

²⁸⁰ PUCETTI, Ricardo. *O riso dos Hotxuás*, p.159.

²⁸¹ AVANZI, Roger; TAMAOKI, Veronica. *Circo Nerino*, p.31.

Jurubeba²⁸², extremamente magro, explorava sua condição corporal e fazia dela motivo de riso. [...] A roupa, formada por camisa e uma calça com suspensórios, trazia grandes bolas azuis sobre um fundo branco. Ela contrastava com o corpo esquelético. ²⁸³

O figurino, comumente usado para ressaltar características corporais do palhaço, como na citação acima foi descrito é, às vezes, também utilizado por alguns palhaços para “compensá-las” ou esconder algo, como se pode perceber no depoimento palhaço Chevrolé²⁸⁴:

Eu, na época que eu comecei a trabalhar de palhaço, eu tinha vergonha. Eu era um moleque novo e, sabe como é, toda a vaidade de moleque novo... Você não quer aparecer pra moça com a caricatura de palhaço que a pessoa vai te reconhecer na rua, dentro de um clube, de um bar... tinha vergonha disso. Então, procurei fazer uma caricatura (pintura) no meu rosto, grande, para que ninguém me reconhecesse. Tirei um pouco de um palhaço antigo, de outro... Então, fiz a minha maquiagem grande no rosto e usava peruca, só que atualmente eu não uso mais peruca porque acabou a vergonha... Hoje em dia, já não requer mais o estilo, por causa do trapézio, então não dá mais pra usar peruca. E as roupas minhas, eu bolei um estilo que me deixasse menor no picadeiro, quer dizer, eu tenho uma estatura de quase 1,75 m, então bolei um estilo de roupa que, no palco, dá a impressão que eu sou um pouco mais baixo. Sempre um pouco mais justa pra dar a impressão que eu sou menor. ²⁸⁵

É comum se escutar que a roupa do palhaço deve funcionar como sua segunda pele, atrelada à sua história de vida, e que o figurino não deve escondê-lo e sim revelar e expor a si próprio. Por isso, é importante que o ator saiba lidar com o peso, o volume, a durabilidade, o material utilizado em seu figurino, pois ele também ajuda a criar o universo no qual vai jogar. Geralmente, porém, em sua iniciação, quase todo palhaço busca em suas referências pessoais as inspirações para a criação de sua atuação, até ir encontrando a si mesmo:

Muitas vezes, esse palhaço mais experiente pode ser um ídolo, o pai, o tio, o palhaço mais velho do circo, que o influencia. [...] Às vezes, o

²⁸² Em anexo, figura 35.

²⁸³ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p. 60-61.

²⁸⁴ Em anexo, figura 36.

²⁸⁵ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.17.

começo se dá imitando trejeitos, figurinos e maquiagem que lhe servem como referência.²⁸⁶

O palhaço Grock, por exemplo, começou substituindo outro palhaço, tendo que copiar seu estilo e foi, gradativamente, impondo seu modo de atuar e de se vestir, até que em 1909 surge “vestido da forma como o conhecemos: usando um vasto casaco xadrez e o crânio coberto com uma simples calota de pano ou com um “traje de gala” apertado”.²⁸⁷

Se a escolha do figurino tiver em vista somente elementos que rondem o imaginário do que soaria engraçado no palhaço ou se pautar na elaboração de um personagem a ser copiado, pode ficar difícil negociar o que seria a sua realidade ampliada ou o que seria um afastamento total de si, o que não teria conexão alguma com a realidade e provavelmente não criaria uma esfera de sensações e relações entre o ator e o espectador. Por outro lado, pensar seriamente na elaboração da roupa do palhaço, pode favorecer a abertura de espaços que desloquem o espectador da vida cotidiana, das suas ações diárias e crie, assim, microfaturas com uma imensa força política. Cada palhaço encontra sua justa medida após experimentações. É como destaca o palhaço Pintinho²⁸⁸:

Cada palhaço tem seu estilo, né? O dele é redondo, põe nariz... porque não pode ter dois tipos de maquiagens iguais, porque cada palhaço é um estilo. O palhaço se pinta diferente, a roupa é diferente, a voz é diferente, o jeito de falar muda.²⁸⁹

Como nos diz Rancière, a arte também se faz política por modificar a paisagem da vida coletiva, dos espaços comuns:

A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado [...] Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo [...] uma modificação das relações entre

²⁸⁶ SACCHET, Patricia de Oliveira Freitas. *Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar*, p. 66.

²⁸⁷ *Id. Ibid.*, p.68.

²⁸⁸ Em anexo, figura 37.

²⁸⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.40.

formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.²⁹⁰

Assim, tenho como desafio tratar do meu figurino de palhaça como possuidor de uma força política, ao elaborar em mim uma ambiência que pode ou não colaborar para a fixação de sensações, que pode vir a ser material de forças imperceptíveis que estão circulando na cidade a todo instante. A tarefa que se faz urgente é a de experimentá-lo – o figurino – novamente, em outra relação com a cidade ou com o espaço onde circule. Fica o convite a todos leitores palhaços desta tese.

Que possamos experimentar nosso corpo de palhaços, inventar possibilidades dramatúrgicas que circulem nele/com ele, para além do que possa ser apresentado como norma, inclusive dentro da arte. A ascese²⁹¹ foi descrita por Foucault como um fenômeno social e político, uma prática social que envolve o deslocamento de uma subjetividade para outra, e essa forma pode ou não diferir da identidade prescrita cultural e politicamente. O corpo era submetido a uma dietética das ascetes clássicas greco-romanas e cristãs, com o objetivo da sua superação e sua transcendência.

Por outro lado, nas modernas bioascetes o corpo assume outro lugar de destaque²⁹². A atual preocupação consigo é individualista e se traduz em excessivos cuidados com saúde e perfeição corporal, sendo o corpo objeto de investimentos e consumo de acordo com um determinado padrão cultural de corpo desejável: “há o estímulo cultural para que o corpo seja disciplinado em academias de ginástica, para que assuma determinada forma, culturalmente considerada agradável”.²⁹³

Ao mesmo tempo em que o corpo torna-se um empreendimento a ser administrado, é preciso lembrar que “todo corpo contém a virtualidade de inúmeros outros corpos que o indivíduo pode revelar tornando-se o arranjador de sua aparência e de seus afetos”²⁹⁴. Desse modo, podemos pensar no corpo

²⁹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*, p. 2.

²⁹¹ Para aprofundamento, sugiro FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade II: o uso dos prazeres*.

²⁹² ORTEGA, Francisco. *Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão do corpo*.

²⁹³ SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*, p. 40.

²⁹⁴ BRETON, David Le. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*, p. 31-32.

do palhaço como um corpo paradoxal, latente em todas as espécies de corpos empíricos, conforme nos apresenta José Gil. O corpo paradoxal do dançarino seria para ele uma espécie de amplificação de movimentos microscópicos do interior do corpo, fazendo com que energias não-codificadas escorram em fluxos corporais. Este conceito se contrapõe à *doxa* do corpo normal, funcional, são, natural e universal.

O corpo paradoxal do palhaço opera como prática de guerra contra o desejo de um corpo “em que não existissem excessos, no qual os gestos fossem comedidos e, sobretudo, econômicos e úteis a finalidades precisas”²⁹⁵. Enquanto palhaça, tenho a compreensão de que a construção do corpo tem o papel, justamente, de “denúncia de modelos, normas e padrões de uma época”²⁹⁶, bem como o de apresentar sonhos, como nos alerta o palhaço Chacovachi:

Outro dia assisti ao filme do Almodóvar, tinha um travesti²⁹⁷ na frente do espelho se transformando, e, ao lado, estava uma amiga dizendo que estava feio, que não era autêntico... E o travesti, enquanto colocava os seios, respondeu que a única forma de ser autêntico era parecer-se com seu próprio sonho. Acho que é uma ótima resposta. Tem que ver qual é o sonho pra procurar a autenticidade. Eu sou um palhaço argentino, então tenho que comer churrasco, jogar futebol, tenho que comer doce de leite... Eu não gosto de churrasco e nem de futebol. E continuo sendo argentino. Na construção de uma vida inteira, quanto mais você sabe sobre sua vida, mais vai saber sobre seu palhaço. E vice-versa.²⁹⁸

3.2 Espaço

Outro elemento constitutivo da dramaturgia que o palhaço deve considerar enquanto plano relacional que interfere na qualidade de sua

²⁹⁵ SOARES, Carmen Lucia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*, p.58.

²⁹⁶ KASPER, Katia Maria. *Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças*, p.1.

²⁹⁷ Preferiu-se manter o discurso de Chacovachi conforme o original, grafando “um travesti”. Apesar desse tema não ser especificamente aqui tratado, desejamos afirmar nosso conhecimento acerca das discussões de gênero e sexualidade e pontuar que a forma correta deveria ser “uma travesti”.

²⁹⁸ CHACOVACHI. *Chacovachi entrevista Jesús Díaz, palhaço e diretor da Sensacional Orquesta Lavadero, do México*. Disponível em <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2009/08/chacovachi-entrevista-jesus-diaz.html>>. Acesso em 19 jun. 2017.

composição é o espaço. A arquitetura do circo, o palco, o picadeiro, a rua. Diferentes relações estabelecidas entre palhaços e o espaço operam diferentes dramaturgias. O espaço é co-criador da dramaturgia, também atuando no estabelecimento do jogo cênico:

Não são mais os signos cenográficos que remetem a um significado de ficção e se escondem sob ele- é a própria ficção que esmaece diante do estar-lá das coisas no palco. (...) A verdade que o espectador persegue não é mais a verdade do papel, mas a verdade do jogo. ²⁹⁹

O picadeiro, originalmente, foi uma construção elaborada para os números equestres, tendo seu raio correspondente ao comprimento do chicote do mestre de equitação que conduzia os cavalos. Nesse espaço restrito é que os palhaços poderiam planejar suas apresentações.³⁰⁰ Diferente do palco italiano, que pressupunha toda a atenção do público em sua fabricação de ilusão, os circenses introduziram seu trabalho num espaço circular, que não esconde ou camufla nenhuma estrutura, sem nenhuma parede, os artistas eram vistos de todos os lados³⁰¹. O espaço cênico, assim, extrapola as dimensões estipuladas pelo palco, se mistura com a plateia, com o espaço físico do entorno. Há a quebra da "quarta parede" e o palhaço não ignora o público.

Com a ressalva de que esta hoje não é uma questão exclusiva do circo, pois muitos artistas do teatro e da dança também já se utilizam de espaços cênicos como o picadeiro, esta, no entanto, é uma informação importante para o palhaço considerar em sua composição, sobre o quanto o espaço cênico produz interferências e potências na dramaturgia, conforme narra o palhaço Charlequito³⁰²:

Os gestos, no picadeiro, são mais exagerados do que no teatro. Tem que exagerar um pouco mais, porque o público está bastante distante de mim. No teatro, a figura está sempre de frente, aqui é no solo, para trás, para diante, para frente, enfim... Então, as expressões têm que ser mais ridículas, mais exageradas que no teatro. ³⁰³

²⁹⁹ GUÉNOUN, Denis. O Teatro é necessário?, p.142- 143.

³⁰⁰ RÉMY, Tristain. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*.

³⁰¹ SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*.

³⁰² Em anexo, figura 38.

³⁰³ CHARLEQUITO. In: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.73.

Conforme já discutido, nos circos o palhaço muitas vezes apresenta suas reprises entre os números, durante a preparação do picadeiro para outros artistas circenses, portanto, suas performances precisam se adaptar ao espaço disponível para a cena. Bolognesi apresenta uma diferenciação entre os circos grandes e pequenos nessa operação, afirmando que muitas vezes em circos grandes se exige que o palhaço apresente um repertório gestual, pois muitos dos que utilizam microfones de lapela em suas reprises com fala, terminavam por criar uma poluição sonora, prejudicando sua performance ³⁰⁴. Rémy³⁰⁵ também pontua a dificuldade de atuação dos palhaços em circos de grande porte, em meio aos projetores e microfones em picadeiros enormes. Podemos perceber a interferência do tamanho do circo na dramaturgia através da fala do palhaço Bochechinha³⁰⁶:

A gente aqui de circo pequeno, o palhaço trabalha mais com o público, ele chama um pra dançar, brinca com o outro da bancada (...). O palhaço de circo pequeno é essa relação, ele faz do público o personagem também, ele chama, trabalha com o povão da cidade.³⁰⁷

Podemos também pensar a cidade enquanto espaço operador de dramaturgia de palhaços, para além dos palcos ou picadeiros. A rua como espaço da encenação também opera como narrativa. É preciso compreender ainda que não temos uma única cidade e sim múltiplas cidades, que são definidas pela percepção dos habitantes e pelos percursos e ações diárias. A imagem da cidade de cada um é construída como articulação de diferentes narrativas de suas práticas, em constante reorganização. A cidade emerge assim, como uma estrutura dramática. É preciso que o palhaço a aproveite, dialogando com ela em suas ações e criações, propondo através do jogo, questões ao sistema dominante, ao sugerir outros modos de se ocupar o espaço da cidade³⁰⁸. Um espaço, assim, nunca é neutro, ele possui informações, signos que podem ser “acentuados, contrastados, rejeitados, mas não omitidos” ³⁰⁹. Barba destaca a participação do espaço na elaboração

³⁰⁴ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*.

³⁰⁵ RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*.

³⁰⁶ Em anexo, figura 39.

³⁰⁷ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.30-31.

³⁰⁸ CARREIRA, André. *Reflexões sobre o conceito de teatro de rua*.

³⁰⁹ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.84.

dramatúrgica de seus espetáculos, no intuito de que o espaço cênico pudesse proporcionar ao espectador uma relação ambígua de reconhecimento e de um espaço potencial, que poderia se desfazer de sua identidade comumente atribuída, a ser transformado pelas forças do espetáculo. Sobre o espaço, ele narra:

Eu tinha a clara sensação de que o espaço respirava. Seus dois pulmões eram constituídos de um duplo centro: um centro geométrico fixo, resultado da simetria espacial, sobre o qual o espectador costumava, inconscientemente, se orientar; e um centro dinâmico, determinado pelo ator (...). Eu queria que fosse igual a um caleidoscópio: a mínima tensão de um ator deveria transformá-lo em novas formas e realidades.³¹⁰

Pensando desse modo, o palhaço que insere seu espetáculo na rede dramatúrgica da cidade, invade e fabrica o ambiente urbano, cria uma relação com o material da rua que é mutável e variável em frações de tempo curtas. O que poderia ser entendido como cenário é na verdade um dispositivo vivo, por onde circulam pessoas em seu cotidiano:

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramatúrgico próprio (..) que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico, essa relação não é necessariamente amistosa (...) dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado.³¹¹

Habitar a cidade é deslizar sobre superfícies já habitadas, o que fazem os cidadãos, as instituições no dia a dia, tudo isso pode ter atrito com o fazer artístico nas ruas. O olhar do espectador, que elege e delimita a cena, a recorta no atrito com a rotina, com os elementos da realidade, em um processo que é interferido pela dinâmica da cidade. Acredito, porém, que até mesmo o palhaço que faz a roda e delimita já de antemão para convidar o público a se situar em limites delimitados (assemelhando a um picadeiro ou teatro) representam obstáculos ao fluxo comum da cidade e opera ruído, chacoalha os sentidos e dramaturgia própria da rua. Ser palhaço em relação com a rua é

³¹⁰ *Id. Ibid.* p.85.

³¹¹ CARREIRA, André. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão*, p.2-3.

também construir a cidade. É preciso tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo ³¹².

Tendo isso em vista, podemos perceber a importância de não ser apenas “o portador de uma história para o público usuário das ruas³¹³”, em sermos mais provocativos que informativos, desorganizando o olhar do transeunte, em uma dramaturgia que deixa lacunas a serem preenchidas pelo jogo. É nessa direção que aparece aqui a proposta de considerarmos o palhaço enquanto operador de novas formas de convivência mesmo que momentâneas, como máquina de rachaduras, fraturas, de abalos sísmicos dramáticos, conceito que será tratado nas considerações finais.

Ao se pensar na dramaturgia como uma ação política que pode acontecer na rua da cidade, os espaços cênicos podem ser considerados como o “chão” no qual se age. Apresento essa concepção em analogia ao que Lepecki nos afirma ser a dança como uma forma de coreopolítica, da paisagem urbana, de um “chão”, que ele discute a partir da filósofa Arendt:

A construção do espaço físico do urbano enquanto espaço de visibilidade e circulação do cidadão (...) ainda não é política, mas sim o elemento necessário que precede a política e lhe dá chão. A anterioridade da arquitetura, da construção física do espaço urbano, em relação à ação política é igualmente a afirmação de uma diferença fundamental entre fazer (“to make” – que Arendt vê como relacionada à atividade legislativa) e “agir” (“to act” – ligada à verdadeira ação política). Antes de os homens começarem a agir, um espaço definido teve que ser assegurado – bem como uma estrutura teve que ser construída – dentro do qual todas as ações subsequentes poderiam então tomar lugar. ³¹⁴

Ao agirmos sobre o “chão”, é preciso reparar no que ele nos oferece, acolher o que dele emerge e ao que geralmente não nos sensibilizamos:

Reencontrar, naquela matéria simples e cotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar (...) nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a reexistência. ³¹⁵

³¹² CARREIRA, André. *Sobre um ator para um teatro que invade a cidade*.

³¹³ *Id. Ibid.*, p.18.

³¹⁴ LEPECKI, André. *Coreo-política e coreo-polícia*, p.48.

³¹⁵ FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. *Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab1 e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos*, p.67.

A arquitetura – da cidade, do palco, do picadeiro – pode ser pensada como o “chão” onde o palhaço age, um dos suportes materiais para a efemeridade, para a circulação de novos sentidos, sua ação política, pois

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento.³¹⁶

Impossível, para mim, não lembrar aqui do palhaço Leo Bassi. Ele afirma se considerar um artista tradicional, apesar de ter “rompido” com sua família circense em sua juventude, nos anos 1960/1970. Segundo Marcio Libar, Leo Bassi teria se mantido fiel a um princípio circense: “compromisso com o impacto e com o espanto”³¹⁷. Libar narra uma cena de Leo Bassi em um dos encontros de palhaço Anjos do Picadeiro. Apesar de longa, retomo a citação por considerar a descrição minuciosa necessária para colaborar com o entendimento dessa relação do palhaço com os espaços:

Na sua última cena, Leo tirou o restante da roupa, ficando apenas com uma cueca feita com embalagens de Mc Donalds e derramou sobre seu corpo branco e semi-desnudo aproximadamente uns seis litros de mel. Fazia isso como quem se prepara para entregar-se em sacrifício. O contra-regra entrou então em cena com um balde de penas brancas, jogando-as sobre o corpo dele, que em contato com o mel grudaram e cobriram todo seu corpo. Parecia uma ave, uma fênix, um totem ou sei lá o quê. O público gritava, aplaudia, ria e chorava. Leo desceu pelo corredor central e foi andando em direção à rua. Todos o seguiram gritando. Eu pulava e gritava como se a seleção tivesse conquistado a Copa do Mundo. Atravessou a Praça da Cinelândia até o alto da escadaria do Theatro Municipal e lá de cima abriu os braços exaltando seu poder. Eu nunca tinha ouvido tamanha ovação, tamanho triunfo. Aplaudir era pouco, gritar era a expressão mais adequada naquele momento. Leo esperou que os aplausos cessassem, e de lá do alto da escada falou bem alto para que todos presentes o ouvissem: “Não basta ser palhaço. Hay que molestar... Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhh!” Deu um berro gutural e desceu correndo a escadaria em direção ao público como se quisesse pegar alguém para abraçar e lambuzar. Correria e gritaria generalizada.³¹⁸

Não estive presente nesse encontro e lamento não ter podido experienciar essa ação de Leo Bassi ao vivo, mas através desse relato e de

³¹⁶ LEPECKI, André. *Coreo-política e coreo-polícia*, p.57.

³¹⁷ LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*, p.172.

³¹⁸ LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*, p.179-180.

outros palhaços colegas, é possível acompanhar que a cena tem início no teatro e se prolonga pelas ruas da cidade, criando com o espectador uma relação diferente de se a cena desenrolasse somente no interior do teatro, em um palco. Não desejo criar valor e dizer se a cena seria melhor ou pior, mas com certeza, seria diferente. Leo Bassi provavelmente sabe da potência dramática dos espaços e os escolhe, seja em roteiro estabelecido anteriormente ou de improviso – não sei afirmar sobre o caso citado.

Outro exemplo da relação do palhaço com a rua e com acontecimentos que interferem pode ser encontrado no depoimento de Puccetti sobre um espetáculo do palhaço argentino Chacovachi, também na cidade do Rio de Janeiro. A rua fomenta a dispersão do espectador, exigindo um exercício de concentração, pois olhar é também uma ação que seleciona, compara, interpreta, transforma³¹⁹:

Para mim o palhaço e o toureiro são muito parecidos. Cada vez que você entra em cena você pode morrer ali. E essa luta pela sobrevivência, que pode ser a luta de ganhar o seu sustento, ela também acontece na cena. Você luta ali na cena porque se você não pega o público, tchau, tchau. Quem estava aqui alguns anos atrás num dos Anjos, eu não lembro os números, que teve o espetáculo do Chacovachi ali nos Arcos [Arcos da Lapa]? Foi uma coisa medieval que aconteceu ali, ele trouxe o circo dele da Argentina, circo de rua, e fez o espetáculo. Tinha de tudo. Começou o espetáculo, se eu não me engano, era 1h da manhã. Estávamos nós e a torcida do Flamengo toda ali. De você ver o palhaço brigando para segurar o seu público, não deixando o bêbado que está falando bobagem, querendo ir embora. Ele, literalmente, conduziu o espetáculo, fazia os números dele, ia lá e trazia o cara de volta.³²⁰

3.3 Improvisação e risco

Já anunciamos algumas vezes nesta tese que a improvisação é um elemento muito presente na construção dramática de palhaços. Sua força está intimamente conectada com os outros elementos até aqui discutidos.

³¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Espectador emancipado*.

³²⁰ PUCETTI, Ricardo. *Palhaço bom nasce feito?*. Mesa redonda do evento Anjos do Picadeiro 5. Disponível em <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/08/palhao-bom-nasce-feito.html>. Acesso 19 jun. 2017.

Neste tópico pretendemos aprofundar um pouco mais o debate sobre a improvisação e que possibilidades dramáticas ela pode oferecer. Além disso, apresentamos ainda a sua relação com o conceito de risco.

Importante lembrar que a improvisação foi neste trabalho compreendida como uma ferramenta dramática adquirida através de um treinamento específico que habilite o palhaço, de modo que ele trabalhe sua capacidade de escuta e reação a estímulos oriundos de si mesmo, dos parceiros, do ambiente e do público. Com isso, o palhaço proporciona ações que não seriam esperadas ou programadas, interferindo no processo criativo, “na medida que não há um texto final definitivo, ele está sempre aberto a modificações e experimentações”³²¹.

A leitura apressada do seguinte parágrafo de Bolognesi pode dar a falsa ideia de que o palhaço, ao estar no lado oposto do rigor e treinamento do acrobata, improvisa sem preparação ou treino algum. Sabemos, porém, que a escuta para a improvisação pode ser sim treinada e estimulada, de modo a favorecer o trânsito de forças que produzam uma dramaturgia que provoque encontros alegres³²² entre plateia e palhaço.

No oposto do improviso do palhaço, o circo apresenta o mais alto rigor de treinamento e preparação. Na execução do sublimado salto triplo mortal, o artista jamais pode se entregar ao acaso. O treinamento milimetricamente projetado e executado pelo acrobata e o improviso dos *clowns* trazem, de um lado, o esvaziamento da ideia de interpretação do ginasta e, de outro, a representação elevada ao seu mais alto grau de comunicabilidades, porque interage constantemente com a plateia.³²³

As técnicas de jogo e improviso podem ser relacionadas com um parceiro em cena, com o espaço, com objetos, ou o improviso com o público. Burnier³²⁴ apontava que a técnica da arte do ator esculpe o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, mas que dinamiza energias potenciais tanto para o ator como para o espectador. O palhaço tem em sua arte a relação com o público, seja com o olhar ou com uma interação mais direta.

³²¹ REWALD, Rubens. *Caos: dramaturgia*, p.xiv.

³²² Alegres aqui não se referem a sentimentos felizes somente e sim, enquanto o conceito de afetos alegres, de Espinosa, que promovem um aumento na nossa potência de agir no mundo: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada”. SPINOSA, Benedictus de. *Ética*, p.98.

³²³ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Corpo como princípio*, p.110.

³²⁴ BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*.

Quando o palhaço entra em cena ele cria um estado de turbulência, um jogo que se estabelece entre ele, seus parceiros e o público. Nessa zona, segundo Ferracini, há um vetor de duas setas de afetação. O ator transborda com uma seta para fora, para o espaço e para o outro. Cria também uma seta para dentro, ampliando a possibilidade de ser afetado. Acredito que é justamente esse dupla abertura, essa disponibilidade que faz cada apresentação ser única. O jogo é um fator que possibilita a constante transformação de um espetáculo:

Mesmo que os espetáculos de palhaço tenham uma linha a ser seguida, ela não é absolutamente rígida, podendo ser rompida a qualquer instante desde que haja alguma relação de jogo com o espaço, com o outro palhaço ou mesmo com o público. A linha dramática desses espetáculos é porosa, fazendo com que o palhaço possa sair e entrar dela sempre que necessário. ³²⁵

Enquanto artistas tendemos a ser preparados para possuir muitas “cartas na manga”, a propor desenfreadamente novas “soluções” diante dos conflitos. Muitas vezes, em exercícios de improvisação propomos inúmeras ideias, sem parar para perceber o que está acontecendo, o já dado no jogo. Lembrei também da pesquisadora Fernanda Eugênio³²⁶, que em aulas em um curso de dança que fiz há alguns anos, nos convidou a perceber o que já existia de material a ser trabalhado nas ruas de Fortaleza. Ela queria romper com a concepção de improvisação e intervenção artística nas ruas como algo a ser ainda acrescido no ambiente, fazendo com que a cada percepção em relação possam emergir novas possibilidades, sem automatismos. Com-por e não im-por. . A cada novo encaixe, perceber e redescobrir coisas novas. Na época não compreendi a força dessa mudança de paradigma enquanto artista, mas a cada prática como dançarina e como palhaça pude experimentar as fagulhas que se acendem quando acontecimentos como estes ocorrem. Ativar uma escuta é aprender que ela não é uma atitude impulsiva, mas sim a ativação de um estado de prontidão, de observação ³²⁷. Assim, o palhaço

³²⁵ FERRACINI, Renato. *As setas longas do palhaço*, p.68.

³²⁶ Atualmente colabora com João Fiadeiro, com quem co-dirige o AND_Lab, um centro de investigação artística e criatividade científica com sede no Atelier Real em Lisboa.

³²⁷ MUNDIM, Ana Carolina; WEBER, Suzy; MEYER, Sandra. *A composição em tempo real como estratégia inventiva*.

parece, em sua prática, executar, caso esteja disponível para essa relação, um treinamento perceptivo da potência de se escutar o que já é dado, no intuito de que o jogo possa se estabelecer e novas possibilidades dramáticas apareçam. É o caso, por exemplo, da leitura do público, que nos traz o depoimento do palhaço Biribinha³²⁸:

O público, é o seguinte: você entra sem saber a reação do público. Porque tem público, por exemplo, que participa, você fazendo entrada ou reprise, eles participam, eles vão, batem palma; já tem aquele público mais frio! Aí, dependendo do público, você vai, vê o que vai levar na hora. Na hora, às vezes você tem que criar e mudar rapidinho. Porque não dá pra estipular: pra esse público eu vou levar isso, porque a gente não sabe a reação deles ali dentro. ³²⁹

Desse modo, compreende-se que a escuta do palhaço que improvisa é uma escuta intencionalizada, na qual ocorre um recorte atencional. Quase como antena parabólica, ou ainda, como um pássaro que voa e oferece uma pausa ainda em movimento, numa atitude ativa de receptividade, há a detecção de signos e forças circulantes. Requer concentração sem necessariamente focalização³³⁰. Há um tônus atencional, evitando os extremos de um relaxamento passivo e o de uma rigidez controlada.

A improvisação do palhaço está conectada com o entendimento de que o público é co-criador da cena, ainda que ele não fale, não se mova ou se expresse. A interatividade não tem que ser mostrada através de uma ação concreta do público. Se eu entendo a obra somente completada a partir da entrada do público, eu levo em conta a interação, ainda que ele não seja chamado para a cena. Rancière³³¹ nos convida ao exercício de sairmos das definições dualistas apriorísticas, que geralmente nos levam a identificar um olhar do espectador à passividade, por exemplo, em oposição à ação do ator em cena. Precisamos compreender que oposições como essa são uma partilha do sensível já dada, uma distribuição *a priori* do que seria uma capacidade ou incapacidade, o que poderia vir a desqualificar o olhar do espectador, o tomando como passivo. Rancière defende, assim, que o olhar é uma atividade:

³²⁸ Em anexo, figura 40.

³²⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.47-48.

³³⁰ PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*.

³³¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*.

“ver um filme, ver um espetáculo pressupõe uma maneira de acompanhar sua atenção, sua distração, suas derivações, suas associações, daquilo que acontece na frente de você”³³². Aponta que a emancipação começaria quando compreendêssemos que o olhar também é uma ação e que podemos questionar esses binarismos opostos. Espectadores e palhaços em cena, todos nós aprendemos e ensinamos, conectando constantemente o que vemos com o que já foi uma vez visto, feito e sonhado. Todas essas questões de Rancière se aproximam do potencial da improvisação e do olhar do palhaço e do espectador como uma atividade. A improvisação exigiria, assim, um treinamento específico que capacite o palhaço a olhar, ampliando sua capacidade de reação, de escutar a si mesmo, os companheiros, o ambiente e o público.

Adrien³³³ trata a improvisação como o chamado do desconhecido. Todo artista, para ele, encontra-se em perigo de cair no academicismo e se não tomar cuidado, pode perder o gosto pelo risco, o desejo de explorar, se aventurar. Acredito que o palhaço só consegue estabelecer uma relação efetiva com a plateia se estiver nesse estado de aceitação da humanidade e disponibilidade para o imprevisível. Além disso, é preciso que a plateia também aceite a sua humanidade através do que percebe no palhaço. Aceitar a sua imperfeição, o fracasso, o erro, o risco de se escutar e se perder com o outro. Trago aqui o depoimento de Puccetti sobre a escuta ativa do palhaço e a possibilidade de improvisar e se conectar com a plateia, nessa aceitação de correr o risco:

Só que eu tenho que saber o que fazer, tenho que ter a minha maneira de trazer vocês para o meu mundo. Eu gosto de trabalhar com o risco. Eu trabalho os meus números todos já ensaiados e tal, só que essa estrutura do espetáculo mais longo ou do número mais curto, não é tão importante eu ficar apegado nela o tempo todo. Se acontece algo aqui, se tem alguma coisa no espaço que pra mim é mais interessante, eu largo a estrutura e vou fazer isso, desde que eu sinta (então é tentativa e erro) que o público está indo comigo. O que me deu isso foi o trabalho na rua, por exemplo, que dá essa capacidade, esse jogo de cintura de poder se adaptar às diversas situações [...] Outra coisa que eu acho é: o palhaço não trabalha para a massa. Ele trata o público como indivíduo. No momento que você entra, você já fisga um. E desse fisgar um você vai fisgando os outros. O riso é físico. As pessoas riem, se mexem, se batem e tal.

³³² Entrevista com Jacques Rancière, por Armelle Talbot, em 28 março 2012. *Les scènes de l'émancipation*, p.10

³³³ ADRIEN, Philippe. *L'improvisation*.

Então um ri ali, o outro já começa a rir lá, e assim a coisa se espalha. Para mim é muito importante isso: entrar e olhar no olho. Eu faço pra ele a coisa. Daí o outro riu lá é pra ele.³³⁴

Era o primeiro dia da oficina. Não sentamos em círculo, ninguém se apresentou formalmente, como geralmente fazemos em cursos e oficinas onde a maioria não se conhece, não se falou de onde viemos, sobre nossas expectativas, ou mesmo a experiência que tínhamos como palhaços. Nada parecia mais importante do que nos prepararmos para estar ali presente, uns com os outros. Essa minha impressão se confirmou com a atitude do Ricardo, ao olhar nos olhos, em meio aos exercícios para cada um de nós, um por vez, e dizer: "como é bom poder olhar e ser olhado". Essa foi a primeira grande lição que tive nessa oficina: como é importante aprender a olhar e ser olhado. Não se trata de um olhar nebuloso, perdido no espaço. Ele pedia que olhássemos verdadeiramente para as coisas ao nosso redor e para as pessoas.

Nunca me esqueci dessa sutileza sobre o olhar, mas que me acompanha em minhas ações como palhaça: a importância de se relacionar com o outro. Isso aponta diretamente para mim para uma das técnicas mais dolorosamente ricas do palhaço: o jogo de improvisação com a plateia, com o espaço e com um parceiro em cena.

Um exercício que tratou da temática do improviso e a relação com o público e que me provocou descobertas e aprendizados foi um que Leo Bassi³³⁵, em uma oficina no evento "Anjos do Picadeiro", em 2013, ministrou. Em duplas,

³³⁴ PUCETTI, Ricardo. *Palhaço bom nasce feito?*

³³⁵ "Artista reconhecido mundialmente pelas suas extravagantes apresentações, além das inúmeras ações provocadoras, Leo Bassi procede de uma antiga linhagem de comediantes excêntricos e palhaços circenses vindos da Itália, França, Inglaterra, Áustria e Polônia. (...) Amado e odiado por ser o bufão-palhaço da corte- Leo Bassi nunca procurou o consenso como artista ou homem. Sua arte livre de convencionalismos oferece ao público uma experiência apaixonante estremeceadora, onde a provocação é uma linguagem e não um fim. Artista multifacetado, criador de grandes eventos ao ar livre, Atualmente atua também na televisão e no cinema" (In: Revista do Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro 9. 2010/2011, p.157)

nos posicionávamos diante dos outros participantes da oficina. Ao comando de Leo Bassi, tínhamos que fazer o que quiséssemos para atrair o desejo dos outros participantes de imitarem nossas ações, gestos, expressões. Tratava-se de uma disputa por atenção.

Quando fui para o jogo proposto, em muitos momentos não sabia ao certo o que fazer e ria, ficava parada, apenas olhando para as pessoas. A situação de urgência do improviso por si só gerava tensão e por vezes me bloqueava. A disponibilidade extrema do palhaço para a improvisação instaura uma abertura ao fracasso e ao erro. Ao assumir o fracasso de ideias e minhas sensações, havia uma empatia com o público e o gesto que eu fizesse em seguida era copiado, ou seja, a atenção deles era dirigida a mim quando levava verdade e congruência. Ao final do tempo, Leo Bassi pedia à plateia que escolhesse qual dos dois participantes gostou mais de observar. Posteriormente, ele pedia a cada um de nós que disséssemos quantos dentre os presentes achávamos que iriam nos escolher. Foi muito interessante observar que algumas pessoas tinham percepções completamente errôneas de suas ações de improviso, por vezes pensavam que quase ninguém o iria escolher, mas a maioria preferia. Ou ainda, o contrário, alguns pensavam ter tido sucesso por ser muito copiado, mas na verdade, poucos haviam escolhido como preferido. O fato de poucas ou muitas pessoas imitarem seus gestos não significava, necessariamente, que sua ação chegou verdadeiramente no outro. O improviso como ações erráticas desprovidas de verdade parecia não agradar.

Leo Bassi teceu comentários sobre o estado de palhaço de cada um de nós após esse exercício, pois apresentávamos tendências de movimentos corporais que provavelmente diziam do nosso repertório gestual pessoal e deveríamos improvisar com isso também. Um furo em um

paletó, uma cadeira que está bamba, um cachecol felpudo: todo objeto parece um enigma e um convite delicioso para o palhaço desvendar e improvisar.

Outro exercício muito comum em oficinas de palhaçaria que envolve o jogo e a improvisação é o Picadeiro. Um dos Picadeiros mais emocionantes que vivenciei foi na oficina com a Adelvane Néia.

Adelvane Néia encarnava a Madame, que recupera a figura do "Monsieur Loyal"³³⁶, dono do circo, mestre de pista, responsável pela contratação do palhaço. Ela tinha uma única vaga de palhaço a oferecer no seu circo e havia uma fila enorme de candidatos que foram entrevistados, um a um. Então, cada um de nós entrava no Picadeiro por vez para encontrar a Madame e apresentar nossas qualidades que nos fariam ser contratados ou não para o circo. A palavra da Madame era inquestionável e deveria ser obedecida a todo custo pelo palhaço.

Extremamente nervosa antes de entrar no Picadeiro, me sentia verdadeiramente sendo testada para o emprego do palhaço, o que significava naquele momento, a aprovação da mestra e dos colegas do curso. Iria improvisar sozinha e o desnudamento diante de todos me provocava uma ansiedade diante da possibilidade de não conseguir fazer nada.

Eis que aos poucos a Madame ia fazendo perguntas e dentre minhas respostas, entre a aceitação do meu estado de nervosismo, alguns gestos iam aparecendo e ela conduzia de modo que eu fosse explorando esses lampejos de verdade cênica. De repente me vi apresentando como qualidade o fato de saber ser domadora de leões. Demonstrando minha agressividade em todo meu corpo e num vocabulário que

³³⁶ O mestre de Pista, nos narra Bolognesi, geralmente vestido sob inspiração militar, impunha um domínio e direção de tudo que acontecia na pista e participava das entradas circenses trazendo lucidez que faltava ao palhaço, uma espécie de soberano do *clown*. (BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*).

misturava o *grammelot*³³⁷ e o alemão, pude experimentar esse lugar que geralmente não explorava em minhas improvisações, que recaíam muitas vezes em gestos mais delicados ou sensuais até então. Foi nesse Picadeiro que fui batizada com meu nome de palhaça: Pérola.

Conforme já sinalizado na discussão sobre as relações entre o palhaço e o espaço, o que é considerado arriscado para um palhaço pode ser diferente para o outro, sendo o risco carregado de subjetividade³³⁸. Cabe, então, a cada palhaço pesquisar suas fronteiras de risco em uma improvisação e esgarçá-las. Ao repetir suas cenas, entradas, reprises, o palhaço pode abrir fendas para o contato com o risco. A repetição não leva, necessariamente à eliminação dos riscos.

Nos números de acrobacias circenses, o risco de morte se faz presente constantemente como real possibilidade, causando a experimentação de espanto e terror no público³³⁹. Trata-se do risco físico, que implica o risco de abalar a integridade corporal do artista, podendo até causar a morte. Há ainda o risco social, que se refere tanto às condições de risco enfrentadas pelo artista em termos mercadológicos quanto ao seu reconhecimento; e o risco artístico, que diz respeito à “transgressão dos limites entre obra de arte e vida, com a possibilidade do comprometimento da obra de arte como tal, que se arrisca a descaracterizar-se na medida em que se apagam as fronteiras entre real e artifício”³⁴⁰. O risco artístico aparece como uma radicalização nesse apagamento da fronteira entre vida e arte, diluindo a ideia de produto artístico finalizado após um processo de composição e valorizando o processo artístico em si, uma vez que “o risco em cena tem a capacidade de trazer o real para junto do artifício”³⁴¹.

³³⁷ O Grammelot é um recurso cênico muito utilizado por palhaços, trata-se de “um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades, um discurso completo”. (FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*, p.97).

³³⁸ CARREIRA, André. *Sobre um ator para um teatro que invade a cidade*.

³³⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Corpo como princípio*, p. 104.

³⁴⁰ MANDELL, Carolina Hamanaka. *Circo: risco, performatividade e resistência*, p.11.

³⁴¹ FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina Hamanaka. *Corpo e risco: Poética e Performatividade*, p.235.

É óbvio, para o público, perceber tal abordagem do risco físico pelo trapezista que voa alto na iminência de cair, mas aqui tratamos do convite do palhaço para o real na ficção, ao flertar com o risco em seu processo, convidando o espectador para esse mergulho na improvisação, no acolhimento do inesperado, do fracasso, do erro. Com o distanciamento evidente proporcionado pelas características grotescas do seu corpo, figurino, acessórios e de sua cena em geral, o palhaço oferta lampejos do real, ao abrir fendas em sua ficção para o presente, para o encontro com o espectador, com o espaço e com a improvisação diante das forças do acaso que atravessam a composição dramática, em um “fluir por saltos, por meio de uma desorientação imprevista que o obriga a se reorganizar de outra forma”.³⁴²

³⁴² BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.132.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS:
Texturas, abalos sísmicos e fissuras.**



Nos capítulos anteriores foi apresentado o que se denominou de planos temático e relacional, divididos apenas com fins de elucidar as questões que consideramos essenciais para a discussão das ressonâncias entre palhaços e dramaturgia. A dramaturgia foi aqui compreendida como a materialidade do invisível em uma composição, como atravessamento de forças em linhas de sentido produzidas, secretando uma textura no encontro com a plateia, sem que se exclua todo o processo vivenciado até aquele presente momento, como a relação com o corpo, com o espaço, com as escolhas estéticas para a criação cênica, a dramaturgia se relaciona diretamente com o processo de composição e produção - da cena e das características e possibilidades expressivas do próprio palhaço, bem como também com as opções estéticas da apresentação. Além disso, tratamos da dramaturgia como os nexos de sentido que dão materialidade ao fluxo de informações entre corpo e ambiente³⁴³, entre palhaço e plateia, sendo essencial para isso a compreensão do corpo do palhaço como um corpo disponível para o atravessamento de forças.

Não foi guardada para as considerações finais nenhuma grande revelação. Todos os conceitos foram sendo discutidos à medida que os capítulos traziam novos elementos participantes desse trabalho, criando as ressonâncias apresentadas. Aqui, contudo, procuramos pontuá-las de modo a reforçar alguns dos principais argumentos apresentados, na intenção de potencializar os fluxos do pensamento para próximas pesquisas e diálogos com outros pesquisadores- palhaços.

Nós somos as nossas práticas e por isso é fundamental revermos a nossa história, ocupações, hábitos, relações com outras pessoas, com o espaço que habitamos, para que assim possamos dar significações a tudo que aconteceu e organizar de tal modo que nos ajude a pensar sobre como estamos vivendo e o que fazemos da nossa vida. E a arte pode colaborar para afirmar nossa humanidade diante de tudo, para que possamos criar tensões em algo já instituído, em favor de novas possibilidades perceptivas.

Certa vez, li a seguinte frase em um poema de Manoel de Barros: “Não gosto de palavra acostumada”³⁴⁴. Este verso, para mim, soma com a

³⁴³ GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*.

³⁴⁴ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*, p.71.

ideia de que a arte não seria um fim em si mesma, mas um modo de traçar linhas de vida, novos modos de existência. A palavra não acostumada traduz-se em movimento, em não acomodação, em busca por novos modos de se fazer palavra. Aí residiria o poder da arte: não se acostumar.

O que faz alguns de nós, por exemplo, em meio ao centro de uma cidade, andando de um lado para outro com tarefas a cumprir, em meio a prédios, casas, lojas, placas, e toda espécie de ruídos, enxergarmos um acontecimento e termos o desejo de assistir uma apresentação de um ator ou de um palhaço? Somente, penso eu, quando se cria um encontro singular entre artista e plateia. Quando tramas duráveis a partir do efêmero são estabelecidas. Recordando Rancière³⁴⁵, a arte também se faz política por modificar a paisagem da vida coletiva, dos espaços comuns. E o comum é sempre algo por ser construído. Desse modo, aproximar arte e política não se configura necessariamente por temas ou bandeiras levantadas na dramaturgia cênica. A arte não é instrumento de um fim específico, se afirma política muito mais pela sua capacidade de propor novas configurações do sensível, do dizível, a partir da prática artística mesma. Uma arte política é aquela que abre espaços para novos estilos, novas possibilidades de vida.

Diante da massificação dos modos de se viver, inclusive de modos de fazer arte, abrir fendas e fissuras, possibilitar que todos sejamos por breves instantes intérpretes ativos de nossas vidas, se faz necessário. Acredito que é preciso se discutir muito sobre o fazer artístico de nossa época e sua dimensão política. O palhaço, no jogo com o espectador pode fazer se escutar um discurso que antes só era percebido como ruído, criar percepções e pontos de vista não preexistentes. Pode criar modos de subjetivação, de relação consigo e com o coletivo que sejam capazes de resistir ao poder e inventar novos modos de existência. E isso é fazer política: mostrar o que não havia para ser visto:

O que conta nas coisas ditas pelos homens não é tanto o que teriam pensado alguém ou além delas, mas o que desde o princípio as sistematiza, tornando-as, pelo tempo afora, infinitamente acessíveis a novos discursos e abertas à tarefa de transformá-los.³⁴⁶

³⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte*.

³⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*, p. XVIII.

O palhaço age brincando com as normas, relativizando a moral e nossos valores. Ele corre riscos que geralmente não nos permitimos no cotidiano. Escorregões, tapas, xingamentos, colocam em evidência o erro, o fracasso, características corporais e psicológicas que comumente tendemos a esconder.

Apresento aqui, a metáfora do palhaço, enquanto produtor de texturas no encontro com o espectador, como máquina de rachaduras, fraturas, de abalos sísmicos dramáticos, um criador de fissuras que permitem a passagem de novas possibilidades de vida, de circulação de sentidos. Os sismos ocorrem devido a movimentos de falhas geológicas existentes entre as placas tectônicas, que provocam atrito antes de novas acomodações. O palhaço, então, pode se fazer provocador de abalos sísmicos dramáticos nos processos de composição. Isso pode ocorrer em uma composição cênica mais “fechada” até a mais aberta improvisação-espetáculo, desde que o palhaço não cristalize seu corpo, ampliando sua potência relacional com outros palhaços, com o espectador, com o espaço, consigo, com seu repertório, fazendo explodir micropercepções, criando um “espetáculo cheio de vento. Não se vê o vento, mas todos percebem seus efeitos” ³⁴⁷.

É preciso ter cuidado com a imposição de modelos de modos de se compor enquanto palhaços e lutar pela possibilidade de composições diferentes, infinitos rearranjos dos elementos que aqui foram apresentados como participantes do processo de composição dramática.

No encontro com a plateia, na efemeridade da dramaturgia se pode experimentar a eternidade, a suspensão do tempo cronológico, um momento em que acreditamos que tudo é possível. O encontro é uma ferida que “alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência” ³⁴⁸. A transgressão do que é natural, somada com a realização do impossível, características atribuídas ao espetáculo circense³⁴⁹, reforçam o entendimento da potência do palhaço em experimentar por alguns instantes a

³⁴⁷ BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*, p.267.

³⁴⁸ FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. *Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab1 e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos*, p.65.

³⁴⁹ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*.

possibilidade de transformar o tempo e o espaço. Trago aqui uma tradução livre de trechos de um depoimento do palhaço Leo Bassi, ao afirmar que as provocações de palhaço são para enfrentar o mundo que vivemos- que é pequeno; contra o conformismo. Diante da tragédia da certeza de que todos vamos morrer, Leo Bassi aponta que somos eternos se quisermos, pois se vivermos por segundos com a intensidade e a ideia de que tudo é possível, se pudermos como palhaços dar a sensação ao público de que tudo é possível, que se pode rir de tudo, esses momentos serão eternos. Haveria, assim, no riso um momento de eternidade, já não mais passado, presente ou futuro, pois “o palhaço é um caçador de pequenos momentos de eternidade”³⁵⁰.

Em Sexta-feira, 7 de Abril de 2017 16:22, Eveline Nogueira < evelinedantasnogueira@gmail.com > escreveu:

Olá,

Hoje estou com dificuldade de escrever, mas queria dizer-te alguma coisa que ainda não sei bem o quê.

Lá fora trovões estrondam com toda a força que eu desejaria nesse momento dentro de mim.

Estou sentada em minha cadeira, de frente para aquela mesa marrom, no escritório. Mas sinto que é preciso agir de outro modo. Como agir propondo formas de colocar minhas inquietações em palavras?

Ventos fortes começam a fazer companhia aos trovões. Fechei a janela. Tive que acender a luz.

Estou aqui ao lado de um texto da Ana Pais, O discurso da Cumplicidade. Um trecho grifado em amarelo ressalta aos meus olhos e nos escancara essa afirmação: “O âmbito da dramaturgia dilata-se aqui em duas vertentes: enquanto modo de dar a ver uma estruturação do espetáculo do mundo, enquanto instrumento que nos serve para com ele criar relações de sentido e de cumplicidade; e enquanto espaço de participação periférico do invisível nos discursos pelos quais o mundo é construído, sendo que a nossa participação nele se faz por meio do cruzamento do espaço e do tempo em que nos constituímos e vivemos” (lá na página 96).

Então, você sabe que me aventurei nas águas da escrita de uma tese sobre palhaços e dramaturgias. Esse trecho ficou

³⁵⁰ BASSI, Leo. Vídeo documentário “Payasos”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AVuZ3p4N8Xo&feature=youtu.be>. Acesso em 07 jul. 2017.

martelando em minha cabeça por dias. Fiquei pensando em como nos espetáculos de palhaça que participei, ou até mesmo nas saídas de rua, naqueles momentos mais despretensiosos de uma cena estruturada, enfim, como o que aconteceu ali tratou de dar a ver e criar relações de sentido com a plateia, com o outro que comigo constituiu um espaço e tempo comum.

E todas essas inquietações me mobilizaram a escrever, numa tentativa de dizer da materialidade do invisível nas composições de palhaços, do atravessamento de forças em linhas de sentido produzidas, secretando uma textura no encontro com a plateia, sem excluir todo o processo vivenciado até aquele presente momento. Isso é dramaturgia! Como produzimos nosso corpo enquanto palhaços, que espaços criamos em nossa relação com o espectador, que micropercepções e micro abalos sísmicos somos capazes, todas essas inquietações percorreram as linhas desta tese, que, definitivamente, não esgotou o assunto. Espero, no entanto, ter lançado pistas potentes para palhaços pensarem em seu fazer, para pesquisadores dialogarem comigo, para juntos seguirmos discutindo e aprofundando sobre essas ressonâncias entre dramaturgia e palhaços!

Que a tese possa fomentar o importante debate sobre os processos de criação de palhaços, contribuindo para a compreensão de alguns dos seus elementos participantes, de modo a incentivar a pesquisa teórico-prática de palhaços.

Uma vez em uma oficina de palhaço uma mestra muito querida me disse que o palhaço sai de cena sempre deixando um rastro de luz por onde passa.

Estou aqui com isso no peito: uma luz que deseja circular até você. Responda quando desejar. E que a gente siga em contato, em pensamento coletivo, em ações nas ruas, em cenas de palhaços, em texturas que se conectem e nos façam experimentar o risco. Um até breve.

Com carinho,
Eveline Nogueira
Palhaça Pérola³⁵¹.

³⁵¹ Em anexo, figura 41.

REFERÊNCIAS

ADRIEN, Philippe. L'improvisation. **Chimères**, Paris, n. 7, 1989. Disponível em: <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi05.pdf>. Acesso em 23 jun. 2017.

ALVAREZ, Johny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. IN: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ARTIGOS, João Carlos. De que são feitos os palhaços? **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, Rio de Janeiro, n.6, Rio de Janeiro, 2007.

ASLAN, Odette. Le processus baudschien. Danse/Théâtre/Pina Bausch. **Revue Théâtre Public**, n.139, 1998.

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

BALTAZAR, Maria Cristina. **Corpo que age, sente e pensa: Dramaturgias do meu corpo e do encontro de duração**. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson. 2010. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/80805438/TESE-homologada>>. Acesso em 10 jun. 2017.

BANANA, Adriana. Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!!. **Sala Preta**, Brasil, v. 10, p. 169-177, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57446/60428>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BARA, Olivier. Auriol, ou de l'usage romantique du clown: Gautier, Banville, Baudelaire et le rire du cirque. **Revue de lectures et d'études vallésiennes**, 2012, n° 42. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00914259/document>>. Acesso em 13 jul. 2017.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: as origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Carolina Carvalho Torres. **Discussões sobre a noção de autoria no palhaço**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE. 2010. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Ana%20Carolina%20C%20T%20Barbosa%20-%20Discuss%F5es%20sobre%20a%20no%20E7%E3o%20de%20autoria%20no%20palha%20E7o.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2017.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 11ªed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BASSI, Leo. Vídeo documentário “Payasos”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AVuZ3p4N8Xo&feature=youtu.be>. Acesso em 07 jul. 2017.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocnologia. **R. Bras. Est. Pres.**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/22804/14333>>. Acesso em 08 jun. 2014.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, 2001, vol.24, n.1. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a07.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2017.

_____. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta – Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP**, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288/60270>>. Acesso em 10 jun. 2017.

_____. **O clown e a dramaturgia**. IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE, 2006. Disponível em: <<http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>>. Acesso em 23 jun. 2017.

_____. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.

BONFITTO, Matteo Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500**, v.1, pp.56-61, out. 2011. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/download/17/19>. Acesso em 23 jun. 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

CARLSON, Marvin. O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia, 2011. **R.Bras.Est.Pres.**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/download/21512/13697>>. Acesso em 08 jun. 2014.

CARREIRA, André. Reflexões sobre o conceito de Teatro de rua. In: Narciso Telles; Ana Carneiro (Org.). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. 1ed. Rio de Janeiro: e-papers, 2005, v. 1, p. 20-37.

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **Percevejo**, Volume 01, Fascículo 01, janeiro-junho/2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/402>>. Acesso em 23 jun. 2017.

_____. Uma comicidade latino-americana? **Rev. Anjos do Picadeiro - Encontro Internacional de Palhaços**, n.8, Rio de Janeiro, 2009/2010.

_____. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. **Moringa**, Vol. 2, n. 2, 13-26, jul./dez. de 2011. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/download/11745/6800>. Acesso em 23 jun. 2017.

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

CHACOVACHI. **Chacovachi entrevista Jesús Díaz, palhaço e diretor da Sensacional Orquesta Lavadero, do México**. Disponível em <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2009/08/chacovachi-entrevista-jesus-diaz.html>. 2009>. Acesso em 19 jun. 2017.

CLOAREC, Marie-Laure. **La parole d'une clowne poète au théâtre**: écriture, mise en jeu, mise en scène et métaphore de la distance dans le solo Tous les matins qui chantent. 2008. Université du Québec à Montréal, Maîtrise en théâtre, Montréal (Québec, Canada), 2008. Disponível em: <<http://www.archipel.uqam.ca/1070/1/M10452.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

COSTA, Sylvio Sousa Gadelha. Três proposições sobre Formação e Invenção. In: OLINDA, E. M. B. de (Org.). **Formação humana**: liberdade e historicidade. Fortaleza: UFC, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia (Vol. III) Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIAS, Sousa. **Lógica do acontecimento**: Deleuze e a filosofia. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

DORNELES, Juliana. Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do Clownesco na pós-modernidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2370/000368711.pdf?sequence=1>>. Acesso em 20 jun. 2017.

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses**: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 1993. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1993. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/xmlui/handle/REPOSIP/280138>>. Acesso em 10 jul. 2017.

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

EISENBERG, Avner. Entrevista concedida a Márcio Ballas. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, Rio de Janeiro, n. 7, 2009.

_____. **A encantadora arte do palhaço**. Starte, Tv GloboNews, 2009. Sobre o programa: <<http://globosatplay.globo.com/globonews/starte/>>. Acervo Pessoal.

EISENBERG, Avner. **Princípios do Palhaço**. Disponível em:
<http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles_portuguese.php>.
Acesso em 12 jun. 2017.

ELIAS, Marina. **Zona do Improviso**: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica, 2007. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2007.

ELIAS, Marina; TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgias em improvisação**: Protocolos de criação nas artes da cena. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, Universidade Federal do Paraná, 2011. Disponível em:
<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0786-1.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. Disponível em
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em 10 jul. 2017.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes cênicas**, Florianópolis: UDESC/CEART, n. 16, p. 179-188, 2011. Disponível em:<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5359/3564>>. Acesso em 10 jul. 2017.

_____. Les paradoxes de la théâtralité. **Théâtre Public**, n. 205, juillet-septembre 2012.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. **Sala Preta**, v. 6, p. 65-69, 2006. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57294/60276>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

_____. **Por uma potente dramaturgia microscópica**. XII Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética. Universidade Federal do Paraná, 2011. Disponível em
<<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0126-1.pdf>>. Acesso em 09 jun. 2017.

_____. **Materialidade**: forças invisíveis da atuação. VI Congresso de pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas- ABRACE, 2010. Disponível em
<<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Materialidade%20for%20as%20invis%20e%20da%20atua%20e3o.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

_____. O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar. . In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (Orgs.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. Disponível em
<<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorporpolitica/textostempo/performance/renato%20ferracini.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver**, Uberlândia, v.13, n.1, 2017.
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043/2037>>. Acesso em 10 jul. 2017

FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina Hamanaka. Corpo e risco: Poética e Performatividade, **Pós: Belo Horizonte**, v. 6, n. 12, p. 229 - 241, novembro, 2016. Disponível em:
<<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/418/pdf>>. Acesso em 11 jul. 2017.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIADDEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab1 e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos, **Urdimento**, Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, Vol. 1, nº 19, 2012. Disponível em
<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/3191/2324>>.

Acesso em 06 jun. 2017.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Senac, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

_____. **História da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Microfísica do Poder**. 22 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006

FRATELLINI, Valérie. Ça mange quoi, un clown? soliloque d'une dinosaure. **Jeu: revue de théâtre**, n. 104 (3), 2002, p. 109-115. Disponível em: <<http://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu1109687/26410ac.pdf>>. Acesso em 27 mar. 2013.

GALLO, Silvio. Em torno de uma educação voltada à singularidade: entre Nietzsche e Deleuze. In: LINS, Daniel. (Org.). **Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação: Simpósio Internacional de Filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, D.; GADELHA, S. (orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 2002.

_____. As pequenas percepções. In: LINS, D.; FEITOSA, C. et al. (Orgs.). **Razão Nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GUSMÃO, Rita. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (orgs.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. Disponível em <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textostempo/performance/rita%20gusmao.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2017.

HUTTER, Gardi. Criação: modos de pensar e de fazer. Mesa de debates. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 6, 2007.

JARDIM, Juliana. O ator transparente reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as mascaras do palhaço e do bufão. **Sala Preta**, São Paulo, n. 2, p. 17-24, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57069/60057>>. Acesso em 23 jun. 2017.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KASPER, Kátia Maria. **Corporeidades, saberes e vidas fora da norma**: trajetórias de atrizes palhaças. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis, v. 1. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/K/Katia_Maria_Kasper_42.pdf>. Acesso em 08 jun. 2017.

_____. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3, p. 199-213, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a13.pdf>> Acesso em: 17 mar. 2013.

KRAHÔ, Ismael Ahprac. Entrevista concedida no evento Anjos do Picadeiro. Disponível em: <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/04/sotigui-kouyat-e-ismael-por-joo-carlos.html>>. Acesso em 08 jun. 2014.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

LEPECKI, André. Debate moderado por Scott LaHunta in **Dance Dramaturgy: speculations and reflections**. SARMA Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation, Bruxelas, 2000. Disponível em: <<http://sarma.be/docs/2869>>. Acesso em 10 jun. 2017

_____ No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. In: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). **Repensar la dramaturgia**. Errancia y transformación. Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

LIBAR, Márcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2008.

_____ Entrevista concedida ao filme “Eu maior”. Disponível em <<http://www.eumaioir.com.br/>>. Acesso em 21 Out. 2015.

LINS, Daniel. Manguê's school ou por uma pedagogia rizomática, **Educ. Soc.**, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1229-1256, Set./Dez. 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27277.pdf>>. Acesso em 19 jun. 2017.

LOPES, Elizabeth Pereira. **O Ator e a Máscara**. 1991. 366f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/xmlui/handle/REPOSIP/284353?show=full&locale-attribute=pt_BR>. Acesso em 23 jun. 2017.

MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, p. 71-81, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A Árvore do Conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Campinas: Editorial Psy II, 1995.

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Silvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. In: GRUPO TEATRO INVERTIDO. **Cena Invertida**: Dramaturgias em Processo. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2010, pp. 12-25.

_____. Mapas e Caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000100132&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 jul. 2017.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MUNDIM, Ana Carolina; WEBER, Suzy; MEYER, Sandra. A composição em tempo real como estratégia inventiva. Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. **Cena 13**, v. 1, p. 1-14, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131248/000908916.pdf?sequence=1>>. Acesso em 10 jun. 2017.

MUNIZ, Mariana Lima. Dramaturgia da improvisação: construção efêmera da cena teatral. **Moringa**, João Pessoa, v. 1, p. 89/2-96, 2010. Disponível em: <periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/download/7541/4594>. Acesso em 10 jun. 2017.

_____. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ORLANDI, Luiz Benedicto Lacerda. Deleuze entre caos e pensamento. In: AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Sílvio; OLIVEIRA JR. Wenceslao Machado (orgs.) **Conexões**: Deleuze e imagem e pensamento. Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq, 2011.

ORTEGA, Francisco. Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão do corpo. In: RAGO, M; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze**: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

_____. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, S. (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edição SESC SP, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEACOCK, Louise. **Serious Play, Modern Clown Performance**. Chicago: Chicago University Press, 2009.

PELBART, Peter. Pal. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PIMENTA, Daniele. Influência e confluência. **Sala Preta**, v. 6, p. 21-26, nov. 2006. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://periodicos.usp.br/salapreta/article/view/57289>>. Acesso em: 09 jun. 2017

_____. **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. 2009. 187 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

_____. **Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores**. VIII Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE, 2014. Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/dramaturgia/PIMENTA%20Danielle.pdf>>. Acesso em 11 jul. 2017.

POSSOLO, Hugo. Até os palhaços se acomodam!, **Rev. Anjos do Picadeiro - Encontro Internacional de Palhaços**, Rio de Janeiro, n.6, 2007.

_____. **A figura hiperbólica do palhaço**. Entrevista concedida a Revista SESCtv, n.111, jun. 2016. Disponível em <<http://docplayer.com.br/22364466-Documentario-o-circo-como-linguagem-artistica-entrevista-hugo-possolo-o->

palhaco-representa-a-humanidade-artigo-kil-abreu-o-circo-na-critica-cultural.html>. Acesso em 19 jun. 2017

PUCETTI, Ricardo. O riso em três tempos. **Revista do Lume**, Campinas: UNICAMP, n. 1, 1998.

_____. O riso dos Hotxuás. In: FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

_____. **Palhaço bom nasce feito?**. Mesa redonda do evento Anjos do Picadeiro 5. Disponível em <<http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/08/palhao-bom-nasce-feito.html>>. Acesso em 11 jul. 2017.

_____. No caminho do palhaço. **Rev. do Lume**, Campinas: UNICAMP, n. 07, 2009. Disponível em: <<http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/231/222>>. Acesso em 11 jul. 2017.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, São Paulo, v. 3, n. 1-2, 1991. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v3n1-2/0103-2070-ts-03-02-0093.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. **Urdimento**, v. 2, n. 13, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5430/3628>>. Acesso em 11 jul. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Tradução Mônica Costa Netto. 2005. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>>. Acesso em 20 mai 2014.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. Entrevista com Jacques Rancière, por Armelle Talbot, em 28 março 2012. Les scènes de l'émancipation. In: **Rev. Théâtre Public**, n. 208. Penser le spectateur. Abr-Jun 2013.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos**: o maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

_____. **Observações sobre pintura e ornamentação corporal dos ameríndios Krahô**. Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012. Disponível em <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Demian_Reis_Observacoes_sobre_pintura_e_ornamentacao_corporal_dos_amerindios_Kraho.pdf>. Acesso em 08 jun. 2014.

RÉMY, Tristan. **Les Clowns**. Paris: Bernard Grasset, 2002.

_____. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

REWALD, Rubens. **Caos**: dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROLNIK, Suely. 'Fale com ele' ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: ENGELMAN, S; FONSECA, T. M. G (orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

ROSA, William. **O grotesco e o riso**. V Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas-ABRACE, 2008. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dramaturgia/William%20Rosa%20-%20O%20grotesco%20e%20o%20riso.pdf>>. Acesso em 11 jul. 2017.

SACCHET, Patricia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” Às permeabilidades de clownear-palhaçar**. Porto Alegre, 2009. 148p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/17730>> Acesso em 11 jul. 2017.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea, 2001.

_____. Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres. In: RAGO, M; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze**: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

SANTOS, Lau; LAZZARI, Fabiana. No me toques las narizes: socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho! **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n 8, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008

SILVA, Erminia. Arte na rua: o público no espaço público. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 6, 2007.

_____. **Circo-teatro**: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

_____. Circo-teatro é teatro no circo. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 7, 2009.

_____. Repetir, repetir, até ser diferente. . **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 8, 2009/2010.

SILVA, Erminia; MELO FILHO, Celso Amâncio. **Palhaços excêntricos musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-sina, 2014. Disponível em: <<http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3868/Palha%C3%A7os%20Exc%C3%AAntricos%20Musicais%2027.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2017.

SILVEIRA, Teófanos. Criação: modos de pensar e de fazer. Mesa de debates. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 6, 2007.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOARES, Carmen Lucia. **Imagens da educação no corpo**: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. 3 ed. Campinas: Autores Associados, 2005.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética** [tradução de Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Autentica, 2013.

STRAZZACAPPA, Marcia. Técnicas Corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos, ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs”. **Revista do Lume**, n. 1, 1998.

TAMAOKI, Veronica. Memória, pesquisa e edição: a história escrita por quem faz. Mesa de debates. **Rev. Anjos do Picadeiro** - Encontro Internacional de Palhaços, n. 6, 2007.

TELLES, Narciso; FERRACINI, Renato; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de; CARREIRA, André. Representação e ética. **Ouvirouver**, v.13, n.1, jan.jun. 2017. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/36977/20405>>. Acesso em 10 jul. 2017.

TORRES NETO, Walter Lima. **Cultura teatral**: ensaios sobre a prática do teatro. Disponível em <http://www.ufpr.br/portalufpr/wp-content/uploads/2016/04/walter_lima_torres_netto.pdf>. Acesso em 10 jun. 2017.

TURNER, Cathy; BEHRNDT Synne K. **Dramaturgy and performance**. New York : Palgrave Macmillan, 2008.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica: 2005.

ANEXO



Figura 1. Footit e Chocolat.

Fonte: <http://www.circopedia.org/images/thumb/0/05/Foottit_et_Chocolat.jpg/300px-Foottit_et_Chocolat.jpg>. Acesso em 20 jun. 2017



Figura 2. Sãmia Bittencourt, Palhaça Nada.

Fonte: <<http://www.papocult.com.br/wp-content/uploads/2015/08/umtiquinho2-Copia1.jpg>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 3. Ricardo Puccetti, Palhaço Teotônio.

Fonte: <<http://www.lumeteatro.com.br/files/thumb/e54a844e739089d/750/450/fit>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 4. Leo Bassi

Fonte: <<http://nuevaweb.leobassi.com/wp-content/gallery/biografia/bassirednose.png>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 5. Jos Houben.

Fonte: <<http://www.fiaf.org/events/fall2012/images/2012-10-27-houben-s2.jpg>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 6. Adelvane Néia, Palhaça Margarida.

Fonte: <http://www.humatriz.com.br/wordpress/wp-content/gallery/adelvane-neia/adelvane_16.jpg>. Acesso em 20 jun. 2017.

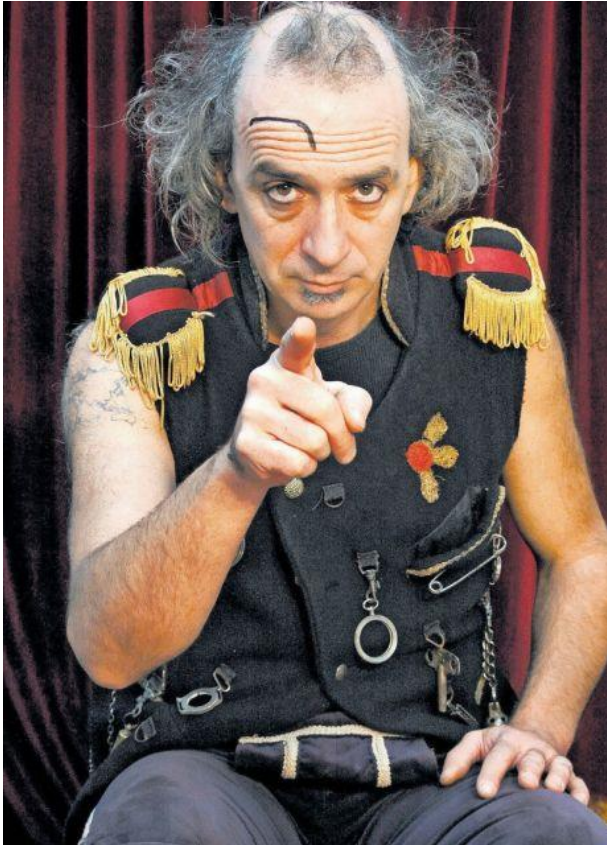


Figura 7. Chacovachi.

Fonte:

<<http://www.jornaldepiracicaba.com.br/midia/4faced9d4c7ea544b84070fe7d92a160.jpg>>.

Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 8. Sílvia Leblon, Palhaça Spirulina.

Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/_-

VR7Zw9KWqA/TR_u4WjwdYI/AAAAAAAABkk/5Yq34pc_6JE/s1600/encontro_de_palhacas_sa
patodea_ThiagoSabino014.jpg>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 9. Lana Sultani.

Fonte: <<https://www.desajuste.com.br/blank-5>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 10. Ciléia Biaggioli

Fonte: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/files/agent/14178/file/323000/cil%C3%A9ia-6b111adb50088744183a054ed3b6d7fd.jpg>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 11. Espetáculo “Pausa para o Café”.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 12. Espetáculo “Em turnê”.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 13. Espetáculo “Torto”.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 14. Benjamin de Oliveira
Fonte: <<http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/benjamin-oliveira04.jpg>>.
Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 15. Avner Eisenberg

Fonte: <<http://www.avnertheeccentric.com/photos.php>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 16. Mário Líbar, Palhaço Cuti-Cuti

Fonte: <<http://diariodorio.com/wp-content/uploads/2015/11/Festival-Internacional-de-Circo-trar%C3%A1-mais-de-90-espet%C3%A1culos-contempor%C3%A2neos-gratuitos-em-comemora%C3%A7%C3%A3o-aos-450-anos-da-cidade.jpg>>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 17. Valérie Fratellini

Fonte: <http://www.aucirque.com/actus/2008b/fratellini_concertino_inst/DSC_4354.jpg>. Acesso em 20 jun. 2017.

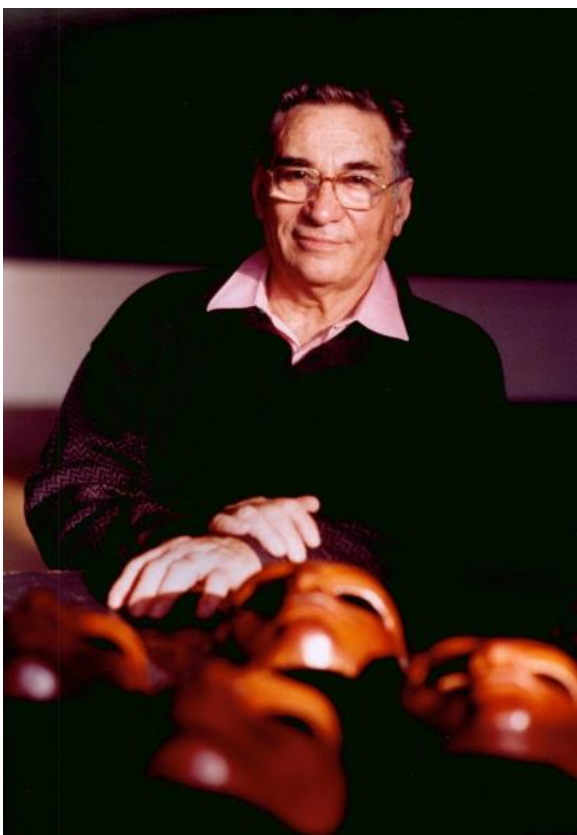


Figura 18. Jacques Lecoq

Fonte: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/en/biographies_en-000004_t9.html>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 19. Luis Otávio Burnier

Fonte: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/02/entretenimento/241640-ha-20-anos-morria-luis-otavio-burnier-criador-do-grupo-de-teatro-lume.html>. Acesso em 20 jun. 2017.



Figura 20. Hugo Possolo

Fonte: <<http://parlapatoes.com.br/site/wp-content/uploads/2016/12/256A3627.jpg>>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 21. Jango Edwards

Fonte: <http://www.milano clown festival.it/pictures/foto/10_25.jpg>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 22. João Carlos Artigos

Fonte:

<http://www.teatrodeanonimo.com.br/sites/default/files/styles/large/public/fotos/TA_26_08_2012_J_Guimaraes-14.jpg?itok=pv2JUfh_>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 23. Nani Colombaioni

Fonte: <<http://www.circo.it/nani-colombaioni-oltre-il-naso-rosso-ce-di-piu/>>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 24. Tirinha da Mafalda, de Quino.

Fonte: <<http://i74.photobucket.com/albums/i264/belablask/194.jpg>>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 25. Eleonora Fabião

Fonte: <<http://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2017/04/2-FABIAO.jpg>>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 26. Johnny Melville

Fonte: <<http://es.eram.cat/pwimg-curs-1024/johnny2.jpg>>. Acesso em 21 jun. 2017.



Figura 27. Palhaço Piquito.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.33. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 28. Grock.

Fonte: <http://www.grockland.ch/images/portraits/Grock_3.jpg>. Acesso em 22 jun. 2017.



Figura 29. Fratellini.

Fonte: <http://www.circopedia.org/images/b/bc/Les_Fratellini_1947.jpg>. Acesso em 22 jun. 2017.



Figura 30. Palhaço Caquito.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.104. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 31. Teófanos Silveira, Palhaço Biribinha.

Fonte:

<http://agenciaalagoas.al.gov.br/media/k2/items/cache/71c6ea8d47a07b984512669ea9c348f7_XL.jpg>. Acesso em 22 jun. 2017.



Figura 32. Gardi Hutter.

Fonte: <http://www.clownlink.com/uploaded_images/Gardi-Fringe-15-760148.jpg>. Acesso em 22 jun. 2017.



Figura 33. Leris Colombaioni.

Fonte: <<http://www.circo.it/wp-content/uploads/2013/08/leris-colombaioni.jpg>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 34. Ismael Ahprac Krahô, Hotxuá.

Fonte:

<http://www.filmambiente.com/tl_files/dynamic_dropdown/images%20Filmambiente%20Design%202/Imagem%20Films%202012/Film_HotxuA_web.jpg>. Acesso em 22 jun. 2017.

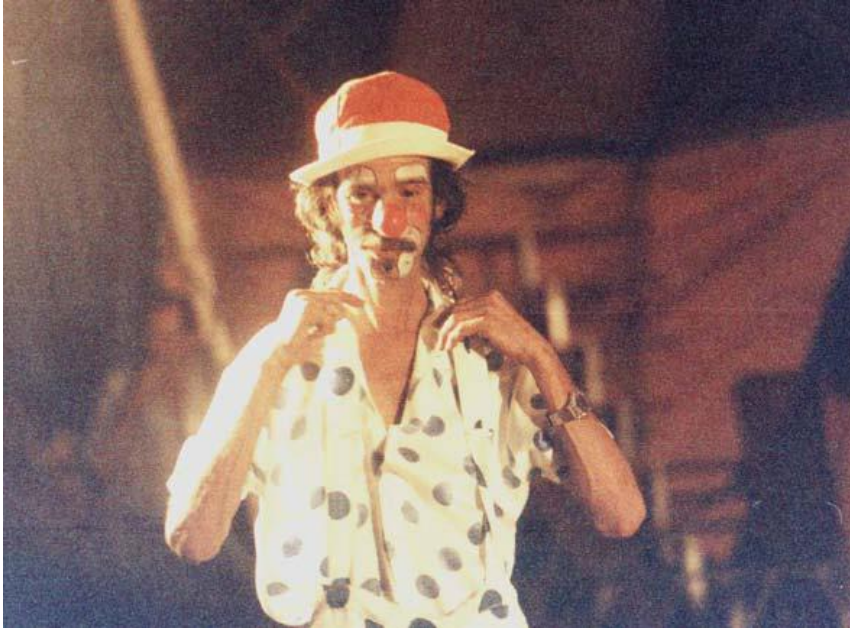


Figura 35. Palhaço Jurubeba.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.104. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.

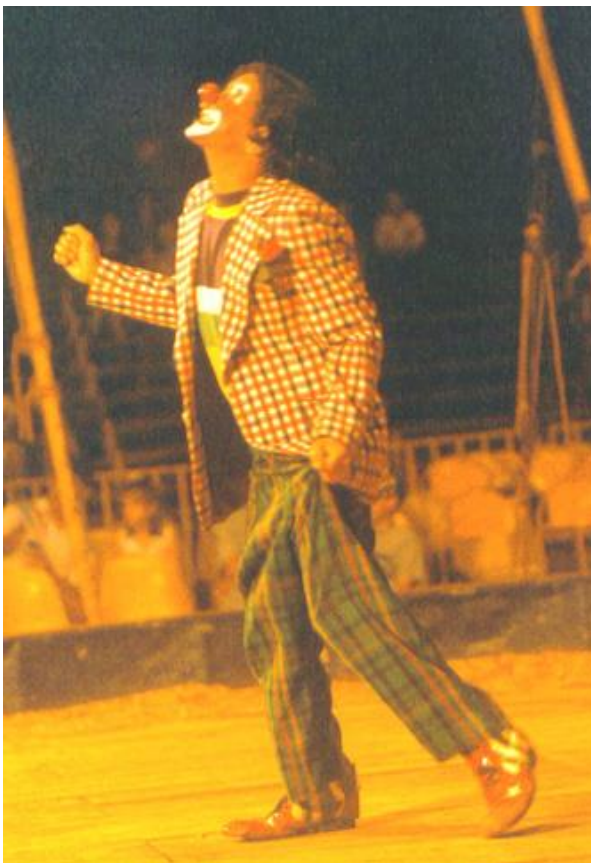


Figura 36. Palhaço Chevrolé.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.16. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 37. Palhaço Pintinho.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.41. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 38. Palhaço Charlequito.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.72. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequence=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.

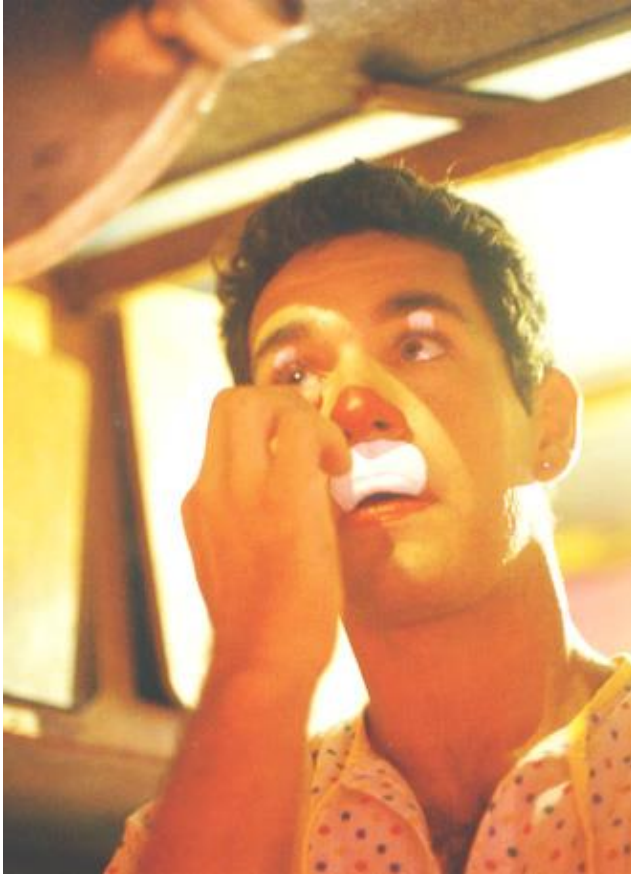


Figura 39. Palhaço Bochechinha.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.28. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequen ce=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 40. Palhaço Biribinha.

Fonte: BOLOGNESI, Mário Fernando. *Circos e palhaços brasileiros*, p.47. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109115/ISBN9788579830211.pdf?sequen ce=2>>. Acesso em 23 jun. 2017.



Figura 41. Palhaça Pérola.
Foto: Marina Franco. Fonte: Acervo pessoal.