

**Na palavra do palhaço:  
corpo, encontro, memória e criação**

Ana Achcar

*Não obstante tudo possa te fazer esquecer tua história, jamais se pode eliminá-la, não é possível. E quando a história se apresenta, não se pode escapar dela.*<sup>1</sup>

*Leris Colombaioni*

Palavra de Palhaço nasceu num encontro antigo que eu pensava não ter relação alguma com palhaçaria e de uma pergunta não respondida: o que precisa o palhaço?

Este livro é resultado de todos os encontros e perguntas que fizemos nos últimos anos, nos estudos para a formação de palhaço e de palhaçaria de circo; na residência artística que reuniu palhaços de variadas tradições; na criação de exercício cênico a partir das falas, biografias, números, reprises, *gags* e cenas cômicas dos palhaços circenses do último século no Brasil. Seguimos e perseguimos essa palavra que nos chegou de modos diversos, em tempos diferentes, quase sempre depois de muita procura, do cruzamento de dados metodologicamente coletados com dicas esparsas de profissionais da área, em coincidências dispersas que aproximaram caminhos aparentemente distantes.

Sotigui Kouyaté<sup>2</sup> contava uma história na qual dizia que nós somos humanos por causa da palavra e do espírito. Quando havia um acordo entre dois homens, bastava que um dissesse ao outro: “Eu te dou minha palavra!” E se o outro não se desse por satisfeito, o primeiro ainda acrescentava: “Te dou minha palavra de honra!” Toda a personalidade e o caráter daquele homem estavam em sua palavra. A sua dignidade e a sua força eram a sua palavra. Nesse sentido, aqui, celebramos a palavra do palhaço e, através dela, esperamos que se compartilhem as tradições e trajetórias revividas nas narrativas, nas conversas, na redescoberta do que pode o cômico, na produção dos encontros.

---

<sup>1</sup> Em *Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria - nº2*. São Paulo: Doutores da Alegria, 2006.

<sup>2</sup> *Griot* e ator africano, Sotigui Kouyaté esteve inúmeras vezes no Brasil se apresentando com os espetáculos de Peter Brook, cuja companhia teatral ele integrou, ou ministrando oficinas para atores, diretores e contadores de histórias brasileiros. A história referida se encontra na íntegra no “Caderno de textos sobre a palavra do *griot* Sotigui Kouyaté”, publicação do Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral na UNIRIO em 2015, com as transcrições de palestras, conferências e entrevistas concedidas por Sotigui no Brasil entre 2003 e 2006.

Para além do circo, hoje, o palhaço parece estar em toda parte: na rua, no teatro, nos hospitais, nos campos de refugiados, nas fronteiras de guerra, nos sinais de trânsito, nas festas de aniversário, nas conferências, nas universidades, nas manifestações políticas. A sua figura se adapta, ocupa os espaços conquistados, mas também aqueles concedidos. A diversidade da sua presença marca tanto a possibilidade de significar lugares potentes de resistência, enfrentamento, transformação; quanto reforça o aspecto mercantilista dos eventos risíveis podem ser consumidos e acumulados, conceder *status* social a quem é engraçado, impulsionar os negócios.

Precisamos reconhecer: não está fácil para o palhaço.

Assim, depois de dezoito anos de práticas e estudos dedicados à formação para palhaços de hospital no Programa Enfermaria do Riso / UNIRIO<sup>3</sup>, voltar os olhos sobre a palhaçaria circense nos trouxe para a origem, para o lugar de onde viemos, quando tudo começou. Redirecionaram-se os nossos anseios de palhaço e fomos forçados a fazer as perguntas sob outra perspectiva, menos protegidos pela metodologia acadêmica, mais expostos no confronto entre nossas dúvidas conceituais e a tradição oral de transmissão de saberes circenses. Mas o que poderia o encontro entre um palhaço de circo e um palhaço de hospital? De fato, nunca soubemos, antes de tudo começar. Arriscamos e seguimos a intuição: olhar para trás seria a única chance que teríamos de seguir em frente.

Na nossa experiência, quando o palhaço propõe à criança hospitalizada a vivência do humor, ele está visando sua potência de agir e transformar, de afirmar sua força mesmo em situações limítrofes e terminais. O vigor da presença dessa figura ridícula e tão vulnerável em ambiente hospitalar reside justamente na exploração, sem descanso, da superação dos seus limites. O palhaço é risível, não exatamente porque ele

---

<sup>3</sup> O Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso / UNIRIO foi criado em 1998 na Escola de Teatro sob minha coordenação, com a colaboração do Prof. Édson Liberal, do Serviço Pediátrico do Hospital Universitário Gaffrée & Guinle (HUGG). Tem como ações principais, a formação e a atuação de estudantes da Escola de Teatro como palhaços nas dependências pediátricas de hospitais. Desde 2007, o programa abriga na grade curricular dos Cursos de Bacharelado em Atuação Cênica e Licenciatura em Teatro da UNIRIO, o Projeto de Ensino Enfermaria do Riso cujas disciplinas optativas e / ou eletivas totalizam 360 horas de formação complementar em palhaçaria hospitalar. O projeto inclui cursos práticos semestrais de Jogo do Palhaço, seminários de estudos temáticos nas áreas da Saúde, da Criança e do Cômico / Palhaço, minicursos sobre a psicologia do desenvolvimento infantil, estágios de atuação no hospital, supervisão psicológica para os estudantes palhaços, reuniões mensais de avaliação e produção de textos, criação e apresentação de espetáculos de palhaço, encontros sazonais com equipe de saúde dos hospitais, seja em reuniões da rotina hospitalar ou em oficinas de palhaço - dirigidas aos médicos, enfermeiros, estudantes de Medicina e Enfermagem - intituladas O Riso na Saúde. Ao longo de todos esses anos, se formaram como palhaços de hospital cerca de 40 palhaços, listados no Inventário de Nomes ao final desta publicação, dos quais 25% atua profissionalmente em hospitais nos programas e / ou grupos Roda Gigante, Roda de Palhaço, Bando de Palhaços, todos no Rio de Janeiro; Doutores da Alegria em São Paulo; e Instituto HAAAAHA em Belo Horizonte.

cai, mas porque insiste em se levantar, mesmo sabendo que cairá novamente logo em seguida. Sua atitude é transgressão da norma, do hábito, do usual.

Pois bem, a atuação do palhaço em hospitais está exposta, cotidianamente, ao perigo da domesticação da figura cômica, em função da necessidade, em certas situações, de adequação às particularidades do ambiente e às relações que se estabelecem nessas condições. O hospital está ordenado espacialmente numa estratégia separatista, seletiva e impeditiva, com salas inacessíveis (CTI, UTI, Centro Cirúrgico), pequenos ambientes compartimentados e especialmente separados um dos outros (boxes de isolamento, boxes ambulatoriais e boxes da enfermaria) e impedimentos de circulação, mesmo que temporários. Algumas vezes, dependendo da situação da criança internada (pré-operatório, coma leve ou profundo, isolamento de contato ou óbito) e das condições emocionais daqueles que a acompanham (equipe de saúde e familiares), o campo de ação espacial e relacional do palhaço se torna muito reduzido. A primeira consequência dessa limitação podemos sentir no seu corpo que cede a uma certa naturalização na atuação, substituindo gradativamente a qualidade grotesca dos seus movimentos e a inadequação da sua presença, por uma intervenção mais verbal apoiada na conversação e exploração do *nonsense* na fala. O apaziguamento da sua figura é gradual, muitas vezes imperceptível e confundido com as dificuldades diárias e comuns do ofício. E, quando nos damos conta, o hospital se habituou ao palhaço, absorveu sua estranheza, e ele não é mais incômodo, ao contrário, quase não se nota sua presença. Mas não foi para isso que o palhaço chegou ao hospital.

É justamente pela qualidade da relação que o corpo do palhaço estabelece com o espaço, que a sua atuação pode resignificá-lo, minimizando sua estrutura fragmentada e restritiva. A máscara explora o espaço no sentido da sua densidade, quer dizer, ocupa-o na perspectiva do conceito de massa e não de superfície, como é natural na vida cotidiana. O palhaço não se movimenta *sobre* o espaço, ele está *inserido* no espaço e essa diferença de abordagem traz uma qualidade presencial para o corpo que é resultante da força de afetar e ser afetado, motivada pela inserção. Quando o palhaço age num determinado lugar do espaço, ele desloca densidade que, além de atingir o outro promovendo interação, interfere diretamente no ambiente, pois atinge também o lugar que o outro pratica, habita, ocupa.

Sem o corpo, não há transformação possível.

Desta forma, na esperança de trazer de volta o corpo como lugar de exercício do espaço, da emoção, da situação na qual o palhaço está inserido, propus no âmbito do

nosso programa de formação, duas experiências de criação cênica que resultaram dois espetáculos de palhaçaria<sup>4</sup>. O movimento de alternância e / ou concomitância entre hospital e palco - como espaços de exercício contínuo para o palhaço - se mostrou complementar e ajustado às nossas necessidades naquele momento, se integrando à metodologia de treinamento. Foi a partir dessa perspectiva, que chegamos ao circo, mais precisamente à tradição dos palhaços circenses.

Nos últimos anos, no desempenho como professora e preparadora de atores / palhaços - e também em razão da minha particular aproximação com a tradição dos *griots*<sup>5</sup> africanos – tem me interessado os modos de transmissão oral de saberes, neste caso especialmente, no que tange à linguagem do palhaço. Para além da abordagem pedagógica proposta por Jacques Lecoq para o seu corpo poético<sup>6</sup> - onde ele situa precisamente o *jeu du clown* como disciplina fundamental na formação do ator - me pergunto em que medida, a discriminação dos conhecimentos técnicos, daqueles artísticos e humanísticos, limita a experiência de formação em palhaçaria a uma fragmentação que se opõe ao sentido de unidade que a tradição significa e que, no meu entender, é um instrumento fundamental para o amadurecimento na linguagem do palhaço. Estamos acostumados a distinguir técnica e arte, no entanto, na origem da nossa cultura, para os antigos gregos e romanos, os termos significavam a mesma coisa: a palavra latina *ars* é a tradução da palavra grega *techné*.

O circo traz na estrutura familiar e itinerante da sua produção, a ótica da arte que é também ofício, e a ideia de que nada está separado: sou eu que monto, desmonto, crio, atuo e pago as dívidas. A aproximação da tradição nos faz encontrar noções de repetição, cópia, herança, sentidos esquecidos em nossas *performances* criadoras / criativas que se pretendem originais, únicas, espontâneas – e neste caso ainda - risíveis. E, através dos palhaços circenses, nós chegamos às narrativas e à emoção das experiências vividas e compartilhadas.

Mas essa história aconteceu aos poucos.

Inicialmente, propus ao grupo de estudantes na universidade, uma visita às biografias dos palhaços de circo no Brasil nos últimos cem anos através do

---

<sup>4</sup> “PalhaSOS” (de 2007 a 2010) e “Espera-se” (2010). O primeiro apresenta cenas criadas a partir de estímulos encontrados no dia a dia do hospital e de um inventário de nomes presentes em ambiente hospitalar para os quais o palhaço procura significado. O segundo trata da situação da espera sob a ótica do palhaço e de como ele resolve a questão do tempo através do uso lúdico dos objetos.

<sup>5</sup> Nas palavras de Sotigui Kouyaté, os *griots* são mestres na arte de falar. Guardiões orais da tradição à qual pertencem, são conselheiros e mediadores na sua comunidade. São também artistas, contadores de histórias e músicos.

<sup>6</sup> Lecoq, Jacques. *Corpo Poético*. São Paulo: Editora SENAC e SESC São Paulo, 2008.

levantamento das histórias do Picolino, Carequinha, Piolin, Biriba, Fuzarca, Gachola, Torresmo, Pururuca, Figurinha, Véio Mangaba, Tubinho, Picoly, Paralama, Pepin, Florcita, Kuxixo, Biribinha, Piquito, Puchy, Romiseta, Pirajá, Teco Teco, entre outros. Já no primeiro momento, não foi fácil encontrar referências que fornecessem informação mais completa e detalhada sobre esses palhaços. Não esquecendo as pesquisas capitaneadas por Alice Viveiros de Castro, Ermínia Silva, Verônica Tamaoki e Mario Fernando Bolognesi, são raros os escritos da fala dos palhaços de circo.

Na etapa seguinte, experimentamos em sala de aula algumas dessas narrativas, exercitando a criação de uma dramaturgia que trouxesse o universo circense para a cena, e ao mesmo tempo, imprimisse qualidade teatral às habilidades específicas do palhaço de circo, como as acrobacias, os malabarismos, equilíbrios, contorcionismos e números aéreos. Como resultado, surgiram desde cena de palhaços dobrados dentro de malas, proposta de manipulação de marionetes de palhaços de papel, um número de truques, até animação de objetos com escada e taças, coro de palhaços e orquestra de instrumentos percussivos. A princípio, o uso dos materiais referidos parecia estar adequado à mistura de linguagens de picadeiro e palco que pretendíamos e, sobretudo, parecia servir inteiramente à comunicação daquelas histórias de família, de estrada, sonhos, fugas, risos e lágrimas, anotadas em nossos cadernos.

No sentido da demanda de uma maior fisicalidade na atuação no hospital, a aproximação com a tradição circense pareceu funcional e acordou nos estudantes / palhaços, para além do corpo, a atenção para um dispositivo essencial na arte da palhaçaria: o artifício. O palhaço transforma o fracasso em recurso através do truque. Essa é uma qualidade que o distingue dos santos e dos loucos. Ele não opera milagres ou alucina outra realidade, mas planeja tecnicamente cada detalhe da surpresa e fabrica descaradamente a sua própria realidade.

O palhaço é mentira, mentira de verdade.

E finalizamos essa etapa, prontos para dar carne à palavra, às palavras dos palhaços.

O ano seguinte foi dos encontros.

De todos os tipos: entre palhaços de circo e de teatro, com os palhaços de hospital e o palhaço de rua, entre estudantes de palhaçaria, e para um público interessado e atraído pela palhaçada.

A residência artística Palavra de Palhaço<sup>7</sup> reuniu palhaços no intuito de estimular o diálogo entre as práticas da palhaçaria de picadeiro, de cena, de rua e de hospital, distribuído em diferentes atividades, durante três meses. Visando a preservação da memória - da cultura oral na transmissão de conhecimentos entre palhaços circenses - o encontro foi também uma oportunidade de trazer a reflexão para o campo da comicidade, do ponto de vista daqueles que estão no centro da sua criação. Do que o palhaço ri? Para que, ele faz rir? A indagação apontou para o lugar, ao mesmo tempo potente e arriscado, da comunicação com o outro. O que fazem, de fato, os palhaços? O que seriam, além de provocadores da nossa pretensão em sermos uns melhores do que os outros? Que habilidade específica empregam no desvelo das nossas próprias ridicularidades? Onde está a originalidade em nos confrontar à nossa inadiável finitude, se já afirmamos desde Aristóteles, que somos o único animal que ri e sabe que vai morrer?

É interessante notar como a atuação no hospital desloca o riso que o palhaço produz para além do espectro da reação. No foco do jogo que ele propõe está o estabelecimento de relação com o outro que nem sempre ri, mas está lá: aqui, agora, de verdade e na urgência da vida que está em risco. O palhaço vive no presente e, por isso, a sua vida é um acontecimento eternamente renovável. Nunca é tarde demais para ele. Com o palhaço, temos a possibilidade de viver o presente em ato. Num mundo que nos obriga à felicidade e nos incita ao perfeccionismo, o palhaço nos diz, com toda a sua inadequação, que sofrer também pode ser uma potência; significa que não estamos anestesiados, que nos expomos e nos arriscamos, e que de alguma forma recuperamos a força essencial e transformadora da alegria, quando cessamos a todo custo, literalmente, de evitar a dor.

Que riso desejamos, em nós e no outro?

Seguimos.

E foi o encontro presencial entre os jovens estudantes de palhaçaria e os palhaços da tradição circense, o elemento fundamental para a elaboração cênica das histórias e o processamento do conteúdo recolhido numa perspectiva mais humana e

---

<sup>7</sup> Realizada no Teatro Poeira no Rio de Janeiro entre outubro e novembro de 2014, a residência realizou quatro encontros públicos entre os palhaços Pururuca e Zabobrim; Puchy, Pepin, Florcita e Margarita; Biribinha e Dudu; Teco Teco, Pirajá e Provisório; uma oficina para palhaços intitulada Memória de Palhaço; o Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria; a Maratona Cine Palhaço que exibiu trechos de filmes sobre palhaços; o espetáculo “WWW para *freedom*” com o palhaço Zabobrim; e o espetáculo “Solos de palhaços” com os palhaços Margarita, Dudu e Provisório. Toda a programação, a transcrição dos encontros, vídeos e fotos podem ser encontrados em [www.palavradepalhaco.com.br](http://www.palavradepalhaco.com.br)

menos metodológica. Esse período marcou subjetivamente nossa experiência de formação. Vivemos dias de recepção, escuta, observação e troca, cuja descrição quase não se adequam palavras. Cada palhaço circense convidado foi acompanhado - seguido, cuidado, conduzido - por um estudante de palhaçaria de hospital, e entrevistado publicamente por um palhaço de teatro ou de rua. Sucederam-se experiências do campo do indizível, do que não se pode nominar, mas está lá, existe e determina o que se diz, o que se faz, e como nos aproximamos.

Uma vez, na preparação para atuação num filme de ficção, *Sotigui Kouyaté*, em reunião com a equipe de direção e demais atores, conheceu a atriz que interpretaria sua filha. No encontro, eles esclareceram dúvidas sobre os personagens, apontaram caminhos para chegar a certas conexões e, no término, ao ser perguntado se gostaria de estender o trabalho sobre as cenas com a referida atriz, ele respondeu que não, que não havia necessidade, mas gostaria, se ela estivesse disponível, que pudessem caminhar juntos até o teatro, onde logo mais ele atuaria num espetáculo. E foram. Quase uma hora, sem trocar palavra, caminhando, um ao lado do outro. Na chegada, alguém os recebeu e, antes que pudessem dizer algo, disparou: “Sotigui! Onde você havia escondido mais essa filha?” Olharam-se, e se despediram. A preparação dos dois atores para o filme estava feita. E com sucesso.

Cinética do invisível<sup>8</sup>. Chegamos ao outro através de um trajeto não virtuoso, anterior ao visível, pleno de sentido e afeto. As conversas com Picoły e Picolino, realizadas previamente em São Paulo, nos deram a noção exata do que estava por vir: a fala da experiência do outro nos afeta em nossa humanidade e na crença de que o vivido, ao ser lembrado, faça sentido para alguém além de nós mesmos, em contextos tão diferentes e após a passagem de tantos anos. Com Pururuca e Zabobrim, aprendemos que cada encontro seria único, teria suas próprias regras de troca e atingiria a cada um de nós num lugar diferente. Entendemos o papel do circo no surgimento da televisão brasileira, através das histórias dos programas e transmissões com palhaços, e os motivos que, mais tarde, contribuíram para o próprio declínio circense. Mas o que não se esquece mesmo é a maleta do Torresmo herdada pelo Pururuca: o que haveria nela, além das roupas, maquiagem, sapatos e objetos?

Vieram Puchy, Pepin, Florcita e Margarita e as narrativas ciganas e itinerantes. Impossível não considerar o papel do circo brasileiro ao abrigar tantos artistas latino

---

<sup>8</sup> Bonfitto, Mateo. *A cinética do invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.



americanos em seus espetáculos. Algumas semanas após o encontro, Puchy faleceu e as histórias - sobre elefantes, magia e pombos - que contou naquela noite, tornaram-se para sempre, vivas entre nós - de agora em diante, seus trovadores. É verdade que há certa idealização ao pensar que a transmissão oral transforma em herdeiros os seus ouvintes - o que obriga certa responsabilidade na continuidade da tradição - mas a força deste encontro se revelou tão potente que fomos envolvidos por um imaginário que acabou, mais adiante, constituindo a nossa criação dramatúrgica, seja através da reprodução cênica dos fatos narrados, seja na contaminação da atuação dos estudantes palhaços pesquisadores pelo entusiasmo e paixão dos palhaços circenses.

Com Biribinha e Dudu, acessamos o universo da preparação do palhaço para entrar no picadeiro, normas e condutas da exibição em público, e a necessária disciplina para que o caos possa existir. Generosamente, Biribinha nos apresentou um número clássico em trio. Ele atuava e, ao mesmo tempo, explicava o que deviam fazer o Dudu e a Margarita que, por sua vez, absorviam as informações e executavam falas e marcas, concomitantemente. A simultaneidade era o dado cômico que tornava evidente e hilária a própria simplicidade do número. Aqui, mais do que copiar o outro, o que estabelece relação com a tradição parece ser o modo de visitar o clássico. Levamos esta cena integralmente para nossa dramaturgia.

A conversa conduziu à questão da separação entre artista e personagem. O último espetáculo de Biribinha evidencia a cisão entre criador e criatura, e aposta na imortalidade do palhaço perante a finitude do homem. Para ele, há diferença entre o que podem, Teófanos e Biribinha, no que diz respeito à perpetuidade da tradição. Na sua concepção, as entradas cômicas, as *gags*, os esquetes, persistirão no tempo e nas práticas de futuros palhaços, pela evocação da memória do Biribinha, mesmo que tenha sido o Teófanos quem ensinou o funcionamento do número. De fato, em que medida, essa separação é realmente palpável?

A formação que desenvolvemos na universidade propõe a experiência do palhaço através de um processo de descobrir a natureza cômica em si próprio<sup>9</sup>. Para isso, reunimos como instrumentos, jogos de exploração sensível, improvisações lúdicas, a prática da máscara teatral, o exercício de mecanismos de comicidade<sup>10</sup> - exagero,

---

<sup>9</sup> Em minha tese de doutoramento *Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação*. PPGAC: UNIRIO, 2007.

<sup>10</sup> Exercícios que se baseiam em premissas levantadas por Elza de Andrade em sua tese de doutorado *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. PPGAC: UNIRIO, 2005.

repetição, contraste, surpresa - e a imprescindível relação direta com o público. A ideia é que a figura do palhaço acabe se montando, ao longo do tempo, a partir das escolhas e decisões tomadas nos exercícios e jogos. Assim, o palhaço é criação da pessoa a partir da sua opinião sobre o mundo, é o seu olhar sobre o funcionamento das coisas pela perspectiva da curiosidade, como se fosse pela primeira vez. Ele descobre o erro, o desajuste, o fracasso. Não há um ridículo instituído, ele é resultado da inadequação entre o que se deseja ser e o que se é. Não há um personagem inventado, mas uma espécie de projeção pessoal de algo que está invisível e que é revelado no exercício do cômico. Por outro lado, tampouco descartamos a composição gradual da figura risível que, muitas vezes, porta enchimentos, peruca, sapatos de tamanho desproporcional, um nariz de látex. Desta forma, o palhaço se cria no espaço entre a máscara e o personagem, entre o jogo e a invenção, entre descobrir e compor a figura.

Finalizando a série de encontros, reunimos os palhaços Pirajá, Teco Teco e Provisório e foi impressionante a enxurrada de histórias que se contaram sucessivamente e sem interrupção. Palhaços contadores de “causos” de circo e de inúmeras situações que se criaram na itinerância e na composição familiar, em narrativas que fazem espécie de crônica do país nos últimos sessenta anos. A certa altura da conversa, Pirajá nomina palhaços circenses desconhecidos do grande público, associando suas famílias, puxando um fio de nomes numa lista cuidadosamente preparada por ele para a ocasião. O ato me faz ter certeza da vastidão do campo arqueológico da palhaçaria circense no Brasil e, exceto pelas pesquisas anteriormente referidas, ainda insuficientemente explorado.

Pirajá conta com as palavras, Teco Teco narra com o corpo, Provisório ri. Num trio perfeito, os palhaços alternam funções de comando, apoio e escuta, e sem combinação prévia, numa extensa e infindável improvisação cujo único intuito é a comunicação das histórias, eles recuperam uma memória que conta quem são, de onde vieram e para o que sonham. Seus depoimentos, ao redimensionar o vivido, inspiram as experiências que ainda estão por vir, como as práticas realizadas durante a oficina para palhaços, ocorrida paralelamente aos encontros e intitulada Memória de Palhaço<sup>11</sup>.

Lá, aprofundamos a exploração das biografias dos palhaços circenses - tanto no que se refere ao levantamento histórico, anexando novas informações e dados, quanto no modo de experimentar cenicamente as histórias. O trabalho foi dividido em três

---

<sup>11</sup> Ministrada por mim e, na última etapa, com a colaboração de Flavio Souza, durante 60h e com a participação de 25 palhaços.

etapas: num primeiro momento nos concentramos na construção de uma identidade para o grupo formado já que, além dos palhaços do programa Enfermaria do Riso, tivemos a adesão de mais doze palhaços externos, o que de alguma forma, absolutamente bem-vinda, desestabilizou modos fixos de atuar no jogo e nas improvisações. Investi em exercícios de formação espacial do conjunto de palhaços e na exploração, através da música, de conexão entre as variadas personalidades, almejando que pudessem descobrir um sentido em estar juntos. A hereditariedade e o parentesco, característicos na palhaçaria circense, nos acordam noções de filiação, afinidade, cumplicidade, pertencimento, que acredito possíveis de serem exercitadas no grupo. Em seguida, introduzi o trabalho sobre os mecanismos de comicidade e os jogos de palhaço em dupla e trio, como uma maneira de acessar as narrativas circenses. Trabalhamos sobre exercícios de ritmo, explorando alternâncias, quebras e subversões de padrões de apresentação, deslocamento, entradas e saídas na cena.

Em dupla, no trabalho sobre a polaridade na presença cênica dos palhaços, propus a experiência de dois modos diferentes de jogar: branco e augusto. Aqui, tratamos os dois como qualidades de jogo na atuação dos palhaços e não como personagens. Quer dizer, cada palhaço sempre se identifica mais ou menos com uma ou outra qualidade, mas está livre para, dependendo da situação em que se encontra no jogo, alternar branco e augusto. Os termos se originam diretamente da tipologia criada no circo, em função do papel que os cômicos representavam nos números e entradas ou, segundo as necessidades do espetáculo. Branco é ordem, raciocínio, inteligência, e parece nascer da junção do *clown* branco e do *escada* circenses. Augusto sinaliza caos, instinto, premonição, e está no grupo dos *tolos*, do *tony de soirée*, do *excêntrico*, dos picadeiros. Cada circense entrevistado explicou essas designações à sua maneira, mas uma coisa é certa: um não existe sem o outro. No branco, a ação do palhaço é comandada pela mente; no augusto, pelo corpo, embora nos dois casos, suas condutas sejam, igualmente, estúpidas.

Propus ainda jogos com objetos que explorassem usos inventivos, na tentativa de aproximação do universo de aparelhos e artifícios dos palhaços circenses. A utilização do objeto no jogo do palhaço tem características diferentes do seu emprego no cotidiano. Na palhaçaria, para além do seu valor utilitário, o objeto vive, faz escolhas, tem sentimentos. Em cena, não é raro que palhaços acabem estabelecendo verdadeiras relações de dupla com malas, vassouras, sombrinhas - todo tipo de objetos inúteis - e instrumentos musicais diversos. Estes últimos, foram especialmente estimulados no

intuito de introduzir o exercício do *excêntrico* - cômico que fazia as entradas musicais no picadeiro - ampliando o escopo de habilidades específicas dos nossos palhaços.

No circo, os palhaços são excelentes acrobatas, malabaristas, mágicos, contorcionistas, domadores, trapezistas, músicos; e ao mesmo tempo, mestres na composição dos artifícios, erros e enganos que quebram a precisão das aptidões. Não raro, perdem as calças voando entre um trapézio e outro; somem com as bolinhas de malabares que desaparecem pela lona ao serem lançadas para o alto. Essa estreita convivência entre destreza técnica e inaptidão humana mantém o número cômico em equilíbrio precário, elevando sensivelmente a sua carga emotiva e risível, o que exige do palhaço, constante aprimoramento técnico e artístico.

Quer dizer, é preciso rebolar para se manter no arame.

Pensando nisso, nos lançamos à aprendizagem de uma série de partituras físicas para treinamento de cascatas, quedas, tropeções e tapas, de forma que fosse possível para cada um, montar repertório para ser utilizado na recriação de entradas, *gags* e números cômicos. Não foi tarefa simples, tampouco resultou grandes avanços pessoais na execução das sequências. A precisão física e rítmica é indispensável para que o artifício do escorregão seja crível e, nesse sentido, os movimentos de quebra e mudança de direção que produzem o desacerto, parecem funcionar melhor em corpos preparados na acrobacia, nos saltos e nos equilíbrios. Não é fácil driblar a necessidade de uma musculatura ativada e consistente na simulação da frouxidão e soltura do corpo cômico, nos números circenses tradicionais.

No último período da oficina, nos dedicamos ao exercício cênico das narrativas biográficas dos circenses. A palavra usada como mote para a improvisação de números, entradas e cenas. Das quarenta histórias previamente coletadas, escolhemos por sorteio, os trechos de falas dos artistas circenses que seriam improvisados em dupla, trio ou coro, com regras de criação baseadas em princípios do jogo de palhaço. Exemplo:

Um palhaço sempre resolve um problema com outro problema.

Nesse caso, a regra para o trio exercitar cenicamente a história do palhaço Gachola, seria se comunicar apenas e exclusivamente através de perguntas. As palhaças improvisaram um enredo que valorizava a primeira vez que o Gachola foi ao circo e, sem dinheiro para o ingresso, entrou escondido por debaixo da lona perdendo o sapato que ficou na mão do segurança. O tema da entrada foi retomado algumas vezes na fase seguinte de criação, e a cena proposta deu origem ao primeiro quadro da dramaturgia para palhaços publicada nesse livro. Seguindo essa combinação entre regra de criação,

princípio de jogo e improvisação da história, criaram-se dez cenas que foram apresentadas ao público, finalizando nossa residência artística.

Recontamos as histórias através de exercícios de palhaçaria clássica, de entradas de augusto e branco, de manipulação de objetos, de números de plateia, de pequenos truques, de trabalho em coro, números musicais, entre outros. Recontamos o que ouvimos, o que aprendemos, mas também o que imaginamos. Sobretudo, recontamos o que somos, inspirados pela história e pela palavra do outro.

O exercício de contar uma história como se fosse sua, de se apropriar - não no sentido de roubar, mas de tornar seu - eu aprendi, observando Sotigui Kouyaté. Contador de histórias excepcional, ele tinha essa rara qualidade de ser o que contava. Ele era a palavra que dizia, ele era a imagem que ela produzia. Sotigui tinha uma capacidade extraordinária de receber a história no seu corpo, abrigá-la, para em seguida, devolvê-la para nós, conduzida na discreta emoção das palavras que pareciam descobertas no exato instante em que eram proferidas. Impregnada por essa memória, percebi que precisávamos encontrar os corpos que abrigariam a palavra de palhaço.

Após o término da residência artística, no prosseguimento do estudo da palhaçaria circense, percebi que a dramaturgia que investigávamos se tornara híbrida. Dando continuidade ao trabalho de passagem dos textos biográficos para a cena, preocupados que estávamos com a preparação dos corpos nas novas habilidades e nos meios de contar, acabamos pulverizando os modos de apresentação. Desta forma, a proposta dramática que neste livro se publica segue na qualidade de exercício cênico composto de cenas dramáticas, musicais, de palhaçaria clássica, *gags*, entradas - já presentes embrionariamente - e de cenas narrativas baseadas na nossa experiência com os depoimentos dos palhaços circenses.

De modo geral, o exercício de transcrição das improvisações inaugurou um campo de investigação textual onde a escrita constituiu importante instrumento de integração entre as histórias e a proposta cênica. Escrever abriu um espaço de intersecção entre fazer e pensar. Num primeiro momento, pareceu estranho que o palhaço tivesse um texto para decorar e que as palavras ditas fossem pensadas, escolhidas e definidas na sua fala. Operou-se um deslocamento dramático e os roteiros para improvisação, os *lazzis* e *scenários* da linguagem da máscara, deram lugar a um texto estruturado pela coerência da atuação de um determinado palhaço.

A criação, portanto, foi oriunda da reunião deste grupo de palhaços e reflete as possibilidades de atuação dos seus integrantes nesta linguagem. Amnésia, Aurélia,

Capricho, Dagoberto, Etiqueta, Pastilha, Paulalaura, Reticente, Sona, Viola, Vaso, Wanderful - para citar apenas aqueles que chegaram até esta etapa da pesquisa - são palhaços autores. Palavra de Palhaço trata-se do olhar deles sobre as narrativas circenses, e das escolhas que fizeram nos modos de recontá-la.

No sentido da autoria, é importante ressaltar o papel fundamental da música na construção dessa dramaturgia. Inicialmente, a preparação musical dos estudantes / palhaços foi imprescindível para que pudessem, literalmente, se instrumentalizar, inserindo no processo de criação mais um elemento tradicional dos espetáculos circenses. Gradualmente, a inserção do recurso musical e sonoro nas cenas produziu uma tessitura paralela à organização que a palavra ganhou com o texto. Em pelo menos três quadros, a pontuação sonora compõe a ação do palhaço, dialogando com o texto, reforçando o gesto, dando sentido de acabamento ao movimento. Em outro quadro, o acompanhamento da música assegura a qualidade de mudez da cena tão comum nas entradas circenses. Para o quadro inicial, e nos dois últimos, a música significa ambiência, circunstância, condutor dramático. No primeiro, o dado musical é dispositivo essencial para a credibilidade da abertura, mesmo que desastrosa, do espetáculo. Quase no final, ela compõe o ambiente familiar junto com o álbum de fotografias simuladas pelos palhaços. Ao interromper o último quadro, a música é cortejo, deslocamento no espaço, integração dos artistas com o público.

A música prepara, constitui, compõe e termina a dramaturgia do palhaço.

Palhaço autor e palhaço músico. Duas categorias que não se excluem nem tampouco são indissociáveis. Entre os estudantes - alguns com prática musical e de instrumentos, outros sem nenhuma experiência, poucos com alguma noção – o exercício musical correspondeu, na verdade, a uma experiência iniciática em palhaçaria. Ele acirrou as diferenças, desafiou as capacidades de persistência, mas sobretudo, ofereceu inúmeras possibilidades de superação das limitações e, mais uma vez, o contraste entre a habilidade necessária e a inadequação se apresentou como um perfeito mecanismo para acionar a comicidade. De toda forma, o trabalho musical não se restringiu ao aprimoramento do instrumento, mas se estendeu à pesquisa de produção sonora e musical a partir do uso de todo tipo de objetos. O palhaço músico é *excêntrico* e brincante<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre o palhaço excêntrico, sua origem, definições e história, acesse o trabalho de Ermínia Silva e Celso Amâncio de Mello Filho em Palhaços Excêntricos Musicais. Rio de Janeiro: Realização Grupo Off Sina. Patrocínio Secretaria Municipal de Cultura, 2014. [www.circonteúdo.com.br](http://www.circonteúdo.com.br)

No que diz respeito ao aproveitamento do material biográfico dos palhaços circenses, nessa etapa, além de dar continuidade à exploração cênica dos textos já recolhidos, nos concentramos em ampliar o escopo de resgate das histórias que originaram seus nomes. O nome do palhaço é herança, condição, acordo, apelido. O nome do palhaço é legado. O nome do palhaço é circunstancial, arranjo, zombaria, homenagem. O nome do palhaço é consequência. O nome do palhaço é sintonia, lembrança, infância, decisivo. O nome do palhaço inicia a sua história.

Para contá-la, nos lançamos no exercício de apropriação. Na primeira pessoa, nos aproximamos dos dramas, das coincidências e da importância histórica, que marcaram as circunstâncias da nomeação. A indicação foi se deixar envolver pelas narrativas, descobrir como elas nos afetavam, procurar onde elas encontravam a nossa própria história. Nos interessamos pelos nomes de outros palhaços: jovens, de hospital, amigos, desconhecidos. Lemos, trocamos impressões, transcrevemos, reescrevemos. O universo dos nomes foi como uma porta de entrada, abriu um mundo de possibilidades de exercício.

Num segundo momento, sugeri a experiência da terceira pessoa na narração e a retirada do nariz. Agora trata-se do nome do outro, e do narrador, sem máscara. De fato, entremeadas às outras cenas, as narrações sem nariz significaram uma qualidade diferente de exposição do palhaço, onde puderam se revelar as implicações e os compromissos particulares que cada um deles carregava e assumia naquilo que narrava.

Ser e narrar. Ser o que se narra. Ser, na história do outro.

Os espaços de narração se tornaram, na estrutura dramática, um lugar possível de provocação e contraponto à própria linguagem da máscara e à imposição do jogo impregnado de artifício do palhaço.

Não foi o único. A entrada cômica “Abelha, abelhinha” - descrita no depoimento do palhaço Picoly, montada pelo trio de palhaços Margarita, Dudu e Provisório no espetáculo “Solos de palhaço” durante a residência artística, e experimentada pelos estudantes na oficina de palhaços - também serviu ao nosso exercício de confronto do clássico e de revisita do tradicional.

A cena em trio tem uma estrutura de funcionamento muito bem definida, com papéis bem marcados e distribuídos entre os palhaços enganadores e aquele que é enganado. O enredo clássico, em linhas bem gerais - para não estragar a surpresa da peça, nem adiantar o depoimento do Picoly - trata-se de um palhaço que oferece mel ao outro, que para recebê-lo deve dizer o bordão: “Abelha abelhinha, me dá o mel na

boquinha” e que será enganado recebendo no lugar do mel uma cusparada de água. O palhaço iludido ficará furioso e tentará reproduzir a brincadeira com um terceiro que vem entrando em cena. Mas ele faz tudo errado e acaba levando outra cusparada, desta vez do palhaço que pretendia enganar.

A princípio, e diante da impossibilidade de interferir na ordenação da cena, decidimos investigar algumas possibilidades de atualização da intriga: uma, situada nos dias de hoje; a outra, num futuro longínquo e ficcional. Assim, nominamos três “Abelha, abelhinha”: tradicional, moderno e futurista. De imediato, se sucederam mudanças no enredo surgindo novos dados temáticos, como o desaparecimento das abelhas e a extinção mundial dos recursos hídricos. Interessante notar como os diálogos recriados, em função de outras necessidades terminológicas, trouxeram também novos corpos que se distribuíram diversamente na cena.

No “Abelha abelhinha” moderno, os palhaços anunciam as consequências, inclusive para a tradição do descuido na relação com a natureza: as abelhas estão desaparecendo e é em torno dessa constatação que se constrói toda o processo de enganar o outro. No exercício cênico da nova proposta, os palhaços substituem a movimentação ampla e circular da cena tradicional por deslocamentos mais aproximados, como se o poder de convencimento do outro estivesse também numa certa intimidação corporal de abordagem. São corpos insinuantes e que se insinuem. A água ainda está presente como elemento de desfecho da cena, mas sua utilização é parcimoniosa, evitando o desperdício.

No “Abelha, abelhinha” futurista, os palhaços são obrigados a lidar com as consequências da falta definitiva de água. Nem falam mais em abelhas e o bordão repetido na cena clássica é substituído por outro. Da mesma forma, muda o componente que arremata o jogo: a água, aqui, se transforma em pó. Ou em cápsulas. O espaço de ação é radicalmente reduzido e os três palhaços se comprimem entre si para acessar telas invisíveis imaginárias onde digitam equações impossíveis na esperança de encontrar a fórmula da água líquida. Esse é o mote que um palhaço utiliza para enganar o outro. São corpos virtuais, deslizantes, num espaço quase inexistente. Especificamente nessa versão, experimentamos conceder ao palhaço primeiramente iludido a chance de enganar os outros dois no final. Mas não era tão risível quanto assisti-lo ser envolvido pela segunda vez no mesmo golpe.

Experimentamos a inclusão das três versões numa primeira proposta dramática e, finalmente, no intuito de marcar a experiência de revisitação do número



tradicional, optamos por manter apenas o “Abelha, abelhinha” moderno. Mas poderia ter sido qualquer um dos três. Quando se mantém a estrutura de operação do engano, o *pega-trouxa* sobrevive a qualquer atualização temática, fazendo rir na mesma intensidade.

O que me faz rir na palavra de um, eu encontro na palavra de outro. O que é comum entre eles? O palhaço copia, dizem os tradicionais. Se um é bom, o outro vai lá e faz melhor, copiando. O que ele copia, não é justamente o que ele cria, o que o torna diferente?

Voltamos ao início: o que precisa o palhaço?

Enfim, terminamos nossas experiências em sala de ensaio e iniciamos as apresentações do exercício cênico para o público. Cada sessão, novos ajustes, mas sobretudo a chegada dos espectadores foi determinante para a dramaturgia. Os circenses dizem que o público é o patrão. Tudo é feito para ele, com ele, a partir da sua resposta e participação. Os números de plateia são mais do que termômetros da recepção do espetáculo, são verdadeiros instrumentos de comunicação e troca. O público vai ao circo para ver e ser visto. Pelo palhaço. Desta forma, imagino que a continuidade desse estudo de formação, da pesquisa de dramaturgia, da conversa com a tradição deverá se realizar a partir do encontro com o público. Sem ele, a palavra do palhaço, não existe. Então vamos a isso! Começemos por aqui.