



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas



foto: Matheus Gumieiro

PALHAÇARIA NO ENSINO SUPERIOR:

A IMPORTÂNCIA DAS TÉCNICAS DA PALHAÇARIA PARA O ESTUDANTE DE
ARTES CÊNICAS NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PEDRO PALMEIRA OLIVO

Brasília, DF

2023

PEDRO PALMEIRA OLIVO

PALHAÇARIA NO ENSINO SUPERIOR:

**A IMPORTÂNCIA DAS TÉCNICAS DA PALHAÇARIA PARA O ESTUDANTE DE
ARTES CÊNICAS NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, habilitação Licenciatura, apresentado
ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília

Orientador(a): Prof. Dr. Alisson Araújo de
Almeida

Brasília, DF

2023

PEDRO PALMEIRA OLIVO

PALHAÇARIA NO ENSINO SUPERIOR:

**A IMPORTÂNCIA DAS TÉCNICAS DA PALHAÇARIA PARA O ESTUDANTE DE
ARTES CÊNICAS NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Monografia apresentada em: 21/07/ 2023

BANCA AVALIADORA:

Prof. Dr. Alisson Araújo de Almeida (Orientador)
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Prof^a. Dra. Ana Cristina Galvão (Membro interno)
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Prof^a. Dra. Simone Reis (Membro interno)
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu pai, Anibal Ribeiro Olivo, que sempre me apoiou, desde a escolha do curso até minha formação. Ele sempre me incentivou e foi uma inspiração para mim como exemplo profissional. A minha mãe, Ingrid Belo Palmeira, que também esteve presente durante o processo. A Albaniza Montenegro, Bruno Leal, Karla Valeska e Alba Nepomuceno, membros da família que me apoiaram na jornada artística.

Segundamente, agradeço aos amigos que fiz ao longo da minha formação. Sem eles esse processo não seria possível e nem teria tanta graça: Ana Vaz, Denis Camargo, Marcelo Nenevê, esses três em especial que me ajudaram MUITO no meu processo em palhaçaria, sempre abertos a trocas de experiências, e me ensinando muito em diversas conversas que tivemos.

Agradeço a Claudio Gabriel, Gabriel Martins, Gabriel Pogo, Lilian Dantas, Lucas Sued, Maia Sallemar, Rafael Pops, Stefany Mota, Vitoria Antony, amigos em que tive a oportunidade de ter diversas trocas.

À professora Felícia Johansson, por ter me indicado a palhaçaria.

Ao mestre Zé Regino (José Regino de Oliveira), pelas experiências compartilhadas.

Ao Félix Saab, pelas conversas que tivemos sobre o assunto

À Elisa Carneiro, por ser uma referência e pelas trocas que tivemos.

À Jennifer Jacomini, pela orientação na primeira etapa dessa monografia.

Ao professor Alisson Araújo, pela orientação na segunda etapa da monografia.

Aos professores de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Marianne Consentino e Felipe Bracciali, pela disponibilização de suas pesquisas sobre palhaçaria. E por terem me acolhido durante minha ida a Recife

À graduada em teatro pela UFPE, Camila Bastos, por me contar sobre os trabalhos de Marianne e pelas trocas que tivemos sobre o assunto.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como intuito mostrar o quanto a arte da palhaçaria pode contribuir para a formação do aluno de bacharelado no curso de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Analiso minha trajetória como discente, a fim de justificar a escolha do tema e vendo o quanto essa arte somou com o meu aprendizado. Além disso, o trabalho toma nota de alguns déficits em colegas do curso, em cuja formação que acredito que a palhaçaria poderia contribuir.

Através da revisão bibliográfica, traço uma possível origem histórica do palhaço, vendo possíveis parentescos em diferentes lugares e tempos, durante a história do mundo. Além de estabelecer sua função em determinada época e precisar em que contexto estava inserido, para situar o leitor a respeito das raízes do palhaço e entender sua importância naquele determinado contexto.

Em seguida, reúno estudos sobre conceitos relacionados à técnica de palhaçaria, para compreender sua importância para o ator, bem como exemplos, além de traçar diálogos entre esse conteúdo e minhas experiências vividas em cursos de palhaçaria.

Como forma de aplicar as reflexões levantadas no TCC, proponho ainda a elaboração de um plano de curso de palhaçaria, imaginando como seria ter tal disciplina dentro do currículo e como poderia ajudar os estudantes de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Palavra-chave: Palhaçaria para o ator, Currículo de Bacharelado, Proposta Curricular

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Zé Regino me ensinando sobre maquiagem (2019).....	04
Figura 2 – Diferenças (2023)	28
Figura 3 – Pezinho (2023).....	28
Figura 4 – Encontro com a Palhaçaria (2023).....	29
Figura 5 – Troca com o público (2023).....	34
Figura 6 – Jogo de improviso (2023)	36
Figura 7 – Disputa Discreta (2023).....	41
Figura 8 – Aula 2022	43
Figura 9 – Aula 2022/2	43

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 O QUE É O PALHAÇO?	08
1.1 QUAL A ORIGEM DO PALHAÇO	08
1.2 PALHAÇO ATRAVÉS DE LECOQ	17
2 IMPORTÂNCIA DA PALHAÇARIA PARA A CENA.....	23
2.1 O MEDO DO ERRO.....	23
2.2 EM QUE A PALHAÇARIA PODE ACRESCENTAR?	26
3 CURRÍCULO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS NA UNB	42
3.1 UM OLHAR PARA O CURRÍCULO.....	44
3.2 PLANO DE CURSO	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

O tema que abordarei neste Trabalho de Conclusão de Curso será a palhaçaria no Ensino Superior. Antes de entrar na Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2018, eu já tinha interesse em estudar comédia. Desde pequeno acompanho trabalhos como os de: Charlie Chaplin, Três Patetas, Chaves, Mr. Bean e, posteriormente, os trabalhos de: Tatá Werneck, Paulo Gustavo, Whindersson Nunes, além de desenhos animados como: Mr. Magoo, Looney Tunes e Pantera Cor de Rosa. Sempre que assistia algo cômico, sentia que algo dentro de mim pulsava, me enchia de vida. Tentava reproduzir expressões e contava piadas para meus colegas na tentativa de repassar aquela sensação que me era causada enquanto espectador.

Ao entrar na UnB, estava todo empolgado no meu primeiro semestre, perguntei para Felícia Johanson, que, na época, era minha professora de Interpretação Teatral 1, se ela poderia me indicar alguma leitura sobre comédia. Expliquei meus interesses sobre o humor, citando algumas de minhas referências, tais como Paulo Gustavo, para que pudesse me ajudar indicando algo de estética parecida. A professora, vendo meu entusiasmo em estudar sobre o cômico, sugeriu pesquisar sobre palhaçaria. No momento em que escutei o termo palhaçaria, rapidamente me veio à mente referências da minha infância, como ¹e o Palhaço Chocolate, interpretado pelo artista pernambucano Ulisses Dornelas, que faz shows e músicas voltadas para o público infantil. Ao visualizar essas figuras, e junto a elas imaginar palhaços em festas infantis, enchendo balões e brincando com crianças, não havia entendido o porquê de a professora me recomendar tal estudo.

A palhaçaria só voltaria à minha vida no começo de 2019, quase um ano após a conversa que tive com a professora. No final de cada período, a UnB costuma ter uma mostra chamada Cometa Cenas, na qual abre espaço a alunos de outros semestres e pessoas de fora do curso para assistirem apresentações que mostram um pouquinho do que está sendo trabalhado em cada disciplina. Em Interpretação Teatral 1, a turma apresentou uma cena cômica dirigida pela professora Felícia. Em Interpretação Teatral 2, que foi no segundo

¹ Dupla de palhaços brasileira surgida em 1983 e voltada para público infanto-juvenil.

semestre de 2018, a professora Nitza Teneblat havia mostrado possibilidades de textos para os alunos trabalharem na disciplina durante o semestre. O texto que escolhi foi *Escola de mulheres*, texto cômico escrito por Molière (1622-1673). Encontrei muita dificuldade em achar uma boa interpretação cômica para o texto.

Inquieto e insatisfeito com minha má performance, decidi que necessitava urgentemente estudar mais sobre comédia. Estava de férias das aulas na universidade quando surgiu uma oficina gratuita de palhaçaria em outra instituição de ensino superior em que há palhaçaria na grade curricular. Lembrei-me da conversa que tive com a professora Felícia quase um ano antes e decidi me permitir tal experiência. A breve oficina foi ministrada pelo professor Denis Camargo e pela professora Ana Vaz. Este foi o primeiro contato, pelo menos naquele momento, que eu tive com a palhaçaria. A primeira vez que eu, com alguma experiência cênica, coloquei um nariz vermelho e fui para a cena.

Lembro-me até hoje do nervosismo que eu passei antes dos exercícios em dupla da oficina. Houve um exercício que ficou para o final do curso. Com o nome de “tio Frasquito”, esse exercício consistia em um jogo de improviso entre um branco e um augusto². Ao ir assistindo junto com a turma às duplas que se voluntariaram antes de mim para efetuar o exercício, ia me passando pela cabeça uma vontade de desistir, de sair correndo. Um frio na barriga tomava meu corpo todo ao ver aquelas pessoas passando por situações ridículas, mesmo notando que elas estavam se divertindo, principalmente quem já havia passado por aquele exercício. O tempo foi passando e cada vez ia uma nova dupla. Eu seguia fingindo que não estava ali, até que chegou o tão temido momento. Quando faltavam pouquíssimas pessoas para fazer o exercício, o professor Denis, que já me conhecia dos corredores da UnB quando foi professor substituto, solicitou que eu fosse fazer o exercício. Ali havia percebido que não tinha mais volta, mas, apesar da taquicardia e o corpo tremendo todo, decidi encarar o desafio e ir experimentar, afinal de contas, estava ali para me desafiar.

O exercício passou em um piscar de olhos. Por estar tomado por aquela enorme adrenalina, não percebi o tempo passar, mas saí com a sensação de que foi divertido. Ao início do exercício, percebendo que já estava no “palco” e todos estavam me olhando, tentei (dentro do possível, devido ao nervosismo) brincar, pois, conforme diz o ditado popular,

² Funções cômicas em uma dupla de palhaços, cujo funcionamento será explicado no próximo capítulo.

quem está na chuva é pra se molhar, então me permiti deixar o ego de lado e me passar por um “ridículo”. No final das contas, percebi que o “ridículo” estava no meu olhar sobre a cena, pois tudo que as pessoas estavam fazendo era se divertirem no jogo com o outro, ou seja, brincando.

Nos dias seguintes, depois que o nervosismo havia passado, percebi que aquela experiência havia me transformado de alguma forma. Não sabia exatamente o que havia mudado, mas havia uma enorme vontade de continuar a pesquisa iniciada. Nesse mesmo semestre (2019/1) estive na disciplina de Interpretação Teatral 3, no entanto, decorrente ao choque de horários, me separei da minha turma, escolhendo a disciplina no turno noturno, cujo professor seria Alisson Araújo. Até então temporário, o professor teve parte da sua formação na escola francesa de Jaques Lecoq e, decorrente disso, decidi trabalhar na disciplina, exercícios com máscaras. Por coincidência, segundo a metodologia de Lecoq, a máscara neutra é o treinamento que seus atores passavam antes de chegar na máscara do palhaço, o nariz vermelho.

Após a disciplina, apesar de cursar licenciatura em Artes Cênicas, onde interpretação teatral 4 não faz parte da grade curricular, decidi, em 2019/2, me matricular na disciplina como matéria optativa. A professora da vez seria Simone Reis, cuja área de pesquisa é teatro performático. Diferente de tudo que eu já havia feito, a matéria me permitiu experimentar mais do meu lado “ridículo”, deixando meu ego de lado e me permitindo fazer coisas absurdas, como ficar de sunga, sentado em uma cadeira de praia na entrada do ICC norte com óculos escuros e tomando água de coco enquanto ouvia barulho de ondas do mar em uma caixa de som (era uma performance com um contexto, porém resumi a imagem imediata que as pessoas tinham ao me ver).

Em agosto de 2019, aproveitei uma oportunidade que surgiu de um curso de palhaçaria sob as orientações do professor e mestre em arte José Regino, com a carga horária de 28 horas. O curso durou três dias e foi o primeiro contato mais intenso e imersivo que tive com a palhaçaria. José havia relatado, e logo mais eu pude constatar em primeira mão, que, ao decorrer do curso, sempre havia desistências com desculpas diversas. Ele havia falado que essa postura de algumas pessoas era normal, que nem todos estavam dispostos para explorar esse lado vulnerável. De fato, foi um curso bem intenso, mas também maravilhoso e

desafiador para minha aprendizagem. Por coincidência ou não, esse comportamento de desistência ao longo do processo foi verificado futuramente em outras oficinas.

Figura 1 - Zé Regino me ensinando sobre maquiagem



foto: Acervo pessoal

No ano de 2020, ano que infelizmente se iniciou a pandemia, não houve aulas até o segundo semestre do mesmo ano. Quando as aulas voltaram, um novo momento deu lugar às aulas online, devido ao risco de contágio pela COVID. O contrato dos professores substitutos se encerrou, abrindo novas vagas para professores. Durante o processo, a professora Ana Vaz foi selecionada para cobrir a vaga, mesma professora com quem eu havia tido o primeiro contato com a palhaçaria no ano de 2019. A professora decidiu abrir uma disciplina que recebe o nome de Técnicas Experimentais de Artes Cênicas (TEAC), em que o professor tem liberdade para trabalhar junto de seus alunos algum conteúdo de suas pesquisas. Para minha sorte, Ana decidiu trabalhar com palhaçaria. Essa dinâmica de contratação permite que diferentes professores passem pelo departamento, trazendo maior diversidade nas linguagens,

porém, por outro lado, não permite uma constância na aprendizagem de tal linguagem, ajudando em um conhecimento horizontal, onde se pode aprender diferentes elementos, sem, porém, maior aprofundamento.

A matéria de TEAC foi uma experiência única, com vários pontos positivos e negativos. Os pontos positivos foram que, por meio das aulas, pude conhecer melhor o mundo da palhaçaria em modelo assíncrono, o que me permitiu brincar com as possibilidades oferecidas pela câmera, girar o celular, fazer algum recorte dando zoom, mostrar apenas o que eu queria, sair de cena facilmente. Por outro lado, estávamos em uma aula de palhaçaria, linguagem artística cuja essência, em parte, passa pela troca com o público, e, nesse quesito, fazer palhaçaria em formato EaD é muito diferente da palhaçaria presencial. O olho no olho com o público e o jogo ao vivo de forma presencial é completamente diferente, e me senti como se estivesse estudando coisas completamente diversas, comparando o presencial com o online. Além disso, na pandemia, cada um estava em sua casa, e havia dificuldade de escutar o que estava sendo dito por causa do microfone, além de eventual dificuldade em enxergar a cena do colega devido ao tamanho da tela do celular ou por causa da qualidade da câmera, além de cortes ou travamentos devido à conexão com a internet. Foi desafiador, tanto para a professora ao ter que fazer uma adaptação tão drástica em suas aulas e se reinventar, quanto para os alunos, que precisávamos experienciar técnicas e passar por certas vivências necessárias para a aprendizagem de palhaçaria através de telas.

O TEAC ³se estendeu por dois semestres, e de fato não foi o formato ideal para se aprender palhaçaria, devido à ausência de público, ao espaço limitado e às limitações causadas pelo celular. Porém, foi um desafio bem interessante. Fizemos cenas em duplas, cada um em sua casa, e houve momentos em que alguém travava devido à baixa conexão da internet. Além disso, a área reduzida captada pela câmera limita muito os espaços visíveis pelo público. Porém, aproveitamos esses novos desafios para desenvolver nossa capacidade de resolver os problemas que surgiram.

³ O vídeo da apresentação final da disciplina, ocorrida em 19/11/2020, pode ser assistido através do link: [Aula Pandêmica de Ballet \(Palhaçaria\)](#)

Ao final do ano de 2021, em outubro, após o início das vacinações na população brasileira, e com o processo da volta do contato presencial com o uso de máscaras, tive minha primeira oficina presencial pós-pandêmica com Marcelo Nenevê⁴. A oficina, que durou cerca de 4 a 5 dias, chegou pra mim quase como meu primeiro contato com a palhaçaria, pois, apesar das minhas experiências prévias, fazia 2 anos que eu não tinha aulas presenciais. Após o processo, ficou muito claro pra mim a diferença que havia entre palhaçaria digital e física. Meu maior contato com a palhaçaria até então teria sido os TEACs com a professora Ana Vaz, que duraram cerca de 8 meses, então, a sensação que tive durante a oficina presencial foi como se não tivesse experimentado palhaçaria ainda. A interação com o público e ser assistido presencialmente fez toda a diferença no processo.

Em março de 2022, decidi oferecer uma espécie de oficina gratuita para compartilhar minhas experiências adquiridas nos cursos e experimentar esse local de estar à frente de uma aula. Fiz uma chamada para meus colegas de curso da UnB e de outras instituições, deixando claro esse espaço de troca, onde eu estaria repassando o que aprendi, mas também aprendendo com eles. Não era uma aula formal, e eles não ganharam créditos nem certificados. Tivemos aproximadamente 5 encontros, marcados para terças e quintas das 14:00 às 17:00, onde explorei exercícios de palhaçaria e mímica com os alunos.

Posteriormente, fui convidado a colaborar com a professora Maria Villar, professora substituta do departamento de Artes Cênicas que estava à frente da disciplina de Encenação Teatral⁵. Na primeira aula, escolhi começar com a maquiagem do palhaço como forma de estudo do próprio rosto. No decorrer da aula de maquiagem, fui percebendo ânimo nos alunos, que, ao verem suas figuras no espelho, começaram a brincar por conta própria, o que me deu a ideia de passar exercícios de palhaçaria ao final das aulas.

Ao decorrer das oficinas e das aulas em que participava e fazendo observações derivadas das minhas experiências prévias, comecei a reparar que alguns alunos estavam com certos vícios de atuação ou certas dificuldades de habilidades que são desenvolvidas na base da palhaçaria. Essas dificuldades iam desde o calouro do curso de artes cênicas até os diplomandos.

⁴ Mestre pela Universidade de Brasília, palhaço, ator, diretor e pesquisador brasileiro.

⁵ Matéria em que se é trabalhado figurino e maquiagem para dar duas aulas de maquiagem,

Talvez por ter passado por um longo processo pandêmico em que a maioria das pessoas só ficava em casa, tendo poucas relações pessoais, percebi uma enorme dificuldade dos alunos e colegas em estabelecerem uma conexão visual. Ou estavam olhando para o chão, ou mantinham por poucos segundos o olhar com o outro, evitando uma conexão mais profunda. Além disso, percebi também duas questões muito importantes. Em primeiro lugar, a dificuldade da escuta no jogo com outro. E, durante o processo de exercícios, notei que as pessoas nem sempre estavam se divertindo. Ao meu ver, os obstáculos partiam do lugar do ego, de não querer parecer ridículo ao olhar do outro. Essas observações feitas se estenderam para outras disciplinas e cursos dentro e fora da UnB.

Pensando nesse déficit apresentado pelos alunos e pela minha necessidade de ter que recorrer para fora da universidade para estudar comédia, gênero essencial no teatro, escrevo essa monografia, idealizando como seria ter aulas de palhaçaria no curso de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília.

Passando primeiramente pela historiografia do palhaço, entenderemos o que seria essa figura e qual a sua origem e importância na sociedade. Seguindo, teremos uma análise dialogando com os problemas observados nas aulas e autores que narram os benefícios da palhaçaria para o ator.

1 O QUE É O PALHAÇO?

Para começar essa monografia sobre os benefícios da palhaçaria para o ator, nada mais justo do que introduzir o assunto por suas origens. Neste primeiro capítulo, iniciarei a discussão mostrando as possíveis origens do palhaço que conhecemos atualmente, e comentando sobre seu arquétipo ao decorrer da história, como ele se aproxima de certas figuras em diferentes tempos e lugares ao redor do mundo.

1.1 QUAL ORIGEM DO PALHAÇO

Após leituras sobre a historiografia do palhaço, será traçado aqui, neste TCC, uma linha histórica do palhaço, a partir das informações colhidas em leitura das seguintes fontes: **Palhaços** por Mario Fernando Bolognesi, a monografia de Camila Ferreira Bastos, **Caminhos na ponta do nariz**, o livro **Elogio da bobagem** de Alice Viveiros de Castro, a dissertação de mestrado de Kleber Alves Ribeiro: **Rir é o melhor remédio**, o **A arte de ator** de Luís Otávio Burnier, o documentário em vídeo **HOTXÚA** e o site **Clownplanet**, escrito pelo pesquisador Alex Navarro.

O pesquisador Alex Navarro escreve em seu site **Clownplanet**⁶ que, apesar de suas diferenças, os bufões seriam os antepassados dos palhaços e portanto, conclui que a arte da palhaçaria teria milhares de anos. Tanto os palhaços quanto os bufões têm a característica de serem seres socialmente marginalizados. Eles seriam aquilo que a sociedade julga errado ou fora dos padrões. Enquanto os palhaços são seres em grande maioria ingênuos e bem-intencionados, os bufões seriam seres com um humor mais ácido e até cruel. O palhaço quer ter empatia pelo outro, já os bufões criticam, questionam e esfregam na cara do público a miséria humana. Os bufões querem que quem os assista sintam o que eles sentem. Para Burnier, a raiz do clown é clara:

O clown é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito particulares. Ele é um bufão sofisticado. Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no clown, mas de maneira sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O clown é uma pedra lapidada (BURNIER, 2001, p. 218).

⁶ <https://clownplanet.com/>

Alice de Castro, no livro **Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**, cita que o palhaço está presente em todas as culturas, tendo como função espantar o medo, especialmente o medo da morte. É a mais antiga função do personagem. No início era uma atividade esporádica que só estava presente nos rituais, mas, aos poucos, os clowns foram ficando famosos e se destacando, sendo contratados por ricos e poderosos, assim criando a profissão de cômico. O registro mais antigo mencionado pelo pesquisador Alex Navarro em seu site **Clownplanet** e por Alice de Castro no livro **Elogio da bobagem** seria do bobo da corte na corte do faraó Dadkeri-Assi durante a Quinta Dinastia egípcia, por volta de 2500 AC. Como os Bufões medievais, os palhaços da corte eram, em sua maioria, anões ou corcundas. A deformidade os colocava em posição de inferioridade e, por isso, facilitava a aceitação de seu comportamento ousado com os reis, já que um ser tão “desprezível” não deveria ser levado a sério. Isso, porém, não era uma tarefa fácil. Caso o poderoso não gostasse de alguma piada, o bufão seria condenado à morte. Por outro lado, se conseguissem o equilíbrio de serem engraçados sem se comprometerem muito, receberiam o título de sábios. O bufão mais famoso foi Danga de Tebas, ativo há cerca de 4 mil anos.

Também há relatos de palhaços na China, além de registros de bobos da corte desde 1818 a.C, de acordo com o pesquisador Alex Navarro. No livro **elogio da bobagem**, a China é citada como o país que contém o mais antigo personagem cômico ainda em atividade: o Macaco da ópera chinesa. Como o Arlequim da commedia Dell’arte, o macaco, por meio de suas trapalhadas, é o responsável por corrigir a história, desmascarando o mal e premiando as boas intenções.

Não eram só os faraós no Egito que costumavam ter um “bobo” a seu lado. Os imperadores Chineses também não dispensavam a presença de um bufão para alegrar seu palhaço. Há uma história citada no livro em que o imperador, durante uma reforma na muralha da China, havia tido a ideia de pintá-la inteira. Só pela reforma, milhares de trabalhadores haviam morrido de fome e frio. Foi quando Yu Sze, que era o bufão do imperador no ano 300 a.c demonstrou em uma cena como ficaria a China depois de todas essas mortes caso a reforma continuasse. O imperador suspendeu a pintura da muralha e Yu Sze virou um herói nacional.

Além disso, Navarro cita várias figuras ao redor do mundo. Na Índia há o personagem cômico Vidusaka, que é um careca quase anão de dentes proeminentes e olhos vermelhos. Apesar de não aparecer nas histórias originais, ele era responsável por traduzir a língua das peças para as classes sociais mais baixas, fazendo intervenções cômicas. Porém, ele não era o único.

Além do Egito e China, o imperador indiano Akbar também tinha seu bufão. Seu nome era Birbal. Na Grécia, havia a figura dos *gelotopoioi*, que tanto faziam espetáculos quanto frequentavam a mesa dos ricos. Também havia a figura dos parasitas, que se referiam aos sacerdotes que alegravam os banquetes, e a figura dos mimos, que imitavam tipos característicos e personalidades da sociedade, porém, apesar do nome associado à mímica e a pantomímica, esses artistas também faziam humor com a palavra.

Em Roma, todo nobre mantinha em casa uma trupe de palhaços anões; dizia-se que ter um anão em casa trazia sorte. Vale lembrar que Roma supervalorizava corpos musculosos, beleza, força física, o exército e os guerreiros, logo, para essa sociedade, ter alguma deformidade física já era motivo de piada.

No entanto, esse costume de manter um bobo ao lado de uma figura de poder não ficou apenas no Egito, China, Índia, Grécia, Roma. Alice Viveiros conta que a bufonaria se estendeu durante a Idade Média na Europa, onde chegou ao seu apogeu na prática dos famosos bobos da corte. Essas figuras costumavam servir a um poderoso, fosse ele conde, barão, bispo, abade, príncipe ou rei. O bobo era o único que podia falar certas verdades para seu superior. Usava roupas características: um chapéu com longas pontas e guizos em suas extremidades; na mão, um cetro que simbolizava a loucura; a roupa colorida com triângulos, preferivelmente nas cores verde e amarelo. Essa figura é considerada também um bufão, pois normalmente era exercida por um anão ou corcunda ou um anão-corcunda.

Zé Regino, palhaço brasileiro, diz no documentário **Hoje é dia de palhaços olhares:**

A maioria dos bobos da corte sabe que eram filhos de nobres, que, por uma relação consanguínea, geravam deformidades, ou dos nobres com os empregados. Essas crianças fora dos contextos eram levadas pra fora das cidades, criadas geralmente dentro de locais específicos que depois passaram a ser conhecidas como escolas de bufões, e lá eles eram ensinados a assumir suas habilidades, as suas deformidades e [a] brincar com isso (3:55).

A meados de 1585, na Inglaterra, durante o do reinado da rainha Elizabeth I, conhecida como a era de ouro inglesa, soprava uma corrente de mudança que mudaria para sempre a palhaçaria. Alex Navarro traz em seu site que, durante esse período, William Shakespeare, famoso dramaturgo e poeta inglês, escreveu várias peças e, dentre elas, podemos constatar a figura do bobo da corte em títulos como: Rei Lear, Otelo e Hamlet.

Shakespeare era o dramaturgo das peças para a companhia de teatro *Lord Chandler's Men*. Dos vinte e seis membros da companhia, dois eram palhaços. William Kemp (1560-1603), que foi o primeiro palhaço da companhia, tornou-se tão famoso que viu-se dono de uma parte da companhia. Kemp se assemelhava mais ao palhaço augusto, um palhaço atrapalhado e bobo. Logo após sua saída, o segundo palhaço da companhia, Robert Armin (1568-1615), entrou em seu lugar. Armin escreveu um dos primeiros livros sobre palhaços, em que falava sobre os famosos bobos da corte.

O estilo de dramaturgia de Shakespeare foi alterado quando Armin substituiu Kemp, e estudiosos acreditam que essa mudança se deu pois há evidências de que os textos eram solidificados de acordo com as improvisações dos palhaços nas primeiras apresentações, que, após testes diante do público, tornavam-se oficiais.

Paralelo a isso, na Itália, criava raízes a Commedia Dell'arte, que tomava lugar durante o Renascimento italiano. Burnier afirma em seu livro **A arte do ator** que a commedia dell'arte era baseada em um roteiro que servia de suporte para que os atores improvisassem. Não era um texto estruturado, pois indicava apenas entradas e saídas, monólogos, diálogos, cantos e danças.

Os personagens fixos representavam camadas sociais. Pantaleone, o velho rico e tolo mercador de Veneza; il Dottore, personificação do pedantismo dos intelectuais da época; il Capitane, o Mata-Mouros, soldado fanfarrão e covarde metido a valente; Arlecchino, servo esfomeado e atrapalhado; Brighella, servo astuto e briguento; Pulcinella, ora servo, ora patrão, de índole cruel e violenta; gli Inamoratti, jovens apaixonados e sensíveis. Essas figuras eram reconhecidas pelo público pois usavam máscaras com características específicas

para cada personagem. Normalmente, os atores interpretavam o mesmo personagem durante toda sua vida.

Tendo esses personagens estabelecidos, situações cotidianas facilitavam o jogo espontâneo de improvisação. Alex, em seu site, complementa dizendo que os personagens eram divididos em três grupos: os Zanni (criados, classe social baixa), os Vecchi (os velhos, da alta classe) e os Innamorati (amantes), que não utilizavam máscaras.

Um de seus principais personagens era o Arlequim. No início, sua função era exclusivamente divertir o público durante os intervalos dos espetáculos. Sua roupa era feita de retalhos coloridos bem chamativos. Os espetáculos eram apresentados em praças públicas ou ruas, e normalmente tinham uma base dramática, mas sempre eram improvisados. O padrão que se mantinha era o elenco de figuras.

Nessas improvisações, com o passar do tempo, podemos notar, a partir do livro **Palhaços** de Mario Fernando Bolognesi, que os atores começaram a interpretar o Arlequim como cada vez mais inteligente, até que ele superou a posição do personagem Brighella, que costumava vitimar o Arlequim. Na Pantomima inglesa, estilo de teatro baseado na Commedia dell'Arte, John Rich decidiu dar destaque ao Arlequim, assim tornando-o no protagonista da história e desenvolvendo novos personagens auxiliares, que seriam suas vítimas. Um deles foi o clown de cara branca.

Na América Latina, vários povos originários atestam uma figura sagrada do riso. Esses povos acreditam que essa figura sagrada é responsável pela cura da alma através do riso. Não é qualquer pessoa da tribo que pode ter esse papel. Canalizar esse ser sagrado é uma vocação espiritual. No Brasil, temos, no povo indígena Krahô, a figura do Hotxúá.

Ricardo Pucetti, ator e palhaço do grupo Lume juntamente com Ismael Apract Krahô, protagonista do documentário HOTXÚÁ, deram uma palestra promovida pelo centro de pesquisa e formação Sesc-São Paulo. Numa breve introdução em seu site (<https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/hotxua-o-palhaco-sagrado-o-riso-da-terra>), dizem:

Bem no comecinho do mundo ainda não tinha circo mas já tinha palhaço. Os povos do começo sabiam que rir era importante e tinham dentre eles um "fazedor de riso", um ser humano que tinha a função de brincar, surpreender e subverter as regras.

Para os nativos norte-americanos o nome desse "palhaço" é Heyoka, um xamã especial conhecido como "bobo sagrado", com poderes de cura através do riso. Para os índios Krahôns, do norte do Tocantins, o nome é Hotxuá, um índio que brinca, faz rir e é responsável pela harmonia e pelo equilíbrio da aldeia. Bem no comecinho do mundo o palhaço ainda não estava em cena, o palhaço era uma função social.

Além do Hotxuá, aqui no Brasil, temos outros palhaços, ou, como prefiro chamá-los, seguindo as manifestações culturais: brincantes. No **Elogio da bobagem** são citados os Folguedos, que, ao se espalharem pelo Brasil, receberam diferentes nomes como Bumba-meu-boi, Boi-bumbá e Cavalinho Marinho.

Essas figuras consistem na mesma base. O vaqueiro que mata o boi preferido do patrão para atender aos desejos da mulher grávida e, arrependido, faz de tudo para ressuscitar o boi. Apesar de as figuras variarem, sempre há a presença do Mateus, que é o brincante da festa que se assemelha ao arquétipo do palhaço, principalmente no que diz respeito às relações de duplas: o branco e o augusto da palhaçaria se espelham na dinâmica entre Mateus e Birico nos Folguedos.

Porém, depois de ver todas essas figuras, quando surge o clown/palhaço que conhecemos hoje em dia? Essa história é um pouco longa e não se sabe uma origem certa. A autora Alice Viveiros de Castro comenta em seu livro **Elogio da bobagem** que essa origem é complicada de se rastrear em virtude da grande profusão de nomes que essa figura assume em cada lugar. Sobre seu nome, Roberto Ruiz diz que:

A palavra clown vem de clod, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês "camponês" e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano paglia (palha). Material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro "colchão" ambulante, protegendo-o das constantes quedas (CASTRO,2005, p. 55).

Vamos do século XVI para o século XVIII, mais precisamente, por volta dos anos 1770, data de inauguração do circo moderno. Segundo o livro **Palhaços** de Mário Fernando Bolognesi⁷, nos anos de 1758, na Inglaterra, havia espetáculos ao ar livre com homens de pé

⁷ Bolognesi é mestre e doutor pela USP e também palhaço.

sobre o dorso de um ou dois cavalos. Porém, a aristocracia encontrou uma forma de transformar em espetáculo o seu mais caro símbolo social, o cavalo. Foi quando Philip Astley (1742-1814) construiu um edifício permanente em Londres chamado Anfiteatro Astley ou Astley's Circus. Astley, apropriando-se dessas exposições, inseriu-as em uma arena de 13 metros de circunferência, em um recinto fechado para que os cavaleiros das forças armadas inglesas pudessem se apresentar no local. Com isso, ele gerou a possibilidade de cobrança de ingressos. No início, os circos eram fixos e se instalavam apenas nas grandes cidades. Dessa forma os exímios montadores dispensados ou reformados do Exército da Inglaterra puderam continuar com suas carreiras profissionais.

Esses espetáculos, no princípio, eram voltados para a crescente burguesia e para os aristocratas e não se destinavam ao público das ruas e praças, pessoas frequentadoras das feiras e apreciadoras da cultura popular. A prática era altamente elitista. Com o passar do tempo, as exposições dos espetáculos de circo foram chegando para o grande público, que, vendo aquelas apresentações de cavalos voltadas à aristocracia, logo ficava com tédio. Para levar o circo ao público popular, a solução foi aproximar a arte das feiras com a arte equestre militar, gerando uma mistura que possibilitou aos espetáculos circenses incrementarem números acrobáticos e os clowns à apresentação. Clowns e acrobacias eram originários das feiras ambulantes. Alice Viveiros de Castro menciona que essa mistura permitiu que o palhaço de circo fosse considerado um novo personagem cômico, pois nele havia: o palhaço de tablado da feira, os diferentes tipos de criados da Commedia dell'arte, as cenas tradicionais do clown inglês, o clown da pantomima e o jester (bobo da corte) shakespeariano. Esse tipo de espetáculo é o que resiste até hoje.

Ainda hoje, de acordo com Roland Auguet (1974, p7), somente o espetáculo circense combina e alterna emoções tão antagônicas como a gargalhada descompromissada e o receio aflito diante do possível fracasso do acrobata em seu salto-mortal. O riso e a morte dão ao circo um registro emocional único e contraditório. (BOLOGNESI, 2003, p. 31)

Um dos motivos para que o palhaço tenha combinado tão perfeitamente com o circo foi o contraste da tensão com o alívio cômico. Em uma das conversas que tive com meu professor Hugo Rodas⁸, perguntei-lhe qual seria a função da comédia para ele. Hugo me

⁸ Hugo Rodas (1939-2022) foi um diretor uruguaio estabelecido no Brasil e professor de teatro na Universidade de Brasília (UnB).

respondeu que, para ele, a comédia tinha a função de auxiliar o drama. A comédia baixa a guarda do espectador através do riso e, em seguida, o drama pode vir com mais força. Essa montanha russa de emoções é muito importante quando pensamos em uma linha dramática. Independentemente de o humor servir para auxiliar o drama ou não, ele tem sua importância na “montanha russa” dramática. Um espetáculo somente tenso fica cansativo. O espectador fica apreensivo o tempo todo, com os músculos contraídos, a respiração mais acelerada ou presa. É necessário ter um momento de respiro. Podemos observar essa construção na dramaturgia de Shakespeare, que alterna cenas cômicas e dramáticas.

Segundo Marcio Libar, no documentário **Hoje é Dia de Palhaços Olhares**, o circo é um espetáculo que desafia a gravidade. Performers lançam objetos no ar sem deixá-los cair, voam, se equilibram em um fio. O circo é um espetáculo de corpos perfeitos. Porém, existe a figura do palhaço, que é aquele que erra, que cai, que perde, e, com isso, gera o riso. O palhaço vai trazer uma lógica totalmente contrária a tudo que é apresentado no circo, então, pensando na supracitada importância do relaxamento entre cenas tensas, nada melhor que o riso para fazer relaxar. Para tanto, a figura do palhaço se encaixa perfeitamente.

Com tantas referências de personagens cômicos e tantas vertentes históricas levantadas, fica a pergunta: como surgiu o nariz vermelho? Considerado por Lecoq como a menor máscara do mundo, não se sabe a origem exata dessa máscara, porém, acredita-se que tenha surgido com o palhaço augusto.

Na Palhaçaria em geral temos duplas cômicas. Dentro dessa dupla há “cargos” ou funções. Luciane Campos Olendzki, em sua dissertação **A dupla cômica de palhaços**, diz que o início dessa dupla teria se originado no circo moderno europeu, com os palhaços Foottit e Chocolat, que atuavam no circo parisiense *Hippodrome Du Champ de Mars*, em meados de 1894.

Vale ressaltar também que essa divisão entre branco e augusto da dupla veio por um viés racista, uma vez que Chocolat era um homem negro nascido na condição de escravo enquanto Foottit era um homem branco. A história de Chocolat pode ser vista no filme **Chocolate** do diretor Roschdy Zem ou no artigo de Luciane Campos Olendzki.

Argumenta Olendzki:

O *Clown Branco* (Footit) atuava como um tipo autoritário e despótico no jogo e na relação com o Augusto (Chocolat), dando-lhe bofetadas e chutes ao bel-prazer, fazendo-o de serviçal, repreendendo-o, corrigindo-o e tratando-o com malvadeza, esperteza e malícia; sempre tentando redimi-lo e ludibriá-lo por artimanhas e superioridade intelectual. Já o Augusto apresentava-se como figura estúpida, crédula e inapta, sempre atrapalhado, sem conseguir realizar as coisas de forma eficiente e correta. (OLENDZKI, 2016, p. 33)]

]

Graças à fama da dupla francesa do século XIX, assim ficaram conhecidos os papéis representados por cada membro de uma dupla cômica. O clown branco, arquétipo que representa o chefe, é um ser que normalmente é autoritário e cruel. O branco é o palhaço mais cerebral da dupla, representando a razão. Com o rosto tradicionalmente pintado de branco, exhibe-se no picadeiro com trajes majestosos.

O augusto, ademais conhecido como excêntrico, é o arquétipo do perdedor. Esse palhaço costuma usar roupas largas e calçados imensos, enquanto a maquiagem é exagerada. As feições dos traços são enfatizadas com branco, preto e vermelho. O augusto está sempre sujeito às ordens do branco, mas em geral o supera no jogo, mostrando que ele não é de fato burro, pois tem uma lógica pessoal.

Ana Elvira Wuo cita em **O clown visitador** que “[...] a relação desses dois tipos clássicos de clown acaba representando o povo (augusto) e o poder (branco); isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto (Adoum, 1988)

É a partir da figura do augusto, o atrapalhado da dupla, que surgem as teorias sobre os começos do nariz vermelho. No livro **Palhaços** de Mario Fernando Bolognesi relata que Tom Belling, cavaleiro, acrobata e filho de um proprietário de circo, no Circo Renz, por volta de 1869, estava brincando com seus amigos quando decidiu colocar uma peruca de trás para frente e vestir um paletó do avesso. Enquanto fazia seus amigos rirem, foi surpreendido pelo diretor do circo. Ao contrário do que esperava Belling, o diretor achou fantástica sua aparência cômica e o mandou de volta para o picadeiro. Ao entrar na arena, completamente atrapalhado, tropeçou e caiu de cara. Logo em seguida, seu nariz ficou vermelho pela queda. Vendo o ridículo da situação, a plateia se deliciou em risada pelas custas da estupidez de Belling. À semelhança do relato no livro **Palhaços**, Roland Auguet cita essa história em sua obra *Histoire et légende du cirque*. O autor faz um acréscimo: na sua versão da história,

Belling havia ingerido várias doses de gin, e sua queda foi graças à falta de equilíbrio resultante pela embriaguez.

Outra versão, desprovida de maiores dados, seria que um jovem cavaleiro chamado Augusto, entrou embriagado no picadeiro com roupas desproporcionais ao seu corpo. Ao ver aquilo o público caiu em risada por associar o acontecimento com uma paródia do Mestre da pista.

Muitas dessas versões trazem o álcool como fator do nariz avermelhado pois, na época, por volta de 1865, havia uma grande taxa de alcoolismo.

Existem várias versões da origem do augusto e, conseqüentemente, do nariz vermelho, porém, todas elas têm aspectos em comum. O ser atrapalhado, seja por álcool ou por desatenção, acaba cometendo algum deslize. Então, vendo as origens dessas figuras, no próximo tópico irei contextualizar o que é o palhaço no contexto teatral para determinados autores para, futuramente no capítulo 2, falar de seus benefícios.

1.2 PALHAÇO ATRAVÉS DE LECOQ

Agora que já entendemos um pouco sobre palhaçaria depois de uma pincelada por suas origens históricas, vamos conhecer um mais de de Jacques Lecoq (1921-1999). Guy Frexe, da Universidade de Franche-Comté, escreve em **O Clown no Ensino de Jacques Lecoq** (2000) que Lecoq foi responsável pela revitalização do palhaço, uma vez que, a partir de seus estudos, o palhaço de nariz vermelho experimentara novas possibilidades cômicas, como o absurdo, o excêntrico e o burlesco e não estivera presente apenas no circo, mas ganhará as ruas, os cabarés e, o mais importante para nós, as cenas de teatro.

De acordo com seu livro **O corpo poético**, Lecoq nasceu em 15 de dezembro de 1921, em Paris. Seu interesse inicial em movimento começou com os esportes, tendo participado de natação e de pista, porém, foi com a ginástica aos 17 anos que Lecoq teve maior contato com a potência das artes físicas. Durante os exercícios de ginástica com barras paralelas e horizontais, ele descobriu a geometria do movimento.

Em 1941, enquanto estudava na escola de educação física de Bagatelle, Lecoq conheceu Jean-Marie Conty (1904-1999), o primeiro colocado na Politécnica. Conty, aviador e jogador internacional de basquete, era também o responsável pela educação física na França. Conty tinha amizade com Antonin Artaud (1896-1948), célebre poeta, ator, dramaturgo, e diretor de um teatro francês. Ademais, Conty também tinha amizade com Jean-Louis Barrault (1910-1994), que iniciou sua carreira de mímico em 1931 e depois passou para o cinema. Por isso, Conty tinha interesse na intersecção de esporte e teatro. Essa amizade com Conty possibilitou que o teatro chegasse até Lecoq, que, em 1947, ensinaria técnicas de expressão corporal na L'Education par le Jeu Dramatique (EPJB), escola baseada em métodos não convencionais fundada por Barrault.

Lecoq fez sua primeira aula de teatro na associação Travail et Culture (TEC), onde foi aluno de Charles Dullin. Durante exercícios de improvisação em mímica, utilizava em primeira linguagem os gestos que havia aprendido na faculdade de educação física. Para ele, esporte, movimento e teatro já estavam associados.

Durante suas aulas na TEC, conheceu Claude Martin, que, no final do curso, juntou-se a Lecoq e amigos para criar o grupo dos "Aurochs". Em seguida, entra Luigi Ciccione, professor de Lecoq na época em que estudava educação física na Bagatelle, Gabriel Cousin e Jean Séry. As novas adições ao grupo recebem o nome de "Les compagnons de la Saint-Jean" [Os aprendizes da São João]. Em uma apresentação em Grenoble, foram vistos por Jean Dasté (1904-1990), ator e diretor de teatro, que convidou alguns dos atores da companhia para se juntarem à Les Comédiens de Grenoble. Esse foi o início da atividade teatral de Lecoq uma vez que, mais tarde, ele assumiu o treinamento da companhia.

Graças a Jean Dasté, Lecoq foi apresentado à interpretação com máscaras e o Teatro Nô japonês, uma forma milenar dramática que mistura canto, pantomima, música e poesia praticado no Japão desde o século XIV. Dasté fez uma peça chamada L'Exode, espetáculo que empregava linguagem de mímicas e máscaras em que todos os atores usavam uma máscara dita "nobre", hoje conhecida como máscara "neutra". A experiência marcou muito Lecoq.

No final de 1947, Lecoq deixa Grenoble e vai para a Alemanha, onde, durante seis meses, fez palestras nas escolas para demonstrar aos alunos e professores o movimento e a expressão dramática utilizando a máscara “neutra”. Em 1948 deixa a Alemanha e vai para a Itália, onde planejava passar apenas três meses e acaba ficando por oito anos.

Na Itália, Lecoq começa trabalhando no teatro universitário de Pádua, onde descobriu o teatro e as máscaras da *commedia dell’arte*. A seguir, em sua jornada na Itália, conhece Carrlo Ludovici, ator que interpretava o papel de Arlequim e ensinou as atitudes dos personagens a Lecoq, que, usando desses conhecimentos, criou uma ginástica de Arlequim cujas bases ele ensinou posteriormente aos seus alunos. Em 1956, volta a Paris e funda sua escola em 5 de dezembro.

Seu curso era composto por aulas de máscara neutra e expressão corporal, coro e tragédia grega, *commedia dell’arte*, figuração em mímica, pantomima branca, máscaras expressivas, música e, como base técnica, os alunos deviam dominar a acrobacia dramática e a mímica de ação. Logo em seguida, acrescentou também um trabalho sobre improvisação falada e escrita. Porém, foi apenas em 1962, seis anos após a abertura que iriam aparecer os Clowns/Palhaços em sua escola. O estudo possibilitou um enorme e rico território dramático, além de dar ao ator uma grande liberdade para si mesmo em virtude do domínio do cômico e da descoberta do seu próprio palhaço.

Lecoq diz em **O corpo poético** que o surgimento do palhaço em seu curso se deu a partir de uma inquietação pessoal sobre a relação entre *Commedia Dell’Arte* e os Clowns de circo. Lecoq inquietava-se com um mistério. O Clown faz rir, mas como?

Solicitei um dia aos alunos para que se pusessem em círculo - lembrança da pista - e nos fizessem rir. Um após o outro, eles tentaram umas palhaçadas, umas cambalhotas, uns jogos de palavras fantasiosos, tudo em vão! O resultado foi catastrófico. Sentíamos algo preso na garganta, uma angústia no peito, tudo se tornava trágico. Quando se deram conta desse fracasso, pararam com a improvisação e foram sentar-se, desapontados, confusos, perturbados. Foi então, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa, assim, despida. Encontramos! O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir (LECOQ, 2010, p. 213).

Lecoq, em um primeiro momento, não estava interessado no palhaço do circo. Salvo a dimensão cômica, ele e seus discípulos não tinham nenhuma referência de estilo ou forma específica, e abordaram a pesquisa de forma mais livre. Foi somente mais tarde que seu aluno e futuro professor da escola, Pierre Byland, trouxe o famoso nariz vermelho. Tratava-se da menor máscara do mundo, que, em oposição às outras máscaras, não tem interesse em esconder, e sim revelar a ingenuidade e fragilidade do indivíduo.

Para pesquisar seu palhaço, cada um deve antes pesquisar seu próprio ridículo, pois, diferente da *Commedia dell'arte*, o ator não vai interpretar um personagem pré-estabelecido, mas sim deve fazer uma pesquisa interna para descobrir o seu palhaço. O quanto menos a pessoa se defender, deixar-se vulnerável e abrir mão de tentar representar um personagem, mais forte o seu palhaço aparecerá nesse estado de exposição das próprias fraquezas

Partindo dessa linha de pensamento de que o palhaço/clown seria nosso lado mais vulnerável, podemos citar célebres palhaços como: Charlie Chaplin e Mr. Bean, que são atores ingleses; os norte-americanos Gordo e Magro, Jerry Lewis e os três patetas; e, pensando em nós da América Latina, temos o Chaves.

E o que todos eles têm em comum? Todos eles estão ligados com o lado mais vulnerável que temos, o lado mais humano, do perdedor, do fracassado, que é algo que todos os humanos conseguem compreender em alguma camada e rir, seja por um sentimento de superioridade sobre a situação ou até mesmo uma identificação, seja por ter visto algo parecido, ou até mesmo ter passado por essa situação.

Mas, pensando assim, ser palhaço soa como algo doloroso, uma vez em que o ator tem que passar por um lugar de inferioridade e vulnerabilidade para os outros rirem dele. Não é bem assim. Um dos pensamentos que Lecoq defendia em suas aulas de palhaçaria era que:

Na verdade, o clown nunca deve ser doloroso para o ator. O público não caça diretamente dele; sente-se superior e ri, o que é completamente diferente. Além do mais, o ator está com uma espécie de máscara, em parte protegido pelo nariz vermelho (LECOQ, 2010, p. 220).

Outra observação a ser feita é que, se repararmos, todos os exemplos que citei anteriormente, como Chaplin, Mr. Bean, Chaves, etc, são considerados palhaços sem nariz. Dessa forma, o palhaço estaria muito mais no estado de jogo do que na aparência. Claro que

o nariz tem sua importância, principalmente quando o aluno está começando a estudar o palhaço, pois essa máscara o protege e lhe permite ser vulnerável, porém, não será ela que o fará ser palhaço.

Entre 1972 e 1976 o curso de Lecoq sofreu algumas modificações. Durante esse tempo, ele e seus alunos tiveram que se transferir para diversos lugares, passando até por dificuldades. Quando a trupe foi para Théâtre de la Ville, o espaço era grande e sem aquecimento e, por isso, todos faziam as aulas de cobertores. Essas condições abriram para Lecoq uma oportunidade de novos territórios dramáticos que ampliaram o campo da sua pedagogia e conduziram a novas criações. Uma delas foi, inclusive, que, durante os espetáculos, os clowns perderam seus narizes, mas os conservaram na pedagogia (LECOQ, 2010, p. 38).

A transformação de tirar o nariz das apresentações mostra que o nariz é mais necessário no processo da descoberta do clown pessoal do que para a manutenção da figura diante do público. Uma vez que o ator já entendeu o estado de jogo com o auxílio do nariz, já pode removê-lo. Isso faz ainda mais sentido se pensarmos que Lecoq foi discípulo de Jacques Copeau (1879-1949), que acreditava na importância desses estados lúdicos.

Copeau, fundador do Théâtre du Vieux-Colombier, acreditava que o teatro precisava de uma renovação urgente, a começar pelo ator, que ele acreditava que precisava se libertar e tirar a trapaça e falsidades acumuladas de suas cenas e jogos. Copeau encontrou a solução no instinto do jogo da criança, em quem ele acreditava que existia uma disponibilidade, invenção, atenção e imaginação, características que ele queria preservar em seus atores. Inspirado nisso, ele separou um grupo de crianças de 10 a 14 anos e começou a conduzir exercícios pedagógicos para preparar a abertura de sua École du Vieux-Colombier. Ao propor exercícios voltados para as fábulas, percebe como as crianças entram nos personagens pelo corpo:

[...] não só por “representando” o animal para que seja reconhecível, mas o “mimando internamente”, procurando por exemplo “o passo silencioso e desligado do gato para que apareça seu personagem (FREIXE, 2018, p. 38).

Ele queria que a criança se lançasse ao jogo dramático através de seu corpo, e de toda uma imaginação física. Acreditava que a análise psicológica do personagem e das palavras

gerassem um distanciamento do primeiro mimetismo e da espontaneidade criadora, impedidas pela racionalidade. Mas, para seu método funcionar, a criança deve estar completamente imersa no jogo, deve deixar a realidade para viver no imaginário. Segundo ele, há uma ligação que conecta o palhaço com o ator improvisador da *commedia dell'arte*, que era saber extrair da infância a força primária da sua fantasia.

E essa imaginação viva fez os olhos de Copeau brilharem com entusiasmo ao ver improvisações de uma das cenas de palhaços por causa do jogo constantemente renovado com o público:

Uma noite, um de seus *lazzi* desencadeia um riso prolongado de uma senhora na galeria. [O palhaço] parou e, de perfil, encarou quem ria, sem mover-se, levantando as sobrancelhas. E quando a mulher ria cada vez mais, ele continuava olhando para ela. Então ele retomou seu exercício e não fez nada, naquela noite, que fosse de acordo com a cumplicidade que ele havia tido com aquela plateia (FREIXE, 2018, p. 39).

Copeau, vendo a cena, acreditou que a graça do jogo foi multiplicada por dez vezes ao constatar o quanto aqueles palhaços com seus corpos treinados estavam atentos ao jogo do momento, o que lhes permitiu encontrarem uma transposição de sentimentos através de uma escrita poética do gesto e sua capacidade de estarem conectados com o presente, jogando com o momento em constante interação com a plateia. Isso mostra que à revelia de estar com nariz vermelho ou não, depois de entendido o estado de vulnerabilidade e passado o tempo pesquisando seu palhaço interior, a graça do palhaço é seu estado de jogo, onde se encontra vulnerável e atento ao momento.

Acredito que o palhaço seja mais que um arquétipo, é um estado a que se chega. como palhaço e outras figuras em outras culturas se assemelham, pois todos estão nesse estado de brincante. A brincadeira move esse arquétipo.

2 IMPORTÂNCIA DA PALHAÇARIA PARA A CENA

Depois de ter passado por possíveis origens da palhaçaria ao longo dos anos, neste capítulo veremos os benefícios que o estudo da palhaçaria e sua técnica podem trazer para o ator ou atriz, através de um diálogo entre autores que discorrem sobre o assunto, e minha experiência pessoal. Vale ressaltar que, durante o segundo e terceiro capítulo, sempre que mencionarmos ator ou atores, palhaço/*clown*, estaremos englobando ambos os gêneros, isto é, não há exclusão de gênero nas práticas.

2.1 O MEDO DO ERRO

No início da minha jornada acadêmica em 2018, logo após minha formação escolar, o excesso de liberdade oferecido pela universidade foi muito notório para mim. Me encontrei em um momento em que tinha acabado de sair da escola, local em que havia inúmeras regras, grade curricular pronta, onde eu precisava de permissão para saída de sala de aula mesmo para usar o banheiro, onde havia provas em que, se eu errasse uma questão, anularia um acerto, onde os alunos ririam de mim se eu fizesse uma pergunta que eles julgassem “burra”.

Então fui para a universidade, um local onde tive mais autonomia do que na escola. Pude escolher minha grade horária, não precisei pedir para ir ao banheiro, etc. Tive que desenvolver autonomia em trabalhos e pesquisas, seja para um trabalho de uma disciplina ou para além da vida acadêmica, como ir atrás de diversas formações complementares, pensando na minha vida profissional e me aventurando em cenas e exercícios exploratórios.

Porém, esse excesso de liberdade repentino não foi só flores. Muito pelo contrário, foi assustador. Me lembro que eu não conseguia de jeito nenhum ir aos banheiros nos primeiros meses porque achava super desrespeitoso sair da sala sem pedir permissão ao professor. Ao decorrer das aulas, fui percebendo o quanto a escola podou meu lado criativo, meu lado espontâneo. Na UnB, EU olhava para o Pedro de 2013 que fazia aulas de teatro e se aventurava, brincava, se divertia, não tinha tanto medo de experimentar, e percebi como eu

tinha perdido toda essa espontaneidade. Hoje escrevendo sobre isso, me lembro de uma história citada por Paulo Coelho:

Eis o procedimento adotado pelos treinadores de circo, para que os elefantes jamais se rebellem – e eu desconfio que isso também se passa com muita gente. Ainda criança, o bebê-elefante é amarrado, com uma corda muito grossa, a uma estaca firmemente cravada no chão. Ele tenta soltar-se várias vezes, mas não tem forças suficientes para tal. Depois de um ano, a estaca e a corda ainda são suficientes para manter o pequeno elefante preso; ele continua tentando soltar-se, sem conseguir. A esta altura, o animal passa a entender que a corda sempre será mais forte que ele, e desiste de suas iniciativas. Quando chega a idade adulta, o elefante ainda se lembra que, por muito tempo, gastou energia à toa, tentando sair do seu cativeiro. A esta altura, o treinador pode amarrá-lo com um pequeno fio, num cabo de vassoura, que ele não tentará mais a liberdade ().

Essa poda da espontaneidade, criatividade e liberdade não é exclusiva a mim. Por outro lado, é claro que há uma variação, pois algumas escolas incentivam mais o lado criador e outras, menos. Porém, percebi que esse medo do constrangimento em público, de ser julgado por fazer algo errado por não saber o que fazer quando há um excesso de liberdade não acontecia e não acontece apenas comigo. Nas aulas do meu primeiro semestre, onde, durante as aulas de Movimento e Linguagem 1, estávamos aprendendo sobre Viewpoints⁹. Havíamos passado por alguns exercícios de ritmos diferentes, explorando ora apenas movimentos circulares, ora movimentos retos, a movimentação em níveis/planos diferentes (alto, médio e baixo), sozinhos e em grupo, até que, em certo momento, a professora dividiu em “raias” e pediu voluntários. Eu e mais duas pessoas fomos.

Antes de o exercício de fato se iniciar, com nós já posicionados, a professora, que costumava dar comandos, falou que poderíamos ser livres, improvisar como bem desejássemos, escolher o ritmo, o nível, se iríamos jogar com a outra pessoa ou ignorá-la. A única regra era que não podíamos sair das nossas raias. Eu lembro que, ao começar o exercício, eu fui travado por um medo de errar. Eu e meus colegas ficamos perguntando se podia isso ou aquilo, justamente pelo medo de não fazer certo, porém, a professora disse para parar de perguntar e fazer.

⁹ Técnica criada nos anos 70, em Nova York, originalmente pela coreógrafa Marie Overlie e futuramente explorada pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau. Através de um trabalho relacional de tempo e espaço, a técnica trabalha a consciência do corpo e uma sistematização de sua relação com o espaço.

Aquela liberdade repentina foi como uma explosão. Era como se não fizesse sentido. Eu pensava na minha cabeça: nossa, mas será que pode tudo, tudo? Mas e se eu fizer algo e ela brigasse que não podia? Eu devo ter entendido errado. Foi nesse momento que eu percebi como o excesso de liberdade havia me travado, como eu não estava acostumado com aquilo. Como tudo que eu havia feito no meio escolar havia um comando, quando finalmente me foi dada liberdade, eu me senti com medo e preferiria um direcionamento mais preciso, pois não sabia o que fazer com todas aquelas possibilidades.

Paralela à minha experiência individual, fui percebendo esse bloqueio em mim, o que me fez atentar para as outras pessoas. Percebi que esse comportamento se repetia com diferentes pessoas, por diferentes motivos e em diferentes contextos, fosse observando meus colegas durante as aulas, observando enquanto eu era monitor de alguma disciplina ou quando me propunha a passar algum exercício. Durante a oficina que eu dei para alunos de dentro e fora da UnB de palhaçaria, observei esse medo. Também pude constatá-lo durante a disciplina de estágio em que eu ia para as escolas para observar e para dar aula para os alunos.

Esse medo do erro, ou de passar ridículo, acontecia quando o professor ia começar algum exercício e pedia para a turma alguns voluntários para iniciar o exercício. Quase sempre ficava um silêncio e todos ficavam se entreolhando. Isso também ocorre quando é proposto levarmos alguma cena para a aula e o professor pergunta: Quem quer começar? E esse comportamento toma tanto a forma de uma reação mais extremista de congelamento quanto formas mais sutis, como, por exemplo, não sair da zona de conforto da temática, corporeidade, linguagem, muitas vezes se preocupando mais em fazer algo bonito para conseguir palmas dos colegas em vez de tentar algo novo, mesmo não alcançado o ideal logo de início. Às vezes isso ocorre por ser mais confortável continuar no mesmo, mas também muitas vezes por medo de errar ao tentar o novo.

E esse mesmo comportamento também foi percebido na escola durante minhas observações, em distintas séries, distintos exercícios e com distintas idades. Uma vez, a professora passou um exercício de desenhar e os alunos perguntavam se podia copiar o desenho do Pinterest, aplicativo de fotos, em vez de criar seu desenho.

2.2 EM QUE A PALHAÇARIA PODE ACRESCENTAR?

Então, pensando nesses bloqueios que impedem o artista de explorar o novo e colocar todo seu potencial em jogo, leio um texto de Marianne Tezza Consentino, que tive a honra de conhecer em 2023 durante minha ida na UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). Durante a pós-graduação de Marianne em Artes, que atualmente é professora de teatro da UFPE, ela discorre sobre o clown pessoal, pontuando o processo de contato do ator com sua subjetividade incitado pela técnica do clown. Marianne cita Burnier para esclarecer o papel do orientador durante o trabalho de iniciação à palhaçaria, dizendo: “o processo de descoberta do clown pessoal provoca a quebra de couraças que usamos na vida cotidiana” (COSENTINO, 2008, p.15.) e, partindo dessa observação complementa: “cumprindo um papel quase de psicólogo, ir derrubando pouco a pouco todas essas estruturas defensivas” (COSENTINO, 2014, p.23).

Para explicar o que seria essa couraça, Marianne traz para dialogar com Burnier o austríaco Wilhelm Reich (1897-1957), discípulo dissidente de Freud, que introduz o termo “couraça” na psicanálise. Tatiana Pimenta estudiosa de temas como Psicologia Positiva e os impactos da felicidade na saúde física e mental cita Reich em seu site (<https://www.vittude.com/blog/terapia-corporal-reichiana/>) dizendo que:

As couraças são como mecanismos de defesa criados pelo corpo em momentos de adversidade. Elas servem para proteger o ego da realidade. Nelas, estão contidas memórias reprimidas, geralmente da infância, e conflitos internos que se tornam verdadeiras prisões energéticas [...] O organismo, sobretudo, fecha-se para evitar sensações e sentimentos ruins como uma forma de proteção. Porém, as emoções positivas também são bloqueadas. A pessoa encouraçada, então, atinge um estado de dormência e tem dificuldades para expressar emoções

Logo, essa couraça seria causa de uma neurose, que Freud diz ser uma manifestação corporal e não apenas mental. Então, quando Burnier fala da necessidade que o ator precisa ter de quebrar suas “couraças”, Marianne entende que o ator precisa buscar outros modos, sem ser os ditados pelas normas sociais de relacionar consigo e com o próprio ambiente.

Lembro de um momento em 2019, em que estava dando uma carona para o mestre falecido Hugo Rodas, em que ele citou justamente sobre essa couraça dos atores. Hugo relatou como era difícil moldar para atingir o seu ideal, pois havia um “personagem” antes do

ator, e o personagem tem uma linha de raciocínio própria. Não se muda um personagem, então ele tinha um trabalho dobrado. Primeiro, o de quebrar essa couraça do ator, tirando esse personagem social e, só depois, chegando de fato à pessoa, é que ele conseguia moldar como bem pretendia.

Marianne, através de sua pesquisa, percebeu que o palhaço não irá eliminar essas couraças. Para ela, o palhaço é uma figura que aprendeu onde está sua “dureza” e brinca com seus próprios mecanismos de defesa, rindo deles. Essa não é uma tarefa fácil, mas, de acordo com Jacques Lecoq, é essencial para o palhaço

Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos clowns, para uma pesquisa “de seu próprio clown”, que se tornou um princípio fundamental (LECOQ, 2010, p. 214)

Pude perceber essa questão de transformar a fraqueza pessoal em força teatral no *Fest Clown* de 2023, festival que reúne vários números de palhaços aqui em Brasília. Presenciei o espetáculo **Circo de Los Pies** conduzido pela palhaça Asmeline, em que fiquei maravilhado e pude apreciar a potência e pluralidade do universo da palhaçaria. No *folder* da peça, Asmeline se apresenta da seguinte forma:

“Meu nome é Asmeline. Sou uma palhaça com deficiência, nasci com Hemimelia Fibular, uma má formação congênita na perna direita. Minhas pernas sempre chamaram a atenção das pessoas e, nesse espetáculo, são as protagonistas de uma dramaturgia criada a partir da assimetria e da criatividade do meu corpo”

Foto 2 - Diferenças

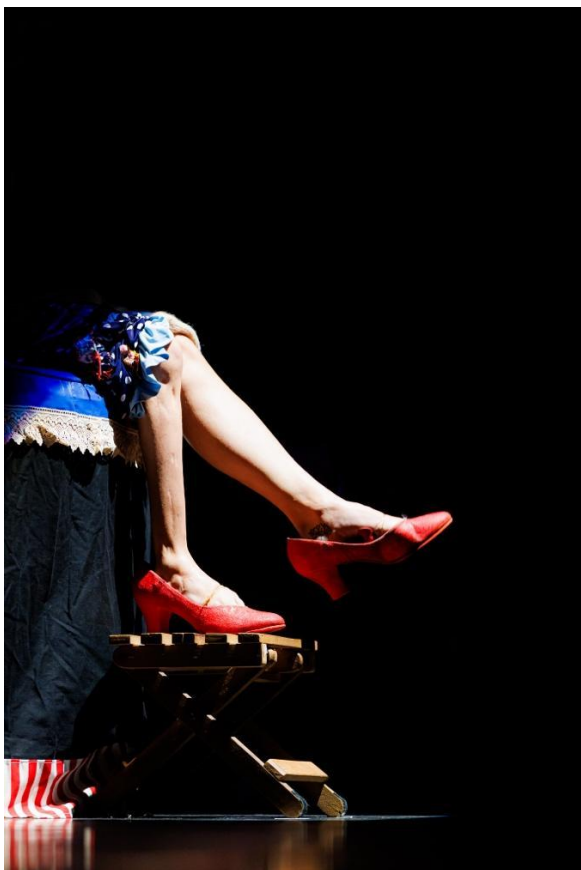


Foto 3 - Pezinho



fotos: Felipe Menezes/Sesc-DF

E tem como sinopse o seguinte texto:

“Circo de Los Pies é um espetáculo de animação cômico-circense no qual a Palhaça Asmeline da vida e apresenta ao público seus dois pés sem concerto. Pezão e Pezinho, duas personalidades que dividem juntas um mesmo corpo. De maneira poética, cada pé com seus sonhos e frustrações, com seus êxitos e fracassos, criam juntos um pequeno circo feito de desvios, e que a cada atração revela ao público que pés não foram feitos somente para estarem no chão, Pés também podem voar!”

E diz que o espetáculo se propõe a ser acessível, e colocar o corpo com deficiência como protagonista e autor do seu próprio discurso. Foi uma experiência incrível e emocionante, primeiro, é visível através da palhaça e da dramaturgia da peça, ver como a palhaçaria fez Asmeline se encontrar no mundo, um lugar em que ela se sentia aceita do jeito que era, e além dessa ajuda pessoa, como ela conseguia levar essa mensagem para o público através da

palhaçaria de forma leve, poética, porém intensa, sendo acessível a todos os públicos de qualquer faixa etária ou classe. Essa peça também me fez pensar nas possibilidades de levar a palhaçaria para dentro de sala de aula como educador, através do palhaço trabalhar temas que podem ser considerados tabus com mais facilidade através de uma poética própria do universo *clown*

Foto 4 – Encontro com a Palhaçaria



Fotos: Felipe Menezes/Sesc-DF

Porém, não é tão fácil chegar nesse estado de vulnerabilidade e aceitação de si, durante alguns exercícios de se apresentar, conduzidos por Marianne, foi percebido um enorme abismo entre o que se “é” cotidianamente e aquilo que se gostaria de ser.

Então, através da busca de seu palhaço interior, o ator terá que passar por um processo de autoconhecimento, o que é extremamente necessário para que se possa saber jogar com seus pontos fortes e fracos durante seus processos criativos. E esse processo se estende para além da performance do palhaço, pois o autoconhecimento irá ajudar também o ator no drama. A partir do momento que se entende como funciona o corpo, seu psicológico, seu

jogo, torna-se mais fácil, através da consciência, modificar, neutralizar ou acentuar tais características.

Além do que, uma vez acessando esse lugar de vulnerabilidade, sem camadas desnecessárias, o performer conseguirá se conectar com o público com mais facilidade, já que o público irá presenciar uma figura que não está se defendendo dele e nem o atacando, está apenas sendo ele mesmo.

E, para chegar nesse estado de vulnerabilidade, existem alguns exercícios de palhaçaria, como o “Apresente-se”. O foco desse exercício é apenas deixar-se ser visto pelo público sem a carapaça. Esse, particularmente, é um dos exercícios mais difíceis que eu já fiz. O exercício consiste em uma pessoa ir para trás de um biombo, colocar o nariz vermelho, e sair detrás dele da forma mais natural e honesta possível, apenas para ficar parado diante do público, olhando cada um da plateia e deixando-se ser visto nesse estado sem “escudos”, apenas permitindo que eles observem seu lado vulnerável enquanto você olha para eles de volta, fazendo uma troca. Durante esse exercício, é notório o mecanismo de defesa de cada um. Algumas pessoas tendem a assumir uma postura de ataque, um olhar mais ameaçador, como quem diz “não acesse meu lado vulnerável, não”. Por vezes, pode ser que o peito se abra em postura de enfrentamento. Já outras pessoas assumem uma postura de defesa, começam a rir, desviar o olhar do público. Porém, quando a magia ocorre, e você finalmente consegue ver a pessoa que está na sua frente sem defesas, é lindo de se ver. Algumas pessoas caem no choro, outras em gargalhadas sinceras, mas a conexão com o público é algo totalmente diferente e sincera. A vulnerabilidade é mais potente do que a primeira figura que entrou, tentando se proteger de ser acessada. Ao nos deixarmos ser vistos, o público consegue ver o lado humano daquela criatura e ter empatia.

A palhaçaria também trabalha algo fundamental, não só para o ator, mas para a vida de qualquer pessoa. É a lição de não ter medo de tentar e errar. Conforme citado anteriormente, enquanto estamos nos desenvolvendo como seres humanos e passando pela aprendizagem na escola, normalmente, o ato de errar é repreendido e punido. Isso pode gerar um bloqueio no indivíduo que o acompanha depois que se forma na escola.

Na minha graduação, durante aulas curriculares, cursos externos e estágios nas escolas, sempre observei um medo, tanto em mim quanto nas outras pessoas. É o medo de

errar. O medo é um mecanismo de proteção natural, porém, esse medo do erro excedia e chegava ao ponto de paralisar as pessoas, que podiam nem tentar fazer algum exercício proposto, mesmo estando em um ambiente que, teoricamente, seria seguro para tal.

O palhaço não pensa de uma forma comum, pois tem sua lógica própria. Ana Carolina Sauwen, em sua dissertação **Caminhos para uma palhaça**, discorre sobre o assunto. Ela afirma que não importa a ação que o palhaço estará fazendo, desde que ele tenha clareza absoluta de sua lógica pessoal, pois essa clareza irá determinar sua forma de agir, partindo do modo de pensar do palhaço. Gaulier complementa:

Quem joga com o palhaço deve ter o prazer de se desvencilhar de valores caros à sociedade, pois ele vai justamente na contramão desses ideais. O seu sucesso é o seu fracasso. Ele vive no erro, mas seu erro pode ser um acerto. Deve aceitar seu ridículo, se divertir com isso, deleitar-se, valendo-se dessa condição para poder trazer o riso, a gargalhada, a emoção e o encantamento da platéia (GAULIER, 2016, p. 24).

Dessa forma, o treinamento de palhaço irá trabalhar com o erro, ou com uma forma não convencional de resolver os problemas. Tudo aquilo que foi ensinado durante a formação do indivíduo, a noção de que não se podia errar, será usado na palhaçaria. Zé Regino dá o seu ponto de vista no documentário **Hoje é dia de palhaço olhares**: “O palhaço na verdade é a arte que você faz com todo aquele lixo pessoal, eu costumo falar que tudo que você pagaria para um bom terapeuta pra você ficar livre, pro palhaço isso vira matéria prima” (timestamp).

Para Zé Regino, o indivíduo, além de normalizar o erro, deve saber jogar com ele, de forma que, para além da cena, permita-se sair da zona de conforto sem medo do erro. Um exemplo de cena que trabalha com o erro é a cena do Zambelê, palhaço de Zé Regino do vídeo ¹⁰abaixo.



Porém, não é apenas o erro pelo erro, pois é ao nos desapegarmos do medo do erro que abrimos a porta para a coisa incrível que é brincar em cena. Enquanto estava na disciplina de Interpretação Teatral 3, em que nesse tempo, eu havia tido somente uma aula de palhaçaria, essa palavra me apareceu: brincar.

Quando comecei a entender o teatro com uma brincadeira, foi como se tivesse virado uma pequena chave na minha cabeça, e comecei a enxergar tudo de uma forma mais interessante e divertida. Porém, essa virada de chave não foi algo abrupto, foi algo plantado e que foi germinando aos poucos. Mesmo tendo certas percepções, eu não conseguia colocar em prática a brincadeira da maneira ideal para mim, justamente por causa do medo do erro. Foi um processo.

Curiosamente, essa palavra continuou me perseguindo. Durante uma oficina de máscaras que fiz com Marcelo Nenevê em 2022, a palavra-chave da vivência era brincar. Foi durante essa oficina que eu tive a maior virada de chave, a de realmente entender o sentido de brincar em cena, tanto na ideologia quanto na prática. Foi como se aquela semente plantada lá atrás finalmente tivesse florido, e essa experiência me acompanha até os dias atuais.

Na disciplina de Interpretação e Montagem em que estou matriculado atualmente, a professora Ana Cristina (Bidô Galvão) pediu para levarmos um manifesto nos primeiros dias de aula. Trata-se de uma cena que devia ter em média 20 minutos e que carregasse algum tipo de discurso, pró ou contra algo. Além de manifesto pessoal, servia para ela conhecer melhor nossas linguagens e percursos teatrais. Depois de muito desespero, pois haviam poucos dias para eu entregar uma cena pronta, decidi fazer um manifesto pró-brincadeira, e fiz a cena inteira baseada em brincar, contendo imaginação, comédia, drama, jogo com a plateia, subversão de objetos, tudo através da brincadeira.

Essa palavra mágica realmente mudou meu jeito de ver o teatro, pois trouxe mais leveza e tornou tudo mais divertido e interessante. E, como dito anteriormente, essa palavra começou a me perseguir. Ela e outra palavra que andam juntas, que é jogo, que também apareceu com grande importância em textos lidos sobre palhaçaria. No texto **O Clown no ensino de Jacques Lecoq**, escrito por Guy Freixe, o autor explica o porquê dessa importância do jogo para Jacques Lecoq em sua escola:

O presente artigo nos mostra que a prática do estilo clown tal como é desenvolvida na Escola Internacional de Mimo, Teatro e Movimento de Jacques Lecoq pertence à tradição da Escola do Vieux-Colombier criada por Jacques Copeau, que tem como base o espírito infantil e o jogo (FREIXE, 2018, p39).

Freixe mostra que Copeau percebeu que existem dois tipos de escolas que são opostas. Uma delas é a da interpretação, segundo a qual o ator parte do texto dramático e deve mediar com a espessura semântica da linguagem. Já a que foi sua escolhida, a escola de improvisação, preconiza que o ator é confrontado sobretudo com o momento e o presente, aquilo que está acontecendo com o público e o parceiro (FREIXE, 2018, p. 39).

É partilhando dessa ideia acolhida por Copeau que Lecoq diz: “Quando o ator entra em cena com seu nariz vermelho, seu rosto apresenta um estado de disponibilidade sem defesa.” (LECOQ, 2010, p. 215)

Esse estado de disponibilidade vai fazer com que o palhaço esteja aberto ao jogo, tanto atendendo ao seu parceiro de jogo quanto ao que ocorre na plateia. Essa atenção do palhaço presente é citada em vários trechos. Vejamos alguns:

“O clown, ultrasensível a outros, reage a tudo o que lhe chega, e viaja, então entre um sorriso simpático e uma expressão triste. (LECOQ, 2010, P. 215).

“Diferente de outros personagens do teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros.” (Id., Ibid., p. 217)

“A mínima reação, um gesto, um riso, uma palavra, vinda do público era para ele a ocasião de um início de jogo. Lembrança impressionante de um grande *clown!*” (Idem, Ibid., p. 217)

E essa é uma das dádivas da palhaçaria, um incrível e difícil treinamento para o palhaço. Independentemente do local em que esteja apresentando, alguns com mais, outros com menos dificuldades, sua escuta tem que estar aberta ao momento. É necessária uma atenção múltipla para estar em cena, prestar atenção na sequência do número e na dramaturgia a ser seguida, estar atento ao jogo do seu parceiro de cena ou objeto de cena caso haja algum, e estar atento na plateia. Para o palhaço, o termômetro de qualidade, e de temporalidade está nessa escuta.

Figura 5 – Troca com o público



Foto: acervo pessoal

Atualmente, estou fazendo uma oficina de palhaçaria com Denis Camargo, e percebo como, em uma simples estrutura de jogo, durante o momento em que se está em cena, aparecem várias coisas, seja algum som externo, algum tropeço, uma falha na luz, alguma reação da plateia, ou até mesmo algo que o próprio clown descobriu enquanto estava em cena. Se também foi perceptível para a plateia, o palhaço não pode ignorar, senão, ele não estará sendo justo com o público.

Denis passou um exercício simples de triangulação, em que uma dupla fazia uma entrada de picadeiro, parávamos um ao lado do outro e, em um primeiro momento, o primeiro palhaço que se manifestasse iria escolher um local para dar um primeiro passo, olharia para esse local, deixaria fluir no corpo qual a sensação que ir para aquele lugar iria te trazer, e compartilharia com a plateia. Depois de dar o passo, passaríamos o foco para o outro palhaço,

que, por sua vez, receberia esse sentimento do outro, deixaria reverberar em seu corpo, escolheria um local para dar seu passo, compartilharia com o público, e repetiríamos a dinâmica. Assim por diante, o jogo vai se desenvolvendo, podendo até surgir alguma rivalidade em quem chega primeiro na frente, um querendo se aproximar do outro por estar interessado/apaixonado e o outro se afastar.

A estrutura do jogo é fixa, porém o que surge dentro desse jogo vai depender da escuta com seu parceiro e o público.

Na minha vez, fui com Gabriel Pogó, e o jogo começou por ele que se movimentou limpando o lugar para onde ia se locomover. Embarquei nesse jogo, porém, em certo momento, ele havia limpado tão bem onde ia pisar (mimicamente) que procurei outros lugares, mas acabei indo para o mesmo local que ele, ficando colado. Isso gerou um incômodo em seu palhaço, mas, no momento em que ia se afastar, surgiu o som de um galo cantando nas redondezas. Pogó, muito esperto, dá seu passo se afastando de mim enquanto imita um galo, dublando o som do fundo. Essa esperteza gerou risadas no público.

A partir do momento em que eu decidi ir para o mesmo quadrado que ele, devido a sua reação, demos lugar a outro jogo. Não era mais um jogo de limpeza.

Porém eu, ansioso, ia ignorando esse novo jogo de afeto que havia surgido e estava prestes recuar para meu antigo local que estava limpo, mas Denis, com seu olhar treinado, disse: “não recusa, escuta a plateia”; Eu, que estava olhando para trás, volto a olhar pro público, respiro, e percebo que o jogo havia mudado. Por isso, abandono a ideia que estava impondo em cima do novo jogo de uma forma forçada a continuar com o antigo e, entendendo o novo jogo que havia surgido, vou novamente pro espaço a que ele foi. Dessa vez, no entanto, imito um galo apaixonado. Resultado: a plateia voltou a rir e ficou comigo novamente.

Pensando na lógica do jogo/brincadeira, é como quando alguém pega a bola e quer impor algo no jogo, pois se entende o dono da bola. Essa atitude de impor cria um distanciamento com quem está jogando junto, seja público ou parceiro de cena, porém, quando se há uma escuta, e não arrogância dentro do jogo com uma falsa hierarquia do tipo

“eu vou fazer o que eu quiser e vocês vão ter que rir”, o público vai junto e se diverte junto, pois se sente dentro do jogo, brincando junto.

Essas experiências do clown são essenciais, são ótimas para pessoas cabeça-dura iguais a mim. Trata-se de um momento de respirar e realmente jogar, um momento de honestidade e cooperação tanto com a plateia quanto com o parceiro. Tudo na cena é construído de forma orgânica, além de criar um desapego ao ego, fazendo você abrir mão de suas ideias pré-estabelecidas para o jogo fluir. Em várias cenas que assisti na minha vida, e não só as de palhaçaria, um dos melhores e mais cômicos momentos, era quando algo inesperado acontecia, mas o ator sabia improvisar, sendo justo com a lógica do personagem e jogando com o que ocorreu.

Figura 6 – Jogo de improviso



Foto: Acervo pessoal

Já vi peças em que, na hora de fechar o zíper da bolsa, o zíper emperrou, por exemplo. Uma bola de cristal de uma cartomante quebrou momentos antes da cena, e a atriz teve que

improvisar com outro objeto redondo. Nada disso foi ignorado, pois sempre quem estava em cena, vendo que a plateia havia percebido, jogou com o material fornecido.

Viola Spolin (1906-1994), em seu livro **Jogos Teatrais na Sala de Aula**, discorre que o jogo é um conjunto de regras que o jogador aceita compartilhar. No entanto, as regras não restringem o jogador. Elas fazem com que o jogador permaneça no jogo (SPOLIN, data, p. 28).

O que diferencia um jogo como pique-pega do pique-esconde são seus objetivos e suas regras, que mostram quais caminhos podem ser seguidos para alcançar tal objetivo lúdico.

Então, o ator/palhaço, sabendo das regras do jogo, terá habilidades para brincar, deixar-se deliciar na cena através de seu estado de clown. Esse estado, para Ricardo Puccetti, ator e pesquisador do grupo Lume, refere-se à redescoberta do prazer de fazer as coisas, prazer de brincar, prazer de se permitir e de simplesmente ser. Tendo isso atingido, o ator/palhaço será capaz, seja no drama ou na comédia, de vivenciar a cena e, caso necessário, jogar com o público. O ator, além de se divertir em cena, irá seguir uma linha de raciocínio muito mais coesa na construção de um personagem e, caso necessário, improvisará também com uma linha de raciocínio muito mais apropriada. Como o exemplo já citado dos Lazzis observada por Copeau em 1916, que trouxeram o riso da senhora que os assistia para dentro do espetáculo, jogando com o momento, fazendo a cena algo muito mais orgânico e inesperado para quem estivesse assistindo (FREIXE,2000).

Para Burnier (2001:217), “o *clown* é como uma criança que, quando brinca, acredita integralmente em sua brincadeira: a criança não faz de conta que é o Super-Homem, ela é o Super-Homem durante a brincadeira. Depois da brincadeira, ela sabe que aquilo tudo foi um jogo” (data, p.). Quando o ator é o personagem e não está tentando ser/interpretar, naquele momento, tudo se torna mais interessante.

Tanto para o palhaço quanto para o ator, quanto maior o repertório de habilidades, mais possibilidade de jogo ele terá em cena. esse território põe em prática a acrobacia, o malabarismo, a música, o canto. Trabalhamos os movimentos ligados ao *clown*: chutes, brincadeiras comuns chapéu no chão; brincamos com as palavras, tomando-as ao pé da letra: se “A noite cair”, o clown vai procurar onde ela caiu! Muitos alunos tocaram um instrumento e cada ano constituímos uma orquestra no espírito cabaré ou do teatro de revista (LECOQ, 2010, p. 224).

Por esse motivo, Denis acreditava que o estudo da palhaçaria poderia complementar a formação do ator teatral. É dele a sugestão da citação seguinte:

Ainda que extrema, a arte do palhaço pode constituir um indispensável acessório para o ator que deseja aperfeiçoar todos os outros tipos de desempenho. Quanto mais a praticar, mais coragem reunirá como ator. Sua autoconfiança crescerá, e uma nova e gratificante sensação emergirá lentamente do seu íntimo. "Ah, como é fácil", dirá você, "interpretar drama e palhaço!" Também o chamado Senso da Verdade no palco crescerá muito. Se você aprender a ser verdadeiro e sincero (que é distinto de ser natural, neste caso) enquanto desempenha truques clownescos, não tardará a descobrir se suas interpretações pecaram ocasionalmente contra esse Senso de Verdade. A arte clownesca ensinar-lhe-á a acreditar em tudo o que desejar. E despertará em seu íntimo aquela eterna Criança que anuncia a confiança e profunda simplicidade de todos os grandes artistas. (CHEKHOV, 1986, p. 157).

É importantíssimo que o ator tenha o máximo de experiência possível nas mais diversas áreas, pois assim terá autonomia e maior variedade em suas produções. Logo, penso na palhaçaria como uma arte múltipla, que exige do ator vários conhecimentos em áreas diversas, além de demandar por um trabalho com excelência nos elementos básicos para um ator em cena como a entrada e saída de cena, o contato com o público, a improvisação, etc.

Dario Fo, em seu livro **Manual mínimo do ator**, comenta sobre os clowns: “Um ator dotado da complexidade e variedade de técnicas de um clown possui uma grande vantagem... não apenas nos papéis cômicos, mas – posso já ver os *pantoufles* do teatro horrorizados – também nos trágicos” (1999, p.304). Esse pensamento de que a palhaçaria beneficia o ator é compartilhado por Luis Otavio Burnier (1956-1995), um dos fundadores do grupo LUME, em seu livro **A arte de ator: da técnica à representação**, que narra sobre seu processo de treinamento para o clown:

Uma iniciação é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A iniciação do clown tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios. Por ser um processo profundo vivido de maneira condensada, procuro sempre realizá-lo em situações de retiro... para o estudo do clown e do sentido cômico, como costume chamar, tudo é feito buscando conciliar técnica e criatividade, sofrimento e riso, rigor e humanidade. (BURNIER, 2009 p. 212)

Normalmente, em seu treinamento, e por acreditar que o Clown é uma técnica avançada para atores, Burnier começa com o exercício chamado energético, um exercício que

busca quebrar o racional do ator por meio da exaustão física, permitindo assim que seu impulso predomine. Em seguida, parte para trabalhos técnicos como: enraizamento, gravidade, saltos, quedas, impulsos, tensão-leveza. Esta etapa inicial trabalha com elementos básicos para o ator, buscando prepará-lo para posteriormente aprofundar-se no clown.

Nesse segundo momento, Burnier realiza com seus atores um treinamento com objetos, exercício pelo qual visa desenvolver uma relação passiva do ator com o objeto. O ator precisa deixar-se conduzir pela dinâmica que o objeto propõe, tentando “ouvi-lo”, percebendo suas características como peso, textura, consistência, forma, comprimento e percebendo como esses elementos reverberam no ator, deixando-se conduzir pela dinâmica, mas evitando atuar. Ao realizar o exercício de forma correta, o ator estará trabalhando um estado passivo-ativo, onde se deixará ser afetado por elementos externos, habilidade exigida futuramente no treinamento do clown, visando o jogo com seu parceiro de cena e entre os espectadores.

Partindo dessa preparação e visando agora o treinamento para o clown, de forma intuitiva em busca de uma metodologia para o desenvolvimento do palhaço, Burnier e Ricardo Puccetti escolhem alguns exercícios clássicos de clown e os adaptam para suas metodologias, dividindo-os em 11 fases, tentando se aproximar da metodologia clássica do circo.

A primeira fase visa ações físicas: maneira de andar (rápido, lento, grande, pequeno), possibilidade diferentes de pisares (calcanhar, lado externo, lado interno, ponta do pé, diferentes níveis de altura), variações de ritmo (rápido e lento), amplitude do passo (correr, saltar, girar, parar), modo de olhar, modos de sentar, modos de estar e de mudar de direção.

Para a segunda fase, serão acrescentados estímulos escatológicos para o aluno. Vontade de peidar, cagar, mijar. A esses, adicionam-se estímulos emotivos, tais como ódio, amor, prazer, dor, medo, tristeza, etc. E também estímulos imagéticos como andar no deserto, passeio na praia, casa mal-assombrada, trilha na floresta, etc.

Partindo para a terceira fase, será trabalhada a parte técnico-emotiva com exercícios de expressão de sentimentos com diferentes partes do corpo, além de modos de passar rapidamente de uma emoção a outra. Além de vários outros exercícios fundamentais para o ator como a entrada no picadeiro, mostrando a importância da entrada e saída de cena, o saber improvisar com situações específicas, os jogos de duplas, a criação de cenas e outros.

Philippe, que era aprendiz de palhaçaria de Gaulier faz a seguinte afirmação:

Ele nos ensina que o clown é um ser livre, vulnerável, inadequado e idiota, que olha o mundo sempre como se fosse pela primeira vez e que faz qualquer coisa para ser amado pela plateia [...] a “imbecilidade humana que provoca o riso”, dirá Gaulier. O palhaço crítica o humano através de si mesmo, e não tem consciência da crítica que faz, ela apenas acontece. O corpo do palhaço é um corpo vivo, que tem destreza, virtuosidade e, à sua maneira, graça. Tem seu próprio jeito de andar, de gesticular e de falar. Está pronto para tudo e sabe de tudo, sem saber de nada (GAULIER, 2016 p. 24).

Com essa afirmação, podemos perceber o quanto estão presentes o estado do jogo, da brincadeira e imaginação na arte da palhaçaria, porém, temos que pontuar que, apesar dessas características estarem muito vivas no ser humano durante o período da infância, o palhaço não é uma criatura infantil. Estando imerso na sua imaginação, assim consegue criar um universo particular para além de uma lógica própria na solução dos problemas, e dialogar com todos os públicos.

Então, apesar de terem algumas habilidades que são desenvolvidas tanto no palhaço quanto no ator, entendo que vem de lugares diferentes, logo, reverberando de formas diferentes, por exemplo o jogo com o público, para o ator, a peça pode ou não ter a quebra de quarta parede, já para o palhaço, não existe jogo sem a troca com o público, o público fará uma interferência muito mais direta na palhaçaria, sem, portanto, sair da estrutura da cena.

O autoconhecimento, não necessariamente para interpretar um personagem você precisará passar um processo para entender seus trejeitos, seu rosto, sua forma pessoal de andar antes de interpretar um personagem, porém, para o palhaço você irá precisar fazer essa pesquisa interior para descobrir como seu palhaço se portará em cena, e com isso, trabalhar a expressividade a partir das características que são próprias da pessoa.

Aprender a lidar com o fracasso, para o ator, isso tende a ser desenvolvido mais pela vida pessoal de cada ator ou atriz, já o palhaço usa do fracasso em cena, ele já é o perdedor da sociedade, então ele precisa saber estar bem nesse lugar de fracassado, tornando os erros cometidos mais leves.

Rir do seu próprio “ridículo”, o ator tende a interpretar um personagem externo a ele, mesmo seu corpo estando em cena, ele não necessariamente precisará ter uma exposição da sua personalidade, já o palhaço é sua persona, você não irá poder fugir de quem você é e da

sua história, porém, aprenderá a trazer tudo isso de forma leve e não dolorosa para si, como visto na peça citada **Circo de Los Pies**.

Além disso, a linguagem da palhaçaria não se limita a ela mesma, além de uma linguagem, ela também pode ser usada como uma ferramenta. Eu já utilizei de conhecimentos da palhaçaria em cenas de palhaço, em peças teatrais em, em show de drag queen, e das técnicas para criação de cenas que não necessariamente estavam ligadas diretamente a palhaçaria, uma delas inclusive, uso elementos da palhaçaria, porém estou com maquiagem e roupa de Drag Queen, foi uma cena em que eu inventei e que teve cooperação da Barbara Lima e Flavio Café, que pode ser assistida pelo link: <https://youtu.be/Qcm4rblArnE?si=TmPDtQIntM3DCyEH>

Foto 7 – Disputa Discreta



Foto: Adla Marques

Por vários relatos e pela minha própria experiência, percebo que a aprendizagem em palhaçaria vá para além da cena, todas essas questões que são trabalhadas na palhaçaria fazem com que ela seja quase terapêutica, tanto para mim quanto para vários colegas, percebemos que depois de fazer palhaçaria, levamos a vida de maneira mais leve, não temos mais tanta vergonha de ser bobos, aprendemos a aceitar mais os erros da vida, pois entendemos que faz parte da vida errar para aprender, claro que a palhaçaria não é terapia, mas mudou meu jeito de ver a vida.

3 CURRÍCULO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS NA UNB

Este capítulo tem como intuito mostrar como seria ter aulas de palhaçaria para os alunos de bacharelado em Artes Cênicas na UnB. Essa proposta tem como motivação o fato de eu ter me deparado com aulas de técnicas cômicas majoritariamente por professores substitutos dentro do curso. Nas disciplinas de Interpretação Teatral 3, com o professor Alisson Araújo, que, até então, no ano de 2019, ainda não era professor efetivo do departamento, e, com a professora substituta Ana Vaz, durante a pandemia com os TEACs de palhaçaria.

Também encontrei motivação em algumas observações que fiz em relação aos alunos do curso. Durante meu período no curso, tive algumas oportunidades de ministrar exercícios, quando alguns professores abriam espaço em suas aulas, e também ministrei *workshops* para compartilhar meus conhecimentos com os colegas. Durante esses momentos, pude perceber algumas dificuldades enfrentadas pelos alunos em que acredito que o estudo na palhaçaria poderia contribuir, além de um enorme interesse e ânimo pelas atividades ministradas, fazendo com que muitos alunos me pedissem ou perguntassem quando teriam novas “aulas”.

que fiz em relação aos alunos do curso. Durante meu período no curso, tive algumas oportunidades de ministrar exercícios, quando alguns professores abriam espaço em suas aulas, e também ministrei *workshops* para compartilhar meus conhecimentos com os colegas. Durante esses momentos, pude perceber algumas dificuldades enfrentadas pelos alunos em

que acredito que o estudo na palhaçaria poderia contribuir, além de um enorme interesse e ânimo pelas atividades ministradas, fazendo com que muitos alunos me pedissem ou perguntassem quando teriam novas “aulas”.

Figura 8 - Aula 2022



Figura 9 - Aula 2022/2



fotos: Acervo Pessoal

Sei que no curso existem professores efetivos que trabalham com o cômico, como a Simone Reis, Felícia Johansson, Cecília Borges, porém, não existe de fato uma disciplina voltada para o humor, ou ela vem através de um texto humorístico ou de professores específicos, fazendo com que, dependendo do processo de cada aluno, tenha uma perda no quesito cômico durante sua graduação. Por essa razão, e por considerar que o estudo da palhaçaria que busquei fora da universidade me ajudou em diversas disciplinas de interpretação, me proponho a analisar o currículo do curso da UnB e trazer comparativos com outros cursos de Artes Cênicas/Teatro de instituições públicas em que a palhaçaria está

presente, seja de forma curricular ou não, para então propor uma disciplina de palhaçaria de forma curricular dentro do curso de forma que dialogue com as outras disciplinas já estabelecidas na grade curricular.

3.1 UM OLHAR PARA O CURRÍCULO

De acordo com o site oficial do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília¹¹, o curso iniciou suas atividades no ano de 1989 e tem como finalidade abrir os horizontes do aluno, repensando em como melhor utilizar o espaço cênico. Mesclando com a Psicologia, Ciências Sociais e a Educação, serão dadas ao estudante oportunidades de desenvolver pesquisas sobre a atuação. Segundo o próprio PPC do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, revisado em setembro de 2019, é dito, na página 2, que o objetivo do curso é:

Formar profissionais em atuação teatral com grande domínio da linguagem cênica e do contexto artístico-cultural no qual estão inseridos e plenamente conscientes de seus papéis sociais. Lembrando que a produção artística pode ocupar um lugar de síntese, representação e reformulação de conteúdos socioculturais em nível social e individual, permitindo assim a emancipação dos sujeitos envolvidos nos fenômenos artísticos. Introduzimos na formação de nossos estudantes o conceito de sujeito histórico capaz de se perceber como produtor de conhecimento e de mudanças estético-sociais e, conseqüentemente, de ter uma postura ética tanto em sua trajetória acadêmica quanto em sua vida profissional.

E o site oficial do curso complementa:

Muito além da graduação em Interpretação Teatral, nosso Bacharelado investe no entendimento e experiência da interpretação como parte crucial de uma linguagem artística, uma totalidade múltipla e interdependente também composta por cenografia, sonoplastia, figurinos, maquiagem, produção, dramaturgia, iluminação e/ou direção.

Uma linguagem múltipla que não é abordada diretamente no departamento é, no entanto, a linguagem da palhaçaria. A arte da palhaçaria acaba se tornando uma arte de múltiplas linguagens, de forma que quem a prática busque sempre um novo repertório para se

¹¹ Acessível em: <https://cen.unb.br/>

aprimorar e expandir possibilidades. A arte da palhaçaria também é vasta, pois através de um processo de autoconhecimento, o aluno irá explorar sua maquiagem e figurino para melhor se adequar a essa figura individual. Além de que, dentro do estado do palhaço, e dentro das “normas” de duplas como branco e augusto, é possível explorar a voz, a glossolalia, a mímica, a acrobacia, e diversas outras habilidades na mesma cena, conforme citado anteriormente por Lecoq na página 244, irá trabalhar, acrobacia, malabarismo, música, canto e diversas outras habilidades

E, complementando, Luís Otavio Burnier traz a seguinte afirmação:

Trabalhar a técnica de clown significou um importante acréscimo em nossas pesquisas. O ator se desnudava, mas de outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e à relação com o público e com os parceiros. O clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar (BURNIER, 2009, p.220).

Visto todas as habilidades trabalhadas com a palhaçaria, Luan Vinicius da Silva Cordeiro, traz em seu Trabalho de conclusão de curso pela Universidade Federal do Paraná, que tem com tema: **Práticas Circenses na formação corporal do ator**, a seguinte afirmação:

“Pensar em práticas circenses na criação do ator, acima de tudo, é valorizar questões multidisciplinares que agregam, ampliam e valorizam o trabalho cênico. É claro que ambas as práticas podem caminhar muito bem sozinhas, porém, uni-las dá ao indivíduo – ator e não ator- a possibilidade de ser um agente completo do fazer artístico” (CORDEIRO, 2012, p.16)

Como mencionado, a linguagem da palhaçaria não é abordada diretamente no departamento, ficando ela diluída em propostas humorísticas de professoras como Felícia Johansson, Simone Reis, Cecilia Borges e, atualmente, na abordagem da máscara de Alisson Araújo. Se não fosse pelo TEAC da professora substituta Ana Vaz, eu nunca teria tido contato direto com a palhaçaria dentro do curso.

Para confirmar essa hipótese, perguntei para três palhaços formados na UnB qual foi a relação entre a universidade e a formação deles em palhaçaria, isto é, se sua formação teria tido algum tipo de influência ou incentivo para terem se tornado palhaços.

O primeiro entrevistado foi Denis Camargo, que ingressou no curso no ano de 1994 e formou-se em 1998. Denis disse que não viu nada de palhaço no curso, e que não teve incentivo sobre o tema dentro da universidade. Afirma que conheceu a palhaçaria por trabalhar em hospitais.

A segunda entrevistada foi Elisa Carneiro, que ingressou em 2006, tendo se formado em 2011; Elisa disse que também não teve incentivo pelo curso em si. Ademais, nas próprias palavras, ela diz que “não tinha nada no curso que me fez buscar a palhaçaria, eu nem sabia que se estudava palhaço”. Ela relata que foram amigos de curso, em 2007, o primeiro ano depois de ingressar no curso, que a incentivaram a buscar sobre a área.

Ana Vaz, a terceira entrevistada, entrou no curso nos anos 2000. Ela falou que já na universidade surgiu um interesse pela comicidade. Relata que teve aulas com a professora Simone Reis, que incentivou nela, de certa forma, o interesse pela linguagem cômica. Ela conta que foi vendo seus amigos que já pesquisavam a palhaçaria, porém, que o interesse de fato floresceu e narra que a UnB a ajudou de forma indireta.

Agora, vamos observar a estrutura do curso de Bacharelado, que é dividido em cinco eixos: Interpretação, Movimento e Linguagem, Encenação e Direção, Voz e Performance e Teoria e Processos Caritativos. Paralelo a esse curso, existe o curso de Licenciatura, que traz o eixo de Pedagogia do Teatro, formando assim, os eixos que compõem os cursos do Departamento e que se alimentam uns aos outros.

No eixo de Interpretação, temos as disciplinas: Interpretação Teatral 1, 2, 3 e 4, Prática de montagem e Interpretação e Montagem. Para o eixo de Movimento, teremos: Movimento e Linguagem 1, 2 e 3; Eixo de voz: A voz em performance, A palavra em performance e Voz e Palavra na Performance teatral contemporânea; Eixo de encenação: Encenação teatral 1, 2, e 3 e Direção; Eixo de teoria: Poéticas teatrais, Teoria e processo criativo para a cena, Teatralidades brasileiras e Metodologia e Pesquisa em Artes Cênicas. O eixo de Pedagogia não será abordado, tendo em vista que o foco é observar o currículo de Bacharelado.

No total, são oito semestres, divididos da seguinte forma:

No primeiro semestre, o aluno terá as disciplinas de: Interpretação teatral 1, Movimento e linguagem 1, Poéticas teatrais e Voz em performance, visando desenvolver a linguagem e a técnica.

No segundo semestre terá: Interpretação teatral 2, Movimento e linguagem 2, a Palavra em performance, Encenação 1 e Teoria e processo criativo para cena, desenvolvendo no estudante a técnica e estética.

No terceiro semestre terá: Interpretação teatral 3, Movimento e linguagem 3, Encenação teatral 2 e Voz e palavra na performance teatral contemporânea 1, desenvolvendo a estética e diversidade.

Quarto semestre terá: Interpretação teatral 4, Encenação teatral 3, Prática e montagem e Teatralidades brasileiras, desenvolvendo a diversidade e o discurso.

Quinto semestre terá: Interpretação e Montagem, reforçando a diversidade e o discurso.

Sexto semestre: Direção e metodologia e Pesquisa em artes cênicas, desenvolvendo a diversidade e pesquisa.

Sétimo semestre: Trabalho de conclusão de curso em Interpretação Teatral 1 e Projeto em interpretação teatral, desenvolvendo a pesquisa e a performance artística. Por último, no oitavo semestre, o aluno terá as disciplinas de Diplomação em Interpretação Teatral e o Trabalho de Conclusão de Curso 2, com o objetivo à performance artística e a avaliação final.

Visto como o curso se organiza, pesquisei algumas universidades em que seus alunos passam por algum contato em palhaçaria. Não é uma novidade oferecer palhaçaria dentro de um curso de Artes Cênicas, uma vez que faculdades públicas e particulares oferecem tal disciplina por perceberem a importância da disciplina para os estudantes. Porém, tive dificuldades em achar tal conteúdo sendo trabalhado de forma efetiva dentro do currículo. Por exemplo: na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no ano de 2023, estava sendo ofertada pelo professor temporário Felipe Braccialli a disciplina optativa de estudos em palhaçaria, que tinha como ementa:

Aprofundamento dos estudos em palhaçaria, destinado aos estudantes que já cursaram a disciplina metodologia do ensino de teatro 4. Estudo prático de experimentação e de composição do/a palhaço/a pessoal, os distintos espaços e algumas possibilidades de atuação (2022, p.1)

Porém, o professor preferiu optar por uma iniciação a palhaçaria sem pré-requisitos de disciplinas. Tive a honra de fazer uma das aulas enquanto estive em Recife. Também na UFPE a professora efetiva Mariane, que ministra a disciplina de Metodologia e Ensino do Teatro, trabalha a palhaçaria com seus alunos no contexto pedagógico. Na Universidade Federal de Uberlândia (UFO), a professora efetiva Ana Elvira Wuo, que escreveu o livro **Aprendiz de clown: Abordagem processológica para iniciação à comicidade**, oferece uma disciplina optativa de iniciação ao *clown*, porém, não é ofertada todos os semestres. E, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a professora Joice Aglae me contou por e-mail que já ofereceu três vezes palhaçaria como conteúdo em uma disciplina que abrangem várias linguagens artísticas e conta que o professor Bolognesi, quando era professor convidado do programa, também ofertou matérias que passavam pelo tema. Conheço apenas uma faculdade que no curso de bacharelado em teatro, que inclusive fica em Brasília, tem a palhaçaria como matéria obrigatória, porém, é uma faculdade particular que traz a palhaçaria em seu curso com a intenção de abranger o mercado e tornar mais completa a formação do ator. Também tentei entrar em contato com outras universidades públicas, a fim de ampliar a pesquisa, mas não tive sucesso em conseguir um contato.

Logo, vendo a importância da palhaçaria para minha vida artística, os *feedbacks* que recebi após as oficinas que ministrei, os comentários de atores de fora da UnB que passaram por palhaçaria, mesmo não seguindo com seus palhaços e os benefícios da prática para o ator, trago nesse próximo tópico um plano de curso para imaginar como seria implementar uma matéria de palhaçaria dentro do curso de Bacharelado em Artes Cênicas na UnB.

Como proposição, penso que, dentro do Departamento de Artes Cênicas, a disciplina de palhaçaria poderia ser ofertada em seu terceiro semestre, pois esse é o semestre que, segundo o PPC do curso, trabalha com Estética e Diversidade. O que mais do que a formação e criação do palhaço pessoal, que passa por uma individualização da construção da persona, para atender aos objetivos do PCC? O palhaço pessoal requer elaboração de elementos particulares de cada indivíduo, proporcionando assim uma estética totalmente diversa.

Além disso, uma disciplina de Palhaçaria se encaixaria apropriadamente em Interpretação Teatral 3, matéria que lida com hibridismo de linguagens desenvolvidas no século XX e que estudará elementos do Teatro Físico. Dessa forma, proponho o estudo da palhaçaria como parte integrante do 3º semestre por ser a palhaçaria uma linguagem múltipla.

A disciplina de Movimento de Linguagem 3, que vem normalmente trabalhando com acrobacias, pode dialogar diretamente com a disciplina de palhaçaria e, juntas, podem indicar caminhos de práticas circenses. Também é esse o semestre da disciplina de voz 3, na qual se trabalha com variações da voz, *glossolalia* e outras ferramentas para a cena, possibilitando maior repertório para serem usados em cena.

Esses elementos trabalhados na palhaçaria podem indicar caminhos de base para Interpretação 4, pois são, em alguma medida, procedimentos performativos em uma estrutura humorística que dialogam com os traços do intérprete numa persona, ou seja, o palhaço. Também há um diálogo direto e obrigatório com o público, fazendo com que o aluno já comece a saber trabalhar com imprevistos e reações do público, se flexibilizando mais durante a cena para o inesperado.

3.2 PLANO DE CURSO

A partir dessas ideias, proponho o seguinte plano de curso para trabalhar as questões citadas anteriormente:

PLANO DE CURSO

PROGRAMA

APRESENTAÇÃO: Neste plano de curso, irei apresentar uma proposta de matéria de palhaçaria para o curso superior de Bacharelado em Artes Cênicas. O foco da disciplina não é que cada aluno já saia sendo um palhaço, até porque, para isso, demanda-se tempo, pesquisa e dedicação. Logo, o foco será trabalhar técnicas que são usadas na palhaçaria com os alunos, que poderão aplicá-las em outras áreas do teatro, além de sistematizar elementos básicos do teatro para aumentar o repertório dos alunos, o que os permitirá estarem mais disponíveis no jogo cênico para o qual estudam.

OBJETIVO: Desenvolver com os alunos a introdução à palhaçaria e técnicas cômicas de ampla utilidade e aplicação interdisciplinar.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Início de uma busca pessoal para cada aluno começar a achar seu palhaço pessoal;
- Alertar para que os alunos evitem interpretar um palhaço;
- Através de jogos, brincadeiras e ocasionalmente fazendo uso do nariz vermelho, incentivar o aluno a mostrar e aceitar seu lado vulnerável;
- Proporcionar ao aluno um espaço confortável para expor sua vulnerabilidade e ridicularidade;
- Desenvolver a disponibilidade para o jogo do aluno, seja com a plateia ou parceiro de cena;
- Trabalhar a criação de cenas com temas do cotidiano através do palhaço.

JUSTIFICATIVA:

A palhaçaria vem como uma forma de expandir o repertório dos alunos em Cênicas e, por meio dela, desenvolver a disponibilidade do ator para saber jogar em cena, seja com as marcações ou com os imprevistos que podem ocorrer durante a cena. Trabalhar técnicas cômicas como ferramentas possíveis de serem usadas na construção de uma cena cômica é necessário para oportunizar uma formação completa para atores. Promover um processo de autonomia e autoconhecimento do próprio ator enquanto investiga seu palhaço é fundamental, seja para o ator cômico ou para o ator dramático.

METODOLOGIA: Tendo como base principal o livro **O Corpo poético** de Lecoq, principalmente o capítulo que ele trata a respeito dos *clowns*, começaremos o treinamento com o que Lecoq chama em seu livro de a “Grande Besteirada”. No meio de uma mala cheia de roupas possíveis, os alunos irão se vestir como se fossem para uma grande festa. Essa dissimulação de sua própria pessoa é importante, pois os atores se livram por um momento de suas máscaras sociais e, dessa forma, eles têm a liberdade de se jogar na bobeira. Em seguida,

o público entra no jogo. Nesse momento, os atores usarão o nariz vermelho para pesquisar, por meio dos exercícios, o seu palhaço/clown pessoal, em vez de interpretar um. Nesse processo de descoberta do próprio palhaço/clown, os alunos irão observar seu caminhar natural (um braço que balança mais do que outro, um pé que vira pra dentro, uma barriga ligeiramente para a frente, uma cabeça que pende para o lado) e jogar com outros alunos, fazendo exercícios de técnicas cômicas, como a triangulação, por exemplo. Também serão provocados a fazerem cenas com determinados comandos, imaginando seu palhaço em diferentes situações e lugares. Depois de terem experimentado algumas circunstâncias e aprendido técnicas, tendo lido as referências bibliográficas para terem noção de *gags* clássicas, por fim, eles irão criar uma breve cena/*gag* em grupo para o trabalho final, mostrando seu conhecimento ao longo da disciplina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pude me aprofundar na história da palhaçaria ao estudar suas origens e compreender melhor de onde vem a figura do palhaço. O palhaço e a palhaçaria tem profundidade histórica relevante e os apontamentos desta pesquisa apenas pretenderam sugerir sua importância ao longo da história, em vez de exaurir as possibilidades de análise historiográfica. Do diálogo estabelecido nesta pesquisa, entre experiências que vivenciei em oficinas e teóricos da palhaçaria, compreendi melhor as metodologias aplicadas e conceitos desenvolvidos para a elaboração da proposta de inserção de disciplina em humor e/ou palhaçaria no currículo da Universidade de Brasília.

A criação da ementa do curso de palhaçaria me fez enxergar a importância em ter referências ao escrever um plano didático para um aluno de licenciatura, pois, assim, aproveitará pesquisas feitas anteriormente e, com sorte, irá dialogar com o contexto didático e acadêmico em que está inserido. De outra forma, o professor estará fazendo um laboratório com seus alunos, sem saber ao certo os caminhos e resultados.

Para a pesquisa em palhaçaria, tive dificuldades de obter dados de cursos superiores que trabalhassem a palhaçaria voltada para o ator de forma curricular estruturada, em virtude de uma dificuldade em acessar disciplinas dos cursos, e por uma questão de nomenclatura,

uma vez que, muitas vezes, a matéria que pretende trabalhar palhaçaria não recebe a palavra-chave no nome da disciplina.

É necessário levantar a ressalva de que, em matérias constantes em uma grade curricular feita há muito tempo, por vezes, professores cujo interesse é trabalhar humor e palhaçaria com seus alunos se veem presos a normas burocráticas e ementas imutáveis. Desse modo, professores que trabalham com palhaçaria inserem aulas temáticas durante o curso sem, no entanto, poderem dedicar uma disciplina fixa ao tema da palhaçaria e humor.

Com isso, há um obstáculo para traçar resultados claros no trabalho da temática em contexto de ensino superior. No entanto, é preciso deixar claro que, conforme acreditamos, a palhaçaria de fato pode beneficiar o ator-discente que está inserido em um curso de bacharelado em Artes Cênicas.

Dessa forma, esperamos que os autores trazidos à discussão, além das entrevistas feitas com ex-discentes que hoje trabalham com palhaçaria, sejam um forte indício para fundamentar a crença de que o curso de Artes Cênicas pode se beneficiar com a inserção de uma disciplina inteiramente voltada ao tema. Similarmente, em minha experiência pessoal como palhaço e ator, posso atestar o quanto a palhaçaria e as técnicas de palhaço me ajudaram a me tornar um profissional do teatro mais capaz, confiante e preparado.

Acredito que ainda falte tempo de pesquisa e dados mais profundos para chegar a uma conclusão concreta sobre a forma em que a palhaçaria pode ajudar o ator do curso de bacharelado na Universidade de Brasília, instituição de recorte desta pesquisa. Para chegarmos a conclusões mais fundamentadas, seria preciso mais tempo de pesquisa, além de condições específicas para análise mais concreta, uma pesquisa de tal tamanho que não caberia em um TCC por sua estrutura e demanda. De todo modo, acredito que há espaço para que este trabalho se desenvolva futuramente em um Mestrado ou Doutorado, caso não seja possível, fica plantado uma pequena semente sobre a importância da palhaçaria para futuras gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Camilla Ferreira. **Caminhos na ponta do nariz**: Um olhar sobre a possibilidade da palhaçaria na formação docente em teatro na UFPE. Monografia (Graduação em Teatro) Universidade de Pernambuco. Recife, 2022.

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

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica á representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001

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

CONSENTINO, Marianne Tezza, **A três irmãs e a subjetividade no trabalho do ator**: contribuições da técnica do clown. Tese (Pós-Graduação em Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CONSENTINO, Marianne Tezza, **O rei Lear no meu quintal**: Da sala de ensaio à cena: a formação, percurso e método no trajeto poético de uma encenadora. Tese (Pós-graduação em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

CORDEIRO, Luan Vinicius da Silva, **Práticas circenses na formação corporal do ator**: Trabalho de conclusão de curso da Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2012.

FILME | Hotxuá, 2011. Canal do Youtube CALIBAN I cinema e conteúdo. MP4. Color. Son. 70 min. 28 de Jun. De 2018. Disponível: <
<https://www.youtube.com/watch?v=po5nkwrN4mY> >

FO, Dario, **Manual mínimo do ator**. São Paulo: 3ª edição. Editora Senac São Paulo, 2004.

FREIXE, Guy. **O clown no ensino de Jacques Lecoq**. Tradução de Clóvis Dias Massa. Revista Cena, Porto Alegre, nº 24, jan/abr 2018, p.37-45. Disponível:
<<https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/80323/47440>>

GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc SP, 2016.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC São Paulo, 2010.

NAVARRO, Alex. <https://clownplanet.com/>

OLENDZKI, Luciane Campos. **A dupla cômica de palhaços**: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. Artigo Revista da Cena, Goiânia p 33-52, 2016

OLIVEIRA, Denivaldo Camargo de. **Formação em palhaço**: Reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços. Tese (Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

Projeto Pedagógico do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral – Artes Cênicas Último acesso: setembro de 2019

RIBEIRO, Kleber Alves. **Rir é o melhor remédio**: a humanização do cuidado por meio da arte do palhaço em ambientes hospitalares. Tese (Mestrado em Desenvolvimento e sociedade). Universidade Alto Vale do Rio do Peixe. Caçador, 2020

SAUWEN, Ana Carolina. **Caminhos para uma palhaça**: Investigação a partir da obra de Avner, the eccentric. Tese (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula**: Um manual para o professor. Perspectiva, 2017.

UESATO, André. **Documentário Hoje é Dia de Palhaços Olhares**. Canal do Youtube Minha Umbanda. MP4. Color. Son. 27 min. 19 de abr. de 2013. Disponível: < <https://youtu.be/gEblLchKDIE> >

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador**: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. Uberlândia, Editora: EDUFU, 2011.

ZEM, Roschdy. **Chocolat**. MP4. Color. Son. 120 min. 21 de jul. De 2016