



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Faculdade de Educação Física

FELIPE BRACCIALLI

A ARTE DE FORMAR PALHAÇOS E PALHAÇAS NO BRASIL

CAMPINAS

2022

FELIPE BRACCIALLI

A ARTE DE FORMAR PALHAÇOS E PALHAÇAS NO BRASIL

Tese apresentada à Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Educação Física, na Área de Educação Física e Sociedade.

Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO FELIPE BRACCIALLI, E
ORIENTADO PELO PROF. DR. MARCO
ANTONIO COELHO BORTOLETO

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação Física
Dulce Inês Leocádio - CRB 8/4991

B721a Braccialli, Felipe, 1989-
A arte de formar palhaços e palhaças no Brasil / Felipe Braccialli. –
Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Marco Antonio Coelho Bortoleto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação Física.

1. Formação. 2. Palhaçaria. 3. Pedagogia do teatro. 4. Artes cênicas. 5.
Circo. I. Bortoleto, Marco Antonio Coelho. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The art of clowns training in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Training

Clown

Theater pedagogy

Performing arts

Circus

Área de concentração: Educação Física e Sociedade

Titulação: Doutor em Educação Física

Banca examinadora:

Marco Antonio Coelho Bortoleto [Orientador]

Ana Cristina Colla

Ana Elvira Wuo

Elisabete Vitoria Dorgam Martins

Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos

Data de defesa: 20-05-2022

Programa de Pós-Graduação: Educação Física

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8344-513>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4877154505049568>

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto
Orientador

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Colla
Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP)

Prof.^a Dr.^a Ana Elvira Wuo
Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU)

Prof.^a Dr.^a Elisabete Vitoria Dorgam Martins
Universidade de São Paulo (ECA/USP)

Prof. Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos
Universidade Federal de Alagoas (ICHA/Ufal)

A Ata da Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade

Aos mestres e mestras que já se foram, aos que ainda virão e aos que aqui estão promovendo o encontro sincero entre palhaços, palhaças e o público.

AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo minha mãe e meu pai, Lígia e Cláudio, que sempre me apoiaram em minhas escolhas, por mais estranhas que pudessem parecer.

Também aos meus irmãos, Tiago e Ana Carla, que mesmo nos momentos de maior estresse e desespero estavam sempre ao meu lado para me confortar.

A minha companheira de vida, Juliana, que aguentou todas as minhas ausências durante esse processo tão delicado e tortuoso.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Bortoleto, por ter embarcado nessa trajetória ao meu lado, iluminando meu caminho e possibilitando conhecer novas possibilidades do ensino do circo.

Agradeço também ao Grupo de Pesquisa em Circo, Circus (FEF-Unicamp), que me acolheram nessa caminhada e que me proporcionou muito conhecimento e muito amigos mais do que especiais. Em especial minhas companheiras de doutorado, por todas as vezes que dividimos nossas conquistas, fracassos, dúvidas e conhecimentos entre risos e choros, Lua, Fernanda e Camila.

Meus amigos que formaram um porto seguro para os dias bons e principalmente os dias ruins dessa viagem, Leonora, Carol, João e Hanna.

Agradeço a todos os artistas que participaram da minha pesquisa dedicando seu tempo em dividir um pouco de suas histórias comigo.

Também agradeço muito a banca de avaliação da minha tese por toda a delicadeza e carinho em ler e colaborar com essa pesquisa, desde a qualificação até o momento final de minha defesa.

Não poderia deixar de agradecer a o PPG de Educação Física e a FEF Unicamp com todos seus professores e funcionários que fazem a faculdade acontecer com tanto mérito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

RESUMO

O Palhaço, emblemática figura com presença notável nas mais diferentes culturas, ele desafia o tempo e reafirma sua importância social em pleno século XXI. A contemporaneidade revela múltiplos caminhos formativos para o ofício de palhaço, buscando a composição de um artista que possa ocupar os diferentes espaços públicos e privados (teatros, circos, ruas, hospitais, entre outros), além de entrelaçar elementos tradicionais e contemporâneos nas construções estéticas, artísticas e formativas. A presente pesquisa analisa os múltiplos processos de formação de palhaços e palhaças no Brasil, considerando particularidades sociais como as diferentes áreas de atuação e a geografia nacional. Este estudo foi realizado em três fases: iniciando por um exaustivo levantamento sobre a arte da palhaçaria, a pedagogia do palhaço e da palhaça e aspectos metodológicos da formação artística; prosseguindo com a aplicação de um questionário online visando mapear os formadores de palhaço em atividade no contexto nacional; e, por fim, com um conjunto de entrevistas com os formadores e formadoras selecionados a partir do reconhecimento dos pares. Ao analisar esse conjunto de dados obtidos nas três fases da pesquisa, foi possível compreender que existe uma multiplicidade de processos para aprender a palhaçaria, como, também, que essas diversas possibilidades de formação se cruzam e se influenciam constantemente. Além disso, esse aprendizado é contínuo e constante, ampliando-se a partir da relação com diversos artistas e públicos. Embora não pretendamos apresentar uma proposta de formação, parece-nos que os elementos emergentes podem contribuir para esse campo do conhecimento, cujo reconhecimento social e acadêmico vem mostrando substancial expansão nas últimas décadas.

Palavras-chave: Formação; Palhaçaria; Pedagogia do teatro; Artes cênicas; Circo.

ABSTRACT

Clown, an emblematic figure with a notable presence in the most different cultures, defies time and reaffirms its social importance in the 21st century. Contemporaneity reveals multiple formative paths for teaching clowns, seeking the composition of an artist who can work in different public and private spaces (theatres, circuses, streets, hospitals, among others), in addition to intertwining traditional and contemporary elements in aesthetic, artistic and formative constructions. The present research analyzes the multiple processes of teaching clowns in Brazil, considering social particularities such as the different areas of activity and the national geography. The study was carried out in three phases: starting with an exhaustive survey on the art of clowns, clown pedagogy and methodological aspects of artistic training; the application of an online questionnaire aimed at mapping clown teachers in activity in the national context; and, finally, a set of interviews with teachers selected from peer recognition. By analyzing this set of data obtained in the three phases of the research, it was possible to understand that there is a multiplicity of processes to learn clowning, as well as that these diverse possibilities of learning intersect and constantly influence each other. In addition, this learning is continuous and constant, expanding with the relationship with various artists and audiences. Although we do not intend to present a training proposal, it seems to us that the emerging elements can contribute to this field of knowledge, whose social and academic recognition has shown substantial expansion in recent decades.

Keywords: Training; Clown; Theater pedagogy; Performing Arts; Circus.

RESUMEN

El payaso, figura emblemática con presencia notable en las más diferentes culturas, desafía el tiempo y reafirma su importancia social a pleno siglo XXI. La contemporaneidad revela múltiples caminos formativos para el oficio del payaso, buscando la composición de un artista que pueda ocupar diferentes espacios públicos y privados (teatros, circos, calles, sanatorios, entre otros), además de entrelazar elementos tradicionales y contemporáneos en las construcciones estéticas, artísticas y formativas. La presente investigación analiza los múltiples procesos de formación de payasos y payasas en Brasil, considerando particularidades sociales como las diferentes áreas de actuación y la geografía nacional. Este estudio fue realizado en tres fases: empezando por un exhaustivo relevamiento sobre el arte de la payasaria, la pedagogía del payaso y de la payasa y aspectos metodológicos de la formación artística, seguido de una aplicación de una encuesta en línea buscando mapear los formadores de payaso en actividad en el contexto nacional, y, por fin, con un conjunto de entrevistas con los formadores y formadoras seleccionados a partir del reconocimiento de los pares. Al analizar este conjunto de datos obtenidos en las tres fases de la investigación fue posible comprender que existe una multiplicidad de procesos para aprender la payasaria, como también, que estas diversas posibilidades de formación se cruzan e influyen constantemente. Además, este aprendizaje es continuo y constante, ampliándose a partir de la relación con diversos artistas y públicos. A pesar de que no pretendamos presentar una propuesta de formación, parecemos que elementos emergentes pueden contribuir para este campo de conocimiento, cuyo reconocimiento social y académico viene mostrando substancial expansión en las últimas décadas.

Palabras clave: Formación; Payasaria; Pedagogía del teatro, Artes escénicas; Circo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Família Presumido Bracciali assistindo ao circo - Marília - SP	15
Figura 2 - Projeto Pediatras do Riso (Uberlândia - MG)	17
Figura 3 - Ana Carol, Felipe Casati e Felipe Bracciali - Grupo Galhofas	18
Figura 4 - Felipe Bracciali como Palhaço Rilim no espetáculo Ritmo da chuva (2010)	19
Figura 5 - Felipe Bracciali (Palhaço Rilim) e Eluhara Resende (Palhaça Chuvisca) em Ritmo da Chuva	20
Figura 6 - Jacques Lecoq.....	34
Figura 7 - Philippe Gaulier.....	36
Figura 8 - Dario Fo.....	39
Figura 9 - Três Gerações de Picolino	41
Figura 10 - Valef Ormos – Lume Teatro.....	46
Figura 11 - Parada de Rua - Lume Teatro	47
Figura 12 - Dormente - Ana Wuo	48
Figura 13 - Cristiane Paoli Quito	49
Figura 14 - Divulgação das inscrições da nona turma.....	50
Figura 15 - Esquema geral do método de pesquisa desenvolvido.....	57
Figura 16 - Ilustração do Palhaço Rilim.....	69
Figura 17 - Distribuição de respostas válidas por região do Brasil.....	76
Figura 18 - 6º Seminário de Palhaços e Palhaças de Belém – PA	77
Figura 19 - Cartaz do 6º festival de circo de Taquaruçu - TO	78
Figura 20 - Divulgação: SESC Fest Clown (Brasília - DF)	80
Figura 21 - Divulgação: 8º Encontro de Palhaços e Circo em Anápolis (GO)	81
Figura 22 - Divulgação: Palhacx!!! com Joice Aglae (Salvador - BA).....	84
Figura 23 - Divulgação: Palhaçaria - Festival Internacional de Palhaças do Recife (PE).....	85
Figura 24 - Cartaz do filme Hotxuá (2009).....	87
Figura 25 - Divulgação: Vivências de Palhaçaria com Advane Néia (Jacarezinho - PR)	87
Figura 26 - Cidade do Estado de São Paulo	89
Figura 27 - Divulgação: Cursos de Fevereiro - Lume Teatro (Campinas - SP)	92
Figura 28 - Divulgação: Cursos de Fevereiro - Barracão Teatro (Campinas - SP).....	93
Figura 29 - Divulgação: 7º Euriso - Encontro Internacional de Palhaços de Fernandópolis (SP)	95
Figura 30 - Divulgação: Oficina Palhaço... um ofício (São Paulo - SP)	95
Figura 31 - Divulgação do curso EAD de Palhaçaria	98
Figura 32 - Divulgação Curso de Formação de Palhaços, Palhaças e Palhaças da ESLIPA.....	102
Figura 33 - Mapa mundial de Festivais de Clown e Palhaços.....	103
Figura 34 - Palhaço Chocolat visitando hospital Herold - Paris (1910).....	104
Figura 35 - Doutores da Alegria.....	105
Figura 36 - Cartaz do filme "Minha avó era palhaço!" (2016).....	107
Figura 37 - Divulgação: MINAS - 3º Encontro de Mulheres Palhaças de Uberlândia (MG)...	108
Figura 38 - Divulgação: 5º EIMPA - Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em SP ...	109
Figura 39 - Divulgação: Festival Palhaças do Mundo (Brasília - DF)	109
Figura 40 - Ricardo Puccetti - Palhaço Teotônio	110
Figura 41 - Formadores e formadoras de palhaços e palhaças citados no questionário	111
Figura 42 - Ilustração do Palhaço Biribinha.....	116
Figura 43 - Biribinha.....	118
Figura 44 - Biribinha.....	119
Figura 45 - Palco Giratório. Circo de Lona da Turma do Biribinha	120

Figura 46 - Ilustração da Palhaça Margarida.....	121
Figura 47 - Apresentação do espetáculo Mixórdia em Marcha-Ré Menor	123
Figura 48 - Espetáculo A-MA-LA	124
Figura 49 - Ilustração da Palhaça Spirulina.....	125
Figura 50 - Anúncio do show "Ensaio Geral", da TV Excelsior.....	126
Figura 51 - Spirulina	128
Figura 52 - Spirulina em Spathódea	129
Figura 53 - Ilustração do Palhaço Zambelê.....	130
Figura 54 - Logo do Grupo de Teatro Celeiro das Antas	130
Figura 55 - Zambelê	132
Figura 56 - Zambelê	133
Figura 57 - Ilustração da Palhaça Bafuda Orgância	134
Figura 58 - Cartaz Ridículos	136
Figura 59 - Bafuda Orgância.....	137
Figura 60 - Tudo que você precisa é amor	138
Figura 61 - Ilustração do Palhaço Tininho	139
Figura 62 - Logo Palhaços Trovadores	139
Figura 63 - Sem peconha eu não trepo nesse açazeiro	142
Figura 64 - Ilustração do Palhaço Zabobrim.....	143
Figura 65- Logo Barracão Teatro.....	143
Figura 66 - Zabobrim em WWW Para Freedom.....	145
Figura 67 - A Julieta e o Romeu (Mafalda e Zabobrim)	147
Figura 68 - Esio Magalhães ministrando Curso (2018)	165
Figura 69 - Esio Magalhães ministrando curso de formação	168
Figura 70 - Silvia Leblon Ministrando curso em Berlin (2018).....	171
Figura 71 - Disciplina na licenciatura em Teatro (2015)	174
Figura 72 - Aula de maquiagem ministrada por Marton Mauês	175
Figura 73 - Divulgação da Escola de Palhaças.....	176
Figura 74 - Biribinha.....	180
Figura 75 - Palhaçatura da ESLIPA (2015) - Biribinha conduzindo a cerimônia.....	181
Figura 76 - Felícia de Castro ministrando formação de palhaças	183
Figura 77 - Felícia de Castro com turma de palhaças	185
Figura 78 - Foto retirada do filme "Ridículos".....	186
Figura 79 - Zambelê	191
Figura 80 - Zambelê.....	193
Figura 81 - Selo: Eduardo Andrade - Homenagem ao Circo Brasileiro (1998).....	207

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Faixa etária dos formadores/as de palhaços/as.....	70
Tabela 2 - Tempo de atuação como palhaço/a antes de trabalhar como formador/a.....	71
Tabela 3 - Tempo de atuação como formador/a de palhaço/a.....	72
Tabela 4 - Formação dos participantes do estudo	73
Tabela 5 - Curso de graduação dos participantes do estudo.....	73
Tabela 6 - Frequência de participantes que atuam como palhaço/a	74
Tabela 7 - Frequência em relação aos objetivos dos alunos ao buscar formação de palhaço/a ..	75
Tabela 8 - Referências de formadores/as de palhaço/a	112

SUMÁRIO

TODA HISTÓRIA COMEÇA DE ALGUM LUGAR.....	15
EXPLICANDO O PERCURSO	20
GENEALOGIA DO ENSINO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS	24
AS RAIZES	29
RAMIFICAÇÕES BRASILEIRAS.....	44
<i>Mestres das famílias circenses.....</i>	<i>44</i>
<i>Elisabeth Lopes</i>	<i>44</i>
<i>Lume Teatro.....</i>	<i>45</i>
<i>Ana Wuo</i>	<i>47</i>
<i>Critiane Paoli Quito.....</i>	<i>49</i>
<i>Programa de Formação de Palhaços para Jovens</i>	<i>50</i>
CAMINHOS DA PESQUISA	55
PERSPECTIVA DA PESQUISA.....	55
PROCEDIMENTO DE INVESTIGAÇÃO	56
AO ENCONTRO DOS PALHAÇOS E PALHAÇAS	66
CONTATANDO OS PROFISSIONAIS.....	66
REUNINDO OS MESTRES.....	70
REGIÃO NORTE	76
REGIÃO CENTRO-OESTE	79
REGIÃO NORDESTE.....	81
REGIÃO SUL	85
REGIÃO SUDESTE.....	88
UM BRASIL DE MUITOS PALHAÇOS	96
TECENDO SABERES COM OS MESTRES	115
OS SETES.....	115
<i>Biribinha.....</i>	<i>116</i>
<i>Margarida.....</i>	<i>121</i>
<i>Spirulina.....</i>	<i>125</i>
<i>Zambelê</i>	<i>130</i>
<i>Bafuda Orgância</i>	<i>134</i>
<i>Tininho</i>	<i>139</i>
<i>Zabobrim.....</i>	<i>143</i>
OLHARES SOBRE A PALHAÇADA	148
COMEÇANDO A FORMAR	157
CAMINHOS DO ENSINO	163
<i>Simulador de experiências - Esio Magalhães.....</i>	<i>164</i>
<i>Corpo, estado e criação no jogo do Palhaço – Silvia Leblon</i>	<i>169</i>
<i>Ensino universitário – Marton Mauês.....</i>	<i>173</i>
<i>Figurinos de Palhaços – Advane Neia</i>	<i>176</i>
<i>Conhecimento familiar – Teófanês Silveira.....</i>	<i>179</i>
<i>Palhaços bem-vindas sois vós – Felícia de Castro.....</i>	<i>182</i>
<i>Oficina de iniciação na Arte do Palhaço – José Regino.....</i>	<i>187</i>
<i>Dos encontros e desencontros</i>	<i>194</i>
A HISTÓRIA CONTINUA	203
AO FUTURO FORMADOR OU FORMADORA	207

REFERÊNCIAS	210
APÊNDICE I - QUESTIONÁRIO	220
APÊNDICE II - ROTEIRO DE ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE.....	225
APÊNDICE III - LEVANTAMENTO PRELIMINAR DE FORMADORES DE PALHAÇO NO BRASIL.....	227
APÊNDICE IV - FREQUÊNCIA DE RESPOSTAS OBTIDAS EM RELAÇÃO A REGIÃO, ESTADO E CIDADE. ...	232
APÊNDICE V - TABELA DE FREQUÊNCIA DE NOMES CITADOS UNIDOS PARA A CONTAGEM.	234
APÊNDICE VI - TABELA COMPLETA DE FREQUÊNCIA DE NOMES CITADOS COMO REFERÊNCIAS NA FORMAÇÃO DE PALHAÇOS.	235
APÊNDICE VII - LISTA DE GRUPOS ARTÍSTICOS PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	238
APÊNDICE VIII - LISTA DE DISSERTAÇÕES DE MESTRADO SOBRE PALHAÇO	241
APÊNDICE IX - LISTA DE TESES DE DOUTORADO SOBRE PALHAÇO	245
APÊNDICE X - TABELAS DE DADOS QUANTITATIVOS RETIRADO DO QUESTIONÁRIO.....	247
ANEXO I – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP	252

TODA HISTÓRIA COMEÇA DE ALGUM LUGAR

Ele era muito sabido
 ele sabia de tudo
 a única coisa que ele não sabia
 era como ficar quieto.
 (O Menino Maluquinho - Ziraldo)

O impulso que motivou o desenvolvimento desta pesquisa foi a paixão pela arte da palhaçada, e, mais precisamente, a inquietação pela valorização dos e das artistas e dos processos de formação de palhaçaria brasileiros. Ou melhor, a vontade de pesquisar quais são os percursos escolhidos por artistas nacionais na sua formação como palhaços e palhaças, como também, a forma pela qual transmitem tais conhecimentos para seus aprendizes. Peço a licença, para explicar isso, de partir do começo, do meu começo. Prometo não me delongar nessa história, mas, como já dito, toda pesquisa começa de algum lugar.

Figura 1 - Família Presumido Bracciali assistindo ao circo - Marília - SP



Fonte: Arquivo pessoal. Foto de monóculo vendido no circo (1990).

Nasci, no final da década de 1980, na cidade de Marília, localizada no Centro-Oeste do estado de São Paulo, dita a capital nacional do alimento, ou pelo menos essa foi a propaganda que escutei toda minha vida. Durante minha infância, tive o prazer de ser frequentador assíduo de todos os circos que passavam pela cidade, e como passavam

circos na cidade... Mário Bolognesi (2003; 2009) em seus livros *Palhaços e Circos e Palhaços Brasileiros* não me deixam mentir. Também não perdia apresentações de teatro, música e arte. Devo agradecer profundamente meus pais que sempre estavam ao meu lado, mesmo para rever o mesmo espetáculo diversas vezes. Ainda bebê (Figura 1) essa paixão pelas artes foi plantada em mim, regada e cuidada com muito carinho.

O tempo passou e essa semente começou a brotar dentro de mim; envolvi-me em todas as oportunidades relacionadas às artes que consegui. Fiz curso de desenho, dança, piano, artesanato, até que cheguei no teatro e no circo, que me cativaram e me levaram à escolha daquilo que seria o meu percurso de vida. Apesar da grande circulação de circos na cidade, não existiam iniciativas de ensino em Marília, por essa razão, o escasso contato que tive com o ensino de circo foi em algumas poucas aulas de teatro que abordavam as acrobacias e malabares.

Completada a maioridade, aventurei-me para longe de meus pais, deixei minha cidade, meu mundo conhecido, e fui estudar em Uberlândia-MG, no meio do Triângulo Mineiro. Ingressei no curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e, anos mais tarde, finalizei o Bacharelado em atuação e interpretação. Eu me tornei “ator profissional”! Esse broto tão bem cuidado começou a crescer e dar suas primeiras folhas e flores. Durante a graduação, foram diversas as áreas que me interessaram, incluindo a de iluminador cênico. No entanto, algo que especialmente fez parte da minha vida desde que me lembro por gente foi a comicidade, e na faculdade não seria diferente.

Durante a graduação, fiz uma pesquisa sobre jogos cênicos de Viola Spolin (2001) como estímulos para a construção de cenas cômicas. Tive ainda uma bolsa do Programa de Iniciação Artística (PINA)¹ para continuar essa pesquisa, cujo objetivo foi criar um espetáculo cômico infantil a partir de jogos teatrais orientado pela Prof.^a Dr.^a Rosimeire Gonçalves dos Santos. Em 2009, no meu segundo ano de graduação, fiz minha primeira iniciação ao palhaço com o Prof. Dr. Narciso Telles. Nesse momento, o palhaço retornou à minha história com toda a força. As raízes da memória dos diversos circos que havia visto, e o encantamento que eu tinha com os palhaços que neles se apresentavam, serviu como impulso para a importante decisão: trabalhar como palhaço. Nos anos seguintes, comecei a ocupar praças, andar pelo centro da cidade e outros lugares que permitiam a atuação como palhaço. Tive a oportunidade de fazer duas disciplinas com a Prof.^a Dr.^a Joice Aglae, uma grande mestra da palhaçaria que até hoje é uma referência para mim.

¹ Bolsa de extensão universitária de iniciação artística realizada em 2010 fomentado pelo Proex-UFU.

Tudo isso foi nutrindo o meu desejo de trabalhar como palhaço, mas foi após esses cursos que tive uma oportunidade que fez toda a diferença em minha vida e no meu trabalho artístico. Entrei para o projeto de extensão universitária do curso, Pediatras do Riso, que propunha a intervenção de palhaços dentro do Hospital das Clínicas da UFU (Fig. 2). Meu primeiro encontro com esse projeto foi logo em minha entrada no curso. Encantei-me prontamente por ele e quis me envolver, mesmo sem ser palhaço, acompanhando os participantes e dando apoio técnico. Só depois de alguns anos, e de formado palhaço, me integrei efetivamente como palhaço visitador. Foram três bons anos atuando dentro do projeto, frequentando diversas alas do hospital, trabalhando com diversos palhaços e palhaças, experientes ou não, e até mesmo sozinho. Durante esse projeto também tive a oportunidade de me aproximar da Prof.^a Dr.^a Ana Wuo, referência para trabalho de palhaços no espaço hospitalar.

Figura 2 - Projeto Pediatras do Riso (Uberlândia - MG)



Fonte: Imagem cedido pela coordenadora do projeto Prof.^a Dr.^a Ana Wuo (2015).

Durante a graduação participei ainda de dois grupos de teatro, Grupo Galhofas² (Figura 3) e Grupo Giz de Teatro. Em ambos pude experimentar o jogo do palhaço, com o Grupo Galhofas participei de um espetáculo como palhaço e em outro como diretor de palhaço, no Giz de Teatro experenciamos o palhaço como proposta de intervenção cênica. Tive, ademais, a oportunidade de fazer seis meses de graduação no curso de Teatro da Universidade de Évora (Portugal) por meio de um programa de mobilidade internacional da UFU, apesar de que, durante minha estadia nesse curso, não ter acontecido nenhum trabalho voltado a temática, tive a oportunidade de conhecer e realizar trocas artísticas com palhaços e palhaças de.

Figura 3 - Ana Carol, Felipe Casati e Felipe Braccialli - Grupo Galhofas



Fonte: acervo pessoal (2018)

Como todo carnaval que tem seu fim, chegou ao final a minha tão aproveitada graduação. Meu trabalho de conclusão de curso foi analisar se a iluminação cênica poderia ser o elemento provocador de comicidade e, para isso, trabalhei com experimentações de cenas de palhaço e palhaça que se relacionavam com efeitos luminosos. Formei-me. E então?

Ainda muito estimulado pelos resultados encontrados no trabalho de conclusão de curso, enviei um projeto de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU e, para minha surpresa, fui aprovado. Tive, então, dois anos para desenvolver o

² Grupo Galhofas continua em atividade, agora sediado em Descalvado – SP. Ainda sou um membro ativo do grupo. <https://www.facebook.com/grupogalhofas/> (visitado em 10/04/2020)

conceito de Luz-Personagem, que surge da relação entre o jogo de atuação do ator e a iluminação cênica, propondo uma subjetivação do efeito luminoso como a dupla do artista na produção de comicidade (BRACCIALLI, 2016). Para entender essa problemática, analisei, cenas de palhaços em que essa relação acontecia.

Como é possível perceber, o palhaço está enraizado em minha vida, em minha pesquisa acadêmica e em meu trabalho artístico. Após a finalização do mestrado, decidi viajar. Trabalhei como palhaço, iluminador, diretor, assim minha carreira artística floresceu em meio a novas experiências. Nesse tempo, tive oportunidade de começar a oferecer cursos de experimentação da linguagem da palhaçaria, fundamentado, sobretudo, em minha experiência empírica e nos processos que experimentei com os profissionais já citados, além de outros vários.

Figura 4 - Felipe Braccialli como Palhaço Rilim no espetáculo Ritmo da chuva (2010)



Fonte: acervo pessoal

Apesar de todo o trabalho que já tinha realizado como palhaço, junto com minha pesquisa de mestrado que abordava também a palhaçaria, ao desenvolver essas vivências da lógica do palhaço e da palhaça senti necessidade de aprofundar meus conhecimentos

nas raízes das teorias e pesquisas sobre os processos de ensino e aprendizagem do trabalho como palhaço e palhaça. Por isso, dediquei tempo para ler tudo o que encontrei sobre o assunto. Quanto mais eu lia, mais sentia a falta de novas leituras, novos materiais, mais e melhor formação. Notei, também, que a cada ano, mais artigos científicos, dissertações de mestrado (Apêndice IX), teses de doutorado (Apêndice X) e livros iam surgindo sobre o assunto. Uma grande quantidade deles, diga-se de passagem. No entanto, muitas das inquietações seguiam presentes.

Por isso, decidi regressar à universidade, buscando entendimento mais aprofundado do palhaço e da palhaça e, de modo mais específico, aprimorar meus saberes e minha prática de formar outros palhaços e palhaças. Algo me dizia que muitos outros caminhos para a formação estavam em operação e isso me fascinava.

Essa minha autobiografia não terminou, claro, e parece que esta tese de doutorado representa mais um fruto na continuidade desta particular jornada como palhaço, artista, professor e, fundamentalmente, como pesquisador-formador de palhaços e palhaças.

Figura 5 - Felipe Braccialli (Palhaço Rilim) e Eluhara Resende (Palhaça Chuvisca) em Ritmo da Chuva



Fonte: acervo pessoal (2015).

EXPLICANDO O PERCURSO

Palhaço ou palhaça foi o termo escolhido, nesta pesquisa, para a denominação de todas as variações que o entendimento dessa figura possa ter. Compreendemos que existe diferenciações entre os termos usados (palhaço, *clown*, *clown* branco, excêntrico, entre outros), considerando os distintos contextos histórico-culturais. Um tema comum questionado por aprendizes é sobre Palhaço ou *Clown*, assunto amplamente discutido por

Sacchet (2009). Outros termos surgem a partir da bibliografia trabalhada, e nas falas dos participantes da pesquisa, mas por ser uma pesquisa em âmbito nacional que tenta valorizar o desenvolvimento da cultura brasileira, o termo será usado em português, palhaço e palhaça, para todas as suas variações.

Como foi dito anteriormente, o objetivo desta pesquisa é discutir as diversas possibilidades de formação de palhaços e palhaças no Brasil da atualidade. A partir desse objetivo, algumas questões se fazem pertinentes: O palhaço, ou palhaça, é uma figura popular que tem uma capacidade de surpreender as expectativas do público, e, em sua maioria, transformar todos os acontecimentos em situações cômicas; mas, como são formados tais profissionais? Quem são os formadores e formadoras de palhaços e palhaças? Há, dentre eles, os que são mais reconhecidos entre seus pares? Quais são os caminhos que estão sendo trilhados, no Brasil, para a formação de palhaços e palhaças?

Considerando a multiplicidade dos palhaços brasileiros, muito bem relatada na literatura (BOLOGNESI, 2003; AVANZI; TAMAOKI, 2004; CASTRO, Alice, 2005; THEBAS, 2005; ACHCAR, 2016; OSTHUES, 2017; CASTRO, L., 2019) o presente estudo reconhece as idiossincrasias das diferentes áreas de atuação e dos tipos de formação existentes. Assumindo, portanto, a multiplicidade da formação de palhaços e palhaças, e o fato de que esses diversos processos estão em cruzamento constantemente na formação desses artistas, percebemos a dificuldade existente de identificar todos os possíveis caminhos para se formar palhaço ou palhaça.

Por essa razão, a pesquisa foi dividida em dois momentos, sendo o primeiro realizado a partir da aplicação de um questionário online visando realizar um levantamento – um amplo mapeamento - dos formadores e formadoras de palhaços e palhaças em atividade no Brasil. Partimos da premissa de que os resultados dessa etapa preliminar nos permitiriam identificar alguns elementos sobre a formação e sobre os formadores e formadoras de palhaços e palhaças. Dessa forma, poderíamos identificar alguns profissionais que se destacam, influenciando outros muitos palhaços e palhaças (artistas e/ou formadores).

No segundo momento, realizamos entrevistas com sete formadores de palhaços e palhaças identificados na primeira fase. Dentre os critérios de seleção, debatidos amplamente com outros pesquisadores do Grupo de Pesquisa em Circo (FEF-UNICAMP) e também extraídos da literatura analisada, destacamos: formadores e formadoras que responderam ao questionário online; profissionais que atuam em diferentes regiões do país; formadores e formadoras reconhecidos pela classe como referências de ensino da

palhaçaria. Entendemos, como afirmam Weller e Zardo (2013), que esses formadores de formadores, reconhecidos por seus pares, representam uma relevante fonte de informação que pode oferecer aprofundamento para diversas questões que norteiam nosso estudo.

O primeiro capítulo, “Genealogia do ensino de palhaços e palhaças”, discute o referencial teórico da pesquisa, construído a partir da revisão dos principais textos que discutem processos de formação de palhaços e palhaças, ou que ajudam na compreensão da cultura da palhaçaria brasileira.

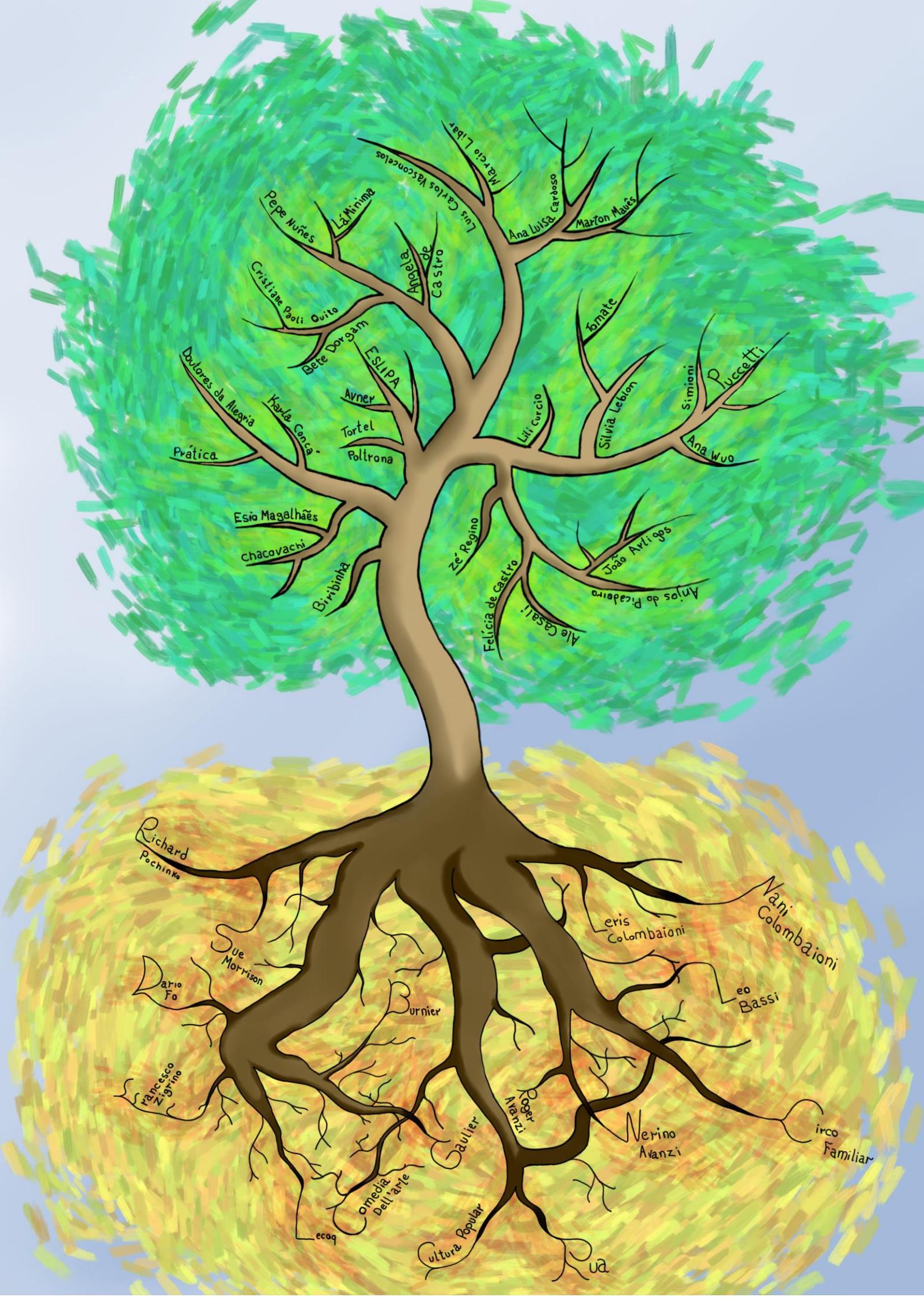
O segundo capítulo, “Caminhos da Pesquisa”, relata os procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento desta pesquisa, descrevendo as escolhas que foram tomadas, os instrumentos empregados e os critérios de seleção dos participantes do estudo.

O terceiro capítulo, “Ao encontro dos palhaços e palhaças”, discorre sobre o mapeamento dos formadores e das formadoras de palhaços e palhaças. Também analisa diversos aspectos da formação, experiência artística, tipo de formação desenvolvida e lugares de atuação desses profissionais.

O quarto capítulo, “Conversando com Mestres”, apresenta os entrevistados da pesquisa, narrando sobre seus processos criativos ao formarem-se palhaços ou palhaças. Além disso, esse capítulo reflete sobre as percepções desses mestres e mestras sobre a palhaçaria, discute sobre o início do trabalho como formadores e formadoras, como também aborda as escolhas metodológicas dos cursos de formação de palhaços e palhaças desses profissionais.

Completamos, com a “A história continua”, que esse processo de formação nunca chega a um final; ele é múltiplo, contínuo e se transforma junto com o processo de amadurecimento do artista-formador. Ademais, apontamos para a necessidade de uma continuidade na pesquisa, no mapeamento e, também, nas entrevistas com diferentes mestres e mestras, para assim podermos ampliar as possibilidades da formação na palhaçaria.

Para finalizar, trazemos uma carta “Ao futuro formador ou formadora” com possíveis bons conselhos encontrados nas falas das mestras e mestres entrevistados, entrelaçados com o extrato da bibliografia estudada e as experiências empíricas do pesquisador que, em conjunto, representam, possíveis diretrizes (ou indicações) para todos e todas que atuam ou desejam atuar no contexto da formação de palhaços e palhaças.



GENEALOGIA DO ENSINO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS

Ser palhaço é viver a vida sorrindo, fazendo os outros sorrir. Ser palhaço é ser feliz. No picadeiro, eu me criei, e a lona azul era meu céu, o palhaço a minha vida, e a alegria o meu troféu. Não sei se nasci no circo ou se o circo nasceu em mim. Mas de uma coisa estou certo, e aqui assina quem diz! O circense minha gente, tem a mania de ser feliz!

(Palhaço Picoly³)

O palhaço e a palhaça vivem no imaginário coletivo, mesmo quem nunca se deparou com eles pessoalmente tem uma imagem construída e uma percepção sobre essas figuras, além de compreenderem alguns aspectos de sua natureza. Essa visão construída na sociedade, sem um conhecimento aprofundado, geralmente remete a esses seres de forma depreciativa, entendendo os mesmos como incapazes e ignorantes, nunca completando nenhuma função com maestria. Não é à toa que os termos “palhaço”, e fazer “palhaçacada”, ganharam um significado pejorativo na sociedade. Toda essa popularidade e a constante recorrência do nome como ofensa não condiz com todo o universo de possibilidades dos palhaços, das palhaças, e da palhaçacada em geral. Devemos ser críticos ao manter nosso olhar em uma visão tão rasa e ultrapassada de uma figura tão potente da sociedade.

Os palhaços e as palhaças são figuras que sugerem uma forma diferente de perceber a vida (WUO, 2009), de agir socialmente, que, observando a realidade, conseguem apresentar e debater conflitos inusitados, satirizar o ridículo que pode ser o próprio ser humano, bem como uma infinita gama de possibilidades cômicas, trágicas e que despertam uma maior sensibilidade. Muito frequentemente, o público se identifica com as situações expostas por esses palhaços e palhaças, pois elas, não raramente, refletem o próprio cotidiano com um novo olhar que nos oferecem novas perspectivas para questões de grande relevância social (JARA, 2007).

Ao buscarmos no baú da história, percebemos que são diversos, dispersos e, por vezes, imprecisos, os indícios sobre o desenvolvimento artístico de palhaços e palhaças. Podemos atribuir a popularização do palhaço na sociedade moderna, por meio do circo.

³ ACHCAR, 2016. p.106.

Desde que Philip Astley colocou seu show em funcionamento na Inglaterra no final do século XVIII, unindo a montaria em cavalos, com atos cômicos, acrobatas-saltimbancos e outros seres performáticos da época, começou a surgir uma figura relevante; o palhaço (BOLOGNESI, 2006). Certamente, não podemos deixar de considerar todos os artistas que atuavam muito antes disso (FO, 1999; LIMA, 2010; SILVA, R., 2019), perpassando a antiguidade, a Idade Média, o Renascimento – com destaque para sua presença na *Commedia dell'Arte*, contribuindo no desenvolvimento do ser que, como dissemos, resultou na construção do imaginário coletivo, e numa percepção diferenciada da realidade que, em geral suscita o riso, a comicidade, a irreverência (BURNIER, 2009).

Vemos que, embora o surgimento do palhaço seja frequentemente associado ao circo, esse entendimento está longe de ser um consenso, como indica Dario Fo: “O clown vem de muito longe: ele já existia antes da *commedia dell'arte*. Podemos dizer que as máscaras à italiana nasceram de um casamento obscuro entre jogralesas, fabuladores e clowns” (FO, 1999, p. 305). O “coro” sobre essa falta de consenso aumenta quando vemos que a função de um ser cômico é encontrada em praticamente todas as culturas-civilizações, em quase todas as épocas, como debatem Alice de Castro (2005) e Rafael da Silva (2017). Devido a essas múltiplas possibilidades, diferentes denominações foram utilizadas para representá-los, dentre elas: palhaço, *clown*, bufão, cômico, bobo, augusto, jogral, *tony*, *tramp*, *zanni* (CASTRO, Alice, 2005). Com maior ou menor precisão, com maior ou menor capacidade de definir sua função artística ou social, elas seguem presentes nos debates artísticos e, ainda, nos acadêmicos (WUO, 2019; SILVA, R., 2019).

Assim, em meio a tantas denominações (Palhaço, Augusto, Branco, *Tony de Soirée*, *Clown*, Contra Augusto, Excêntrico) e possibilidades de atuação, são diversas as especificidades de cada palhaço. Uma terminologia muito empregada é o *clown*, que vem da palavra inglês *clod*, que remete a uma pessoa rústica, vinda do campo (RUIZ, 1987). Essa terminologia é empregada no campo do teatro, principalmente com a apropriação da expressão pelo francês Jacques Lecoq (2010) e, por isso, acabou vinculada ao personagem que tende a revelar as subjetividades do intérprete, trazendo para o trabalho questões autorais. Já o termo palhaço vem do italiano *pagliacci*, em referências as roupas cheias de palhas usadas antigamente para proteger o artista das constantes quedas, é aquele de origem circense (SACCHET, 2009), que se constitui, em grande parte, pelas releituras de esquetes tradicionais.

No entanto, o termo *clown* também tem sido utilizado nos circos brasileiros (LOPES; SILVA, 2015), com um entendimento diferente do proposto por Lecoq e, além

disso, dentro das variadas produções circenses não se encontra uma unanimidade ao se definir essas terminologias diferenciando os tipos de palhaços, ou suas excentricidades (ACHCAR, 2016).

Considerando que a comicidade é uma construção social relacionada diretamente à época e à cultura em que está inserida (BRACCIALLI, 2016), é possível agregar diferentes nomes e simbologias para uma mesma representação cômica, considerando que o reconhecimento social dessa não se modifica. A essência do palhaço, que pode oscilar entre um ser bobo, atrapalhado, galhofeiro, transgressor e louco (PUC CETTI, 2017), e sua forma de ver o mundo podem gerar discursos, conforme sustenta Osthues (2017), que em pleno século XXI, contribuem para - além de fomentar risos dos espectadores - oferecer novas sensibilidades educativas, artísticas e sociais

Esses seres cômicos parecem manter um estreito contato com o povo e, inclusive, viver no meio do povo. Por vezes, assumem a representação dos miseráveis, dos sofridos, dos deformados (CASTRO, Ana, 2012) e “essa deformação-inadequação está intimamente ligada à sua forma estética: ela lhe concede a possibilidade de ruptura com o esperado, que leva à surpresa e, por essa, ao riso”(ALBINO, 2014, p. 31). Esses seres reprimidos foram atacados pelos detentores do poder e, por isso, se aproximam e se identificam com as classes baixas. Ele, o palhaço, conseguiu ocupar diferentes espaços para suas apresentações como grandes teatros, praças, ruas, hospitais, orfanatos e até mesmo áreas de conflitos e epidemias, devido à sua capacidade de transformar as coisas e de se adaptar a quase qualquer ambiente, além de fazer trocas diretas com o público em questão.

Como já é bastante difundido, o universo da palhaçaria é dividido entre o dominador e o dominado, ou seja, o Branco e o Augusto, criando assim uma dupla cômica (BURNIER, 2009). Essa dupla “veio solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso” (BOLOGNESI, 2003, p. 78). O jogo se desenvolve da relação criada entre a dualidade do opressor e oprimido, começa a partir de um conflito entre a dupla cômica, com isso, as situações são desenvolvidas de formas inesperadas e surpreendentes. Essa relação criada entre Branco e Augusto (opressor e oprimido) nada mais é do que uma ressignificação das relações humanas.

Durante o espetáculo, nós aproveitamos para ver-nos na figura elegante e inteligente do Branco ou para confrontar-nos com o fracasso do Augusto, ou ainda, podemos ver-nos como o cúmplice da crueldade do primeiro para com o segundo, porque nós estamos lá e não fazemos

nada para defender o Augusto; e mais, nós rimos, nós temos prazer vendo o sofrimento dele. (BRONDANI, 2006, p. 36)

A identificação do público com a dupla de palhaços acontece, pois tanto o Branco quanto o Augusto são seres complementares, e ambas as essências são encontradas dentro de cada pessoa (GOMES, 2012). O ser humano consegue entender o universo a seu redor por meio de seus sentidos, que só ganham potência pelos contrastes da vida (calor e frio, luz e escuridão, som e silêncio). Com isso, aproximamo-nos da relação existente na dupla de palhaços, pois um é complementar ao outro, eles criam um contraste entre si, que possibilita o desenvolvimento de situações cômicas (BRACCIALLI, 2016). As cenas nascem de conflitos, que surgem das diferenças entre os dois palhaços, ou seja, eles precisam se complementar para que o jogo aconteça.

A dupla cômica do Branco e Augusto, como já dito, é um espelho social (HUTTER, BASSI, SILVEIRA, 2014), com isso, em suas peripécias, são reveladas as debilidades das pessoas e da própria sociedade. Essa revelação incita o riso no público, isso porque ocorre uma identificação com suas dificuldades, suas incapacidades e suas falhas (BERGSON, 1980). O palhaço tem a capacidade de expor o seu ridículo, que proporciona ao público reconhecer suas próprias fragilidades. Essas fragilidades podem ser físicas, de caráter ou psicológicas, mas, em sua maioria, é pela corporeidade que são reveladas.

O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo. (PUCETTI, 2012. p. 124)

Wuo (2013) afirma que, de modo geral, o palhaço e a palhaça são reconhecidos pelo público por sua estupidez e excentricidade, mas, também, por serem especializados em comédias físicas. Suas emoções e interpretações são, comumente, traduzidas e ampliadas corporalmente. Assim, se o palhaço sofre, não é com o pensamento e sim com todo seu corpo, sendo possível trabalhar o exagero corporal como elemento para o desenvolvimento de sua comicidade. Esse entendimento tem ajudado a destacar o trabalho com a fisicalidade, o corpo em ação, como um consenso entre os palhaços e as palhaças.

Contudo, também é possível apontar diferenças entre a atuação dos palhaços considerando os diferentes espaços. Um exemplo muito presente na cultura da palhaçaria brasileira se refere à sua atuação em espetáculos de circo itinerante de lona, que

frequentemente é fundada no corpo, no contraste do grotesco ao sublime (malabaristas, acrobatas, trapezistas, entre outras modalidades) (BOLOGNESI, 2001). O palhaço objetiva o riso, e, relacionando-se diretamente com o público, torna-se um termômetro que controla o ritmo do espetáculo e o quanto este está agradando (PIMENTA, SILVA, 2017). A sobrevivência do circo, nesse caso, se torna dependente da satisfação do público presente, criando neste o desejo de retornar para mais uma sessão de muito entretenimento.

Por outro lado, quando o palhaço está em um ambiente hospitalar, percebe-se a transformação do espaço duro e concreto do hospital em lugar de brincadeira e arte (WUO, 2011). Nesse lugar de risco, o palhaço precisa de uma outra atenção para com o ambiente e o público, considerando que boa parte deste último pode estar em um estado de risco de saúde. Além disso, não existe o distanciamento entre o espectador e o artista, considerando que o espaço de atuação muitas vezes é dentro do próprio leito e que o próprio espectador acaba se tornando parte da brincadeira, relacionando-se com os palhaços e palhaças e transformando os rumos da apresentação.

Quando olhamos para a atuação de palhaços e palhaças em espaços públicos como praças e parques, vemos que a apresentação ocupa um espaço de passagem, onde as pessoas vivem o fluxo de seu dia a dia, atraindo assim uma grande diversidade de espectadores que estão em momentos particulares de suas vidas. Essa intervenção no cotidiano da cidade possibilita que os espectadores aproximem mais as situações relatadas pelos palhaços e palhaças à sua realidade particular, muitas vezes reconhecendo neles as repressões sociais que vivenciam no seu cotidiano. Nesse caso, os palhaços e palhaças podem potencializar as possíveis críticas sociais (OSTHUES, 2017).

Com tudo isso, percebe-se que os palhaços e as palhaças representam uma figura complexa, cuja construção histórica está repleta de atravessamentos das diferentes disciplinas artísticas, bem como de diálogos de múltiplas sociedades e tudo aquilo que as constitui, tecendo diversos entendimentos sobre a função, as características, e também a formação dos palhaços. Notamos, ademais que o desenvolvimento da palhaçaria provavelmente não requer consenso, o que não impede a possibilidade de se discutir princípios pedagógicos para aqueles que desejam ensiná-la. Um conhecimento que, como veremos à frente, mostra-se atual, e fundamental para os inúmeros processos de formação em curso no Brasil.

AS RAIZES

Voltando a falar sobre o imaginário coletivo, a questão que vem à tona é: Se todos conseguirmos imaginar um palhaço ou uma palhaça, será que conseguirmos imaginar como esses profissionais são formados? Embora algumas pessoas possam indicar elementos desse processo, certamente a formação artística de um ser secular, e com tantos matizes, não pode ser compreendida sem uma busca pormenorizada e ampla. Parece que as dúvidas e os questionamentos sobre os caminhos para se tornar um palhaço, ou, até sobre como se ensina e se aprende a ser palhaça, são recorrentes (WUO, 2019; PUC CETTI, 2017; BALATON, 2018). Essa é uma mudança de paradigma para a palhaçaria, pois em outras épocas o entendimento era diferente, como pontua Roger Avanzi: “Porque, conforme dito na época, palhaço não se ensina nem se aprende, se nasce” (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p. 23).

Na tradição formativa dos circos itinerantes, fundamentalmente baseada na tradição oral (SILVA, P., 2015), na transmissão de geração a geração (SILVA, T., 2011), a formação é constitutiva da herança cultural, logo, as crianças são vistas como futuros artistas, herdeiros necessários da tradição. Nascer em uma família de circo, tendo contato direto com múltiplos artistas e seus saberes, foi sem dúvida um modo de formar-se, inclusive para muitos palhaços brasileiros (SEYSSEL, 1997). Logo,

No Brasil, os circos já formavam seus artistas tendo como base a acrobacia, as crianças recebiam ensinamentos de professores artistas que programavam trabalhos diários com meninos e meninas: acrobacias de solo, aéreas, contorcionismo, arame eram, e são, algumas das técnicas repassadas aos filhos de circenses. (SILVA, P., 2015. p. 20)

Nesse contexto, o ensinamento artístico se combina com um modo de vida, como uma ética. Entender e contribuir para o funcionamento do circo é uma ação coletiva e de continuidade da companhia. Assim, a criança é inserida nesse universo desde que nasce, e muitas vezes está em cena mesmo ainda bebê (DUARTE, 2015). Esse envolvimento contínuo com as apresentações, os ensaios, e a conformação de novos artistas, permite, entre muitas coisas, que crianças, jovens e adultos comecem a participar por vontade ou necessidade, ou por tradição familiar de números de palhaços. Muitos se tornaram dupla de outros palhaços, mais experientes, aprendendo assim a partir da experiência (SOUZA, 2008).

Não é demais recolocar a ideia de que no circo nada é apenas técnico. A criança seria não só a continuadora da tradição, mas poderia ser também um futuro mestre. Para ser um circense tinha que assumir a responsabilidade de ensinar à geração seguinte. Ao longo de sua

aprendizagem, a criança “aprendia a aprender” para ensinar quando fosse mais velha. O “ritual de iniciação” – aprendizado e estreia – era um rito de passagem, a possibilidade de tornar-se um profissional circense. O contato com a geração seguinte era permanente, havendo um envolvimento direto na aprendizagem. (SILVA; ABREU, 2009 p. 95)

Nessa formação, o aprendiz não só conhece e aprimora habilidades técnicas, é também preparado para ser o mestre de uma próxima geração. Todos esses saberes são desenvolvidos simultaneamente em um tempo dilatado. O conjunto de conhecimentos, como também, sua preparação corporal básica dentro das famílias circenses, não só prepara o aprendiz a assumir diferentes funções e números⁴ dentro do circo, como também começa a indicar processos de ensino-aprendizagem para serem replicados futuramente.

Na tradição desses circos familiares, o palhaço, que muitas vezes levava o nome do circo, era uma pessoa muito experiente da companhia, um artista que já tinha passado por diversas modalidades e aprendido as mais distintas habilidades e, muitas vezes, já não tinha mais idade para realizar grandes números de esforço físico, então, assumiam o papel de palhaço do circo, menos pelas limitações físicas, e mais pelo grande acúmulo de conhecimento e habilidade adquiridas durante a sua vida. Ou seja, esses artistas aprendiam “a ser palhaços por meio da educação difusa verticalizada pela transmissão oral de conhecimentos, uma escola do dia a dia, da rotina existente na vida circense, que mescla saberes éticos e técnicos” (SILVA, P., 2015, p. 106).

Essa educação difusa e verticalizada é a que prepara os artistas para uma estreia que não tem data definida. Muitas vezes o artista precisa assumir o lugar do palhaço principal do circo do dia para a noite, pelos mais diversos motivos. Situação apresentada no Circo Nerino⁵, quando Roger Avanzi⁶ substituiu seu pai, Nerino Avanzi⁷, como palhaço

⁴ Segundo o Glossário virtual do SESC “ Número circense: Sequência de movimentos e/ou truques executados pelo artista, com ou sem aparelhos. Um número de circo pode ser solo ou em grupo. Por mais curto que seja, tem início, desenvolvimento e fim”. Disponível em: <https://circos.sescsp.org.br/glossario/> visitado em 03/03/2022.

⁵ Circo Nerino é fundado pelo casal Nerino e Ardemandine Avanzi em 1913 tendo seu último espetáculo apresentado quase 52 anos depois, em 13 de setembro de 1964. Um circo-teatro de grande importância para a história do circo brasileiro, tendo Nerino Avanzi e Roger Avanzi (pai e filho) trazendo a figura do Palhaço Picolino. Para maiores informações consultar o livro “Circo Nerino” de Roger Avanzi e Verônica Tamaoki (2004).

⁶ <https://www.circonteudo.com/fabricante-historia/roger-avanzi-o-palhaco-picolino-ii/> visitado em 03/03/2022.

⁷ <http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&m=exibir&t=artistas&id=71&> visitado em 03/03/2022.

Picolino (SILVA, T., 2011) e também relatado por Picoly⁸ quando substituiu o pai (ACHCAR, 2016). Por não conseguir um substituto para a função do pai, Avanzi assumiu a responsabilidade pelo palhaço principal do circo. Apesar de já participar como dupla de Nerino em cena, ele não se via pronto para tal função, mas como passara sua vida no circo, acompanhando o trabalho do pai e de outros artistas, já conhecia todos os esquetes, conhecia a rotina do circo e do palhaço. “E lá fui eu, estreiar. Na hora de estreiar, eu tremia igual uma vara verde. Engraçado, eu sabia tudo, mas estava nervoso por que ia substituir o Picolino, O Picolino I, e eu passei a ser o Picolino II” (AVANZI, *apud*, SILVA, T., 2011, p. 99). Apesar do medo, toda sua formação o prepara para aquele momento, os saberes já faziam parte de sua vida, só foi necessário expressá-los em cena.

Vemos, portanto, que a formação do palhaço no circo familiar itinerante, que atravessou o século XIX, XX e ainda é notada nos nossos dias, é dilatada por caminhos vários. Assim, muitos só descobrem que “estão prontos” para serem palhaços quando a companhia necessita de um novo palhaço para a apresentação; pela necessidade. Por outro lado, ter vivido ao lado de muitos outros artistas, ter experienciado diversos saberes (artísticos ou não), aprender o funcionamento do circo na sua integralidade, vivenciar e observar o dia a dia das apresentações, entender os diferentes matizes da ética que está instaurada naquele espaço em função do lugar onde se está, ajudaram a consolidar os palhaços de circo no imaginário e, também, na base da formação do palhaço brasileiro (CASTRO, Alice, 2005). Esse é, portanto, um dos caminhos para a formação na palhaçaria.

Nesse sentido, Ricardo Puccetti⁹(2017) discute o processo que viveu com Nani Colombaioni¹⁰, palhaço italiano oriundo de uma importante família circense. Para passar por essa aprendizagem, Puccetti foi incorporado à família, fazendo parte do cotidiano e das experiências coletivas que eles vivenciavam.

Essa pedagogia contempla distintas dimensões do ensinar, pois além do conteúdo técnico específico (o trabalho do palhaço), o aprendiz é inserido num sistema de valores muito bem estruturado, com regras bem delineadas, que permite o contato com os princípios éticos que regem o ofício do palhaço, do artista circense e, porque não, do artista em geral. (PUC CETTI, 2017. p. 76)

⁸ Benedito Sbano, também conhecido como Palhaço Picoly, filho de Eduardo Sbano (o primeiro Picoly) e neto de Giuseppe Sbano, artistas circenses italianos. Para maiores informações ler a entrevista de Benedito no livro “Palavra de Palhaço” Organizado por Ana Achcar (2016).

⁹ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ricardo-puccetti#sub-top> visitado em 15/01/2022.

¹⁰ <https://www.circo.it/nani-colombaioni-oltre-il-naso-rosso-ce-di-piu/> visitado em 03/03/2022.

Nesse processo pedagógico as tarefas cotidianas são de grande importância para o entendimento da lógica do palhaço. Um excesso de tarefas a serem realizadas ao mesmo tempo pode ser o suficiente para desestabilizar uma pessoa, e é nesse desequilíbrio, na repetição, e com tempo para que as peculiaridades do indivíduo se revelem, que Nani compreendia as qualidades de ação e a lógica individual do aprendiz.

Além disso, ele tinha um grande conhecimento sobre as estruturas da comicidade, além de um vasto repertório cênico da tradição de sua família, herdado e recriado por cada um que acessava esse material. Puccetti relata sobre como ele descrevia, como uma partitura, cada número que ele ensinava, dizendo qual movimento tinha que ser feito e o momento certo de fazer.

Pedro Silva (2015) fala sobre a dramaturgia como elemento essencial da formação do palhaço de circo, isso vem ao encontro ao trabalho de Nani e de outros mestres, que ao descreverem a cena para o aprendiz, ensinam os elementos-chaves da dramaturgia. Elementos essenciais para que as situações funcionem de forma correta. Dentro dessa dramaturgia, o aprendiz tem que ser capaz de imprimir sua particularidade, sem perder o ritmo da cena, nem as ações e falas indicadas.

Durante muito tempo, esse ensino dentro das famílias circenses se constituiu como a única possibilidade de aprendizado dessas técnicas. Na constante luta pela sobrevivência da arte circense, essa realidade acabou se transformando, e o ensino começou a ocupar novos espaços e tomar novas formas. Mas isso não foi um consenso entre os circenses.

Vários circenses partilhavam da crença de que a profissão circense terminaria, se nada fosse feito. E, dentre as opções, uma escola de formação de artistas circenses era uma das opções, para alguns circenses que se “fixaram” nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Naquele período não era a maioria que tinha opinião positiva a respeito, muito pelo contrário; muitos achavam que seria uma “traição” circense ensinar numa “escola de circo fora do circo”. (MATHEUS, 2016. p.89)

Ao final da década de 1970, começam a surgir as primeiras escolas de circo do Brasil, movimento que começava a acontecer também em outros países. Por exemplo, “Academia Piolim de Artes Circenses [1978], em São Paulo, foi a primeira iniciativa de transferir o conhecimento artístico circense fora dos limites da lona” (BOLOGNESI, 2006. p. 11). Com essa iniciativa novos projetos surgiram como, por exemplo, a Escola Nacional de Circo (ENC) no Rio de Janeiro em 1982 e o Circo Escola Picadeiro em São Paulo em 1984 (MATHEUS, 2016). Essa nova conjuntura revela um novo cenário:

A partir da abertura de escolas especializadas na formação do artista circense, constitui-se um novo cenário, no qual a transmissão oral e familiar dos saberes passou a coexistir com outros modos de formação profissional, criando novos debates e novas propostas para se pensar a qualificação e, sobretudo, possibilitando o acesso a um maior e mais diversificado público. (DUPRAT, 2014. p. 2)

Essas escolas de circo começaram a formar novos artistas circenses profissionais, ensinados por artistas da tradição familiar itinerante que começavam a se acomodar nas cidades (SANTOS, S., 2014). Com isso, além das habilidades acrobáticas, também teve início o ensino da palhaçaria, sendo que um dos professores foi Roger Avanzi, palhaço Picolino, que em seguida recebeu a homenagem de ter seu nome de palhaço nomeando uma escola de circo na Bahia, Escola Picolino de Artes do Circo (SILVA, T., 2011).

Mesmo com o surgimento das escolas de circo no Brasil, não existia espaços e vagas suficientes para suprir a procura pelo conhecimento circense, em especial a formação na palhaçaria, o efeito disso foi o início de um grande movimento de artistas indo estudar fora do país para aprender a ser palhaço. Márcio Ballas¹¹ em seu *podcast*, relata a dificuldade que teve para acessar cursos de palhaço no Brasil, tomando a decisão de mudar para os Estados Unidos da América atrás dessa vontade, e, algum tempo depois, morando na Europa para se formar palhaço (BALLASCAST, 2016).

Jacques Lecoq (2010), diretor e pedagogo de teatro, iniciou sua escola de teatro em 1956, *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*¹², e sua pedagogia parte de duas vertentes, consciência e técnicas corporais e trabalho com máscaras. A máscara, dentro de sua escola, tem duas funções, a teatral, como linguagem de construção de cena, e a pedagógica, como recursos de ensino para o desenvolvimento dos atores (COSTA, 2006). Com o objetivo da escola sendo a formação de atores profissionais, o trabalho com as máscaras possibilita um prolongamento no leque de possibilidades artísticas do ator, ampliando suas possíveis linguagens de atuação, entre elas a do *clown*, termo escolhido por Lecoq (2010) para diferenciar do trabalho do palhaço de circo.

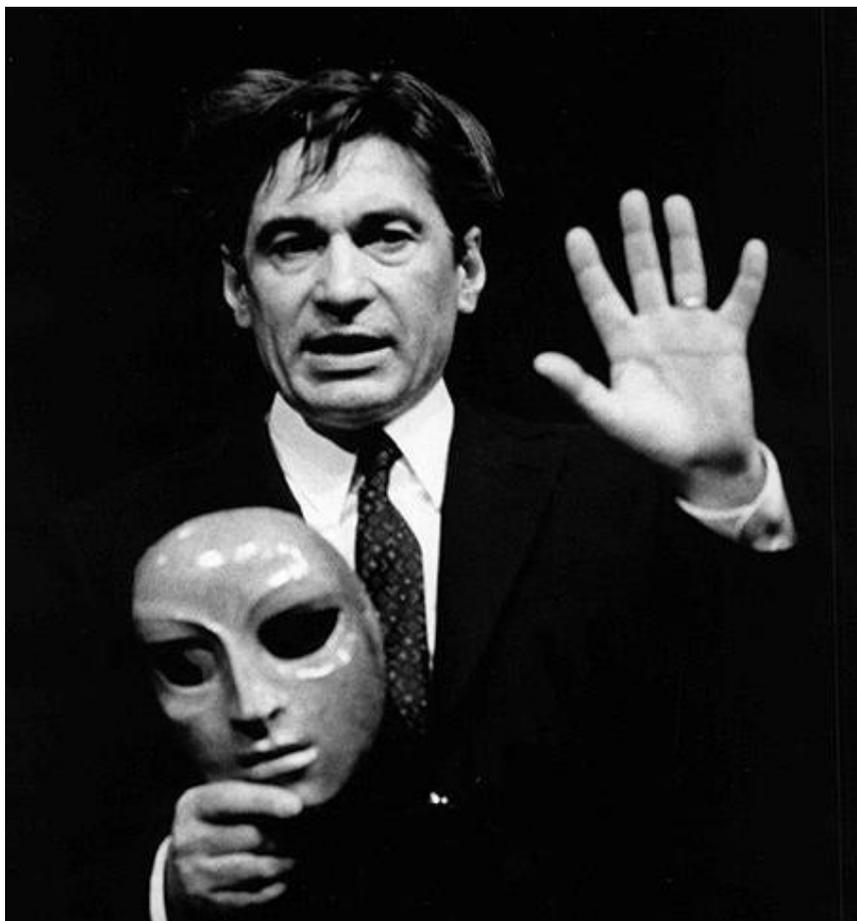
Em seu trabalho com o palhaço, Lecoq desenvolve sua pedagogia a partir da via negativa, processo proposto inicialmente por Copeau, cujo objetivo é propor exercícios nos quais o professor não indica como devem ser realizados, mas “é pela supressão de tudo o que obstaculiza o processo do ator que o diretor-pedagogo atua. Não se enfatizam as ações que funcionam ou os momentos de plenitude. Mas, sim, aquelas que não servem

¹¹ <http://marcioballas.com/> visitado em 14/01/2022

¹² <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/> visitado em 27/10/2021

à atuação ou à proposta estudada” (ICLE, 2006. p.11). Esse caminho propõe que “uma série de ‘nãos’ resulta num ‘sim’” (LOPES, 2010. p. 50). É uma pedagogia que investe no “enfrentamento do ego das pessoas como dispositivo para a descoberta do palhaço pessoal” (REIS, 2013. p. 29).

Figura 6 - Jacques Lecoq



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/331788697518523617/> visitado em 19/03/2022

Isso coloca os aprendizes em estado de grande vulnerabilidade e certa desorientação, o que os possibilita descobrir, revelar e apropriar-se de suas fragilidades, dificuldades, potências e medos (DONERLLES, 2003). Esse é um caminho do autoconhecimento para a produção de material cômico para a improvisação. Atualmente, a escola funciona com o curso profissional de dois anos de duração¹³, sendo que o trabalho com a máscara do palhaço acontece no último semestre da formação (LECOQ, 2010). Apesar de pouco tempo dedicado ao palhaço, todo o aprendizado anterior com máscaras neutras, acrobacias, mímica, análise de movimento, estudo dinâmico da natureza,

¹³ Além do curso profissional de atuação, também existem outros formatos de formação propostos pela escola como os cursos de curta duração, tendo uma formação direcionada ao palhaço no curso “Clown and Slapstick”. Informações retirada do site oficial da escola.

máscaras expressivas, máscaras larvárias, teatro de objetos e tantos outros, serve como uma grande preparação para a experiência do palhaço.

Podemos perceber que o processo de formação se diferencia daquele que acontece nas famílias circenses, pois o tempo de formação profissional é somente de dois anos, sendo que a continuação dessa formação deve acontecer em outros espaços. Já no circo, o lugar de aprendizado é o mesmo do aperfeiçoamento e das apresentações, podendo, assim, o palhaço ficar na mesma companhia que aprendeu essa arte durante toda a sua vida.

Podemos encontrar uma aproximação dessas duas formações citadas, escola do Lecoq e escola do circo familiar, quando olhamos para a experiência de vulnerabilidade frente a um público. Nos circos familiares, é comum encontrar relatos de que o aprendiz é “jogado” dentro do picadeiro, tendo que reagir ao público presente na noite, sem nenhum ensaio prévio (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Já na escola de Lecoq essa simulação do picadeiro acontece dentro da sala de ensino. Um espaço com menor exposição para o aprendiz, considerando que os espectadores são outros alunos que estão passando pelo mesmo processo de aprendizagem. Ainda assim, a situação de encontrar-se em cena despreparado, desnortado e exposto para todos, coloca o aprendiz para se relacionar com seus próprios medos, possibilitando, assim, uma resposta espontânea a essa situação e uma relação mais direta com o público presente.

O encontro no vazio do picadeiro se torna uma ferramenta potente para o aprendizado, pois o aprendiz precisa se conectar com o público, entendendo que a relação não se restringe, unicamente, em mostrar o que planejou para apresentar, mas também em estar aberto a escutar como o público reage ao que está sendo apresentado, bem como ao que aquele público espera da apresentação. Cria-se, assim, uma relação de troca constante entre palhaços e palhaças e os espectadores presentes. Ferracini (2006) ao falar sobre isso, aponta que essa troca com o público nem sempre é de mesma intensidade. Ela é construída a partir da relação que se instaura entre os dois lados, artistas e espectadores, e ela pode se transformar durante a própria apresentação. O jogo do palhaço e da palhaça acontece sempre na troca com o público, na relação entre o que vai para a plateia e o que volta para a cena, e também no que ocorre no caminho contrário. Com isso, é possível compreender a escolha de colocar o aprendiz em risco, tendo que lidar diretamente com o público, para assim ele entender a relação que se instaura no jogo da palhaçaria.

Lecoq acaba sendo um grande mestre na formação de atores e de palhaços, abrindo porta para o surgimento de novos mestres a partir de seus ensinamentos, como por

exemplo Richard Pochinko¹⁴ (Canadá), Philippe Gaulier (França), Francesco Zigrino (Itália), Avner Eisenberg¹⁵ (EUA) Maria Helena Lopes, Ricardo Napoleão¹⁶, Marcio Ballas, Joice Aglae¹⁷, Luciana Viacava¹⁸, entre tantos outros e outras¹⁹. Sendo que Lecoq e muitos de seus aprendizes se tornam base para uma das vertentes de formação de palhaço no Brasil.

Figura 7 - Philippe Gaulier



Fonte: <https://www.ecolephilippegaulier.com/> visitado em 19/03/2022.

Outro grande professor de teatro que merece destaque nesse processo é o francês Philippe Gaulier. Formado na escola de Lecoq, lugar onde trabalhou como professor por vários anos, até decidir montar sua própria escola, a *École Philippe Gaulier*²⁰, para ter a

¹⁴ <http://canadianclowning.com/richard-pochinko/> visitado em 27/10/2021

¹⁵ <https://www.avnertheeccentric.com/> visitado em 27/10/2021

¹⁶ <https://www.ricardonapoleao.com.br/cursos> visitado em 27/10/2021

¹⁷ <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pt/docente/joyce-aglae/> visitado em 27/10/2021

¹⁸ <https://www.instagram.com/lucianaviacava/> visitado em 27/10/2021

¹⁹ <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/network-alumni/?lang=en> visitado em 27/10/2021

²⁰ <https://www.ecolephilippegaulier.com/> visitado em 27/10/2021

liberdade de desenvolver sua própria pedagogia, muito ligada às matrizes de Lecoq, seu mestre, mas tendo a liberdade de direcionar seu ensinamento a partir de seu próprio entendimento sobre teatro e palhaço.

Murray (2010) vai diferenciar a pedagogia de Lecoq, direcionando-se para o universo do teatro e a relação que este estabelece com o mundo que o circunda, e, também, a de Gaulier, tendo o foco na dinâmica e na construção de cumplicidade entre os atores e atrizes com o público que os assiste. Apesar de o currículo da escola de Lecoq e da Gaulier contemplarem gêneros teatrais, técnicas e dinâmicas similares como a máscara neutra, melodrama, clown, bufão, entre outros, podemos ver uma diferença na estrutura do ensino. Lecoq, em seu curso completo, propõe uma progressão no trabalho, tendo uma estrutura fixa sobre a ordem em que vai ser trabalhado esses estilos, enquanto que Gaulier possibilita que o ensino aconteça fora de ordem, mesmo indicando que os cursos de palhaço e bufão seja realizado com atores e atrizes mais experientes (AMSDEN, 2011).

Além disso, podemos perceber que a prioridade dentro do ensino de Lecoq surge de um treinamento psicofísico para alcançar essa liberdade criadora.

It is significant that while Lecoq begins his books and curriculum with observation and mimicry of humans, animals and materials, Gaulier opens his book and his academic year with an exploration of an important theatre principle; *Le Jeu*, or play (AMSDEN, 2011. p.14).²¹

Por outro lado, Gaulier coloca em primeiro lugar ao ensinar *Le Jeu*, o jogo. Seu ensino também é voltado para a formação de atores e atrizes de teatro, mas propõe, como foco do aprendizado, encontrar o prazer do jogo e o prazer de estar em jogo (GAULIER, 2016). Apesar de o prazer do jogo vir como princípio básico de seu ensinamento, o trabalho corporal, o treinamento e as pesquisa aprofundada nos diferentes gêneros trabalhados continuam tendo uma grande cobrança. A via negativa também é utilizada por Gaulier, algo que se vê recorrente nas falas de seus alunos (PUC CETTI, 2017; AMSDEN, 2011). Ao assumir a imagem de *Monsieur Loyal*, acessa o papel de autoridade, suas ordens devem ser obedecidas, a partir disso se cria a relação de jogo entre o opressor e o oprimido, entre mandar e obedecer, entre Branco e Augusto, relação recorrente entre palhaços.

²¹ É significante enquanto Lecoq começa seu livro e currículo (do curso) com observação e imitação de humanos, animais e materiais, Gaulier abre seu livro e seu ano acadêmico com a exploração de um importante princípio teatral: *Le Jeu*, ou jogo. (Tradução livre do autor).

O palhaço, para Gaulier, está sempre tentando convencer o público de que ele sabe exatamente o que está fazendo, e como ele é capaz de fazer tudo. Além disso, existe a relação com os jogos e técnicas de comichidades, como por exemplo: ponto fixo;

[...] está relacionado a um não se mover sem razão, a um cálculo por parte do ator do que em seu corpo quer mostrar para a plateia, qual a imagem corporal a ser apreendida pelo público, estando também ligado à compreensão de que ainda que haja uma ausência total de movimento por parte do ator, sua vontade e sua vida devem estar presentes no olhar. (BURGHI, 2017. p. 64)

O palhaço, para Gaulier, está sempre tentando convencer o público de que ele sabe exatamente o que está fazendo, e como ele é capaz de fazer tudo. Além disso, existe a relação com os jogos e técnicas de comichidades, como por exemplo: ponto fixo;

O Flop que “é o lapso de tempo em que o palhaço está em dificuldade ou cometendo um erro, o momento em que se percebe a estupidez. A noção dessa percepção é estreitamente ligada ao tempo” (PUC CETTI, 2017, p. 68), como também o tempo de perceber a reação do público.

A repetição, é a retomada de movimentos, reações e gestos que funcionaram com o público para aperfeiçoar e transformar em repertório, além de imitar os colegas de turma, seus movimentos e ações, novamente como forma de ampliar o repertório do artista, algo de grande importância para o palhaço (PUC CETTI, 2017). É importante ressaltar que Gaulier foi o mestre de vários palhaços e palhaças brasileiros, sendo que alguns deles têm grande importância para o movimento da palhaçaria nacional, sendo referência de formadores brasileiros como Luís Otávio Burnier²², Ricardo Puccetti²³ e Cristiane Paoli Quito²⁴.

Ao contrário de Lecoq e Gaulier, Dario Fo (1999) defende que o palhaço deve ter habilidades circenses em seu repertório, além de tocar pelo menos um instrumento, ter um grande controle corporal e agilidade. Ele acredita que só é possível se tornar palhaço a partir de trabalho constante e disciplina. E só se conseguiria alcançar tal prática a partir de muito anos de treinamento e experiência. Aproximando-se, assim, do ensino realizado nas famílias de circo.

A divergência continua no entendimento sobre o que é o palhaço, com o autor afirmando que “o clown(...) sempre tratam do mesmo problema, qual seja da fome: a

²² <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/historia/luis-otavio-burnel> visitado em 27/10/2021

²³ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ricardo-puccetti> visitado em 27/10/2021

²⁴ <https://novadanca4.wordpress.com/novadanca4/> visitado em 27/10/2021

fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidades, de identidade, de poder” (FO, 1999. p. 305), fugindo da subjetividade proposta pela vertente francesa. Dario Fo propõe que as relações apresentadas pelos palhaços e palhaças precisam estar conectadas e relacionadas com as questões políticas e sociais nas quais esses artistas estão inseridos. Essa fome é uma representação das ausências existentes nessa sociedade, e isso precisa ser transmitido e dialogado com o público presente.

Figura 8 - Dario Fo



Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/420805158908934837/> visitado em 19/03/2022

Esse aprendizado não pode ser direcionado só para as técnicas aprendidas, mas os artistas precisam conhecer os contextos da sociedade e, principalmente, do público que está assistindo. A relação tem que ser de troca constante com esses espectadores. Dessa forma, Dario Fo acredita em um processo de cunho dialético (VENEZIANO, 2002). Essa relação de troca tem que ser constante tanto no entendimento dos aprendizes sobre as questões sociais envolvidas, como com o próprio mestre que direciona uma prática. A relação entre mestre e aprendiz não deve ser agressiva e controladora. Além disso, é

necessário uma atenção redobrada para o público, e para as relações que se constroem durante as apresentações, considerando a importância dada por Dario Fo ao constante encontro com os espectadores.

Com o retorno desses artistas brasileiros que foram buscar a formação fora do país, começa-se a transformar a realidade do trabalho de palhaços e palhaças no Brasil. Esses artistas retornam com uma nova visão do que poderia ser essa figura cômica e, também, de como se pode aprender essa arte. Começa, assim, o movimento de replicar os aprendizados do exterior no país, como também de aumentar as pontes de contato com esses mestres europeus, promovendo a circulação deles e de outros grupos internacionais dentro do país. Isso resultou também na permanência de alguns desses estrangeiros no país, que também se tornam encenadores e professores em território nacional, como é o caso de Francesco Zigrino.

Francesco Zigrino foi convidado, primeiramente, a ministrar um curso de teatro imagem na FAAP e no SESC Pompéia. A partir desses trabalhos, estabeleceu uma parceria com a Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, na época dirigida por Cláudio Lucchesi. Assim, ministrou um curso de clown nessa escola, do qual também participaram alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP. Nesse curso, apresentou uma pequena montagem “clownesca” da peça *Sonho de uma noite de verão* (1983) com os alunos participantes. (SANTOS, L., 2007. p.61)

Zigrino iniciava seu curso com uma introdução sobre o que é o palhaço, falando sobre sua relação de dupla cômica entre Branco e Augusto. Sendo aluno de Lecoq, ele diferenciava o palhaço do circo, do palhaço do teatro, afirmando que aquele com raízes no circo é um personagem pronto, e o de teatro precisa ser construído a partir da individualidade de cada artista. O trabalho se baseava no improviso, comicidade e na utilização dos defeitos individuais como potência de cena, isso poderia ser ampliado, utilizando-se de elementos circenses (SANTOS, L., 2007). Essa diferença é explicada por Zigrino:

Na Itália, palhaço é do circo, uma técnica de atuação que pertence ao circo e é completamente diferente da técnica que o Lecoq, Gaulier, essas pessoas em volta da escola do Lecoq, desenvolveram, que é um palhaço mais teatral, tem menos a ver com técnica e mais com linha de pensamento do que o palhaço de circo, por isso talvez seja melhor falar em alguns casos de palhaço e alguns casos clown. O palhaço tem técnicas circenses como base para o seu contar e agir, o clown pode ter e é importante que tenha, mas também pode não ter. O clown conta uma história de si mesmo, uma história de um pequeno personagem da vida cotidiana. O palhaço conta uma história do pequeno personagem do circo, ele é mesmo do circo, não tem um outro mundo fora do circo,

mesmo que obviamente muitos clowns entraram no circo nos últimos anos e vice-versa. Essa técnica não só no Brasil, mas no mundo inteiro, foi aceita como uma técnica de desenvolvimento da arte de atuar, da arte teatral mesmo. (ZIGRINO, apud, SANTOS, L., 2007)

Essa afirmação pode ser fortemente contestada, primeiro porque ambas as matrizes de aprendizagem da palhaçada estão baseadas em técnicas corporais, improvisacionais e de comicidade. O fato de a dramaturgia da apresentação ter, algumas vezes, uma temática diferente, gags tradicionais ou temáticas subjetivas, não é o suficiente para dizer que a composição do palhaço ou da palhaça tenha menor ou maior valia, ou que a construção seja individualizada somente no teatro.

Se olharmos para os palhaços de circo, talvez não vejamos um processo de subjetivação em espaços de ensaio tão grande quanto os palhaços e palhaças que vêm das matrizes de atuação teatral, mas isso não os tornam personagens prontos, pois esse mesmo processo acontece com a relação direta com o público. Os palhaços de circo podem reproduzir as gags e entradas tradicionais da companhia, até mesmo assumir o figurino, maquiagem e o nome de um palhaço mais antigo que não consegue mais realizar apresentações, mas isso não significa que esse artista reproduza o trabalho que estava sendo realizado anteriormente.

Figura 9 - Três Gerações de Picolino



Fonte: Avanzi; Tamaoki (2004, p.261).

Cada palhaço tem sua individualidade, desde a diferença e particularidades dos corpos, até outros elementos externos interferem na estruturação desse palhaço, por exemplo: o ritmo pessoal, as habilidades corporais, a respiração, a capacidade improvisacional, as experiências de vida e os recursos para jogar com o público, são todos pontos a serem levados em consideração. Por mais que esses sejam elementos possíveis de serem ensinados e treinados, não é possível reproduzir a personalidade de outro palhaço. Exemplo disso pode ser visto na história dos Picolinos. Roger Avanzi assume o nome do palhaço de Nerino Avanzi, seu pai, mas constrói sua história a partir de seu trabalho pessoal. Fica conhecido como Picolino II, mas não fica nas sombras do pai, construindo seu próprio entendimento do palhaço e traduzindo isso em cena.

A didática adotada por Zigrino é similar à de seus mestres, Lecoq e Gaulier, pela via negativa. Ele não dava muitas indicações, pois o aprendiz teria que descobrir por conta própria durante o processo os jogos que funcionavam, já que era pela dúvida, pelo não raciocínio do exercício que se trabalhava a comicidade. O aquecimento partia do trabalho corporal para o entendimento das forças de ação, e usava a imagem do *Monsieur Loyal* para o jogo de relação de poder e desenvolvimento das características dos palhaços (SANTOS, L., 2007).

Muitos artistas brasileiros foram influenciados pelos ensinamentos de Zigrino, na palhaçaria e no desenvolvimento do trabalho com máscaras. Nomes como Cida Almeida²⁵, Tiche Vianna²⁶, Soraya Saide e Cristiane Paoli Quitto merecem destaque. Essa última, em seguida ao seu aprendizado com Zigrino, decide ir em busca dos ensinamentos de Gaulier para continuar sua formação.

Além desses mestres, profissionais de outros locais também começaram a influenciar a palhaçaria brasileira. Dos Estados Unidos da América, podemos citar Patch Adams, com seu pensamento sobre uma medicina lúdica e os doutores palhaços (SOARES, 2007), e Avner Eisenberg, trazendo um palhaço que não usa a máscara do nariz vermelho. No Canadá, Sue Morrison, que desenvolve sua pedagogia a partir dos ensinamentos de Richard Pochinko (CORBUN; MORRISON, 2013) que trabalha o estado do palhaço pelo viés dos xamãs norte-americanos.

A metodologia é baseada na confecção e utilização de 6 máscaras, que estão relacionadas com as "direções do ser", ou seja, com as distintas facetas da personalidade de cada um. Segundo Sue Morrison, os índios dizem que quando uma pessoa se defronta com todas as direções de seu

²⁵ <https://www.instagram.com/cidahalmeida/> visitado em 17/01/2022

²⁶ <https://barracaoteatro.com.br/grupo> visitado em 17/01/2022

ser, a única coisa a ser feita é rir do próprio ridículo. E é isto o que o clown faz. Para os índios norte-americanos as direções estão ligadas aos pontos cardeais (Norte, Sul, Leste, Oeste, Abaixo e Acima), mas no contexto da metodologia do "Clown Através da Máscara", as direções têm um caráter mais individual. (PUC CETTI, 2000. p. 83)

Cada uma dessas seis máscaras, desses seis pontos, tem dois lados, o da experiência e o da inocência, completando ao todo um entendimento de doze estados diferentes para a composição de um palhaço ou uma palhaça.

Outro nome que tem influenciado principalmente o trabalho de palhaços de rua brasileiro, é o palhaço Chacovachi²⁷, Fernando Cavarozzi. Este é um palhaço argentino que desenvolve seu trabalho nas ruas. Em seu livro *Manual e Guia do Palhaço de Rua* (CHACOVACHI; YANANTOUNI; VALLEJOS, 2018), ele relata seu processo de aprendizado e desenvolvimento da palhaçaria pela sua vivência nas praças e com outros artistas de rua. Além disso, ele explica sobre sua lógica de funcionamento no espaço público, além de seu processo de criação de espetáculo. Fala também sobre a ética da rua e constrói “os 10 mandamentos do palhaço de rua” (CHACOVACHI; YANANTOUNI; VALLEJOS, 2018, p. 72). Eis que vemos um caminho particular para a formação do palhaço de rua, talvez, saberes particulares, que merecem atenção.

Ainda existem outros formadores e referências internacionais que, de alguma maneira, influenciam no desenvolvimento da arte e do ensino da palhaçaria no Brasil. Podemos citar outras escolas internacionais, além das já citadas, por exemplo, a *Académie Fratellini* (França), o Instituto Nacional de Artes do Circo (Portugal), como também diversos artistas que influenciam diretamente a formação de novos palhaços: Gardi Hutter²⁸ (Suíça), Slava Polunin²⁹ (Rússia), Emmett Kelly³⁰ (EUA), Tortell Poltrona³¹ (Espanha), Jango Edwards³² (EUA), Oleg Popov³³ (Rússia), Lou Jacobs³⁴ (EUA), David Larible³⁵ (Itália), como muitos outros.

²⁷ <https://difusafrenteira.com.br/artistas/chacovachi/> visitado em 17/01/2022

²⁸ <https://www.gardihutter.com/en/> visitado em 17/01/2022.

²⁹ <https://slavasnowshow.com/en/who-is-slava/> visitado em 17/01/2022.

³⁰ <https://www.britannica.com/biography/Emmett-Kelly> visitado em 17/01/2022.

³¹ <https://tortellpoltrona.com/es/tortell-poltrona/> visitado em 17/01/2022.

³² <http://www.jangoedwards.fr/en/jangbio-2/> visitado em 17/01/2022.

³³ <https://www.britannica.com/biography/Oleg-Popov> visitado em 17/01/2022.

³⁴ http://www.circopedia.org/Lou_Jacobs visitado em 17/01/2022.

³⁵ <https://www.davidlarible.it/davidlaribleenglish/Biography/Biography.html> visitado em 17/01/2022.

RAMIFICAÇÕES BRASILEIRAS

Mestres das famílias circenses

Com base no exposto anteriormente, podemos perceber algumas vertentes do ensino do palhaço no Brasil, a primeira partindo dos mestres do circo familiar, que propagam seus conhecimentos a partir de um ensino prolongado, transdisciplinar e oral, transmitindo esses conhecimentos de uma geração para a outra. Surgindo, a partir desse processo, diversos grandes mestres da arte da palhaçaria no Brasil.

Além disso, há os palhaços que se consagraram dentro dos circos familiares e que ultrapassam o limite de suas lonas para ensinar em escolas de circo³⁶ que começam a surgir, mestres como Picolino, Picoly, Pururuca, Biribinha, e tantos outros. Estes passaram essa formação a partir da experiência direta (SOUZA, 2008), no qual o aprendiz vai desenvolvendo o trabalho a partir da reprodução de cenas, um ensinamento não sistematizado em exercícios, mas através da tradição oral e da dramaturgia tradicional do circo (SILVA, P., 2015).

Elisabeth Lopes

Por outro lado, vimos que há o ensinamento do palhaço com viés teatral, em grande medida com base na vertente francesa postulada pelos mestres Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Este é um processo sistematizado por meio de jogos, preparação corporal e exercícios que ajudam o aprendiz a entender sua subjetividade para a construção do palhaço.

Sobre isso, Elisabeth Lopes (1991), que em sua pesquisa de doutorado relata o processo de formação do ator a partir do trabalho com as máscaras, discorre sobre a metodologia escolhida para o ensino sobre a atuação com máscaras, e também explica o funcionamento de vários exercícios que utiliza. Sua pedagogia está atrelada à obra de Lecoq, argumentando, por exemplo, que:

Para desenvolver o clown, o ator deve ter passado por todas as outras máscaras e o fio condutor que orientou desde a Máscara Neutra, que foi a primeira, continua valendo para o nariz de clown, que é a última. (LOPES, 1991. p. 285)

Não há dúvidas de que todas as técnicas e experiências que forem aprendidas e dominadas pelo aprendiz vão impactar e colaborar com o desenvolvimento de seu palhaço

³⁶ As escolas de circo ganharam cada vez mais visibilidade nacional, encontrando assim o ensino de circo em diversas instituições como escolas regulares, universidades, projetos sociais, academias, entre outros. Um mapeamento desses espaços de ensino de circo foi realizado em 2019 e pode ser acessado pelo seguinte link: <https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/mapa> visitado em 20/03/2022

ou sua palhaça, mas essas técnicas não necessariamente se tornam obrigatórias para aflorar uma potência cômica relacionada a essa figura. Esse é um caminho estruturado dentro de um curso de formação de atores e atrizes, o qual aproveita de várias técnicas para possibilitar que esses aprendizes tenham recursos necessários para desenvolver seus processos interpretativos nos mais variados caminhos do trabalho. Ou seja, o treinamento com outras máscaras pode dar suporte para o desenvolvimento da máscara do palhaço, mas esse é só um de tantos possíveis caminhos. Não devemos enrijecer as possibilidades de ensino e aprendizagem, principalmente quando estamos falando de uma figura tão transgressora como palhaços e palhaças.

O processo proposto por Lopes também estimula o artista a buscar dados específicos de sua persona não social (LOPES, 1991), ou seja, se conectar ao que é mais verdadeiro de si mesmo, que é escondida da sociedade, o que se tem de fragilidade e os momentos de incapacidade ou desajustamento social. “O clown é um ser sem passado nem futuro, baseado nas inadequações do ator com o cotidiano” (LOPES, 1991, p. 293). Para isso, a formadora assume o papel de diretor do circo, Monsieur Loyal, o qual possibilita colocar o palhaço sempre em dificuldade, criando situações nas quais o artista precisa improvisar para resolver.

Lume Teatro

Luís Otávio Burnier, que foi professor do Curso de Artes Cênicas da Unicamp, traz dos ensinamentos europeus a visão de Philippe Gaulier. Ele foi o fundador do LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, no qual uma, entre tantas pesquisas que o grupo desenvolve, é a da palhaçaria. Foi Burnier quem realizou o primeiro processo de iniciação ao palhaço para Ricardo Puccetti, Carlos Simioni e Ana Wuo (SILMAN, 2011). O processo iniciado por Burnier e desenvolvido e aprimorado pelo LUME - tendo Puccetti como a principal referência na área dentro do grupo - foi relatado e amplamente discutido em diversos textos como: *A arte de ator: da técnica à representação* (BURNIER, 2009), *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (FERRACCINI, 2001), *A travessia do palhaço: a busca de uma pedagogia* (PUC CETTI, 2017), além de diversos outros artigos.

Figura 10 - Valef Ormos – Lume Teatro

Fonte: Foto disponibilizada pelo Lume Teatro

A proposta era um curso intensivo de palhaços e palhaças, com duração de 10 dias em um lugar privado que só tinha acesso aos participantes do processo. O princípio condutor do retiro, que Puccetti mantém até hoje, era de “entender o palhaço como a pessoa ‘virada do avesso’, revelando o que ela não mostra na relação social do dia a dia, ou mostra pouco, ou camufla” (PUCCETTI, 2017, p. 26). Um processo intensivo que tira a pessoa do cotidiano em que vive, pretendendo que ela esteja pronta para desconstruir suas certezas para encontrar suas fragilidades e transformá-las em elementos de potência cômica.

Nesse processo, também é usada a figura do Monsieur Loyal, que vem no intuito de que o aprendiz aprenda consigo mesmo, com seus próprios erros. “O orientador, aquele que atua como Monsieur Loyal, precisa estar no mesmo estado de abertura que o aprendiz, com um olhar generoso que o permita ver o outro” (PUCCETTI, 2017, p. 30). Essa abertura precisa existir para que a personagem não extrapole a imagem autoritária que estimula o jogo a acontecer, e se torne um verdadeiro “ditador” que impeça o crescimento coletivo dos aprendizes.

Figura 11 - Parada de Rua - Lume Teatro

Fonte: <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espeticulos-para-de-cartaz/parada-de-rua#sub-top> visitado em 19/03/2022.

Ana Wuo

Ana Wuo (2019), também formada por Burnier, se aprofunda no “olhar generoso”, tanto para o professor, para o aprendiz, quanto para o artista. Indo além de um entendimento centrado no olhar, ela propõe a pesquisa do desenvolvimento de um conceito em torno de um pensamento mais apurado sobre a premissa “o olhar escuta ou a escuta do olhar” (WUO, 2020). Tal premissa surge ao observar-se palhaços atuando no contexto hospitalar, com base no entendimento de que o trabalho do palhaço é de extrema complexidade e sensibilidade, dando pistas dos motivos pelos quais o palhaço se popularizou dentro de ambientes hospitalares. A pesquisadora afirma que não basta olhar para a situação, é preciso saber escutar com o olhar o que está sendo visto, escutar a melodia que se transfere entre dois olhares, entender a relação que se instaura no mais sensível e transformá-la em material cênico para o jogo relacional. Ou seja, o professor precisa saber os limites das relações e as sutilezas dos aprendizes para assim ser capaz de fazê-los experimentar com os sentidos, e guiá-los em um processo tão íntimo de autoconhecimento.

Figura 12 - Dormente - Ana Wuo



Fonte: https://www.instagram.com/p/B6i6TRxHdDOuvoWfIPAd_AenJXZc9O8MOua1O00/ visitado em 19/03/2022

Compartilhando de semelhantes raízes palhacescas que Puccetti, Wuo toma caminhos diferentes, aprofundando-se no trabalho da palhaçaria dentro de hospitais. Nesse ambiente, ela desenvolve uma nova forma de pedagogia do palhaço, procurando entre as crianças que lá se encontram, novos artistas para seu circo dos envergonhados. As matrizes do ensino do palhaço nesse caso vêm pelas brincadeiras entre a palhaça e as crianças. O jogo instaurado entre os dois dão as pistas para o desenvolvimento do palhaço, algo que, em geral, a criança tem mais facilidade.

De fato, o jogo do palhaço se desenvolve numa esfera lúdica que “reside em um plano mais primitivo onde podemos avistar também as crianças, os animais, os loucos, os visionários” (MATOS, 2009, p. 129). Desta forma, o jogo do palhaço transita por entre lugares oníricos e instintivos, sempre com grande base improvisacional, tendo, assim, facilidade de se comunicar com os mais variados públicos.

Cristiane Paoli Quito

Cristiane Paoli Quito, como já dito, passou pelo processo de formação com Zigrino e, em seguida, foi realizar sua formação de atriz com Philippe Gaulier na *École Philippe Gaulier*, onde tem a oportunidade de aprofundar seu trabalho de ensino teatral. Ela é reconhecida pelo seu hibridismo no ensino, navegando pelas áreas da improvisação, palhaço, *commedia dell'arte*, dança e preparação corporal.

Figura 13 - Cristiane Paoli Quito



Fonte: <https://novadanca4.wordpress.com/2011/03/24/performatividade-narrativa-por-cristiane-paoli-quito/> visitado em 19/03/2022.

O trabalho de Quito é múltiplo e muito reconhecido na cena teatral paulista pela sua didática como também pelo seu trabalho de direção. O resultado disso são diversos trabalhos científicos com foco no seu processo de ensino ou criação. Em especial, destaco o trabalho de Danielle Burghi (2017), intitulado *Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços*, no qual ela se aprofunda nos conceitos do trabalho de Quito. Em sua dissertação, Burghi fez uma decupagem dos elementos utilizado por Quito para o ensino da palhaçaria, dando margem para perceber as escolhas que se aproximam ou se diferenciam do trabalho de Gaulier.

Entre as aproximações, podemos falar do ponto-fixa, do *flop*, do prazer em jogar e da figura do Monsieur Loyal, no caso dela, a Madame, questões já discutida anteriormente.

Fora isso ela desenvolve seus próprios percursos a partir do processo híbrido entre o teatro e a dança. Desta forma, traz consigo o trabalho de improviso a partir do “movimento-imagem-ideia” (VIEIRA, 2016), conceito que ela trabalha com os atores e bailarinos para o desenvolvimento da improvisação. O corpo tem que estar pronto para responder aos estímulos e criar imagens, que vão estimular outro movimento a criar uma nova imagem, que resulta em ideias. Para isso, é necessário que o artista tenha percepção do seu corpo, do espaço e dos outros corpos que lá estão, e esteja aberto para receber os estímulos que venham desses múltiplos lugares.

Isso vem de encontro com o estado do palhaço. Um estado de presença no “aqui e agora”, um corpo com seus sentidos aguçados e atento a tudo que o rodeia, com o corpo disponível para o jogo, para o improviso e para a relação. Quito fala sobre um fogo interno que queima dentro do artista, que ocupa seu corpo até sair pelo olhar, ou seja, o “brilho no olhar” de quem tem prazer e está desperto para vivenciar o momento (BURGHI, 2017).

O jogo é um elemento essencial na formação do palhaço. Cria-se jogos e disputas na relação entre os palhaços, o que impulsiona a energia de brincadeira relacionada à criança. Essa energia tem que vir como impulsos internos do aprendiz, e não como construção racional da disputa. O importante não é ganhar o jogo, mas fazer com que o jogo aconteça e a relação se instaure, possibilitando a criação de improvisações e esquetes que possam se tornar material de repertório.

Programa de Formação de Palhaços para Jovens

Figura 14 - Divulgação das inscrições da nona turma



Fonte: <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/inscricoes-abertas-para-nona-turma-do-programa-de-formacao-de-palhaco-para-jovens/> visitado em 19/03/2022.

Pode-se discutir o trabalho de formação da escola de palhaços dos Doutores da Alegria, com o Programa de Formação de Palhaços para Jovens (PFPJ) coordenado por

Heraldo Firmino³⁷. Vale destacar que a escola dos Doutores da Alegria formou um grande número de palhaços brasileiros, sendo uma grande referência nacional. O curso dura três anos, sendo os dois primeiros obrigatórios e o terceiro opcional, e é dividido em disciplinas trazendo diferentes matrizes de ensino do trabalho com a palhaçaria³⁸. Diferentes linhas pedagógicas são utilizadas para o desenvolvimento artístico dos aprendizes. A primeira é o jogo e a improvisação (NOGUEIRA, 2005). Jogo e improviso é uma disciplina que se mantém durante todo o curso de formação, pois é entendido que o palhaço constrói suas relações a partir da instauração do jogo em cena, seja ele com sua dupla, com objetos ou, até mesmo, com o público.

A preparação corporal é desenvolvida através de técnicas circenses, o trabalho é focado no “aprendizado prático de movimentos acrobáticos, equilíbrios e malabarismo, em que o trabalho físico se alia à escuta e à prontidão, qualidades imprescindíveis a tais práticas” (BALATON, 2018, p. 73). Percebemos que esse pensamento se assemelha ao desenvolvido dentro da tradição do circo familiar, no qual o primeiro aprendizado das crianças era o desenvolvimento de acrobacias.

Essa aproximação com a tradição dos circos familiares é uma forma de reconhecer as raízes do personagem e de respeitar os saberes instituídos dentro desse ensinamento informal. Além disso, outro elemento utilizado pelo programa é a dramaturgia circenses, ou seja, *gags* e esquetes clássicos que foram passadas de geração em geração de forma oral. Alguns autores se dedicaram a registrar e divulgar essa dramaturgia como é o caso de Bolognesi (2003), Fo (1999) e Remy (2016). Os esquetes clássicos são apresentados para o aprendiz antes mesmo dele passar pelo processo de criação de um palhaço individual, essa escolha é feita para “que os jovens possam entrar em contato com a tradição do palhaço circense e experimentar um tempo cômico preciso” (BALATON, 2018, p. 108). Esse contato não acontece somente a partir de práticas e experimentações, mas também em uma das disciplinas do curso que é dedicada ao estudo da história do circo.

Outra vertente trabalhada dentro do PFPJ segue a linha do estudo do movimento e da pedagogia da máscara herdada de Lecoq. Dentro da grade curricular do curso, existem disciplinas que se aproximam do caminho proposto por Lecoq, começando pela

³⁷ Dado retirado do último balanço dos Doutores da Alegria (2020), prestação de contas realizada pela instituição de suas atividades anuais. Disponível em: <https://balanco.doutoresdaalegria.org.br/> visitado em 10/06/2022.

³⁸ <https://doutoresdaalegria.org.br/escola/sistema-de-formacao-e-pratica-artistica/formacao-para-jovens/> visitado em 01/12/21

análise do movimento trabalhada em corpo e movimento. Também é trabalhada a pedagogia da máscara que se inicia com a máscara neutra, em seguida aprende-se sobre *commedia dell'arte*, seguida pela comédia humana, para só então aprofundar-se no trabalho com a máscara do palhaço.

A preocupação com a cultura popular brasileira se faz presente dentro do programa dos Doutores da Alegria. Cria-se um diálogo possível entre a percepção do palhaço vindo de matrizes europeias, o palhaço do circo familiar e o palhaço dos brincantes presentes nas festividades populares brasileiras (SANTOS, I., 2008). A música e a movimentação presentes nessas mais diversas culturas, encontradas nas diferentes regiões e estado do Brasil, são materiais potentes para a criação corporal do palhaço, além de conectarem o estudo com a ancestralidade nacional. Ou seja, a escola assume uma proposta de pesquisa ampla dessas figuras cômicas, aceitando a sua multiplicidade de linguagem e entendendo que existe nelas diversos cruzamentos de técnicas e culturas no estudo da comicidade.

Muito além de só discutir o palhaço desenvolvido pela cultura popular, o PFPJ insere a formação dos aprendizes em questões que ultrapassam o espaço da técnica e da construção da cena. O projeto trabalha a partir de uma “busca pelo reconhecimento das origens e aproximação com as identidades dos alunos” (BALATON, 2018, p. 63), além da formação humana dos aprendizes e do desenvolvimento político e crítico. Isso vai de encontro com o ensino dialógico e crítico que propõem, que, além de ensinar a técnica, dá recursos para que o aluno questione os processos e desenvolva seu pensamento. Esse pensamento não se restringe só ao ensino, mas possibilita o acesso de aprendizes em estado de vulnerabilidade social por meio de bolsas de estudo (BALATON, 2018).

O palhaço é um personagem que tem a capacidade de provocação e um empenho moral e político, podendo trabalhar diversas temáticas, inclusive a sátira à violência, à crueldade e à injustiça (FO, 1999). Questões que estão a todo momento em destaque na sociedade e na política brasileira.

Uma das intenções do PFPJ, ao longo do processo de aprendizagem, segundo Heraldo Firmino, é a de que o curso possa provocar uma atitude crítica perante o mundo e de permitir que o aluno descubra e exerça processos autônomos. (BALATON, 2018. p. 64)

Portanto, percebemos que são diversos os percursos formativos e que a quantidade de livros, teses e dissertações que analisam a arte do palhaço (anexos VI e VII) é também ampla. A revisão dos processos pedagógicos indicou que algumas referências são comuns

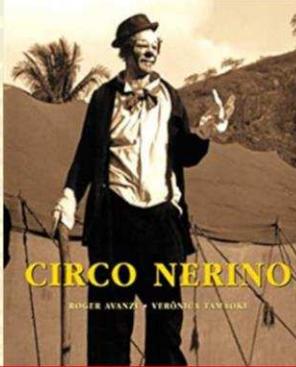
e ganharam protagonismo, não obstante, há uma constante emergência de novos formadores, e de debates sobre os procedimentos formativos. Vimos, também, que existem diferentes formas de estruturação e sistematização da formação do palhaço, que não impediram que formas “livres e experimentais”, bem como processos autodidatas tenham tornando-se uma possibilidade. Em suma, parece que essa problemática está longe de esgotar-se.

Como qualquer processo artístico, os percursos nem sempre são retilíneos e precisos, muitas vezes é necessário dar uma volta enorme para entender uma nova possibilidade (SALLES, 1989). Não é algo estranho que artistas naveguem em diferentes artes para, assim, entenderem os aprendizados que estão em desenvolvimento, por esse motivo, a arte, e principalmente as artes cênicas, tem essa efemeridade intrínseca e está sempre em transformação.

Para se entender uma arte (e o seus processos de transmissão de conhecimento) que possui uma longa história e com diversas raízes que se cruzam e transpassam durante o tempo e as sociedades, além de ocupar os mais diversos espaços de atuação e com as mais variadas possibilidades de linguagem, é necessário aprofundar-se nos saberes de mestres e professores que se dedicam à formação de novos artistas. Olhar para o trabalho desses e dessas profissionais ajuda-nos a entender como são essas palhaças e palhaços que estão sendo formados no Brasil. Isso nos auxilia a traçar o que poderia ser uma figura palhacesca nacional, aceitando e reconhecendo a multiplicidade de raízes que interferem e transformam o entendimento desses palhaços e palhaças. Assim como nossa cultura, a composição dessas representações cômicas também são estruturadas a partir de uma grande miscigenação e pluralidade.

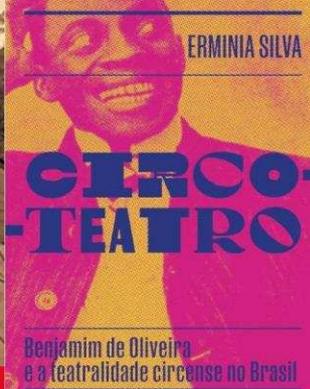
A ARTE DE ATOR

da técnica à representação



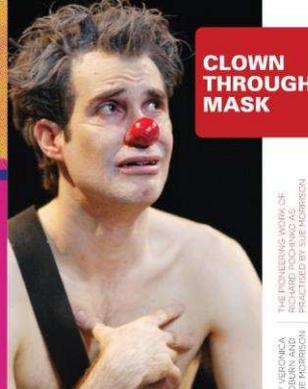
CIRCO NERINO

ROGER AVANZI • VERÔNICA ZANETTI



CIRCO-TEATRO

Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil



CLOWN THROUGH MASK

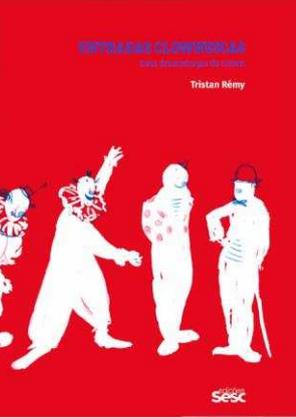
A ARTE DE NÃO INTERPRETAR COMO POESIA CORPÓREA DO ATOR

Renato Ferracini



VIRALATA: o palhaço tá solto!

RODRIGO ROBLEÑO



VITRINAS CLOWNESCAS

Tristan Rémy



HOJE TEM ESPETÁCULO?

As Origens do Circo no Brasil Roberto Ruiz



CACADORES DE RISOS

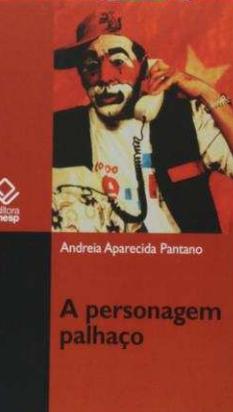
APRENDIZ DE CLOWN



ARRELIA

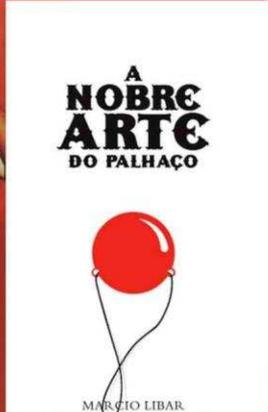
uma autobiografia

Antonio Carlos Monteiro de Miranda



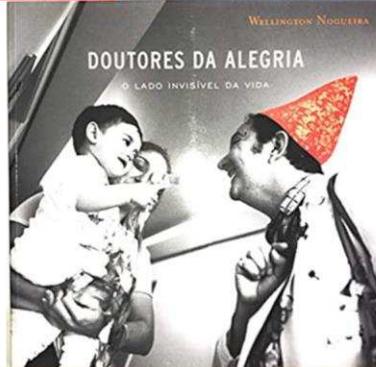
Andrea Aparecida Pantano

A personagem palhaço



A NOBRE ARTE DO PALHAÇO

MARCIO LIBAR



DOUTORES DA ALEGRIA

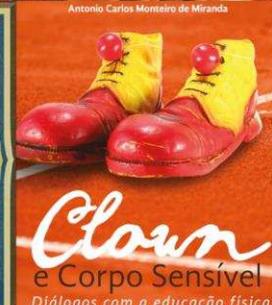
O LADO INVISÍVEL DA VIDA

WELLINGTON NOGUEIRA



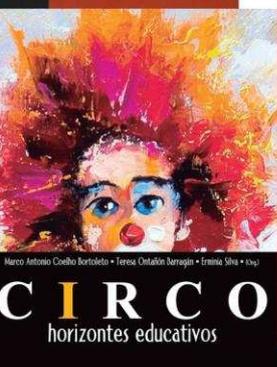
CIRCOS E PALHAÇOS NO RIO DE JANEIRO: IMPÉRIO

Autores: Daniel de Carvalho Lopes e Erminia Silva



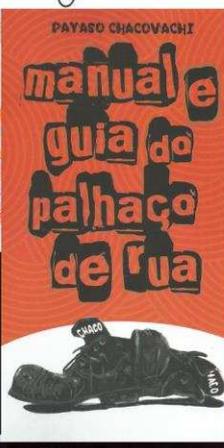
Clown e Corpo Sensível

Diálogos com a educação física



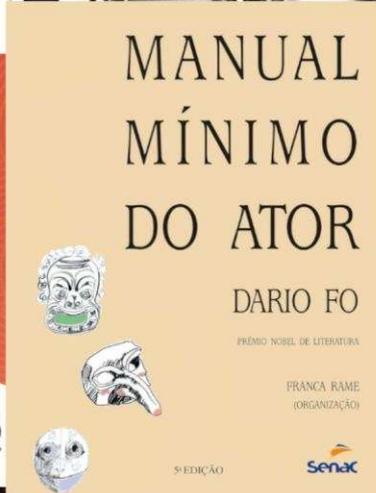
CIRCO horizontes educativos

JACQUES LECOQ



manual e guia do palhaço de rua

Mário Fernando Bolognesi



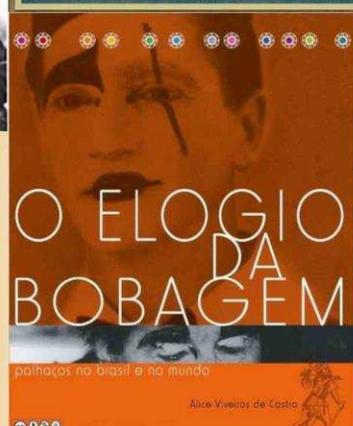
MANUAL MÍNIMO DO ATOR

DARIO FO

PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA

FRANCA RAME (ORGANIZAÇÃO)

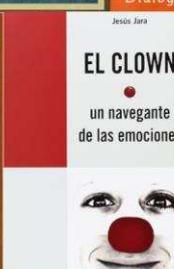
5ª EDIÇÃO



O ELOGIO DA BOBAGEM

palhaços no Brasil e no mundo

Alica Viveiros de Castro



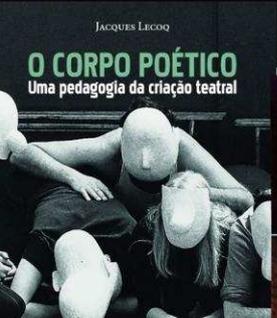
EL CLOWN un navegante de las emociones

Jesu Jara



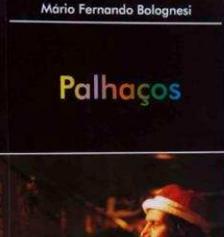
O ator como xamã

gilberto icle



O CORPO POÉTICO Uma pedagogia da criação teatral

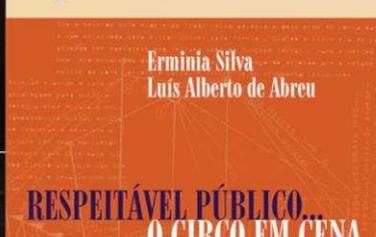
JACQUES LECOQ



Palhaços

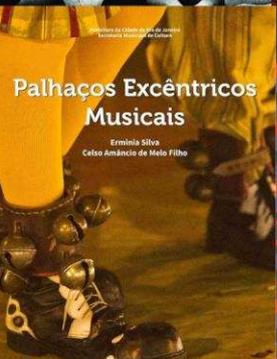
Multiplicidade performance e hibridismo

Lili Castro



RESPEITÁVEL PÚBLICO... O CIRCO EM CENA

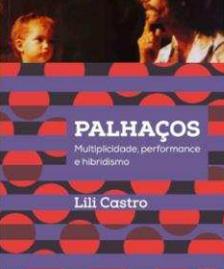
Erminia Silva Luís Alberto de Abreu



Palhaços Excêntricos Musicais

Ermínia Silva

Célio Amâncio de Melo Filho



Multiplicidade performance e hibridismo

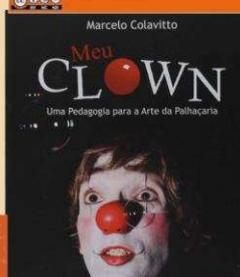
Lili Castro



PALAVRA DE PALHAÇO

Tabinho

O Livro do Palhaço



Meu CLOWN

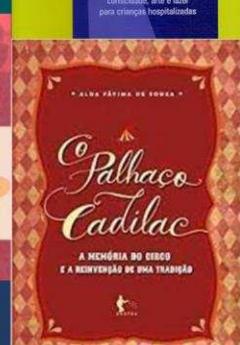
Uma Pedagogia para a Arte da Palhaçaria

Marcelo Colavitto



O Livro do PALHAÇO

CLÁUDIO THEBAS



Palhaço Cadillac

A MEMÓRIA DO CIRCO E A REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO



o atormentado

minhas ideias sobre teatro

Philippe Gaulier



SALTIMBANCOS CONTEMPORÂNEOS

seu aprendizado, suas escolhas e expectativas

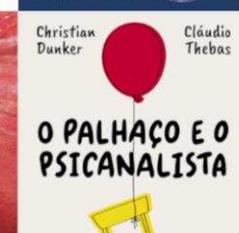
LUA BARRETO



LONAS E MEMÓRIAS

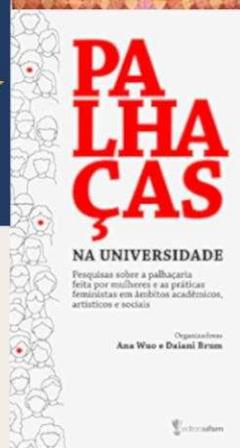
A história esquecida do circo paranaense

Recortes circenses do Paraná (1920-1970)



O PALHAÇO E O PSICANALISTA

Christian Dunker Cláudio Thebas



PALHAÇAS 3 NA UNIVERSIDADE

Pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais

Organizadas Ana Wuo e Dulani Brum

CAMINHOS DA PESQUISA

“Palhaça ou acadêmica?
Escolha!

A cada dia
Faísca
Fogo de palha
Acaba
Apaga

Labirintos
Bifurcações
Esquemas bidimensionais
Planos cartesianos
Cartografias bilaterais

Sou pluri
Multi
Poli
Trans[in]disciplinar

Palhacadêmica
Palhaçadêmica
Escolher?
Palhaçada!”

(Palhaça Tampinha – Lua Barreto³⁹)

PERSPECTIVA DA PESQUISA

Aqui, foi desenvolvida uma pesquisa de tipo qualitativo, uma vez que pretendemos descrever, compreender e explicar um fenômeno, ou melhor, a formação de palhaços e palhaças brasileiras. Por isso, entendemos como pertinente a possibilidade de o estudo dialogar com os valores, crenças, representações, hábitos, atitudes e opiniões dos indivíduos (MINAYO; SANCHES, 1993). Mais ainda, quantos aos objetivos, trata-se de uma pesquisa aplicada do tipo exploratória e descritiva (LAKATOS; MARCONI, 2003; TRIVIÑOS, 1987). Desse modo, não pretendemos controlar variáveis, comprovar ou refutar hipóteses – mesmo podendo tê-las como norteadoras. Em suma, conhecer a problemática com maior profundidade é o que nos interessa.

Entendemos, portanto, que a pesquisa parte da perspectiva da fenomenologia (DARTIGUES, 2003), ou seja, é entendido que os processos de formação não são obtidos

³⁹ <https://www.instagram.com/barretolua/> visitado em 24/04/2022.

a partir de dados objetivos, mas, sim, por meio de experiências pessoais, pressupondo-se a existência de diversos percursos possíveis a serem traçados. A partir dessa visão, aceitamos que não existe um único caminho para se formar palhaços e palhaças, mas, sim, processos que convergem com a realidade da sociedade, do local e do indivíduo. Para isso, é necessário coletar diferentes perspectivas formativas, vivenciadas por profissionais da área, de modo que seja possível compreender, mesmo que de modo aproximado, os processos desse fenômeno na atualidade.

Além disso, partimos da perspectiva de que as artes estão em constante transformação, e o palhaço trabalha na arte do encontro, na efemeridade da situação, sendo assim o processo artístico um labirinto mental, emocional e corporal, por esse motivo “não há a pretensão de que (...) seja encontrada a saída para o labirinto. Essa busca acompanha o desenvolvimento do homem, assim como a compreensão de que sua total explicação nunca será alcançada” (SALLES, 1989, p. 12).

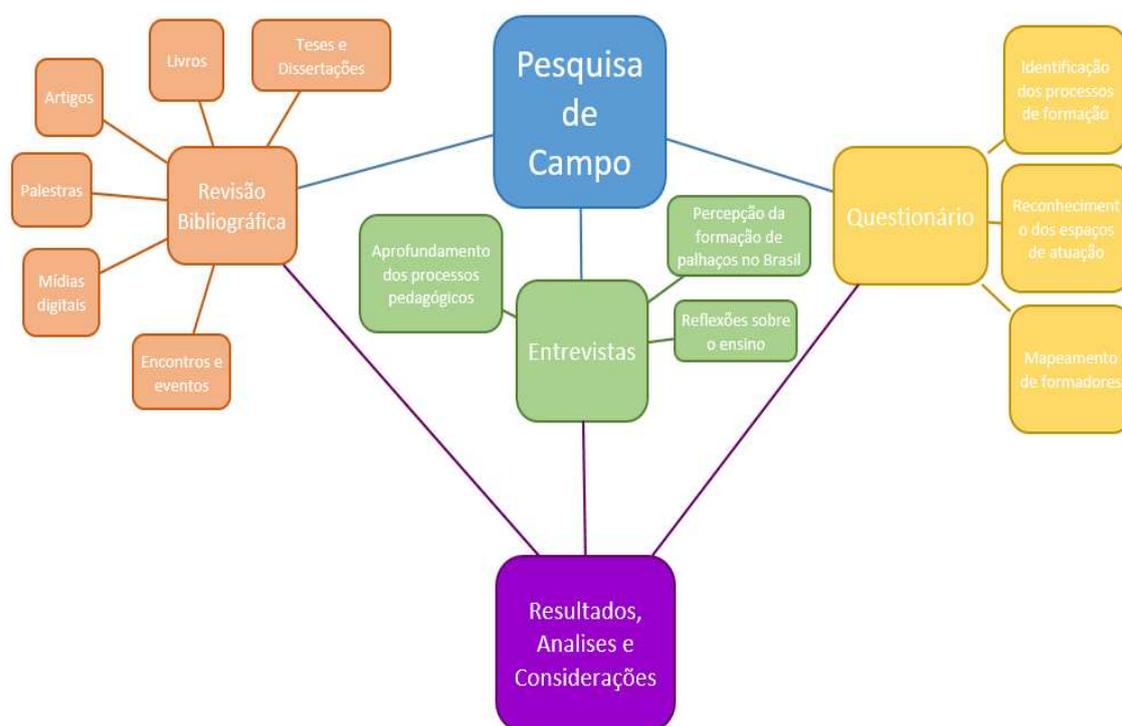
Essa análise se dará a partir de uma abordagem interpretativa (hermenêutica), na qual pretende-se incorporar uma leitura dos discursos realizados pelos participantes com uma visão crítica e social para possibilitar a visualização do acontecimento, mesmo entendendo-se que este esteja, ainda, passível de conflitos interpretativos da sedimentação dos discursos (SIDI; CONTE, 2017). Desse modo, os resultados são expressos a partir de um texto narrativo, no qual são entrelaçadas as diferentes fontes na pretensão de aprofundar as diversas possibilidades do processo de formação de palhaços.

PROCEDIMENTO DE INVESTIGAÇÃO

Em atenção aos objetivos indicados, a presente pesquisa foi dividida em três etapas (Figura 14). Previamente a sua realização, o projeto de pesquisa foi submetido em março de 2019 e aprovado em junho de 2019 pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com CAAE número 11215219.5.0000.5404 recebendo a aprovação sob o parecer n. 3.371.206.

O processo de investigação pode ser ilustrado da seguinte maneira:

Figura 15 - Esquema geral do método de pesquisa desenvolvido



Fonte: Autoria própria

Temos, portanto, uma primeira etapa que se tratou da realização de uma detalhada revisão bibliográfica na literatura disponível nacional e internacional, incluindo livros, dissertações, teses, artigos, mídias digitais e entrevistas publicadas existentes sobre formação de palhaço no Brasil. Foi utilizada, para esse levantamento, a palavra-chave “palhaço” nas seguintes bases de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), além do cadastro realizado na plataforma Google Acadêmico, no qual recebemos semanalmente atualizações dos textos publicados relacionados com a palavra-chave.

Ainda nessa etapa, e considerando que as novas tecnologias podem ser materiais de grande importância para o desenvolvimento do conhecimento (PEDRO, 2019; VÍLCHEZ, 2019), a pesquisa ampliou-se ademais, em fontes disponíveis nas mídias digitais (Facebook, Instagram, Youtube) visando obter textos, imagens e até mesmo áudios e vídeos (*podcast* e vídeos profissionais ou não publicados na rede) que pudessem contribuir para o objeto em questão.

O levantamento bibliográfico foi realizado tendo fundamentalmente três temáticas norteadoras: metodologia e teorias sociais – especialmente aquelas relacionadas às artes; história, relatos de experiência e teorias sobre a palhaçaria; e pedagogia do palhaço. Ao

entendermos que o palhaço é uma figura social que ocupa as mais diversas sociedades, épocas e culturas (CASTRO, Alice, 2005), vemos a necessidade de dialogar com os diferentes contextos sociais, a relação que se constrói com o tempo presente e a sociedade brasileira, para isso se faz necessário entender e discutir principalmente sobre essas três temáticas. Por outro lado, reconhecendo a transdisciplinariedade dos processos formativos (MORAES, 2007), consideramos uma literatura ampliada, isto é, que podia basear-se em diferentes disciplinas científicas (sociologia, artes, história, ciências da educação, etc.).

A segunda etapa consistiu no desenvolvimento de um questionário (Apêndice I), com objetivo de mapear os profissionais de formação de palhaços e palhaças atuantes no Brasil, além de começar a discutir e entender quais são os diferentes processos existentes para o desenvolvimento do trabalho artístico de palhaços e palhaças brasileiros. Como também, podemos ter um panorama dos espaços de atuação, dos diferentes grupos que desenvolvem trabalhos de formação, além do reconhecimento, pelos participantes, dos principais formadores de palhaços e palhaças do Brasil.

Considerando os objetivos desta pesquisa, o questionário foi composto por quinze perguntas abertas e sete fechadas, além da identificação e do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). O questionário foi elaborado na plataforma online *Google Forms*. Antes de começar, é necessário assinar o TCLE para dar continuidade nas respostas. O instrumento foi elaborado em cinco seções, sendo a primeira de identificação dos participantes, a segunda sobre a formação acadêmica, artística e profissional, a terceira parte sobre a atuação como palhaço, a quarta sobre a atuação como formador ou formadora de palhaços e palhaças, e a quinta e última parte, de informações complementares. O questionário tem perguntas condicionadas, dependendo da resposta o participante é direcionado para uma seção específica, sendo necessário responder a todas as questões para ter continuidade. Esse tipo de construção de questionário minimiza a perda de dados.⁴⁰

A primeira versão do instrumento foi elaborada pelo pesquisador e seu orientador, sendo posteriormente revisada pelo Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses da FEF-UNICAMP (CIRCUS). Esse coletivo que contribuiu com o processo de revisão do referido instrumento foi composto por dois pós-doutorandos, cinco doutorandos e dois mestrandos. Ainda visando o processo de validação/aperfeiçoamento desse instrumento,

⁴⁰ Para maiores informações sobre o questionário conferir o Apêndice I e o capítulo “Ao encontro de palhaços e palhaças” da tese.

o mesmo foi encaminhado para a análise de dois outros pesquisadores doutores que desenvolvem pesquisas sobre a pedagogia do palhaço, os quais, além de terem ampla experiência em atuação artística e formação de palhaço, são familiarizados com processo de pesquisa acadêmica. Esses pesquisadores avaliaram o conteúdo das questões e verificaram se as perguntas e as opções de resposta eram claras, pertinentes e suficientes, de acordo com os objetivos da pesquisa (IRWIN; STAFFORD, 2016). A partir das considerações de todos esses especialistas, o questionário foi parcialmente modificado, dando origem a uma segunda versão, que então, foi enviada e respondida de modo online (FLICK, 2009; IRWIN, STAFFORD, 2016).

O uso da internet para a coleta de dados tem vantagens em relação às outras formas de coleta, uma vez que o custo é menor e a devolutiva pode ser mais rápida, além de facilitar o alcance do questionário a uma maior quantidade de profissionais atuantes no país, tendo em vista a grande dimensão geográfica do Brasil (GÜNTHER, 2003). No entanto, reconhecemos que o uso do meio digital tem limite de alcance, pois uma certa quantidade de profissionais não tem conhecimento ou interesse em dispositivos digitais, mas, ainda assim, possibilita ter uma visão ampliada da quantidade de formadores em atividade no país.

Os participantes dessa etapa foram pessoas que se “autoconsideram” formadores de palhaço. Para a seleção, foi realizado um levantamento inicial utilizando a técnica de “bola de neve”, ou seja, por meio da utilização de uma rede de contatos, em que um participante indica o outro (VINUTO, 2014), por meio de consultas em grupos de redes sociais (Whatsapp, Facebook, Instagram, E-mail) de palhaços, circos e artes cênicas. Foi disparado nesses grupos uma mensagem explicando o contexto da pesquisa e pedindo que sugerissem nomes de profissionais que trabalhassem com formação de palhaços no Brasil. Nesse levantamento foram encontrados 204 profissionais (Apêndice III). É importante ressaltar que possivelmente essa quantidade não representa a totalidade brasileira, e também, nem todos os nomes sugeridos se reconheceram como formadores de palhaços e palhaças. Desse modo, foi necessário filtrar os dados obtidos, tratando-se de encontrar participantes adequados, considerando os critérios indicados.

Cabe ressaltar que em uma das questões do próprio questionário havia a possibilidade de os participantes indicarem outros formadores de palhaços em atuação pelo Brasil para que respondessem o questionário.

O questionário foi divulgado para todos os contatos obtidos nesse longo levantamento, além de ser postado nas redes sociais, e ficou disponível para respostas por

três meses, de 20 de setembro até 20 de dezembro de 2019. Durante esse tempo, foram recebidas 110 respostas válidas, sendo todas as cinco regiões do Brasil representadas (6 respostas da região Norte, 9 da região Centro-Oeste, 10 da região Sul, 20 da região Nordeste, 65 da região Sudeste) (Apêndice IV). Tendo-se, assim, 53,6% de taxa de resposta do questionário, resultando em um bom índice de retorno, considerando que para Lakatos e Marconi (2005), a média de devolução de questionários enviados por e-mail é de 25%. Mostrando, assim, que a metodologia escolhida foi apropriada para o objetivo da pesquisa.

O questionário proposto, como já dito, consiste de perguntas fechadas e abertas, com questões quantitativas e qualitativas, por isso a análise foi realizada de acordo com duas propostas de Bauer e Gaskell (2002), sendo a primeira uma análise quantitativa dos dados objetivos obtidos, e a segunda a análise de conteúdo (BARDIN, 1995), método relacionado à abordagem hermenêutica proposta pela pesquisa. Segundo Triviños (1987) uma pesquisa qualitativa descritiva pode se apoiar em dados numéricos uma vez que a qualidade e a quantidade são interdependentes, nesse tipo de estudo a análise quantitativa não depende do uso de testes estatísticos sofisticados.

Essa análise é caracterizada pela postura crítica em relação ao conhecimento, sendo aceita como recebida e respeitando a visão de que o mundo que observamos revelam nossa natureza, aceitando que a forma como nós compreendemos o mundo são construções histórico-culturais específicas e relativas. Além de que o conhecimento é construído socialmente, os processos sociais determinam a forma como compreendemos o mundo, como também, a partir das ações que devemos explorar e compreender os fenômenos. Com isso, entendemos que a análise de conteúdo não deve ser usada em questões tradicionais, mas em novas maneiras de questionamentos (BAUER; GASKELL, 2002).

Para a análise do questionário, todas as respostas obtidas foram exportadas para uma tabela no Excel, excluindo aquelas nas quais os participantes responderam negativamente a primeira pergunta da parte quatro do questionário, que era “Trabalha como formador/a de palhaços/as?”, critério de exclusão da pesquisa.

As respostas das questões fechadas e abertas foram organizadas com critérios geográficos, separadas em grandes grupos pela região do Brasil em que o participante residia, em seguida em estados e por último por cidade (Apêndice IV). Isso com o objetivo de facilitar a visualização das regiões com maior presença de formadores de palhaços, como

também, por entendermos a extensão territorial do país e as diferenças culturais existentes entre as regiões brasileiras.

Os dados obtidos com as perguntas fechadas do questionário foram organizados, categorizados e apresentados por meio da frequência absoluta e quando pertinente pela média. A partir dos dados do questionário obtivemos diferentes categorias de análise (todas relacionadas à formação de formadores), como por exemplo: o desenvolvimento artístico pessoal dos formadores; experiências de atuação como palhaço ou palhaça; tempo de atuação como palhaço ou palhaça antes de se tornar formador; os diferentes caminhos escolhidos pelos profissionais para o desenvolvimento de novos artistas; entre outras informações.

Em relação às questões abertas, foi realizada a leitura e releitura cuidadosa de todas as respostas obtidas para cada participante segundo o preconizado por Bauer e Gaskell (2002). Após a leitura exaustiva, foi realizada a codificação das falas recorrentes em categorias de respostas, bem como aquelas que tinham grande divergência com o coletivo. A análise foi organizada para cada região, de forma sequencial, identificando as aproximações e distanciamentos entre as opiniões dos participantes das mesmas regiões e, também, entre as regiões brasileiras.

A terceira, e última, etapa da pesquisa foi a realização de 7 entrevistas com formadoras e formadores de palhaços e palhaças do Brasil, buscando aprofundar o entendimento dos processos de formação de novos palhaços e palhaças no Brasil. Para Manzini (2004), esse tipo de procedimento tem como foco estudar um determinado tema sobre o qual deve-se confeccionar um roteiro com perguntas principais, que poderão ser complementadas com outras questões caso seja necessário no momento da entrevista, na qual poderá emergir informações de forma mais livre e aprofundada.

Assim como no caso do questionário, o roteiro semiestruturado dessa entrevista (Apêndice II) foi construído pelos pesquisadores e analisado e discutido com o grupo CIRCUS, sendo assim realizadas algumas modificações no mesmo, considerando a precisão linguística e a coerência com os objetivos da presente pesquisa. De modo sintético, o roteiro da entrevista constou de seis partes, a saber:

1. Experiência com palhaçaria: perguntas relacionadas aos caminhos que o entrevistado traçou para se formar palhaço ou palhaça, a experiência de atuação artística e referências de profissionais da área;
2. Experiência como formador ou formadora de palhaças e palhaços: perguntas sobre o processo do entrevistado se tornar formador de palhaços e palhaças, processo que ministra

para formar palhaços e palhaças, e elementos essenciais para o desenvolvimento da palhaçaria;

3. Formação de palhaços e palhaças no Brasil: perguntas sobre as necessidades ao se trabalhar como formador de palhaços e palhaças, particularidades da palhaçaria brasileira e diferenças na formação para atuação em espaços diversos;
4. Palhaço de Hospital: aprofundar na crescente procura por formação de palhaços e palhaças para espaços de fragilidade;
5. Gênero e formação de palhaços e palhaças: perguntas relacionadas a cursos de formação direcionadas a gêneros específicos;
6. Sugestões: espaço para o entrevistado acrescentar alguma outra informação que ache relevante para a pesquisa.

Os entrevistados foram selecionados a partir de um conjunto de critérios baseados nas respostas dos questionários obtidas na primeira fase da pesquisa. Sendo assim, o primeiro critério de seleção dos sujeitos parte da questão geográfica; foram selecionados pelo menos um participante de cada região do Brasil. Nas duas regiões que se destacaram com maior número de participantes no questionário, foram selecionados dois entrevistados.

Como segundo critério de seleção, escolhemos os profissionais que foram mais citados como referências de formadores e formadoras de palhaços e palhaças em cada região do país durante a primeira fase da pesquisa. Além disso, tentamos contemplar na seleção dos sujeitos uma diversidade de propostas e espaços de formação.

A proposta inicial da pesquisa era que o pesquisador se deslocasse ao encontro dos entrevistados para que esse contato direto também pudesse trazer novas informações sobre o processo de ensino da palhaçaria de cada um, mas isso não foi possível de acontecer, considerando que no começo de 2020 tivemos o início da grande crise de saúde mundial resultante da pandemia do COVID 19. Dessa forma, a proposta de entrevista foi modificada, sendo realizada de forma online, a partir da plataforma *Google Meet*. As entrevistas aconteceram entre os meses de novembro e dezembro de 2020. Todas as entrevistas foram gravadas no *drive* digital da Unicamp. Antes de cada entrevista, o TLCE era enviado para os entrevistados sendo requisitada a assinatura antes do início da entrevista.

Todas as entrevistas foram transcritas pelo pesquisador⁴¹, podendo assim ter uma primeira aproximação com o material levantado e as informações obtidas.

O momento da transcrição representa mais uma experiência para o pesquisador e se constitui em uma pré-análise do material. Dessa forma, principalmente nas entrevistas dos tipos semiestruturada e não estruturada [...] é conveniente que essa atividade seja realizada pelo próprio pesquisador (MANZINI, 2020, p.125).

Depois de todas as entrevistas serem transcritas, seguiram os mesmos procedimentos indicados para os dados qualitativos obtidos com o questionário *online*. As questões foram separadas em cinco grandes categorias (Primeiro contato com artes; Formação como palhaço ou palhaça; Metodologia de ensino; Qualidades para ser palhaço ou palhaça; Outros), tendo dentro delas subcategorias de informações.

Com os dados categorizados, foram cruzados os discursos dos setes entrevistados trazendo assim uma visão ampla de diversos processos de formação de palhaços e palhaças no Brasil. Também foram usados dados obtidos nas fases anteriores da pesquisa (revisão bibliográfica e questionário *online*) como forma fortalecer os discursos dos mestres e mestras entrevistadas, combinando e contrapondo dados de diferentes fontes e de distintas naturezas (quantitativos e qualitativos) adensando ainda mais as interpretações, como sugere (TRIVIÑO, 1987).

⁴¹ As transcrições das entrevistas foram apresentadas na banca de qualificação e defesa e posteriormente extraídas da versão final.

Relação Artista – Palhaço – Fotografia

Adelvane Néia – **Margarida** – Foto: Adelvane Néia
 Adrilene Murada Nunes - **Joaninha Maravilha Miranha** – Foto: Adrilene Nunes
 Alexandre Hryhorczuk – **Senhor Palhaço** – Foto: Reginaldo Ferreira
 Alexandre Luis Casali – **Biancorino**
 Alysson Lemos – **Sandoval** – Foto: Felipe Paes
 Ana Luiza Bellacosta – **Madame Frôda** – Foto: Ádon Bicalho
 Antonia Vilarinho – **Fronha Lafayete** – Foto: Samira Lemes
 Carlos Souza Cruz – **Chabeli E Cachoeira** – Foto: Danilo Schellmann
 Cícero Silva – **Titetê** – Foto: Leo Ortiz
 Daniele Busatto – **Tatah**
 Diego Baffi – **Felisberto** – Foto: Ester Silva
 Eluhara Resende – **Chuisca** – Foto: Felipe Bracciali
 Esio Magalhães – **Zabobrim** – Gui Beloto
 Felícia De Castro – **Bafuda Orgância** – Foto: Nti Uirá
 Gabriela Sigaud Winter – **Jurubeba** – Foto: Alessandra Haro
 Ilson Oliveira – **Zabilim Plim Plim** – Foto: Ilson Oliveira
 João Lima – **Tiziu** – Foto: Eduardo Ravi
 Joice Aglae Brondani – **Umbigolina Goiabenta** – Foto: Francisca Janes
 Jones Barsou – **Mutuca** – Foto: Gabriel Flores
 José Regino – **Zambelê** – Foto: Diego Bressani
 Juliana Derretine – **Four** – Foto: Leandro Pires
 Juliana Modro – **Fiorela**
 Leo Carnevale – **Afonso Xodo** – Foto: Sandra Calaça
 Tejas – **Carmen Serafina** – Foto: Genia Badano
 Lúcia De Fátima Royes Nunes – **Ximia Bóia** – Foto: Paulo Fernando Machado
 Luciana Viacava – **Lola** – Foto: Cecília Laszkiewicz
 Lu Lopes – **Rubra** – Foto: Gal Oppido
 Marcio Ballas – **João Grandão**
 Marco Guerra – **Cacaroto** – Foto: Michael Meyson
 Marcos Marinho - **Senhor M** – Marcos Marinho
 Cida Almeida - **Xiquinha Bozélis** – Foto: Cida Almeida
 Maria Lyra – **Lolól Girassól** – Foto: Mariana Guerron
 Marton Mauês – **Tininho** – Foto: Juvenal Bernardes
 Paula Bittencourt – **Malagueta** – Foto: Diogo Andrade
 Eduardo Da Silva – **Pic Lorota**
 Rafael Barreiros – **Barreirinhos Elegácio** – Foto: Tainá Norat
 Rafael Senna – **Muzzarela** – Foto: Carlos Cabéa
 Reinaldo Facchini – **Jeca** – Fotos: Reinaldo Zerbetto
 Ricardo Gadelha – **Protocolo** – Foto: Andre Melo Andrade
 Rodrigo Robleño – **Viralata** – Foto: Carla Mesquita
 Samir Jaime – **Berinjela Trakinas** – Foto: Jonathandourado
 Sílvia Leblon – **Spirulina** – Foto: Mariana Rocha
 Teófanos Silveira - **Biribinha**
 Tiago Munhoz – **Custipil De Pinoti** – Foto: Em Família Fotografia
 Vera Abbud – **Emily** – Foto: Flávio Sampaio
 Carlos Eduardo de Oliveira Junior – **Kadu Oliviê**
 Junior Taz – **Nelson do Bigodinho** – Foto: Paula Caldas

AO ENCONTRO DOS PALHAÇOS E PALHAÇAS

Formar parece aquele momento em que subimos as escadas de um tobogã, puxamos a calcinha do biquíni para o vão entre as nádegas, sentimos o fluxo da água molhar a bunda, e nos deixamos levar, o corpo deslizar.

Então começam as curvas do percurso e o corpo vai com toda a força do fluxo da água, sem quase controle, parece até que vou me machucar.

Quando o coração está batendo muito forte, penso: vou ter um infarto!

Sou jogada em uma água fresca, deliciosa e macia.

Para mim, convidar alguém para as buscas de um saber é assim: um negócio esquisito.

(Palhaça Malfreda – Renata Sanchez⁴²)

CONTATANDO OS PROFISSIONAIS

Neste capítulo, discutimos os dados resultantes da primeira fase da pesquisa de campo, ou seja, dos questionários respondidos por profissionais que se autoconsideram formadores de palhaços e palhaças, importante passo para o avanço desta pesquisa.

Cabe recordar que o questionário foi desenvolvido com base em dois objetivos principais: (1) construir um mapa do Brasil identificando onde esses profissionais residem e realizam seus trabalhos, e (2) começar uma descrição das questões mais relevantes sobre a formação de palhaços que balizam o discurso desses profissionais.

Vale ressaltar, previamente, que não pretendemos definir o que é ou não formador de palhaço por meio desse questionário, mas sim trabalhar a partir da percepção individual de cada participante sobre seu percurso. Assim, o questionário foi divulgado virtualmente com o título “Levantamento de formadores/as de Palhaço/as no Brasil” e com o seguinte resumo explicativo: “Esse questionário tem como objetivo mapear formadores/as de palhaços/as no Brasil. O objetivo é levantar dados para a realização da pesquisa de doutorado de Felipe Bracciali na Unicamp, intitulada ‘A arte de formar palhaços/as’, sendo orientada pelo Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto”. Com base

⁴² <https://www.instagram.com/renatamendoncasanchez/> visitado em 24/04/2022.

nessas informações, cada interessado que se autoconsiderava incluído no público alvo da pesquisa poderia responder livremente.

Essa escolha foi feita, pois, entendemos que existem diversos processos de formação de palhaço, dos mais convencionais e institucionalizados, como aqueles realizados em universidades que oferecem cursos específicos (IGLE, 2010; MIRANDA, 2016; OLIVEIRA, D., 2012; WUO, 2019; BRACCIALLI; BORTOLETO, 2020); ensinamentos não formais, como cursos livres de curta duração em escolas, festivais e afins (SILVA, P., 2018); até os informais, como o ensino no interior de famílias de artistas de circo, no qual o aprendiz passa por um longo período envolvido direta ou indiretamente no trabalho do palhaço, até o momento em que acaba entrando no picadeiro (BOLOGNESI, 2009; SILVA, P., 2015). Com isso, para participar da pesquisa, o formador ou a formadora poderia ter seu processo formativo vinculado à academia, sendo até mesmo um professor universitário, ou, ser proveniente da imersão na vida cotidiana entre aprendiz e mestre.

Desta forma, vale reforçar que não definimos o que é ou não formador de palhaço, aceitando as múltiplas possibilidades de processos artísticos de formação. Por isso, para ser incluído nas respostas válidas do questionário, o participante precisava se auto reconhecer como formador de palhaço e responder à quarta parte do questionário por completa.

Conforme mencionado, o questionário foi desenvolvido utilizando-se a plataforma *online* do *Google Forms*⁴³ (Apêndice I). A grande maioria das perguntas tinha obrigatoriedade de respostas para a continuidade do processo até o final. Além disso, algumas perguntas foram condicionadas, ou seja, dependendo da resposta obtida, o participante era enviado para partes específicas do questionário.

Na tela de acesso do questionário se encontrava o título e o resumo, além do pedido para cadastrar um e-mail de contato. Passando para a próxima página, encontrava-se o TCLE, que explicava como era o questionário, disponibilizava o contato do pesquisador para qualquer dúvida e mostrava o registro da aprovação da pesquisa no comitê de ética. Além disso, o participante precisava concordar com a participação na pesquisa e escolher se preferia que fosse usado um pseudônimo na divulgação da tese.

Depois do consentimento do participante, o questionário foi dividido em cinco partes. A primeira visando a identificação do participante, solicitando dados pessoais como:

⁴³ Plataforma online gratuita que possibilita criar questionários abertos com múltiplas sessões e que possibilita uma manipulação facilitada dos dados adquiridos. O questionário usado na primeira fase da pesquisa continua disponível pelo link de acesso: <https://forms.gle/jJMo4tKGx8pFb3QYA>

Nome; Pseudônimo Artístico; Idade; Gênero; Telefone de Contato; Cidade e Estado de residência. Consideramos essas informações essenciais para desenvolver o mapeamento de formadores e formadoras e entender o fluxo de formação que acontece no Brasil, além de começar a apontar questões de gênero sobre o assunto, considerando as particularidades da participação feminina no campo em análise; a palhaçaria (JUNQUEIRA, 2012).

A segunda parte do questionário focou em questões de formação acadêmica, artística e profissional do participante. Perguntamos qual foi o processo educativo de cada formador, no intuito de ampliar o entendimento sobre quais os caminhos traçados por cada envolvido e qual a relevância de um ensino formal (básico, fundamental, médio ou superior) para o desenvolvimento de um trabalho artístico e de formação. Para isso, também questionamos se esse processo educativo que o partícipe vivenciou teve influência em sua escolha pela palhaçaria. Ainda nessa parte, pedimos para relatarem seu processo de formação artística, explicando os caminhos artísticos que percorreram até o momento. Ao entender que a formação artística é um processo contínuo com constantes interferências, e não apenas um ponto de chegada, pode-se ter um olhar ampliado dos percursos em andamento dos participantes.

Em seguida (terceira parte), questionamos a atuação como palhaço dos participantes. Começamos questionando se o partícipe atua, ou já atuou em algum momento como palhaço. Caso a resposta fosse positiva, continuamos perguntando sobre o tempo que desenvolve esse trabalho, os espaços que ocupa, se participa de algum grupo ou companhia específica que trabalha com a palhaçaria. Para mais, pedimos que falasse especificamente sobre o próprio processo de formação como palhaço, assim, podemos começar a visualizar quais são os processos de formação dos formadores, quais os caminhos traçados e quais foram seus mestres e professores.

Considerando o critério de inclusão dos participantes na pesquisa, qual seja, atuar como formador ou formadora de palhaço, a quarta parte questionava: “Trabalha como formador/a de palhaços/as?”. Aqueles que responderam “não”, foram excluídos da análise final. As questões dessa parte trataram de obter informações sobre o tempo de experiência como formador ou formadora, o formato do processo formativo que realizava, o tempo de duração, o público alvo de sua formação, e as estratégias pedagógicas que utilizava em seu trabalho de formador ou formadora. Ademais, perguntamos sobre o que levava os aprendizes a procurar os cursos de formação, já que o aprendiz de agora pode se tornar o formador em seguida. Como também a opinião do participante do questionário sobre o

que é fundamental para se tornar palhaço ou palhaça. Ainda nessa parte, pedimos a opinião sobre as maiores referências de formação dessa arte no Brasil, e como avaliam a formação de palhaços e palhaças no estado em que residem.

A quinta e última parte da pesquisa estava composta por duas perguntas sobre informações complementares. Na primeira delas, com o intuito de continuidade do modelo “bola de neve” exposto anteriormente na metodologia (VINUTO, 2014), pedimos para o participante indicar outros nomes para responder ao questionário. A segunda, consistia em uma pergunta de resposta aberta e livre de modo que o partícipe pudesse comentar sobre algum assunto que achasse pertinente para o desenvolvimento da pesquisa, ou se faltou alguma informação durante o questionário.

Inicialmente, o tempo em que estaríamos aceitando as respostas do questionário era de um mês, mas devido à pequena quantidade de respostas no primeiro mês, prolongamos o período para três meses (20 de setembro até 20 de dezembro de 2019) sem nenhum comprometimento do cronograma geral da pesquisa, uma decisão que se revelou positiva como veremos a seguir.

Figura 16 - Ilustração do Palhaço Rilim



Fonte: Desenho de Rafael Michalichem (15/11/2020)

REUNINDO OS MESTRES

Esse questionário nos possibilitou visualizar com maior clareza a distribuição dos formadores e formadoras de palhaços e palhaças pelas regiões brasileiras. Com o prolongamento do período para preenchimento, obtivemos 131 respostas, das quais 110 foram validadas, sendo desconsideradas aquelas cujos respondentes indicaram que não atuavam como formador de palhaços, ou seja, que não atendiam aos objetivos e critérios dessa pesquisa. Esse levantamento de dados foi realizado em 2019, sendo assim, as idades e tempo de formação dos participantes são referentes a esse ano.

Com respeito à faixa etária dos formadores de palhaços participantes do estudo, notamos predominância entre 36 a 40 anos (Tabela 1). Dado importante a se considerar é a baixa frequência de formadores na faixa etária de 61 a 65 anos (n=4) e acima de 66 anos (n=3), uma possível explicação para esse fato pode ser a ferramenta empregada na pesquisa, considerando que o acesso e o conhecimento de certas tecnologias se tornavam necessárias para a participação. Também precisamos levar em consideração que o termo usado na pesquisa “formador/ra de palhaço” surge com o ensino do palhaço dentro das escolas de teatro e com as escolas de circo, sendo que a fundação das primeiras escolas de circo aconteceu em torno de quarenta anos atrás. Ao mesmo tempo, percebemos que a maior quantidade de formadores está na a faixa etária de 36 a 40 anos (n=24) e 41 a 45 anos (n=16), diminuindo gradativamente em seguida. A média de idade dos formadores participantes do questionário é de 43 anos.

Tabela 1 - Faixa etária dos formadores/as de palhaços/as

Faixa etária	Frequência
26 a 30 anos	14
31 a 35 anos	13
36 a 40 anos	24
41 a 45 anos	16
46 a 50 anos	14
51 a 55 anos	12
56 a 60 anos	10
61 a 65 anos	4
Acima de 66 anos	3
Total	110

Fonte: Autoria própria

Possivelmente o procedimento adotado não permitiu incluir diversos “formadores” de tradição familiar, que existem no Brasil e que poderiam ter mostrado uma faixa etária distinta. Já a faixa etária média está de acordo com o *BOOM* das escolas (de circo, de palhaço, e outros) e com outros elementos históricos que mostram um movimento intenso a partir do final das décadas de 1980/90.

O tempo em que o profissional desenvolveu seu trabalho artístico como palhaço antes de começar a ministrar processos de formação nos parecia uma informação relevante. A média encontrada foi de aproximadamente 7 anos, mas observamos que a maior parte dos participantes ficaram na faixa de 1 a 5 anos (Tabela 2), com uma diferença pequena de frequência entre formadoras (n=21) e formadores (n=27).

O formador que indicou maior experiência artística antes de atuar como formador foi de 26 anos. O mesmo destacou representar a tradição de circo familiar e relatou ter tido 50 anos de experiência antes de começar a ministrar formações de palhaço, uma exceção que confirma os comentários realizados anteriormente. Em consonância com a bibliografia apresentada anteriormente, podemos observar que os artistas da tradição do circo familiar tendem a ter maior experiência artística antes de começarem a transmitir seus conhecimentos (ACHCAR, 2016, AVANZI; TAMAOKI, 2004; SILVA, P., 2015).

Tabela 2 - Tempo de atuação como palhaço/a antes de trabalhar como formador/a.

Tempo de Experiência atuando como palhaço/a antes de começar a realizar formações.	Formadoras	Formadores
menos de 1 ano	3	3
1 a 5 anos	21	27
6 a 10 anos	10	26
11 a 15 anos	7	5
16 a 20 anos	3	1
21 a 25 anos	2	1
Mais de 26 anos	0	1
TOTAL	46	64

Fonte: Autoria própria

Com base nas informações das Tabelas 1 e 2 vemos que seis respondentes tinham um tempo de experiência curto e, apesar disso, decidiram ensinar novos aprendizes. Alguns, inclusive, relataram ter menos de um ano de experiência como palhaço. Embora discutiremos aspectos como esses nas etapas finais desta tese, entendemos que é possível pensar que o fato antes reportado pode ser resultado de maior acesso a diferentes

sistematizações (livros, cursos, etc.), bem como das licenciaturas em artes cênicas e teatro que também vem incluindo saberes sobre o palhaço (ICLE, 2010; WUO, 2019). Além disso, podemos supor que a necessidade de gerar meios remunerados, para a sobrevivência nesse campo, possa estar levando a essa situação.

Em relação ao tempo que os participantes vêm atuando como formadores de palhaços, observa-se uma distribuição mais homogênea, porém com uma menor incidência de formadores que trabalham há mais de 20 anos (Tabela 3). Quase um quarto (25) poderiam ser considerados “jovens formadores” com no máximo 5 anos, o que indica uma nova geração ingressando nesse âmbito. Quando ampliamos até os 10 anos de atuação, teremos quase metade dos respondentes (n=52). Por outro lado, apenas 15 respondentes têm mais de 20 anos de atuação, o que sugere que esse grupo tenha começado a realizar formações de palhaços entre as décadas de 1980 e 1990, e que alguns já estejam replicando os saberes obtidos pelas primeiras escolas de circo do Brasil e outros representem as primeiras gerações com formação no estrangeiro, citadas anteriormente.

Tabela 3 - Tempo de atuação como formador/a de palhaço/a

Há quanto tempo você trabalha como formador/a de palhaços/as?	Frequência
1 a 5 anos	25
6 a 10 anos	27
11 a 15 anos	27
16 a 20 anos	16
21 a 25 anos	7
26 a 30 anos	5
31 a 35 anos	2
Mais de 36 anos	1
Total	110

Fonte: Autoria própria

Considerando o processo de formação dos participantes, observamos que a maior parte tem ensino superior completo - graduação (n=87). Destes, 37 possuem Pós-graduação concluída; e 23 indicaram formação até o nível médio (Tabela 4).

Parece que não há a necessidade de ter ensino superior para atuar na formação de palhaço, condição que fica ainda mais clara quando registramos que 42 dos participantes com ensino superior completo responderam que o seu processo educativo não influenciou na escolha de se tornar palhaço e/ou formador. Foram recorrentes os relatos dos

participantes que procuraram a formação continuada ou extra-graduação para se formarem palhaço.

Tabela 4 - Formação dos participantes do estudo

Processo educativo	Frequência
Ensino médio	13
Ensino técnico	7
Graduação incompleta	3
Graduação	50
Especialização	7
Mestrado em andamento	2
Mestrado	13
Doutorado em andamento	3
Doutorado	10
Pós-doutorado	2
Total	110

Fonte: Autoria própria

A análise pormenorizada das respostas daqueles que finalizaram a graduação indica a predominância daqueles que fizeram cursos na área de conhecimento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) Linguística, Letras e Artes (Teatro n=18, Artes Cênicas n=15, Educação Artística n=5, Letras n=5, Artes Plásticas n=1, Artes Visuais n=1, Dança n=1, Fotografia n=1). De fato, o curso de Teatro, seguido pelo de Artes Cênicas, são os mais comuns, sendo que houve relatos de participantes justificando a procura por esses cursos com o objetivo de aprimorar o trabalho que já desenvolviam com palhaço.

Tabela 5 - Curso de graduação dos participantes do estudo

Formação na graduação	Frequência
Teatro	18
Artes Cênicas	15
Educação Artística	5
Filosofia	5
Letras	5
Não especificou	5

Educação Física	4
Pedagogia	4
Comunicação social	3
Antropologia	2
História	2
Markentig	2
Psicologia	2
Artes Plásticas	1
Artes Visuais	1
Bacharel em Ciências Militares	1
Ciências Biológicas	1
Ciências do Esporte	1
Ciências Sociais	1
Dança	1
Direito	1
Enfermagem	1
Fisioterapia	1
Fotografia	1
Gestão de Turismo	1
Relações Internacionais	1
Terapia Ocupacional	1
Urbanismo	1
Total	87

Fonte: Autoria própria

Majoritariamente, os participantes dessa primeira etapa do estudo indicaram que além de serem formadores de palhaços, atuam artisticamente como palhaço (Tabela 6). Chama a atenção um dos partícipes que respondeu que não atua, ou atuou como palhaço, mas, ainda assim, trabalhava com formação de palhaço. Veremos, em breve, que esse perfil contraria o discurso de diversos participantes que afirmaram existir a necessidade de uma longa experiência artística como palhaço para que assim se possa assumir a responsabilidade de processos de formação.

Tabela 6 - Frequência de participantes que atuam como palhaço/a

Atua como palhaço (a)	Frequência
------------------------------	-------------------

Sim	109
Não	1
Total	110

Fonte: Autoria própria

Quando indagados sobre quais objetivos seus alunos indicavam ao buscar a formação de palhaço com eles, ofereceram 561 respostas, distribuídas em 9 categorias, sendo as menos citadas a busca de formação como hobby (n=27) e por outros motivos (n=11).

Ter o primeiro contato com a palhaçaria (n=98) foi a resposta mais recorrente, um objetivo que condiz com outro dado apontado, que a maioria dos cursos e oficinas sob responsabilidade desses profissionais trata da iniciação ao palhaço. Por outro lado, observamos uma baixa incidência de respostas no que diz respeito a cursos direcionados ao aprofundamento – para palhaços experientes. Assim, não estranhamos que o segundo motivo mais relatado foi aprimorar o trabalho de palhaço (n=93). Os relatos ressaltaram que é comum a participação em diversos cursos de iniciação de palhaço, com diferentes formadores/mestres e que existem poucos cursos de aperfeiçoamento no Brasil. Vemos, portanto, coerência nas respostas.

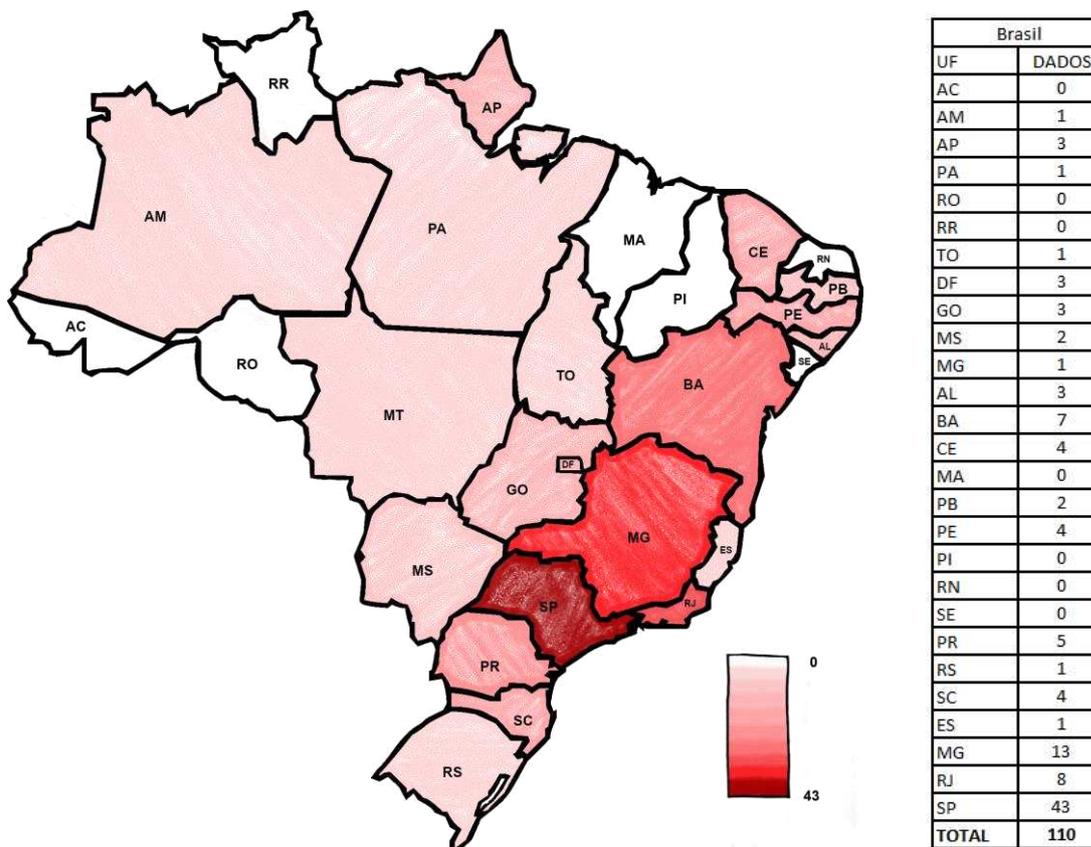
Tabela 7 - Frequência em relação aos objetivos dos alunos ao buscar formação de palhaço/a

O que os alunos/as buscam na/s formação/ões que você oferece?	Frequência
Primeiro contato com a palhaçaria	98
Aprimorar o trabalho de palhaço	93
Autoconhecimento	73
Realização de trabalho voluntário	72
Curiosidade sobre o assunto	71
Profissionalização	61
Melhorar a comunicação em público	55
Hobby	27
Outros	11
Total	561

Fonte: Autoria própria

Tratando de localizar os respondentes, conforme as regiões do Brasil, obtivemos a seguinte distribuição: Norte (6); Nordeste (20); Centro-Oeste (9); Sudeste (65); Sul (10), conforme Figura 16, que inclui ainda o detalhamento por estados.

Figura 17 - Distribuição de respostas válidas por região do Brasil



Fonte: Autoria própria

Podemos perceber notáveis diferenças entre as regiões, como também entre os estados. Sempre importante considerar que o Brasil é um país com grande extensão territorial, com enorme diversidade cultural, econômica, social e, conseqüentemente, podendo manifestar diferenças no campo artístico. Buscando otimizar a análise decidimos tratar os dados por regiões.⁴⁴

REGIÃO NORTE

Foi na região Norte onde encontramos a menor quantidade de formadores, seis respostas para sermos mais precisos. Apenas uma mulher dessa região. Os estados que recebemos respostas foram: Amazonas, Pará, Amapá e Tocantins. Este baixo número vem corroborando com as informações fornecidas pelos profissionais da região que participaram do questionário. Eles afirmaram que o processo de formação de palhaço no Norte do país está em crescimento, mas ainda é uma arte que deve ser desenvolvida. Isso, mesmo sendo citada a existência de uma escola de circo em que se trabalha a formação de palhaços denominada “Circo Os Kaco”, de Tocantins, que está em atividade desde

⁴⁴ Para maiores informações conferir o Apêndice X com todas as tabelas reunidas.

2014, como também, de matérias relacionadas com a temática no curso técnico de formação de atores e na licenciatura da Escola de Teatro de Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) (MAUÉS, 2004).

Figura 18 - 6º Seminário de Palhaços e Palhaças de Belém – PA



Fonte: https://www.instagram.com/clownnossodecadadia/p/CWDpIe_Lbgh/?utm_medium=share_sheet
Visitado em: 05/01/2022

Ainda com respeito a esses dois espaços que desenvolvem atividades formativas em palhaçaria, cabe destacar: no Circo Os Kaco, o responsável por essa atividade na escola de circo não concluiu uma graduação, tendo sua formação técnica em equilíbrio na ENC. Por outro lado, o formador que atua na UFPA possui doutorado. Vemos, aqui, indicadores de que a formação dos formadores pode seguir caminhos bem distintos, algo que trataremos de modo recorrente neste trabalho.

Para além desses dois espaços, foi apontado que os palhaços da região buscam se formar por meio de cursos oferecidos em festivais de palhaço e de circo, oficinas esporádicas em eventos ou, até mesmo, pela circulação de outros grupos de palhaços na região. Esses cursos, em sua maioria é de curta duração, que não deixa de ser uma forma comum de formação nessa, e, como veremos depois, nas outras regiões.

Três depoimentos relataram, ainda, que existem artistas que se desenvolvem pelo contato direto com o público, indo para ruas e praças apresentarem-se, interagirem com

diferentes plateias espontâneas, um modo de formação autodidata frequentemente indicado por especialistas (CHACOVACHI; YANANTOUN; VALLEJOS, 2018).

Um exemplo que pode ser mencionado, é o do mineiro Rodrigo Robleño (ROBLEÑO, 2015), Palhaço Viralata. Ao relatar seu percurso como palhaço, explica que realizou alguns cursos de formação de palhaço, mas que a experiência nas ruas da Espanha, em contato direto com o público, além do contato com outros artistas, foram fundamentais para sua formação e para os processos de criação do seu espetáculo.

Quatro formadores responderam terem tido o circo como porta de entrada na palhaçaria. Estes, mencionaram que o interesse pela arte circense foi motivado pelo encantamento com o palhaço. Quatro participantes indicaram ter formação superior (graduação ou pós-graduação) nas áreas das artes cênicas/teatro, sendo que os mesmos relataram terem tido contato com o palhaço antes do ingresso na faculdade, aproveitando do ensino superior para aprimorar o trabalho e a pesquisa que já desenvolviam.

Figura 19 - Cartaz do 6º festival de circo de Taquaruçu - TO



Fonte: <https://oskaco.com.br/2019/07/programacao-6-festival-de-circo-de-taquarucu-2019.html> visitado em: 17/04/2020

REGIÃO CENTRO-OESTE

Na região centro-oeste, foram 9 respostas, sendo 3 mulheres e 6 homens. Nessa região, recebemos respostas de todos os estados, tendo o Distrito Federal e Goiás a maior quantidade de representação (três respostas para cada). Em geral, foram muito diversos os processos de formação dos participantes, sendo que no Mato Grosso e no Mato Grosso do Sul, os participantes navegaram entre o circo e o teatro, e em alguns casos seguiram ambas as formações simultaneamente. Podemos observar que dois dos três participantes, de ambos os estados, desenvolveram sua formação no Rio de Janeiro, em espaços de grande reconhecimento como a Escola de Teatro da Federação das Escolas Isoladas Federais do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ) sendo, atualmente, um curso superior de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a Academia Piolim de Artes Circenses, com também a Escola Livre de Palhaço (ESLIPA).

Em relação ao Distrito Federal, todos os participantes tiveram sua porta de entrada para a pesquisa da palhaçaria pelo teatro, uma vez que todos cursaram uma graduação ligada às artes cênicas, mesmo sendo relatado que o processo de formação de palhaço foi anterior à entrada na universidade e teve grande influência para a escolha da graduação

É recorrente nas respostas desse estado, depoimentos como o seguinte:

O meu trabalho como Palhaço e como formador de Palhaços e Palhaças, cresceu bastante quando passei a entender que a nossa origem de base é o teatro, não somos palhaços vindos do circo. Nossas habilidades estão ligadas ao fazer teatral, não necessariamente às acrobacias, malabares, técnicas circenses. Isso abre um leque de compreensão muito grande e também uma liberdade para lidar com conceitos outros, diferentes dos Palhaços tradicionais que vem do circo ou da cultura popular, esses brincam em cena com seus materiais de origem, nos brincamos com os elementos da linguagem teatral. (Z.R.)

É possível observar um processo formativo fundado em bases ou referenciais europeus, como os mestres Lecoq (2010) e Gaulier (2016), já debatidos. Nesse caso, ambos trabalham o palhaço como um processo de desenvolvimento das habilidades de atuação em diferentes linguagens das artes cênicas, aproveitam de técnicas de atuação de diversas máscaras para o aprimoramento do ator. Na máscara do palhaço, a técnica é voltada a temáticas subjetivas de cada artista, procurando revelar excentricidades pessoais de cada aprendiz a partir das fragilidades deles.

Outro artista-referência citado nas respostas é Constantin Stanislavski, famoso diretor russo que desenvolveu um método de atuação para teatro, com o trabalho das ações físicas. Essa metodologia foi elaborada para a criação de personagens em teatros realistas,

do qual se desenvolvia o entendimento da personagem a partir das sequências e qualidades da ação (BONFITTO, 2011). Tal método é utilizado para a palhaçaria por alguns profissionais por possibilitar o estudo aprofundado das ações, focando, assim, o trabalho do palhaço na comédia física.

Além disso, também surgiram referências na região sobre o trabalho da rede dos Doutores da Alegria (NOGUEIRA, 2005), cursos de especialização e de “palhaçaria clássica” no Canadá, como também, o encontro direto com o público, já comentado anteriormente, uma prática autodidata de aprendizado a partir do acerto e do erro.

Figura 20 - Divulgação: SESC Fest Clown (Brasília - DF)



Fonte: <https://sescdf.com.br/festclown-chega-a-17o-edicao-com-atracoes-ineditas-em-2019-2/>. Visitado em: 05/05/2020

Por outro lado, em Goiás o caminho se torna contrário, indicando o circo, principalmente o circo social, como primeiro contato com o trabalho do palhaço. Essa relação, em destaque Goiânia como circo e o ensino de circo foi amplamente discutido por Barreto (2018) em seu livro “Saltimbancos contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas”. Assim como no Distrito Federal, onde as pessoas tiveram contato através do teatro e encontraram potência em se manter dentro da linguagem, em Goiás, deram continuidade ao trabalho do circo social, mantendo-se como tutores dentro do projeto.

Além disso, um dos participantes não relatou nenhum tipo de estratégia pedagógica para o processo que propõe como formador de palhaços, e nem o que considera fundamental para o trabalho como palhaço. Assim, deixa entender em suas falas que tem uma ligação muito próxima com a transmissão oral (SILVA, P., 2016), muito

recorrente nos circos familiares, na qual o conhecimento vai sendo passado dos mais velhos para os mais novos a partir da vivência cotidiana com o trabalho dentro do circo.

Também é preciso destacar que foi identificado, em Mato Grosso do Sul, o profissional com maior tempo de trabalho como formador de palhaços. Em seu relato, constou ter 43 anos de trabalho como palhaço e 40 anos de experiência como formador. Sua formação iniciou-se dentro do teatro, mas, em seguida, ele se profissionalizou na Academia Piolim de Artes Circenses, tendo uma grande experiência com palhaços da tradição do circo familiar, além de experiência em escolas de circo no exterior.

Figura 21 - Divulgação: 8º Encontro de Palhaços e Circo em Anápolis (GO)



Fonte: <https://www.facebook.com/encontrodepalhaçosecircoemanapolis/>. Visitado em: 04/05/2020

REGIÃO NORDESTE

Para começarmos a refletir sobre o Nordeste brasileiro, precisamos entender que é a região do país com a maior quantidade de estados, somando nove no total. Apesar da proximidade desses estados, e de a maioria deles ter pequena área territorial, a cultura popular tem grande presença regional e é muito diversa de um estado para o outro. O resultado disso é a divergência entre as respostas de um estado para o outro, como também a elevada quantidade de respostas encontradas, sendo a segunda região com maior número de questionários respondidos. Tendo Ceará com 4 respostas, Paraíba com 2, Pernambuco com 4, Bahia com 7 e Alagoas com 3, e 4 estados em que não obtivemos nenhuma resposta, sendo eles: Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe.

Vemos no Nordeste que cinco dos vinte participantes tiveram seu processo educativo até o ensino médio, em contrapartida, cinco deles fizeram graduação e nove passaram por uma ou mais pós-graduação. Desses, quinze são homens e apenas cinco são mulheres.

Na Paraíba, ambos os formadores são doutores e trabalham o palhaço em um projeto social de prevenção à violência e pela a cultura de paz, desenvolvido pelo Projeto Universitário em Ação (PUA). O projeto trabalha a “formação voltada a alunos universitários ou do Ensino Médio, que desejem atuar nas escolas, para prevenção da violência e Cultura de Paz” (P.K.).

Ainda é importante pontuar que ambos os formadores iniciaram como palhaços nesse mesmo projeto, dando continuidade ao trabalho como formadores. Apesar disso, eles buscaram a complementação de sua formação como palhaços com profissionais de outros estados, algo que é comentado por eles: “No meu estado falta formadores. As melhores formações que participei vieram de fora” (L.E.R.).

Já em Alagoas, um dos profissionais ministra “atualmente as disciplinas de artes circenses e pedagogia das máscaras na Ufal” (I.P.), faculdade que foi citada por outros formadores de outros estados como ponto inicial de seus trabalhos com palhaços. Ambas as disciplinas abrem a possibilidade para o desenvolvimento do trabalho com a palhaçaria, já que o palhaço e a palhaça têm a fluidez de ocupar diferentes espaços (teatro, circo, etc.), além de valorizar as máscaras da cultura regional. Importante perceber que nesse estado, apesar dos três formadores terem a experiência com o circo como uma porta de entrada para a palhaçaria, podemos observar que dois deles vieram de outros lugares e acabaram ficando em Alagoas, sendo uma da Argentina e o outro de São Paulo.

O terceiro partícipe vai morar em outro estado e volta para Alagoas, sendo ele o profissional mais experiente em tempo de atuação como palhaço que respondeu ao questionário, são 61 anos de trabalho na palhaçaria. Apesar disso, ele não é o profissional que atua a mais tempo como formador de palhaços, tendo apenas 11 anos de experiência na área. Além disso, esse é o único participante que começou sua trajetória dentro das famílias tradicionais de circo itinerantes.

Sim, fui criado no circo tradicional, minha família toda é de circo tradicional, por consequência minha formação se tornou também de palhaço tradicional e procuro repassar as técnicas adequando-as à atualidade. (T.S.)

Em Pernambuco, dos quatro participantes da pesquisa, dois se formaram palhaços dentro da universidade (Ufal e UFPE) em cursos de teatro/artes cênicas, onde iniciaram o trabalho com a palhaçaria. O terceiro também passou por formação de palhaço durante a graduação, mas sua formação foi em ciências sociais. O último não fez graduação, mas foi formado por uma professora da UFBA.

Encontramos um movimento diferenciado no Ceará, em comparação com outros estados, que é o surgimento de escolas nas quais o palhaço é uma das bases dos ensinamentos. “Em Fortaleza está sendo implantada a Escola Municipal de Circo, onde a palhaçaria é uma disciplina básica e estruturante para as demais disciplinas” (C.I.), além da Academia do Riso: escola de iniciação à palhaçaria⁴⁵. Essa academia surgiu em 2017, com o objetivo de trabalhar as mais diversas linguagens do palhaço, tendo diversos professores e módulos para o ensino dessa arte.

Outro elemento que é citado por um dos participantes é o Mateus, palhaço do Reisado Nordestino, como possibilidade de pesquisa e desenvolvimento da palhaçaria, na busca de uma identidade regional para o trabalho artístico. Apesar do participante trazer especificamente o Mateus do reisado nordestino, é importante ressaltar que essa figura surge em diferentes movimentos culturais brasileiros das mais diversas regiões, como também ocorre com outras figuras similares que são encontradas em outras manifestações nacionais (SANTOS, I., 2008).

Essa resposta é de grande relevância, pois reconhece que o palhaço assume diferentes formas, com diferentes tipos de máscaras, e que, conforme a cultura que está inserido, recebe um nome diferente sem perder a potência cômica e social que lhe é própria. Ao olhar para o levantamento, percebemos que foram poucas as ocorrências sobre os palhaços das culturas dos povos brasileiros. Os motivos já citados anteriormente podem ter causado uma baixa recorrência de representantes dessas manifestações artísticas, mas, além disso, talvez ainda falte um movimento mais aprofundado dos artistas em reconhecer essas manifestações e, principalmente, esses mestres da cultura popular como formadores e formadoras de palhaços e palhaças.

A Bahia é o estado com maior número de formadores que responderam ao questionário na região Nordeste. Sendo estes três mulheres e quatro homens. Nesse estado seis de sete formadores frequentaram uma graduação ou pós-graduação nas artes cênicas, observa-se assim uma força grande do teatro na formação de palhaços. Fato esse que ganha reforço ao entendermos os processos de formação dos profissionais, uma vez que 5 deles citam o Lume como ponto importante do seu desenvolvimento como palhaço, 4 desses participaram do mesmo curso, o último retiro de palhaços oferecidos por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, que aconteceu em 1999 em Salvador.

⁴⁵ <https://www.instagram.com/academiadorisoceara/> visitado em 29/03/2022

Pelos percursos desses 4 formadores, foi possível perceber que a maioria passou pelos mesmos cursos na mesma época, sendo recorrente os nomes: Luis Carlos Vasconcelos, Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Ângela de Castro, Doutores da Alegria, Jango Edward, Chacovachi e Pepe Nuñez.

Seguindo a fala de um dos formadores ao responder o questionário:

No meu estado temos recentemente 4 grandes formadores que dão uma excelente base e técnica para que, tem contato com eles: Felicia de Castro, João Lima, Joice Aglae e Eu. (A.C.)

Podemos perceber que ele, Castro e Lima se formaram juntos como palhaços e que têm uma experiência parecida, com tempo similar de atuação de palhaços e de trabalho como formadores, como já citado anteriormente. Já Aglae, vem de um outro processo, fazendo sua graduação no sul do país e mudando-se para a Bahia para suas pesquisas de pós-graduação, passando, assim, por um processo diferente dos outros, mesmo tendo feito cursos com alguns mestres em comum.

Figura 22 - Divulgação: Palhaçx!!! com Joice Aglae (Salvador - BA)

Teatro Máscara Ritual 2017

Cursos 3

PALHAÇX!!!

Com Joice Aglae - NOVEMBRO - 28h/a

De 06 à 10
Segunda à Sexta
18:30 - 21:45
Dias 11 e 12/11
Sábado e Domingo
09 às 14h*

Poucas Vagas
Informações:
ciabuffadeteatro@gmail.com
Fb: Cia Buffa de Teatro
Investimento: R\$600,00

Cia Buffa de Teatro

Fonte: <https://www.facebook.com/joiceaglae>. Visitado em: 05/05/2020.

Figura 23 - Divulgação: Palhaçaria - Festival Internacional de Palhaças do Recife (PE)



Fonte: <https://www.facebook.com/CiaAnimeAsLevianas/>. Visitado em: 05/05/2020.

REGIÃO SUL

Chegando ao Sul do país, encontramos diversas questões a serem discutidas, mesmo que o número de respostas não seja tão grande como em outras regiões. Foram dez partícipes respondendo ao questionário e foram contemplados os três estados da região. Apesar do Paraná ter sido o estado com maior número de respostas da região (5), seus formadores se encontram espalhados por diferentes cidades. Em Santa Catarina, todas as respostas (4) vieram de Florianópolis, sendo a cidade com maior quantidade de formadores identificados no Sul do país. Na região Sul, foi identificado um equilíbrio em questões de gênero, sendo que metade dos participantes foi composto por homens e a outra metade por mulheres, mas não obtivemos respostas de homens em todos os estados da região, exemplo de Rio Grande do Sul, onde a única resposta recebida foi de uma mulher.

Nessa região identificamos dois formadores que desenvolvem seus processos relacionados a instituições de ensino superior, sendo que Diego Baffi leciona na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), com um projeto de extensão dentro do curso de artes cênicas, e Lúcia Royes Nunes na Universidade Federal de Santa Maria

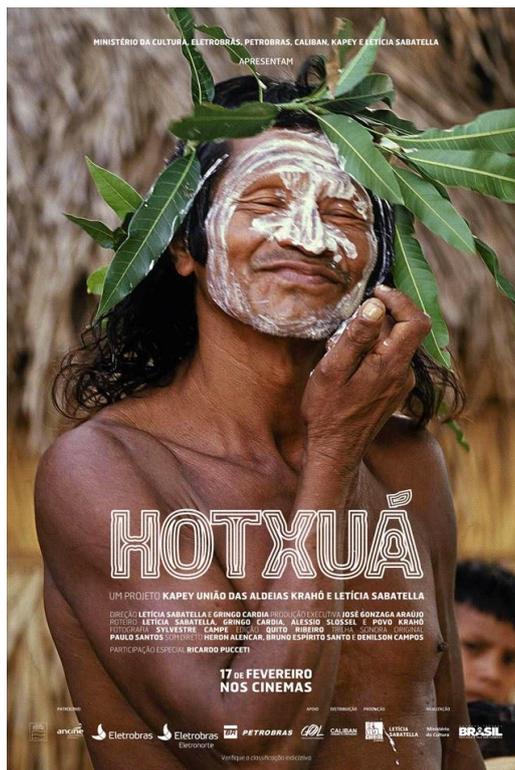
(UFSM) no curso de pedagogia. Isso nos indica que o ensino da palhaçaria extrapola os cursos de artes e começa a ocupar novas áreas do conhecimento. A potência do trabalho do palhaço vai muito além do trabalho artístico de entretenimento, sendo usada tanto para fins pedagógicos em instituições de ensino das mais diversas áreas e públicos (NÚNES, 2016; DUTRA, 2015; VALLE, 2014), e até mesmo em aspectos da saúde como a de humanização dentro de hospitais (WUO, 2011; CRUZ, 2016; SIQUEIRA; BONINI, 2017), bem como trabalho de redução de danos e aproximação de usuários de drogas (AZEVEDO, 2017) ou até mesmo como psicoterapia (FONSECA, 2016).

Apenas em uma das respostas obtidas, o participante teve seu processo de formação como palhaço relacionado à linguagem circense, sendo que todos os outros passaram por universidades de artes cênicas, ou por cursos com formadores voltados, em grande maioria, para a linguagem teatral. Ao mesmo tempo, foram quatro respostas dizendo que um dos seus espaços de atuação é o circo. Como visto anteriormente no Nordeste, onde um palhaço da tradição familiar começa a ministrar cursos de formação de palhaços para pessoas que não nasceram dentro de famílias de circo, no Paraná, encontramos outro exemplo de um palhaço que aprendeu com a família Medeiros as técnicas e saberes da palhaçaria.

Além disso, uma das formadoras de Florianópolis menciona que seu processo de formação vem da vertente do riso sagrado, ligado à tradição indígena brasileira. Tradição essa que foi divulgada muito fortemente pelo documentário “Hotxuá” (2009), também conhecidos como “palhaços sagrados” em nossa cultura. São pessoas que ocupam um espaço social de extrema importância na sociedade em que estão inseridas. Eles são os únicos que tem total liberdade para realizar e interferir em qualquer trabalho da aldeia, pois sua função dentro da sociedade Kraho é aliviar as tensões da população em seus afazeres diários. Dessa forma, eles estimulam o riso das pessoas a partir da comicidade física, traduzindo corporalmente os elementos da natureza de uma forma cômica (PUC CETTI, 2017). Ninguém se incomoda com as interferências dos Hotxuás, pois entendem a importância deles dentro do cotidiano da sociedade (LIMA, 2010).

Dentro dessa tradição, quando o nome da criança é escolhido por um Hotxuá, quer dizer que a mesma será um Hotxuá quando crescer, por isso é preparada para isso desde a infância. Em certa medida, essa preparação se assemelha a tradição oral encontrada nos circos familiares, uma vez que as crianças acompanham de perto os mais velhos aprendendo a partir da observação e repetição (HOTXUÁ, 2009).

Figura 24 - Cartaz do filme Hotxuá (2009)



Fonte: <http://abracosabracos.blogspot.com/2014/03/hotxua.html>. Visitado em: 05/05/2020.

Figura 25 - Divulgação: Vivências de Palhaçaria com Advane Néia (Jacarezinho - PR)

Vivências de Palhaçaria
Advane Néia

07 de Março
Sábado das 10:30hs às 13:30hs

Para todo adulto que guarda a criança que foi um dia.

Essa oficina pretende investigar a espontaneidade a leveza a brincadeira dando espaço ao jogo e a improvisação através da Arte do Palhaço.

local:
Espaço Arte Cultura e Encontros
Alameda Padre Magno, 892, Jacarezinho/PR

Investimento:
R\$ 30,00

Inscrições:
(43) 9 9809 3117

Próximo encontro:
21/03

Advane Néia
Atriz, palhaça, diretora e formadora da Cia Humartz Teatro. Formada em Artes Plásticas pela FIO - 1982. Frequentou o Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaira - 1985. Fez sua iniciação na palhaçaria em 1989 com Luís Otávio Burnier-Lume Teatro. Residiu em Campinas onde aprofundou estudos e realizou parcerias com grupos destacando Lume, Barracão e Seres de Luz Teatro. Seu trabalho de maior destaque foi o solo A-MA-LA direção de Naomi Silman, que circulou 15 anos por festivais nacionais e internacionais no Brasil e exterior. Faz parte do corpo docente da Escola de Palhaças e do Palhaças em Rede. Desde 1998 tem ministrado cursos, assessorias técnicas e direções de espetáculos por várias regiões do Brasil e em Portugal.

Realização: Humartz Teatro

Produção: CNX Produções

Fonte: <https://www.facebook.com/advane.neia>. Visitado em: 05/05/2020

REGIÃO SUDESTE

Podemos perceber, de entrada, que a região Sudeste brasileira tem a maior quantidade de respostas, o que suscita algumas reflexões preliminares. Foram 65 formadores participando do questionário, sendo que o estado de São Paulo foi o com maior número de respostas do Brasil, com 43 respostas, em seguida acompanhado por Minas Gerais, com 13, e, depois, Rio de Janeiro, com 8. Sendo assim, os três estados com maior índice de participantes no questionário. No Espírito Santo, foi somente um formador que participou dessa etapa.

Parece-nos, que a proximidade geográfica da pesquisa, considerando a localização física da Unicamp no interior de São Paulo, possa ter sido um fator que influenciou o resultado. Por outro lado, os pesquisadores envolvidos (diretos – doutorando e orientador; e indiretos, companheiros do grupo de pesquisa) também pode ter sido um aspecto que contribuiu para essa tendência. Além disso, é possível pensar que a região Sudeste concentra um importante conjunto de editais de incentivo à cultura tanto estaduais, como municipais, além de acessar maior parte dos recursos federais (ALMEIDA; NETO, 2017) de modo que toda a pujança econômica da região reflita no setor cultural e, portanto, na maior presença de artistas (e, claro, de formadores e formadoras de palhaços e palhaças).

Na região Sudeste, acontece uma inversão do que foi analisado nas outras regiões, pois teve, por menor que seja a diferença, mais mulheres respondentes no questionário do que homens. De 65 formadores, 33 são mulheres e 32 homens. Considerando que a aceitação de palhaças no Brasil aconteceu após o surgimento das escolas de circo, a partir da década de 80 (SANTOS, S., 2014), vemos uma inversão na lógica esperada de encontrar mais formadores homens pela tradição ser um personagem de exclusividade masculina dentro dos circos itinerantes de lona. O movimento de mulheres palhaças ganha cada vez mais força na sociedade brasileira, tendo necessidade de reinventar a dinâmica do palhaço construído pelos homens. Em função disso, surgem diversos cursos específicos de formação de palhaças (JUNQUEIRA, 2012), além de encontros de palhaças mulheres e revistas especializadas na área (PALHAÇARIA FEMININA, 2012; PALHAÇARIA FEMININA, 2014; PALHAÇARIA FEMININA, 2015; PALHAÇARIA FEMININA, 2018; FEMININA PALHAÇARIA, 2021).

No estado de São Paulo, observamos mais uma diferença de grande relevância com os outros estados. Em São Paulo, foi encontrada a maior quantidade de cidades que tem formadores de palhaços, sendo localizadas 18 cidades (Figura 24). Além disso, das

43 respostas, 25 vieram do interior do estado e 18 da capital. Por esse motivo, optamos pela divisão da análise entre capital e interior.

Figura 26 - Cidade do Estado de São Paulo



FONTE: autoria própria

No Interior, é observado uma presença muito mais forte do teatro como porta de entrada para a palhaçaria. Em compensação, muitos dos que buscaram cursos superiores de artes cênicas, relataram que a decisão foi tomada por causa da experiência que já existia com o trabalho de palhaço. Os mais variados cursos superiores foram citados, como: História, Pedagogia, Dança, Educação Física, Fisioterapia, Artes plásticas, Comunicação Social, Publicidade e propaganda, Ciências do Esporte, Enfermagem, Terapia Ocupacional, Ciências Sociais e Teatro/Artes Cênicas.

Ao todo, os participantes atuam em 17 cidades paulistas diferentes (mesmo tendo o conhecimento de várias outras onde existam formadores de palhaços e que não responderam ao questionário), o que mostra a relevância que o trabalho com a palhaçaria ganha no estado de São Paulo.

Nessas respostas, foi observado que a maioria dos formadores leva até 6 anos desde quando se iniciaram palhaços até quando começaram a ministrar cursos de formação de palhaços, tendo relatos de uma pessoa que se iniciou há 10 anos e ministra

curso faz 10 anos, vindo de colaboração com alguns relatos feitos pelos participantes do questionário.

Existe um perigo eminente, vemos muitas pessoas fazendo cursos rápidos e já se considerando formadores. Isso é extremamente delicado e diminui a importância da pesquisa do palhaço/a. (...)Acima de tudo: aprofundamento, é preciso pesquisar, duas horas de aula não formam um palhaço, muito menos um professor. (A.G.M.)

...também muitos formadores alguns um tanto despreparados com pouco tempo de prática que já se alvoroçam em serem formadores. (L.R.B.)

Concomitante a isso, outro relato importante a se considerar questiona alguns processos de formação como um distanciador da cultura nacional. “Seguimos um padrão europeu muito forte, e acredito que isso nos impossibilita nosso avanço enquanto uma palhaçaria genuinamente e brasileira” (F.M.). Muitos dos formadores relatam sua experiência muito ligada à tradição europeia (Lecoq, Gaulier, Família Colombaioni, The Commedia School⁴⁶ (Dinamarca), Gardi Hutter, Johnny Melville⁴⁷, entre outros). Estudos recentes confirmam esse fluxo formativo (PUCETTI, 2017; SILVA, R., 2019) tanto no sentido em que vai para a Europa, como de regressar ao Brasil.

Tanto no interior, quanto na capital, do estado de São Paulo, a palhaçaria contemporânea tem mostrado um número crescente de profissionais atrelados ao teatro, dentro e fora das universidades. Como já citado, essa tradição teatral da palhaçaria remete a modelos europeus, principalmente de Jaques Lecoq (2010) que sistematizou uma visão diferenciada para a palhaçaria e um processo de formação institucionalizado em sua escola, dando abertura para novos formadores como é o exemplo de Philippe Gaulier (2016), Luiz Otávio Burnier (2009), Ricardo Puccetti (2017), Ana Wuo (2019), António Carlos Monteiro de Miranda (2016), entre tantos outros.

A fala apresentada anteriormente “se repete” na capital. “Minha formação foi em maior parte no exterior, o que muitas vezes me incomoda” (L.F.), isso mostra que grande parte das pessoas, que trabalha formando palhaços na cidade de São Paulo, foi procurar suas formações fora do país. Isso por, muitas vezes, não existirem espaços e formadores na época, pois a formação em grande parte acontecia dentro dos circos familiares através da oralidade e vivência contínua com a arte circense.

⁴⁶ <https://commediaschool.com/> visitado em 17/01/2022.

⁴⁷ <https://www.johnnymelville.com/> visitado em 17/01/2022.

Assim, na cidade de São Paulo, município com maior número de respostas ao questionário, há poucos relatos de formadores que começaram a trabalhar com a palhaçaria influenciados pelo circo, a maioria dos relatos foram atrelados ao teatro. Existem alguns possíveis motivos para esse fato: o primeiro é por São Paulo ter um movimento teatral muito forte, sendo, talvez, a cidade que tem o maior investimento em teatro e grande quantidade de escolas e faculdades com formação direcionada às artes cênicas, isso pela grande tradição teatral existente na cidade.

Quando se fala em fazer teatro, uma frase recorrente que se escuta é “Tem que mudar para São Paulo, lá é onde tem teatro acontecendo”. Esse movimento teatral, consolidado na cidade, atrai uma maior quantidade de artistas querendo desenvolver um trabalho cênico, e, conseqüentemente, o palhaço surge como uma dessas possibilidades.

Percebe-se que a procura pelo trabalho com palhaço é muito grande na cidade, sendo um dos motivos pelos quais o trabalho desenvolvido pelo grupo Doutores da Alegria ter ganho grande visibilidade nacional, divulgando o trabalho de palhaços de hospital e ampliando as possibilidades de voluntariado hospitalar. Percebe-se, também, a presença muito grande de pessoas em busca do desenvolvimento de seu trabalho profissional como palhaço, nos mais diversos espaços de atuação.

Na contramão do interior de São Paulo, na capital, a tendência dos formadores é de maior tempo trabalhando artisticamente como palhaços antes de começarem a ministrar aulas e cursos de formação de palhaço, tendo uma média de pelo menos 7 anos de palhaçaria antes de se tornarem formadores (sendo só 5 formadores com menos de 5 anos de formação de palhaço até se tornarem formadores).

Sobre a avaliação da formação de palhaço do estado, foi encontrado uma divergência nas respostas. Ao mesmo tempo em que vários participantes responderam que são poucos os formadores com um trabalho sério e experiência suficiente para o desenvolvimento de novos palhaços, outros tantos consideram que há uma ótima possibilidade de formação, com grande variedade de processos e grandes possibilidades de desenvolvimento.

Algo a se questionar é se essa percepção, que está sendo relatada por aqueles que residem na cidade de São Paulo, é sobre o estado como um todo, ou se está refletindo unicamente a realidade da capital paulista, considerando que em nenhuma resposta houve relato do desenvolvimento que está acontecendo em outras cidades do estado, fora Campinas, onde encontramos uma resposta recorrente de todas as regiões do país como uma referência na formação de palhaço. Cogitamos ainda se, pelo fato de estarem na

capital, os formadores desconhecem a realidade do interior do estado, ou não a consideram como processos válidos de formação de palhaços.

Em relação a Campinas, principalmente ao distrito de Barão Geraldo, percebemos que a cidade acolhe um grande núcleo de especialização na palhaçaria. Alguns motivos podem ser apontados para que esse fenômeno aconteça. O primeiro é pela relação direta com a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), que fomenta pesquisas de pós-graduação relacionadas com a palhaçaria em diversas áreas do conhecimento (artes, linguística, educação física, educação, saúde, sociologia, entre outras), além de ofertar aulas de circo em dois cursos de graduação diferentes (Artes Cênicas e Educação Física), como também por conta de outras iniciativas institucionais, como extensões universitárias, projetos de circulação de espetáculos e palestras abertas à comunidade sobre o assunto. Outro fator importante encontrado na Unicamp são os grupos de pesquisa, destacando o CIRCUS, Grupo de Pesquisa em Circo, vinculado à Faculdade de Educação Física, e o grupo LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, que integra os Centros e Núcleos de Pesquisa da Unicamp (COCEN) (SILMAN, 2011).

Figura 27 - Divulgação: Cursos de Fevereiro - Lume Teatro (Campinas - SP)

IX JORNADA INTERNACIONAL
ATUAÇÃO E PRESENÇA

19º CURSOS
DE FEVEREIRO
2020 LUME
TEATRO

INSCRIÇÕES ATÉ 25/11/19 EM
WWW.LUMETEATRO.COM.BR

INFORMAÇÕES
inscricoes@lumeteatro.com.br
tel.: 19 3289.9869 / 3289.3135

LOCAL DOS CURSOS
sede do LUME Teatro
R. Carlos Diniz Leitão, 150
Barão Geraldo - Campinas/SP

▶ VOZ E AÇÃO VOCAL
ministrante: Carlos Simioni
22/01/20 a 26/01/20 | 14h às 18h

▶ O CORPO COMO FRONTEIRA
ministrante: Renato Ferracini
27/01/20 a 04/02/20 | 14h às 18h

▶ DA ENERGIA À AÇÃO
ministrante: Naomi Silman
28/01/20 a 04/02/20 | 9h às 13h

▶ ESTUDO SOBRE O CORPO SENSÍVEL
ministrantes: Carlos Simioni (Lume Teatro)
e Stephane Brodt (Amok Teatro)
31/01/20 a 06/02/20 | 18h30 às 22h30

▶ MÍMESIS CORPÓREA - APROFUNDAMENTO
ministrante: Raquel Scotti Hirson
05/02/20 a 12/02/20 | 9h às 13h

▶ O PALHAÇO E O SENTIDO CÔMICO DO CORPO
ministrante: Ricardo Puccetti
05/02/20 a 12/02/20 | 14h às 18h

▶ O CORPO MULTIFACETADO
ministrante: Ana Cristina Colla
13/02/20 a 20/02/20 | 9h às 13h

▶ TREINAMENTO TÉCNICO PARA O ATOR
ministrante: Jesser de Souza
13/02/20 a 21/02/20 | 14h às 18h

CURSO CONVIDADO:
▶ CURSO INTEGRADO - BASTIDORES DA CENA
ministrantes: Equipe LUME e convidados
12/02/20 a 21/02/20 | 9h às 18h

IX SIMPÓSIO INTERNACIONAL
REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS
coordenado por Renato Ferracini
11/02/20 a 14/02/20

UNICAMP COCEN Lume Teatro IA FFA FAPESP PRP UNICAMP SAE

Fonte: <https://www.facebook.com/lume.teatro/>. Visitado em: 05/06/2020

A cidade também sedia diversos grupos e artistas, dentre eles, uma grande quantidade de circenses e, principalmente, palhaços. Por essa razão, são regulares os encontros de circo e palhaços que acontecem na cidade, exemplo do projeto Tem Graça na Praça⁴⁸, além de diversos projetos de circulação de espetáculos, semanais, mensais e anuais realizados na cidade. Outro ponto importante é o evento Feverestival – Festival Internacional de Teatro de Campinas⁴⁹, que acontece anualmente em fevereiro, proporcionando uma grande circulação de espetáculos pela cidade. Além disso, tornaram-se tradição os cursos de formação artísticas oferecidos pelo Lume Teatro e também pelo Barracão Teatro⁵⁰, dentre tantos outros cursos intensivos realizados na cidade durante o ano. Dois de grande relevância e reconhecimento nacional são os dois de formação de palhaços, sendo um de Ricardo Puccetti do Lume Teatro e o outro de Esio Magalhães do Barracão Teatro. Tudo isso vem corroborando com o grande movimento de palhaços e de formação de palhaços que acontece na cidade.

Figura 28 - Divulgação: Cursos de Fevereiro - Barracão Teatro (Campinas - SP)



Fonte: <https://www.facebook.com/barracaoteatro/>. Visitado em: 05/05/2020

Em Minas Gerais, podemos observar entre os relatos dos formadores de palhaço uma relação grande de pessoas que procuram a palhaçaria com objetivo de voluntariado. Nesse sentido, vale destacar a cidade de Uberlândia, município no qual houve maior número de respostas (6), onde os egressos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) têm a possibilidade de participar de um projeto interno, que está em funcionamento há

⁴⁸ <https://www.facebook.com/temgracanapraça/> visitado em 05/01/2022.

⁴⁹ <https://www.feverestival.com.br/> visitado em 10/04/2020.

⁵⁰ <http://barracaoteatro.com.br/> visitado em 10/04/2020.

vinte anos, no curso de Teatro. Trata-se de uma extensão direcionada à atuação como palhaços de hospitais, Palhaços Visitadores no Contexto Hospitalar⁵¹. Atualmente, o curso oferece duas matérias optativas relacionadas à temática, sendo uma de Iniciação ao Clown e Clown no Hospital. Podemos observar que dos formadores residentes em Uberlândia, cinco deles tiveram ligação em algum momento com o curso de Teatro da UFU, sendo o sexto formador vindo de São Paulo e atualmente funcionário do curso. Além disso, podemos observar mais dois formadores relacionados à UFU que residem atualmente em outras cidades, sendo elas Teófilo Otoni e Uberaba.

Esse fato é decorrente dos núcleos de especialização que se formam em torno de Universidades ou Instituições com o conhecimento reconhecido socialmente, fato já discutido sobre a cidade de Campinas e a UNICAMP. Algo que também é encontrado em Belo Horizonte, com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que mantém a realidade do estado relacionado à universidade e a projetos de trabalho voluntários em hospitais. A universidade se torna tão presente no estado que todos os participantes fizeram pelo menos graduação, e a maioria dos formadores alegaram que o processo educativo influenciou na decisão de se tornar palhaço e/ou formador de palhaço.

Diferentemente de São Paulo e Minas Gerais, do estado do Rio de Janeiro só recebemos resposta da capital. Com oito respostas, o Rio de Janeiro se aproxima de São Paulo pelo fato de que a maioria dos formadores (5) se iniciou na palhaçaria por meio do contato com o teatro. Dois dos outros três, que tiveram contato com o circo, foram formados na Escola Nacional de Circo (ENC)⁵², onde relataram terem tido o primeiro contato com o palhaço. É importante pontuar que a ENC não tem em seu currículo formação direcionada à palhaçaria, mesmo sendo uma escola de formação circense; seus matizes de formação são voltados para outras habilidades circenses como acrobacias, aéreos, malabares, entre outros.

Para finalizar, foi recebido uma única resposta do Espírito Santo, vinda da capital Vitória. O participante buscou sua formação em outros estados como São Paulo e Rio de Janeiro, sendo um ex-aluno da ESLIPA, escola essa que tem em suas diretrizes a busca por diferentes mestres do Brasil para desenvolver o ensino da palhaçaria.

⁵¹ Palhaços visitantes é um projeto de extensão universitária do Curso de Teatro da UFU em que os alunos vão desenvolver seu trabalho artístico de palhaço dentro do Hospital das Clínicas da UFU. O projeto inicia com nome de Pediatras do Riso pois no início o projeto tinha como referência o trabalho dos Doutores da Alegria, com tempo, autonomia e apoio da Profª. Drª. Ana Wuo, o projeto ganha nova cara e é renomeado como Palhaços Visitadores no Contexto Hospitalar. <https://www.instagram.com/palhacosvisitadores/> (Visitado em 04/02/2022).

⁵² <https://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/> visitado em 08/04/2020.

Figura 29 - Divulgação: 7º Euriso - Encontro Internacional de Palhaços de Fernandópolis (SP)



Fonte: <http://euriso.com.br/>. Visitado em: 05/05/2020

Figura 30 - Divulgação: Oficina Palhaço... um ofício (São Paulo - SP)

escola
do quintal

OFICINA
PALHAÇO...
UM OFÍCIO

com ANDRÉA MACERA

SEX. 24/ MAIO - 19H - 23H
SÁB. 25/ MAIO - 15H - 19H
DOM. 26/MAIO - 15H - 19H
R\$ 360,00

Rua Rumaica, 26
f ciadoquintal @ciadoquintal
INFORMAÇÕES: (11) 975533587
www.ciadoquintal.com.br/cursos

CIA.
DO
QUINTAL

Fonte: <https://www.facebook.com/jogandonquintalfb/>. Visitado em: 05/05/2020

UM BRASIL DE MUITOS PALHAÇOS

Com base no percurso realizado até este momento, notamos um grande número de profissionais trabalhando em processos de formação de palhaços, em todas as regiões do Brasil, sendo que apenas sete dos 26 estados e Distrito Federal, não tiveram nenhum respondente do questionário (a saber: Acre, Rondônia, Roraima, Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe). Esse dado não nos indica a inexistência desses profissionais nesses estados, só nos aponta para a necessidade de pesquisas mais aprofundadas e direcionada para esses locais. Como este foi o primeiro levantamento de formadores e formadoras de palhaços e palhaças do Brasil, ele se torna apenas um olhar inicial sobre o todo, sendo necessário que outros levantamentos aconteçam nos diversos estados brasileiros, mostrando dados específicos de cada local, como também a escolha de diferentes processos metodológicos de mapeamento que possam ampliar os participantes encontrados.

Além das questões já levantadas acerca das particularidades de cada região, podemos perceber alguns outros aspectos que merecem maior atenção. Dentre eles, destacamos os seguintes.

A idade média dos formadores, de 43 anos, sendo a mais velha com 70 anos de idade e o mais novo com 26, parece indicar uma predominância de “jovens palhaços/as formadores/as”.

O tempo médio de atuação como palhaço ou palhaça é de 19 anos, por outro lado, o tempo médio de atuação como formador ou formadora de palhaço é de 12 anos. Já a média de 6,9 anos de experiência como palhaço ou palhaça antes de começar a trabalhar como formador ou formadora representa um dado relevante. Esse número varia de região para região, tendo no Norte uma média de 5,5 anos, no Centro-Oeste 6,6 anos, Nordeste 7,6 anos, Sudeste 6,9 anos e Sul com 9,4 anos. O Norte com a menor média, vai de encontro com as falas já citadas que dizem que a região está em desenvolvimento, muitos artistas foram para outras regiões se aperfeiçoar e estão voltando trazendo o trabalho que aprenderam fora. Além disso, os dados indicaram o Sul como a região com formadores e formadoras com maior tempo de atuação como palhaço ou palhaça antes de iniciarem o processo de ensino. O Sudeste vem com a mesma média nacional, o que é compreensível, considerando que mais da metade das respostas vieram dessa região.

Um discurso recorrente dos formadores foi sobre a necessidade de experiência de campo, ou melhor, de atuar como palhaço ou palhaça para poder atuar como formador ou

formadora. Eis que temos uma importante discussão para aprofundar pois, ao menos a princípio, essa posição não coincide com os dados obtidos por meio dos questionários.

Poderemos, ademais, questionar a necessidade de atuação como palhaço ou palhaça para o trabalho como formador ou formadora. Como exemplo, podemos citar o caso de Cristiane Paoli Quito, que não atua como palhaça, mas, ainda assim, é uma das referências sobre formação de palhaço com 29 anos de experiência na área. Mesmo na contramão de várias falas encontradas no questionário, Quito teve a sua formação inicialmente com Zigrino em São Paulo e, em seguida, na *École Philippe Gaulier*, tendo como mestre o próprio Philippe Gaulier. Apesar de não atuar como palhaça, ela teve uma potente formação na área das artes cênicas, com foco no trabalho corporal, dança e máscaras (BURGHI, 2017; VIEIRA, 2016). Assim, podemos aproximar a experiência de Quito com a de Lecoq, na medida em que os trabalhos de ambos são focados no ensino e na direção e não na atuação como palhaços. Ao olhar para esse exemplo, podemos repensar quais são os elementos necessários para direcionar o ensino da palhaçaria. O fato dela não atuar como palhaça não exclui toda a experiência que adquiriu em sua múltipla formação artística, mas nos atenta à possibilidade de uma diretora ter um olhar crítico e pedagógico no direcionamento da atuação de seus artistas.

Além disso, percebemos, provisoriamente, uma transformação na relação do ensino da palhaçaria quanto ao tempo de atuação. Estudos sobre a história do circo oferecem diversos relatos sobre o processo de formação de palhaço e, em sua maioria, a criança que nascia em famílias circenses dos circos itinerantes era ensinada desde cedo a ser artista, e tinha em sua criação uma herança cultural de como atuar como palhaço, pois estava exposta a tal atuação desde tenra idade (ACHCAR, 2016). Este é um processo formativo diferente daquele expresso pelos nossos interlocutores, e que pode mostrar uma nova tendência ou, pelos menos, um outro caminho que ganhou protagonismo no cenário nacional. No interior dos circos-família, a formação artística, incluindo a de palhaços, era realizada pelos artistas mais velhos da companhia, geralmente estes já tinham exercido diferentes funções durante a vida, chegando, mesmo devido à necessidade, ao trabalho como palhaço. Dessa forma, os palhaços eram os mais experientes da família, sabendo realizar diversos truques das mais diferentes modalidades. Essas habilidades se tornam repertório, suas reprises satirizam, com o corpo grotesco do palhaço, o virtuosismo dos outros artistas (BOLOGNESI, 2012).

O ensino oral era recorrente para os artistas circenses, os mais experientes transmitiam seus conhecimentos para os aprendizes. Geralmente, quando o palhaço mais

velho não tinha mais condições para realizar sua performance no show, começava a trabalhar diretamente com o próximo palhaço da família, passando seus truques, entradas e rotinas de seu show (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Isso é algo que se diferencia da grande maioria dos processos de formação de palhaço na atualidade brasileira. Hoje vemos, pelo questionário, que a maior parte dos processos de formação em andamento tem formato de oficinas, nas quais uma grande quantidade de pessoas passa pelo processo em turma, muitas vezes criando-se a figura de pai ou mãe em quem iniciou o aprendiz, e os palhaços, que dividiram esse processo, muitas vezes se consideram irmãos de formação.

Figura 31 - Divulgação do curso EAD de Palhaçaria



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CTVkd4s3SZ/> visitado em 15/03/2022.

Outro aspecto importante a se considerar na mudança do processo de formação na palhaçaria é o desenvolvimento constante da tecnologia, que facilita, cada vez mais, o acesso às informações. O que um dia, no Brasil, era um conhecimento restrito dos circenses, foi sendo reincorporado, como já dito, aos saberes dos atores, de forma que seu ensino começa a sair das famílias circenses e passa a ser transmitido, também, dentro das escolas de atores e nas faculdades de Teatro e Artes Cênicas. Para além disso, a tecnologia

contribui na quantidade de dados que conseguimos acessar em pouco tempo, oferecendo contato com o resto do mundo de forma virtual. Assim, facilitou-se o acesso a textos, relatos, shows, aulas, técnicas, imagens e qualquer outra informação que possa ser essencial para o estudo da palhaçaria. Tal fato ganhou grande destaque a partir de 2020 com o isolamento provocado pela pandemia do COVID 19, aumentando também a quantidade de cursos remotos com a temática da palhaçaria.

Ademais, a aceleração social e econômica pressiona a sociedade para dar conta da demanda do mercado. Rosa (2019) fala sobre o paradigma da aceleração tecnológica, em que, quanto mais desenvolvida ela for, com equipamentos cada vez mais avançados no intuito de melhorar o aproveitamento do tempo no cotidiano, mas refém dessa aceleração a sociedade se torna, pois, cada vez mais, temos que ser mais produtivos para dar conta da demanda do mercado capitalista.

Vivendo em uma sociedade capitalista, somos estimulados constantemente a ser produtivos; afinal “tempo é dinheiro”. Sendo assim, o aprimoramento da tecnologia atua para a economia de tempo, que, por sua vez, serve à produção de mais mercadorias. Ao mesmo tempo, isso se reflete no tempo de vida. Somos bombardeados com propagandas e publicidades que sugerem a necessidade de o sujeito viver mais experiências em menor tempo. Cursos de línguas *online*, disponível a qualquer momento “em seu celular”, viagens planejadas para diversos destinos em menos de uma semana, aparelhos para se exercitar enquanto se trabalha, entre tantas outras propostas que estimulam a contração do tempo gasto em cada experiência. De modo que as vivências, aceleradas e efêmeras, perdem qualidade.

Esse modelo de sociedade cobra a obtenção de cada vez mais conhecimento, para que, assim, esteja-se na frente da concorrência: currículo exemplar, diversos cursos realizados, intercâmbios no exterior, trabalho voluntário, estágios, pesquisas acadêmicas, publicações, experiência profissional, conhecimento múltiplo, se tornam, cada vez mais, o mínimo esperado do candidato.

em uma espiral viciosa: a intensificação da exploração do trabalhador se faz por meio de mudanças tecnológicas, que levam a mudanças em práticas sociais, que resultam em uma contração do presente e ao abandono de modos de vida consolidados, que despolitizam e isolam o trabalhador e facilitam sua exploração, que resultam em “fome temporal” e em tentativas de desaceleração funcional, e assim por diante. (MAIA, 2017, p. 124)

O paradigma resultante é este: quanto mais se cobra a produzir, mais tecnologia é desenvolvida para o aproveitamento do tempo de produção, conseqüentemente, a

cobrança aumenta, pois, passa a ser possível ser mais produtivo em menos tempo, e o mercado só aceita quem consegue se manter nesse ritmo imposto pelo capitalismo. Esse processo é refletido nas respostas obtidas nos questionários.

Se na tradição do circo familiar, as pessoas passam grande parte da vida se formando para atuar como palhaço, expandido as experiências práticas nessa atuação e tornando-se mestres reconhecidos, depois de décadas de experiência, sendo um processo prolongado no tempo. Na atualidade, observa-se uma aceleração desses processos de formação e de evolução das capacidades e na profissão. Exemplo disso é facilmente percebido ao analisar-se os projetos enviados para acessar leis de incentivo fiscal, nas quais os grupos são estimulados (se não “obrigados”) a propor contrapartidas sociais, que acabam se traduzindo em oficinas de formação, pois só o espetáculo, e sua fruição, já se tornou insuficiente para muitos editais de financiamento.

Em síntese, o processo de aceleração começa desde a montagem do espetáculo, quando o grupo precisa propor um cronograma já ditando o tempo em que o processo criativo será realizado para a construção do trabalho artístico, estando preso a um orçamento, muitas vezes insuficiente para o desenvolvimento real da montagem. Esse trabalho que é financiado deveria ser o suficiente como retorno à sociedade, pois esse é o foco do conhecimento de tais artistas, mas todo esse trabalho ainda é considerado pouco. Como resposta, esses artistas precisam acelerar seu processo pessoal de desenvolvimento de uma metodologia de ensino de seu trabalho, para darem conta das demandas propostas pelos editais. Muitas vezes, esses profissionais não têm grande experiência docente, ou, até mesmo, nunca quiseram criar uma metodologia de ensino de seus processos criativos, resultando, assim, uma possível fragilidade desse ensino.

O que podemos ver é uma pressão para acelerar o processo artístico e, também, o processo pedagógico que, anteriormente, tinha um tempo prolongado, possibilitando adquirir maior experiência, amadurecer e conformar o artista. Isso, sempre levando em consideração que não são todos os artistas que se interessam pelo espaço de ensino. Talvez isso indique uma necessidade de mudança da lógica interna dos editais, entendendo-se que processo criativo e ensino são trabalhos tênues e diferentes, e que o resultado artístico, na forma do espetáculo a ser apreciado, é o suficiente para “pagar” o investimento realizado pelos propositores do edital. Ou, até mesmo, deve haver uma valorização do trabalho do artista, ampliando-se para editais diferentes, alguns focados em composições artísticas e outros focados em disseminação de conhecimento sobre arte.

Além disso, não temos conhecimento de nenhuma instituição no Brasil reconhecida pelo MEC especializada para a formação de palhaços. A ENC, que poderia ser a instituição mais indicada a exercer essa função - considerando a relevância do palhaço para o circo (CASTRO, Alice, 2005) - não tem em seu currículo uma disciplina de palhaço (ESCOLA NACIONAL DE CIRCO, 2020). Além disso, ao analisarmos o livro de Vianna e Magro (2019), que registrou os últimos oito espetáculos desenvolvido dentro da ENC, não conseguimos encontrar a presença de palhaços, nem mesmo uma referência nos textos ou nas fotografias, fortalecendo, assim, o entendimento de que a ENC não oferece uma formação nessa direção artística.

Apesar de não termos identificado uma instituição pública direcionada ao ensino da palhaçaria e com reconhecimento técnico pelas instituições governamentais de ensino, o ensino do palhaço vai ocupando outros espaços, como por exemplo o das universidades (UFU, UNICAMP, USP, Ufal, UNESP, UFMG, UFRN, UFPE) (OLIVEIRA, D., 2012; TONEZZI *et al.* 2012; BRACCIALLI; MELLO; BORTOLETO, 2019), alguns projetos sociais e muitos cursos livres. Observamos que a formação de palhaço vem acontecendo em diferentes cursos de teatro e artes cênicas como uma possibilidade de linguagem artística. Além de algumas outras iniciativas, como relatado no questionário sobre a UFSM que possui uma disciplina no curso de pedagogia. Contudo, muitas vezes essa formação é oferecida em projetos de extensão universitária e não em uma matéria curricular dos cursos regulares.

Fora as universidades, existem poucos espaços que se consolidaram (ou estão se consolidando) com o ensino da palhaçaria no Brasil, sendo uma referência importante o curso de formação dos Doutores da Alegria⁵³, em São Paulo, que tem sua escola estruturada com diversos professores para iniciar e aperfeiçoar palhaços de hospital (BALATON, 2018). Ainda em São Paulo, temos a iniciativa de Andrea Macera com a Escola de Palhaços que surgiu em 2013, com o objetivo de fortalecer o movimento da palhaçaria feminina. São diversas as formadoras que fazem parte dessa escola, trazendo suas múltiplas visões para o ensino das aprendizes, entre elas temos Adelvane Néia⁵⁴, Aline Marques⁵⁵, Andrea Macera, Elisa Rossin⁵⁶, Caco Matos⁵⁷ e Silvia Leblon⁵⁸. Além

⁵³ <https://doutoresdaalegria.org.br/escola/sistema-de-formacao-e-pratica-artistica/formacao-para-jovens/> visitado em: 05/05/2020.

⁵⁴ <https://www.instagram.com/adelvane.neia/> visitado em 17/01/2022.

⁵⁵ <https://www.instagram.com/aline.marques.bufa/> visitado em 17/01/2022.

⁵⁶ <https://www.instagram.com/lirossin2019/> visitado em 17/01/2022.

⁵⁷ <https://www.instagram.com/cacomattos/> visitado em 17/01/2022.

⁵⁸ <https://www.instagram.com/leblonsilvia/> visitado em 17/01/2022.

disso, temos a SP Escola de Teatro – centro de formação das artes do palco⁵⁹, que oferece um curso técnico de atuação no Humor, mesmo que em sua descrição não tenha destaque para o trabalho com a palhaçaria, a escola abre a possibilidade dessa vivência.

Não podemos deixar de falar sobre a Escola Livre de Palhaço (ESLIPA), que foi fundada em 2012 no Rio de Janeiro por Richard Rigueti (Café Pequeno)⁶⁰ e Lilian Moraes (Currupita)⁶¹ e tem formado diversos palhaços e palhaças pelo Brasil e pela América Latina. A proposta da escola é de uma formação múltipla no ensino da palhaçada, por onde os aprendizes passam por diversos mestres das mais diversas manifestações cômicas brasileiras, como também por doutores consagrados na pesquisa de circo dentro da pesquisa acadêmica (SILVA; FILHO, 2014). Um movimento circular entre a pesquisa artística, a prática e a pesquisa acadêmica, dando material para que os artistas tenham experiência e conteúdo suficiente para a propagação da arte da palhaçada, trazendo todo esse ensino de forma gratuita (PODECIRCUS, 2021).

Figura 32 - Divulgação Curso de Formação de Palhaços, Palhaças e Palhaças da ESLIPA



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CKFHpAmpoHL/> visitado em 15/03/2022.

⁵⁹ <https://www.spescoladeteatro.org.br/> visitado em 17/01/2022.

⁶⁰ <https://www.instagram.com/richardrigueti/> visitado em 17/01/2022.

⁶¹ <https://www.instagram.com/lilianmoraesoficial/> visitado em 17/01/2022.

Além disso, é muito importante referenciar novamente os cursos oferecidos pelo LUME (Campinas – SP), por Ricardo Puccetti, e pelo Barracão Teatro (Campinas – SP) por Esio Magalhães, ambos os cursos intensivos, ou seja, nos quais o artista trabalha várias horas seguidas em poucos dias.

Apesar dessas experiências citadas de formações com um tempo de duração maior, a formação brasileira está muito voltada a cursos de curta duração que acontecem em festivais e em projetos pontuais de grupos ou de empresas como SESI, SESC e afins. Cursos de 1 a 10 horas de duração, geralmente para a iniciação na arte do palhaço. Muitos interessados acabam fazendo diversos desses cursos no intuito de se iniciar com uma base melhor estruturada de conhecimento e tempo de experimentação, e outros acabam optando por fazer um curso e se desenvolver a partir da relação direta com o público.

Pela internet, é possível encontrar alguns mapeamentos de festivais de circo e palhaços pelo mundo. Um exemplo pode ser visualizado no mapa abaixo (Figura 32), no qual estão marcados os locais onde existem encontros ou festivais de palhaço. Importante observar que esse levantamento foi feito por um artista da Espanha, explicando assim a grande quantidade de eventos registrado na Europa e a falta conhecimento de eventos em outros continentes. Na América, os eventos direcionados exclusivamente ao palhaço estão marcados em amarelo, e as marcações em azul são outros festivais ou encontros que o palhaço pode estar inserido (festivais de circo, teatro, máscaras e comicidade).

Figura 33 - Mapa mundial de Festivais de Clown e Palhaços⁶²



Fonte: <https://clownplanet.com/mapa-mundial-de-festivales-de-clowns-y-payasos/>. Visitado em: 04/05/2020

⁶² Tradução do nome proposto pelos organizadores do mapa.

Esse levantamento indica apenas 9 festivais de palhaço no Brasil, e mais 3 outros eventos relacionados, mas esse número está longe de ser o verdadeiro, provavelmente foram registrados somente os festivais com maior visibilidade internacional, pois o movimento artístico do país é muito superior que o registrado. Usando como referência outro levantamento⁶³ existente, esse realizado pelo CircoLab⁶⁴, foram encontrados, em 2019, 64 eventos (entre eventos de palhaço, circo, teatro e outros) em que é possível a participação e o envolvimento de artistas que trabalham com a linguagem do palhaço. Considerando que é um levantamento colaborativo, em que artistas, produtores e organizadores registram seus eventos voluntariamente, é possível que esse número seja inferior ao da realidade nacional. Como já dito anteriormente, durante esses festivais, é comum realizar-se cursos e oficinas dos artistas que estão se apresentando, além de, muitas vezes, terem mestres convidados para ministrar processos prolongados de ensino na palhaçaria. A formação de palhaço se torna, então, acessível a todos os públicos e com menor tempo de aprendizado. O teatro se reencontra com a figura cômica e o modifica conforme o espaço e o público alvo, tornando-se, muitas vezes, mais intimista e rebuscado com temáticas mais subjetivas e existenciais. Com isso, um movimento já existente na história do circo ganha força na sociedade atual: o palhaço e a palhaça dentro de hospitais e espaços de vulnerabilidade social.

Figura 34 - Palhaço Chocolat visitando hospital Herold - Paris (1910)



Fonte: https://next.liberation.fr/livres/2016/01/06/gerard-noiriel-chocolat-tu-t-es-battu-tu-as-ete-l-acteur-de-ta-vie_1424688 . Visitado em: 04/05/2020

⁶³

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WkqXSY_gKkX62vdw7qfgNQzeSfqhwYx2sqDJaafkDNg/edit?usp=sharing visitado em 06/05/2020.

⁶⁴ CircoLab é um laboratório de pesquisa colaborativo em circo do Brasil. <https://www.facebook.com/Circolabcultural/> visitado em: 06/05/2020.

Apesar de uma grande parcela da população achar que a atuação de palhaços ou de artistas dentro do hospital seja algo recente, encontramos diversos relatos anteriores, além de registros de circenses e palhaços visitando hospitais de crianças, levando shows de diversas habilidades, inclusive de animais. Podemos citar como exemplo os palhaços europeus Fottit e Chocolat (CHOCOLAT, 2016) e os Fratellinis, como também os palhaços brasileiros, Pururuca e Picolino II (ACHCAR, 2016). Esses artistas não tinham uma preparação específica para atuar dentro dos hospitais, diferentemente do grande movimento que acontece no Brasil. Conhecer as particularidades desse espaço de vulnerabilidade é uma necessidade para a proteção física e psicológica dos envolvidos, tanto de pacientes, familiares, trabalhadores e, também, do próprio artista.

A consolidação do espaço hospitalar como uma possibilidade de atuação profissional de palhaço veio acompanhada de dois grandes nomes: Michael Christensen⁶⁵ e Patch Adams⁶⁶. Enquanto o primeiro propôs o hospital como um espaço de atuação, o segundo é um médico que pensa em uma medicina a partir da arte. Ambos se encontram no entendimento de que arte e saúde é uma combinação muito compatível.

Figura 35 - Doutores da Alegria



Fonte: <http://projeto-doutoresdaalegria.blogspot.com/2009/09/definicao-da-ong.html>. Visitado em: 04/05/2020

⁶⁵ http://www.circopedia.org/Michael_Christensen visitado em 17/01/2022.

⁶⁶ <https://www.patchadams.org/patch-adams/> visitado em 17/01/2022.

Quem traz essa experiência dos Estados Unidos da América para o Brasil é Wellington Nogueira⁶⁷, fundador dos Doutores da Alegria, que começa suas atividades em 1991, em São Paulo (NOGUEIRA, 2005).

Concomitantemente a essa iniciativa dos Doutores da Alegria, iniciava-se, em Campinas, outro movimento similar. A artista e professora Ana Elvira Wuo, após passar pela formação de palhaço de Luís Otávio Burnier e, em seguida, de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni⁶⁸, desenvolvia o projeto de palhaço visitador que inicia em 1992, no qual ela visitava o Hospital Boldrini da cidade de Campinas - SP (WUO, 2011). Mais uma vez, dois projetos diferentes, com um propósito similar: enquanto os Doutores da Alegria, em sua lógica, eram doutores especializados em besterologia, que trabalhavam satirizando a imagem do médico trazendo exames e brincadeiras com o universo do hospital, Wuo desenvolveu em seu repertório o circo dos envergonhados, onde seu objetivo era procurar dentro do hospital novos talentos para seu circo.

Projetos de palhaço no hospital se popularizaram no Brasil, deixando de ser um trabalho profissional com artistas especializados na temática, como são os projetos supracitados citados, e se potencializou como trabalho voluntário. São diversas as cidades no Brasil onde encontramos projetos de trabalho voluntário de palhaços no hospital e, como consequência disso, encontramos um dado muito expressivo dessa popularização nas respostas dos formadores, uma vez que 66,1% dos participantes relataram que um dos motivos que levaram os alunos a buscarem a formação de palhaço era para inserirem-se em um projeto voluntário.

Além da busca por voluntariado, o hospital também se torna um espaço para o desenvolvimento artístico, como já citado no exemplo da UFU. Esse fato se confirma ao verificarmos que 56,3% dos participantes dizem trabalhar, ou já ter trabalhado, dentro de hospitais, sendo este o quarto lugar mais citado como espaço de atuação no questionário. Os espaços públicos vêm em primeiro lugar com 94,5%, teatro com 93% e escolas com 68,8%.

Outro dado interessante a ser discutido foi a relação entre frequência de homens e mulheres que trabalhavam como formadores de palhaço. De 110 respostas obtidas, 46 eram mulheres (41,8%) e 64 homens (58,2%). Por mais que a quantidade de homens seja superior a das mulheres, vemos uma balança mais equilibrada do que há vinte anos atrás.

⁶⁷ <http://wellingtonnogueira.com.br/> visitado em 17/01/2022.

⁶⁸ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni> visitado em 17/01/2022.

Por mais que a pesquisa não pretenda se aprofundar nas questões de gênero, é importante lembrar que nos circos de lona as mulheres não eram aceitas exercendo o papel de palhaço, ou melhor, não existia a presença de uma palhaça feminina, mesmo quando uma mulher se atrevia a surgir em palco com um nariz de palhaço, usavam figurinos largos, se travestindo de homem, se travestindo de Palhaço, nunca assumindo uma postura de palhaça (SANTOS, S., 2014). Essa situação do travestimento de mulheres para trabalhar como palhaços é muito bem exposta no documentário “Minha avó era palhaço” (MINHA AVÓ ERA PALHAÇO!, 2016) que relata a história de Maria Eliza Alves que, ao assumir o papel de palhaço do circo, travestia-se de forma que não fosse reconhecida como mulher.

Figura 36 - Cartaz do filme "Minha avó era palhaço!" (2016)



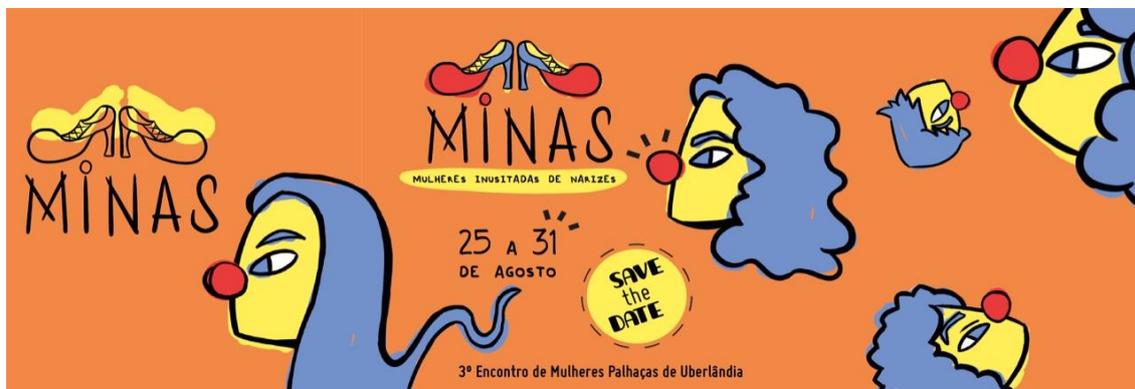
Fonte: <http://www.blogdagavota.com/2016/04/minha-avo-era-palhaco-o-filme.html>. Visitado em: 04/05/2020

Essa relação é facilmente encontrada nos relatos de antigos mestres do circo itinerante, por exemplo pela fala de "Picoloy: É difícil. Tem muitas coisas que o palhaço faz que uma palhaça não pode fazer. Mas agora estão aparecendo. Assisti um espetáculo com palhaças e elas agradaram. Mas acho mais próprio para o homem fazer o palhaço" (ACHCAR, 2016, p.104).

Essa mudança começa a acontecer a partir da década de 80 com o surgimento das escolas de circo. Roger Avanzi, o palhaço Picolino, é um dos primeiros palhaços do circo itinerante de lona que abre espaço para o ensino da palhaçaria fora das lonas de circo, por mais que tenha sido criticado pelos companheiros de circo, que diziam que não se ensina a ser palhaço, este é um dom com o qual se nasce, ele relata que, em sua concepção, ninguém nasce sabendo, então tem que ser ensinado (AVANZI; TAMAOKI, 2004). Com essa iniciativa do ensino do circo em escolas especializadas, surge a possibilidade de que qualquer pessoa possa aprender a ser palhaço, inclusive mulheres (SANTOS, S., 2014).

A partir dessa abertura no ensino de circo e no ensino de palhaço para mulheres, amplia-se as possibilidades de apropriação da personagem por mulheres, inicialmente sendo estimuladas a trabalhar a personagem buscando uma assexualidade e, logo em seguida, tomando as rédeas da apropriação da palhaçaria e trazendo seus entendimentos e sua feminilidade para a cena. Além disso, a procura por cursos direcionados à palhaçaria feminina tem crescido, surgindo encontros de mulheres palhaças, até mesmo a Escola de palhaças já citada anteriormente e, novamente, havendo mudanças no entendimento da personagem e nas temáticas discutidas em cena, sendo que, agora, surgem espetáculos de mulheres abordando temáticas femininas.

Figura 37 - Divulgação: MINAS - 3º Encontro de Mulheres Palhaças de Uberlândia (MG)



Fonte: <https://www.facebook.com/ENCONTROMINAS/>. Visitado em 04/05/2020

Figura 38 - Divulgação: 5º EIMPA - Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em SP



Fonte: <https://www.facebook.com/encontrointernacionaldemulherespalhacas>. Visitado em 04/05/2020

Figura 39 - Divulgação: Festival Palhaças do Mundo (Brasília - DF)



Fonte: <https://www.facebook.com/palhacasdomundo/>. Visitado em 04/05/2020

Outro ponto importante que podemos perceber a partir da nuvem de palavras (Figura 39), são as formadoras e formadores mais reconhecidos pelos seus pares, ou seja, pelos profissionais que responderam ao questionário. A imagem contém tanto os nomes e sobrenomes dessas referências, como também o nome de grupos e instituições que realizam algum tipo de formação na palhaçaria.

Ao olharmos os três nomes em maior destaque na imagem encontramos: Lume Teatro (51), Barracão Teatro (40) e Doutores da Alegria (23). Sendo assim, os três grupos são os que foram mais referenciados na formação de palhaços e palhaças pelos participantes. Chegamos a esse número a partir de uma soma da frequência que aparecia do grupo mais as citações que eram feitas sobre os membros desse grupo. Quando o participante citava o grupo e os membros, não somou a contagem. Exemplo: Lume Teatro teve 51 respostas ao total, sendo que dentro dessas respostas 22 pessoas deram referência unicamente do grupo, outras 20 pessoas tiveram como referência somente Ricardo Puccetti, 07 citaram tanto Lume como Puccetti e tivemos uma citação de Ricardo Puccetti e Carlos Simone, e mais uma em que ambos apareciam mais o Grupo Lume (Apêndice V).

Tanto Lume Teatro e Barracão Teatro, construíram uma carreira artística muito forte ligada ao universo da palhaçaria, como também consolidaram, como já dito, seus cursos de formação de palhaços e palhaças. Ricardo Puccetti (Lume Teatro) e Esio Magalhães (Barracão Teatro) foram durante toda a pesquisa constantemente citados e referenciados pelo seu exímio trabalho artístico como palhaços, como também por serem grandes mestres do ensino dessa arte pelo Brasil.

Figura 40 - Ricardo Puccetti - Palhaço Teotônio



Fonte: Foto disponibilizada pelo Lume Teatro

A consolidação e a recorrência de cursos de formação são de grande importância para o desenvolvimento de novos palhaços e palhaças. Apesar de não termos ainda formações regulares por todo o Brasil, temos a regularidade dos cursos em Campinas. Por ser esse um curso concentrado em um mês durante o qual os artistas, em grande parte, estão com poucos trabalhos a realizar, é possível às pessoas se organizarem para passar uma ou duas semanas exclusivamente para a realização dos cursos, além de possibilitar-

se tempo para organizarem a viagem, comprarem passagens acessíveis, entre outros detalhes. Essa regularidade também pode ser vista com o curso de formação de palhaços e palhaças dos Doutores da Alegria, que também ganha grande destaque nesta pesquisa.

Figura 41 - Formadores e formadoras de palhaços e palhaças citados no questionário



Fonte: autoria própria

Além disso, vemos outros nomes de grande importância para a disseminação do conhecimento sobre a palhaçaria no Brasil, como: Bete Dorgan, Silvia Leblon, Andréa Macera, Pepe Nuñez, Cristiane Paoli Quito, Marcio Libar, Advane Néia, Lily Curcio, Biribinha, Marcio Ballas, Cida Almeida, Luis Carlos Vasconcelos, Ana Wuo, Marton Maues, também vemos outros grupos sendo citados como as Marias da Graça, Teatro de Anônimos, Cia LaMínima e a própria ESLIPA (Tabela 8). Podemos destacar que, entre esses nomes, encontram-se mais três escolas com regularidade na formação de palhaços e palhaças, ESLIPA (RJ), Escola de Palhaças (SP) ligada ao nome de Andréa Macera e a Casa do Palhaço (SC) tendo Pepe Nuñez como formador.

Apesar de grande parte desses nomes estarem concentrados no sudeste brasileiro, temos que levar em conta a constante movimentação desses profissionais pelo país, com apresentações e participação em festivais, possibilitando que ministrem oficinas e cursos por diversas cidades e estados.

Tabela 8 - Referências de formadores/as de palhaço/a

Referências de Formadores	Frequência
Lume Teatro	51
Barracão Teatro	40
Doutores da Alegria	23
Bete Dorgam	21
Andrea Macera	20
Silvia Leblon	20
ESLIPA	16
Pepe Nuñez	16
As Marias da Graça	15
Cristiane Paoli Quito	15
Marcio Libar	15
Adelvane Néia	12
Teatro de Anônimo	11
Cia LaMínima	09
Lily Curcio	09
Biribinha	08
Cida Almeida	06
Marcio Ballas	06
Luís Carlos Vasconcelos	06
Ana Cardoso	05
Ana Wuo	05
Marton Mauês	05
Rodrigo Robleño	05
Ale Casali	04
Escolas Circo	04
Ana Flávia Garcia	03
Felícia Castro	03
José Regino	03

Fonte: autoria própria

Esses foram alguns de muitos dados obtidos no questionário *online*. Com essa análise conseguimos visualizar quem são os profissionais que estão em atividade na formação de palhaços no Brasil, e onde estão localizados, além disso pudemos analisar idade, tempo de experiência como palhaço e como formador, locais em que atuam como palhaço, os grupos que participam, como também suas referências de formadores brasileiros.

Ademais, conseguimos os primeiros dados para entender os processos de formação dos formadores como palhaço, como também as estratégias pedagógicas que são utilizadas para o desenvolvimento de novos palhaços, dados esses que foram aprofundados junto às análises das entrevistas.

Entender os percursos dos novos mestres nos ajuda a refletir sobre as escolhas e decisões que esses estão tomando para a propagação de uma arte tão rica, como o é a palhaçaria. Além disso, não podemos esquecer ou excluir antigos mestres que são ou foram detentores desse conhecimento, sendo eles vindos da tradição do circo familiar, do teatro, da cultura popular brasileira, dos indígenas ou mesmo das ruas e praças.

PROGRAMAÇÃO
16/06 - 19h

Circopolante Festival

Lançamento do documentário
10 ANOS DE ENCONTRO

Uma produção Macaca Filmes

📺 No Canal do Circovivante no YouTube

I SEMINÁRIO ARTES DA PALHAÇADA UNIRIO/2021

DIA 25 DE 17h às 19h

BENJAMIN DE OLIVEIRA: ANCESTRALIDADE E TRADIÇÃO NA PALHAÇADA

Realização: UNIRIO

25/09

O TEATRO BRASILEIRO É PALHAÇO: EM TORNO DE PIOLIN, XAMEGO E OS CIRCOS DOS PRETOS

com: Mariana Gabriel e Erminia Silva

moderador: Hugo Possolo

CRACOLÂNDIA, SAÚDE MENTAL E SOCIEDADE

Convidado: Flavio Falcone

Via Google Meet

06/10 às 20h30

REINVENTANDO O CIRCO #02

COM **ALICE VIVEIROS DE CASTRO**

mediação Marcelo Marques

reflexões sobre **PALHAÇARIA PÓS-BOLSONARISMO:** a reinvenção do artista circense frente ao pós-governo

AO VIVO QUARTA 20H30

📺 CJA CORPO NA CONFRATADO

Matruqueiras

Deriva

Artista de livros toda quarta 19h00

04/08 **A arte de atravessar paredes**

11/08 **Palhaçaria e gêneros indisciplinados**

HISTÓRIA GRAFIAS DO CIRCO DO BRASIL

19/8 19h30 às 17h PALHAÇARIA

com: ELIA SOUZA (PA), MARIELA CASTELO BRANCO (SP), MÍDIA FLORES (PA)

ESPALHA - Programa de Formação em Palhaçaria da Cia. 2 em Cena

Webnário: O Palhaço e o Circo-teatro. Com: Daniele Pimenta

Dia 02/10/2021
Às: 10.00h
Evento online
Inscrições: 25/09 a 01/10
Vagas limitadas!!

Os Caminhos da Dramaturgia Circense

oficina online e gratuita com **Rodrigo Robleño**

de 16 a 19 de novembro

Informações e inscrições no link abaixo

OFICINA PEDAGOGIA DO PALHAÇO

ESPALHA - Programa de Formação em Palhaçaria da Cia. 2 em Cena

Webnário: Palhaços de Folguedos.

Com: **Ivanildo Piccoli**

Dia 23/10/2021
Às: 16:00h

Exibição do Doc MINHA AVÓ ERA PALHAÇO, seguida de bate-papo com MARIANA GABRIEL e MARCUS MATRACA

Sábado, 05/03, às 17h

Artes CFP

ARTE CENA

QUARTA 12/JAN 19H

WILL WILL CONTA BENJAMIN DE OLIVEIRA

HOJE

PALHAÇARIA E GORDOFOBIA

Sábado 09 de novembro 18h (Brasília)

com: Dani Magalhães (SP) CONVIDA

A palhaça e o palhaço na linguagem do circo e do teatro

mesa de debate com:

Cida Almeida, Mario Bolognesi, Fernando Neves, mediação Fernanda Jamuzelli

24 NOV 18h30

TEM PALHAÇADA NA ACADEMIA? TEM, SIM SENHOR!

02 de dezembro, de 19:10h às 21h

6º SEMINÁRIO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS DE BELEM - PA

com: MARIO BOLOGNESI (UNESP - SP), ANA WU (UFU - MG), REGINALDO CARVALHO (UNEB - BA), MARTON MALES (UFFA - PA), ELIENE BENICIO (FEBA - BA), BENEDITO OLIVEIRA (UNEB - BA)

22.10 - 2015

Mestras e Mestras do Riso

com Ana Wuo e Renata Volpato

via Zoom

inscrição: bit.ly/batepapo_ana_renata

Assista a aula antes de participar do bate-papo: bit.ly/oiharescutaclown

Informações: florescerdo clown@gmail.com

Bate-papo sobre a aula

01/abril - 20h

O Oitar e a Escala do Clown no Mundo Contemporâneo

com Ana Wuo e Renata Volpato

Assista a aula antes de participar do bate-papo: bit.ly/oiharescutaclown

Informações: florescerdo clown@gmail.com

Lugar de Palhaça é onde?

Oficina VIRTUAL sobre palhaçaria feminina

com @reginaoliveiraoficial

inscrições no 51.985807444

festivaispalhacasbr@gmail.com

Palhaças do Brasil LIVE

Rozana Melo convida

Lives Bem Pensadas: Tem palhaça na rua-río? Tem sinsinho!

Sábado - 03 de julho às 18h (Brasília)

com: Alana Lima (PA), Susan Corrêa (PA), Alice Araújo (AP)

PROGRAMAÇÃO ONLINE

criação de números para palhaços com RICARDO PUCKETTI

de 16 a 22/08 23/08 às 20h 100h

#NoiteDeNumeros

inscrições de 20 a 30/07

LINK NA DESCRIÇÃO

FORMAÇÃO ON-LINE

O RISO SAGRADO: PALHAÇARIA ANCESTRAL E ESPIRITUALIDADE

de 6, 8, 11 e 13 de MAIO DE 2020 19h às 20h30

inscrições: 98846-9318 / 9921-7105

ESLIPA

CURSO TEÓRICO A PALHAÇADA E A BRINCADEIRA NO BRASIL

De 04/03 até 11/05 quartas e sextas das 16h às 18h via plataforma do zoom

Mais informações: Tel/Whats: (15) 901067834 email: samir@eslipa.org

OFICINA DE SABERES DO PALHAÇO TRADICIONAL

com TEOPHANES SILVEIRA (MESTRE BIRIBINHA)

08 a 12 de Novembro de 2021

PALESTRA AO VIVO

A Poética do palhaço/a/e COMO PRODUÇÃO DE VIDA

12 JULHO - 17h

Palestrantes Nacionais: Erminia Silva, Mariana Gabriel, Daniele Pimenta, Will Will, Hugo Possolo, etc.

Palestrantes Internacionais: Danyel Nobre, Carolina Duran, etc.

ASSISTA EM EXTENSÃO UFPE

LIVE

Enne Marx convida

PALHAÇARIA & CONTEMPORANEIDADE

26 DE MARÇO | 18h

Mediação: Joice Aglae (BR)

Oficina de Palhaçaria Feminina

DATA: 26 A 28 DE MAIO DAS 14 AS 16H LOCAL: ZOOM

Mais info: (11) 90178-4044

dirigida por **Lul Lopes**

TECENDO SABERES COM OS MESTRES

“Eu faço palhaçada, você ri e eu fico com o coração preenchido aqui. Eu me sinto realizado de estar conseguindo te fazer feliz. Rir é um ato de resistência”

(Paulo Gustavo⁶⁹)

Começamos, neste capítulo, uma outra etapa da pesquisa, na qual deixamos de falar sobre as generalidades de profissionais da palhaçaria no Brasil para conversar com alguns deles de modo mais pormenorizado e focado no objeto do estudo: a formação de palhaços e palhaças.

Como já citado, alguns critérios foram escolhidos para a seleção desses e dessas participantes, mas nem por isso a escolha se fez simples. Partimos da possibilidade de 110 formadores e formadoras que voluntariamente responderam ao nosso chamado, via questionário, acrescidos de outros diversos nomes citados e reconhecidos como importantes referências do ensino da palhaçaria pelo Brasil, que não quiseram, puderam ou ficaram sabendo do questionário.

Embora a vontade de conversar e conhecer cada uma dessas pessoas fosse enorme, sabíamos que não seria possível, ao menos não como parte desta pesquisa de doutorado. Sendo assim, tivemos que fazer escolhas, recorrendo aos critérios de seleção já pontuados, a saber; ter respondido o questionário; diversidade geográfica; relevância entre os pares. Selecionamos, portanto, sete formadoras e formadores de palhaços e palhaças: Marton Maués – Tilinho (PA), José Regino - Zambelê (DF), Felícia de Castro – Bafuda Orgância (BA), Teófanos Silveira – Biribinha (AL), Advane Néia – Margarida (PR), Esio Magalhães – Zabobrim (SP), Silvia Leblon – Spirulina (SP).

OS SETES

Existe muito misticismo em torno do número sete, seja na numerologia, representando o número da perfeição, uma perfeita conexão entre o mundo físico e o espiritual, ou na matemática como um número primo, e, ainda, a soma de dois outros números primos (2+5). O sete, sem dúvida, surge recorrente em diversas áreas do conhecimento, as sete notas musicais, as sete cores do arco-íris, as sete propriedades da

⁶⁹ <https://youtu.be/7-tsM72HeVc> visitado em 24/04/2022.

matéria, as sete maravilhas do mundo, sete dias da semana, sete pecados capitais, sete chacras, até mesmo, as sete esferas do dragão. Em meio a tantos pretextos e significados envoltos em um único número, aqui não poderia ser diferente. Enfim, escolhemos sete mestres do ensino da palhaçada para, numa parceria, podermos discutir e refletir sobre seus processos de formação e as estratégias metodológicas empregadas por eles e elas.

Sendo assim, começamos do começo. Apresentaremos cada um desses mestres e mestras da palhaçaria, embora já sejam reconhecidos no Brasil, tentando destacar seus próprios processos de formação como palhaço ou palhaça.

Biribinha

Figura 42 - Ilustração do Palhaço Biribinha



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022)

Teófanos Antônio Leite da Silveira (1951), ou, também conhecido como, palhaço Biribinha, fundador da Companhia Teatral Turma do Biribinha⁷⁰, nasceu e cresceu dentro da lona de circo (Zoológico Mundial Circo), é filho de Nelson Alves da Silveira e Expedita Leite da Silveira, ambos artistas circenses. Começou sua carreira como palhaço com seus sete anos e, em 2022, completa 64 anos de experiência palhacesca.

Eu já nasci no circo. Eu nasci em uma barraca de circo. Eu nasci em um circo teatro. [...] Era um circo que tinha variedades. [...] Eu nasci em um circo que tinha picadeira e tinha palco. Era circo e teatro. (Teófanos Silveira)

⁷⁰ <http://ciaturmadobiribinha.blogspot.com/> visitado em: 14/01/2022

Como já discutimos nos capítulos anteriores, o aprendizado da criança vinda de uma família circense é realizado dentro do próprio circo em que trabalha. Principalmente na época de Teófanos, essa escola, que é a lona, não se restringia ao ensinamento unicamente de habilidades circenses, mas de todos os conhecimentos necessários para a vida da criança.

E de lá para cá fomos a outro circo e assim foi a vida inteira. Eu parei pouco nas cidades, eu estudei pouco. A minha formação ela é através da leitura (Teófanos Silveira).

Eu não tive oportunidade de alisar os bancos das escolas, a minha escola foi o circo, a minha escola foi meu pai e minha mãe, foram os meus incentivadores e formadores, foram eles (Teófanos Silveira).

Ao focar a conversa sobre o aprender a ser palhaço, Teófanos comenta sobre o pensamento que era muito comum entre os circenses; o fato de não se ensinar a ser palhaço, ou você nasce palhaço, ou não será palhaço.

Porque no passado nós tínhamos uma opinião sobre ser palhaço, eu não penso dessa forma, mas no passado eu escutava dizer “Ou nasce engraçado, ou você não aprender a ser engraçado. É impossível aprender a ser engraçado” (Teófanos Silveira).

Relatos como esses são comuns de serem encontrados em entrevista com antigos mestres palhaços do circo familiar brasileiro, como na fala de Roger Avanzi já citado anteriormente. No caso de Biribinha, ele conta que ao completar sete anos de idade, o pai dele fez uma adaptação da fábula espanhola que estava fazendo sucesso no cinema chamada “Marcelino pão e vinho” e assim ele entrou como um dos personagens dessa peça.

Estreei fazendo um drama. Estreei fazendo um drama e foi sucesso (Teófanos Silveira).

Logo em seguida, na mesma cidade de estreia de “Marcelino pão e vinho”, Angra dos Reis (RJ), Nelson da Silveira decidiu fazer outro teste com Teófanos, colocando-o para fazer Felisberto, um criado que trazia o contraponto cômico para o melodrama “Coração Materno”, também adaptado de um filme com o mesmo nome por Nelson da Silveira. Teófanos fez o personagem e teve uma boa aceitação do público, conseguindo suscitar vários risos da plateia.

Fui bem fazendo o povo rir, aí ele [Nelson] me chamou. Ele disse assim “Você fez um drama e fez um melodrama. Você fez chorar a plateia e fez a plateia sorrir. Quem faz rir e faz chorar tem que ser palhaço” (Teófanos Silveira).

Vendo essa propensão ao trabalho como palhaço, Nelson monta uma cena cômica para Teófanos, que até então não tinha sido nomeado como palhaço, e sua irmã Mércia. Momentos antes de entrar em cena, já maquiado e vestido de palhaço, mas ainda sem nome, Zé Lapada, um artista que fazia caipiradas, sugeriu o nome Biribinha, sendo o diminutivo de Biriba, nome do palhaço de Nelson da Silveira. Com o nome decidido, Biribinha literalmente foi empurrado para dentro do picadeiro, como tantos outros palhaços também foram. Ao entrar, caiu, machucou-se, assustou-se com os olhares, ficou nervoso, sentiu assim o peso da responsabilidade de ser palhaço. Assim começou a chorar, e acabou borrando toda a maquiagem, com toda essa situação, as crianças da plateia começaram a rir e se divertiram com o sofrimento do palhaço, acontecendo, naquele momento, o primeiro ato cômico da história de Biribinha.

Eu não dava conta que ali estava acontecendo o meu primeiro ato cômico. Eu estava exposto ao ridículo da queda, exposto ao ridículo do choro, do sofrimento, sem entender que esta é a grande missão do palhaço, se expor ao ridículo. (Teófanos Silveira).

Figura 43 - Biribinha



Fonte: Foto cedida por Teófanos Silveira

Depois desse momento, Nelson começou a ensinar as técnicas de palhaço para Teófanos. O ensino teve início a partir da repetição de esquetes clássicas da arte circense.

Foram dias e mais dias com os dois sentados, repassando o repertório da companhia, repetindo piadas, chistes, gags, entradas e afins. Durante esses ensaios, era dada grande atenção ao ensino do tempo cômico do palhaço. O tempo cômico do humor está sempre ligado a uma tríade. Dentro do circo, é muito comum o jogo do palhaço acontecer em duplas cômicas, geralmente sendo um o palhaço e outro o “escada” ou até mesmo o mestre de cena. O tempo cômico consiste em:

Mestre de cena pergunta, palhaço responde, plateia explode na gargalhada. São três tempos (Teófanos Silveira).

Além do repertório e dos elementos técnicos da atuação, Biribinha também aprendeu com o pai toda a parte de caracterização como palhaço, aprendendo inclusive a confeccionar a tinta que usaria para a maquiagem.

Figura 44 - Biribinha



Fonte: Foto cedida por Teófanos Silveira

Teófanos também relembra da relação que construiu com o palhaço Chimarrão, já com seus oitenta anos e ainda em cena fazendo as personagens femininas das cenas com Biribinha. Com Chimarrão, ele aprendeu a tecer em arame para confeccionar bonecos, como também a construir diversas traquitanas. As traquitanas são, para Biribinha, um elemento essencial para o trabalho do palhaço. Ele nos aponta que o palhaço é um ser que traz consigo o exagero e, ao mesmo tempo, não tem medo de mostrar suas fragilidades, pelo contrário, deixa isso exposto e ampliado. Sendo assim, as traquitanas servem para colaborar com esse exagero em cena.

O palhaço como ele puxa para si o ridículo, enquanto as pessoas, às vezes, até têm vergonha, bota até a mão no rosto para não demonstrar que as lágrimas estão caindo, o palhaço faz questão de jogar essas

lágrimas a distância e atingir a plateia com uma chuva. (Teófanos Silveira).

Entre tantas boas histórias que Teófanos nos contou durante a entrevista, ele também destacou a referência que teve de George Savalla Gomes, também conhecido como Carequinha⁷¹.

O Carequinha porquê a maioria dos palhaços que eu vi antes do Carequinha, a começar do meu pai, eram palhaços escondidos. Eu chamo escondidos porque usavam luvas, eram muitas roupas, a maioria era careca, tinham que usar uma peruca, nunca era o seu próprio cabelo, tinha que usar a peruca, muita maquiagem... A influência do palhaço Americano e Europeu. A tinta vinha até o pescoço, os colarinhos eram grandes, não só para fazer aquela graça de esconder o rosto, levantar o colarinho e subir a camisa, mas também de esconder o corpo, porque o palhaço não podia demonstrar que era um ser humano. Não era. Então era roupa demais. Era muito fraque, muita casaca, muito smoking. Isso de forma exagerada, claro, grande, punhos largos, botões grande e tudo. (Teófanos Silveira).

Quando esse mestre se encontrou com Carequinha, teve uma nova referência de como poderia ser visualmente um palhaço. Carequinha usava roupas leves, chapéu com brilho, camisa estampada, calças largas com suspensório, o sapato de um tamanho normal, elementos que foram inseridos em sua caracterização como palhaço. Além disso, via no jogo de Carequinha elementos que admirava, como também a relação que construía com o palhaço Fred, que fazia o papel de branco (escada).

Figura 45 - Palco Giratório. Circo de Lona da Turma do Biribinha



Fonte: <http://agendaportovelho.com/blog/palco-giratorio-2018-confira-programacao-ate-30-09/> visita em 08/03/2022.

⁷¹ <https://www.funarte.gov.br/circo/george-savalla-gomes-o-palhaco-carequinha/> visitado em 10/02/2022.

Margarida

Figura 46 - Ilustração da Palhaça Margarida



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

Adelvane Néia de Lima (1962), também conhecida como palhaça Margarida, é fundadora da Cia. Humatriz Teatro⁷², e teve o seu primeiro contato com as artes ainda na pré-escola, em Jacarezinho (PR), quando uma de suas professoras, Ana Maria, decidiu montar Chapeuzinho Vermelho e ela foi escolhida para fazer o papel da Chapeuzinho. Essa experiência dentro da escola voltou a se repetir na quarta série quando ela representou a personagem Maria, de João e Maria. Logo em seguida, foi convidada a participar de uma escola de artes dentro do Conjunto Amador de Teatro (CAT). Adelvane ia três vezes por semana, durante o contra turno da escola, participar das aulas de arte que aconteciam no CAT.

Foi assim que o teatro entrou dentro de mim e nunca mais saiu. A gente fez muitos clássicos. Era "João e Maria", "Gata Borracheira", e eu sempre fazia as protagonistas. "Pluft, o fantasma", "Bruxinha que era boa", "Peter Pan", e e assim foi (Adelvane Neia).

Quando chegou o momento de escolher o curso que prestaria na universidade, apesar do desejo em fazer teatro, decidiu por Educação Artística com Habilitação em

⁷² <https://www.facebook.com/humatrizteatro/> visitado em: 14/01/2022

Artes Plásticas na Faculdades Integradas de Ourinhos (FIO). Escolha, essa, ocorrida por uma limitação que seu pai impôs de não fazer faculdade longe de Jacarezinho. Em seguida, mudou-se para Curitiba (PR) e participou do curso permanente de teatro da Fundação Teatro Guaíra. Nessa escola, ela teve a primeira experiência com personagens cômicas.

Eu nunca me imaginei fazer palhaça. Nunca, nunca, nunca. Eu sempre fazia as protagonistas sofredoras. Dramáticas! Nunca me vi nesse lugar da comédia, mas uma professora maravilhosa, tem essas pessoas maravilhosas que surge na vida da gente. Chamada Lala Schneider. Hoje tem um busto dela na praça Santos de Andrade sorrindo e olhando para o Teatro Guaíra. Bem merecido. Ela montou com a gente um texto chamado "Nadim Nadinha" Eu e uma amiga, éramos uma dupla. Quando vejo as fotos, me deparo com umas figuras esquisitas, uns histriões. Foi a primeira vez que as pessoas riram de mim. Eu lembro o prazer que aquilo me deu, a sensação de prazer de fazer o público rir daquilo que eu estava fazendo (Adelvane Neia).

Ainda no Teatro Guaíra, um dos colegas de turma de Adelvane foi Carlos Simioni, que foi convidado em 1985, por Luís Otávio Burnier, a mudar-se para Campinas como seu discípulo e juntos fundaram o LUME Teatro. Simioni foi quem a convidou para participar de sua primeira formação como palhaça.

Em 1989 o Simione me liga falando assim: "Dê o Burnier vai abrir o primeiro retiro de clown e eu gostaria de te convidar." E eu falei: "Clown? O que que é clown?". Ele respondeu: "Ah! É um tipo de palhaço meio Charlie Chaplin". Então eu perguntei: "Mas você acha que eu tenho jeito para isso?". Ele falou: "Eu acho!". Falei: "Bom, já que você está falando vou fazer" (Adelvane Neia).

Assim, a mestra saiu de Curitiba em direção a Campinas para participar do primeiro retiro realizado por Burnier. O curso aconteceu em uma fazenda próxima e teve duração de doze dias. O retiro foi um grande marco na vida de Adelvane, primeiro por entrar em contato com a ideia de treinamento trabalhado dentro do Lume, algo desconhecido para ela, como também por ter sido nesse intensivo de formação que surgiu a Margarida. O processo de compreensão da lógica do palhaço não foi imediato, pois ela estava acostumada a trabalhar a partir da ideia de personagem, e teve resistência em se revelar como palhaça.

Foi aí que surgiu a Margarida, que se revelou no picadeiro. Eu lembro que quando ele fazia as perguntas eu respondia como se fosse uma personagem. Completamente ingênua, completamente naquela pureza de nem saber o que estava acontecendo. Fui me dando conta que aquilo era uma outra coisa. Sabe quando você vai fazendo e aquilo vai te pegando, vai te revelando e eu me debatendo, me defendendo para não ser revelada. (Adelvane Neia).

Após esse encontro com o Lume e com a palhaçaria, Advane retornou para Curitiba e entrou em uma crise pessoal. Na tentativa de se reencontrar, abandona tudo e volta para a casa dos pais, tentando entender o que era aquilo que lhe acontecia e porque estava acontecendo. Foi Simione, novamente, que a chamou para retornar a Campinas, dessa vez para participar de um estágio para novos atores que seria realizado no Lume. Assim, ela mudou-se para Campinas, onde morou por 27 anos.

Sua relação com o Lume se estreitou, sempre estando próxima do trabalho realizado pelo grupo, participando da assessoria permanente da linguagem do Clown, orientada por Ricardo Puccetti. Além disso, Advane, inclusive, fez parte da montagem de “Mixórdia em marcha ré-menor”⁷³, espetáculo do Lume estreado em 1995.

Figura 47 - Apresentação do espetáculo Mixórdia em Marcha-Ré Menor



Fonte: <https://arquivo.lumeteatro.com.br/arquivo/acoes-artistico-pedagogicas/apresentacao-de-espectaculos-artisticos/mixordia-em-marcha-re-menor/283> visitado em: 14/01/2022

Seu primeiro solo como palhaça, “A-MA-LA”⁷⁴, foi dirigido por Naomi Silman⁷⁵, que acabava de chegar ao Brasil. O espetáculo surgiu em 1997, depois de oito anos de pesquisa com a palhaçaria, desde o primeiro retiro, as experimentações de rua, festas de aniversários, formaturas e inclusive apresentações em lona de circo.

⁷³ <https://arquivo.lumeteatro.com.br/arquivo/acoes-artistico-pedagogicas/apresentacao-de-espectaculos-artisticos/mixordia-em-marcha-re-menor> visitado em 14/01/2022.

⁷⁴ <https://youtu.be/Tt2aTwejufY> visitado em 14/01/2022.

⁷⁵ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/naomi-silman#sub-top> visitado em 14/01/2022.

E A-MA-LA estreou dessa forma. Foi onde eu fiquei 15 anos com esse espetáculo, viajei de norte a sul do país. Fui uma vez a Portugal com ele. E foi onde eu me tornei realmente uma palhaça. Tendo material para poder explorar aquele material em relação com o público. Fui descobrindo a minha lógica, fui me soltando nisso, me desprendendo daquilo que era muito rígido. Fui tentando encontrar meu jeito de fazer e foi assim. (Adelvane Neia).

Vemos, portanto, que a experiência com a montagem do espetáculo e também com a recorrência de apresentações foram essenciais para o desenvolvimento da Margarida. Naomi foi uma pessoa muito importante para a composição de A-MA-LA, dando liberdade para Adelvane improvisar e construir seu espetáculo.

A Naomi foi muito importante na direção do meu espetáculo. A Naomi trabalhou com a Sue Morrison que é canadense. (Adelvane Neia).

Figura 48 - Espetáculo A-MA-LA

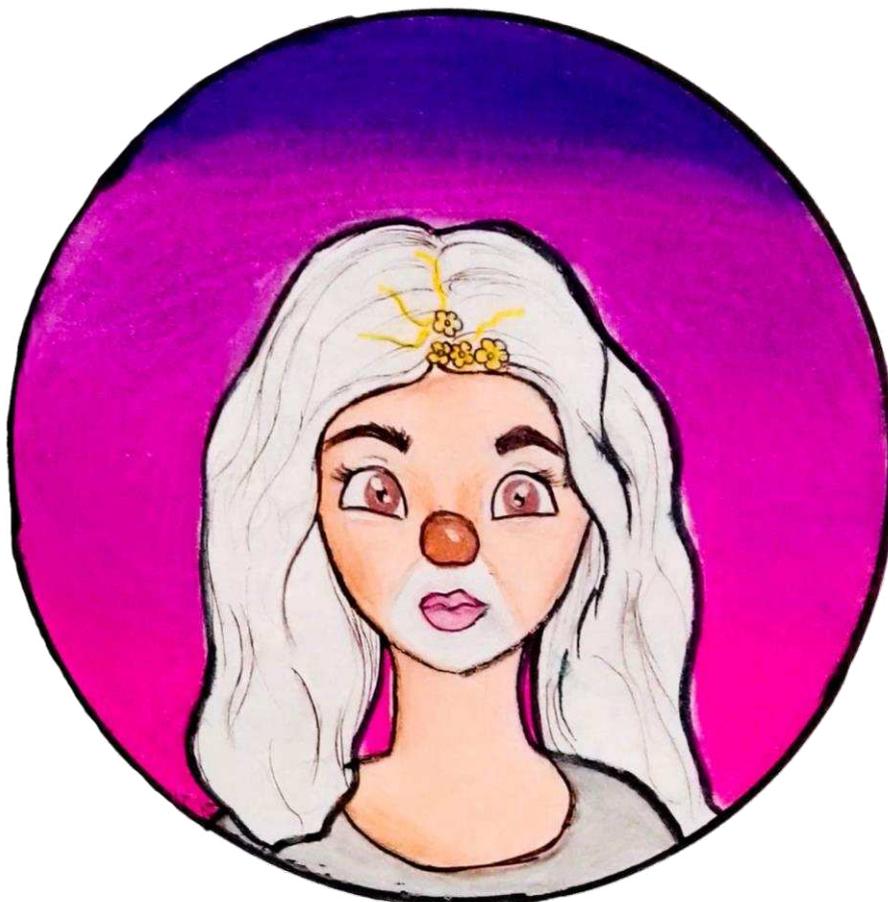


Fonte: <https://seminariopalhaco.blogspot.com/2017/11/oficina-palhacaria-feminina.html> visitado em 03/03/2022.

Adelvane também nos contou que teve duas oportunidades de trabalhar com Sue Morrison, chegando a experienciar quatro das seis máscaras da formação. Essa experiência trouxe novos entendimentos para o seu trabalho com a palhaça, dando mais liberdade para o ofício.

Spirulina

Figura 49 - Ilustração da Palhaça Spirulina



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

Silvia Maria Lebrão Lisboa (1949), também conhecida como palhaça Spirulina, fundadora da NaCompanhiaDosAnjos⁷⁶, vem de uma família de artistas pioneiros de rádio, filha de Paulo Leblon⁷⁷ e Cidinha Leblon⁷⁸, com a mãe falecida no nascimento, tempos depois se tornou sua madrastra Alcina de Toledo⁷⁹, também radialista. Silvia então cresceu em meio ao movimento artístico de rádio e televisão paulista.

A primeira lembrança que eu tenho de mim no palco foi aos nove anos, eu fiz teatro na escola e fui fazendo sempre. Eu tinha uma aptidão assim, para falar. Eu lembro que eu era sempre a oradora da turma. (Silvia Leblon).

⁷⁶ <http://nacompanhiadosanjos.blogspot.com/> visitado em 14/01/2022

⁷⁷ <https://www.museudatv.com.br/biografia/paulo-leblon/> visitado em 14/01/2022

⁷⁸ <http://www.elencobrasileiro.com/2013/07/cidinha-leblon.html> visitado em 14/01/2022

⁷⁹ <https://www.museudatv.com.br/biografia/alcina-de-toledo/> visitado em 14/01/2022

Quando ingressou no colégio de aplicação da USP, começou a fazer aulas com Maria Alice Vergueira⁸⁰ e Chico de Assis⁸¹, sendo este uma grande influência na profissionalização de Silvia como atriz. A partir do convite de Chico de Assis, ela montou um quarteto vocal que participava do programa “Ensaio Geral”, dirigido por ele na TV Excelsior⁸².

Figura 50 - Anúncio do show "Ensaio Geral", da TV Excelsior



Fonte: <https://sergioricardo.com/ficha/233/ensaio-geral-a-boa-musica-popular-brasileira-num-show-que-o-publico-ja-consagrou> visitado em 15/01/2022

A partir dessa experiência de *backing vocal*, Silvia começou a trabalhar em diferentes áreas das artes cênicas, fez teatro infantil no Teatro Ruth Escobar, começou a ser chamada para fazer novelas televisivas para diversas emissoras diferentes, até se encontrar com Luís Otávio Burnier.

⁸⁰ <https://www.museudatv.com.br/biografia/maria-alice-vergueiro/> visitado em 15/01/2022

⁸¹ <http://teledramaturgia.com.br/chico-de-assis/> visitado em 15/01/2022

⁸² <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/os-60-anos-da-tv-excelsior-primeira-com-visao-empresarial-no-brasil> visitado em 15/01/2022.

Eu conheci o Lume em 1990 cantando para o Kelbilim [o cão da divindade]⁸³. Eu tinha feito uma montagem no SESC onde a gente tinha um coro que dançava, cantava e representava. Quando Kelbilim foi para São Paulo na Pinacoteca o Burnier queria um coro gregoriano que ficasse encima, a peça acontecia no fosso da pinacoteca e esse coro ficava no escuro andando pelos andares, então o canto vinha de vários lugares, a música maravilhosa da Denise Garcia (Silvia Leblon).

Com esse encontro com Burnier, Silvia teve a oportunidade de fazer o treinamento cotidiano do ator e ficou muito impactada com o que aprende.

Eu fui, fiz e fiquei muito impactada. Aquilo parecia que eu tinha chegado no lugar que eu queria. Eu tive essa sensação. Aí eu nunca mais desgrudei do Lume (Silvia Leblon).

Depois desse encontro, ela começou a frequentar todos os *workshops* realizados pelo Lume. Em 1995, participou do retiro de clown ministrado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, encontrando uma nova forma de fazer arte, com a qual ela não estava acostumada.

Quando eu vi aquele universo se abrindo na minha frente, eu percebi que eu precisava daquilo, que era o que me faltava. Não era um talento. Eu nunca tive talento, nem vontade, nem passou pela minha cabeça ser palhaça. Eu era uma atriz dramática. Vi que o que faltava era aquilo para mim. Que é um outro olhar para o mundo, uma outra maneira de atuar, que eu não entendi tão rapidamente. Foi um investimento muito grande, foi muito lento o meu desenvolvimento (Silvia Leblon).

Ela sai do retiro com uma boa noção do estado da palhaça, estado de receptividade e vulnerabilidade, como também uma figura inicial para ser trabalhada. Ao final do retiro eles realizavam uma saída para os aprendizes experimentarem o estado da palhaça, ou palhaço. E foi com esse estado que Silvia começou a experimentar com frequência no parque da Água Branca em São Paulo.

Silvia também teve a oportunidade de fazer o *workshop* de Philippe Gaulier, em São Paulo, e todo o trabalho que já tinha realizado com o Lume, e a experiência adquirida das saídas no parque, ajudaram-lhe a ter uma boa aceitação de Gaulier durante o curso.

Ninguém entendia quase nada. Só que eu já tinha feito o Lume e eu estava muito vulnerável, muito aberta. Quando eu cheguei ele falou "Você é muito sensível, funciona". Começou a me dar um retorno. Eu não entendia direito o que ele falava e as pessoas começaram a rir do meu estado de ficar olhando para ele sem entender nada do que ele falava. Alguns entendiam o inglês, ele falava um inglês afrancesado. "Você é muito sensível, logo que eu te vi eu olhei e pensei 'Esta mulher

⁸³ <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espeticulos-fora-de-cartaz/kelbilim-o-caao-da-divindade> visitado em 15/01/2022.

é muito sensível" e eu fazia sim, tentando entender, aí eles começaram a rir de mim (Silvia Leblon).

A partir dessa experiência, Silvia foi para Londres aprofundar-se no trabalho de palhaça com Gaulier. Ele reafirmou a ideia de jogo, do prazer de jogar, do prazer da brincadeira, como também da aceitação do erro. O encontro com Gaulier trouxe novos entendimentos para Spirulina, novos materiais para estudo e dedicação.

Figura 51 - Spirulina



Fonte: Foto cedida por Silvia Leblon.

O próximo encontro de grande impacto no seu trabalho como palhaça aconteceu quando o Lume organizou a vinda de Sue Morrison para ministrar o curso “*Clown Through Mask*”. Esse curso causou grande impacto no trabalho daquela mestra, pois caminhava com um novo entendimento da máscara da palhaça. Já na primeira experiência com Sue, surgiram muitos frutos para o trabalho de Silvia.

Mas foi dali que eu tirei o meu solo. A minha primeira cena do primeiro *workshop* com a Sue Morrison que eu fiz duas máscaras. Ela dá o clown através de máscaras dos índios norte-americanos. Então uma coisa muito diferente. Eu fiz a primeira cena, esta cena eu improvisei durante oito anos com essa cena, em cabarés e saraus (Silvia Leblon).

Silvia reforça-nos como o seu processo foi lento e contínuo. Desde o primeiro contato com o universo da palhaçaria, foram cinco anos improvisando, experimentando, aprendendo para compor sua primeira cena. Depois do surgimento dessa cena, foram mais

oito anos de improviso baseado nessa cena para só assim chegar à estrutura do seu espetáculo solo “Spirulina em Spathódea”.

Fiz outros também que não me influenciaram, não bateram muito. Eu considero o tripé do meu trabalho o Lume, o Gaulier e a Sue Morrison. (Silvia Leblon).

Figura 52 - Spirulina em Spathódea



Fonte: Foto cedida por Silvia Leblon. Foto de Adalberto Lima

Zambelê

Figura 53 - Ilustração do Palhaço Zambelê



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

José Regino de Oliveira (1962), também conhecido como palhaço Zambelê, fundador do grupo Celeiro das Antas⁸⁴, começou nas artes com o interesse em desenho, ainda quando criança foi provocado por seu pai a desenhar as coisas do seu cotidiano. A partir do incentivo de uma prima começou a aprender sobre anatomia humana e se encantou ao desenhar músculos e corpos em movimento.

Figura 54 - Logo do Grupo de Teatro Celeiro das Antas



Fonte: <https://www.facebook.com/celeirodasantasBSB/> visitado em 08/03/2022.

Esse olhar atento para o movimento também o fez se admirar quando viu, pela televisão, o primeiro espetáculo de dança. E isso ficou pulsando em sua cabeça com

⁸⁴ <https://www.facebook.com/celeirodasantasBSB/> visitado em 15/01/2022

grande vontade de seguir carreira na dança, mas esse desejo não ganhava movimento ainda nesse momento.

O seu encontro com o teatro aconteceu durante a época da ditadura militar, e não com objetivos artísticos, mas como forma de resistência. Entrou para um grupo de teatro, Grupo de Teatro Retalhos, no intuito de cooptar pessoas para o movimento organizado contrário a ditadura.

Meu irmão tinha feito uma oficina de teatro, e eu vi a potência que aquela galera tinha, era entorno de vinte jovens. Eu entrei literalmente para poder fazer a cabeça política da moçada. Então eu fui me envolvendo, fui me envolvendo. Claro, com o tempo, eu saí da organização e fiquei no teatro. E estou até hoje (José Regino).

Com o passar do tempo e as mudanças políticas acontecendo no Brasil, as organizações saíram da clandestinidade, e o envolvimento com o teatro deixou de ser com objetivos adversos, surgindo a vontade de continuidade e de viver dessa arte. A experiência como palhaço de José surgiu exatamente da necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver. Com isso começou a descobrir possibilidades de trabalhos artísticos, como:

Vai contar histórias, virar palhaço, fazer animações de festas e foi assim nas toras. Assim veio o teatro de boneco, e foi vindo as coisas (José Regino).

Quando o mestre ingressou no curso de licenciatura em Educação Artística, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (DF), conheceu o professor que se tornaria seu grande mestre da arte de interpretar, Carlos Tamanini, que estudara teatro nos Estados Unidos da América (EUA), tendo oportunidade de aprender a forma de se fazer palhaço de lá. Além do contato com ele dentro da faculdade, Carlos também montou um curso paralelo a faculdade para trabalhar a partir do modelo que havia aprendido nos EUA.

Eu pude ter contato com a metodologia. Uma metodologia bem americana. Palhaço não mostra nada da pele. Como se o palhaço fosse recém-saído de um livro de fantasia. Toda uma filosofia linda por trás, que não cabia para mim (José Regino).

Dessa forma, todos aqueles ensinamentos despertaram um grande interesse em José. Ali começou a aprender saltos, rolamentos, acrobacias de solo, as técnicas de palhaçaria, surgindo dessa experiência o palhaço Jico (primeiro nome recebido para seu palhaço). Além disso, aquele aprendizado também o ajudou a perceber uma particularidade que leva consigo sobre essa arte.

Eu percebi e falei "Cara mais cada um aqui está em um lugar". Não era uma turma que tinha um nivelamento, e ele não buscava isso. Não era porque alguém deu um salto específico, que você também tem que dar. E eu ficava observando aquilo. Ele falava "Seu corpo pode não ser capaz de executar dessa forma, mas se o seu corpo souber realizar de outra forma. Você pode nunca utilizar isso em um espetáculo, mas só o fato do seu corpo saber que pode vai te dar uma outra possibilidade". Mais tarde, estudando Eugenio Barba, eu falei "Isso é o treinamento. Está desaculturando o corpo para conseguir uma outra cultura de possibilidades" (José Regino).

É um treinamento a longo prazo, contínuo e corporal. Um caminho para ampliar as possibilidades do corpo do intérprete, ampliando também o repertório corporal assimilado para a improvisação. No entendimento de estudar e descobrir o trabalho corporal, ele se reencontrou com a ideia da dança.

Minha pesquisa é essa, teatro físico mesmo, comicidade física (José Regino).

Figura 55 - Zambelê



Fonte: Foto cedida por José Regino. Foto de Lainha Loyola

Ainda no Grupo Teatro Retalho, começou a circular com apresentações e a se dedicar a uma pesquisa mais aprofundada sobre as culturas populares brasileiras. Chegou a morar em Olinda continuando essa pesquisa e se aproximando da figura do palhaço Matheus. Até então, Jico era um palhaço que não falava, só trabalhava com a fisicalidade e a mímica, mas ao trabalhar com a tradição do Matheus, José Regino se vê na necessidade de falar em cena. Esse conflito interno fez com que ele se redescobrisse como palhaço, assumindo suas raízes mineiras para dar voz ao seu palhaço.

Foi natural, quando eu entrava nesse universo, acessava minha mineirice, eu tagarelava sem parar, improvisava muito, e ninguém dava conta mais de mim. Foi então que a galera falou "Zé, não dá mais, velho. Você vai ter que ser batizado, você é outra figura. Não tem nada a ver com o Matheus, e não tem nada a ver com o Jico..." Aí eles me batizaram de Zambelê. (José Regino).

Quando Zambelê passou pelo processo de reciclagem proposto pelo Lume, um trabalho direcionado a pessoas que já eram formadas palhaços, por todo o processo realizado durante o curso, seu nome de palhaço sofre mais uma modificação, sendo agora Zambelê Badalo Tuiuiu.

Além disso, José destaca que o encontro constante com o público era um grande propulsor de seu desenvolvimento como palhaço, pois sempre que tinha alguma ideia levava para experimentar e ver se funcionaria diretamente com os espectadores. Com o tempo, criou o "Chá dos palhaços" um projeto no qual os participantes iam para outras cidades, para unir-se com os palhaços e palhaças que lá residiam e, então, saíam para improvisar por aquelas ruas desconhecidas por eles. Ao final de um tempo combinado, se reencontravam para trocar as experiências e aprendizagens que aconteciam ao se encontrarem com o público.

Jose Regino nos traz muitos cruzamentos de conhecimento, técnicas, processos e mestres para falar de sua formação como palhaço. Relembra de velhos mestres do circo como Arrelia, Carequinha, Picolinos, Nani Colombaioni, como também outros palhaços que ocupam diversos espaços de atuação, Tortell Poltrona, Luiz Carlos Vasconcelos, Leo Bassi, Avner, e claro, a influência que tem da cultura popular ao encontrar diversos brincantes pelo nordeste brasileiro. Todos esses nomes e caminhos fazem parte do seu processo de formação como palhaço.

Figura 56 - Zambelê



Fonte: Foto cedida por José Regino. Foto de Lainha Loyola

Bafuda Orgância

Figura 57 - Ilustração da Palhaça Bafuda Orgância



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

Felícia de Castro Menezes (1976)⁸⁵, também conhecida como palhaça Bafuda Orgância, começou a ter contato com o teatro aos seis anos, assistindo espetáculos do centro espírita que frequentava, e também participando de representações, mas como ela mesma disse repetidamente:

A gente tem muitos começos. Eu vou escolher um começo. Eu acho que eu comecei quando eu entrei para a escola de teatro mesmo (Felícia de Castro).

O desejo de fazer teatro sempre pairou na vida de Felícia, mas isso só se tornou real quando já se preparava para prestar o vestibular para Artes Cênicas, nesse momento participou de uma oficina dentro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), local onde posteriormente cursou sua graduação em Artes Cênicas.

Na primeira metade da graduação me sentia inadequada, em uma escola de teatro eurocêntrica e pouco inclusiva. Ser mulher e ser

⁸⁵ <https://www.instagram.com/feliciadecastroartist/> visitado em 16/01/2022

negra foi sempre um desafio, infelizmente. Mas o que acontecia é que não me identificava com as abordagens de atuação que ali me eram apresentadas. Apesar de ter tido nesta mesma escola mestras que me apresentaram a possibilidade do autoconhecimento, da pesquisa e do processo criativo. Ter entrado em contato com Eugenio Barba e atores e atrizes do Odin Teatret⁸⁶ através de demonstrações de trabalho, palestras, cursos e espetáculos que circularam em Salvador, foi uma expansão de possibilidades na minha busca como artista (Felícia de Castro).

Por esses desencontros com as abordagens trabalhadas dentro da graduação, Felícia decidiu trancar o curso e rumou para João Pessoa, local onde conheceu Luís Carlos Vasconcelos (Palhaço Xuxu) e teve a oportunidade de fazer um curso que ele realizava com os atores do grupo Piollin. Foi também lá que ela viu o trabalho de Luís Carlos como Xuxu.

Quando eu vi o Xuxú eu fiquei muito impactada, porque era muito humano, muito verdadeiro, muito sensível, muito transparente apesar de ele estar todo coberto. Então foi algo que me tocou muito (Felícia de Castro).

Esse encontro com Xuxu impactou muito a visão que ela tinha sobre arte, deslumbrando novas pistas do caminho que queria traçar como artista. Apesar da identificação imediata com a humanidade daquela atuação, surgiram diversos questionamentos sobre as possibilidades de ela ser palhaça.

Aquela aparição trazia para mim o que acreditava como atuação humana e verdadeira. Mas ainda havia dúvidas se eu poderia fazer aquilo sendo mulher (Felícia de Castro).

Em seguida, Felícia recebeu o convite para substituir uma atriz na turnê do grupo Celeiro das Antas, dirigido por José Regino. Esse grupo já tinha uma pesquisa dentro da palhaçaria, aproximando-a ainda mais do universo da palhaçada. Foi morando em Brasília e trabalhando com o Celeiro das Antas que Felícia teve seu primeiro contato com o Lume.

Aí eu conheci o Lume, eu vi o "Cravo, Lírio e Rosa"⁸⁷ e eu falei "Nossa todo mundo pode ser". Caiu aquela ficha. Todo mundo tem esse humano. Eu fiquei muito tocada, muito impactada. Eu vi demonstração do trabalho do Ricardo Puccetti. Naquele momento eu acho que eu fiz aquele pacto para toda a vida. Eu falei "acho que é por aqui que eu vou". Não só com palhaçaria, mas com as propostas de linhas de pesquisa do Lume Teatro, enquanto base (Felícia de Castro).

⁸⁶ <http://old.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx> visitado em 16/01/2022

⁸⁷ <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos-fora-de-cartaz/cravo-lirio-e-rosa#sub-top> visitado em 17/01/2022.

Voltando para Salvador ela, junto com alguns amigos, organizou a vinda do Lume, para que fizesse um retiro de palhaços na cidade. Ricardo Puccetti e Carlos Simioni tomaram a frente do curso tendo, Ana Cristina Colla⁸⁸ e Raquel Scotti Hirson⁸⁹ como assistentes do oitavo retiro de iniciação ao palhaço e ao sentido cômico do corpo.

O trabalho se baseava em exercícios e dinâmicas que iam do esgotamento físico a brincadeiras que nos colocavam em situação de constrangimento. A imersão em quase vinte horas de trabalho diários e os confrontos físicos e psicológicos vivenciados, instauravam em nós uma sensibilidade extrema, que inevitavelmente, conduziam a um desmoronar das defesas (MENEZES, 2012. p.133).

Esse processo se tornou marcante no trabalho de Felícia, tanto que, anos depois, ela, junto de Alê Casali, Demian Reis e João Lima, reviveram esse processo no documentário “Ridículos” (RIDÍCULOS, 2016).

Figura 58 - Cartaz *Ridículos*



Fonte: <https://renatogaiarsa.com/copy-of-preme-quase-lindo-documentario-de-longa-metragem> visitado em 16/01/2022.

Esses 10 dias foram divisor de águas. Inicialmente eu tinha uma busca como atriz, de encontrar essa atuação mais pura, mais verdadeira. Só

⁸⁸ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/ana-cristina-colla#sub-top> visitado em 16/01/2022.

⁸⁹ <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/raquel-scotti-hirson#sub-top> visitado em 16/01/2022.

que aí eu me apaixonei muito perdidamente para sempre pela palhaçaria (Felícia de Castro).

Ao final do retiro, os 17 participantes começaram a se reunir semanalmente para fazer saídas de palhaços e palhaças nas ruas de Salvador, sem repertórios montados, tudo a partir do estado de vulnerabilidade e improvisação com o público presente. Com o tempo, os participantes foram diminuindo, sobrando apenas cinco entusiastas em aprofundar o trabalho com a palhaçaria. Felícia, João Lima, Flávia Marco, Demian Reis e João Porto, continuaram a pesquisa em conjunto e criaram o grupo Palhaços para Sempre⁹⁰.

Figura 59 - Bafuda Orgância



Fonte: Foto cedida por Felícia de Castro. Foto de Dayse Cardoso

Com esse grupo, a pesquisa não se limitou à rua, os participantes também começam a trabalhar em sala de ensaio. Dentro do grupo, os cinco membros conseguiram experimentar em um espaço de segurança seus palhaços e palhaças, tendo possibilidade de se arriscarem em exercícios e criações de cena.

O primeiro aspecto dessa experiência, que durou dez anos e abrigou diversas fases de trabalho, é que o grupo representou a criação de um espaço de proteção para a vivência de uma experimentação e entrega extrema. Até esse momento, em nenhum outro lugar, em nenhuma outra experiência havia conquistado um espaço em que não era assombrada pelo medo de errar. Vinha, à frente, uma enorme cobrança, e, com o pensamento dominado por essa função racional-repressora da consciência, sobrava pouco espaço para sentir, entregar-me, encontrar

⁹⁰ <http://palhacosparasempre.blogspot.com/> visitado em 04/02/2022.

prazer, brincar. Tive que ser dura comigo mesma porque um medo muito grande roubava minha energia (MENEZES, 2012. p.138)

Esse trabalho coletivo que foi desenvolvido possibilitou a circulação de quem coordenava o encontro, uma constante troca de liderança. Ou seja, ao mesmo tempo que os participantes aprendiam, também estavam propondo novas práticas executadas junto ao resto do grupo, algo que foi muito explorado no documentário (RIDÍCULOS, 2016).

Eu me formei ali no Palhaços para Sempre, a gente guiando uns aos outros, e se guiando e se dirigindo, e se criando, então é meio que inevitável essa esfera da atriz criadora (Felícia de Castro).

Com o tempo, eles começaram a procurar outros cursos do Lume para realizarem. Então faziam um curso de cinco dias, e depois levavam os aprendizados para compartilhar com o resto do grupo e transformar aquilo em treinamento. Um trabalho aprofundado de muitas horas pesquisando e aprimorando as técnicas aprendidas com o Lume.

A pesquisa de Felícia também acessa diferentes manifestações de cultura popular, citando como grandes referências mestre Martelo no cavalo-marinho, mestre Raimundo e mestre Cachoeira do reisado de congo do Juazeiro do Norte.

Sou bem ligado ao Reisado de Congo no Cariri. Enfim, conheci bastante lá da região. Eu já venho de uma vivência da Bahia mesmo, como baiana, minha família é do recôncavo, então tem o samba de roda. Durante muitos anos eu fiz capoeira angola. Desde criança tenho uma história com o Candomblé com a minha mãe. Já adulta eu voltei para o Candomblé. Então essas culturas de alguma forma já eram, já me influenciavam (Felícia de Castro).

Figura 60 - Tudo que você precisa é amor



Fonte: Foto cedida por Felícia de Castro. Fotografo: Nti Uirá

Tininho

Figura 61 - Ilustração do Palhaço Tininho



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

Marton Sergio Moreira Maués (1961), também conhecido como palhaço Tininho - fundador do grupo Palhaços Trovadores⁹¹ - teve seu primeiro contato com arte ainda na escola, com 6 anos fazendo teatro pela primeira vez. Além disso, durante toda sua infância e adolescência, frequentava muito o circo, local onde viu pela primeira vez uma peça teatral, A Escrava Isaura, como também os arraiais juninos, de festividade do padroeiro da cidade e folguedos. Em meio a todas essas manifestações culturais, iniciou a sua formação artística, e também a de palhaço.

Figura 62 - Logo Palhaços Trovadores



Fonte: <https://www.facebook.com/palhacostrovadores> visitado em 08/03/2022.

⁹¹ <https://palhacostrovadores.wordpress.com/about/> visitado em 16/01/2022.

Quando foi para Belém, começou a fazer oficinas de teatro, logo em seguida entrou em um grupo de um grande diretor da cidade.

Eu vim para fazer vestibular, cheguei a fazer meu primeiro vestibular para veterinária, só que aí eu comecei a fazer teatro. Então eu pirei de vez. Meu primeiro espetáculo foi em 1982, foi o ano que eu passei no vestibular para letras. Quando eu comecei a fazer teatro, falei “Não, eu quero fazer algo próximo da arte”. O que tinha aqui na época era o curso de educação artística, aplicação em artes visuais, o que não me interessava (Marton Mauês).

Depois de alguns anos Marton começou a trabalhar como diretor de teatro, e em 1995 ingressou como professor substituto no curso de Teatro da Universidade Federal do Pará (UFPA). Dentro da universidade, começou a dirigir um grupo de alunos com proposta de teatro de rua, com o qual circulou por alguns anos com o espetáculo “O pastelão e a torta”.

Depois eu comecei a sugerir para eles, não sei de onde eu tirei essa ideia, de que o nosso próximo espetáculo teria palhaços. Eu pedi para que cada um começasse a pensar em uma imagem de como seria esse palhaço (Marton Mauês).

Ao mesmo tempo, foi convidado por outro grupo para dirigir o espetáculo “O mendigo e o cachorro morto”, que já estava em processo criativo, mas cujo diretor deixara o projeto, e, coincidentemente, também estava sendo usada a figura do palhaço nessa montagem.

Nesse mesmo momento, o grupo foi selecionado para participar de um festival, e lá teria a oficina de Eduardo Moreira⁹² do grupo Galpão⁹³ sobre teatro de rua, que Marton planejava participar. Todavia, chegando lá, essa oficina não aconteceu. No lugar ele decide participar da oficina de Ana Luísa Cardoso⁹⁴, que naquele momento fazia parte do grupo As Marias da Graça⁹⁵.

Eu fiz a oficina com a Ana Luíza que ela é rígida, pelo menos era muito rígida na época, mas eu adorei. Eu acho que eu era a pessoa mais velha da oficina. Eu gostei demais, aprendi muito, foi muito intenso, foi uma semana, eu acho que era de manhã e de tarde. Para resumir essa história toda eu fiquei fascinado com a linguagem, com as técnicas, com os exercícios. Voltei para Belém e comecei a estudar. Fui atrás de livros que na época eram muitos raros, mas a internet já era uma coisa que funcionava bem, então fui atrás de textos na internet (Marton Mauês).

⁹² <https://www.grupogalpao.com.br/pt-br/elenco/eduardo-moreira> visitado em 17/01/2022.

⁹³ <https://www.grupogalpao.com.br/> visitado em 17/01/2022.

⁹⁴ <https://www.instagram.com/margaritapalhaca/> visitado em 17/01/2022.

⁹⁵ <http://www.asmariasdagraca.com.br/> visitado em 17/01/2022.

Ao retornar para Belém, muito movido pela oficina, a coordenação do curso sugeriu que Marton realizasse uma oficina sobre essas experiências vividas durante o festival. O artista aceitou a proposta e, como resultado do trabalho, surgiu um pequeno trabalho relacionando o palhaço com trovas e canções de folgedos.

Por incrível que pareça, desse resultado nasceu o primeiro espetáculo do que veio a se tornar depois o grupo Palhaços Trovadores, que é o grupo que há 22 anos eu coordeno, eu dirijo os espetáculos todos aqui em Belém (Marton Mauês).

A formação de Marton começou desse encontro com Ana Luisa Cardoso, considerada por ele sua grande mestra. Continuou com um grande esforço pessoal de encontrar material sobre o assunto e estudar para aprimorar seus conhecimentos. Desse esforço também começou a encontrar novos parceiros. Teve a oportunidade de ver uma palestra de François Lecoq⁹⁶, Filho de Jaques Lecoq, que estava acompanhado de Ricardo Napoleão⁹⁷, aluno de Lecoq, como também a demonstração técnica do trabalho realizado dentro da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*.

Nesse mesmo evento, o futuro mestre conhece Suzi Frankl Sperber, que lhe apresentou o Lume. Em 1998, foi para Campinas ao encontro do Lume.

Cheguei lá era férias, o pessoal estava viajando, só quem estava lá era o Simi e tinha uma atriz italiana dando uma oficina. [...] Enfim, eu conheci o Simi e falei assim "Eu vim aqui para pesquisar, gostaria de ter acesso a biblioteca de vocês, aos vídeos. Porque eu estou começando a pesquisar sobre palhaço". Aí eu fazia a oficina de manhã, as vezes eu ia almoçar com eles e a tarde eu ficava assistindo os vídeos, fotografando fotos para poder fazer slides para as minhas aulas. Fotos de palhaços, fotos dos espetáculos deles. Assisti um monte de vídeos que tinha lá, ainda era VHS. Passei uma semana lá no Lume (Marton Mauês).

Desse encontro, começou uma troca frutífera com o grupo paulista. Marton conseguiu levar o espetáculo "O Cravo, o lírio e a rosa", junto com a demonstração técnica de Ricardo Puccetti. Após isso, o Lume voltou outras vezes para Belém, e Marton começou a usar de seus ensinamentos para o treinamento dos Palhaços Trovadores.

Durante muito tempo trabalhei muito os exercícios do Lume. Como eu trouxe eles para cá o Rick deu a oficina de palhaço aqui. Eu depois tive encontro com vários outros palhaços e várias outras palhaças (Marton Mauês).

⁹⁶ <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/teaching-team-participants/?lang=en> visitado em 17/01/2022,

⁹⁷ <https://www.ricardonapoleao.com.br/> visitado em 17/01/2022.

Marton passou por diversos palhaços e palhaças, nomes como: Thierry Tremouroux⁹⁸, Gardi Hutter, Marcio Libar⁹⁹, Luís Carlos Vasconcelos, Ricardo Gadelha¹⁰⁰, Philippe Gaulier, Las Cabaças¹⁰¹, entre outros. É importante ressaltar que Marton traz um processo de formação muito similar ao que acontece em grande parte do Brasil, o aprendizado acontecer no encontro com diferentes mestres e mestras. Ainda fez diversas oficinas dos mais diferentes formadores e formadoras como forma de aprimorar seu conhecimento como palhaço.

Eu acho que o contato com outros palhaços, porque eu sou um cara muito assim, se você vier em Belém dar uma oficina de palhaço e eu estiver animado eu vou fazer como aluno. Lá eu vou me comportar como um aluno igual aos outros, estão os meus alunos lá, mas eu me igualo a eles, entendeu? Vou fazer os exercícios, porque eu não sou o expert, não sou melhor que ninguém. Vou fazer os mesmos exercícios, vou errar, por que eu erro também, eu não sou perfeito (Marton Mauês).

Ademais, Marton se dedicou a aprofundar seus conhecimentos a partir da academia, fazendo seu mestrado e doutorado pesquisando a história e o processo criativo desenvolvidos dentro dos Palhaços Trovadores (MAUÉS, 2004; MAUÉS, 2012).

Figura 63 - Sem peconha eu não trepo nesse açazeiro



Fonte: Foto cedida por Marton Mauês. Foto de Juvenal Bernardes.

⁹⁸ https://wolfmaya.com.br/wp-content/uploads/2015/05/CV-THIERRY-TR%C3%89MOURoux_.pdf visitado em 17/01/2022.

⁹⁹ <https://www.instagram.com/marciolibar/> visitado em 17/01/2022.

¹⁰⁰ <https://www.instagram.com/ricardogadelha11/> visitado em 17/01/2022.

¹⁰¹ <https://www.lascabacas.com.br/> visitado em 17/01/2022.

Zabobrim

Figura 64 - Ilustração do Palhaço Zabobrim



Fonte: Desenho de Juliana Tarocco (2022).

Esio Magalhães Pereira (1974), também conhecido como palhaço Zabobrim, fundador do grupo Barracão Teatro, teve seu primeiro contato com a arte a partir da aprendizagem de confecção de brinquedos e objetos, veio da ideia de artesanato. Esio nos conta que quando criança pegava as ferramentas do pai emprestadas para conseguir transformar pedaços de madeira em carinhos para brincar, e essa relação com a transformação das coisas foi algo que sempre pairou em seu entendimento sobre a arte.

Figura 65- Logo Barracão Teatro



Fonte: <https://barracaoteatro.com.br/> visitado em 08/03/2022

Quando estava no ensino médio teve o prazer de encontrar uma professora de português que o aproximou do teatro.

O teatro em si foi com uma professora de português, a professora Araci. É aquelas professoras que deixam a marca no nosso coração. Ela era uma professora muito incrível de português e que me fez me apaixonar pela ideia de me expressar. Naquela época chamava "comunicação e expressão", não era português, eu achava isso lindo (Esio Magalhães).

Além disso, o contato com a arte também veio do lugar de espectador, igualmente ao início de sua formação como palhaço, mesmo sem ainda entender isso. Esio relata que sempre assistiu muito aos Trapalhões, que era um momento muito familiar para ele, e além disso, ele sempre gostou de relembrar o que assistia aos domingos com os colegas de turma na segunda.

Por exemplo, chegava na segunda feira, eu queria comentar os Trapalhões do domingo. Sempre tinha essa relação de rir de novo com os amigos, de querer multiplicar aquele momento do riso, aquele momento de confraternização (Esio Magalhães).

Outra memória que esse mestre nos conta de sua juventude, foi a relação que começou a desenvolver com o teatro de rua.

Meu pai em Rondônia, tinha uma lanchonete que ficava na praça Jonatas Pedrosa. [...] E eu trabalhava na lanchonete, ficava no caixa. [...] A gente ficava servindo aos artistas que trabalhavam na praça. Artistas esses que não eram chamados de artistas, mas propagandistas. Eles vendiam o óleo do Juá, eles vendiam consultas com o professor que fazia consultas espirituais e alinhava as pessoas na vida, tinha a garrafada milagrosa. Eram propagandistas que fazia rodas e ficavam ali duas horas, três horas, com a roda formada e sempre vendendo um negócio. [...] Eu ficava muito vendo aquilo ali, isso para mim é um manancial muito importante da minha relação artística mesmo, do contato com o público, dessa vontade muito interativa que eu tenho e que o palhaço também traz, e que também, encontrou muito espaço de expressão pelo teatro de rua (Esio Magalhães).

Quando fez sua primeira oficina de teatro, o fez com Fernando Limoeiro¹⁰² e Fernando Linares¹⁰³, chamada “Dramaturgia específica para teatro de rua”. Nessa oficina, foram várias vertentes apresentadas para Esio, a *commedia dell’arte*, as máscaras, teatro de mamulengo, teatro de rua, cultura popular nordestina. O contato com a rua se tornou uma vertente muito potente dentro do trabalho de Esio.

¹⁰² https://www.palcobh.com.br/camarim/julho2001/camarim_01.html visitado em 17/01/2022

¹⁰³ <https://www.ufmg.br/cedecom/labcon/labjornalismo/fernando-linares-por-tras-das-mascaras-5/> visitado em 17/01/2022

Mais afrente, iniciou o curso de Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde teve o seu primeiro contato com um curso de palhaço e começou a entender a comicidade dentro do seu processo artístico. Quando mudou para São Paulo, entrou no curso técnico de formação de atores da Escola de Artes Dramáticas (EAD), vinculada à Universidade de São Paulo (USP).

Figura 66 - Zabobrim em WWW Para Freedom



Fonte: Foto cedida por Esio Magalhães. Foto de Vanessa Soares

Na EAD, Esio se juntou com Manuel Leal Boucinhas, então ambos começaram a experimentar alguns esquetes clássicos de palhaços de circo a partir das memórias que tiveram como espectadores. Nesse momento, o trabalho como palhaço passou a ganhar maior vivacidade em seu processo. Juntos montaram o primeiro trabalho como palhaços

e o venderam para a prefeitura de Diadema. Dessa experiência surgiu o palhaço Abobrinha, primeiro nome de Zambobrim.

Posteriormente, os dois artistas também se juntaram com Georgette Fadel¹⁰⁴ e Cris Rocha¹⁰⁵, alunas na EAD, e montaram um espetáculo de rua a partir das experimentações de palhaço e começaram a circular.

Foi muito legal essa viagem. E um exercício de muito aprendizado, porque aí já éramos nós exercendo o ofício de estar na rua apresentando espetáculo, passando chapéu, vivendo. Isso foi uma coisa muito importante também. Essa carreira, ela começa aqui (Esio Magalhães).

O encontro com Ticha Vianna aconteceu quando esta foi convidada para dirigir um trabalho dentro da EAD, o espetáculo “A lenda do amor entristecido”¹⁰⁶, ”, uma versão de Romeu e Julieta a partir da pesquisa com a *commedia dell’arte*.

Em seguida, Esio mudou-se para Campinas e junto com Tiche fundaram o Barracão Teatro, referência nacional na pesquisa com máscaras, *commedia dell’arte* e palhaçaria. Em Campinas tiveram a oportunidade de entrar para os Doutores da Alegria, e exercerem o ofício dentro de hospitais.

Tem uma coisa que é muito importante para mim, nessa mudança e no aprendizado do hospital, que é a humanidade do palhaço. Mais do que ser essa figura, ou espalhafatosa, ou só engraçada, ela adquire aqui outras nuances de viajante de emoções, como diz o Jesus Jára (Esio Magalhães).

Também foi dentro do hospital que o nome de seu palhaço se transformou.

Depois o Abobrinha virou, nos Doutores da Alegria, o Doutor Abobrinha. Mas houve uma confusão de nomes com o Doutor Abobrinha do Castelo Ra-tim-bum¹⁰⁷. Eu entrava e falava "Doutor Abobrinha" e eles falavam "Ah! Já te vi na TV!" e eu "AHN???". Não era eu. Então eu mudei o meu nome para Zabobrim, pegando essa herança dessa "ancestralidade, das abobrinhas então "Dasabobrinhas" veio o Zabobrim (Esio Magalhães).

Então Esio passou por um curso de palhaço muito impactante no seu trabalho artístico. Fez o curso com Sue Morrison, participando de duas direções (Norte e Sul), ou seja, 4 estados das máscaras. Nesse curso, além de adquirir novos entendimentos do palhaço, ele também teve contato com Andréia Macera. Ambos, impactados com o curso,

¹⁰⁴ <http://ciasaojorge.com/integrantes/georgette-fadel/> visitado em 17/01/2022.

¹⁰⁵ <http://www.osfofosencenam.com.br/site/o-grupo/integrantes-teste/cris-rocha/> visitado em 17/01/2022

¹⁰⁶ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento402952/a-lenda-do-amor-entristecido> visitado em 17/01/2022.

¹⁰⁷ https://tvcultura.com.br/videos/43956_dr-abobrinha-castelo-ra-tim-bum.html visitado em 17/01/2022.

juntaram-se para continuar as experimentações, até montarem o espetáculo “A Julieta e o Romeu”¹⁰⁸.

Então aqui eu sinto que o Zabobrim ele dá um salto qualitativo muito grande, porque eu me percebo de diferentes maneiras da relação com o palhaço. Vindo dessa humanidade que o palhaço estava ganhando no hospital e aí com esse curso eu sinto que abriu um caminho de compreensão do palhaço para além do que eu já tinha (Esio Magalhães).

Figura 67 - A Julieta e o Romeu (Mafalda e Zabobrim)



Fonte: <https://barracaoteatro.com.br/espetaculos/a-julieta-e-o-romeu> visitado em 17/01/2022.

Esio também pontua alguns nomes que são grandes referências de palhaçaria para ele, não por ter passado por uma formação com eles, mas como referências de artistas que atingiram a sensibilidade necessária para impactar o espectador, são eles: Tortell Poltrona, Leo Bassi, Chacovachi, Avner, Biribinha, Xuxu, Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, e nos conta quais foram suas referências iniciais de comédia, Trapalhães, Charles Chaplin, Chico Anysio, Jô Soares, entre tantos outros.

¹⁰⁸ <https://barracaoteatro.com.br/espetaculos/a-julieta-e-o-romeu> visitado em 17/01/2022

OLHARES SOBRE A PALHAÇADA

Como já foi debatido, não nos parece possível um entendimento único, claro e definitivo sobre o que seja o palhaço ou palhaça, e as discussões conceituais e práticas sobre remetem a uma perspectiva polissêmica, complexa e imprecisa. Não obstante, as entrevistadas e os entrevistados revelaram importantes elementos que nos permitem captar algumas particularidades do ser palhaço e palhaça, que, em nosso entender, contribuem para a discussão central desta tese, que trata da formação destes e destas.

Sendo assim, começamos a falar de palhaço e palhaça reconhecendo que são figuras que partem do humano para a composição da sua arte. Não poderia ser diferente, considerando que por traz das máscaras é a humanidade que pulsa nas veias das e dos intérpretes. Se a configuração dessa existência surge de nós, também estaremos falando sobre nós e, conseqüentemente, sobre a humanidade.

Você está ali espelhando o humano, a falha humana, a precariedade humana, a perplexidade humana diante da vida, a idiotice, a burrice humana (Silvia Leblon).

O palhaço e a palhaça ressaltam tudo que é mais humano, não só coisas boas, mas, também, coisas ruins, frágeis e imperfeitas.

Porque eu acho que o palhaço fala disso para nós. Enquanto arquétipo humano ele fala disso. Nós somos imperfeitos, mas vamos seguir. Acho que isso, para mim, é o essencial (Esio Magalhães).

Como Esio nos traz, a palhaça e o palhaço não tendem a desistir do jogo só por estar difícil, ou não saber como continuar, eles se reinventam e persistem.

O palhaço não fala “não sei”. Ele inventa (Adelvane Neia).

E o que seria mais humano do que isso? Vemos dificuldades, fome, miséria, desastres, guerras, entre tantos outros males que assolam a humanidade desde os tempos mais remotos e, ainda assim, persistimos, nos levantamos e continuamos, com ou sem dificuldades temos essa vontade de estar vivos.

Palhaço é o que cai. É o que erra. É o que não consegue. Mas ele continua caminhando. Ele continua andando. Ele vai insistindo, ele vai seguindo. Então essa vontade de seguir para mim é super importante do palhaço (Esio Magalhães).

é um menino que não tem medo de errar (Teófanos Silveira)

Dessa forma, o palhaço e a palhaça precisam, não só, assumir a potência do humano, mas deixar que essa humanidade se transborde para o público.

Basicamente é isso, transbordamento de humanidade e saber tecnicamente transbordar o coração pelo olhar e pelo corpo (Felícia de Castro).

Esse transbordamento só vai realmente acontecer se a palhaça ou o palhaço estiverem efetivamente presentes em cena. Não pretendemos aprofundar a discussão sobre presença cênica, pois esse é um campo de pesquisa muito amplo e em constante transformação, mas percebemos a presença cênica na construção existente no *entre*. Uma troca que acontece continuamente durante a apresentação entre artistas e público, e entre artistas e a totalidade do tempo e espaço que está.

Olha eu diria que a primeira coisa [para o palhaço e a palhaça] é a presença. Estar ali, naquele momento diante do público. Olhando para o público. Se deixando afetar (Adelvane Neia).

Sendo assim, o palhaço e a palhaça precisam se conectar com o público.

O palhaço quer ser e só existe em relação (Silvia Leblon).

Para isso, é necessário colocar-se em um estado de vulnerabilidade para, não só entregar, mas também receber do outro o que ele tem para a dar.

Então você tem que estar aberto para o jogo (Adelvane Neia).

E, ao mesmo tempo, estar-se aberto para o erro, pois o palhaço e a palhaça estão sempre “na merda”, no erro.

Porque o que interessa não é o que ele [palhaço e palhaça] faz, interessa é o que ele é, e a relação que ele estabelece com a plateia. Precisa ter o encontro. É um jogo de relação. Se ele não consegue trazer a plateia para ele, para o mundo dele, e viver aquela experiência, afetar aquele público e devolver ele de outra forma, se ele não consegue isso, ele não realizou a função dele. A arte ela visa afetar (Silvia Leblon).

Essa relação na palhaçaria é de extrema importância, o encontro, a escuta, o olhar, a presença, a verdade, tudo isso é necessário para que a conexão aconteça e possibilite o afeto (BURNIER, 2005). A ideia de vulnerabilidade vem para a palhaçada não só como um espaço de assunção de suas imperfeições e fragilidades, mas também na possibilidade de aceitar o outro em suas vulnerabilidades sem um julgamento de valores. Além disso, o próprio riso desconstrói barreiras pessoais que o público pode ter construído. Esse desarme psicológico nos coloca em risco, coloca-nos em jogo, então não é surpresa que em espetáculos de palhaçaria, pessoas que, muitas vezes, não subiriam em um palco, se propõem estar em jogo, estar em um lugar desconhecido, desarmado e despreparado, depositando em uma figura transgressora e controversa a sua confiança. Essa confiança

surge exatamente pela vulnerabilidade proposta pelos palhaços e palhaças. Qualquer erro, ainda não será maior do que o próprio palhaço ou palhaça.

É importante entendermos que o estado de vulnerabilidade da palhaça e do palhaço é um lugar do risco, mas, ao mesmo tempo, trata-se de um risco relativamente controlado, pois existe muita técnica envolvida nessa arte. Adelvane discute essa questão do risco:

Não pode dar o passo maior que a perna, não pode se colocar em risco que é fazer qualquer coisa. O risco não é fazer qualquer coisa. O risco é justamente você estar aberto. Você arriscar é você estar aberto a fazer aquilo que você sabe na abertura de estar aqui com o público. Eu vou dar um pulo, mas aquele pulo eu já ensaiei, é a sinceridade de fazer, o risco de estar presente (Adelvane Neia).

Sendo assim, o risco não é se jogar em cena sem nenhuma ferramenta, mas sim, com toda a sua experiência e material, colocar-se em cena de forma aberta para escutar do público o que ele quer de você. Não é impor ao público as relações e situações que vão acontecer, mas construir uma relação verdadeira com o espectador, estar sempre aberto ao imprevisto, assim podendo apresentar o seu repertório da forma que melhor comunique a quem ali está.

Mas como começar a desenvolver esse repertório? É muito comum escutar em oficinas de iniciação de palhaço a necessidade do autoconhecimento, e nossos entrevistados e entrevistadas também concordam com essa visão. Teófanos diz que

Você precisa saber quem é você. Você precisa saber até onde você alcança, onde seu braço alcança, o que você busca (Teófanos Silveira).

Algo que se aproxima muito do que Adelvane já dizia. Se você não conhece seus limites e suas capacidades, e vai se colocar em jogo, aberto para qualquer coisa acontecer, você se coloca em um espaço de grande risco, pois não sabe até onde é capaz de ir sem se machucar ou machucar outra pessoa.

É necessário conhecer quais são as fragilidades, as qualidades, as potências de seu próprio corpo e mente. Conhecer qual a sua relação com a sociedade em que vive, quais as questões que pulsam internamente, quais os amores e desamores que tem na vida, o que te move, aonde você quer chegar, cada uma dessas particularidades vai potencializar a sua capacidade de se relacionar com o outro, pois o palhaço é um espelho da sociedade na qual se está inserido, para isso, ele precisa entender qual a sua própria relação com ela. Esse espelho pode mostrar tanto as coisas boas - como a capacidade das crianças se conectarem a palhaços e palhaças e encontrarem, nesse estado de brincadeira, forças para

continuarem suas caminhadas ou, até mesmo, reconhecerem-se nessas imagens empoderando as suas vontades e sonhos - como também pode denunciar as coisas ruins que precisamos questionar na sociedade, como preconceitos, ganâncias, abusos, entre outros problemas.

Quando o palhaço vem dando permissão para você ser o que é, e mesmo assim você pode ser amado. Mesmo falho, mesmo tonto, mesmo feio, velho careca, gordo, magrelo, meio zarolho, sei lá o que. Você pode ser o que você é e você pode ser amado assim mesmo. Isso é maravilhoso. É esse o recado que a gente tem que dar. O mundo não é dos melhores o mundo e de todos. (Silvia Leblon).

Olhar para nossas fragilidades, medos, incapacidades, erros e, até mesmo, preconceitos, isso é de grande importância para o trabalho da palhaçaria, pois é por meio dessas características que podemos nos conectar com o outro.

Trabalhar com a palhaçaria é você trabalhar com o seu lixo pessoal (Jose Regino).

Você pode admirar as habilidades, mas aquilo que te faz rir, é algo que te toca muito no teu ridículo, alguma coisa que te afeta mesmo. É a falha, o fracasso, quando ele se entrega realmente, é esse lado (Silvia Leblon).

É através dessas mazelas que podemos nos questionar e discutir as construções sociais existentes. A palhaça e o palhaço são, também, um denunciador, e é por intermédio do seu lado transgressor que propõe soluções para questões tão importantes como essas.

Esse processo de autoconhecimento vai muito além de conhecer somente o que se é, e qual a relação que se constrói com a sociedade que vive. Precisamos também olhar e entender o que veio antes de nós, a nossa ancestralidade e a relação que ela tem com o nosso presente. É importante para o sujeito entender a sua história, que começa muito antes do seu nascimento, para conseguir compreender as particularidades do próprio ser. Somos seres múltiplos que carregam na própria existência, tantas outras facetas de si e dos outros, e toda essa rede histórica social nos faz chegar ao momento que estamos vivendo, sendo assim, somos o resultado de inúmeras intervenções sociais e culturais, e quanto melhor entendermos o que foi, melhor reconheceremos como somos.

Palhaços e palhaças precisam de repertório para jogar, e o primeiro repertório que um aprendiz tem é a sua própria história, e o próprio estado de ser. Então, se estamos falando de autoconhecimento, estamos na verdade reconhecendo e assumindo uma enorme quantidade de elementos possíveis para o jogo da improvisação. Improvisamos

aquilo que nos é conhecido, logo, quanto mais nos conhecemos, mais conseguimos improvisar. Ou seja, o autoconhecimento é essencial para o trabalho do palhaço, mas, além disso, é necessário ter coragem para se colocar em um estado de vulnerabilidade, expondo todo esse material pessoal para o público.

Eu acho que todo mundo tem material para ser engraçado, a questão é: Você tem coragem de encarar esse seu material? Porque isso está em você. Porque se você tem coragem de encarar, maravilha (Jose Regino).

Outro ponto importante para pensar-se em repertório, ou material que possa virar repertório é o conjunto de referências que a pessoa tem. Quando estamos falando de palhaçaria, comédia, improvisação, estamos falando sobre universos muito amplos em que diferentes referências podem ser usadas para a composição de cena. Desde referências de mestres que acompanharam a pessoa e ensinaram os saberes da palhaçada, transmitindo sua visão dessa arte e as técnicas, como também referências que não foram descobertas dentro de sala de trabalho. Esio traz um exemplo disse:

Tortell é um mestre que eu nunca tive na sala com ele. Ele é um mestre porque eu vejo (Esio Magalhães).

Ou seja, entendemos aqui que para se aprimorar na arte da palhaçada, também é necessário assistir outros palhaços e palhaças. Ter essas referências de outros artistas, mestres, culturas e entendimentos da comédia, pode ampliar a visão sobre a palhaçaria. Essas referências não se limitam só a palhaços e palhaças, mas a todas as possibilidades artísticas, desde grandes nomes da palhaçaria, manifestações de culturas populares, uma extensa filmografia cômica existente, desenhos animados, quadrinhos, até mesmo os piadistas amadores, mas que sustentam o divertimento dos seus próximos. Tudo isso é material para ser aprendido, entendido, absorvido e transformado.

Ainda sobre essas referências possíveis, vemos que existe uma recorrência de artistas que ao iniciarem seu processo como palhaço ou palhaça, têm um olhar especial para um grande mestre ou uma grande mestra, e por conta da admiração, quererem ser como eles, tentando assim replicar sua forma de fazer comédia. Esse é um processo válido e muito comum, mas é necessário ter o cuidado para não estar-se só replicando o que se tem como referência, e sim encontrar como funciona o seu próprio entendimento daquela arte. Advane nos conta sobre sua experiência trabalhando com Ricardo Puccetti:

Na hora tinha aquela coisa, ele mostrava no corpo dele, o corpo dele trazia a graça dele, a comicidade dele daquela forma. Hoje eu tenho essa clareza, mas naquela época eu não tinha e tinha até medo, sabe o que é medo de fazer diferente? Eu lembro que eu não conseguia tropeçar em

cadeiras. Eu não conseguia fazer aquilo. Um dia eu peguei e ao invés de tropeçar, que eu nunca acertava, eu sentei na cadeira, meio com medo né? Aí ele falou assim para mim "Muito bem, Dona Margarida". Sabe aquela luzinha que começa a se abrir e aos poucos iluminar aquilo que você está fazendo, vai abrindo uma janela, vai clareando (Adelvane Neia).

Essa transformação no pensamento de “querer replicar a ação” para “olhar o que ele faz e fazer do meu jeito” leva tempo, é uma transformação que acontece aos poucos conforme se vai adquirindo experiência na arte.

As referências vão continuar pairando e fortalecendo o trabalho, mas o material que surge do observar tem que ser transformado para a própria realidade do intérprete, pois o jogo funciona quando é verdadeiro e para ser verdadeiro tem que ser absorvido pelo palhaço ou palhaça que ali está. Olhamos para as referências não como um resultado final a alcançar, mas como um possível direcionamento para o desenvolvimento de uma comicidade que se aproxima do que nos é risível.

Também não podemos deixar de pontuar que estamos em um momento muito particular da sociedade, em que temos uma quantidade nunca antes vista de material disponível *online* para estudo, vídeos de apresentações de palhaços e palhaças, fotos, material sobre a história do circo e da palhaçada, palestras de grandes mestres e mestras, *podcasts*, redes sociais de vários artistas, como também uma grande quantidade de material escrito sobre filosofia, lógica e técnica da palhaçaria.

E se estamos falando de palhaçaria, temos que entender que estamos falando de uma arte que navega entre a leveza da espontaneidade e o rigor da técnica. Como já foi dito, essa é uma arte do risco, mas não podemos estar sempre à mercê do risco desenfreado, e para isso existe a técnica. Um artista que se propõe fazer palhaço sem estudar técnicas de comédia, técnicas corporais, técnicas vocais, técnicas de improvisação, entre outras, até pode conseguir agradar ao público e fazer um bom trabalho, mas isso não quer dizer que sempre vai conseguir esse mesmo resultado, e a cada vez que se propõe ao jogo, está se colocando em um risco desconhecido.

Isso não quer dizer que a técnica sozinha seja o suficiente para o jogo acontecer de uma forma favorável. Assim, precisamos do equilíbrio entre os dois lados da moeda. Mas, com a técnica bem trabalhada, a chance de que os jogos se desenvolvam com maior tranquilidade aumenta, igualmente diminui o risco que está fora do controle do intérprete. Ter controle do risco é necessário para que possamos nos respeitar e respeitar o

“Respeitável público”. Aprender a técnica é necessário para, só assim, o artista conseguir fazer do seu próprio jeito.

Além das técnicas direcionadas ao trabalho com a palhaçaria, também temos uma quantidade gigantesca de técnicas e habilidades que podem ser adquiridas e tornam-se repertório para o trabalho de palhaço ou palhaça. Não existe um conjunto específico dessas habilidades que devem ser aprendidas, mas dominar uma nova técnica possibilita o sujeito a jogar com ela das formas mais criativas que existam. Cada habilidade aprendida se torna uma nova ferramenta na mão de palhaças e palhaços.

Ao questionar sobre o que é necessário para ser palhaço ou palhaça, José Regino nos indica as três principais características necessárias em sua opinião:

Para mim a primeira coisa que a pessoa precisa ter é disciplina, a segunda coisa é disciplina, a terceira é disciplina. Se ela tiver talento vai ajudar, mas só vai ajudar. Porque se não ela tiver talento e tiver esses três, ela faz o que quiser na vida (Jose Regino).

Existem artistas que trabalham com a palhaçaria e fogem da ideia de disciplina, mas se estamos falando sobre caminhos para ser palhaço ou palhaça, vulnerabilidade, presença, autoconhecimento e técnicas, são todos elementos fundamentais para o aperfeiçoamento dessa arte, por isso precisamos ter um olhar crítico sobre tais elementos e a importância deles para a arte da palhaçada. Estar no estado de vulnerabilidade e em um processo de autoconhecimento é delicado, e mexe em conteúdos subjetivos que muitas vezes não queremos movimentar, de forma que é necessária muita disciplina para continuar traçando tal caminho.

Da mesma forma que não dominamos uma técnica da noite para o dia, o domínio da vulnerabilidade é um longo processo de experimentação e repetição, para o qual é necessária uma grande dedicação de tempo e energia, como também a lide de muitos erros antes de alcançar-se os acertos. Para isso, a pessoa precisa ter foco em um objetivo maior, ter insistência, confiar em um resultado que ainda virá, qualidades adquiridas a partir de muita disciplina. Teófanos nos conta sobre como foi crescer no circo de seu pai e da disciplina necessária para fazer parte da companhia. Além disso, ele nos traz sua visão do que é preciso para ser palhaço ou palhaça.

Muita humildade e muita disciplina (Teófanos Silveira).

Ao entendermos a importância da disciplina para a formação de palhaços e palhaças, também conseguimos compreender outro elemento que aparece de forma recorrente nas falas dos mestres e mestras que participaram da entrevista. Esse elemento

é o tempo. Como já falamos, uma técnica não é aprendida de uma hora para a outra, mas sim de uma continuidade de trabalho. Também já dissemos que o repertório de palhaças e palhaços se desenvolve com a experiência vivida pelos mesmos. Ou seja, trabalhar com a palhaçaria é algo que se desenvolve durante a vida do palhaço ou palhaça, e que está em constante transformação, da mesma forma que o trabalho de autoconhecimento leva tempo e sempre estamos descobrindo novas coisas sobre nossa subjetividade e mudando dia após dia.

O aprendizado de palhaços e palhaças nunca acaba, pois estamos em constantes mudanças corporais, emocionais e psicológicas. Além disso, estamos todos os dias vivendo novas experiências, encontrando novas pessoas, aprendendo novas habilidades, viajando, sentindo, observando, escutando, transformando e respirando. Tudo isso abre novos caminhos para a continuidade do trabalho de palhaços. Tempo é um ponto chave para o palhaço, não só sobre o tempo cômico, mas o tempo que cada pessoa precisa para entender seus processos. E precisamos de calma para conseguir respeitar o nosso próprio tempo, que, muitas vezes, não conhecemos exatamente como ele é.

Calma! Vocês escolheram uma profissão que vai demorar uma vida. Se fosse modelo, seria curtíssima a carreira de vocês, mas palhaço, quanto mais tempo passa a probabilidade de ficar melhor é maior. A probabilidade de ser mais interessante é maior (Adelvane Neia).

Trabalhar com palhaçaria é acumular experiências e transformá-las em repertório para improvisações e processos criativos. Mas só viver não é o suficiente, palhaços e palhaças que querem aprimorar sua arte, precisam estar constantemente se desafiando e se atualizando. São diversas as formas possíveis de fazer isso, seja indo ao encontro com o público, experimentando outros espaços de atuação, jogando com palhaços e palhaças diferentes, ou até mesmo sozinho, se o palhaço não tiver esse costume, criando novos espetáculos ou cenas, fazendo novos cursos, lendo novos materiais sobre a temática, assistindo outros e outras artistas, além de outras tantas possibilidades.

É importante entender, também, que não basta só ter novas experiência, ou passar por diversos cursos, um seguido do outro.

Faz um [curso], decanta aquela experiência para depois fazer outro. [...] Você tem que ter o tempo da reflexão. É prática e reflexão. Prática e vai diferir aquilo dentro, deixa decantar a experiência. Deixa o seu corpo processar aquilo que você viveu. Não vai para outro imediatamente, porque você pira (Silvia Leblon).

O tempo surge aqui novamente, mas agora como o processo de compreensão e absorção das experiências vividas, dos cursos realizados, das trocas com outros e outras profissionais. É necessário tempo para assimilar essas formações, pois são muitas informações transmitidas, tanto corporal, emocional e mental. Não adianta ter uma avalanche de experiências que o corpo e a mente não são capazes de assimilar, é necessário tempo para refletir sobre os processos vivenciados, para que alguns entendimentos se fixem e se transformem em realidade para o artista.

Ao questionar os formadores e formadoras o que é essencial para ser palhaço ou palhaça, encontramos um ponto em comum muito importante para se considerar. Segundo Esio:

Eu acho que essa resposta ela é muito pessoal, obviamente, mas eu acabo puxando muito isso dos meus alunos “O que te mantém vivo?” O que é essencial? A gana de continuar. A vontade de deixar a chama brilhar. Pode ser uma chama pequena, uma velinha pequenininha, pode ser labaredas, mas a chama tem que estar lá. Porque isso é importante demais (Esio Magalhães).

Ou seja, o palhaço ou a palhaça têm uma vontade intrínseca de viver. Essa figura tão peculiar não desiste, não se entrega, não se apaga; ela persiste. Se analisarmos com calma o que Esio nos traz, podemos entender que “o que te mantém vivo” ou até mesmo “a vontade de deixar a chama brilhar” nos aproxima da ideia de paixão. Adelvane ainda diz que:

Tem que ter essa paixão. Tem que botar essa luz no que você está fazendo. Você tem que valorizar, quer dizer, amar aquilo que você está fazendo, porque aquilo é a sua essência. Se você não valorizar a sua essência, não ter essa dignidade de trazer a sua essência. Não sei porque fazer (Adelvane Neia).

Já falamos, anteriormente, de todas as dificuldades de ser palhaço ou palhaça, da fragilidade de se colocar em estado de vulnerabilidade diante do público, da dificuldade de aceitar os próprios erros, revelar as fraquezas, de ter que olhar para si e reconhecer-se inadequado, incapaz, imperfeito. Isso conjuntamente com a necessidade de anos de trabalho, pesquisa, treinamento, técnica, experiências, vivências e relações. São tantos os percalços no caminho da palhaçaria, que é difícil continuar se não houver uma paixão real por essa arte. A paixão ateia um fogo interno que nos faz continuar, é o combustível para a palhaçada.

Se você não tiver paixão, você não usa o seu talento para absolutamente nada. Você tem que ter paixão pelo aquilo que você faz. Quando você

é apaixonado você se dedica aquilo que você quer, a sua paixão, ao seu objeto de paixão (Marton Mauê).

COMEÇANDO A FORMAR

Depois de dialogarmos com esses sete grandes nomes da formação de palhaços e palhaças no Brasil e, também, nos aventuramos pelas reflexões sobre o entendimento que esses mestres têm pela arte da palhaçada. Portanto, estamos quase prontos para começar a conhecer e pensar sobre as metodologias e processos de ensino utilizado por eles e elas. Como já foi dito, ser palhaça ou palhaço não é um percurso fácil, são vários os desafios no caminho, então não seria uma surpresa dizer que ser um formador ou uma formadora se torne ainda mais complicado. Então, antes de adentrarmos nesses ricos e intensos processos de formação, devemos respirar e discutir sobre seus percursos em iniciar a compor e ministrar processos de formação de novos palhaços e palhaças.

É preciso entender que o termo formador ou formadora, isto é, os e as responsáveis por transmitir o conhecimento da palhaçaria para novos artistas, é comumente usado no meio artístico. Formar, constituir com uma forma, inclusive, pode soar contraditório quando falamos de palhaços. Segundo Ana Wuo, podemos pensar o ensino do palhaço a partir da “desforma”, que seria o esvaziamento das construções sociais dentro do corpo do aprendiz, para assim encontrar a si mesmo e, conseqüentemente, a lógica do palhaço ou da palhaça (WUO, 2016). Essa palavra é cautelosamente escolhida e muito potente para o pensamento sobre a palhaçaria, já que estamos tentando desconstruir padrões socialmente instaurados para que assim possamos ter uma nova visão sobre a realidade na qual estamos inseridos.

Portanto, a escolha terminológica de “formar”, “formador”, “formadora”, “formação” poderia ser entendida como um erro, mas como a palhaça e o palhaço vivem no erro e assumem esses erros, também gostam de transgredir constantemente a lógica instaurada. Por que, então, não falar em formadores da “desforma”? Ou até mesmo a forma da “desforma”. Pois cada vez que “desformamos” algo, estamos formando outra coisa diferente, ou seja, o trabalho da palhaçada é um contínuo “desformar” e formar da realidade, do jogo e da humanidade. Erramos constantemente em achar que como formadores estamos formando algo, ou alguém, mas, paradoxalmente estamos direcionando o ou a aprendiz a novas formas, que não serão nada além do que um novo receptáculo para a próxima desforma, que criará uma nova forma.

Esse constante ciclo de formas e desformas é uma potência para a palhaçaria, considerando que o palhaço vai se formar a cada encontro que acontece, e se desformar a cada despedida, para só assim estar em um estado de vulnerabilidade e presença para o próximo encontro que terá. Formadoras e formadores de palhaços e palhaças podem, então, serem meros guias da constante arte de adaptar-se, de transformar-se a cada novo encontro, a cada nova situação. Essa é uma busca por formar uma forma fluida, por transformar-se em relação ao espaço e ao público que são encontrados.

Sendo formadores ou “desformadores”, esse processo é um contínuo ensino-aprendizagem, pois mesmo quando estamos do lado da (falsa) autoridade, estamos nos desformando e reformando em um espaço de vulnerabilidade, encontro e transformação. Indo ao encontro do conceito de Ana Wuo (2016), o desformar é um processo de formar, mas sem uma expectativa pré-estabelecida pelo mestre ou mestra, também sem o ou a aprendiz buscarem replicar o processo artístico de seu formador ou formadora, e, muito menos, sem o entendimento da existência de formas certas ou erradas a serem estabelecidas dentro da palhaçaria.

Ao olharmos para os caminhos trilhados para a iniciação como formadores ou formadoras dos e das entrevistadas, encontramos algumas similaridades, que nos ajudam a pensar e refletir sobre esse processo de transição de aprendiz para mestre.

O primeiro ponto a ser discutido se mistura com o próprio processo de aprendizagem como palhaços e palhaças, que surgem das *guianças* dos treinamentos dentro dos grupos em que participam.

Quando a gente estava se apropriando desses exercícios e dessas dinâmicas a gente também guiava fazendo. Isso é um aprendizado absurdo, porque ao mesmo tempo que estou procurando aquelas coisas em mim, estou tornando consciente para poder falar para as pessoas. Eu estou indo no caminho e falando “Vamos por aqui”. Eu acho que isso me proporcionou um processo de muita intuição. (Felícia de Castro)

Ou seja, esse trabalho em grupo, sem um mestre ditando o caminho que deve ser seguido, conseqüentemente coloca os aprendizes na necessidade de rotatividade da voz de comando. A pessoa se torna a guia do processo ao mesmo tempo em que está participando dele. Esse lugar de condutor dentro do processo, também coloca o aprendiz em um estado de maior atenção, é um aprendizado a partir do acerto e do erro. Estar dentro de um grupo, no qual todos compartilham confiança e desejo de aprendizado mútuo, ajuda a aceitar os erros como parte do processo. Estamos falando de uma dualidade constante entre aprender e ensinar, fazer e analisar, criar e observar. Esse

caminho, que muitas vezes pode ser mais lento e árduo, possibilita que os participantes tenham um trabalho mais profundo na escuta e na observação, pois estão a todo o momento sendo colocados nesse espaço de tutor da prática. O espaço de treinamento em grupo pode ser muito frutífero para o entendimento dessa composição do próprio processo de ensinar.

Eu comecei a fazer o meu treinamento nos Doutores da Alegria, para os meus colegas. A gente estava fazendo toda a sexta-feira um treinamento, e um dia alguém começou a falar “Gente, porque a gente não começa a trocar algumas coisas?”. Eu fui um dos que entraram nessa. Trocando, falando sobre máscaras e sobre palhaço e ali eu comecei a desenhar essa pedagogia palhacística (Esio Magalhães).

A possibilidade de um espaço de confiança composto entre os e as envolvidas no treinamento ou curso é frutífero não só para quem está aprendendo o trabalho da palhaçaria, mas também para quem está ensinando, principalmente se estamos falando de cursos que ainda não estão consolidados. Buscar esse espaço, relativamente mais seguro, mostra-se um caminho recorrente por entre as e os entrevistados.

Eu fiz uma oficina piloto. Convidei meus amigos e amigas. Nós fizemos lá em Barão. Eu dei a eles essa oficina trazendo umas coisas que tinha vivido naquele retiro com o Rick e o Simi (Adelvane Neia).

Ministrar a oficina para pessoas conhecidas, amigos e pessoas que já tenham experiência com a palhaçaria, possibilita que o recém formador ou formadora receba retornos cuidadosos sobre a oficina e as escolhas metodológicas para ela. Além disso, antecipa possíveis problemas que possam acontecer em futuras experiências.

No caso de Adelvane, como também no de Silvia, elas ainda tiveram mais um suporte importante a ser considerado, o apoio e a consultoria de seus mestres (Ricardo Puccetti e Carlos Simioni) dando, assim, confiança e possíveis direções para o desenvolvimento de seus cursos de palhaços e palhaças.

Sempre me deram assessoria. O Simioni chegou a ir para São Paulo para ver o que estava fazendo. Assim generosamente (Silvia Leblon).

Esse suporte é de grande importância para os primeiros momentos como formador ou formadora. Ou seja, também podemos olhar para nossos mestres e mestras da arte da palhaçaria como guias para o processo de continuação desses ensinamentos. Sendo assim, também é importante:

Conversar com quem forma (José Regino).

Já discutimos sobre a aceleração no processo de se formar palhaço ou palhaça, como também no trabalho em se tornar formadores e formadoras. Vindo ao encontro dessas questões, vemos a necessidade como motivo para a escolha de ministrar oficinas de iniciação ao palhaço.

Fui construindo tudo por uma necessidade mesmo, no início eu não pensava em dar formação de palhaço. Eu nunca pensei "Ah vou ser um formador de palhaço" Não! Eu trabalhava dentro dessa necessidade (Jose Regino).

São diversos os motivos que surgem para os formadores, desde a necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver, até mesmo como moeda de troca para a circulação de espetáculo, algo recorrente dentro dos editais de fomento à arte. Adelvane nos conta que, por sugestão de Ricardo e Simioni, realizou um curso de iniciação ao palhaço como contrapartida para o grupo Clowns de Shakespeare¹⁰⁹ produzir o seu espetáculo em Natal, sendo a partir desse momento que começou seu trabalho como formadora de palhaços e palhaças.

Essa situação é recorrente no Brasil, artistas e grupos de palhaço e palhaça, com o desejo de viver de arte e sem incentivos ou financiamentos para a circulação de seus trabalhos, fazem sua obra de produção independente, muitas vezes trabalhando na base do chapéu e como forma de complementar a renda do grupo, em cada cidade ou espaço cênico por onde passam, vendem também cursos e oficinas relacionados ao processo de criação que realizam dentro do próprio grupo. A necessidade se torna o propulsor do processo de composição de uma pedagogia da palhaçaria.

No caso de Teófanos, o mestre relatou que começou a ensinar o trabalho com a palhaçada a partir do convite de Richard Rigueti para que ele fosse professor da ESLIPA. Apesar do estranhamento que lhe causou pensar uma escola de palhaços e palhaças, ele aceitou o convite, lembrando esse momento como crucial para a sua carreira, considerando-o como o princípio de sua atividade como formador.

Ao mesmo tempo, Teófanos ensinara a seus filhos muito tempo antes de ser convidado por Richard, mas não entende esse momento como um processo de formador, talvez o motivo disso esteja relacionado ao fato de que dentro de uma família circense, o ensinar as habilidades e conhecimentos sobre a arte do circo faz parte da criação da criança, trata-se de um repassar da própria cultura familiar.

¹⁰⁹ <https://www.clowns.com.br/o-grupo/> visitado em 18/01/2022.

A ideia de formação de palhaços e palhaças, talvez, esteja mais ligada ao surgimento das escolas de circo, a integração do ensino da palhaçaria dentro de escolas de teatro e, também, a alta de projetos de palhaçaria hospitalar. Ou seja, não se falavam em formadores dentro das famílias circenses, sendo, talvez, esse o motivo de Teófanos só se reconhecer como formador de palhaços e palhaças quando integra na ESLIPA. Como já foi discutido durante esta tese, e em tantos outros trabalhos acadêmicos, esse processo desenvolvido dentro das famílias circenses é tão válido e potente quanto qualquer outro. Sendo assim, reconhecemos Teófanos como um formador de palhaços e palhaças antes mesmo de começar a ensinar na ESLIPA.

Vale lembrar que todos que compuseram os processos de formação desses e de tantos outros palhaços e palhaças, no interior ou não de famílias de artistas, são formadores, integram uma enorme e intrincada rede de pessoas-formadoras.

Por último, mas não menos importante, Marton começou seu processo como formador de palhaços e palhaças logo após sua primeira oficina.

Nesse retorno do festival, a coordenação do curso de teatro da escola do qual eu era professor, perguntou se eu topava dar uma oficina. Eu disse que sim. Juntei toda a minha experiência como professor de teatro, as oficinas que eu já tinha dado de teatro, exercícios de teatro, de improvisação e tudo mais. Juntei com essas coisas todas eu tinha aprendido com a Ana Luisa Cardozo, misturei com as canções e os folguedos que eu aprendi na minha especialização e coisas que comecei a pesquisar junto com a palhaçaria e com tudo isso fiz uma oficina (Marton Mauês).

Toda a experiência que já tinha como docente do curso de Teatro foi seu grande suporte para a composição de sua oficina. Precisamos considerar que muitas das técnicas e habilidades trabalhadas dentro de um curso de teatro são similares às aprendidas no trabalho com a palhaçaria. Além disso, a figura palhacística já lhe estava presente, de alguma forma, quando estudou as manifestações culturais brasileiras, tendo sempre uma representação cômica que se aproximava da ideia de palhaçada ensinada em cursos de formação de palhaços e palhaças.

Interessa-nos olhar para esse relato de Marton e entender que o ensino da palhaçaria não assume um modelo pré-definido, mas pode e deve usar de todos os recursos e conhecimentos já adquiridos para, assim, conseguir-se compor um direcionamento potente para os e as aprendizes que virão. São diversas as possibilidades para se encontrar o estado do palhaço ou da palhaça, e inúmeras são as técnicas possíveis para serem trabalhadas dentro da arte da palhaçada.

Em todos esses processos, por mais diversos que possam ser um do outro, destacamos uma mesma característica que se repete. Tornar-se formador ou formadora, e começar a ministrar oficinas e cursos, é uma via de mão dupla. Em todas as histórias que nos foram contadas, as e os participantes falam da importância que o ensinar palhaçaria teve para o seu desenvolvimento do trabalho artístico e para o entendimento da multiplicidade da figura dos palhaços e palhaças.

Fui tendo mais compreensão, muito mais compressão. Vice e versa. Tanto para estar em cena, por estar em cena e trazer para os alunos. Então é uma mão dupla. Eu levava aquele conhecimento, trazia aquele conhecimento. Trocava com os alunos, trocava com o público. Experenciava com o público, trazia para os alunos, as questões dos alunos também me permeavam, me afetava e assim a gente faz essa dança (Adelvane Neia).

As questões se complementam, o resultado da relação com o público movimenta questões para serem levadas aos aprendizes, como a relação com eles, transformam o entendimento da composição da cena.

Oficina e espetáculo. São duas coisas diferentes, mas uma coisa alimenta a outra, porque quando você ensina, você está lembrando. Você está aprendendo muito. Então é uma maneira de eu me manter sempre atualizada com relação a minha própria evolução do meu processo. Enquanto eu estou ensinando eu estou estudando. Eu estou pensando sobre o trabalho e isso é impossível você não carregar para a cena. (Silvia Leblon).

Então ao passo que eu estou descobrindo eu também estou compartilhando. (Felícia de Castro).

O trabalho como palhaça ou palhaço é um constante absorver, analisar, transformar e apresentar repertórios, ou seja, até mesmo o fato de observar e analisar o trabalho dos e das aprendizes é um estudo contínuo para mestres e mestras. O palhaço e a palhaça também se apropriam do material que assistem, modificando-o para as suas realidades e lógicas.

E para melhor lhe dizer, eu aprendia com eles. Eu sempre disse "Eu sou um a aprender com vinte e dois. Cada um de vocês vai me deixar um pouco para que eu junte tudo e repasse para os próximos. Comigo você só tem o entendimento e o aprendizado de um e eu tenho de vinte e dois". (Teófanos Silveira)

Aprendo muito, sou o que mais aprendo. Eu sou o que mais aprendo nesses processos todos. Eu que agradeço a galera. A galera paga para eu aprender. É maravilhoso. Porque é sempre uma troca. Não tem como você achar que você já sabe, claro, você tem conhecimento, mas a descoberta é contínua. O tempo todo você está ali no seu processo. Eu aprendo de mais. (José Regino).

Ou seja, o trabalho de ensinar a arte da palhaçada também faz parte do aprender, do desenvolver, do evoluir dentro desse universo cômico. A pessoa que ensina, desenvolve uma nova visão sobre a arte, um novo olhar sobre a palhaçaria, uma nova forma de entender a relação entre palhaços e palhaças. O ensinar também é um caminho para “desformar”, pois, como já dito, a mestre ou o mestre não pode impor seu entendimento sobre a palhaçaria, mas apenas abrir caminhos para que novos entendimentos surjam.

Trabalhar como palhaço ou palhaça é assumir uma pesquisa contínua e interminável sobre si mesmo, como também sobre o corpo, a técnica, a comicidade, a sociedade, as relações humanas, e tantos outros lugares de estudo. A palhaça ou o palhaço têm seu ponto de partida, mas nunca de chegada, pois vivem no presente, aproveitando o caminho e não sonhando com o destino. Quando chegam em um ponto, pausam, respiram, admiram, absorvem, pegam sua mala e começam uma nova caminhada.

Parece-nos que, tornar-se formador ou formadora representa uma viagem dentre tantas possíveis. Uma viagem que precisa ser experienciada com mais cuidado, mais atenção, que prescinde de um processo formal, de um modo concreto de ensinar a ensinar, ou mesmo de uma forma de entender a palhaçaria.

CAMINHOS DO ENSINO

Quando falamos sobre aprendizado na palhaçaria, estamos sempre falando de um percurso cheio de dúvidas, cruzamentos, riscos e no qual constantemente nos vemos perdidos em nós mesmos. Ou seja, não é uma viagem linear onde conseguimos simplesmente repetir os passos de quem veio antes, tentar reproduzir as experiências de vida de pessoas que já caminharam por essas trilhas. Estamos falando de um processo múltiplo e individual, no qual cada indivíduo terá sua própria experiência, e desenvolverá seu próprio entendimento sobre a arte. Mesmo que o sujeito esteja em um mesmo curso com tantas outras pessoas, as percepções são diferentes, o processo individual continua sendo único.

Essa singularidade dos processos não nos impede de analisá-los com o objetivo de indicar caminhos que, muitas vezes, possibilitam um melhor entendimento da palhaçaria. Não à toa, temos diversos mestres e mestras com muita experiência no processo de instigar os caminhos para que mais pessoas desenvolvam sua subjetividade ao formar seu entendimento sobre palhaços e palhaças. Sendo assim, decidimos nos

dedicar a escutar as falas de alguns desses mestres e mestras que nos contaram sobre os cursos e oficinas que ministram para a formação de palhaços e palhaças.

Começaremos discorrendo sobre a individualidade de seus processos, cada um a seu momento, para em seguida nos dedicarmos a aprofundar os elementos, opiniões e processos que se aproximam entre os sete entrevistado.

Simulador de experiências - Esio Magalhães

Por meio da entrevista concedida, Esio nos contou sobre o curso que ministra para formar palhaços e palhaças. Antecipa que existe uma ementa do curso, como também um planejamento de práticas e experimentações para serem aplicadas, mas cujo planejamento é flexível.

Geralmente, os cursos começam de um mesmo jeito. [...] Você vai conhecendo a turma. Amanhã já vai ser uma outra coisa (Esio Magalhães).

Esse planejamento é transformado constantemente a partir da relação com os participantes do curso, sendo o começo similar com práticas que vão ajudar a entender o momento e a lógica de cada um. É necessário um olhar atento para o coletivo, como também para cada indivíduo do coletivo, para conseguir-se perceber as mudanças necessárias a cada encontro, mesmo que isso implique mudar o planejamento por completo.

eu sou muito de preparar aula, então eu não consigo não preparar. [...]eu preciso de uma estrutura, para poder sair dela, inclusive, mas eu preciso de uma estrutura. Às vezes, no final da aula, eu vou e reescrevo a aula que eu dei, porque eu não fiz nada daquilo que eu tinha planejado (Esio Magalhães)

A experiência adquirida por Esio durante anos de trabalho como palhaço e formador o ajuda a conseguir adaptar os exercícios do curso conforme a necessidade do coletivo. Essa segurança vem com a prática. Estar sempre muito atento às relações que se criam, às dificuldades e potencialidades dos participantes e ao repertório individual, direciona o percurso trilhado durante cada curso de formação de palhaços e palhaças.

O curso é estruturado em três momentos: reconhecimento da matéria prima; abertura de repertório; jogos e exercícios para composição de cenas.

A metodologia é essa: primeiro a matéria prima, você com você mesmo e com o olhar do outro. Depois a abertura do repertório da sua experiência. E depois o exercício. Jogar esses materiais, criar pequenas cenas com esse material que você tem, começar a montar um quebra-cabeças com esse pequeno material. E esse material, ele resulta em mais

material, ou seja, ele resulta em consolidação do que você já tinha e novo material. Você pega aquilo, rearranja, consolidação e novo material. E assim você vai criando a sua experiência na estrada do palhaço (Esio Magalhães).

O início do curso, conforme nos contou, é direcionado para que os e as participantes naveguem em seu autoconhecimento. Buscar entender os corpos, as qualidades, as dificuldades, medos, inseguranças, potências, ou seja, cada um começar a se entender em sua própria humanidade.

A metodologia, primeiro, tem um grande momento, que é o momento de a gente olhar para si. Olhar para si no sentido de começar a perceber o que a gente tem como matéria prima (Esio Magalhães).

Para colaborar com essa autoimagem que está se criando nesse momento do aprendizado, os olhares dos outros e outras aprendizes também vêm somar nesse processo de auto pesquisa. Reconhecer a própria “matéria prima”, o próprio corpo, o próprio ânimo, é essencial, e tanto buscar esses conhecimentos internamente e praticamente, como a partir da percepção de outras pessoas, de como o mundo nos vê, são caminhos importantes para o autoconhecimento. Muitas vezes nossa autoimagem não condiz com o que é socialmente visto, e isso também se torna elemento para o jogo na palhaçaria. Algumas perguntas tentam ser respondidas internamente para cada participante, como: o que você é?; como o outro me vê?

Figura 68 - Esio Magalhães ministrando Curso (2018)



Fonte: Foto cedida por Barracão Teatro. Fotógrafo: Cadu Ramos.

Além disso, nesse primeiro momento, as e os aprendizes também contam com o olhar atento e treinado do formador. Este já começa a apontar potencialidades que vão surgindo durante os exercícios. Esse momento também é muito importante para que se consolide um coletivo e um espaço de segurança para a experimentação dos aprendizes como palhaças e palhaços.

E ao mesmo momento, nessa metodologia tem uma coisa que eu chamo de repertório. É o que eu falo que é a minha mala, todo palhaço tem uma mala (Esio Magalhães).

A mala citada por Esio não necessariamente é uma mala física, mas uma alegoria construída por ele para nos remeter a um local onde guardamos todas as nossas “ferramentas”, tendo-as sempre próximas para serem usadas quando necessário. Essa “mala” é a conscientização dos recursos, técnicas, gags, piadas, habilidades e possibilidades que o sujeito já construiu em sua vida, o repertório que a subjetividade pode “alcançar” para usar em momentos de improvisação ou criação.

O segundo momento do curso é direcionado para que as e os participantes investiguem quais são os repertórios que possuem, o que já está guardado dentro de sua “mala”, antes mesmo de entrar efetivamente no aprendizado.

O que você vai colocando na sua mala de repertório? Ali são pequenos gestos, são canções, são coisas que você sabe fazer, por exemplo "eu sei jogar bolinhas", massa, isso é o seu repertório, você vai usar isso para alguma coisa. Isso é material (Esio Magalhães).

Dessa forma, a pesquisa agora é direcionada a encontrar essas “ferramentas” que já estão ao seu alcance, resgatar experiências, habilidades e conhecimentos que as e os participantes já possuem e conscientizar para a possibilidade de utilização desses elementos nos momentos em que forem propícios.

A improvisação acontece sempre a partir das experiências e percepções que já adquirimos na vida, ou seja, a criação parte do que é conhecido, de referências anteriores, de vivências. Esse momento do curso serve para atentar aos aprendizes sobre materiais que podem ser guardados dentro da “mala”; o seu repertório inicial.

Em seguida, entra-se no terceiro momento do curso, que são os jogos e exercícios para a composição de cena. Todo esse repertório que vai sendo levantado na segunda fase é utilizado nesse momento. As e os aprendizes são expostos a um conjunto de experimentações e improvisações que os estimulam a recorrer a seu repertório pessoal para realizar as tarefas propostas.

Ao jogar com esse repertório, os aprendizes consolidam o repertório que existia anteriormente, como também criam novos repertórios para serem usados. A cada nova experimentação existe uma consolidação do material que já era possuído, seguida da criação de novas possibilidades para o desenvolvimento do jogo. Ao mesmo tempo, pequenos fragmentos de cena vão sendo elaborados. Esse é um processo contínuo de ampliar os materiais existentes dentro da “mala” e compreender como eles se conectam para a elaboração de esquetes e improvisações. Esse repertório também pode ajudar a desenvolver a relação entre aprendizes em jogo, como também entre o palhaço ou a palhaça e os espectadores.

Esio nos diz que o curso “é um simulador de experiências”, ou seja, podemos conectar isso com o que já foi discutido em “Olhares sobre a palhaçada”: trabalhar como palhaço ou palhaça é uma construção constante e interminável, é um foco no processo contínuo e não no resultado final, pois nunca termina. Quanto mais se experimenta e se encontra com o público e com outros profissionais, mais se desenvolve essa arte. É uma arte do encontro.

Trazer a ideia de “simular experiências”, nada mais é do que possibilitar o aprendiz a realizar jogos de improvisação em um espaço de segurança, e com um público que se encontra na mesma situação de fragilidade que o palhaço ou palhaça que está em cena, simulando a sensação do encontro real com o público. Esses espectadores, que também são aprendizes passando pelas mesmas práticas, tornam-se cúmplices dos e das que estão em exposição no momento.

Você tem um pequeno público, que são os outros alunos, que também estão cagados igual. Que também estão na mesma situação de exposição, de fragilidade, de tentativa e erro. De querer vencer. Vencer no sentido de querer fazer bem o exercício, de querer fazer o público rir (Esio Magalhães).

Dessa forma, evita-se o choque do “ser jogado em cena”, da surpresa de ser visto, da insegurança de um público que pode não ser receptivo a um palhaço ou uma palhaça iniciante.

Todo o curso é construído a partir da relação que é instaurada entre o formador e os participantes. Essa relação tem três níveis diferentes na concepção de Esio. Sendo a primeira a relação de educador, ou seja, alguém que está um pouco superior à turma, por ter um conhecimento específico para compartilhar.

Esse do educador, do pedagogo, daquele que tem algo, não exatamente a ensinar, mas algo a propor, enquanto um caminho a ser apreendido (Esio Magalhães).

Alguém que teve mais experiências na prática da palhaçaria, que já passou por diversos lugares desse aprendizado e indica possíveis caminhos potentes para o desenvolvimento de novos artistas. Em outras palavras, é um propositor de experiências para os e as aprendizes conseguirem começar a trilhar seu processo artístico como palhaços e palhaças.

A segunda relação é de igualdade. O formador como palhaço, parceiro de trabalho dessas futuras palhaças e palhaços, indicando possibilidades artísticas, apontando escolhas que podem ser problemáticas em cena, como também, destacando potencialidades criativas que surgem durante o curso.

E por último, a relação inversa do educador, com o formador assumindo o lugar de espectador, que passa a observar o trabalho artístico e incentiva os aprendizes a continuarem tentando, indicando, a partir das respostas comuns de um público: risos, aplausos, atenção, entre outras possíveis reações.

Ao conhecer essa tríade de relações construídas por Esio em seus cursos, podemos perceber que, como o palhaço e a palhaça, o formador precisa construir relações com os aprendizes para que os compartilhamentos desses saberes sejam produtivos. Essa relação afetuosa com o grupo possibilita quebrar barreiras, explorar as vulnerabilidades e possibilitar aos aprendizes alcançarem novas percepções sobre a arte.

Figura 69 - Esio Magalhães ministrando curso de formação



Fonte: Foto cedida por Esio Magalhães. Foto de Cela Vianna.

Corpo, estado e criação no jogo do Palhaço – Silvia Leblon

O processo de formação de cada formador ou formadora é muito individual. Esse processo pode se manter pulsante no fazer artístico e, conseqüentemente, nas metodologias adotadas para os cursos de formação de novos palhaços e palhaças que ministram. Silvia Leblon é um grande exemplo disso, ela encontra em sua pedagogia o reinventar e o navegar entre sua tríade de formação: Lume, Gaulier e Sue Morrison.

A partir dessa metodologia que eu aprendi com outros, eu vou criando, adaptando para minha maneira de ser (Silvia Leblon).

Silvia enfatiza, durante sua fala, a importância de se ter um olhar carinhoso e atento para com os aprendizes, mesmo quando os exercícios pedem dela uma atitude dura como formadora. Ainda destaca a necessidade dessa atenção ampliada para os participantes e criando assim uma relação de muito afeto entre o grupo.

Acho que toda a minha experiência de vida é útil, porque é você olhar o humano, ter olhos para o humano. Entender o que está por trás daquele ego que se apresenta ali. Ter um olhar compassivo, um olhar amoroso, porque para lidar com o ser humano precisa ter muito amor, senão você pode atrapalhar o desenvolvimento daquela pessoa (Silvia Leblon).

O curso de formação de palhaços e palhaças de Silvia chama “Corpo, estado e criação no jogo do palhaço”, não é por acaso que a base de seu processo de ensino se desenvolve a partir do corpo. Para ela, é pelo desenvolvimento corporal que se torna possível acessar os outros elementos propostos para a formação. É pelo corpo que inicia a formação, segundo Silvia:

Começa com o corpo. Eu começo do chão, vou aquecendo saindo do corpo, muito parecido com o energético do Lume, mas não chego ao ponto de ser um energético para valer, mas é o mesmo caminho do chão, vai aquecendo e subindo, se movimentando livremente e acelerando e acelerando, até chegar lá em cima, no alto. Aí eu mando parar. Eu trabalho o olhar. Trabalho andares, posturas, mas sempre assim, uma coisa grudada na outra. Não tem interrupção, acaba esse exercício e vou fazer outro. É uma coisa só. Então eu vou introduzindo alguns exercícios de consciência corporal, deles brincarem com o corpo (Silvia Leblon)

A proposta de exercícios corporais contínuos, além de possibilitar novas consciências para o próprio corpo, também ajuda os e as aprendizes a perderem as barreiras, a desnudar-se dos preconceitos e do autojulgamento, para só assim, serem capazes de se aproximar do estado do palhaço ou da palhaça.

O movimento das energias internas do corpo da ou do aprendiz também possibilita uma conexão mais próxima com as emoções pois, como diz Silvia, essas emoções pairam

no corpo, na musculatura. Sendo assim, é necessário distensionar essas musculaturas possibilitando a circulação livre das energias internas, como, também, uma maior conexão com o próprio corpo. Um corpo livre que acessa novos estados de consciência, aproximando-se de um estado de disponibilidade corporal para o jogo do palhaço ou da palhaça.

Quando ele está nesse estado eu apelo para a imaginação. Aí ele para, fecha os olhos e eu começo a fazer exercícios (Silvia Leblon).

Com um corpo aquecido, distensionado, disponível para o jogo, em estado de vulnerabilidade, Silvia recorre aos exercícios que estimulam a imaginação dos e das participantes. A partir de recursos de indução, como comandos verbais e trilha sonora específica, a formadora guia um percurso imaginativo para estimular o surgimento das imagens internas dos participantes.

Isso é da Sue Morrison, você começar a olhar a imagem de dentro. Quando eu falo para você assim "Pegue o caminho de casa", o que vem na sua cabeça? Porque a nossa cabeça é cheia de imagens, mas a gente não presta atenção nessas imagens. Com o trabalho da Sue eu aprendi a prestar atenção nas imagens de dentro (Silvia Leblon)

Com o corpo trabalhado, em estado de disponibilidade para o jogo, Silvia inicia o processo imaginativo como parte de seu direcionamento da iniciação à palhaçaria. O trabalho desenvolvido pela imaginação começa por uma história guiada por ela:

Eu peço para eles tomarem o caminho de casa. Quando eu falo "Tome o caminho de casa, que caminho você enxerga?" Aí eles começam a brincar com a imaginação. "Você vai até essa casa, entra, olha no espelho, pega um brinquedo, acha o seu canto nesse lugar". É imaginação. Eles entram no campo de dentro, do mundo de dentro. Olhando para dentro de si e aceitando esse mundo. Quando ele entra nesse mundo de dentro, que ele deita com o brinquedo preferido dele nesse mundo, ele deita fisicamente. Ele vai brincar de sonhar "Como que é o seu sonho?". Vai brincando com essa imaginação. Aí ele acorda (Silvia Leblon).

Cada aprendiz vai despertando em seu próprio ritmo, sempre estimulado por sonoridades. Antes de abrirem os olhos, Silvia coloca a máscara do nariz vermelho em cada um deles. Com isso, eles abrem os olhos para uma nova percepção do mundo, misturado a partir de toda a experiência desenvolvida durante o curso com a experiência do olhar com a máscara.

Então, na verdade, ele vai olhar o mundo pela primeira vez, mas também tem o nariz [máscara] que é muito forte o olhar. Olhar muda com o nariz. Então ele vai olhar o mundo pela primeira vez sem

juízo, sem passado, sem futuro, sem ter obrigações, só ser. Ele vai experimentar esse estado de ser puro (Silvia Leblon).

Figura 70 - Silvia Leblon Ministrando curso em Berlin (2018)



Fonte: Foto cedida por Silvia Leblon. Fotógrafo: Zé de Paiva

Essa experiência possibilita que os e as aprendizes vivenciem um olhar permeável, a partir de um estado dilatado de pureza, experimentando, assim, o estado básico do palhaço e da palhaça de apenas ser, sem julgamentos, sem pré-conceitos. A partir desse estado e desse olhar inocente, tudo que é absorvido pelos sentidos do aprendiz palhaço, ou aprendiz palhaça, é recebido, fisicamente compreendido, e a partir do impulso devolve uma resposta.

Então nesse momento, quando ele olha para o mundo dessa forma, entra uma outra questão, faz o que tem vontade e vê o que acontece. Segue o seu impulso. Porque ele [o palhaço] trabalha com impulso, não com racionalidade (Silvia Leblon).

Esse processo nada mais é do que a desconstrução do ego, de todas aquelas convenções sociais que vão sendo construídas e naturalizadas durante a vida (DORNELLES, 2003). Os aprendizes não são mais crianças que agem por um impulso, mas o resgate dessa inocência é importante para o desenvolvimento da palhaça e do palhaço.

A Sue Morrison diz que o palhaço é a inocência depois da experiência (Silvia Leblon).

Sue Morrison parte dessa dualidade para entender a lógica da palhaçaria. O palhaço ou a palhaça não é um ser totalmente inocente, isso o impediria de ter uma percepção diferenciada da realidade, mas também não pode trabalhar só na experiência, racionalizando tudo e perdendo o frescor do impulso.

Quando os e as aprendizes estão nesse estado vulnerável, sensível e impulsivo, Silvia começa com a proposta do picadeiro. Sempre com uma percepção muito cuidadosa aos participantes, ela assume o papel de Madama, uma imagem autoritária que vai ajudar a ampliar a exposição dos aprendizes para o resto do grupo. Essa personagem também surge para limpar ações demasiadamente racionais, apontar os momentos em que a reação não é verdadeira, mas surge na vontade de “fazer graça”.

Não é esse o caminho do palhaço, eu não quero fazer graça eu quero me conectar com o outro. Eu busco conexão (Silvia Leblon).

O riso vem como resultado de uma relação instaurada entre palhaços ou palhaças e o público, destacando através das reações o humano, a imperfeição, a desordem, entre outras possibilidades. Sendo assim, o foco do ensino de Silvia não está baseado no riso, mas na conexão com o espectador e no estado de jogo. Entendendo esses momentos da pesquisa na palhaçaria, trabalha-se as experimentações dando atenção à constante criação de repertório.

Em geral, o curso de Silvia Leblon é realizado tentando sempre desenvolver o fluxo criativo. Um exercício sempre direciona o próximo, mantendo uma continuidade constante de experimentações corporais e improvisacionais. Quando menos esse fluxo de criação se quebra, com mais potência se desenvolve o aprendizado.

Eu acredito nesse fluxo, então desde o primeiro momento eu estou tentando entrar nesse fluxo. Desde o início da aula é criar esse fluxo. O aluno tem que esquecer o tempo (Silvia Leblon).

A organização de seu curso, apesar de ter um roteiro de ações que são realizadas, é sempre improvisada, entendendo a partir da relação estabelecida com as e os participantes quais os caminhos que serão seguidos. Essa atenção redobrada aos aprendizes e seu grande repertório de exercícios, somado ao roteiro de ações que são propostos em algum momento do curso, cria a liberdade para Silvia reestruturar o processo criativo constantemente, encontrando as escolhas que parecem mais ricas em cada coletivo que se instaura.

Ensino universitário – Marton Mauês

Outro possível espaço de formação de palhaços e palhaças é a universidade, são diversos os cursos de extensão direcionados ao ensino da palhaçaria, com objetivos diferentes para suas realizações. Além disso, também encontramos em alguns cursos de graduação, disciplinas direcionadas ao ensino dessa artes. O curso de graduação de licenciatura em teatro da UFPA é um exemplo.

Essa formação é importante dentro dos cursos de teatro, não só como uma forma de propagar um conhecimento e uma cultura tão potente para o país, mas também como recurso para aperfeiçoamento dos alunos no trabalho de interpretação teatral. O estudo da palhaçaria possibilita aprofundar os diversos elementos caros para o teatro, como improvisação, relação com o público, pensamento rápido, percepção espacial, entre outros.

Marton nos conta como é trabalhada a formação de palhaços e palhaças dentro dessa instituição.

Nessa ementa tem a história do circo, a história do palhaço, os exercícios básicos de trabalhar o olhar do palhaço, a descoberta do corpo cômico, jogos de improvisação, construção de gags, trabalho com as gags tradicionais (Marton Mauês)

É possível perceber que são diversos os assuntos abordados durante a disciplina, com destaque para o ensino da história do circo e do palhaço, elementos que não foram citados em outras formações de palhaços e palhaças. Essa atenção para o estudo da história possibilita que os aprendizes entendam melhor sobre a multiplicidades dessas figuras, pois se relacionam com diversas possibilidades de entendimento da palhaçaria, inclusive, encontrando semelhanças em manifestações culturais regionais. Elementos, esses, que são aproveitados para o ensino da palhaçaria. Isso é feito buscando-se, a partir das memórias dos e das participantes, as canções e folguedos que conheceram durante sua vida, e usando-os como elementos criativo para a composição do jogo desses palhaços e palhaças.

Buscar o que cada aluno, cada palhaço sabe tocar, se sabe cantar, se pode aperfeiçoar o canto, as memórias dos folguedos que eles já viram ou participaram. A gente traz todo esse material para a disciplina também (Marton Mauês).

A proposta é trabalhar o palhaço ou a palhaça a partir, inicialmente, das referências que os aprendizes já trazem de suas infâncias, sendo memórias criadas pela ida aos circos que passavam, ou das vivências com a própria cultura da cidade. Aproximar esses

diferentes entendimentos de palhaços e palhaças facilita o envolvimento dos participantes durante o trabalho, pois, dessa forma, estes conseguem se identificar com a figura ali apresentada.

Figura 71 - Disciplina na licenciatura em Teatro (2015)



Fonte: Foto cedida por Marton Mauês. Foto Marton Mauês.

Essas referências se iniciam com a memória, mas precisam ser ampliadas conforme a formação é realizada para que o aluno ou a aluna consiga refletir sobre a própria história da palhaçaria que está em constante construção. Para isso, Marton comenta:

Na ementa eu coloquei a necessidade de se conhecer, estudar e assistir os palhaços clássicos do cinema como: Harold Lloyd, Buster Keaton, Os Irmão Marx, Chaplin, Gordo e o Magro, que eu acho sensacional, o jogo da dupla está ali perfeito, Três patetas, Jacques Tati, Cantinflas, Mazzarropi, Trapalhões (Marton Mauês)

Como também, assistir a palhaços e palhaças contemporâneos, aproveitando-se da facilidade tecnológica do momento, dada a disponibilidade de diversos vídeos dos mais variados palhaços e palhaças de todo o mundo presentes na internet. Todo esse material é importante para o aprofundamento no estudo da palhaçaria.

E tem os livros também que hoje no Brasil já tem uma produção e muita coisa que já tinha sido publicado na Europa, está sendo traduzido para o português (Marton Mauês).

Além disso, também são utilizados, para o ensino, diversos livros especializados na pesquisa da história, do ensino e da arte da palhaçaria. Referências como: *O corpo*

poético: Uma pedagogia da criação teatral de Jacques Lecoq (2010); *Entradas clownescas: uma dramaturgia do Clown* de Tristan Rémy (2016); *O Atormentador: minhas ideias sobre teatro* de Philippe Gaulier (2016); *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* de Erminia Silva (2007); *Palhaços* de Mário Bolognesi (2003); *A nobre arte do palhaço* de Marcio Libar (2008); entre tantos outros livros e produções científicas sobre a palhaçaria, todos são usados na disciplina de ensino da palhaçaria.

A formação não fica apenas na base teórica, mas propõe uma experimentação a partir de exercícios práticos na lógica do palhaço e da palhaça. Trabalha-se, então, a partir da pesquisa do corpo cômico, a desestruturação e reconhecimento desse corpo, aprimorando o domínio que se tem do mesmo, ampliando as possibilidades de jogos cênicos. Além disso, elementos técnicos como a triangulação, ritmo e pausas são pesquisados, e, também, elementos sensíveis como o contato com o público, o olhar do palhaço e o afeto. São diversos os elementos dedicados a essa formação, sendo que Marton sempre recria seus jogos durante as aulas trazendo novas possibilidades para os e as aprendizes.

Esse professor tem sempre um planejamento básico da aula que será realizada, possibilitando abertura para que a relação instaurada com o grupo direcione as dinâmicas do curso por outros caminhos. Sua experiência como mestre de palhaçaria e de teatro possibilita a adaptação do planejamento quando necessário.

Figura 72 - Aula de maquiagem ministrada por Marton Mauês



Fonte: Foto cedida por Marton Mauês. Foto de Marton Mauês.

Figurinos de Palhaças – Advane Neia

A Escola de Palhaças é estruturada em diferentes módulos, com variadas mestras, e tendo como foco de ensino a pesquisa da palhaçaria feminina, como já comentado. Alguns dos módulos ofertados são: máscara, mitologia, figurino, dramaturgia, dança cômica, bufonaria, entre outros. Ao dialogar com Advane, experimentamos um novo modo de pensar o ensino da palhaçaria. Nesse caso, o foco do curso é a composição do figurino, da visualidade dessas figuras múltiplas.

Figura 73 - Divulgação da Escola de Palhaças



ADELVANE NÉIA

FIGURINO I

Fonte: <https://www.instagram.com/p/B3RroZzAnba/> visitado em 03/03/2022.

A escolha do figurino de palhaças e palhaços também faz parte do processo de formação desses artistas. Um dos primeiros elementos para se comunicar com o público é exatamente a visualidade dessas palhaças e palhaços. A forma como se veste, as

escolhas de acessórios, cores e texturas também dialoga e amplifica as individualidades. Adelvane nos alerta que:

Eu falo assim " A roupa de palhaça não é você colocar um monte de roupa colorida, um monte de véu, um monte de brilho e tudo mais". Não, não é isso. Não é fantasia de palhaço. É a roupa da sua palhaça (Adelvane Neia).

Da mesma forma que as pessoas constroem sua imagem própria durante toda a sua vida, inclusive com uma liberdade de mudar de gosto e estilos, com a roupa da palhaça e do palhaço também é assim. É necessário se libertar de conceitos pré-estabelecidos sobre o que veste uma palhaça ou um palhaço para conseguir pesquisar os elementos que podem aparecer para cada aprendiz.

Adelvane, em sua dinâmica, provoca as aprendizes a experimentar roupas que gostariam de usar, mas, por algum motivo, não usam. Dessa forma, a formadora encoraja as aprendizes a encontrarem roupas e adereços que tragam afetividade e relação com sua própria forma de ser. Esse processo é um constante autoquestionamento sobre quais roupas a sua palhaça usaria? O que faria ela feliz em vestir? Por aí começa essa pesquisa aprofundada da composição da visualidade dessas palhaças. É importante ressaltar que, diferentemente do que muitas aprendizes acreditam, esse figurino não é estático, ou seja, não devem ficar presas às roupas específicas que encontram para suas palhaças e palhaços. Essa pesquisa acaba sendo focada muito mais em compor um estilo que se relacione intimamente com o estado da palhaça, do que com as roupas em si. Dando assim liberdade para a aprendiz ter diversos figurinos que se transformarão com o tempo, junto com a transformação da palhaça ou do palhaço.

Na Escola de Palhaças eu dou a disciplina "Figurino", mas claro não é simplesmente um figurino. Eu trabalho a pele, a lógica que você vai trabalhar essa figura, a roupa que você vai trabalhar essa figura. Então junto com isso, claro que eu estou trabalhando as palhaças (Adelvane Neia).

Dentro da Escola de Palhaças, são dois módulos dedicados à pesquisa dessa visualidade, ambos ministrados por Adelvane. A pesquisa é sobre os figurinos, mas a dinâmica de aula sempre começa pelo corpo, com um aquecimento, que também ajuda a preparar essas aprendizes a entrarem no estado da palhaça, no estado de jogo.

A pesquisa de figurino é mais um caminho para o desenvolvimento dessas palhaças. Ou seja, não basta escolher roupas, mas sim entender a lógica interna individual

transbordada em elementos visuais, e a própria relação que se estabelece com esses figurinos.

O primeiro módulo tem um foco maior para que as aprendizes caminhem por um processo de criação e confecção desses figurinos, buscando os elementos necessários para potencializar a personalidade dessas palhaças. Além da confecção desses figurinos, também são propostas improvisações e jogos para que as aprendizes consigam se relacionar com o que estão construindo, entendendo o que funciona ou não.

Adelvane estrutura um desfile com essas palhaças, uma primeira experiência pública da composição dessas figuras. Um desfile que mostra muito mais do que figurinos, mas a composição visual dessas palhaças em relação à lógica interna de cada uma. Também é organizada uma saída de rua com essas palhaças, ampliando as possibilidades de improvisação e jogo com esses figurinos.

No segundo módulo a coisa aumentar um pouco mais. Elas trabalham com objetos, começam a improvisar. Trabalham a dramaturgia. Já começam a querer construir números (Adelvane Neia).

São diversos os exercícios e jogos usados por Adelvane, entre eles os desfiles, as saídas de rua, dublagem de músicas, improvisações com objetos, até mesmo trabalhando com as aprendizes pela lógica do picadeiro. São várias histórias construídas pela professora para estimular a imaginação, a improvisação e o jogo das palhaças. Um exemplo é citado por Adelvane:

Eu finjo que recebi um envelope de baixo da porta e falo "Gente o que será que é isso? Nossa gente, nós estamos sendo convidadas para uma festa a fantasia. Vocês topam?" (Adelvane Neia).

Segue em direção a essa suposta festa à fantasia. Nesse momento Adelvane assumi o papel de outro personagem, o porteiro da festa, que conta para as palhaças que a festa não é a fantasia, mas uma festa filantrópica e a entrada é cinco mil reais. E por aí segue o jogo.

É todo um jogo e eu sempre faço a figura que está ali no lugar com elas. Faço uma personagem que vou brincando. Eu vou fazendo perguntas. Vou colocando eles na berlinda, na vulnerabilidade (Adelvane Neia).

Nessas histórias, jogos e exercícios proposto por Adelvane, ela sempre se envolve com a brincadeira, horas trazendo personagens que compõem a história, outras colocando obstáculos e questionamentos para as palhaças, mas sempre tentando direcionar o envolvimento das palhaças com os jogos e com as outras palhaças, e, principalmente, ampliando essa relação com o próprio figurino que está sendo pesquisado.

Conhecimento familiar – Teófanos Silveira

Teófanos, ao contar sobre o convite que recebeu de Richard Rigueti para ensinar a ser palhaço e palhaça na ESLIPA, nos traz uma fala muito curiosa.

De princípio eu achei muito estranho esse título, escola para palhaço, para formar palhaço. Até então eu não tinha escutado a falar nisso. Eu não tinha a mínima ideia de como é que se ensinava alguém a ser palhaço. Eu não entendia. E também não tinha assistido nenhum palhaço repassar os seus conhecimentos (Teófanos Silveira).

Em sua entrevista, quando vai relatar sobre o seu processo de palhaço, a todo o momento vai relembando os saberes aprendidos com seu pai, sobre como ele ensinou o tempo da comédia, a fazer a própria maquiagem, as claques, os esquetes, e também como aprendeu a fazer diversas traquitanas com Chimarrão. Conhecimentos esses que também repassou para seus filhos, mas, ainda assim, considerava estranha a ideia de uma escola de palhaços ensinar novos palhaços e palhaças.

Talvez esse estranhamento tenha surgido da ideia de institucionalização do ensino da palhaçaria, indo na contramão do que ele estava acostumado, da forma como o ensino era repassado dentro das famílias circenses. Sendo assim, esse conhecimento familiar pode não ser entendido como uma formação de palhaço, mas uma transmissão de saberes necessário para a manutenção da família. Ou seja, Teófanos começa a formar palhaços muito antes de entrar para uma escola de palhaços.

Em nossa entrevista, ele se dedica a falar sobre os encontros realizados para a ESLIPA, mas, sem ser uma surpresa, a metodologia escolhida por ele se aproxima da forma como ele aprendeu.

Eu sempre disse nas minhas aulas, não vou falar aula, porque eu não ensinava nada para ninguém. Eu conversava, eu batia papo com eles. E para melhor lhe dizer, eu aprendia com eles (Teófanos Silveira).

A sua transmissão de conhecimento é estruturada a partir da contação de relatos, histórias, situações da sua vida artística. Por esses acontecimentos, junto vai deixando pistas de como é seu trabalho como palhaço, como se relacionar com o público, soluções que encontrou para imprevistos, como também vai contando os esquetes que conhece e tem em seu repertório.

Além disso, esse processo de oralidade também está ligado à sua capacidade de ouvir e aprender com os aprendizes. Repetindo em suas falas sempre o fato de que nesses encontros ele sempre está aprendendo com todos os que estão ali compartilhando conhecimentos, mesmo que sem saber.

Eu sempre disse para eles "Eu sou um a aprender com vinte e dois. Cada um de vocês vai me deixar um pouco para que eu junte tudo e repasse para os próximos. Comigo você só tem o entendimento e o aprendizado de um e eu tenho de 22" (Teófanos Silveira).

Esse conhecimento vai sendo acumulado e transformado conforme o envolvimento de novas pessoas, com novas percepções sobre o assunto, e também com as questões sociais que se modificam durante os anos e a experiência do próprio palhaço ou palhaça. Entender que todos ali têm experiências diferentes e detêm diferentes informações, aceitando-as como potentes para o aprimoramento do conhecimento individual, significa converter a imagem de detentor do conhecimento do mestre/professor, ou mestra/professora, e reconhecer que o mesmo é construído coletivamente. Isso implica numa ampliação da autonomia dos alunos/aprendizes com suas histórias e experiências.

Figura 74 - Biribinha



Fonte: Foto cedida por Teófanos Silveira

Teófanos, em seus encontros com os aprendizes, tentar repassar a forma como ele trabalha com o palhaço, as técnicas de comicidade, claque, cascata, entre outras, como também ensinar os esquetes clássicos do circo. Tenta mostrar a técnica e como é o funcionamento de seu palhaço. Esse formador não tem o objetivo de que os aprendizes copiem uma forma, mas sim que compreendam uma possibilidade de fazer, para que desenvolvam um caminho próprio.

Eu comecei a repassar, não como é que a pessoa faz para ser palhaço, mas eu sempre fiz eles entenderem como é que eu sou palhaço, como é que é o meu palhaço, como é que é a minha linha de trabalho (Teófanês Silveira).

Por isso que eu te falei que não ensino a ser, eu repasso a minha técnica, para que você descubra do seu interior o seu. [...] Essa é a técnica, como bate e como leva. Faça o seu jeito. Faça a mesma coisa completamente diferente. É assim que a gente faz (Teófanês Silveira).

O curso se desenvolve a partir de diversos elementos comuns no trabalho de palhaços do circo familiar. Os encontros sempre começam com um aquecimento para despertar o corpo e a atenção. Em seguida, são passados os diferentes conhecimentos, desde o canto de chulas, a técnica de claque e cascatas, esquetes clássicas circenses, tempo cômico, confecção de traquitanas, o funcionamento dos bordões, exploração corporal, entre outros.

Teófanês enfatiza a importância de aprender o tempo cômico e as técnicas do palhaço, entendendo que esses elementos precisam ser naturalizados no corpo dos aprendizes para que se tornem uma resposta natural e imediata.

Até porque, você precisa que a suas mãos, suas pernas, seus pés, seu andar, eles funcionem sem precisar de esforço (Teófanês Silveira).

Figura 75 - Palhaçatura da ESLIPA (2015) - Biribinha conduzindo a cerimônia



Fonte: <http://offsina.blogspot.com/2015/11/1-palhaçatura-escola-livre-de-palhascos.html> visitado em 08/03/2022.

Palhaças bem-vindas sois vós – Felícia de Castro

São diversas as possibilidades de se formar palhaço ou palhaça, e cada formador ou formadora constrói o próprio processo de ensino, alguns se dedicando aos elementos técnicos, outros focando mais no entendimento dessas figuras a partir da história, e também tem quem elabora um curso resgatando a própria origem do teatro, buscando nos rituais sagrados os elementos necessários para a pesquisa e entendimento da palhaçaria.

Felícia vem nos contar sobre o curso “Palhaças, bem-vindas sois vós”, experiência composta por ela quando se deparou com a necessidade de guiar mulheres em seu processo de formação de palhaças. Seu curso iniciou-se focado em mulheres que já eram palhaças, e acontecia durante vários dias, com até 60 horas de duração.

Eram cursos que duravam 40 horas, 60 horas e eu oferecia uma vez por ano, porque era muito forte (Felícia de Castro).

Com o tempo e a necessidade isso foi se modificando, essas formações foram se abrindo a qualquer mulher que se interessasse, como também foram sendo possibilitados cursos compactos em finais de semanas. Essa mudança obviamente impacta no aprendizado, mas como Felícia mesmo nos traz, esse formato reduzido também funciona trazendo um impacto similar no autoconhecimento.

Quando eu experimentei esse formato menor ele foi tão forte quanto, tão impactante quanto. O curso não tinha aquelas horas extras para treinar mais a palhaça, aprofundar, mas enquanto impacto, revelação, transformação, ele realmente foi muito efetivo (Felícia de Castro).

Um curso intensivo de um final de semana não consegue suprir todas as necessidades para o aprofundamento dessas palhaças, mas nele é possível movimentar as questões internas dessas mulheres, suficientemente para que saiam impactadas e transformadas. Independente do formato proposto, o curso trabalha com muita intensidade, tanto corporal, como emocional, possibilitando assim que essas aprendizes consigam ultrapassar barreiras internas, encontrando suas vulnerabilidades para que as transformações aconteçam.

A parada da palhaçaria funciona muito pela intensidade, você não dá tempo para a pessoa pensar, porque a cabeça é uma loucura, a gente quer conduzir com a cabeça. É muito pensamento, aí o corpo não responde, então é um tratamento de choque quase, mas com muito amor (Felícia de Castro).

A formação de palhaços e palhaças, como já discutido, necessita de um espaço de confiança para que as e os aprendizes consigam se despir das armaduras internas para só assim conseguirem encontrar a lógica de funcionamento individual dos palhaços e

palhaças. Quando essa experiência acontece só entre mulheres, os relatos são de que o espaço de jogo do curso possibilita uma maior liberdade para elas, considerando todos os possíveis traumas construídos por viverem em uma sociedade machista.

Quando a gente se junta em iniciações todo mundo junto, você já tem que estar em um ambiente de confiança, você já se entrega, já rola super. Mas de repente, só mulheres, isso favoreceu uma outra coisa de acontecer. Realmente me ensinou muito, me surpreendeu muito, me arrebatou, me emocionou muito aquele lugar, então virou um lugar de pesquisa também (Felícia de Castro).

Figura 76 - Felícia de Castro ministrando formação de palhaças



Fonte: Foto cedida por Felícia de Castro. Foto de Alice Passos

Essa experiência de formação de palhaças, de composição de um espaço de segurança para a possibilidade dessas mulheres se colocarem em um estado de grande vulnerabilidade, abriu caminho para diversas questões do feminino virem à tona. Essas energias que se movimentaram, colaboraram para a composição dos rituais e mitologias trabalhadas por Felícia no curso.

Eu acho que tocada pelas revelações que foram vindos dos corpos da gente em grupo, dessas mulheres em grupo, a gente mergulhando naquilo. A Deusa Baubo e o mito da Deusa Baubo surgem aí (Felícia de Castro).

O processo é composto a partir de três imagens que vão direcionar as experimentações dessas aprendizes.

Tem os três tipos: O Bufão, o Augusto e o Branco. É o que a gente tocou lá no retiro e a gente passa por essas figuras. O meu processo com as mulheres, junto de todas as ritualísticas, mergulhos, e pesquisas das mitologias, eu criei, a partir dessas figuras a Mulher Grottesca, a Criança Nágica e a Guerreira (Felícia de Castro).

A Guerreira é uma imagem que só vai ser trabalhada nos cursos com maior carga horária, mas em ambos os formatos são vivenciados o ritual de encontro com a Mulher Grottesca e a Criança Mágica. Para a Mulher Grottesca, ou Mulher Selvagem, como Felícia também chama, as participantes vão experimentar o universo do grotesco, passar pelas questões de sexualidade dessas mulheres, que estão relacionadas diretamente com o encontro do mito de Baubo.

A gente faz esse percurso mesmo de tocar essa Deusa Baubo. Significa passar pela sexualidade, pelo prazer, porque prazer é palavra chave na palhaçaria. Se você não está tendo prazer o público não vai com você. Só que isso também é uma chave (Felícia de Castro).

Muita informação cósmica veio da célula dessas pessoas reunidas, dessas mulheres reunidas a partir dessas ativações, do inconsciente, da mitologia da Baubo que ativa o inconsciente, então foi se revelando uma pesquisa da sexualidade, da ligação da sexualidade com o riso, da respiração com o riso, da respiração com as emoções, a dança das emoções (Felícia de Castro).

A busca pelo prazer do jogo parte primeiro do colocar-se em um estado de vulnerabilidade, essa potência vulnerável vai possibilitar que essas mulheres consigam se aceitar e ter prazer em serem como são. É um processo profundo e delicado de autoconhecimento. Então Felícia estimula o grupo para que consiga ir ao máximo na pesquisa do grotesco para destravar as emoções e a verdade em ser quem é.

Esse é o caminho que a gente percorre, a gente encontra essa mulher selvagem, vai lá nas profundezas da terra, das mitologias, encontra essa Baubo, encontra toda essas linhagens matriarcais, vai no máximo desse grotesco, porque a partir desse caminho a gente encontra com a pureza da nossa criança. Daí nasce a nossa palhaça (Felícia de Castro).

Ao aprofundar a vivência na Mulher Grottesca, pode-se desmontar barreiras internas, socialmente construídas nessas participantes. Ao ultrapassar essas barreiras, a pessoa encontra-se com o estado da criança, um estado de presença e prazer para o jogo. Cria-se uma sinceridade nos impulsos e nas improvisações. Então, essa energia da Criança Mágica vai se relacionar com a imagem do Augusto.

Felícia nos afirma que, apesar de o curso não ter objetivos terapêuticos e sim artísticos, os processos de formação dessas palhaças destravam várias questões emocionais. Essa reação ao ritual de formação realizado ajuda a ampliar o

autoconhecimento, como também possibilita o desencadear de uma relação de cura com aquelas questões.

Esses elementos usados por Felícia, a composição ritualística, as mitologias, a Deusa Baubo, as danças, o grotesco, essas figuras femininas, surgem a partir de uma construção intuitiva da formadora e vão se transformando e potencializando durante o próprio percurso. Essa intuição está baseada em todas as vivências artísticas e pessoais que ela traz em vida, desde a relação com o retiro proposto pelo grupo Luma, as vivências com as manifestações culturais, e também o processo realizado dentro do grupo Palhaços para Sempre. Assim, a formadora resgata exercícios e experimentações já feitas, transformando-as e retransformando a cada nova vivência proposta.

Todas essas místicas, essas mitologias, essas simbologias, elas atuando junto com o trabalho físico, junto com os exercícios de exposição que é algo também que não é muito convencional (Felícia de Castro).

Figura 77 - Felícia de Castro com turma de palhaços



Fonte: Foto cedida por Felícia de Castro. Fotógrafa: Alice Passos

Dentro do curso “Palhaços bem-vindas sois vós” Felícia tem um planejamento já semiestruturado, diversos elementos que são passados durante os encontros, mas, ao mesmo tempo, existe uma variabilidade dessas sequências de exercícios. A relação estruturada com o coletivo é de muita confiança e segurança, algo que ganha maior

potência pelo fato de a formadora participar ativamente das danças e experimentações durante o processo. Dessa forma ela facilita o processo de escuta das participantes, buscando sempre transbordar humanidade, como ela mesma nos diz, e entender as necessidades individuais e coletivas do momento. Pois para ela a base para a palhaça é:

aprender a derramar o coração pelo olhar e pelo corpo. Basicamente é isso, transbordamento de humanidade e saber tecnicamente transbordar o coração pelo olhar e pelo corpo (Felícia de Castro).

Além disso, o curso vai se modificando junto com as transformações da própria formadora que nos diz que

Eu só posso compartilhar o que para mim é um lugar que eu estou caminhando. Se aquele lugar deixar de ser um lugar de interesse, eu entro em crise. Eu não posso mais ficar repetindo aquilo. Eu tenho também esse processo, apesar de ter cursos que eu dou a muitos anos (Felícia de Castro).

Figura 78 - Foto retirada do filme "Ridículos"



Fonte: Foto cedida por Felícia de Castro. Foto retirada do documentário "Ridículos" (2016)

Oficina de iniciação na Arte do Palhaço – José Regino

A oficina de José Regino, “oficina de iniciação na arte do palhaço”, surge, na verdade, de uma necessidade de construir um treinamento aprofundado na palhaçaria para seu grupo. O formador resgata o treinamento que realizava com Carlos Tamanini, mistura-o com as práticas que eram realizadas dentro do próprio grupo, e foi mesclando com outras práticas e aprendizagem que já tinha. Essa experiência em grupo, como diz José:

virou uma oficina, que hoje eu faço, que eu acho que é uma oficina muito legal, que dura 28 horas para 14 pessoas, ponto. Começa na sexta feira a noite, a galera vai para a casa, dorme e volta no outro dia até 10h da noite, vai embora para a casa dorme, volta e no outro dia o mesmo (José Regino).

Essa fala de Regino já nos direciona para o entendimento de que a própria oficina surgiu a partir de um processo de experimentação, da mesma forma que ela foi se transformando conforme a maturidade e a experiência do formador. Isso ganha maior destaque quando ele nos relata a mudança pedagógica que acontece com o tempo.

Sobre essa questão da mudança, quando eu comecei eu te falei que foi por pura necessidade, eu não tinha uma metodologia condensada. Eu conheci os relatos da maioria dos mestres que falavam que sempre se iniciaram passando por situações de constrangimento. Sei que a situação de constrangimento evidencia o indivíduo e a gente quer trabalhar exatamente com o que se evidencia, que são os seus vícios e defesas pessoais, isso também é matéria prima para nós na construção do palhaço (José Regino).

Destarte, o professor começa seu trabalho como formador de palhaços e palhaças a partir de uma metodologia na qual colocava sempre os e as participantes em situações de constrangimento, e também causando o medo para que essas defesas pessoais fossem arriadas.

Eu experimentei vários exercícios, rituais, formas de levar as pessoas para esse lugar. Eu confesso para você que chegou um momento que eu trabalhava com um chicote. Eu tenho uma certa habilidade com chicote que eu desenvolvi em um treinamento para um personagem. A galera fica desesperada. Eu não falava muito de disciplina e de coisas assim. Eu agia muito. Quando me punha diante deles, eles ficavam sem ar (José Regino).

Esse autoritarismo construído a partir do medo e do constrangimento é um processo que ainda hoje é usado para a formação de novos palhaços e palhaças. Os aprendizes são colocados em uma situação de impotência, e isso acaba desarmando suas

barreiras pessoais, pois o desespero os estimula para que o corpo reaja às situações propostas, muito mais do que o próprio pensamento.

Dava resultado? Dava muito resultado. Dentro de uma oficina de comicidade e de palhaçaria a galera ria para demais e chorava sem parar (José Regino).

O questionamento que fica é se os fins justificam os meios. As possibilidades de diminuir as defesas e o autojulgamento em um aprendiz podem ser alcançadas de diversas formas, sem ser necessário recorrer a caminhos que, apesar de funcionarem para várias pessoas, possam causar uma repulsa nesses aprendizes sobre o processo. Esses próprios questionamentos surgem para José ao passar do tempo.

Eu com o tempo fui questionando essas coisas. Eu já vinha nesse lugar que foi mexendo comigo de quando eu trabalhei com os bebês (José Regino).

Esse envolvimento com teatro para bebês despertou-lhe um novo olhar para a recepção da arte, como também para o ensino e aprendizagem da mesma. A verdade existente nas reações dos bebês, a tudo que os atingem, trouxe novas potências para a oficina proposta por Regino. Como também o encontro com Avner potencializa essas questões.

Quando eu fiz a oficina do Avner eu fiquei chocado de ver, porque muitas das pessoas que estavam na oficina, queriam uma coisa mais nessa linha [via negativa] e o Avner é uma pessoa que trabalha com a linha do caminho do afirmativo. Ele vai afirmando aquilo que você tem, ele não vai te reprimindo, te negando. Ele trabalha de um outro lugar e consegue um resultado maravilhoso (José Regino).

Essa oficina de aperfeiçoamento realizado com Avner mostrou novas possibilidades de direcionar os aprendizes ao entendimento da palhaçaria. Um trabalho muito baseado na aceitação, no humano e no reforço positivo.

Eu saí com aquilo na cabeça. Chegou um momento comigo mesmo, na minha vida que eu comecei a questionar tudo isso. Eu falei "Eu quero o lugar do afirmativo, não quero mais o lugar do negativo". E naturalmente as coisas foram acontecendo. Eu já não levo meu chicote, não levo esse outro lugar (José Regino).

Foram várias as mudanças e as influências em Regino para repensar a sua oficina de formação de palhaços e palhaças. Isso nos mostra que o processo criativo dentro das artes é influenciado diretamente pelas relações pessoais, tanto com si mesmo, como também com os outros e com a sociedade em que se vive. Dificilmente, impactos no

pensamento crítico da vida do artista não vão reverberar em sua arte ou na forma de ensinar.

Eu fui para esse lugar e por incrível que pareça o resultado é o mesmo. As pessoas se divertem, morrem de rir e muito delas choram comovidas, choram porque são afagadas, porque são acarinhadas, porque são levadas a ver aquilo que poderiam ver de outro jeito. Qual a densidade desse constrangimento? É o que ela se permite. O incrível que ela percebe e o duelo é com ela mesma. Não precisa ser eu, mais um para a torturar essa pessoa (José Regino).

Essa percepção de um espaço de acolhimento e segurança, também permite uma mudança na estrutura do curso como um todo. Saindo dessa imagem autoritária e repressora, e assumindo a de alguém receptivo e incentivador, cria-se a possibilidade de que esse espaço de experimentação se torne um lugar de troca de conhecimentos. Todos os envolvidos estão aprendendo e ensinando ao mesmo tempo, mesmo quando não têm essa percepção consciente.

Eu sou o que mais aprendo nesses processos todos. Eu que agradeço a galera. A galera paga para eu aprender. É maravilhoso. Porque é sempre uma troca. Não tem como você achar que você já sabe, claro, você tem conhecimento, mas a descoberta é contínua. O tempo todo você está ali no seu processo (José Regino).

Apesar de estar em uma posição de detentor de um conhecimento específico, de propositor de uma experiência que pode estimular o aprendizado desses e dessas participantes, José entende a oficina como uma possibilidade de troca constante, de construção de conhecimento de uma forma coletiva. Pois, todos são detentores de conhecimentos diferentes que podem colaborar para a ampliação do entendimento sobre a palhaçaria.

É isso, o tempo inteiro uma troca, não estou aqui para poder dar um de colonizador. Já foi. É troca, você está aqui para me ensinar também, e vice e versa. Sou condutor desse conhecimento porque é o meu lugar de privilégio, mas se eu me ponho nesse lugar de "Sou privilegiado", não tem como, não é um espaço de ego (José Regino).

O formador ou formadora de palhaços e palhaças precisa saber controlar seu próprio ego, desde as expectativas que constrói para as e os aprendizes de seus cursos, como também a visão de superioridade sobre eles. A palhaçaria nos ensina a todo o momento que o ego elevado, a soberba, o sentimento de superioridade em geral, só serve para nos "jogar na merda". Quanto mais alto subimos em nossa própria cabeça, maior a nossa queda e mais expostos ficamos ao ridículo em nossa humanidade. Entender essa importância da troca constante e do controle do ego é essencial, mas, ainda assim, a

hierarquia continua a existir, e é parte importante na formação de novas palhaças e palhaços.

E tem isso também, a gente tem todas essas regras e tem toda uma hierarquia no espaço da iniciação (José Regino).

José Regino nos conta que a oficina é toda estruturada com ordem de acontecimentos e, inclusive, tempo para cada proposta. Apesar disso, sempre existe espaço para adaptações e reestruturação caso necessário. Não obstante há um cronograma bem estruturado da metodologia do curso. Esta é estruturada a partir de rituais criados por seu grupo.

A oficina se inicia com uma grande roda de apresentação, em que todos vão ter o primeiro contato com os formadores e com os colegas de oficina. Em seguida, é dedicado um tempo para a organização dos combinados e das regras de convívio, do curso e do espaço onde esteja acontecendo a formação. Após isso, é dedicado um tempo para se falar sobre “o aqui e agora”, conceito trazido do Anapana, prática meditativa da tradição budista. Prática para desenvolver a respiração consciente. Esse processo meditativo é desenvolvido em todos os dias da oficina.

Em seguida, é proposto um aquecimento buscando-se a atenção para o desenvolvimento da consciência corporal dos e das participantes. Após esse momento, há um intervalo. Seguidamente, é trabalhado o exercício, aprendido com o grupo Lume, de entrevista coletiva. Todos a frente e o formador começa a perguntar diferentes coisas que os aprendizes podem ter feito ou não, quem já tiver feito, vai dando um passo para frente.

Após a entrevista é realizado o primeiro picadeiro, cujo objetivo é só entrar e ser visto.

A gente sempre está trabalhando com aquela coisa do deixar ser visto, porque nem sempre eles conseguem no primeiro dia. Aqueles que a gente viu que teve dificuldade de deixar ser visto a gente volta (Jose Regino).

Finalizando, assim, o primeiro dia com uma avaliação do que foram as práticas realizadas na oficina. Na manhã seguinte, o curso se inicia relembrando tudo que aconteceu no dia anterior.

Então começa alguns exercícios físicos mais focados, como corridas, caminhadas e coisas desse tipo. As formas diferentes de caminhar (José Regino).

Após isso, há exercícios de foco de atenção e noções básicas da mímica corporal dramática. Em seguida será desenvolvida uma brincadeira das emoções em que é proposto

para os aprendizes a experimentação da troca rápida por diversas emoções. Depois, exercícios diversos que variam conforme os cursos e os coletivos que se constroem em cada oficina. Entre eles, há um exercício criado por Regino para experimentar as reações dos participantes.

Temos um exercício que eu criei para a oficina, porque sou convicto que a maior parte da comicidade ocorre através da reação, tanto quanto, na construção da situação, mas como você reage a ela. É um jogo com uma caixa que não tem nada dentro. Cada um abre essa caixa e imagina o que tem dentro e reagem a aquilo. Então eles comunicam com as pessoas a partir da reação. Então passa essa caixa para outro. A pessoa recebe no estado que ele entrega, transforma porque ela vê outra coisa e reage. É uma brincadeira para deixar claro o que é reagir (José Regino).

Seguindo as atividades, começa um dos rituais da oficina que é o ritual de composição da roupa dos palhaços e palhaças, como também da composição desses corpos. Essas roupas são desenvolvidas entre o acervo do próprio grupo, como também com peças que são trazidas pelos próprios participantes.

Figura 79 - Zambelê



Fonte: Foto cedida por José Regino. Foto de Diego Bressani

Uma pausa para o almoço, e quando o curso volta à tarde, já com figurino, acontece o segundo picadeiro da oficina, que é estruturado para a experimentação prática dessas roupas, dessa figura que está se estruturando.

Durante todo esse tempo a gente está fazendo o que a gente chama de ritual de laminação (José Regino).

Esse processo vai descobrindo cada vez mais essas figuras, esses palhaços e palhaças. Durante todo o curso também vão surgindo apelidos e possíveis nomes, que serão melhor definidos durante o ritual dos nomes.

No período da tarde são realizados diversos exercícios e improvisações, aquecendo-se esses aprendizes, possibilitando que eles tenham maior familiaridade com as roupas selecionadas, o corpo construído e, até mesmo, os nomes propostos. Tudo isso vai direcionando a oficina para o ritual do nariz, momento em que vão experimentar a máscara de palhaço ou palhaça.

Eles recebem o nariz, a gente tem toda uma forma de fazer esse ritual. A gente constrói uma mandála para cada. A gente discute na noite como é que vai ser a mandála desse grupo, aonde vão estar contido esses narizes. A gente faz um ritual evocando todos esses antepassados, essa galera que influenciou a gente, que abriu esse caminho. É bem bonito mesmo, a gente chora muito. Geralmente esse ritual ele não é feito na sala, ele é fora. Quando a gente escolhe o espaço da oficina, a gente escolhe um espaço legal e que tem um local para a gente fazer esse ritual. Então eles são conduzidos de olhos fechados, e tem todo um trabalho sensorial que a gente faz com sons, com coisas, para deixar bem a flor da pele no sentido de atentos e sensibilizados. E quando a gente sente, fazemos essa evocatória toda e quando abrem os olhos, eles veem os narizes deles. É bonito demais. A galera bota o nariz, nossa senhora, é lindo. Quando eles se olham pela primeira vez, com aquele figurino, com aquele nariz, é muito emocionante (José Regino).

Depois da entrega dos narizes, os participantes vão explorar e jogar com o ambiente e entre si. Experimentam, assim, o primeiro olhar com a máscara de palhaço ou palhaça. O resto da tarde é dedicado a essa experimentação, essas brincadeiras desses novos palhaços e palhaças.

Finalizada essa etapa, é realizado mais um intervalo antes da prática da noite, que é o terceiro picadeiro. Esse picadeiro é uma grande preparação dos aprendizes para o dia seguinte, quando será realizado o picadeiro final.

Tudo vai convergindo para poder, com todas essas experiências que eles vão ganhando, no terceiro dia a gente fechar com o picadeiro final. Para eles irem demonstrando tudo aquilo que eles fizeram, que aprenderam. Tudo a partir de uma habilidade. A gente vai desde o primeiro dia falando da questão da habilidade, a gente trabalha muito com esse conceito. Qual habilidade que você tem e que você traz para o jogo? A partir do que você quer brincar? A gente vai conduzindo uma construção a partir disso (José Regino).

Assim, ao final, é realizado um grande picadeiro, uma grande mostra de habilidades.

Importante destacarmos que toda essa oficina é trabalhada pela imagem de um grande mestre que nunca foi visto, o Próspero, essa personagem surge na oficina como o sistematizador do jogo, então as regras são ditadas por ele; os formadores são meros meios de comunicação do seu Próspero.

Então eu tenho um mentor, que é o grande mentor nosso que nos conduz, com quem a gente deve toda uma reverência que é o Próspero, é quem a gente responde. "Oh galera, adoraria deixar vocês fazerem isso, mas o Próspero disse que não. Galera sinto muito, mas o seu Próspero também não quer, vamos buscar outra solução". Eu tento desde o início já falar dele. Todo dia eu chego de manhã com alguma coisa do seu Próspero. Durante a oficina a gente tem alguns momentos que, se a pessoa estiver muito resistente, ela pode ser punida. Um dos exercícios que a gente tem é o de cheirar a parede (José Regino).

Seu Próspero é o ser controlador da oficina, e ninguém está acima dele, da mesma forma que os aprendizes podem ser punidos por desobedece-lo. Regino também nos conta que, como formador, reconhecendo que excedeu seu espaço de guia, também se pune perante ao Próspero, tornando público o seu erro. Isso reafirma que somos humanos e que iremos errar, com toda certeza.

Figura 80 - Zambelê



Fonte: Foto cedida por José Regino. Foto de Diego Bressani

Dos encontros e desencontros

Os conhecimentos, as trajetórias e as múltiplas formas de formar-se palhaço ou palhaça discutidas anteriormente constituem elementos fundantes para o debate sobre a formação do e da palhaça. Pesquisar os caminhos percorridos por alguns dos mestres e das mestras brasileiras, ilumina nossa jornada em busca de traços fundacionais da palhaçaria, como também das pedagogias que podem conduzir a formação nessa arte.

Vimos, de modo inequívoco, que cada formador ou formadora revelou uma história particular, um percurso único e, portanto, uma formação que não se repete. Vimos, ademais, por vezes esses percursos se cruzaram, quer seja na sabedoria de mestres ou mestras em comum, em cursos ou experiências artístico-pedagógicas similares, e, por vezes, frequentando os mesmos festivais, círculos e grupos artísticos. Logo, cada uma dessas particulares experiências também revela elementos comuns, coletivos e compartilhamentos palhacescos.

Tratamos, recorrentemente, de singularidades, de experiências pessoais, de trajetórias ímpares, consolidando uma perspectiva individual sobre ser palhaço ou palhaça. Essas particularidades refletem distintas identidades artísticas e também pedagógicas, de modo a mostrarem infindáveis formas de contribuir para a formação de outros palhaços e palhaças. Mesmo transitando por territórios comuns, dialogando com os mesmos mestres e mestras, apresentando números similares, cada formador ou formadora construiu seu próprio entendimento da palhaçaria. Por conseguinte, não é surpresa que exercícios similares sejam empregados nos processos formativos, com ou sem objetivos semelhantes. Também não surpreende a existência de narrativas semelhantes mesmo entre artistas tão distintos.

Notamos que a estruturação dos cursos de formação revela um aspecto comum: um olhar para a sua própria formação como palhaço ou palhaça, buscando entender quais as escolhas metodológicas, os exercícios, e a identificação do momento em que aconteceu a “virada de chave” do entendimento sobre a palhaçaria. Logo, a experiência de ser palhaço ou palhaça baliza o modo de atuar como formador ou formadora:

Revisite a sua trajetória, do início ao fim e veja como as coisas processaram com você para chegar aqui aonde você está. Se você conseguir visitar isso, reconhecer seus momentos de aprendizagem, voltar nesse lugar, você vai conseguir formatar uma metodologia (José Regino).

Essa revisão introspectiva do processo de como cada um tornou-se palhaço ou palhaça parece possibilitar um entendimento do que funcionou ou não em sua formação,

assim como do que faltou ou sobrou durante esse percurso. Como dito, essas experiências, contribuem para a lógica que os formadores e formadoras pretendem adotar com seus aprendizes.

Da mesma forma que, no trabalho artístico da palhaçaria, é comum aproveitar-se de ideias e cenas de terceiros e transformá-las para a própria realidade e lógica como palhaço ou palhaça, o mesmo acontece nas escolhas para a formação, constituindo-se numa ação dialógica (JARA, 2007). Há um constante fluxo de ideias, práticas, como uma espécie de reportório fluído que circula não sistematicamente, e que nutre os formadores. Em suas palavras,

Eu posso dar o mesmo exercício que a Andréia Macera, que nós não vamos dar da mesma maneira. Porque é diferente o meu olhar do dela (Silvia Leblon).

Vemos, portanto, que mesmo utilizando-se de um mesmo jogo ou exercício, objetivos diferentes podem ser traçados. A escolha do exercício, como também, a escolha da forma de conduzir a formação é que vai direcionar a ação dos aprendizes. Em uma mesma proposta, inúmeros elementos serão trabalhados, abordados, experienciados (corpo, voz, atenção, vulnerabilidade, respiração, olhar, escuta, relação entre participantes, relação com o público, improvisação, presença, espontaneidade, entre tantos outros), sendo necessário que o formador ou formadora tenha clareza da proposta que está colocando em jogo. Sinteticamente,

Cada vez que eu vou dar uma aula, que eu vou fazer um exercício, eu crio outros diferentes (Marton Mauês).

Foi comum ainda, na fala dos depoentes, a ideia de empregar exercícios que vivenciaram em suas formações. Mas, também disseram reinventá-los, criar novos jogos para alcançar um mesmo objetivo. Vemos que o processo está sempre aberto, que é dinâmico, que muda em função do grupo, do contexto, logo não se expressa por meio de uma receita.

Observamos que cada formador ou formadora segue uma lógica na qual suas propostas estão vivas e buscam ir ao encontro da realidade social a que está inserido, dialogando com um grupo de pessoas com as quais está trabalhando. Trata-se de uma verdadeira artesanania formativa.

Entendemos, pois, que o formador ou a formadora precisam manter uma percepção ampliada do espaço e das pessoas, modulando sua ação pedagógica. Com efeito, foram várias as falas que destacaram a importância da atenção completa e da

entrega do formador ou formadora durante a ação formativa, considerando que os aprendizes podem estar em um espaço de grande vulnerabilidade, em um momento de descobertas, frustrações e superações. A responsabilidade é grande, e como disseram:

Eu acho que um bom formador de palhaço tem que ter um senso de auto percepção e de percepção do coletivo, muito grande. Ele tem que ter uma compreensão dessa psicologia humana, de onde as relações fluem e onde elas se engasgam, porque senão você pode acabar criando no outro algo muito pior para ele (José Regino).

Entender o que está por trás daquele ego que se apresenta ali. Ter um olhar compassivo, um olhar amoroso, porque para lidar com o ser humano precisa ter muito amor, senão você pode atrapalhar o desenvolvimento daquela pessoa. Você pode atrapalhar, você vai mexer com ela. Ela está buscando uma coisa, você tem que ajudar ela a chegar aonde ela quer, então precisa de um olhar muito amoroso (Silvia Leblon).

Ter muito amor, apreço e respeito por outro ser humano. Mas muito mesmo. Ter muita humildade. Ter muita, muita responsabilidade, porque pode ser perigoso (Felicía de Castro).

Nesse sentido, é preciso manter uma escuta atenta, relevar preconceitos e expandir o diálogo (WUO, 2019), individual e coletivamente. É, pois, necessário observar, escutar e agir empaticamente, ser sensível ao processo que se instaura em cada encontro, cada curso. Parece-nos que a isso se referia Esio:

Para mim, o importante nessa questão do lecionar, ou de conduzir um processo de aprendizado é a escuta (Esio Magalhães).

Dito isso, a formação de palhaços e palhaças requer um espaço de segurança e confiança entre formador ou formadora e aprendizes, como, também, entre os aprendizes. A liberdade para se colocarem em risco, para experimentarem e para viverem o processo profundamente depende disso. Esse espaço seguro é uma construção que precisa ser criada, supervisionada constantemente pelo formador ou formadora que se encontra em um lugar de poder, empregando sua experiência para possibilitar um fluxo positivo. É uma construção coletiva, uma experiência relacional, mas, como condutor do jogo/oficina/curso o formador ou a formadora tem que estar sempre atento às relações que estão sendo desenvolvidas para a manutenção desse espaço seguro.

É preciso reconhecer que a formação de palhaços e palhaças pode incluir situações de constrangimento, vergonha, timidez, medo do erro e da exposição, ou do pensamento de incapacidade. Os formadores parecem reconhecer todos esses sentimentos e observá-los como pontencializadores do jogo, quer seja na formação-treinamento ou na atividade

artística (BURNIER, 2009). Perceber e aprender a viver essas fragilidades individuais, expondo-se, muitas vezes diante de um coletivo, é reconhecer-se como humano, aceitar o erro como força. Mediar esse processo, parece ser uma relevante ação dos formadores e formadoras.

É impossível a gente não errar. De tudo que a gente faz, por mais sucesso que a gente passe, a gente erra. E isso é certo, e o palhaço vem exatamente nos dar licença de errar e ser feliz mesmo assim. Eu sou imperfeito, essa é minha natureza humana de imperfeição, e eu, mesmo assim, posso ser feliz, posso me divertir, posso jogar, brincar. Aí que entra o jogo (Silvia Leblon).

Com efeito, a iniciação na palhaçaria costuma indicar aos aprendizes a potência cômica do erro. Para isso, faz-se necessário constituir um espaço seguro capaz de arriar as defesas e as barreiras socialmente construídas. Entre tantas possibilidades de alcançar essa exposição, os depoimentos indicaram que a preparação corporal é um aspecto de grande relevância. O preparo corporal constante possibilita acessar esse estado mais reativo, verdadeiro, sincero. Espaço onde o aprendiz julga menos as reações que o corpo propõe e se abre para os jogos sugeridos.

Porque você tem que perder as suas defesas e através do corpo, do exercício corporal, você perde um pouco, você entra em um outro estado. Porque se você mexer com o corpo, você mexe com as emoções, porque as emoções elas moram no corpo, na sua musculatura. Então você tem que distencionar isso para entrar em um outro estado de disponibilidade para o jogo, para a brincadeira (Silvia Leblon).

O corpo disponível, consciente e presente é de grande importância na palhaçaria. No jogo da palhaça e do palhaço a vivacidade corporal contribui para a abertura para o inesperado, para a improvisação e para a troca com o público (PUC CETTI, 2017). O corpo precisa estar disponível para as reações instantâneas e verdadeiras, buscando uma ação inteligente e comunicativa. Disseram, sobre isso, que:

Sou convicto que a maior parte da comicidade ocorre através da reação, também na construção da situação, mas, principalmente, como você reage a ela (José Regino).

Essa reação parece estar fortemente vinculada à dimensão corporal. Sendo assim, o trabalho constante com o corpo se torna indispensável para a formação de palhaços e palhaças. Não obstante, parece não existir uma fórmula única para o desenvolvimento corporal, nem um conjunto de exercícios e técnicas específicas. O corpo exige, portanto, um cuidado especial.

Alguns formadores relataram atuar a partir do treinamento corporal do ator (PUCETE, 2017; ICLE, 2006; de OLIVEIRA, J., 2008), recorrendo a um treinamento intenso e prolongado, por vezes próximos à ideia de corpo esportivo, que inclui um gradativo domínio do próprio corpo, e do estado de disponibilidade para qualquer situação. Outros buscaram a partir da ludicidade e da dança desenvolver esses corpos criativos, também há os que preferem trabalhar com a repetição de cenas e técnicas de comicidade, em geral, todos só estão abrindo novas possibilidades para os corpos dos aprendizes se desenvolverem. Lembrando sempre que as escolhas não são absolutas, ou seja, pode-se investir em um treinamento técnico do corpo, ao mesmo tempo em que também se desenvolve as capacidades lúdicas e criativas do corpo, e assim por diante.

Dar atenção ao corporal, à fisicidade, também cria maior consciência das defesas do ou da aprendiz, por isso a consciência corporal emerge como um aspecto importante. Aliás, construir, expandir e potencializar a consciência de si está no centro das formações de palhaços (REIS, 2013).

A gente pode recolher repertório o tempo todo. A gente pode fazer as coisas e jogar fora também, mas eu posso, ao mesmo tempo que estou treinando, recolher materiais. Isso é o que a consciência do ator como fazedor de ação me deu. Porque eu estou mexendo a perna, eu estou criando um repertório de ação. Eu estou fazendo um gesto, é um repertório de ação. Se você começa a considerar que tudo que você faz é repertório para a sua atuação, você começa a ter domínio do material (Silvia Leblon).

Todos os nossos registros corporais estão à nossa disposição como repertório, mas é necessário conscientizar esses gestos e movimentos. Jogar luz na ação possibilita que o aprendiz desenvolva maior consciência de si e de sua corporeidade. Esse é um dos desafios do formador ou formadora. Com isso, reconhecemos que ninguém chega totalmente “limpo” de referências e registros corporais, de modo que as memórias constituem parte da matéria prima para a formação e, com o tempo, para a construção do repertório.

Primeiro tem um grande momento de a gente olhar para si. Olhar para si no sentido de começar a perceber o que a gente tem como matéria prima (Esio Magalhães).

Vimos os entrevistados destacarem que uma das grandes descobertas daqueles que buscam tornarem-se palhaço ou palhaça é a ampliação da consciência, de si mesmo e dos outros. Conhecer o próprio corpo, personalidade, qualidades, defeitos, medos, manias, tiques e limites, tudo isso constitui os elementos da formação. Todos esses elementos

podem converter-se em matéria prima para o jogo, para conformar o repertório técnico, poético, dando sustentação para a ação e, inclusive, para as improvisações. Improvisar é criar sobre algo, e parece que o corpo e suas possibilidades emergem como parte dessa base sobre a qual realiza-se a criação.

Exercícios de improvisação, nós usamos bastante, porque funcionam bem (Teófanos Silveira).

Formadores destacaram que em cada jogo, improvisação ou exercício, o aprendiz é conduzido a ir descobrindo a si mesmo, a criar elementos que podem inclusive ser repertório, caso estejam atentos, presente e abertos a isso. A partir desse momento, todo jogo vai dar ao aprendiz novas possibilidades de criar ou transformar os repertórios adquiridos, é um processo não-linear e prolongado. Ser paciente, é, por conseguinte, uma característica que pode ajudar.

A palhaça e o palhaço desenvolvem as criações artísticas fundamentalmente - mas não só - na relação com o outro, seja esse outro um palhaço ou palhaça, público, ou mesmo objetos inanimados. Nessa relação constroem essa subjetividade proposta para tais objetos a partir de sua capacidade corporal e interpretativa (BRACCIALLI, 2016). Esse estado constante de relação e de jogo parece ser permanente. Sendo assim, a pedagogia proposta pelos mestres e mestras busca reconhecer essa lógica assim como a particularidade de cada palhaço ou palhaça. O formador ou a formadora deve fortalecer a conexão entre as pessoas para facilitar a empatia.

Que é um jogo. Então o Gaulier fala do prazer de jogar, o prazer de brincar. Todo palhaço brinca. Essa é uma frase do Rick: "Todo palhaço brinca". Brinca com a realidade (Silvia Leblon).

“O palhaço é como a criança, que ao brincar, em momento algum duvida de sua brincadeira” (PUC CETI, 2017. p.28). Possibilitar a emergência de um estado lúdico, é viver a brincadeira, é formar brincantes, e, muitas vezes, reconectar com experiências da infância, da energia da criança, de um corpo presente para a brincadeira. De algum modo, os depoimentos lembram-nos que todos já fomos crianças, mas que alguns se lembram melhor do que outros como é estar nesse estado de brincar, de viver o corpo e a mente num estado de liberdade. Nos lembram, ainda, que a imaginação deve tomar conta e criar sem julgamentos, ou melhor dito:

O palhaço ele vem justamente trazer esse filtro da leveza, da brincadeira, da criança. A Sue Morrison fala sempre "A inocência com a experiência". Porque também ele não pode ser só inocente. Vira aquele bobo. Tem que ter a experiência, porque ele tem a experiência

também, só que ele traz no filtro da leveza, da pureza. [...] O puro é o sincero com ele mesmo em primeiro lugar (Adelvane Neia).

É comum ver novos palhaços e palhaças desenvolvendo seu trabalho artístico apenas na lógica da inocência da criança, sempre se aproximando da infantilidade na atuação. É necessário ter um olhar crítico sobre isso, pois as experiências de vida de cada artista precisam ser levadas em consideração, para assim, conseguirem aprofundar em seu autoconhecimento. Então, é necessário trabalhar a inocência com as reações, as respostas dos estímulos sendo verdadeiras, impulsos de vontade e prazer.

O surgimento de uma imagem que simula uma autoridade em formações de palhaço é muito comum, podendo ser visto entre os entrevistados alguns relatos da utilização dessas representações, como por exemplo a Madama para Silvia Leblon e o Próspero para José Regino. No caso da Madama, quem assume essa imagem é a própria formadora, uma personificação de uma autoridade que vai ditar regras e dar ordens. Por outro lado, o Próspero se torna uma “voz suprema” que ninguém nunca viu, mas tem em terra seus emissários para ditar quem descumpra as suas leis

A madama é uma autoridade. A paspalhice se aprofunda quando tem uma autoridade que manda em vocês. Ela se faz muito nessa relação de autoridade, de dono do circo, do Mousier ou da Madama (Silvia Leblon).

Essa imagem de autoridade, inserida no jogo instaurado na formação de palhaços e palhaças, coloca os aprendizes no lugar do reprimido, do excluído, do ignorante, pois sempre a voz dos detentores de poder é maior do que a deles, não sendo capazes de lidar de igual para igual. Essa dificuldade faz com que os palhaços e palhaças encontrem outros caminhos para brincar, sem descumprir as regras impostas. De algum modo, isso oferece uma condição para dialogar com seu público.

Podemos invocar, aqui, o clássico esquete circense “Aqui não pode tocar”, onde o dono do circo vai proibir o palhaço de tocar seu instrumento e fala “Aqui não pode tocar” apontando o local onde está. O palhaço em sua lógica diferenciada e no desejo de continuar tocando, reconhecendo o “Aqui” como o lugar exato em que o dono do circo estava. Sendo assim, vai para o outro lado do picadeiro continuar a sua música. Mais uma vez o dono do circo entra e diz “Eu não disse que não podia tocar aqui?”. O palhaço, em sua inocência, responde “Não, você disse que eu não podia tocar lá (apontando o outro lado do picadeiro) aqui você não disse nada” (RÉMY, 2016).

Com isso, instaura-se uma lógica particular de transgressão dos entendimentos sociais da realidade, como também o constante conflito existente entre o repressor e o

reprimido. O surgimento dessa simulação de autoridade também serve para denunciar e expor os erros cometidos pelos aprendizes, possibilitando que eles reconheçam o que fizeram e lidem com o “estar na merda”, assumindo o seu erro e mostrando para o resto do grupo o que fez e como reage a isso.

Dessa forma, em alguns exercícios é comum o surgimento dessa simulação de autoridade, exemplos como “Baltazar mandou...”, brincadeiras de competição nas quais um juiz dita quem erra ou ganha, ou até mesmo o exercício de picadeiro. O picadeiro, como já dito, é um exercício de exposição do ou da participante, sendo composto com comandos variados e individuais para cada palhaço ou palhaça que participa. Às vezes são diversos “picadeiros” que acontecem durante uma única formação. No relato de José Regino, seu curso realiza quatro “picadeiros” diferentes.

A gente faz o primeiro picadeiro que é entrar e deixar ser visto. (José Regino).

No segundo dia de tarde, já com figurino, que a gente faz um picadeiro para desenvolver o figurino. (José Regino).

[...] começar a noite, que é o terceiro picadeiro que a gente faz. E se preparar para o dia seguinte. Tudo vai convergindo para poder, com todas essas experiências que eles vão ganhando, no terceiro dia fechar com o picadeiro final, para ele ir demonstrando tudo aquilo que ele fez. (José Regino)

Nem todos os formadores ou formadoras usam o nome desse exercício de exposição como “picadeiro”, mas, em geral, os participantes passam por um momento de mostrar-se para o resto da turma, mostrar suas “habilidades”, tentar fazer o público rir. Esse, talvez, seja o momento de maior vulnerabilidade das e dos aprendizes, para isso, o formador ou formadora precisa ter uma escuta muito aberta para encontrar o equilíbrio entre criar uma pressão para estimular o participante, e o acolher em suas dificuldades.

Dar conta de tudo aquilo. Você sabe que o picadeiro é uma coisa muito delicada. É uma coisa que a gente tem que tomar muito cuidado (Adelvane Neia).

A passagem pelo picadeiro, ou qualquer exercício nessa lógica, coloca os aprendizes em um estado de risco. Esse risco não é necessariamente físico, de perigo iminente ao corpo dos participantes, mas um risco que pode impactar sua integridade emocional. A pessoa vai se expor a um possível julgamento de um coletivo, tendo como objetivo alcançar situações que possam suscitar o riso em relação a quem assiste.

Estar em risco, físico, emocional ou poético, desloca as percepções do aprendiz, fazendo com que ele busque recursos que deem segurança pessoal, na comicidade, muitas vezes, recorre-se ao intelectual, buscando-se racionalmente ações que possam ser feitas em função do riso. Geralmente, quando o palhaço usa desses recursos pré-estabelecidos, a situação perde a espontaneidade, a veracidade e, conseqüentemente, a graça. Quando isso acontece, os aprendizes veem suas defesas perderem efeito e precisam lidar com sua falta, por vezes com um vazio (BURNIER, 2009).

É exatamente essa sensação de esvaziamento das ideias pré-concebidas, do arreamento das defesas, do “estar na merda”, que demonstra o maior risco para o aprendiz (WUO, 2016). Sendo assim, recomendamos que a formadora ou o formador esteja muito atento a esse momento, para conseguir traduzir as informações desse corpo em risco, desse corpo vulnerável, para que dessa forma consiga estimular as respostas criativas do participante, que, geralmente, vai encontrar na reação corporal a vivacidade e comicidade necessárias para ultrapassar o desafio do picadeiro.

A HISTÓRIA CONTINUA

“Como tudo nesta vida tem um fim,
o nosso espetáculo terminou.
Por isso, crianças, o circo nasceu por vocês.
Vive e viverá eternamente por vocês.
Enquanto existir uma criança no mundo,
O circo e os palhaços nunca morrerão.
Muito obrigado! ”

(Palhaço Puchy¹¹⁰)

Ao longo do nosso estudo, buscamos destacar aspectos que entendemos serem relevantes sobre o trabalho e a formação de palhaços e palhaças no Brasil. Revisamos, cuidadosamente, a vasta literatura sobre o tema, desvelando elementos que reforçam as diversas raízes e formas que sustentam essa mais que importante arte em âmbito nacional. Destacamos origens em referências e experiências internacionais, mas também nas tradições do circo familiar, no diálogo com diferentes manifestações culturais, em particular com a cultura popular, elucidando processos que, em geral, são híbridos e diversos.

Essa multiplicidade de formas de aprender, fazer e formar, ou ainda, essa multiplicidade de heranças artístico-formativa, ficou patente já nas respostas obtidas pelo questionário *online*, primeira incursão desta tese. O mapeamento inicial dos mestres e mestras da palhaçaria em atividade no Brasil, permitiu-nos um olhar panorâmico dos formadores e dos percursos realizados por essas maravilhosas pessoas para se tornarem palhaças e palhaços. Com efeito, essa sondagem já nos concedeu um conhecimento preliminar, e relevante, sobre a expressiva quantidade e diversidade (geográfica, de gênero, de estudos, de perspectiva e de processos) que temos nesse setor.

Certamente, reconhecemos que esse mapeamento não é suficiente para contemplar todos os artistas que estão atuando e também formando novos palhaços e palhaças no Brasil, igualmente, não é o suficiente para descrever todos os caminhos, percursos e processos de se tornar palhaço ou palhaça. Essa pesquisa, como qualquer outra, tem limitações que impediram uma busca ainda mais meticulosa, não obstante, identificou uma grande quantidade de formadores e formadoras os quais entendemos ser uma contribuição importante. Certamente, outros levantamentos devem acontecer visando nos aproximar de forma ainda mais aguda à vasta e complexa realidade. Essa continuidade de

¹¹⁰ ACHCAR, 2016. p.142.

levantamento desses formadores também se faz importante para o reconhecimento de novos formadores que surgem a cada ano, algo que foi muito expressivo durante a pandemia com o surgimento de diversos novos cursos sendo realizados de forma remota.

Entre tantos mestres e mestras encontrados nas cinco regiões do país, tivemos a difícil tarefa de selecionar apenas sete, buscando aprofundar as discussões sobre os processos de formação. A escolha foi, fundamentalmente, realizada com base na indicação dos pares, e, conseqüentemente, com base na ideia de que os selecionados atuam amplamente no território nacional, possuem reconhecimento e relevância em sua própria comunidade, podendo ser representantes dela. Posteriormente, realizamos as entrevistas de forma remota, única opção no momento da pesquisa devido à força da pandemia e os riscos implicados. Nem mesmo essa grande mudança em nossos planos nos desmotivou, aliás, aos poucos notamos a riqueza das narrativas e fomos tranquilizando-nos e aceitando as condições na busca da manutenção do rigor, do cuidado e da alegria em pesquisar o tema.

A generosidade de cada entrevistado foi crucial, sem dúvida! Assim, pudemos conhecer com maior detalhamento sete trajetórias, sete mestres, conseguindo nos aprofundar em suas histórias e processos formativos, desde o contato inicial com a arte, o processo de se formarem palhaças e palhaços, suas experiências artísticas e formativas e até mesmo algumas transformações ocorridas durante suas carreiras. Aventuramo-nos, ainda, no estudo das escolhas metodológicas e nas particulares formas de disseminação dos conhecimentos da palhaçaria, buscando, ainda que parcialmente, descrever os entendimentos que eles elaboraram sobre a temática.

Notamos, agora com mais intensidade ainda, a emergência da diversidade de processos para mestres e mestras se formarem palhaços e palhaças, das escolhas estéticas e dramaturgica de estruturação das apresentações artísticas, e das variadas formas de propagar o conhecimento sobre a palhaçaria. Vimos um enorme emaranhado de possibilidades para formar novos e novas palhaças, aproximações e distanciamentos entre eles, entre suas formas de formar, seus entendimentos e suas práticas. Vimos, também, inúmeros cruzamentos dessas possibilidades, mostrando que diversidade pode representar um enriquecimento, uma virtude e que, portanto, precisa ser discutida profundamente.

Dessa forma, nosso estudo reforça a tese de que não existe um caminho infalível, único, hegemônico para formar palhaços ou palhaças, e que a cópia literal ou a busca por reproduzir fielmente os passos que alguém já tenha trilhado não garante chegar ao mesmo destino. Embora exista uma coletividade, um amplo conjunto de pessoas e muitos

processos e metodologias similares, há uma individualidade na constituição dos formadores e no olhar que eles imprimem na formação de outros. É necessário ressaltar que todos esses mestres e mestras se fizeram palhaços e palhaças à custa de muito trabalho, anos e anos de experimentações, formações e se colocando em um espaço de vulnerabilidade diante do público, estando em risco do erro e do fracasso constantemente.

Por isso, parece-nos necessário experienciar o processo e trilhar nossos próprios caminhos, sem deixar de olhar para o entorno próximo e distante, dialogando com outros palhaços e palhaças, mas também com outras linguagens e artistas. O mestre ou a mestra precisam, com base no que analisamos, estarem presentes para facilitar e projetar os percursos que serão assumidos pelos aprendizes, indicando caminhos possíveis, que podem ser menos tortuosos, e sempre cuidando para que esse seja um processo seguro e respeitoso. As experiências formativas serão diferentes para cada uma das pessoas, mesmo que elas participem dos mesmos cursos, ao mesmo tempo, com o mesmo mestre ou mestra. A formação linear, a reprodução simplista e mecânica, a falta de criticidade e de personalidade não parecem constituir um bom caminho. Aliás, uma grande riqueza da palhaçaria está em combinar os saberes, as técnicas, com o potencial próprio (de cada um), constituindo experiências, jornadas pessoais em diálogo com a ancestralidade, a cultura e tudo o que nos cerca.

Sobre esses processos de formação de palhaços e palhaças, torna-se basilar lançar um olhar atento e sem pré-conceitos, pois, como foi fortemente ressaltado, trata-se de um caminho múltiplo, transdisciplinar, pessoal e infundável. A palhaça e o palhaço não se formam em um único curso, talvez nunca se formem definitivamente, mas permaneçam em um contínuo formar-se; num *vir-a-ser*. As experiências, o encontro constante com o público, o diálogo com a sociedade e consigo mesmo vão contribuir para uma ação madura e potente.

A multiplicidade de processos de formação de palhaços e palhaças vai além do que essa tese conseguiu alcançar, até porque, muito desse formar ultrapassa os limites do que pode ser descrito com palavras, sendo, muitas vezes, primeiro caótico, para depois se ordenar no individual. Ainda assim, é necessário que essa leitura possibilite abrir a percepção tanto dos processos relatados pelos participantes, como também para as sutilezas do que não foi falado e de toda a experiência adquirida a partir das experiências vividas e das relações sociais.

Novamente, reconhecemos que essa pesquisa não poderia dar luz a todos os possíveis caminhos da formação palhacesca, nem tampouco das transformações que

aconteceram e ainda acontecem nesse campo do saber. Também sabemos que será importante, no futuro, seguir dialogando com outros mestres e mestras reconhecidos no meio artístico, mas que não foram selecionados para o presente estudo. Seguiremos, portanto, buscando novos encontros e reflexões ainda mais apuradas e dialógicas.

Por fim, permitam-me compartilhar uma carta direcionada a todos e todas que têm pretensões de atuar como formadores ou formadoras da arte da palhaçaria, contendo delineamentos gerais recolhidos nas linhas e entrelinhas das narrativas dos mestres e mestras que fizeram parte dessa pesquisa, e, claro, nas minhas experiências pessoais como palhaço e formador.

AO FUTURO FORMADOR OU FORMADORA

Figura 81 - Selo: Eduardo Andrade - Homenagem ao Circo Brasileiro (1998)

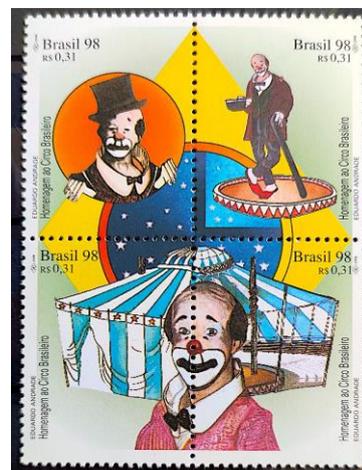
Escrevi esta tese com um único objetivo, tentar colaborar com as pessoas que desejam, de alguma forma, ensinar a palhaçaria. Não me dediquei a criar um fichário de jogos e exercícios para serem replicados, mas tentei aprofundar-me na complexidade que é o estudo e a formação de novos palhaços e palhaças.

Ter um bom entendimento da palhaçaria, da multiplicidade dos processos e dos cuidados necessários para essa formação, possibilita perceber que os exercícios podem ser variados e encontrados em diversos livros de teatro, circo, dança, até mesmo no resgate de brincadeiras da infância. Dessa forma, aprendendo a lógica pessoal de cada palhaço ou palhaça, podemos escolher, direcionar e adaptar exercícios existentes, ou, até mesmo, criar novos.

Sendo assim, trago algumas últimas palavras, estas, direcionadas aos novos formadores e formadoras de palhaços e palhaças, mas abertas a todos que as queiram aproveitar. Não sendo regras absolutas, talvez só bons conselhos coletados de pessoas com grande experiência na área, que, no caso, dou-lhes de graça.

O primeiro conselho é recorrente nas falas desses mestres e mestras que participaram da pesquisa e já apareceram repetidas vezes nesse mesmo texto. Tenha muita humanidade, muito amor, e muita atenção para com as pessoas que estão depositando confiança em sua liderança, escolhendo-te para ser o guia de uma caminhada tão tortuosa e delicada. Não podemos esquecer que os aprendizes poderão passar por situações muito vulneráveis durante o processo, ou seja, de diferentes possibilidades de risco, desde físico até emocional. Buscando sempre a humanidade, cuidemos desses possíveis futuros palhaços e palhaças. Então, sejam cuidadosos, firmes nos momentos que essa firmeza seja necessária, mas ainda assim amorosos, transbordando humanidade. Sempre com um olhar atento e cuidadoso.

O segundo conselho é um resgate do estado que é muito comum para o jogo da palhaçaria. Esteja sempre aberto à escuta, à relação. Por mais que esteja em uma função privilegiada no curso, como o detentor de um conhecimento específico que será



Fonte:

<https://www.moedaeselo.lel.br/peca.asp?ID=1716623>
visitado em 22/03/2022.

transmitido, tenha a escuta aberta para o que os aprendizes estão dizendo, mesmo quando não o dizem com palavras. Da mesma forma que o palhaço ou a palhaça precisa estar com uma escuta ampliada para lidar com o público, captar e entender tudo que acontece ao redor, a formadora ou formador precisa dessa escuta ainda mais apurada para conseguir respeitar o tempo e o processo de cada participante.

Dito isso, controle o seu ego. Lembre-se de que o fato de estar ministrando cursos de formação de palhaços e palhaças não significa que de lá sairá novos palhaços e palhaças, mas apenas que esse curso possibilita que isso aconteça. Entender isso ajuda a aceitar que um curso de formação em palhaçaria pode ter diferentes objetivos para quem está participando, e acessar diversas possibilidades corporais, emocionais e psicológicas das pessoas. Você vai dar os recursos e as direções necessárias para que os aprendizes encontrem seu próprio caminho, e sua própria lógica, e não definir como essa caminhada deve acontecer. Muitos podem demorar anos para conseguir ter clareza desse trabalho. Sendo assim, se você entrar com a expectativa de sair com uma trupe de palhaças e palhaços, você não vai estar oferecendo o que o grupo precisa, além de causar grande frustração em você e nos aprendizes.

Nem sempre o melhor palhaço ou palhaça vai ser o melhor formador, e vice e versa, mas ter a experiência como palhaça ou palhaço pode colaborar muito para o seu processo como formador ou formadora. Você não precisa ser a melhor, mas continuar o processo artístico vai facilitar entender as necessidades dos aprendizes, como também a direcionar soluções durante as oficinas. Saber como é estar vulnerável te ajuda a ter empatia e a cuidar dos que estão nesse processo contigo. Além disso, a sutileza de ter passado por um processo de formação como esse, ter-se colocado em risco, ter errado, ter vivido a experiência de encontrar-se com o público, estar vulnerável, é um grande potencializador do jogo que se instaura com os aprendizes. Todo o repertório que você constrói, como palhaço ou palhaça, torna-se material para o seu curso.

Ainda, ter toda essa experiência de uma formação em palhaçaria te possibilita revisitar o seu próprio processo, olhar para o passado como um mapa do seu percurso relembando os caminhos que colaboraram com seu entendimento da arte da palhaçada, aproveitando e transformando esses possíveis exercícios e jogos, como também, eliminando situações que não colaboraram com sua formação.

Aproveite de jogos que foram potentes em sua formação, mas também crie novos jogos, novos exercícios, novas possibilidades. Aproveite da imaginação e da criatividade

usada para improvisar como palhaça ou palhaço e traga isso também para a composição da metodologia do curso.

Converse com as mestras e mestres, não só com quem te formou, mas com diversas pessoas que têm conhecimento sobre essas formações. Falar com quem tem experiência na área vai ajudar a diminuir alguns tropeços que possam acontecer no seu caminhar como formador ou formadora. Não temos uma formação definida para aprender a ensinar palhaçaria, mas, pelo menos, temos grandes mestres e mestras com muito conhecimento para ser compartilhado.

Se em algum momento foi difícil encontrar materiais, oficinas, cursos e referências para a formação de palhaços e palhaças, hoje temos cada vez mais acesso a essas informações. Temos livros, artigos, teses, dissertações, entrevistas, *podcasts*, vídeos, imagens e cursos presenciais e online. Aproveite tudo isso. Estude sobre o assunto, aprofunde seu conhecimento. Ademais, assista aos mais diversos palhaços e palhaças que puder. Assista circos, filmes, séries, desenhos animados, apresentações, intervenções, tudo que tiver acesso. Esse repertório não se limita apenas a ideias de cenas, mas é material para ser trabalho em formações.

Essas são só alguns de tantas dicas que surgiram ao dialogar com esses sete mestres e mestras da palhaçaria.

Trabalhar com palhaça e palhaço não é fácil, precisa ter muito amor para persistir nesse caminho. São tantas as dificuldades e barreiras que precisam ser superadas que o mais fácil é não ser palhaço. Então, valorize quem resiste, pois são eles e elas que estarão ao seu lado em algum momento no picadeiro, palco, rua, hospital, ou onde for sua apresentação.

Tudo isso pode ser só uma grande palhaçada, mas é a nossa grande palhaçada.

Com muito carinho e humanidade,

A handwritten signature in black ink, reading 'Felipe Braccioli'. The signature is written in a cursive, flowing style with large, connected letters.

Recife, 20 de março de 2022.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana. **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

ALBINO, Beatriz Staimbach. **Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço**. 2014, 122 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

ALMEIDA, Armando; NETO, Carlos Beyrodt Paiva. Fomento à cultura no Brasil: desafios e oportunidades. **Políticas Culturais em Revista**. v.10, n.2, p.35-58. 2017.

AMSDEN, Lucy Catherine Emery. **Philippe Gaulier's contribution to clown theatre: traces and manifestations**. 2011, 78 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – The University of Birmingham, 2011.

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

AZEVEDO, Rafael Torres. **Redução de danos e vínculos com usuários de drogas: a escuta do olhar de um palhaço**. 2017, 113 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

BALATON, Thaís Caroline Póvoa. **Escola de Palhaços: estudo sobre a prática pedagógica do Programa de Formação de Palhaços para Jovens dos Doutores da Alegria**. 2018, 252 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BALLASCAST – Episódio 02. Locução de Marcio Ballas. Spotify, 6 nov. 2016. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3k86UwCLvjFJ1L5MVgyMtX?si=JmVaNoz6STyd6sVPepVzkw>. Acesso em: 16 abril 2020.

BALLASCAST – Episódio 05. Locução de Marcio Ballas. Spotify, 20 nov. 2016. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4lnoyaasiSkTUhoQdT4uXH?si=wUI8lMBmTpGbZ-Z0a06mOg>. Acesso em: 16 abril 2020.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BARRETO, Mônica (Lua). **Saltimbancos contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas e expectativas**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2018.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton. **Teatro de Máscaras**. Florianópolis: UDESC, 2010.

BERGSON, Henry. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O Corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, v.24, n.1, p. 101-112. 2001.

_____. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**. v.6, n.1, p. 9-19, 2006.

_____. **Circo e Palhaços Brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. Uns fazem palhaçadas; outros, palhaçarias. **Circos: Festival Internacional Sesc de Circo**, v. 1, p. 26-27, 2017.

BONFITO, Matteo. **O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Vol. I Jundiaí: Fontoura, 2008.

_____. **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. Vol. II. Várzea Paulista: Fontoura, 2010.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; BARRAGÁN, Teresa Ontañón; SILVA, Ermínia. (org). **Circo: horizontes educativos**. Campina: Editora Autores Associados, 2016.

BRACCIALLI, Felipe. **Luz- Personagem: o jogo de manipulação da iluminação cênica em cenas cômicas**. 2016, 74 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

BRACCIALLI, Felipe; MELLO, Caroline Capellato; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Pedagogia do Palhaço: relato de uma extensão universitária. *In: Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas*, 8, 2019, Campinas. **Anais do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas [...]**. Campinas: Lume, 2019. p.1-7.

BRACCIALLI, Felipe; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. A Multiplicidade dos ensinamentos de palhaças e palhaços na extensão universitária. *In: SOARES, Artemis de Araújo (org.). Sociedade, cultura, educação e extensão na Amazônia*. Manaus: EDUA/ São Paulo: Alexa Cultural, 2020. p.181-200.

BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, absurdo e encenação: processo de montagem de “godô”, “trattoria” e “joguete”**. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BURGHY, Danielle. **Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços**. 2017, 163 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

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

CASTRO, Ana Vázquez de. **El Clown, esse ser único**. *ILINX-Revista do Lume*, nº 4 p.9-18, 2012.

CASTRO, Lili. **Palhaço**: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Moura, 2019.

CHACOVACHI, P.; YANANTOUNI, J. M.; VALLEJOS, M. **Manual e guia do palhaço de rua**. La Plata: Contramar, 2018.

CHOCOLAT. Direção: Roschdy Zem. Produzido por Éric Altmayer; Nicolas Altmayer. França: Mandarin Cinéma, 2016.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. **Clown Through Mask: the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison**. Chicago: Intellect, 2013.

COSTA, Felisberto Sabino de. Duas vezes Lopes + Zigrino: três experiências com máscara no Brasil. **Sala Preta**. v.6, n.1, p. 71-78, 2006.

CRUZ, Daniel Dias. A inserção do palhaço no ambiente hospitalar: experiência de um projeto de extensão. **EM Extensão**, v. 15, n. 1, p. 133-140.2016.

DARTIGUES, André. **O que é a Fenomenologia?** Centauro Editorial: São Paulo, 2003.

DORNELLES, Juliana Leal. **Clown, o avesso de si**: uma análise do clownesco na pós-modernidade. 2003, 114 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Pós-Graduação em psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

DUARTE, Fernanda Jannuzzelli. **Circo-Teatro através dos tempos**: cena e atuação no Pavilhão Arethuzza e no Circo de Teatro Tubinho. 2015, 412 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

DULTRA, Leandro Barreto. **Nos (des)caminhos entre ciências biológicas e artes circenses e linguagem e conhecimentos e formações de professores e... e... em autoproduções alegres**. 2015, 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

ESCOLA NACIONAL DE CIRCO (Brasil). Fundação Nacional de Artes. Portal das Artes. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/> Acesso em: 06 de março 2020.

FEMININA PALHAÇARIA. Rio Branco, n. 1. 2021.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

_____. As setas longas do palhaço. **Sala Preta**. v.6, n.1, p. 65-69, 2006

- FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre, RS: Artmed, 2009.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 2. ed. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
- FONSECA, Mariana Borges da. **Humor e Psicoterapia**. 2016, 229 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Universidade de Brasília, 2016.
- GAULIER, Philippe. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- GOMES, Marcelo Batista. **Branco ou Augusto?: a duplicidade em cena: o palhaço em "estado" de "transformação"**. 2012, 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia. 2012.
- GÜNTHER, Hartmunt. **Como elaborar um questionário**. Série: Planejamento de Pesquisa nas Ciências Sociais, 2003, No 01.
- HOTXUÁ. Direção: Gringo Cardia; Letícia Sabatella. Brasil: Globo Filmes, 2009.
- HUTTER, G.; BASSI, L.; SILVEIRA, T. Criação: Modos de pensar e de fazer. **Antologia Anjos do Picadeiro**, v. 1, n. 12, p. 93–106, 2014.
- ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- IL CLONW. Direção: Federico Fellini. Produzido por Elio Scardamaglia. Itália: Rai e Leone Film, 1970.
- IRWIN, Clare; STAFFORD, Erin. **Survey methods for educators: Collaborative survey development (part 1 of 3)**. 1 ed. Washington, DC: U.S.A. Department of Education, Institute of Education Sciences, National Center for Education Evaluation and Regional Assistance, Regional Educational Laboratory Northeast & Islands, 2016.
- JARA, Jesús. **El Clown, um navegante de las emociones**. 5. Ed. Morón: PROEXDRA, 2007.
- JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. Dissertação (Mestrado). Defendida no departamento de Artes cênicas, UNIRIO, Rio de Janeiro. 2012.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2010.
- LIBAR, Marcio. **A Nobre arte do Palhaço**. Rio de Janeiro: Editor: Marcio Lima Barbosa, 2008.
- LIMA, Ana Gabriela Morim de. **Hoxwa: Imagens do corpo, do riso e do outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô**. 2010, 218 f. Dissertação

(Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. 1991, f. 266 f. Teses (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, 1991

MAIA, Ari Fernando. Aceleração: reflexões sobre o tempo na cultura digital. **Impulso**, v.27, n.68, p. 121-131, MINAYO, Maria Cecília; SANCHES, Odécio Quantitativo-Qualitativo: oposição ou complementaridade? **Cad. Saúde Públ.**, v. 9, n. 3, p. 239-262, 1993

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: **Seminário Internacional Sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos**, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. *Anais...* Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN:85-98623-01-6. 10p.

MANZINI, _____. **Análise de Entrevista**. Marília: ABPEE, 2020.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo**. 2016. 407 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

MATOS, Débora de. **A formação do palhaço: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Esio Magalhães e Fernando Cavarozzi**. 2009, 182 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MAUÉS, Marton Sergio Moreira. **Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça**. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MAUÉS, Marton. **Criação Pública: o desvelar da poética do Palhaços Trovadores na montagem de “O Mão de vaca”**. 2012. 197 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MENEZES, Felícia de Castro. **Ventos que animam a terra: voz e criação na trajetória do espetáculo Rosário**. 2012. 378 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

MINHA AVÓ ERA PALHAÇO!. Direção: Ana Minehira; Mariana Gabriel. Produzido por Mariana Gabriel; Daise Gabriel; Roberto Salim Gabriel. Brasil: Funarte, 2016

MIRANDA, Antonio Carlos Monteiro. **Clown e corpo sensível: diálogos com a educação física**. Curitiba: Appris, 2016.

MIRANDA, _____ . **A Educação Física na constituição do corpo poético em Jacques Lecoq**. 2016. 152 f. Tese (Doutorado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

MORAES, Maria Cândida. A formação do Educador a partir da complexidade e da transdisciplinaridade. **Diálogo Educacional**. v.7, n.22, p. 13-38. 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MURRAY, Simon. Jacques Lecoq, Monika Pagneux and Philippe Gaulier: training for play, lightness and disobedience. In: HODGE, Alison (ed.) **Actor Training**. London: Routledge, 2010. Segunda edição. p. 215-235.

NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da Alegria: o lado invisível da vida**. São Paulo: CSN, 2005.

NÚNES, Lúcia de Fátima Royes. **“Repertório de Clown na Educação”**: elementos de uma pedagogia da palhaça na formação de professores. 2016, 191 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

OLIVEIRA, Denivaldo Camargo. **Formação em Palhaço: Reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços**. 2012.169 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

OLIVEIRA, José Regino de. **Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso**. 2008. 166 f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para Cena) – Programa de Pós-Graduação em Processos Compositivos para Cena, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

OSTHUES, Romulo Santana. **Um nariz vermelho feito (de) mídia**. 2017. 298 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PALHAÇARIA FEMININA. Chapecó, n. 1, 2012.

_____. Chapecó, n. 2, mar. 2014.

_____. Chapecó, n. 3, 2015.

_____. Chapecó, n. 4, 2018.

PEDRO, Ketilin Mayra. Educação, tecnologias digitais e inovação: reflexões sobre o ensino superior brasileiro. **TRIVIUM**, v. 6, p. 70-79, 2019.

PIMENTA, Daniele; DA SILVA, Daniel Marques. Nossa, essa peça ainda agrada, hein? O Circo-Teatro Guaraciaba e o melodrama... E o céu uniu dois corações. **Rebento**, n. 7, p. 64-89 2017.

PODECIRCUS – Episódio 47. Locução de Richard Riguetti. Spotify, mar. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2IEusF9B2RUi2iwSscQPjR?si=x9kIQusSR6i3wf83BWLz0w&nd=1> . Acesso em: 06 de janeiro 2021.

PUCETTI, Ricardo. Riso em três tempos. **Revista Lume**, Campinas: ed. Unicamp, n.1, p.67-74, 1998.

_____. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **Revista Lume**, v.1, n.3, p.83-93, 2000.

_____. No caminho do palhaço. **ILINX- Revista do Lume**, v.1, n.1, p. 121-126. 2012.

_____. **A Travessia do Palhaço: A Busca de uma pedagogia**. 2017. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: EDUFBA, 2013.

REMY, Tristan. **Entradas Clownescas: uma dramaturgia do clown**. São Paulo: SESC, 2016.

RIDICULOS. Direção: Rodrigo Luna, Paula Lice, Ronei Jorge. Produzido por Movioca Casa de Conteúdo. Salvador: BUHU! Filmes, 2016.

ROBLEÑO, Rodrigo **Viralata: o palhaço está solto!** Belo Horizonte: Gulliver Editora, 2015.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “Clown ou Palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gestos Inacabados: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1989.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. **Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano**. 2008. 297 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

SANTOS, Lesley R. **A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na Década de 80**. 2007. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil**. 2014. 280 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo. 2014.

SEYSSSEL, Waldemar. **Arrelia: uma autobiografia**. São Paulo: IBRASA, 1997.

SIDI, Pilar de Moraes; CONTE, Elaine. A Hermenêutica como possibilidade metodológica à pesquisa em educação. **RIAEE**, v.12, n.4, p.1942-1954. 2017.

SILMAN, Naomi. **LUME Teatro: 25 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SILVA, Erminia, **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável Público... o Circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVIA, Erminia; FILHO, Celso Amâncio de Melo. **Palhaços excêntricos musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, Pedro Eduardo. **A formação do palhaço circense**. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

_____. Transmissão oral e literatura oral. A tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço. **Rascunhos**, v.3, n.1, p. 99-113. 2016.

_____. O que é preciso para ser um palhaço?. **Rebento**, n.8, p. 152-184. 2018

SILVA, Rafael Resende Marques da. O jogo do palhaço da antiguidade a atualidade. **ILINX Revista Científica do Lume**, v. 12, p. 401-873-1, 2017.

_____. **Développement d'une pédagogie du jeu clownesque: um parcours entre Brésil et Europe**. 2019, 352 f. Tese (Doutorado em Artes e estudos teatrais) – Art et historie de l'art. Université Paul-Valéry Montpellier 3, França, 2019.

SILVA, Thalita C. **Memórias de um palhaço: o rito de passagem de Roger Avenzi para o palhaço Picolino II**. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grandedo Norte, Natal, 2011.

SIQUEIRA, Betina Cambraia Dias de; BONINI, Luci Mendes de Mello. Humanização em saúde: percepção de graduandos de enfermagem num projeto intitulado “Enfermeiros da Alegria, um sorriso transformador”. **Revista Científica Unilag**, v.1, n.1, p. 1-14, 2017.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOARES, Ana Lucia Martins. **Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação.** 2007, 258 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Cláudia Funchal Valente de. Criação e Aprendizado na Tradição do Palhaço de circo. **Anais ABRACE**, v.9, n.1, p. 1-5, 2008.

THEBAS, Cláudio. **O livro do palhaço.** São Paulo: Schwarcz, 2005.

TRIVIÑO, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação.** São Paulo: Atlas, 1987.

TONEZZI, José. et al. Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa. **O Mosaico: R. Pesq. Artes**, Curitiba, n.8, p.157-166, 2012.

VALLE, Leandro Alves do. **As ciências, o palhaço e a criança: as possibilidades de educabilidade científica do encontro entre a criança e o palhaço.** 2014, 131 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

VENEZIANO, Nayde. **A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação.** São Paulo: Códex, 2002.

VIANNA, Carlos; MAGRO, Roberto. **Variações: oito espetáculos de um Circo em Movimento.** Rio de Janeiro: FUNARTE. 2019.

VIEIRA, Cristiane Paoli. **“Movimento-imagem-ideia”:** o percurso de uma prática. 2016. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VILCHEZ, Ivan Carlos Curioso, **Identificação e percepções sobre o uso das tecnologias digitais da informação e comunicação por adultos com paralisia cerebral.** 2019, 205 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Estadual Paulista, 2019.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, 2014.

WELLER, Wivian; ZARDO, Sinara Pollom. Entrevista narrativa com especialistas: aportes metodológicos e exemplificação. **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 131-143. 2013.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do clown. **Integração.** Ano XV, nº56, p. 57-62. 2009.

_____. **O Clown visitante: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas.** Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível, risível e espontâneo na (des) formação do ator. **Ouvirouer**, v.9, n.1, p. 108-116. 2013.

_____. **Clown: “Desforma”**, rito de iniciação e passagem. 2016, 220 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. **A escuta do olhar ou o olhar escuta na formação e na cena clownesca/ palhacesca:** entrelaçamento de saberes das artes cênicas, educação física e educação: relatório científico. Campinas, 2020. 122 f. 2019.

_____. **Aprendiz de Clown:** abordagem processológica para iniciação a comicidade. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

APÊNDICE I - QUESTIONÁRIO

(Seção 1)

Levantamento de formadores/as de Palhaços/as no Brasil

Esse questionário tem como objetivo mapear formadores/as de palhaços/as no Brasil. O objetivo é levantar dados para a realização da pesquisa de doutorado de Felipe Bracciali na Unicamp, intitulada "A arte de formar palhaços/as", sendo orientada pelo Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto.

1) Endereço de e-mail *¹¹¹

(Seção 2)

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante.

O questionário é dividido em 5 partes e leva em torno de 25 minutos para ser respondido.

Desconfortos e riscos:

A pesquisa não oferece risco e/ou desconfortos físicos, a não ser a possibilidade de constrangimento no momento de responder às perguntas do questionário. Caso os participantes solicitem, poderão ter seus nomes substituídos por pseudônimos. Não existem outros riscos previstos.

Sigilo e privacidade:

Você tem a garantia de que sua identidade será mantida em sigilo e nenhuma informação será dada a outras pessoas que não façam parte da equipe de pesquisadores. Na divulgação dos resultados desse estudo, seu nome será substituído por pseudônimo, caso seja solicitado.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores por meio dos

Contatos abaixo:

Felipe Bracciali

Email: bracciali@me.com

Telefone: (014)999710-8028

Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das

08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887

Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: cep@fcm.unicamp.br.

A pesquisa foi aprovada em 2019 pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade de Campinas com CAAE número 11215219.5.0000.5404.

¹¹¹ Todas as perguntas marcadas por * era de resposta obrigatória do participante.

2) Ao responder este questionário, você está ciente de que as informações podem ser usadas no desenvolvimento da pesquisa e concorda com esse uso para fins científicos. *

- Concordo
- Não concordo

3) Deseja que seu nome seja substituído por um pseudônimo? *

- Sim
- Não

(Seção 3)

Parte 1 – Identificação

- 4) Nome completo*
- 5) Pseudônimo artístico (caso tenha)
- 6) Idade *
- 7) Gênero *

- Palhaço
- Palhaça
- Outro (Especificar)

- 8) Telefone de Contato (celular/WhatsApp). Ex: 11999999999 *
- 9) Cidade / Estado de residência *

(Seção 4)

Parte 2 - Formação acadêmica, artística e profissional

10) Processo educativo concluído (se alguma delas estiver em andamento, especifique no tópico “outro”) *

- Não frequentei educação formal
- Ensino básico
- Ensino fundamental
- Ensino médio
- Ensino técnico

- Graduação
- Mestrado
- Doutorado
- Outros

- 11) O seu processo educativo influenciou na sua decisão de trabalhar na área do palhaço? Se, sim, comente. *
- 12) Caso tenha cursado graduação, mestrado e doutorado, especifique cada um, por favor.
- 13) Conte-nos, brevemente, como foi sua formação artística. *

(Seção 5)

Parte 3 - Palhaço/a

14) Atua ou atuou como palhaço/a?*

- Sim *[ir para seção 6]*
- Não *[ir para seção 7]*

(Seção 6)

- 15) Atuação como palhaço/a
- 16) Há quanto tempo atua/atuou como palhaço/a? *
- 17) Em quais locais atua/atuou como palhaço/a? *

- Circo
- Teatro
- Espaços públicos (praças e rua)
- Hospital
- Televisão
- ONG
- Escola
- Outros (especifique)

- 18) Descreva sua formação como palhaço/a *
- 19) Participa de algum/a grupo/cia de palhaços/as? *

- Sim

Não

20) Caso participe, qual o nome do/da grupo/cia?

(Seção 7)

Parte 4 - Formador/a de Palhaços/as

21) Trabalha como formador/a de palhaços/as?

Sim. [ir para seção 8]

Não [ir para seção 9]

(Seção 8)

Atuação como formador/a de palhaços/as

22) Há quanto tempo você trabalha como formador/a de palhaços/as?*

23) Que tipo de formação de palhaço/a você oferece? Comente. *

24) Qual a duração da/s formação/ões que você oferece? (se for variadas, comente) *

25) Público-alvo *

Crianças

Jovens

Adultos

Idosos

Amadores

Profissionais

Outros (especifique)

26) Pela sua experiência, o que os alunos/as buscam na/s formação/ões que você oferece? *

Primeiro contato com a palhaçaria

Realização de trabalhos voluntários

Melhorar a comunicação em público

Autoconhecimento

Aprimorar o trabalho de palhaço

- Profissionalização
- Hobby
- Curiosidade sobre o assunto
- Outros (especifique)

27) Quais as estratégias pedagógicas que você utiliza durante as formações de palhaço/a? *

28) Considerando o seu processo de formação na palhaçaria, o que é fundamental para se tornar palhaço/a? *

(Seção 9)

Formadores/as de Palhaços/as

29) Em sua opinião, quais são os/as principais formadores/as de palhaços/as no Brasil? *

30) Como você avalia a formação de palhaços/as no estado? Comente. *

(Seção 10)

Parte 5 - Informações complementares

Obrigado por responder este questionário. Se você conhecer outros/as formadores/as, por favor, repasse o link para que mais pessoas possam participar dessa pesquisa. Se preferir, deixe o nome e os contatos (e-mail e telefone de preferência) dos/as mesmos/as que falaremos diretamente com eles/as, repassando o questionário.

31) Indique outros formadores/as que atuam no Brasil para responder ao questionário (Se possível nomes e contatos)

32) Caso julgue oportuno, deixe um comentário que possa contribuir com esta pesquisa e seu objetivo, que é compreender os processos de formação de palhaços/as no Brasil.

APÊNDICE II - ROTEIRO DE ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE

Participantes: Formadores de palhaço/a selecionados a partir dos resultados da primeira fase da pesquisa

Preâmbulo:

Em primeiro lugar queremos agradecer o aceite em colaborar voluntariamente com essa pesquisa sobre os processos de formação de palhaços.

Seu consentimento prévio é necessário para realizar a entrevista e para poder gravá-la (áudio). Cabe lembrar que seu depoimento somente será utilizado para efeito dessa pesquisa, sendo ainda sua identidade pode ser preservada mediante o uso de pseudônimo, caso seja de sua vontade.

Por favor, sinta-se à vontade para tomar o tempo necessário para as respostas. Pedimos ainda que seja o mais sincero e completo possível no depoimento.

Uma vez mais agradecemos a participação. Podemos começar?

Categorias temáticas:

A: Experiência como palhaço;

B: Experiência como formador de palhaços;

C: Formação de palhaço no Brasil;

D: Palhaço de hospital;

E: Gênero e Formação;

F: Sugestões;

A: Experiência como palhaço (artista):

1. Você poderia, por favor, comentar como foi seu contato inicial com a arte em geral?
2. Poderia agora, falar sobre sua trajetória como palhaço (como artista).
(Se não foi respondido na pergunta acima, aprofundar)
3. Como foi/tem sido seu processo de formação como palhaço?
4. Há quanto tempo você trabalha como palhaço?
5. Qual ou quais são os seus espaços de atuação como palhaço/a?
6. Quais palhaços/as influenciaram sua formação como palhaço?

B: Experiência como formador de palhaços

7. Conte-nos, como foi o processo de se tornar um formador de palhaço?
8. Como formador, poderia comentar quais cursos de formação que você oferece. Como funcionam? Onde acontecem? Quem participa?
9. Como é sua escolha de exercícios e dinâmicas para os cursos que você ministra? Existe alguma sequência que você segue?

10. Você poderia nos contar alguns exercícios/dinâmicas/jogos recorrentes em seu trabalho de formador?
11. Ao tornar-se formador você notou alguma mudança/transformação no seu processo artístico?
12. Se você tivesse que destacar alguns elementos essenciais para se tornar um bom palhaço, quais seriam?

C: Formação de palhaço no Brasil

13. Na sua opinião o que é necessário para ser um formador de palhaço?
14. Qual a sua percepção sobre os processos de formação de palhaços no Brasil?
15. Você identifica uma característica que merece destaque na formação de palhaço de um modo geral? Há algo específico sobre formar PalhaçXs para atuar no Brasil?
16. A partir de sua experiência, quais dificuldades de formar palhaços no Brasil poderiam ser destacadas?
17. Pensando sobre os diferentes espaços de atuação do palhaço, você vê necessidade de uma formação direcionada para cada um deles? Comente.
18. O que você aconselharia a outros profissionais que estejam preparando-se para tornarem-se formadores de palhaço?

Antes de finalizarmos, queremos conversar sobre alguns aspectos específicos:

D: Palhaço de hospital (caso tenha respondido a 17 de forma POSITIVA)

19. Existe uma procura crescente pela formação do palhaço para atuar no ambiente hospitalar (terapêutico). Sua experiência indica algum conhecimento específico que deva ser considerado?

E: Gênero e Formação

20. Considerando sua experiência, como tem sido a presença feminina na atuação e formação de palhaços/as no Brasil?
21. Já atuou ou colaborou com palhaças na formação de palhaços? (se for um formador masculino)
22. Você tem conhecimento de cursos direcionados exclusivamente para mulheres? Se SIM, quais características diferem essas formações?

F: Sugestões

23. Você gostaria de mencionar algo mais sobre o tema da pesquisa, ou seja, a formação de formadores de palhaços/as?

Encerramento: Muito obrigado pela participação, sem dúvida foi uma contribuição enorme para nosso estudo. Retornaremos em breve para que possas verificar a transcrição, antes de iniciarmos as análises.

Importante: Pedir currículo/ portfolio artístico e de formador dos entrevistados. Documentos (folder, cartazes, ...) sobre os cursos ministrados.

APÊNDICE III - LEVANTAMENTO PRELIMINAR DE FORMADORES DE PALHAÇO NO BRASIL

Nome	Estado
Adriana Marques	São Jose dos Campos / SP
Marcio Douglas	São Jose dos Campos / SP
Junior Taz	Hortolândia / SP
Chico Curi	Ribeirão Preto/ SP
Ésio Magalhães	Campinas / SP
Lily Curcio	Campinas / SP
Duba Becker	Campinas / SP
Helena Figueira	Campinas / SP
Rodrigo Mallet	Campinas / SP
Adelvane Néia	Campinas / SP
Ricardo Puccetti	Campinas / SP
Fernanda Jannuzzelli	Campinas / SP
Ana Teresa Costa Figueiredo	Campinas / SP
Marisa Riso	Bauru / SP
Rafael Marques	Bauru / SP
Andrea Macera	São Paulo / SP
Lu Lopes	São Paulo / SP
Natan Melissa	São Paulo / SP
Gabi Winter	São Paulo /SP
Cristiane Paoli Quito	São Paulo / SP
Bete Dorgam	São Paulo / SP
César Gouvea	São Paulo / SP
Rafael de Barros	São Paulo / SP
Silvia Leblon	São Paulo / SP
Aline Moreno	São Paulo / SP
Angela de Castro	São Paulo / SP
Paola Musatti	São Paulo / SP
Cláudio Thebas	São Paulo / SP
Marcio Ballas	São Paulo / SP
Victor Paulo de Seixas	São Paulo / SP
Hugo Possolo	São Paulo / SP
Alexandre Roit	São Paulo / SP
Val de Carvalho	São Paulo / SP
Cida Almeida	São Paulo / SP
Suzana Aragão	São Paulo / SP
Daniela Helena Biancardi	São Paulo / SP
Alberto Gaus	São Paulo / SP
Vanderli Santos	São Paulo / SP
Julio Adrião	São Paulo / SP
Cleber Ricardo Da Silva	São Paulo / SP

Alessandra Siqueira	São Paulo / SP
Wellington Nogueira	São Paulo / SP
Heraldo Firmino	São Paulo / SP
Raul Figueiredo	São Paulo / SP
Roberta Calza	São Paulo / SP
Soraya Saide	São Paulo / SP
Thais Ferrara	São Paulo / SP
Flávio Falcone	São Paulo / SP
Juliana Silveira Derretine	São Paulo / SP
Joana Barbosa	São Paulo / SP
Gabriella Argento	São Paulo / SP
Lana Sultani	São Paulo / SP
Tejas	São Paulo / SP
Luciana Caldeira Viacava	São Paulo / SP
Vera Abbud	São Paulo / SP
Paulo Candusso	São Paulo / SP
Marco Guerra	São Paulo / SP
Allan Benatti	São Paulo / SP
Fabio Angelus	São Paulo / SP
Fernando Sampaio	Cotia / SP
Lucas Branco	Guarulhos / SP
Brenda Villatoro	Guarulhos / SP
Alberto Gaus	Juquitiba / SP
Reinaldo Faccini	Pirassununga / SP
Rafael Aquino	Fernandópolis / SP
Bruna Walleska Contti	Sorocaba / SP
Samir Jaime	Sorocaba / SP
Fran Marinho	Santo André / SP
Manu Pestana	Santo André / SP
Luis Godoy	Limeira / SP
Eliseu Pereira	Limeira / SP
Domingos Savio Martins	Cruzeiro / SP
Edhyman Paulino Alves	Caraguatatuba / SP
Tiago Munhoz	Presidente Prudente / SP
Cléber Ricardo da Silva	Nazaré Paulista / SP
Katina Souza	Rio Claro / SP
Juliana Modro	Ubatuba / SP
Daniele Busatto Mendonça	São Carlos / SP
Harold Escobar	São Carlos / SP
Glaucy Fragoso	Rio de Janeiro / RJ
Ana Achcar	Rio de Janeiro / RJ
Karla Conca	Rio de Janeiro / RJ
Ana Luísa Cardoso	Rio de Janeiro / RJ
João Artigos	Rio de Janeiro / RJ
Paulinho Hartung	Rio de Janeiro / RJ
Flavia Marco	Rio de Janeiro / RJ
Cristiane Muñoz	Rio de Janeiro / RJ
Richard Rigueti	Rio de Janeiro / RJ
Marcio Libar	Rio de Janeiro / RJ
Alexandre Hryhorczuk	Rio de Janeiro / RJ
Fabio Freitas	Rio de Janeiro / RJ

Ricardo Abrantes Gadelha	Rio de Janeiro / RJ
Rafael Senna	Rio de Janeiro / RJ
Leo Carnevale	Rio de Janeiro / RJ
Rodrigo Robleño	Belo Horizonte / MG
Mariana Arruda	Belo Horizonte / MG
Adriana Morales	Belo Horizonte / MG
Rita Gusmão	Belo Horizonte / MG
Adriene Marize Muradas Nunes	Belo Horizonte / MG
Evandro	Belo Horizonte / MG
Rafael Protzner	Belo Horizonte / MG
Leonardo Rocha	Belo Horizonte / MG
Cícero Silva	Belo Horizonte / MG
Ana Elvira Wu	Uberlândia / MG
Diana Alves de Souza Magalhães	Uberlândia / MG
Aline Jorge	Uberlândia / MG
Thais Evangelista Ladir da Silva Mendes	Uberlândia / MG
Amanda Aloysa	Uberlândia / MG
Maria Lyra	Uberlândia / MG
Vanessa	Uberlândia / MG
Valéria Gianechini	Uberlândia / MG
Zilão Bueno	Uberlândia / MG
Junior moretti	Uberlândia / MG
Edu Silva	Uberlândia / MG
Guilherme Almeida	Uberlândia / MG
Hudson Salustiano	Uberaba / MG
Xisto Siman	Mariana / MG
Marcos Marinho	Juiz de Fora / MG
Eluhara Resende	Teófilo Otoni / MG
Carlos Souza Cruz	Vitória / ES
Zeck Mutamba	Anápolis / GO
Maneco Maracá	Goiânia / GO
Ana Cristina Evangelista	Goiania / GO
Saracura do Brejo	Goiania / GO
Sardinha	Goiania / GO
Jhony Robson	Goiania / GO
Felícia Castro	Campo Grande / MS
João Lima	Campo Grande / MS
Carlos Anunciato	Campo Grande / MS
Breno Moroni Girão Barroso	Campo Grande / MS
Ilson Oliveira	Cuiabá / MT
Luma Stobel de Freitas	Rondonópolis / MT
Zé Regino Oliveira	Brasília / DF
Ana Flavia Garcia	Brasília / DF
Ana Luiza Bellacostaa	Brasília / DF
Thiago Enoque	Brasília / DF
João Porto Dias	Samabaia / DF
Rafael de Moura	Porto Alegre / RS
Aline Marques	Porto Alegre / RS
Eveliana Marques	Porto Alegre / RS
Ana Fuchs	Porto Alegre / RS

Gabriel Guimard	Porto Alegre / RS
Melissa Dornelles	São Francisco de Paula/RS
Lucia Royes	Santa Maria / RS
Rafael Barreiro	Curitiba / PR
Mauro Zanatta	Curitiba / PR
Silvestre Neto	Curitiba / PR
Diego Baffi	Curitiba / PR
Caê Ramos	Curitiba / PR
Marcelo Jocum	Maringa / PR
Marcelo Adriano Colavitto	Maringa / PR
Alexandre Simioni	Londrina / PR
Adriano Lucio Huhn	Londrina / PR
Vanderleia Will	Florianópolis / SC
Antonia Vilarinho	Florianópolis / SC
Debora de Matos	Florianópolis / SC
Greice Miotello	Florianópolis / SC
Paula Bittencourt de Farias	Florianópolis / SC
Drica Santos	Florianópolis / SC
Pepe Nuñez	Florianópolis / SC
Charles Augusto de Oliveira	Florianópolis / SC
Michele Silveira	Chapecó / SC
João Lima	Salvador / BA
Geovane Nascimento	Salvador / BA
Demian Reis	Salvador / BA
Joice Aglae	Salvador / BA
Alê Casali	Salvador / BA
Alvaro Henriquez Casanova	Caeté-Açu / BA
Igor Sant'anna	Mucugê / BA
Diocelio Barbosa	João Pessoa /PB
Mancada Obom	João Pessoa /PB
Luis Eduardo Santos de Oliveira Ramos	João Pessoa /PB
Luis Carlos Vasconcelo	João Pessoa /PB
Ivanildo Piccoli	Maceió / AL
Rid teixeira	Maceió / AL
Julieta Zarza	Maceió / AL
Marcelo Gianini	Marechal Deodoro / AL
Teófanés Silveira Biribinha	Arapiraca / AL
Marianne Consentino	Recife / PE
Rafael Nascimento Barreiros	Recife / PE
Meson de Lira	Perpétuo Socorro / PE
TOCHA RIBEIRO	Arcoverde / PE
Anaíra Mahin	Vitória de Santo Antão / PE
Neto Holanda	Fortaleza / CE
Cláudio Ivo	Fortaleza / CE
Sâmia Bittencourt	Fortaleza / CE
Alysson Lemos	Fortaleza / CE
Felício da Silva	Fortaleza / CE
Neto Sier	Fortaleza / CE
Henrique Rosa	Fortaleza / CE
Francisco Jose de Souza	Fortaleza / CE

Antônio Gomides França	Joazeiro do Norte / CE
Miguel Cairo	Maracanaú / CE
Carlos Eduardo de Oliveira Junior	Palmas / TO
Jean Ricardo Palladino	Manaus / AM
Ana cláudia oliveira	Manaus / AM
Ana Caroline	Macapá / AP
Sandro Brito	Macapá / AP
Jones Barsou	Macapá / AP
Marton Maues	Belem / PA
Andréa Flores	Santa Maria de Belém do Grão Pará / PA
Stallin Siriguela	
Enne Marx	
Karina Flor	

**APÊNDICE IV - FREQUÊNCIA DE RESPOSTAS OBTIDAS EM
RELAÇÃO A REGIÃO, ESTADO E CIDADE.**

REGIÃO	ESTADO	CIDADE	QTD
Norte			
	Amazônas	Manaus	1
	Pará	Belém	1
	Amapá	Macapá	3
	Tocantins	Taquaruçu	1
	Acre		0
	Rondônia		0
	Roraima		0
Nordeste			
	Ceará	Fortaleza	4
	Paraíba	João Pessoa	2
	Pernambuco	Perpétuo Socorro - Alagoinha	1
		Arcoverde	1
		Recife	1
		Vitória de Santo Antão	1
	Bahía	Salvador	7
	Alagoas	Maceió	2
		Arapiraca	1
	Piauí		0
	Maranhão		0
	Rio Grande do Norte		0
	Sergipe		0
Centro-Oeste			
	Distrito Federal	Brasília	2
		Guará	1
	Mato Grosso do Sul	Campo Grande	2
	Mato Grosso	Cuiabá	1
	Goiás	Anápolis	1
		Goiania	2
SUL			
	Rio Grande do Sul	Santa Maria	1
	Paraná	Curitiba	2
		Maringá	1
		Jacarezinho	1
		Londrina	1
	Santa Catarina	Florianópolis	4
Sudeste			
	São Paulo	Hortolândia	1
		Santo André	2

	Ribeirão Preto	1
	Mogi das Cruzes	1
	Guarulhos	2
	Nazaré Paulista	1
	Ubatuba	1
	Presidente Prudente	1
	São Carlos	2
	Juquitiba	1
	Limeira	2
	Sorocaba	2
	Pirassununga	1
	Caraguatatuba	1
	Fernandópolis	1
	São José dos Campos	2
	Campinas	3
	São Paulo	18
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	8
Minas Gerais	Belo Horizonte	4
	Teófilo Otoni/Mg	1
	Uberlândia	6
	Juiz de Fora	1
	Uberaba	1
Espirito Santo	Vitória	1

APÊNDICE V - TABELA DE FREQUÊNCIA DE NOMES CITADOS UNIDOS PARA A CONTAGEM.

Nome de Referência	Nomes Referenciados	Frequência
Lume (51)	Lume	22
	Lume, Ricardo Puccetti	07
	Lume, Ricardo Puccetti, Carlos Simioni	01
	Ricardo Puccetti	20
	Ricardo Puccetti e Carlos Simioni	01
Barracão (40)	Barracão	05
	Barracão e Esio Magalhães	02
	Esio Magalhães	32
	Esio Magalhães e Tiche Vianna	01
Doutores da Alegria (23)	Doutores da Alegria	14
	Doutores da Alegria e Professores (Mussatti, Saide, Ferrara, Abbud, Afonso, Viacava, Douglas e Aguiar)	04
	Mussatti	02
	Marcio Douglas	01
	Heraldo Firmino	02
Andréa Macera (20)	Andréa Macera	18
	Escola de Palhaças	02
ESLIPA (16)	ESLIPA	13
	Richard Riguetti	03
Pepe Nuñez (16)	Pepe Nuñez	15
	Casa do Palhaço	01
Marias da Graça (15)	As Marias da Graça	05
	As Marias da Graça e Karla Conka	02
	Karla Conka	07
Teatro de Anônimos (11)	Teatro de Anônimos	06
	Anônimos e João Artigos	01
	João Artigos	02
	Anjos do Picadeiro	02
Cia LaMínima (09)	Cia LaMínima	02
	Cia LaMínima e Fernando Sampaio	02
	Fernando Sampaio	05

APÊNDICE VI - TABELA COMPLETA DE FREQUÊNCIA DE NOMES CITADOS COMO REFERÊNCIAS NA FORMAÇÃO DE PALHAÇOS.

Palavra	Contagem
Lume	51
Barracão	40
Doutores da Alegria	23
Bete Dorgan	21
Andréa Macera	20
Silvia Leblon	20
ESLIPA	16
Pepe Nuñez	16
As Marias da Graça	15
Cristiane Paoli Quito	15
Marcio Libar	15
Adelvane Néia	12
Teatro de Anônimo	11
Cia LaMínima	9
Lily Curcio	9
Biribinha	8
Cida Almeida	6
Luís Carlos Vasconcelos	6
Márcio Ballas	6
Ana Cardoso	5
Ana Wuo	5
Marton Maues	5
Rodrigo Robleño	5
Ale Casali	4
Escolas Circo	4
Ana Flávia Garcia	3
Felícia Castro	3
José Regino	3
João Porto Dias	3
Palhaços de Lona	3
Parlapatões	3
Rua	3
Val Carvalho	3
Vanderléia Will	3
Angela de Castro	2
Bando Palhaços	2
Chacovachi	2
Cláudio Thebas	2
Festivais	2
Gabriella Argento	2
Joana Barbosa	2
Joice Aglae	2

João Lima	2
Lu Lopes	2
Mussum	2
Mário Bolognesi	2
Palhaço Pimenta	2
Palhaços antigos	2
Prática	2
Público	2
Solar da Mímica	2
Sâmia Bitencourt	2
Academia do riso	1
Aline Marques	1
Ana Achcar	1
Ana Luiza Bellacosta	1
Andréa Flores	1
André Casaca	1
Antonia Vilarino	1
Aristoclowntas	1
Ateliê Titetê	1
Autoconhecimento	1
Benjamin	1
Breno Morroni	1
Cefac	1
Chaplin	1
Circo Capão	1
Circo ÇLheto	1
Circo Os kacos	1
Circo Palombar	1
Circos	1
Clowns de Shakespeare	1
César Gouveia	1
Daniela Carmona	1
Denis Camargo	1
Didi Mocó	1
Doutorzinhos	1
Encontros	1
Escola Brincantes	1
Escola Circo Anápolis	1
Escola Pernambucana Circo	1
Expresso Riso	1
Família Perrez	1
Flávia Marco	1
Francesco Zigrino	1
Fran Marinho	1
Gabriela Winter	1
Gordo e Magro	1
Grande Otelo	1
Grupo Galpão	1

Grupos	1
Ivanildo Piccoli	1
Jogando no Quintal	1
Julie Tazarza	1
Junio Santos	1
Kadú Oliviê	1
Lana Sultani	1
Lau Santos	1
Lígia Ruvernault	1
Marcos Caso	1
Mariana Arruda	1
Marianne Consentino	1
Mauro Zanatta	1
Mestres da Cultura Popular	1
Michele Barrica	1
Muppets	1
Nil Moura	1
Oscar Espínola	1
Palco	1
Palhaço Tomate	1
Paula Bittencourt	1
Paulo Candusso	1
Paulo Federal	1
Paulo Lima	1
Piolim	1
Plínio Marcos	1
Rafael Barreiros	1
Raul Barreto	1
Rhena Faria	1
Rita Gusmão	1
Roger Avanzi	1
SP escola de teatro	1
Suzana Aragão	1
Tom e Jerry	1
Traço Cia de teatro	1
Tubinho	1
Universidades	1

APÊNDICE VII - LISTA DE GRUPOS ARTÍSTICOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

Cia moscas volantes
Cia Donariz
Sociedade do Riso
Grupo Maria Cutia
Cia Candoca de Teatro do ce/ufsm
Grupo Armatrux
Cia mais caras
Cia. Teatral acontece
Cacompanhia de artes cênicas
Projeto Roda na Praça
Forte Voador
As Marias da Graça
Palhaços Trovadores
Cia Trecos in mundos.
Cia Simbiose
Ateliê Titetê
Núcleo Aclowindemia de Palhaços
Grupo Laje
Pua - Projeto Universidade em Ação
Grupo de Teatro Celeiro das Antas
Palhaços Sem Fronteiras
Clownbaret
Triciclo
Cia Pé na Terra
Companhia dos Anjos
Cia do Quintal
Palhaços de Plantão
Mirabolante Companhia;
Cia Los Trancos e Barrancos
Malagueta Produções
Agentes do Riso
Traço Cia de Teatro
Seres de Luz Teatro
Coletivo Cartas
Inhouse - Clowns and Circus
Grupo Zabriskie Teatro
Cia. Sítio do Jeca
Folia Circo Show
Projeto Guni
Cia Casa Circo
Teatro Mezcla
Clowns de Quinta

Piccolo Circo
Sampalhaças
Doutores da Alegria
Circo Laheto
Cia Humatriz Teatro
(A)gentes do Riso
Trio Arroz de Festa
Trupe Tópatu
Ponto de Cultura Em Cena escola livre de palhaços de Mato Grosso
Associação Cultural Em Cena escola de artes de Cuiabá
La Cascata Cia Cômica
Circo do Mato
Circo Perez
Cia Aristoclowntas
Circo os Kaco
Coletivo Mambembe
Cia Boca do Lixo
Teatro de Retalhos
Barracão Teatro
Cia. Clac
Rué La Companhia
Clownqueruma Cia
Grupo Lacarta Circo Teatro
Teatro Balbuinas
Cia. Cromossomos
Cia Buffa de Teatro
Clã Estúdio das Artes Cômicas
Cia Picnic de Teatro
Coletivo os Desconhecidos
Grupo Garajal
Núcleo Absurda Confraria
Associação Cirurgiões da Alegria
Associação Artística Cultural Cia Casa Circo
Nucleo Aclowndemia de Palhaçaria
Grupo as 10 graças de Palhaçaria
Cia. Antônia de Teatro
Nupepa (núcleo de pesquisa em palhaçaria) da Trupe de Truões
Deusas do Riso
Rede Catarina de Mulheres Palhaças
Pokas e Boas
Grupo Rosa dos Ventos
La Mínima
Circo Zanni
Solar da Mímica
Circo Pititico

Anjos da Alegria
Anjos e Companhia
Teatro do Sopro
Cia Palhaço Orgânico
Palhaça-ria e Narigudos
Trupe de Circo Social as Desempregadas
Cabaré das Rachas
Cia Fenomenal
Cia Pelo Cano
Circo da Trindade
Caravana Arco-íris
Grupo Gentz
Cia o Mínimo
Cia Palhaçaria
Cia Colapso
Risadinha
Ação pelo Riso e pela Saúde
Laboratório de Palhaças e Palhaços
Círculo Livre de Atuadores
Pacha e Titchenitza
Companhia Teatral Turma do Biribinha
Cia Teatral as Graças
Cia Fulanas de Tal
Viapalco Teatro e Circo
Núcleo Circo Único

APÊNDICE VIII - LISTA DE DISSERTAÇÕES DE MESTRADO SOBRE PALHAÇO

Título	Autor/a	Instituição	Programa	Ano
O Clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas	Ana Elvira Wu	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Educação	1999
Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade	Juliana Leal Dorneles	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Mestrado em Psicologia Social	2003
De Palhaço e Clown: que trata de algumas das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo	Conrado Augusto Gandara Federici	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Educação	2004
Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça	Marton Sergio Moreira Maués	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes Cênicas	2004
Clown: Absurdo e Encenação: processo de montagem do espetáculo “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”	Joice Aglae Brondani	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes cênicas	2006
O Discurso dos Doutores da Alegria: Análise semiótica das estratégias comunicativas junto ao público infantil	Luciana Gotijo	Pontifício Universidade Católica de São Paulo	Mestrado em Comunicação e Semiótica	2006
A Pedagogia das Máscaras por Francesco Zigrino: Uma Influência no Teatro de São Paulo na década de 80.	Leslye Revely dos Santos	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2007
Experiência Social e Expressão Cômica: os Parlapatões, patifes e paspalhões	Cauê Krüger	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Antropologia Social	2008
Dramaturgia da Atuação Cômica: o desempenho do ator na construção do Riso	José Regino de Oliveira	Universidade de Brasília	Mestrado em Artes visuais	2008
O papel da interatividades/crise na comunicação e criação em sistemas complexos: a ótica do clown	Ana Cristina Pilchowski	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	Mestrado em Comunicação e Semiótica	2008
A formação do palhaço: técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Êsio Magalhães e Fernando Cavarozzi	Débora de Matos	Universidade do Estado de Santa Catarina	Mestrado em Teatro	2009
“Olha o Palhaço no meio da rua!” Palhaço itinerante e o espaço público como território do jogo poético	Diego Elias Baffi	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes	2009
Palhaçar: Máscaras em uma patética-poética por rir	Luciane de Campos Olendzki	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Mestrado em Educação	2009
Da discussão “clown ou palhaço”: às permeabilidades de clownear-palhaçar	Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Mestrado em Artes Cênicas	2009
O Riso pela lógica do Palhaço na Clinicanálise do sofrimento psíquico grave	Juscelino Moreira de Assis	Universidade de Brasília	Mestrado em Psicologia clínica e Cultural	2010
Hoxwa: Imagens do corpo, do riso e outro: uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô	Ana Gabriela Morim de Lima	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Mestrado em Sociologia	2010
O Corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço	Claudia Funchal Valente de Souza	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2011
Memórias de um palhaço: O rito de passagem de Roger Avanzi para o Palhaço Picolino II	Thalita Costa da Silva	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	Mestrado em Ciências Sociais	2011
Caminhos para uma palhaça: Investigação a partir da obra de Avner, The eccentric	Ana Carolina Carvalho Torres Barbosa	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Mestrado em Teatro	2011
Jogando no Quintal: a (re)invenção na relação entre palhaço e impro	Thaís Carvalho Hércules	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2011

Doutores da Alegria e Profissionais de saúde: o palhaço hospitalar na percepção de quem cuida	Antonio Geraldo Gonçalves Sena	Universidade Federal de Minas Gerais	Mestrado em Saúde e Enfermagem	2011
Pedagogia da bobagem: uma oficina de palhaço para adultos com deficiência intelectual	Laili Von Czékus Flórez Cabalero	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes Cênicas	2012
Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina	Mariana Rabelo Junqueira	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Mestrado em Artes Cênicas	2012
Formação em palhaço: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços.	Denivaldo Camargo de Oliveira	Universidade de Brasília	Mestrado em Artes	2012
Branco ou Augusto? A duplicidade em cena – O Palhaço em “estado” de “transformação”.	Marcelo Batista Gomes	Universidade Federal de Uberlândia	Mestrado em Artes	2012
Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso	Fernanda Moreto Fernandes	Universidade Federal de Minas Gerais	Mestrado em Antropologia Social	2012
Carlitos: história de vida e obra de Charles Chaplin	Erika Lenk	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Educação	2012
Perseguindo as contingências: uma proposta metodológica para a análise do espetáculo de palhaço	Daniela Félix Carvalho Martins	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Ciências Sociais	2012
Competência Informacional em saúde para idosos: um palhaço pode contribuir?	Leonardo de Souza Melo	Fundação Oswaldo Cruz	Mestrado em Ciências	2012
La Strada: uma estética clownesca	Rafaela Fernandes clownesca	Universidade Federal de São Paulo	Mestrado em Ciências Sociais	2012
Aparição do Clown: de um mito racional-cristão ao nascimento da poesia	José Alexandre Serrão Rodrigues	Universidade Federal do Amazonas	Mestrado em Letras	2012
O jogo do Palhaço: a estética do Grupo Trampulim	Clayton Márcio Santos	Universidade Federal de Minas Gerais	Mestrado em Lazer	2012
A cia. La mínima e a comicidade no espetáculo A noite dos palhaços mudos	Lília Nemes Bastos	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2013
A música como recurso Cênico de palhaço: Cia. Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo	Celso Amâncio de Melo Filho	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2013
Teatralidade das margens: os sentidos da memória e do patrimônio, suas continuidades e descontinuidades no teatro do Bebê	Darlan de Mamann Marchi	Universidade Federal de Pelotas	Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural	2013
Cenas que revelam o encontro com a vida: a presença de intervenções cênicas no espaço hospitalar como provocadoras de alegria e humanização	Patrícia Mara de Miranda Pinheiro	Universidade Federal do Pará	Mestrado em Artes	2013
Mulheres Palhaças: percurso histórico da palhaçaria feminina no Brasil	Sarah Monteath dos Santos	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes cênicas	2014
Comicidade Feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças	Elaine Cristina Maia Nascimento	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes Cênicas	2014
Palhaços: Poética e Política nas ruas. Direito à cultura e à cidade	Flávio Aniceto dos Santos	Fundação Getúlio Vargas	Mestrado em História Contemporânea	2014
Ludicidade do Palhaço: contribuições e convergências com a dança	Denise Torraca Soares	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Dança	2014
As ciências, o palhaço, e a criança: as possibilidades de educabilidade científica do encontro entre a criança e o palhaço	Leonardo Alves do Valle	Universidade Federal de Juiz de Fora	Mestrado em Educação	2014
A palhaça bailarina: uma investigação para a comicidade física	Ana Cristina Vaz	Universidade de Brasília	Mestrado em Artes	2014

A formação do palhaço circense	Pedro Eduardo da Silva	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes	2015
Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira: especificidades da produção carioca nas décadas de 1980 e 1990	Amanda Dias Leite	Universidade Federal de Minas Gerais	Mestrado em Artes	2015
A formação do palhaço: interfaces com categorias Freirianias	Alexandre Romeiro	Universidade Nove de Julho	Mestrado Profissional em Gestão e Práticas Educacionais	2015
Do cômico ao crítico nos processos de criação: o corpo do palhaço e a construção da criticidade	Eliana Rosa Correia	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	Mestrado em Comunicação e Semiótica	2015
Nos (des)caminhos entre ciências biológicas e artes circenses e linguagem e conhecimento e formação e professores e... e... em autoproduções alegres	Leandro Barreto Dutra	Universidade Federal de Juiz de Fora	Mestrado em Educação	2015
Circo-Teatro através dos tempos: cena e atuação no pavilhão Arethuzza e no circo de teatro Tubinho	Fernanda Jannuzzelli Duarte	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes da Cena	2015
O espírito do doutor palhaço: palhaçoterapia e produção de saberes em espiritualidade e humanização em saúde	Allan Denizard Mota Marinho	Universidade Federal do Ceará	Mestrado em Saúde Pública	2015
Hotxá à luz da etnocologia: a prática cômica krahô	Ana Carolina Fialho de Abreu	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes Cênicas	2015
O Clown e a criança: poéticas de resistência	Marcelo Adriano Colavitto	Universidade Estadual de Maringá	Mestrado em Educação	2015
Educação popular e formação em saúde na perspectiva do palhaço cuidador estudo com base em um projeto de extensão	Aldenildo Araújo de Moraes Fernandes Costeira	Universidade Federal da Paraíba	Mestrado em Educação	2016
Por uma pedagogia do palhaço: riso, corpo jogador, transgressão e inversão	Marco Antônio da Silva	Universidade de São Paulo	Mestrado em Educação	2016
Pedagogia Palhacesca: uma poética de atravessamento, transgressão e comicidade na escola básica	Frederico de Carvalho Ferreira	Universidade Federal de Uberlândia	Mestrado em Artes	2016
Intervenções Riso-Clínicas: entre palhaços e trabalhadores na educação permanente em saúde mental	Rita Pereira Barboza	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Mestrado em Psicologia Social e Institucional	2016
Na eternidade cabe lá todo mundo: visita de palhaços a instituições de longa permanência	Ana Teresa Costa Figueiredo	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Antropologia	2016
Humor e Psicoterapia	Mariana Borges da Fonseca	Universidade de Brasília	Mestrado em Psicologia Clínica e Cultural	2016
Performance Clown e Saúde: o papel dos trapamédicos na humanização do ambiente hospitalar na cidade de Blumenau	Paula Sofia da Igreja	Universidade Regional de Blumenau	Mestrado em Desenvolvimento Regional	2016
Embutidos Gastronômicos de Estrelita e Uisquito: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce	Priscila Romana Moraes de Melo	Universidade Federal do Pará	Mestrado em Artes	2016
Entre a proeza e a bobagem: uma análise sociológica sobre o palhaço e o circo	Luis Eduardo Santos de Oliveira Ramos	Universidade Federal da Paraíba	Mestrado em Sociologia	2016
Os palhaços soviéticos e o teatro russo de vanguarda: diálogos e desdobramentos	Carlos Eduardo Alves Duarte Santos	Universidade de São Paulo	Mestrado em Letras	2016

Senhoras e Senhores, com vocês, os palhaços grotescos doutor, capitão e woyzeck!	Leandro Lago Santos	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho	Mestrado em Artes Cênicas	2016
O palhaço gargalhou, o mágico iludiu e o acrobata arriscou: artes circenses como metáfora da vida	Kamylla Rodrigues Pereira da Silva	Universidade Federal de Campina Grande	Mestrado em História	2016
Do palhaço à palhaçoformance: uma poética da presença do palhaço em performance	Tiago Gonçalves Teles	Universidade Federal de Santa Maria	Mestrado em Artes Visuais	2016
Uma chave na ponta do nariz: Arte e performance clowns no hospital	Camila Maurício Zedron	Universidade Federal de Santa Catarina	Mestrado em Antropologia Social	2016
“Movimento-Imagem-Ideia” o percurso de uma prática	Cristiane Paoli Vieira	Universidade São Paulo	Mestrado em Artes	2016
A Travessia do Palhaço – A busca de uma pedagogia	Ricardo Puccetti	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes Da Cena	2017
Cristiane Paoli Quito, formadora de palhaços	Danielle Burghi	Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho	Mestrado em Artes Cênicas	2017
Olha a palhaça no meio da rua: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!	Maria Silva do Nascimento	Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho	Mestrado em Artes Cênicas	2017
Redução de danos e vínculos com usuários de drogas: a escuta do olhar de um palhaço	Rafael Torres Azevedo	Universidade Federal de Uberlândia	Mestrado em Psicologia	2017
Significados das práticas dos “terapeutas da alegria” sobre pacientes adultos internados em um hospital universitário	Soraia de Camargo Catapan	Universidade Federal de Santa Catarina	Mestrado em Saúde Coletiva	2017
A menor distância entre duas pessoas: ser-clown	Jaqueline de Freitas Figueiredo	Universidade Federal do Amazonas	Mestrado em Psicologia	2017
O Corpo em estado de palhaço: vulnerabilidade e autoconhecimento a serviço do estado de saúde	Paula Andréia Murillo Gómez	Universidade Federal da Bahia	Mestrado em Artes Cênicas	2017
De palhaça e velhos: vozes dramáticas no contexto asilar	Cassandra Batista Peixoto Ormacha	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes da Cena	2017
Um nariz vermelho feito (de) mídia	Romulo Santana Osthues	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Divulgação Científica e Cultural	2017
O clown como imagem arquetípica e processo de transformação de si	Renata Domingos Volpato	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes	2017
Palhaços e Palhaças enquanto deuses irreverentes em zonas de vulnerabilidade social em defesa dos direitos humanos	Thiago Araujo	Universidade Federal de Minas Gerais	Mestrado em Lazer	2017
Por trás do nariz vermelho: breve história de um palhaço brasileiro	Eduardo Dias do Santos	Universidade Federal de Ouro Preto	Mestrado em Artes Cênicas	2017
Escola de palhaços: Estudo sobre a prática pedagógica do Programa de Formação de Palhaço para Jovens dos Doutores da Alegria	Thaís Caroline Póvoa Balaton	Universidade de São Paulo	Mestrado em Artes	2018
O riso grotesco, a commedia dell’arte e o clown: vivência e aprendizado no Barracão Teatro	Raissa Guimarães de Souza Araújo	Universidade Estadual de Campinas	Mestrado em Artes da Cena	2019
Tem palhaça na rua-rio? Tem sinsinhô! Vivências de palhaçaria e educação popular no Porto do sal	Alana Clemente Lima	Universidade Federal do Pará	Mestrado em Artes	2019
Subindo a montanha: reflexões e narrativas de uma palhaça em movimento	Isis Beatriz Anunciato	Universidade Federal de Uberlândia	Mestrado em Artes Cênicas	2020

APÊNDICE IX - LISTA DE TESES DE DOUTORADO SOBRE PALHAÇO

Título	Autor	Universidade	Programa	Ano
A Máscara e a Formação do Ator	Elizabeth Pereira Lopes	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Artes Cênicas	1991
O chá de Alice: a utilização da máscara do clown no processo de criação do ator	Elisabete Vitória Dorgam Martins	Universidade de São Paulo	Doutorado em Artes Cênicas	2004
Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida	Kátia Maria Kasper	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Educação	2004
O palhaço negro que dançou a chula para o marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil: mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca	Daniel Marques da Silva	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Doutorado em Teatro	2004
Entre Terapeutas e Palhaços: a recalcitrância em ação	Alexandra Cleopatre Tsallis	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	Doutorado em Psicologia	2005
Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação	Ana Lúcia Martins Soares.	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Doutorado em Teatro	2007
Pelo vigor do palhaço	Juliana Leal Dorneles	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	Doutorado em Psicologia Clínica	2009
A Dramaturgia Circense: conformação, persistência e transformações	Daniele Pimenta	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Artes	2009
<i>Varda che baucco!</i> Transcursos fluviais de uma <i>Pesquisatriz:</i> Bufão, <i>Commedia Dell'arte</i> e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras	Joice Aglae Brondani	Universidade Federal da Bahia	Doutorado em Artes Cênicas	2010
Caçadores de Risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria	Demian Moreira Reis	Universidade Federal da Bahia	Doutorado em Artes Cênicas	2010
Criação Pública: o desvelar da poética dos palhaços trovadores na montagem de “o mão de vaca”	Manton Sergio Moreira Maués	Universidade Federal da Bahia	Doutorado em Artes Cênicas	2012
Os trapalhões no reino da academia: revista, rádio e circo na poética <i>trapalhônica</i>	André Carrico	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Artes	2013
Corpo, Mimese e experiência na arte do palhaço	Beatriz Staimbach Albino	Universidade Federal de Santa Catarina	Doutorado em Ciências Humanas	2014
Repertório de clown na educação: elementos de uma pedagogia da palhaça na formação de professores	Lucia de Fatima Royes Nunes	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Educação	2016
A Educação Física na constituição do corpo Poético em Jaques Lecoq	Antônio Carlos Monteiro de Miranda	Universidade Estadual de Maringá	Doutorado em Educação Física	2016

E o palhaço o que é? O Circo de Dona Bilica na perspectiva da economia criativa: uma análise das dimensões de tecnologia, tamanho, espaço e tempo	Adalta Aires Parada	Universidade Federal de Santa Catarina	Doutorado em Administração	2016
O Palhaço-Educador: arte e educação para a sustentabilidade nos parques de Pituaçu e Abaeté, Salvador, Bahia	Igor Rodrigues de Sant'anna	Universidade do Estado da Bahia	Doutorado em Educação e Contemporaneidade	2016
Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem	Ana Elvira Wu	Universidade Estadual de Campinas	Doutorado em Artes da Cena	2016
Estado de infância: a poiesis na arte da palhaçaria	Marcelo Adriano Colavitto	Universidade Estadual de Maringá	Doutorado em Educação	2019
O sorriso da palhaça: pedagogias do riso e do risível.	Ana Carolina Müller Fuchs	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	Doutorado em Educação	2020
Como soltar a franga sem deixar a peteca cair: experimentos da Dra. Catavento e o processo de seleção de palhaços no Especialistas da alegria	Patrícia Pluschkat	Universidade Federal do Paraná	Doutorado em Educação	2020
Brincar, atuar: a linguagem do palhaço no ensino das artes cênicas	Aramis David Correia Dos Santos	Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro	Doutorado em Artes Cênicas	2020

APÊNDICE X - TABELAS DE DADOS QUANTITATIVOS RETIRADO DO QUESTIONÁRIO

Faixa etária dos formadores (as) de palhaços (as)

Faixa etária	Frequência
26 a 30 anos	14
31 a 35 anos	13
36 a 40 anos	24
41 a 45 anos	16
46 a 50 anos	14
51 a 55 anos	12
56 a 60 anos	10
61 a 65 anos	4
Acima de 66 anos	3
Total	110

Fonte: Autoria própria

Faixa etária dos participantes separados por sexo

Faixa etária dos participantes	Frequência de formadoras	Frequência de formadores
26 a 30 anos	3	11
31 a 35 anos	8	5
36 a 40 anos	8	16
41 a 45 anos	9	7
46 a 50 anos	6	8
51 a 55 anos	4	8
56 a 60 anos	6	4
61 a 65 anos	1	3
Acima de 66 anos	1	2
Total	46	64

Fonte: Autoria própria

Curso de graduação dos participantes do estudo

Formação na graduação	Frequência
Teatro	18
Artes Cênicas	15
Educação Artística	5
Filosofia	5
Letras	5
Não especificou	5
Educação Física	4
Pedagogia	4
Comunicação social	3
Antropologia	2
História	2
Markentig	2
Psicologia	2
Artes Plásticas	1
Artes Visuais	1
Bacharel em Ciências Militares	1
Ciências Biológicas	1
Ciências do Esporte	1
Ciências Sociais	1
Dança	1
Direito	1
Enfermagem	1
Fisioterapia	1
Fotografia	1
Gestão de Turismo	1
Relações Internacionais	1
Terapia Ocupacional	1
Urbanismo	1
Total	87

Fonte: Autoria própria

Frequência de participantes que atuam como palhaço (a)

Atua como palhaço (a)	Frequência
Sim	109
Não	1
Total	110

Fonte: Autoria própria

Frequência quanto ao tempo de atuação como palhaço (a)

Há quanto tempo atua/atuou como palhaço/a	Frequência
1 a 5 anos	3
6 a 10 anos	15
11 a 15 anos	25
16 a 20 anos	23
21 a 25 anos	21
26 a 30 anos	13
31 a 35 anos	5
Mais de 36 anos	4
Total	109

Fonte: Autoria própria

Frequência quanto ao tempo de trabalho como formador (a) de palhaço (a)

Há quanto tempo você trabalha como formador/a de palhaços/as?	Frequência
1 a 5 anos	25
6 a 10 anos	27
11 a 15 anos	27
16 a 20 anos	16
21 a 25 anos	7
26 a 30 anos	5
31 a 35 anos	2
Mais de 36 anos	1
Total	110

Fonte: Autoria própria

Frequência em relação aos objetivos dos alunos ao buscar formação de palhaço (a)

O que os alunos/as buscam na/s formação/ões que você oferece?	Frequência
Primeiro contato com a palhaçaria	98
Aprimorar o trabalho de palhaço	93
Autoconhecimento	73
Realização de trabalho voluntário	72
Curiosidade sobre o assunto	71
Profissionalização	61
Melhorar a comunicação em público	55
Hobby	27
Outros	11
Total	561

Fonte: Autoria própria

Frequência de repostas sobre a participação em grupo de palhaços

Participa de algum/a grupo/cia de palhaços/as?	Frequência
Sim	93
Não	16
Não respondeu	1
Total	110

Fonte: Autoria própria

Frequência etária de iniciação como palhaço

Idade em que iniciou como palhaço/a	Formadoras	Formadores
menos de 13 anos	0	1
13 a 20 anos	12	23
21 a 25 anos	18	23
26 a 30 anos	8	11
31 a 35 anos	3	3
36 a 40 anos	3	1
41 a 45 anos	0	0
46 a 50 anos	1	1
51 a 55 anos	0	1
TOTAL	45	64

Fonte: Autoria própria

Tempo de atuação como palhaço/a antes de trabalhar como formador/a

Tempo de Experiência atuando como palhaço/a antes de começar a realizar formações.	Formadoras	Formadores
menos de 1 ano	3	3
1 a 5 anos	21	27
6 a 10 anos	10	26
11 a 15 anos	7	5
16 a 20 anos	3	1
21 a 25 anos	2	1
26 a 30 anos	0	0
31 a 35 anos	0	0
Mais de 36 anos	0	1
TOTAL	46	64

Fonte: Autoria própria

ANEXO I – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A ARTE DE FORMAR UM PALHAÇO

Pesquisador: FELIPE BRACCIALLI

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 11215219.5.0000.5404

Instituição Proponente: Faculdade de Educação Física

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.371.206

Apresentação do Projeto:

O palhaço, emblemática figura presente nas mais diferentes culturas, desafia o tempo e reafirma sua importância social em pleno século XXI. A contemporaneidade revela distintos caminhos formativos para o desenvolvimento do palhaço, artista que segue ocupando diferentes espaços (teatro, circo, rua, hospital, entre outros), tratando de entrelaçar simbolismos arcaicos às novas expectativas estético-artísticas. Esse projeto de pesquisa tem como objetivo analisar a múltiplas formas de formação de palhaço contemporâneo e seus matizes buscando a eficiência artística e social nas diferentes áreas de sua atuação. Para tal, a pesquisa será dividida em duas fases, sendo a primeira um questionário online com objetivo de mapear os formadores de palhaço em atividade no Brasil. Na segunda fase, trataremos de estudar os principais formadores com expertise reconhecida nos diversos ramos da palhaçaria brasileira, por meio de entrevista em profundidade. Embora não se pretenda apresentar uma proposta de formação para o palhaço, entendemos que é possível expor elementos que contribuam para a reflexão sobre um processo secular e certamente em constante revitalização. Uma proposta que visa contribuir com o avanço da pedagogia circense, área em franca expansão nacional e internacionalmente.

HIPÓTESE DE TRABALHO

A formação do palhaço ocorre de diferentes formas: autodidata; tutoria individual (mestres/aprendiz); cursos livres e cursos regulares, em geral sem que haja um projeto

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
 Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887
 UF: SP Município: CAMPINAS
 Telefone: (19)3521-8938 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



UNICAMP - CAMPUS
CAMPINAS



Continuação do Parecer: 3.371.206

sistemático que registre, analise e retroalimente o processo;

. Os protagonistas da formação de palhaços no Brasil possuem um amplo e variado leque de estratégias, na maioria dos casos, fundadas na experiência empírica de cada profissional;

. Houve um período inicial com forte influência de formadores/instituições estrangeiras, e na atualidade há uma maior autonomia nacional nesse processo formativo;

. Existe um processo de "hiper-especialização" na formação do palhaço, conforme os distintos campos de atuação, tais como: palhaço de hospital; palhaço para teatro; palhaço de circo; palhaço de rua, entre outros;

. O diálogo entre os campos de atuação precisa estar presente na formação inicial do palhaço brasileiro uma vez que em geral os artistas trabalham em diversos campos de atuação.

Objetivo da Pesquisa:

OBJETIVO GERAL

O presente estudo tem como objetivo debater a formação de palhaço no Brasil, considerando as idiossincrasias das diferentes áreas de atuação e os tipos de formação existentes.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

. Descrever os distintos campos de atuação do palhaço e a existência ou não do diálogo entre eles;

. Analisar as convergências e divergências da formação profissional para cada um dos campos de atuação;

. Mapear os formadores de palhaço no Brasil, destacando aqueles com atuação mais ampla e relevante;

. Conhecer as principais estratégias pedagógicas empregadas na formação do palhaço brasileiro e se há diálogo entre elas;

. Destacar as principais fontes/referências artísticas, profissionais, literárias empregadas pelos formadores de palhaço no Brasil;

. Identificar os elementos centrais para uma formação básica (não específica) do palhaço

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Segundo o pesquisador o projeto não apresenta riscos previsíveis, a não ser possível constrangimento durante a entrevista. De todo modo o pesquisador se compromete a dar todo apoio.

Os benefícios virão por conta da participação num estudo que em muito ajudará a compreender a realidade desta classe de trabalhadores brasileiros.

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

Bairro: Barão Geraldo

CEP: 13.083-887

UF: SP

Município: CAMPINAS

Telefone: (19)3521-8936

Fax: (19)3521-7187

E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 3.371.206

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trata-se de um projeto de Doutorado da Faculdade de Educação Física da Unicamp. Pesquisador: Felipe Braccialli - Orientador Prof. Dr. Marco Antonio Coelho Bortoleto, ambos da Unicamp. Relevante para a temática, o pesquisador irá localizar em solo brasileiro formadores de PALHAÇOS. Após consulta irá entrevistar de 40 a 50 participantes, através de uma entrevista semiestruturada - on line. Depois de uma avaliação, irá selecionar de 05 a 07 dos abordados para uma entrevista ao vivo, de caráter qualitativo. Para esta segunda fase o pesquisador irá ao encontro do participante. O áudio da segunda entrevista será guardado por um ano como diz o pesquisador

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador apresentou os documentos exigidos pela Resolução 466/12:

- Folha de rosto de acordo
- Critérios de Inclusão e Exclusão de acordo
- Financiamento assumido pelo próprio pesquisador
- Cronograma de acordo
- Roteiro da entrevista semi estruturada
- TCLE de acordo

Recomendações:

vide abaixo

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O pesquisador atendeu o pedido deste CEP, ou seja, inseriu no TCLE as orientações sobre RESSARCIMENTO E INDENIZAÇÃO, assim como estabeleceu o tempo de armazenamento do audio das entrevistas.

Considerações Finais a critério do CEP:

- O participante da pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (quando aplicável).
- O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável).

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
 Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887
 UF: SP Município: CAMPINAS
 Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 3.371.206

- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.

- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

- Lembramos que segundo a Resolução 466/2012, item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

- O pesquisador deve manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período de 5 anos após o término da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P	28/05/2019		Aceito

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
 Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887
 UF: SP Município: CAMPINAS
 Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 3.371.206

Básicas do Projeto	ETO_1313093.pdf	10:25:57		Aceito
Outros	carta_resposta_a_pendencia_atual_28052019.pdf	28/05/2019 10:25:26	FELIPE BRACCIALLI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLErevisado.pdf	28/05/2019 09:43:02	FELIPE BRACCIALLI	Aceito
Outros	AtestadoMatricula.pdf	05/04/2019 15:47:46	FELIPE BRACCIALLI	Aceito
Outros	FUncionalMACB.pdf	05/04/2019 12:05:40	FELIPE BRACCIALLI	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.pdf	18/03/2019 19:14:25	FELIPE BRACCIALLI	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRosto.pdf	18/03/2019 19:04:48	FELIPE BRACCIALLI	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPINAS, 05 de Junho de 2019

Assinado por:
Renata Maria dos Santos Celeghini
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Tessália Vieira de Camargo, 126
Bairro: Barão Geraldo CEP: 13.083-887
UF: SP Município: CAMPINAS
Telefone: (19)3521-8936 Fax: (19)3521-7187 E-mail: cep@fom.unicamp.br