



Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul
Curso de Artes Cênicas e Dança - Licenciatura

O PALHAÇO NA CENA TEATRAL. CADÊ?!

Orientanda: Tatiana Vieira

Orientador: Marcus Villa Góis

Campo Grande – MS

Novembro de 2015



TATIANA VIEIRA

O PALHAÇO NA CENA TEATRAL. CADÊ?!

Artigo Científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Artes Cênicas e Dança no Curso de Graduação em Artes Cênicas e Dança – Licenciatura da UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Campo Grande – MS

Novembro de 2015

O PALHAÇO NA CENA TEATRAL. CADÊ?!

Tatiana Vieira¹

Marcus Villa Góis²

Resumo: No Brasil as escolas de formação circense surgiram a partir da década de 70, essas escolas facilitaram a integração dos artistas de teatro com o circo bem como os circenses com o teatro e aos poucos a prática do circo-teatro foi se fortalecendo. O universo do palhaço circense logo se tornou foco de investigação teatral, as técnicas de palhaçaria são utilizadas por grupos e diretores teatrais em seus experimentos cênicos, pesquisas e produções que se destacam na contemporaneidade. O palhaço se adaptou para cena teatral ou foi o ator que buscou a técnica da palhaçaria para interpretar o palhaço? Fato é que recorro aos estudos bibliográficos que tratam acerca do tema, à dramaturgia e a prática da arte do palhaço na montagem do espetáculo “Cadê?!” que utiliza como suporte à linguagem do palhaço na busca da compreensão da presença do palhaço na cena teatral.

Palavras-chaves: Palhaço; Teatro; Circo; Clown

INTRODUÇÃO

Assim que iniciei o processo de pesquisa sobre o palhaço em 2010 encontrei no trabalho de “Biribinha”, a principal referência nos estudos da expressão que buscava para a construção da dramaturgia do espetáculo e para a composição da minha palhaça “Zureta” e do palhaço “Xico” feito por um companheiro de cena.

“Biribinha” é o nome do palhaço de Teófanos Silveira. Seu nome artístico foi herdado do seu pai Nelson Silveira, o primeiro palhaço “Biriba”. Ele foi diretor, ator, acrobata e palhaço, transitou entre o circo e o circo-teatro e após a sua morte deixou uma linhagem de palhaços que já está na quarta geração da família Silveira.

Por que o palhaço Biribinha? Minha experiência artística, até 2010, era de atriz e diretora teatral. Ao me deparar com a possibilidade de montar um trabalho com palhaço, me questionei: seria um espetáculo *com* palhaços ou espetáculo *de* palhaços? Existe diferença? O palhaço é uma personagem? Vou compor ou vou interpretar uma palhaça? Essas perguntas práticas surgiram ao observar o trabalho

¹ Acadêmica do curso de Licenciatura Artes Cênicas e Dança da UEMS, atriz e palhaça. Desenvolve trabalho de conclusão de curso (TCC) sob a orientação do Prof^o. Dr^o. Marcus Villa Góis.

² Professor efetivo no curso de Artes Cênicas e Dança, licenciatura, da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), desde 2011. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente com os seguintes conteúdos: teatro, circo, commedia dell'arte, interpretação e corpo. Fundou, a partir do curso de Artes Cênica e Dança, o grupo APE-IPE (Aliança de Pesquisa e Extensão Interdisciplinar em Processos Criativos e Estéticas Cênicas) com duas linhas de pesquisa. Linha 1: Percursos Pedagógicos e Criativos. Linha 2: Estéticas e Poéticas da Cena.

de Biribinha. O referencial teórico citado neste artigo faz parte da tentativa de responder essas indagações.

Em 2011 foi a primeira vez que assisti ao vivo o trabalho da “Turma do Biribinha”, o espetáculo “O Reencontro de Palhaços na Rua é a Alegria do Sol com a Lua” apresentado na praça da cidade de Presidente Prudente. Já havia iniciado meu processo de montagem do espetáculo, mas a experiência de assistir o trabalho de “Biribinha” me fez perceber que havia muito a pesquisar e senti a literalidade da frase: “palhaçada é coisa séria!”. Por outro lado, se restava alguma dúvida sobre prosseguir com o estudo da linguagem, foi substituída pela paixão do ofício de ser palhaça.

Nos anos seguintes, atrelado a produção do meu espetáculo, continuei acompanhando o trabalho, através de publicações, entrevistas e vídeos na internet, do palhaço Biribinha. Em 2014 tive a oportunidade de participar da “V Mostra de Palhaços do Pantanal”: “Pantalhaços”; encontro de palhaços em que Teófanés Silvera gentilmente me cedeu duas horas de seu tempo. Apresentei minha pesquisa e tinha a intenção de convencê-lo a ser meu objeto de estudo. Para minha surpresa ele aceitou e ao mesmo tempo em que indagou o motivo pelo qual ia pesquisá-lo se eu também era palhaça. O rumo da *prosa* se inverteu, de entrevistadora passei para entrevistada, debatemos sobre meu espetáculo “Cadê?!”, o qual ele havia assistido, e saí de lá encorajada pelo próprio Biribinha num ato de generosidade ímpar, a escrever o processo e a experiência do meu trabalho.

Ermínia Silva (2011), após entrevista com o palhaço Biribinha, afirma que ele representa a nova geração de artistas que se renovaram após a década de 1970, quando o circo-teatro apontou novos desafios: como o de ultrapassar as barreiras da lona circense e expandir a arte do circo para novos espaços. Biribinha acumulou experiência no circo, na rua e no teatro. Reinventou sua arte e o palhaço de picadeiro se adaptou às novas propostas artísticas com a cena teatral.

Atualmente seu trabalho é voltado exclusivamente para o palco, um ator que domina a linguagem desse palhaço que transita entre o circo e o teatro. Ator e palhaço, em seus espetáculos é possível observar um trabalho atrelado à dramaturgia teatral, a exemplo o espetáculo mais recente, de 2014: “Eu Sem Você, Não Sou Ninguém” que conta a história de um palhaço que sai do corpo do seu criador e vai parar no corpo de um boneco, uma comédia circense, com toque de melodrama, teatro de animação e palhaçaria.

A linguagem circense somada à linguagem teatral é uma das práticas artísticas que vem se tornando cada vez mais comum nas produções contemporâneas. A formação de grupos que trabalham com essas linguagens, e a expansão de políticas públicas que fomentam as artes cênicas, contribuem para fortalecer esse seguimento. O palhaço transita por essas duas linguagens e se destaca na cena teatral em espetáculos que se tornaram referências no cenário nacional e internacional.

O palco e o teatro se tornaram extensão dessa representação, e o “palhaço ator” ou “ator palhaço” vai se adaptar, transformar, ressignificar e principalmente se incorpora dentro da cena teatral. É através dessa realidade que se faz necessária a busca do conhecimento e compreensão da presença do palhaço na produção teatral, especificamente na produção do espetáculo “Cadê?!”.

1. CIRCO E TEATRO

A relação entre as artes circenses e o teatro existem há muitos séculos. Considerando que as artes cênicas integram o teatro, a dança, a ópera e o circo, Marcus Villa Góis ressalta que “[...] essa divisão é recente e que na pré-história o corpo juntamente com a voz, ou seja, o ser humano com todos seus recursos cultuava os deuses com uma atitude ritual que deu origem ao teatro” (GÓIS, 2005, p. 132).

Góis ainda aponta alguns exemplos históricos a fim de explicitar essa relação de proximidade entre o circo e o teatro, tais como os rituais aos deuses no antigo Egito; a política do Pão e Circo em Roma através dos jogos lúdicos³, o teatro das feiras durante a Idade Média⁴, as companhias criadas pelos saltimbanco⁵, dentre tantos outros. O surgimento da *Commedia dell’Arte* elucida muito bem tal relação por se tratar de um gênero artístico carregado de elementos teatrais e circenses.

³ Jogos lúdicos eram para divertimento do público ao mesmo tempo em que tentava equilibrar em parte o horror do extermínio de escravos e cristãos no Circo Máximo e no Coliseu. Faziam parte desses jogos as artes dos cavaleiros nos Espetáculos de Tróia, dos acrobatas dos malabaristas e dos artistas ambulantes.

⁴ No teatro religioso ocorriam representação dos milagres, mistérios e moralidades da igreja durante a Idade Média, período em que a Igreja Católica censurou todo tipo de artista cênico, sobre o conceito de que o corpo era a morada do pecado, proibiu a utilização do mesmo como meio de espetáculo em espaços públicos.

⁵ No renascimento, algumas companhias de saltimbanco se especializaram e conseguiram formar dinastias que chegaram quase até nossos dias, como é caso dos Funâmbulos *Knie* na Suíça ou os *Chiarini* italianos: bonequeiros e virtuosos cavaleiros foram os primeiros a tentar teatralizar os seus números.

Do século XVI ao XVIII a *Commedia dell'Arte* com suas cenas improvisadas a partir de um *canovaccio*⁶ dominou o mercado de artistas na Itália, França, Espanha, Alemanha, Áustria e Rússia. A estrutura do roteiro indica as ações que os atores precisam executar como: entradas, saídas, monólogos, diálogos, cantar, dançar. Os personagens são fixos, possuem máscaras próprias as quais revelam personalidade de cada personagem, destacam-se as máscaras do Zanni, Pantaleão, Arlequim, Capitão e Doutor e mais os apaixonados.

Já o circo, muito embora tenha surgido, assim como no teatro, junto com a humanidade, no que diz respeito às origens do circo moderno Góis observa: “Beates, alemão, foi o primeiro a tentar na capital francesa a união dos jogos hípicas como os antigos espetáculos romanos. Mandou construir em madeira uma pista oval, como o Circo Máximo, que obteve relativo sucesso até metade do século XVIII” (GÓIS, 2005, p. 138).

Mas a ideia de um espaço específico, para apresentação de números de adestramento, doma de animais, exposições de proezas e habilidades diversas, surge em 1768 com Philip Astley, na capital inglesa, no período da Revolução Industrial e da Revolução Francesa⁷. Praticamente todas as obras que tratam da história do circo admitem o papel de Philip Astley na consolidação do circo moderno.

Porém, ao partirmos de uma visão historicista para as artes circenses é preciso também reconhecer a contribuição dos chineses, indianos, egípcios, ucranianos, ciganos, astecas e outros povos, haja vista a supremacia dos historiadores e pesquisadores franceses e ingleses. Assim como se faz necessário compreender que o palhaço existe a milênios como diz Castro: “O palhaço não é personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que atingiu sua plenitude e finalmente assumiu papel de protagonista. Mas o nome palhaço surgiu muito antes do circo moderno” (CASTRO, 2005, p.11).

No circo moderno essa relação de integração entre o circo e o teatro aparece com clareza. O repertório espetacular do picadeiro, composto por esquetes, mimodramas e hipodramas, expressa essa teatralidade circense, como afirma Bolognesi:

⁶ O termo *Canovaccio* significa roteiro de ações.

⁷ A Revolução Industrial teve início século XVIII e chegou até a França no século XIX, nesse período o circo sofreu transformações artísticas, sociais e políticas que viria a fortalecer o circo-teatro como espetáculo.

O espetáculo consolidado por Philip Astley em seu anfiteatro Londrino 1769, era composto, primordialmente, de números equestres, na modalidade volteio. Após a migração temporária de Astley para Paris, onde encontrou Antonio Franconi, um outro empreendedor de espetáculos de variedades, o espetáculo com cavalos foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *commedia dell'arte*, de amestradores de animais ferozes e selvagens de animais etc. (BOLOGNESI, 2007, p.10).

O palhaço foi se moldando, atravessado por técnicas e estéticas como: pantomina, destrezas corporais (malabares, acrobacias, equilibrismo), fala, música, melodramas e dramaturgia circense. Os acrobatas anciões fazem paródias de seus velhos números.

A pantomima apareceu como elemento fundamental na cena circense, Castro afirma: “A pantomima originou-se na *Commedia dell'Arte*, e de início, contava histórias envolvendo Arlequim e Colombina, sendo por isso também chamada de Harlequinadas” (CASTRO, 2005, p. 63). Ela ultrapassou a função artística e estética ao estabelecer uma forma de comunicação universal, uma linguagem que facilitou a comunicação do palhaço com o público, além de servir como suporte para desenvolvimento do palhaço em sua trajetória, como aponta Erminia Silva:

A maior parte das pantomimas apresentadas pelos circenses era constituída por produções teatrais herdadas e transformadas para serem adequadas aos distintos públicos. Aqueles artistas se utilizavam e manipulavam uma multiplicidade de linguagens artísticas já disponíveis, gerando diferentes versões para as produções. As adaptações e paródias de vários textos – recreações cômicas ou imitações burlescas de suas próprias criações, assim como de diversas obras e gêneros com sentido literário ou dramático – representavam o grosso das encenações (SILVA, 2003. p. 206).

No período da colonização do Brasil houve a migração de muitas famílias de artistas ambulantes⁸. Os saltimbancos, artistas de rua, ciganos dançadores de rua, cantores-mágicos vendedores de elixir, encantadores de cobras e curandeiros chegam com seus números de pirofagia, malabarismo, contorcionismo, funambulismo, várias modalidades de equilibrismo, mágicos, ventrículo, faquir, doma de animais. As performances artísticas aconteciam nas ruas seguindo modelo das feiras⁹ espalhadas por toda Europa. Apenas no século XIX já sobre o conceito de

⁸ Desde século XVII tem-se registro de artistas ambulantes percorrendo cidades brasileiras, que dentre outras habilidades, executavam números próprios de espetáculos circense.

⁹ A partir dos séculos XII e XIII, as feiras tornam-se importante instrumento de troca, transformando a economia e desenvolvendo as relações entre povos, virou ponto de encontro de artistas de todas as artes e habilidades.

circo estruturado por Philip Astley que os artistas começam a se organizar e apresentarem-se em espaços fechados.

O circo moderno facilitou a integração dos atores, cenógrafos, dramaturgos e ensaiadores que modificaram os meios de produção circense no que se refere a estrutura de seus espetáculos. No Brasil os pequenos e médios circos colocaram de lado os grandes espetáculos e abraçaram a modalidade circo-teatro, abrindo espaços culturais em pequenas cidades do interior do país, com um repertório diversificado de atrações: show musical, artes circense, espetáculos teatrais, show humorístico e até espaço para atrações artísticas locais. Durante muito tempo o circo brasileiro foi o responsável por levar cultura e arte às cidades totalmente desprovidas de qualquer política pública cultural.

No século XIX, grandes circos estrangeiros visitaram o Brasil movidos pelo ciclo econômico do café e da borracha. Muitos artistas e até mesmo famílias inteiras resolveram ficar no país. Aos poucos foram se organizando, trocando experiências, agregando outros artistas ambulantes que já estavam por aqui, fato que viria a se tornar uma prática do circo brasileiro: a organização de companhias familiares, ou seja, o circo girava em torno da família que envolvia todos os seus membros no espetáculo e os ensinamentos da arte eram passados de geração em geração tornando-se verdadeiras escolas. Segundo Ermínia Silva:

Uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral dos saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas referia-se a todos os aspectos que envolvia aquela produção e que implicava um processo de formação/ socialização/ aprendizagem, bases de estruturação e identidade (SILVA, 2003. p. 4 e 5).

1.1. PALHAÇO: O destaque do picadeiro

Em meio ao cenário circense encontra-se o palhaço, a figura de destaque nos espetáculos dos pequenos ou médios circos. O palhaço Benjamim de Oliveira é apontado como um dos criadores do circo-teatro no Brasil. Filho de escrava, fugiu com o circo no final do século XIX, até a década de 1910 já havia se tornado ginasta, acrobata, palhaço, músico, dançarino, ator e autor de músicas e peças teatrais. O palhaço ganhou a crítica teatral da época e a simpatia dos modernistas como Arthur de Azevedo. Para os críticos ele agregava em torno de si as diferentes formas de expressão cultural do período e a história do circo-teatro começa a ser

contada antes e depois dele. Ermínia Silva, em sua tese de doutorado sobre Benjamim de Oliveira explica que:

Nas várias reportagens sobre Benjamim de Oliveira, publicadas em jornais e revista, principalmente das décadas de 1930 e 1940, é quase unânime a referência de que ele seria o “verdadeiro introdutor do teatro popular no circo nacional”. Como se viu, também a produção acadêmica sobre o circo no Brasil afirma que ele teria sido o primeiro circense associar palco e picadeiro no circo, estabelecendo como marco a data de 1910 (SILVA, 2003, p.11).

A trajetória de Benjamim contribui para entendimento de que o circo e o palhaço brasileiro desenvolveram características próprias como complementa Pimenta:

O espetáculo circense brasileiro sempre foi híbrido de elementos teatrais, tanto pela atuação dos palhaços quanto pela encenação de pantomimas dos mais variados portes, desde a presença das primeiras companhias em nosso país, no século XIX. No entanto os próprios circenses só passam a considerar que “fazem teatro” a partir dos primeiros anos do século XX (PIMENTA, 2009. p. 02).

A oralidade exigiu do palhaço um trabalho além da virtuose¹⁰ corporal, foi preciso desenvolver a fala e o canto. Os romances de folhetins serviram de base e inspiração para dramaturgia, a música deu origem aos gêneros de farsas cômicas musicais.

O melodrama¹¹ expandiu a comicidade, valorizou e fortaleceu a dramaturgia ampliando o repertório cômico e se fixou como atração prioritária nos picadeiros, que apostam agora na recepção emotiva do espectador. Os circos pequenos ganham muito mais espaço e projeção com a estrutura mais teatral, e conseguem competir com estrutura física dos grandes circos, e os palhaços passam a desenvolver potencial de autores e adaptadores de textos para dramaturgia circense.

Diante desses aspectos o palhaço tradicional de circo sofreu adaptações que o diferenciou do palhaço da cena teatral circense, como: a improvisação da cena que foi substituída por uma dramaturgia minuciosa e fixa, tal mudança provocou o abandono do aspecto épico e comunicativo do circo. O público passou de participante para expectador exclusivamente, a interpretação e a palavra desfavoreceu as interpretações acrobáticas corporais. Até as mudanças na estrutura

¹⁰ Artista que alcançou em elevadíssimo nível de entendimento e competência técnica no desempenho ou na realização de sua própria arte: no caso, palhaço, está relacionado aos malabares, acrobacias equilibristas etc.

¹¹ O termo melodrama designa uma das formas teatrais mais populares do século XX, na qual se acumulam, em tom apaixonado, sentimentos e ações de exagerada dramaticidade.

física tiveram impacto, a iluminação deixa de ser aberta para ter o foco fechado que centraliza a personagem.

Não cabe a este trabalho refletir sobre os impactos positivos e negativos dessas modificações e alternâncias estéticas do palhaço tradicional de circo e do palhaço da cena melodramática no circo, tão pouco estabelecer comparações. Os apontamentos têm como objetivo a compreensão de fatores que influenciaram a arte do palhaço e contribuíram para definição da *imagem do palhaço* que está sendo trabalhado atualmente por diversos artistas e grupos. Bolognesi aponta uma dada tendência em torno do assunto:

O clown, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco: investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia (BOLOGNESI, 2006, p.15).

Cabe assim a questão: palhaço ou clown? Clown ou palhaço? Não menosprezando a importância das pesquisas acerca da nomenclatura, mas a intenção não é aprofundar esse debate, apenas simplificar entendimento de alguns artistas e pensadores que estudam a linguagem e estabelecem alguns conceitos que definem e diferenciam o palhaço do clown, a fim de embasar nosso posicionamento. Em sua pesquisa sobre circo no Brasil Roberto Ruiz explica que:

A palavra clown vem de clod, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês “camponês” e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões. Por que a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões, um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o das constantes quedas (RUIZ, 1987, p. 12).

Já Luís Otávio Burnier, juntamente com seu grupo de pesquisa teatral Clownesca o “LUME” nos fornece outra referência:

Ele, não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos conceito de clown e não de palhaço. Palhaço vem do italiano [...]. Assim, o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias, ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo (BURNIER *apud* FERRACINE, 2001, p 215).

O palhaço seria a figura ligada diretamente com o circo, associado diretamente ao palhaço de picadeiro e as manifestações populares. O clown seria a figura do palhaço de teatro, com raízes e fortes influências de formação técnicas europeia.

Nosso trabalho possui identificação e recebeu muita influência do trabalho de Ferracine e do grupo Lume, porém no que tange a nomenclatura preferimos utilizar o termo palhaço, primeiramente por estar em nossa língua de origem, segundo, posto que as pesquisas apontam uma nomenclatura que não define, apenas sugere uma identificação de acordo com as pesquisas, como diz Burnier: “São termos distintos para designar a mesma coisa. Existem, sim diferenças quanto as linhas de trabalho. [...] assim como as diferenças frente ao espaço de trabalho como: circo, o teatro, a rua, o cinema etc” (BURNIER, 2001, p.205).

Mesmo que haja uma tendência pedagógica na busca e construção desse clown, certamente ela não está engessada e muito menos livre de ser contaminada com o “jeito brasileiro” de ser palhaço, ou seja, híbrido de linguagens, de estéticas e de técnicas. Aline Viveira Castro afirma que: “A habilidade para improviso foi sendo desenvolvida no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país temos riquíssima poesia regional, seja nas toadas dos galpões do Sul ou nos cordéis e desafios do nordeste” (CASTRO, 2005, p. 104).

Nosso humor vem da tradição das festas populares, nossos palhaços possuem raízes nos personagens dos folguedos: Matheus, Bastiões, Velhos, entre outros, que cantam e falam besteiras o tempo todo, seguidos de uma longa teia (talvez mais precisa seja a imagem do rizoma, tal como explana Gilles Deleuze) que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões do planeta.

De outubro de 1997 a julho de 2000, Mario Fernando Bolognesi realizou uma pesquisa de registro de vários circos pelo país com objetivo de documentar o circo brasileiro e o palhaço. Além de catalogar e documentar essa profissão entrevistou os principais palhaços dos pequenos e grandes circos, esse trabalho dá a dimensão da dramaturgia circense e aponta algumas características que demonstram a teatralidade no trabalho dos palhaços de circo. Eles possuíam um repertório de reprises, entradas e números clássicos, alguns herdados há gerações. No entanto, ao reproduzir esse repertório, cada palhaço desenvolvia suas improvisações, o tempo cômico, os diálogos, a finalização das gags, ou seja, cada palhaço imprimiu sua identidade na interpretação. No repertório teatral cômico circense vamos encontrar o melodrama, paródias, números de habilidades, gags, comédia de costumes, chanchadas e esquetes (BOLOGNESI, 2003).

Com tamanha versatilidade não é de se estranhar que a performance do palhaço brasileiro sobressai às famosas entradas e reprises¹², para potencializar o processo de criação seja no picadeiro, no palco ou na rua. Essas possibilidades impulsionam minha investigação, uma vez que as técnicas da palhaçaria estão sendo utilizadas por diversos grupos e diretores conceituados nas artes cênicas em seus experimentos cênicos, pesquisas e produções.

Segundo Bolognesi (2006) as primeiras integrações pedagógicas do teatro com circo no Brasil podem ser observadas a partir do ano de 1970 através da criação de várias escolas de circo no país. Em 1982 o Governo Federal criou a Escola Nacional de Circo, em 1984 em São Paulo surgiu o Circo Escola Picadeiro, em 1985, em Salvador, é fundada a Escola Picolino de Circo e assim o movimento foi crescendo e se espalhando por todo território nacional favorecendo a integração dos artistas de teatro com o circo, bem como os circenses com o teatro, fortalecendo os espetáculos de teatro-circo.

Mesmo antes da criação dessas escolas brasileiras já existiam artistas e grupos investigando as artes circenses. Entre eles o Grupo de Teatro Mambembe criado em 1976 tendo como diretor Carlos Alberto Soffredini, grupo que visou a interpretação cômica do palhaço. Ornitorrinco, fundado por Luiz Roberto Galízia, Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro em 1977, primou pelo caráter feérico e espetacular das artes circenses, e o Tenda TeleTeatro (1972) dirigido por Geraldo Jorge que se focou no espetáculo circense.

A partir daí as pesquisas foram aprofundadas e não demorou para que outros grupos surgissem. Parlapatões, Patifes e Paspalhões dirigido por Hugo Passolo, fundado em 1991; Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes, que surgiu em 1993 sobre a direção de Ednaldo Freire; Raso da Catarina, fundado em 1997, com direção de Alessandro Azevedo; em 2002, surge Jogando no Quintal do diretor Cesar Corrêa e o La Mínima criado por Domingos Montagner e Fernando Sampaio, ambos os grupos da cidade de São Paulo buscaram desenvolver em seus trabalhos a comicidade teatral, os números circenses, o potencial dramático e as técnicas representativas do palhaço.

¹² O termo reprise seria uma entrada reprisada às avessas, e a entrada uma esquete curta encenada pelos palhaços.

2. CADÊ?! O PALHAÇO NA CENA TEATRAL

Em 2010 fui convidada a dirigir um número de palhaço. A princípio recusei por não ter experiência suficiente com a linguagem, mas após algumas leituras, pesquisas e principalmente apreciação de vídeos na internet, aceitei o desafio e quando percebi já estava submersa nesse universo.

Nesse mesmo período a linguagem do palhaço já vinha sendo trabalhada por grupos e artistas de Campo Grande, em destaque o grupo Circo do Mato e o Flor Espinho. Esses grupos promoveram encontros e festivais como a “Pantalhaços” que já está na sua quinta edição. Esse movimento possibilitou a vinda de espetáculos, oficinas e roda de conversas com palhaços de destaque no cenário nacional como: Pepe Nunes, João Lima, Alê Casali, Zé Regino e Breno Morroni. Breno se estabeleceu em Campo Grande por três anos e dirigiu várias montagens de espetáculos com grupos diversos.

Durante esse processo os palhaços foram se consolidando. Embora exista uma diversidade na estética deles, há também um ponto em comum: a grande maioria são atores e seus palhaços estão atuando na cena teatral. Atualmente, em Campo Grande (MS), os grupos que tem em seu repertório espetáculos que exploram a palhaçaria, do qual eu tenho conhecimento, são: Circo do Mato com Mauro Guimarães, Aline Duenha, Iago Garcia e Douglas Caetano; o grupo Flor Espinho com Anderson Lima e Luís Claudio Dias; o grupo Desnudos Del Nombre com Geraldo Saldanha, Renata Cárceres e Driely Alves; o Circo Las Muchachas com Renata Macedo e Jurena de Castro; o grupo Simbiose com Isis Anuciato e Carlos Anuciato; a Cia das Artes com Ramona Rodrigues; e Aplausos Cia Teatral companhia da qual faço parte com Thathy d. Meo, Douglas Moreira e Glaucia Pires.

Aplausos Cia Teatral surgiu em 2001, desde então o repertório de trabalho segue uma linha de pesquisa em arte educação, teatro empresarial, corporativo e de entretenimento. Em 2010 a companhia integrou novos atores, Glaucia Pires bacharel em artes cênicas e Douglas Moreiras circense e palhaço. Surgiu um núcleo com desejo em comum, de pesquisar a linguagem do palhaço, mas especificamente o palhaço inserido no contexto teatral. Assim iniciamos o processo de pesquisa e criação, descrito nas próximas páginas. Em março de 2012 no projeto Teatro na Orla, promovido pela Fundação Municipal de Cultura MS, estreamos o espetáculo “Cadê?!” com os atores Glaucia Pires, Douglas Moreira e Thathy d. Meo (esta que

vos escreve) que também assina direção. De 2012 a 2015 realizamos 60 apresentações, participamos dos projetos: Sesc Nas Escolas; Mostra Sesc de Literatura; 6º Mostra Sesc Terena de Artes; Sesc Aldeias; Morada dos Baís; Sarau dos Amigos; IV Pantalhaços; Mostra de Palhaços do MS; IV e V Mostra Regional de Teatro Dourados; Festival Boca de Cena; e circulação por 10 cidades do estado MS pelo projeto Circuito Sul-mato-grossense de Teatro 2013 e 2014 da Fundação de Cultura Estado MS.

2.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Para o “espetáculo” Cadê?! chegar ao produto final percorremos o trajeto da teoria, com os aportes e referenciais teóricos, já mencionados, à prática, com a participação em oficinas e apreciação dos espetáculos. Após quatro meses de estudos teóricos e alguns experimentos práticos, decidimos montar um número de palhaçaria, para que pudéssemos receber uma devolutiva do público e adquirir experiência.

Depois de uma tempestade de ideias sobre a estruturação do número, apostamos na leitura da obra de Mary Shelley, **Frankenstein** (1818), como estímulo e suporte de criação. Utilizamos como uma metáfora, assim como o cientista pegou partes de corpo para compor o cadáver e ressuscitá-lo, nosso “palhaço cientista” também pegaria do público elementos para ressuscitar a personagem. A diferença é que para Frankenstein essa experiência transformou-o em um monstro, já para nossa personagem essa experiência transforma-a em uma palhaça.

Escrevi apenas um roteiro de ação seguindo essa ordem: após examinar personagem, o “palhaço cientista” dá o diagnóstico e inicia o processo de ações para reanimação da mesma; ausculta o coração, sente a pulsação, faz massagens; mas percebe que ela não reage, então busca ajuda com o público. Uma pessoa é escolhida para fazer papel de desfibrilador humano, o palhaço cientista explica que as risadas se transformam em ondas de reanimação, e assim ela recebe estímulos para rir cada vez mais alto, até que a personagem ressuscite.

Em seguida outra pessoa é escolhida para fazer a simulação da transfusão de sangue para que a personagem possa se fortalecer, e assim, sucessivamente, o público vai recebendo do palhaço cientista estímulos como: dar um abraço, beijo, colocar um adereço, dançar. A cada ação a personagem reage com gestos e

intenções que vão caracterizando sua transformação até chegar momento em que recebe do palhaço cientista o elemento de maior importância para sua caracterização o “nariz de palhaço”. Em gratidão ela canta uma canção de despedida e se vai. O palhaço cientista escolhe outra pessoa, a coloca na posição inicial da personagem, dando intenção de continuidade, e sai de cena levando-a.

O número recebeu o nome de “Cadê?!” por que representava a busca da linguagem do palhaço. Em parceria com projeto Sesc nas Escolas em 2011, realizamos 20 apresentações do número nas escolas públicas de Campo Grande para alunos de ensino infantil, médio e fundamental. Apresentamos também em empresas: Banco do Brasil, Soprano, MSGás e Coca-Cola. Em eventos corporativos: Feira literatura Sesc, Congresso de Tecnologia Universidade Federal MS, entre outras. Essas apresentações proporcionaram contato com um público, local e situações bem diversificados, o que nos deu condições de avaliar o trabalho e chegarmos à conclusão que o número havia assumido uma vertente poética. O público estava se emocionando muito mais que dando risada. Nessa altura o conhecimento que havíamos adquirido nos permitiu entender que o palhaço provoca outras emoções além do riso. O ato de “fazer rir” era um dos nossos principais objetivos seguidos da emoção e da poética.

Voltamos para o laboratório para estudar especificamente a comicidade, ensaiamos algumas entradas, reprises e gags clássicas, explorando as técnicas de triangulação, pausas, tempo/ritmo, duplagem e espontaneidade. Fizemos o treinamento com malabares e acrobacias de solo para desenvolver mais habilidades e condicionamento físico.

Utilizamos também jogos de ações, baseados nos jogos dramáticos¹³ de Viola Spolin que possuem um caráter lúdico e brincante. Fizemos uma tabela com vários verbos de ação: correr, saltar, jogar, comer, rezar, amar, matar...; sobre esse suporte estabelecemos os conflitos, e os palhaços exploraram as soluções das mais óbvias as mais improváveis. Juntamos a esse exercício a manipulação de objetos, passamos a construir possibilidades de relação entre o jogo do palhaço com outro palhaço, do palhaço com o público, do palhaço com o objeto, do objeto com o palhaço. Naturalmente o ato de jogar nos remetia ao ato de “brincar”. Após seis meses de processo de criação ainda em 2011, percebemos que brincar em cena era

¹³ Jogos dramáticos são chamados também de brincadeiras ou faz-de-conta.

o suporte que procurávamos para desenvolver a dramaturgia do espetáculo e manter a liberdade que buscávamos para desenvolvimento dos palhaços. Os objetos que a princípio eram aleatórios passaram a ser brinquedos e as brincadeiras se tornam parte das ações cênicas.

A dramaturgia já vinha sendo construída nas apresentações do número, o roteiro de ação foi se transformando, pois a cada apresentação íamos incorporando elementos e fixando marcações que deixaram de ser improvisos. Mantivemos toda estrutura já construída no número e fizemos do *ato de brincar* com “a personagem” o objetivo principal, para que ela pudesse, enfim, se transformar na palhaça. As brincadeiras infantis se tornaram uma espécie de *passaporte* para essa transformação: ao brincar, a personagem, junto com o público, sofre efeito catártico ao rememorar sua infância, e ninguém melhor que o palhaço para se apoderar desse universo, segundo Brondani (2014):

O clown possui em sua natureza o poder relativizador da realidade, ele, através do jogo em cena, nos envolve e nos devolve características e sentimentos inerentes ao ser humano, perdidos ou amortecidos no decorrer dos tempos e da convivência dentro de uma estrutura social (BRONDANI, 2014, p.12).

Outro ponto em que as brincadeiras infantis vieram ao encontro com nossos objetivos em cena foi no aspecto que tange às interações e improvisos com o público, Bolognesi (2011) explica que: “Essa característica tem sido abandonada pelos artistas de palco que adotam palhaço como forma expressiva. A preferência tem recaído sobre dramaturgia que fixa concretamente as várias ações cênicas” (BOLOGNESI, 2011, p. 16).

Mesmo havendo um fio condutor que é estabelecido quando inicia e termina cada ação, adotamos uma dramaturgia aberta, suscetível à improvisação, o público participa ativamente do espetáculo, são conduzidos à cena para brincar de pular corda, soltar pião, bata-quente, pega-pega, esconde-esconde, estátua, perna de pau, perna de lata, bilboquê, caiu do poço, adoleta entre outras brincadeiras.

Com dramaturgia resolvida, focamos na comicidade. Durante o laboratório vivenciamos o jogo entre os palhaços e percebemos que esse jogo favorecia as gags, que por sua vez favorecia o riso. No número só havia o “palhaço cientista” em cena, ele jogava com “a personagem”, que só se transforma em palhaça ao final, e com o público. Sendo assim o número ficava vulnerável à participação do público. Se fosse participativo e “comprassem a ideia” o resultado seria positivo, do contrário

se perdia muito e comprometia a qualidade do trabalho. A opção de um segundo palhaço em cena teve como objetivo trabalhar a dupla cômica que não estava acontecendo até então. Observamos em outros espetáculos de grupos, e palhaços já referendados anteriormente, que na cena teatral predomina a dupla cômica. Eles estabelecem uma convenção de troca, de jogo, de possibilidades e de ações que acontecem no decorrer do espetáculo. É possível trocar de papéis, de situações, de posição, de domínio de cena, de improvisações, de quebra da lógica do espetáculo, enfim é a sintonia da dupla que determina essa relação.

Com dois palhaços em cena nos deparamos com a relação do palhaço “Augusto” com o “Branco”, personagens contraditórios que reagem de forma oposta, mas quando juntos completam a personalidade um do outro. Nas palavras de Burnier:

É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro. Eles são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois zanni da *Commedia dell'Arte* (BURNIER, 2001, p. 208).

Definimos o palhaço que mais se assemelhava a de cada um, assumimos a forma do “Branco” e o “Augusto” estabelecendo a lógica de quem domina e quem é dominado segundo as características definidas por Burnier:

Existem dois tipos clássicos de Clowns: O Branco e o Augusto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem o rosto branco, vestimentas de lantejoulas (herdadas do Arlequim da *Commedia dell'Arte*) Chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena. Mas moderadamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de *cabaretier*. No Brasil é conhecido por escada. O agosto (no Brasil, Tony ou Tony- excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal (BURNIER, 2001.p 206).

Mas ao desenvolver do espetáculo fomos abandonando esse “rótulo” e primamos pela liberdade cênica. Percebemos que essas características podiam se revezar, ora “Branco” ora “Augusto”, o que determinava eram as ações e os objetivos de cada palhaço dentro do jogo, neste caso do espetáculo.

O jogo da dupla fortaleceu a dramaturgia, durante os ensaios fizemos marcações, estabelecemos diálogos e construímos gags que complementaram o roteiro de ações e ajudou a definir o enredo do espetáculo. Contudo nossos palhaços foram concebidos para o espetáculo, isso nos fez questionar se esse palhaço seria uma personagem ou não.

Um dos teóricos que tomamos como base para compreender esse conflito, foi o teórico Renato Ferracine, e suas considerações, através das experiências com treinamento para atores com grupo “LUME” utilizando as técnicas do clown. Por tratar o clown como uma técnica de desenvolvimento do ator, ele defende que o palhaço não pode ser encarado como uma personagem, mesmo estando ele dentro da cena teatral.

A dramaturgia ou roteiro do espetáculo serve de apoio para o desenvolvimento do palhaço, mas sempre será o trabalho de intervenções diretas do palhaço com o público que terá destaque. Independente da estrutura teatral, de ensaios ou marcações, a técnica de interpretação do palhaço vai sempre buscar a verdade da situação, apoiado na ideia de que não se está interpretando, mas que “se é”, para Ferracini:

Outra característica do clown é que ele trabalha com um “estado orgânico” que o leva a agir com uma “lógica própria”, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas que nascem a partir da relação com o espaço, com os objetos ao seu redor, com os outros clowns, com seu figurino e, principalmente, com o público. Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do clown: “relação real”, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluindo aí o público (FERRACINI, 2001, p. 218).

Baseado nesses estudos de Ferracini, partimos para o que seria nossa terceira etapa dentro desse processo de construção do palhaço e do espetáculo, os laboratórios vivenciais. Colocamos nossos palhaços na rua, nas feiras, nos shoppings, em festas, em empresas, com propósito dessa descoberta de que o ator de palhaço deve ter uma “relação real, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta” (FERRACINI, 2001, p. 217).

Essa vivência, de sair como palhaços e jogar diretamente com o público sem obedecer um roteiro, proporcionou maior desenvolvimento e apropriação de nossos palhaços devido às adversidades de situações, locais e público. Desenvolvemos maior capacidade de improvisação, ritmo, tempo cômico, proximidade com público.

Embora saíssemos em grupo, procuramos nos relacionar com o espaço e com as pessoas, dificilmente jogamos entre a gente, com isso descobrimos que mesmos sozinhos, salvo algumas exceções, o ator se divide em duas dimensões de atuação ao mesmo tempo: ora augusto, ora branco. Mesmo que a proposta seja atuar como augusto, o branco surgirá, seja na relação com a plateia seja na relação consigo mesmo, pois o jogo para o clown se estabelece sempre em uma dupla

relação, mesmo que esteja sozinho em cena, ele cria a dupla com a plateia, com os objetos de cena, consigo próprio.

Descobrimos a possibilidade se ser palhaço fora do espetáculo, e ainda apoiados em Ferracine e seus estudos com a técnica do palhaço para treinamento de atores, percebemos que nossa experiência teatral poderia ser direcionada para favorecer a construção dos nossos palhaços. Na medida em que íamos praticando os palhaços assumiam personalidade, foram batizados com nomes Zureta, Xico e Coisinha. Adotamos uma estética mais naturalista, nos diferenciando um pouco do palhaço tradicional de circo, ou seja, pouca maquiagem, figurinos mais discretos, e apoiados a uma estrutura teatral no que se refere ao texto dramaturgico.

O espetáculo conta a história dos palhaços Xico e Zureta que recorrem ao universo das brincadeiras infantis para fazer com que a personagem Coisinha rememore as alegrias de sua infância e se deixe transformar também em uma palhaça.

CONCLUSÃO

Concluo até aqui que os estudos sobre a arte da palhaçaria apontam caminhos para compreensão dessa linguagem, contudo a subjetividade é uma característica predominante do palhaço. Os palhaços, principalmente os que venho observando no espetáculo *Cadê?!*, fundem as técnicas, transgridem as regras e criam um jogo de possibilidades infinitas que preenchem o universo do palhaço/clown, do augusto/branco, do palhaço/ator, da personagem/estado interpretativo, no circo ou no teatro. Muitos dos palhaços brasileiros contemporâneos e principalmente os palhaços campo-grandenses tiveram, dentro de sua formação, a técnica do ator para praticar e a estrutura teatral para se desenvolver. Há ainda muito conhecimento teórico e prático a ser explorado, e a única afirmação que posso fazer nesse campo de subjetividades que escolhi pesquisar é que o espetáculo *Cadê?!* proporcionou a descoberta, a criação e a apropriação de nossos palhaço: Zureta, Xico e Coisinha.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário F.. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOLOGNESI, Mário F.. Artigo: **Amor e comédia: o palhaço na cena** Santiago Chile, 2007.

BOLOGNESI, Mario F.. Circo e Teatro: Aproximações e conflito. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57288/60270>>. Acesso em 03 setembro de 2015.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O Circo na História: A pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3254:o-circo-na-historia-a-pluralidade-circense-e-as-revolucoes-francesa-e-sovietica&catid=147:artigos&Itemid=505>. Acesso em 29 setembro de 2015.

BRONDONI, Joice A. **Clown, absurdo e encenação: processos de montagem dos espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”**. Salvador. Visual Editora, 2014.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: UNICAMP, 2001.

CASTRO, Alice Viveiro: **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

GÓIS, Marcus Villa. **Estradas de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator**. Salvador: UFBA, 2005.

GOMES, Marcelo Batista. Artigo: **A atuação de clowns no teatro**. Uberlândia, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTA, Daniela. A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações: Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119&opt=4>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo?** As origens do circo no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen/Minc, 1987.

SILVA, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000290009&opt=4>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.