



Dissertação

PAlhaçada Camarada

: uma outra perspectiva
da dupla cômica

Guilherme Miranda
orientado por
Ana Achcar

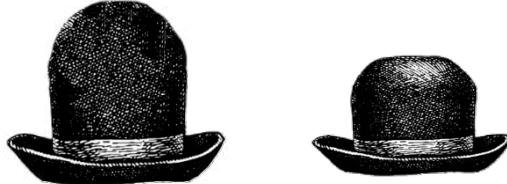




UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS PPGEAC

PAlhaçada Camarada

uma outra perspectiva sobre a dupla cômica



Guilherme Miranda

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Ana Achcar

UNIRIO

2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

M672

Miranda, Guilherme
Palhaçada Camarada: uma outra perspectiva sobre a dupla
cômica / Guilherme Miranda, Guilherme Silva Miranda,
Guilherme S Miranda. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
213 p.

Orientador: Ana Lúcia Martins Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de
Artes Cênicas, 2025.

1. palhaços. 2. branco e augusto. 3. dupla cômica. I.
Silva Miranda, Guilherme II. S Miranda, Guilherme III.
Soares, Ana Lúcia Martins, orient. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS PPGEAC

PALHAÇADA CAMARADA:
uma outra perspectiva sobre a dupla cômica

Guilherme Miranda

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Achcar

UNIRIO

2025

PALHAÇADA CAMARADA:
uma outra perspectiva sobre a dupla cômica

Guilherme Miranda

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Ensino de Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes
da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes Cênicas.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Chaves Vaccari (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Martins Soares (Ana Achcar) (orientadora)

RIO DE JANEIRO, RJ — BRASIL

NOVEMBRO DE 2025.

Para Clarice e Benjamin, meus amores,
o amor, o olhar e a paciência de vocês me ensinam todos os dias.

Para meu pai, o dr. Ailton (*in memoriam*),
pela oportunidade da vida e pelo dom da música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora, a Madame Ana Achcar, minha dupla nessa empreitada. Fonte inesgotável de aprendizado na arte e pela arte. Parceira incrível a quem aqui presto minha admiração.

À Julia Schaeffer, a Shei-lá, minha dupla de todas as horas, camarada para toda enrascada e patuscada, Gogó preferida. Sem ela, eu sei não...

Junto com ela: Adriano, Laura, Cesar, Madá, Lu Debritz, Will, Antonio, Ju Brisson, Eliza, Letícia; todas as gigantes palhaças e palhaços do Roda de Palhaço (de todos os tempos) que tornaram possível pensar nisso tudo e me desafiam a ser mais sem ser do mesmo.

Ao meu terapeuta Marcelo Kropf que atravessou vários desfiladeiros comigo.

Aos meus queridos alunes todes, que acreditaram num Bebé, não largaram a minha mão e seguem me fazendo acreditar que faz sentido.

Às minhas mestras e meus mestres no teatro e na palhaçada que me ensinaram que posso errar. Sigo errante.

À minha família, sustentáculo e inspiração para toda e qualquer jornada.

Kaô Kabecilê.

RESUMO

Esta dissertação traça um recorte na relação da dupla cômica de palhaços conhecida por nós como branco e augusto, desde sua origem, em meados do séc. XIX, até sua chegada ao Brasil, bem como as apropriações destas personagens ao longo do tempo visando o humor e o riso. A pesquisa traça uma raiz histórica e problematiza seus papéis, propondo uma atuação não-violenta entre a dupla cômica. Este tipo de atuação ganha outros nomes como *Palhaçada Camarada*, para tudo que envolve o jogo da dupla; e Gogó e Bebé, para substituir branco e augusto. Tal proposta estabelece um novo equilíbrio de forças em cena que, sem suprimir a graça, torna-se um instrumento poderoso na formação técnica, artística e política de novas atrizes e atores que almejam trilhar os caminhos da palhaçada dialogando com as questões pertinentes à contemporaneidade.

Palavras-chave: palhaços; branco e augusto; dupla cômica; não violência; Gogó e Bebé.

ABSTRACT

This dissertation outlines the relationship between the comic duo of clowns known to us as branco and augusto, from their origins in the mid-19th century, until their arrival in Brazil, as well as the appropriations of these characters over time aiming at humor and laughter. The research traces a historical root and problematizes their roles, proposing a non-violent performance between the comic duo. This type of performance gains other names such as Palhaçada Camarada, for everything that involves the duo's game; and Gogó and Bebé, to replace white and august. This proposal establishes a new balance of forces on stage which, without suppressing grace, becomes a powerful instrument in the technical, artistic and political training of new actresses and actors who aspire to follow the paths of clowning in dialogue with issues pertinent to contemporary times.

Keywords: clowns, branco and augusto, comic duo, nonviolence, Gogó and Bebé.

LEGUMENSTANS

Jast distoppin regulen douplix piliocin comicuten nus guteogan bin branco e augusto vunk zis beganucerem bratslava hip. XIX, grundat arristan Brasil, lit ziz apokentem perfilatum longatonin hahanirem e rorirem. Pesquilorum traçantum torerem historic cocozatin proprlatum arvoretum non-braulatum concos dungan comicuten. Vorem zips apokenten jilag voks numen bin *Palhaçada Camarada*, jenquen tuden voltatuneguen dungan; jus Gogó i Bebé, zabestrati branco i augusto. Propultetus estableshen zun equinochero fortatitun cenotetun jun, notorin supremen hahanirem, volaren um polemirtes instrumtertun jast formatetun tecnicutun, articutciculun e polynesicun bom naturze nerys i atormentatuns jus almejem camincatun bin pepezariun en piolicin bateboLEN bin quequestiona peragoren hi acontecentitun.

Pillenquilen: piolocin, branco i augusto, piolocin comicuten, zen-socasoquen, Gogó i Bebé.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 – O RISO QUE NASCE ATRELADO À OPRESSÃO.....	20
1.1 A HISTÓRIA - OU AS HISTÓRIAS - DO RISO.....	21
1.2 NASCIMENTOS - A HISTÓRIA DA DUPLA DE PALHAÇOS LÁ FORA E CÁ DENTRO.....	30
2. GOGÓ E BEBÉ.....	73
2.1. AS MÚLTIPLAS EXPERIÊNCIAS QUE ME TROUXERAM A ESTE CAMINHO.....	73
2.2. LUGAR DE FALHA	90
2.3. OUTROS NOMES PARA UMA MESMA DUPLA	98
3. A PESQUISA APLICADA NAS SALAS DE AULA E DE ESPETÁCULO	117
3.1 Exercícios de <i>Paca</i> ou Prontidão.	118
3.2 Jogos de Escuta – O despertar sensível.....	131
3.3 Jogos de Relação em dupla ou trio	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
APÊNDICE.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	191

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Michael Christensen no Big Apple Circus.	13
Figura 2 – Adamastor (Guilherme Miranda) e Shei-lá (Julia Schaeffer) com o Projeto Roda de Palhaço.	14
Figura 3 – Meme de internet.	27
Figura 4 – Busby e Cyrillo, 1920.	34
Figura 5 – Grimaldi na pantomima <i>The Red Dwarf</i> .	36
Figura 6 – Foottit e Chocolat, a primeira dupla.	37
Figura 7 – Carletto, Porto e Jean-Marie Cairoli em Medrano	41
Figura 8 – Ilès	42
Figura 9 – George Foottit	45
Figura 10 – Little Walter	49
Figura 11 – Cartaz de espetáculo circense com Tom Belling	52
Figura 12 – Tom Belling em seu início como augusto e mais velho, como branco	54
Figura 13 – Rafael Chocolat	57
Figura 14 – Benjamim de Oliveira e Polydoro	63
Figura 15 – Divulgação de jornal com Benjamim de Oliveira em destaque	64
Figura 16 – Alguns palhaços brancos brasileiros. Temperani, Fred e Monge	66
Figura 17 – Arrelia (Waldemar Seyssel, 1905-2005)	67
Figura 18 – Piolin (Abelardo Pinto, 1887-1973)	67
Figura 19 – Burnier, Simioni e Puccetti no espetáculo “Valef Ormos”(1992)	68
Figura 20 – Foto lembrança dos espetáculos de Benjamim de Oliveira	72
Figura 21 – Selo estampando a imagem de Karandash e seus parceiros animais	79
Figura 22 – Oleg Popov, o “Palhaço Sol”.	80
Figura 23 – Iúri Nikulin (1921-1997)	81
Figura 24 – Palhaços do LICEDEI	83
Figura 25 – Barriga da cobra	91

Figura 26 – George Carl (1916-2000)	92
Figura 27 – Intervenção virtual durante a pandemia (out 2020/palhaço Adamastor)	96
Figura 28 – Chapéu de Gogó	107
Figura 29 – Chapéu de Bebé	108
Figura 30 – Gráfico x e y (Astúcia e Vontade)	109
Figura 31 – Gráfico rizomático de Gogó e Bebé	110
Figura 32 – Cartola do Mestre de Pista	113
Figura 33 – Widdicombe, como Mestre de Pista	115

É uma manhã quente carioca, daquelas de fritar ovo na calçada, mas estou no trabalho, dando o meu máximo. Minha gravata (sim, em meu serviço costumo usar este tipo de acessório) aumenta a sensação de calor. Estou atendendo uma pessoa junto ao meu colega de trabalho, mas não consigo entender exatamente o que ele, responsável pelo planejamento, está querendo que eu faça. A tensão entre nós aumenta, meu colega levanta a voz, alterado. Meu colega se irrita muito facilmente e isso frequentemente se torna um problema para mim. Chegam mais pessoas para ver e algumas delas riem de nós. Num ato de fúria, ele levanta a mão espalmada e atinge com ela meu rosto em cheio! Eu caio em cima de umas três pessoas. Enquanto meu colega ri olhando para quem está no local, eu aproveito e lhe acerto um chute. Saio correndo antes que ele revide. A esta altura – pasmem! - estão todos rindo!

Que mundo é este, não é mesmo?

*Com certeza! Mas que tipo de trabalho
é esse em que essa situação é passível
de acontecer?*

Bom, essa narrativa toda é baseada em experiências reais vividas por mim dentro de hospitais com atendimento pediátrico.

*Oh, coitado! Que hospital permite tal
atrocidade? Você falou que tudo isto
aconteceu na pediatria?*

Sim, é que trabalho feito um palhaço...

INTRODUÇÃO

Quem vê cara não vê... costas¹

*Ninguém dança sozinho!
Dança com,
dança para,
dança junto...
(Sayão, 2021)*



maneira de se contar uma história no ocidente patriarcal parece perpassar necessariamente por interações violentas. Tais interações ocorrem entre os seres humanos ou pelos seres humanos contra a natureza e seus outros seres. Começo dizendo que a(s) história(s) da humanidade parecem ser contadas através da *trajetória do Herói*, elaborada por Campbell², como se esta fosse a única maneira possível. Estamos acostumados a consumir uma narrativa estrategicamente elaborada para capturar a nossa atenção e isso, numa contemporaneidade cada vez mais ansiosa e dispersa, parece continuar sendo imprescindível.

Heróis são poderosos. Antes que você possa perceber, os homens e as mulheres no campo de aveia silvestre, bem como suas crianças, e as habilidades dos criadores, e os pensamentos dos que pensam, e as músicas dos que cantam, tudo isso se torna parte do conto do Herói e fica a serviço desse tipo de narrativa. Mas essa não é a história deles. É a história do Herói. (Le Guin, 1986, p.2)

¹ Em cada subtítulo, a partir de agora, usarei como homenagem ao universo das crianças alguns ditados completados por ela. Eles foram tirados de uma experiência da professora Vanessa Decioli com a turma P5 da Escola M. Jovita Kaiser.

² O escritor Joseph Campbell é famoso por seus estudos em mitologia, escrevendo livros e realizando conferências através do mundo todo. Desenvolveu, através de suas pesquisas, uma maneira de contar histórias por meio de um sistema baseado em arquétipos mitológicos que ficou conhecido como A Trajetória do Herói e foi amplamente utilizado pelos roteiristas de cinema estadunidenses. Podemos encontrar o embrião dessas ideias em seu livro *O Herói de Mil Faces*.

Acreditem ou não, a cooperação e a empatia já foram a tônica de vários agrupamentos humanos na época em que éramos majoritariamente coletores. Como diz Le Guin em seu artigo *A fúção como cesta: uma teoria* (2021), conversar sobre a melhor maneira de catar sementes, brotos ou mesmo pequenos insetos não parece ter o mesmo engajamento que relatar uma luta contra um mamute. O herói (infelizmente) tem características de um gênero predominante e este (mais infelizmente ainda) é masculino. Pode ser um caçador forte e viril, um general astuto ou mesmo um ladrão ágil e ardiloso, vai saber... O importante para uma história ter sucesso parece ser que tenha *som e fúria* (perdão, Shakespeare, perdão!). Sem um percurso que nos gere algo parecido com a adrenalina, parece não haver o que contar. Campbell e Vogler³ me foram apresentados em um curso de roteiro para cinema com o saudoso cineasta brasileiro Alberto Salvá⁴. Ator interessado em histórias, pela primeira vez, eu escutava de um professor sobre um método “infalível” que poderia usar ao criar minhas próprias dramaturgias. Tudo parecia fazer sentido e ser comprovado perfeitamente nos diversos filmes que me interessavam à época. Utilizando os modelos de Campbell e Vogler, poderia encaixar os personagens nos arquétipos baseados em mitos, como o *Mentor* (aquele que dava a dica certa, na hora certa, para o herói), o *Camaleão* (um personagem que acrescenta dubiedade em seu caráter ao longo da trama), o *Pícaro* (representante do mundo dos palhaços, o alívio cômico) etc. Estes arquétipos seguiam em um arco narrativo funcional de passos bem definidos a fim de levar o herói do *Mundo Cotidiano* ao *Mundo Especial*. Como Vogler foi funcionário dos estúdios Disney durante muitos anos,

³ Roteirista, professor e, atualmente, presidente da empresa *Storybech*, Christopher Vogler trabalhou por muitos anos nos estúdios Disney, Fox e Warner Bros desenvolvendo roteiros e consultorias baseado em seu livro *A Jornada do Escritor*, construído a partir da *Trajetória do Herói*, de Campbell.

⁴ Alberto Salvá era espanhol radicado no Brasil. Apaixonado por cinema e suas histórias, foi fotógrafo, roteirista, produtor e diretor de curtas, médias, longas e documentários. Após 1990, começou a ministrar cursos de roteiro para interessados.

vou usar como exemplo a animação *Moana – um mar de aventuras*⁵ e tentar contar de um jeito que todos, mesmo os que não tenham assistido ao filme, possam acompanhar. Segundo a cartilha destes autores, o herói normalmente deixa seu povo e sua vida cotidiana para uma aventura especial. Durante esta trajetória, ele será transformado para, ao final, retornar com seu objetivo. Moana (a heroína da história) parte de sua ilha da Polinésia em busca de sua missão especial. Para trás, deixa seu pai e seus amigos, todos em sua ilha nativa, e parte em nome de suas conquistas, guerras e peripécias. Este tipo de dramaturgia colonizou o mundo e atingiu em cheio diversas gerações, como a minha. Mas qual é o cruzamento da trajetória do herói com a trajetória da palhaça⁶? Talvez ela se desenrole com os habitantes da ilha de Moana. Enquanto a heroína sai, o que acontece com o seu povo? Como disse Le Guin, lá atrás, continuam tecendo suas pequenas conquistas, cantos e tradições em suas cestas. Por certo, os palhaços e palhaças não costumam ter uma missão digna de nota ou exaltação. Talvez, seja muito difícil para essas singelas criaturas, amarrar os próprios sapatos. Talvez exatamente aí resida a sua conquista principal do dia. Pequenas vitórias cotidianas podem ser *a glória de uma vida* para quem nem percebe que suas calças caíram ao levantar-se da cadeira, percebem? Saindo da Disney e retornando ao mundo de hoje, estabeleço um paralelo utilizado muito nos *memes*: expectativa e realidade. Expectativa: queremos ser os heróis! Nos espelhamos neles, tão belos, fortes, ricos, *instagramáveis* e inacessíveis! Realidade: sofremos por perseguir modelos inalcançáveis de beleza, riqueza e paixão e, apesar disso, somos animais catalogados pela ciência ocidental como *racionais*.

⁵ Diz a sinopse do site IMDB: “Na antiga Polinésia, quando uma terrível maldição incorrida pelo semideus Maui chega à ilha de Moana, ela atende ao chamado do Oceano para procurar Maui para consertar as coisas.”

⁶ Na regra formal ainda vigente do português utilizado no Brasil, o gênero geral adotado é o masculino. Tomarei a liberdade nesta dissertação de desobedecer a tal regra e, muitas vezes, darei preferência ao gênero feminino, transformando-o, nestes momentos, em gênero que engloba todos os outros. Faço isto muitas vezes durante minhas aulas. O incômodo que tal modificação provoca em mim já é o suficiente para entender que é mais uma estrutura que merece ter atenção e ser movida de lugar.

Fato: nós, animais racionais, parecemos ser os únicos que destroem o mundo em que habitam. Enquanto alguns (poucos, muito poucos) acumulam fortunas que poderiam resolver a insegurança alimentar mundial, a maior parte de nós precisa acordar muito cedo para chegar ao trabalho a fim de manter a vida de sua família com dignidade, de fugir da fome. As redes sociais nos mostram grupos sociais e modos de vida ilusórios. Muitas vezes nos voltamos para essa ficção para esquecer que, o que realmente queremos, é ter alguém que nos abrace e nos dê aceitação e acolhimento. Temos dificuldade em olhar nos olhos do outro e dizer (ou sequer saber) o que sentimos. Esse herói que falha é o herói do dia a dia. Esses heróis/heroínas não aparecem postados nas redes. Tampouco os heróis de capa (ou coquetéis de abacaxi nas mãos) aparecem refletidos nas pupilas alheias quando olhamos diretamente para elas.

Mas por que diabos introduzo esta dissertação com a problematização da trajetória do herói? A leitora ou leitor mais atento parece ter visto no título algo que tenha a ver com palhaçada, correto? Corretíssimo! Porque pretendo falar aqui que a cena de palhaças não precisa, necessariamente, acontecer por tapas e empurrões, gritarias e dedos apontados na “parte cômica”⁷ de um circo ou teatro. “Mas espere!”, quem me lê levanta a sobrancelha. A sobrancelha comenta: “Desde que me entendo por gente, os palhaços brigam, não são *politicamente corretos*. Seus cascudos mútuos e chutes no traseiro não passam de *brincadeiras* em prol do riso do público. O que sobraria, então, para estes pobres artistas de nariz vermelho?” *Bueno...* Creio que nenhum integrante da dupla precisa produzir graça ganhando do outro em cena ou aprontando-lhe uma armadilha para tomar o seu lugar. Veremos que tais papéis replicam estruturas de poder e espelham o sistema econômico hegemônico em que vivemos. O

⁷ Assim são chamadas as entradas e reprises de palhaços nos circos brasileiros, nos conta o palhaço Jonathan Cericola, o palhaço Pão de Ló, durante o curso “Os sentidos do Riso” ministrado por Ana Achcar na UNIRIO em 2024. Jonathan pertence à 5ª Geração de artistas da família do Circo Teatro Saltimbanco/RJ. Esse termo substitui o que os palhaços e palhaças de teatro costumam chamar de “palhaçaria” ou, mais recentemente, “palhaçada”.

riso, então, acomoda estes papéis e normaliza a opressão, transformando em antagonistas duas camaradas que estariam lado a lado para sobreviver a este sistema e se colocar contra ele. As minhas *heroínas* nascem do fracasso porque são humanas.

[...]quando a gente ri, a gente ri exatamente daquilo que é um engodo para a vida; mas a gente pode encontrar nesse engodo um estimulante, como se isso fosse um presente, em dizer: eis o quão ridículo é uma certa tentativa humana de se apegar em intuições, em intenções, em intencionalidades de segurança, de uma vida de bem, de uma vida feliz, de uma vida moral, de uma vida religiosa, de uma vida racional, com todas as intenções estúpidas, humanas, que sempre, necessariamente, fracassam [...] (Fuganti, 2003, p.11).

Palhaças possuem universos próprios e maravilhosos e podem contar suas histórias como companheiros de viagem enquanto nos convidam a ver seu modo particular de andar e sentir o mundo. Manoel de Barros, poeta brasileiro que pôde transver o mundo pelo olhar de “vagabundo”, segundo suas próprias palavras, nos ilumina com tantos versos e diz: “Você vai encher os vazios com suas peraltagens e algumas pessoas vão te amar pelos seus despropósitos” (Barros, 1999). Eu cato feliz esse trecho do poeta como uma criança com sua rede de borboletas. Quero falar, neste presente texto, de palhaças e palhaços que conheço ou quero conhecer através das salas de ensaio, escolas e espaços de formação de atores. Quero falar também daqueles que são vulneráveis por natureza e precisam vencer a fome. A única certeza que essas figuras possuem é de que só é possível atravessar as intempéries acompanhados, juntos, de mãos dadas, com a sua dupla.

Mas, voltando àquele assunto e começando do começo...

O AMOR (?), A ALEGRIA E A PALHAÇADA NA ENFERMARIA

De médico e louco todo mundo tem... medo

Primeiro, a observação: sou ator e trabalho como palhaço em intervenções artísticas em hospitais públicos. Realizo tais visitas em setores pediátricos de hospitais públicos desde 2007. Passei a coordenar e produzir este trabalho (juntamente à Julia Schaeffer) a partir de 2016 com o projeto Roda de Palhaço e, ao longo deste tempo de atuação, percebi que o terreiro⁸ do palhaço de hospital difere – e muito – do circo e do teatro. Estou aqui creditando o espaço de *acontecimento*, como diz Derrida (1997, p. 236): “Um dos traços do acontecimento não é somente que ele venha como o que é imprevisível, o que vem decifrar o curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular”.

Nos leitos e corredores de hospitais públicos, construímos, com a figura inadequada das palhaças, este espaço de permissão de “chegada” antes de cada porta de leito atravessada. Um caminho às vezes lento para que a criança se sinta confortável para “deixar-vir”. Treinamos nossas ferramentas artísticas, mas não podemos oferecer algo que não seja construído naquela presente situação. O acontecimento não pode ser retido, ele simplesmente... acontece. Assim, temos um picadeiro⁹ completamente diferenciado. Fincamos nossa estaca e subimos a lona a cada espaço visitado. Nossa plateia, que não pediu para ali estar, encontra-se em extrema vulnerabilidade física e, muitas vezes, social. O hospital torna-se arquitetura móvel onde médicos, copeiras,

⁸ Terminologia sincrética proposta por Antonia Villarinho em suas pesquisas práticas e acadêmicas.

⁹ Entende-se por “picadeiro” este espaço alternativo de apresentação das palhaças no hospital.

fisioterapeutas e enfermeiras passeiam, moldando o espaço. Dentro deste contexto profundamente afastado do risível, cruzam palhaças e deixam suas interferências pelo caminho. Como migalhas de pão de uma história infantil conhecida¹⁰, as crianças/pássaro recolhem seus traços e identificam sua passagem. O jogo, o improviso e a relação da dupla são artifícios fundamentais nas intervenções que o projeto Roda de Palhaço realiza nesses espaços, desenvolvendo uma dramaturgia única com cada criança ou adolescente. A partir da possibilidade do encontro, localizam com seu olhar treinado e sua sensibilidade, cada mínima reação possível que ajude a brotar na paciente este espírito fugaz do encontro alegre, a potência capaz de superar a realidade do corpo em fase de recuperação e cuidados.

É que cada vez que paramos na porta de um quarto de hospital e olhamos para dentro, existem problemas, doenças, e às vezes é assustador. Mas não é isso que escolhemos ver. Nós escolhemos ver o aspecto positivo que existe naquele quarto: a imaginação, o prazer, a energia cintilante que há ali. Então, por sermos artistas, identificamos tudo isso no contexto com as crianças. Nós sopramos isso, saem faíscas e então - se fazemos bem nosso trabalho - a gente enche o quarto de alegria. (Christensen, 2021)¹¹

“É um trabalho muito bonito”, costumam me falar, e talvez a estimada leitora, o caro leitor, também acredeite da mesma maneira. Sim, é, com certeza, já digo de pronto, concordo, do fundo do coração penso que sim, mas... o desafio é grande e suscita inúmeras inquietações. Por incrível que pareça o hospital me ensinou outras maneiras de dar risada, outras formas sensíveis e risíveis de perceber e oferecer algo alegre, pulsante. O hospital formou meu palhaço e o artista formador por trás (ou na frente) dele, pesquisador de si

¹⁰ Refiro-me a “João e Maria”, um dos mais mundialmente conhecidos contos de fadas de Jacob e Wilhelm Grimm.

¹¹ Entrevista concedida no Youtube. Michael Christensen é o ator americano que criou e sistematizou a atividade de palhaço em hospital no mundo e o fundador do The Clown Care Unit, de Nova York. A entrevista completa está no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p183OuhoH6Q>.

mesmo e educador, passou mais de uma década se atentando aos fatos vividos enquanto estes aconteciam.

[...] os professores estudaram o assunto ao contrário, e chegaram à conclusão absurda de que qualquer tipo de risos que não estejam de acordo com sua fórmula de humor não são risada. No entanto, por que deveríamos concordar que o que nossos olhos ou ouvidos reconhecem como o riso pode ser outra coisa? Os professores estão errados não apenas porque o bom senso os considera culpados, mas porque eles quebraram suas próprias regras. Eles estudam em laboratórios enquanto eles deveriam se deliciar com tendas de circo e salas de música. Em outras palavras, eles deduzem fatos de teorias em vez de induzir teorias a partir de fatos. (Disher, 1925, p. 2)

Além do trabalho como palhaço nos hospitais, sou docente (de teatro e iniciação musical) há mais de vinte anos. O contato constante com crianças e jovens durante tanto tempo me faz desconfiar fortemente de uma coisa: os adultos esquecem cedo demais a busca pela alegria. Encontro, então, na revista *National Geographic* de maio de 2023, a seguinte manchete: “Estudo aponta que crianças riem em média cerca de 400 vezes por dia, enquanto os adultos riem apenas 15 vezes”. A criança ri quando cai, quando é abraçada, no primeiro encontro com um gafanhoto ou, sei lá... transforma todo e qualquer novo encontro em encantamento. Vibra nele com o corpo repleto de alegria e não com temor ou receio. Quem vive ou já viveu a paternidade/maternidade talvez concorde que a presença do olhar de uma criança em nossas vidas nos faz descobrir de novo o novo, a cada momento. Traz o poder da descoberta elucidando a raiz motora do jogo e da alegria. Chamo a encruzilhada poética de Rufino para dar seu recado:

Se tem algo que persigo desde quando me percebi adulto, alterado pelo acúmulo de coisas apresentadas ao longo do tempo, é caçar nessa “adultice” o menino que ainda sou. Não é porque uma pessoa tem a idade que for, que ela deixa de ser o que ela era quando estava nisso que convencionamos chamar de infância (Rufino, 2021, p. 45).

Somos adultos que labutam para que nós (e outros adultos e crianças) não percamos o brilho de uma descoberta e abandonemos o caminho da alegria. Será que as obrigações, o trabalho, a competição imposta pelo capital neoliberal nos impõem uma sobriedade individualista que nos afasta da conexão com as pessoas, da ideia de prazer e da simples descoberta pela brincadeira?

O trabalho de palhaças no hospital desperta muitas vezes uma admiração gratuita que, aliada à ideia do cuidado às crianças em extrema vulnerabilidade, confere um retorno *a priori* desproporcional. Muitas vezes basta que algum usuário ou profissional de saúde aviste uma palhaça em cena na enfermaria para dizer coisas como: “Eu amo o trabalho de vocês!”; “Que bom que vocês levam amor para as crianças”; “Distribuir amor assim deve ser muito gratificante”... Poderia me sentir lisonjeado pensando que “nossa fama nos precede”, mas sei bem que não é isso... Esse amor expresso, apesar da retribuição genuína, parte de uma sensação de agradecimento por parte de quem sofre com quem está olhando de alguma maneira para os seus. Há uma enorme carência no cuidado com o bem-estar de suas famílias por parte do estado. As palhaças aparecem então como atreladas à “compaixão aos enfermos” ou “almas caridosas” que levam alegria voluntariamente para as crianças. Resgato a citação de bell hooks de uma palestra de Martin Luther King (2021, hooks apud King, 1967, p.79): “Quando falo de amor, não estou falando de uma reação sentimental e fraca. Estou falando daquela força que todas as grandes religiões veem como princípio unificador da vida”.

Portanto, há que se ter cuidado com a vaidade e a docilização do corpo desta artista-palhaça (Foucault, 1975), pois *corpos dóceis*, em primeira e última instância, são necessários à manutenção do sistema exploratório/extrativista (de almas, inclusive) neoliberal. Permito-me alterar o contexto de um trecho de Luiz Antônio Simas porque, apesar de originalmente feito em referência ao carnaval e às festas de rua, serve perfeitamente aqui à atuação de palhaças no hospital:

É o mesmo recorte disciplinador, higienizador e aniquilador que ameaça, desde que o samba é samba, liquidar as pulsões festeiras e potencialmente subversivas da rua; seja pela repressão, seja pelo enquadramento como um negócio. O velho embate colonial pelo controle dos corpos – fundamentado na ideia do corpo transgressor que só pode encontrar a redenção na expiação do pecado e no corpo festeiro que deve ser disciplinado como ferramenta produtiva do trabalho, inclusive pela própria indústria da festa e aproveitado por ela – continua firme e mais evidente. Nós estamos num mato sem cachorro. (Simas, 2020, p.99)

Spinoza¹² (2017, p.285-287) nos diz que a “Alegria é o afeto que aumenta a potência de agir”. Escolhi como meio de vida a busca pela comicidade e pelo riso para conectar pessoas através da figura do palhaço e sua dupla e não para “espalhar o amor”, como é o senso comum de muitas pessoas que nos procuram e pedem para participar de nosso trabalho. Escolhi também aprender esse trabalho com uma plateia completamente diferente já que, em sua maioria, encontra-se limitada a leitos pediátricos e necessita de cuidados extremos com sua saúde.

Mesmo assim, apesar disso e por isso, muitas vezes pude presenciar reações nessa referida plateia, durante minhas intervenções nos hospitais, que aumentaram em absoluto a minha crença nesse tal poder transformador da alegria que Spinoza nos fala. Determinados encontros que pareciam fadados ao fracasso devido ao fato de a criança estar prostrada demais ou triste demais com os percalços da doença, terminaram com uma grande peripécia: o corpo que parecia sem qualquer energia vai se levantando, encostando no leito até estar dançando com o decorrer de nossa intervenção em dupla. O corpo vai recebendo essa energia de vida diante de nossos olhos e a minha *criança interna* saltita, vibra de alegria, pula com os braços para o alto, enquanto tento manter

¹² Filósofo de origem judaico-portuguesa, nascido nos Países Baixos em 1632.

a relação de jogo afiada com minha companheira e com os olhos na criança para que não parem de brilhar.

Este cruzamento da palhaçada com o hospital não é recente. O espaço não convencional de um hospital recebe estas visitas normalmente com grande alegria e gratidão, pois tais performances ajudam crianças, acompanhantes e equipe a enfrentarem aquele duro cotidiano. Como diz Morgana Masetti em seu artigo *Uma pedagogia através do olhar do palhaço*:

Olhando o movimento de humanização hospitalar em curso, dir-se-ia que este ganha ainda mais premência no contexto pediátrico (BARROS, 2003). Tal premência prende-se, por um lado, com a maior imaturidade da criança para compreender a sua situação clínica, o internamento hospitalar e todos os tratamentos a que é submetida, mas também pela maior vulnerabilidade gerada pelo confronto com ambientes e equipamentos estranhos, pelo afastamento forçado dos seus ambientes naturais e pessoas mais significativas, e/ou pela própria privação de brincar [...] (CAIRES; MASETTI, 2015, p. 42).

Pensa-se que os palhaços trabalhavam em hospitais desde a época de Hipócrates, pois os médicos da época acreditavam que o humor tinha efeitos positivos na saúde (Koller & Gryska, 2008). No início do século XIX, os Irmãos Fratellini¹³, começaram a trabalhar em hospitais franceses e, ocasionalmente, visitavam crianças hospitalizadas (Warren & Spitzer, 2013). Hoje, os palhaços têm uma presença maior em ambientes médicos e desempenham um papel importante no sistema de saúde. Nos últimos anos, o interesse tem crescido na área de pesquisa sobre a intervenção de palhaços em ambientes de saúde (Dionigi; Canestrari, 2016, p. 473). A visita torna-se intervenção quando o cotidiano hospitalar é transgredido pela atuação de uma dupla cômica. A rotina rígida e protocolar das enfermarias cede momentaneamente espaço à interação

¹³ O trio *Les Fratellini* (Paul, François e Albert) foi uma famosa família circense europeia no final dos anos 1910 e 1920. A pesquisa na íntegra está no livro: MARIEL, Pierre. *Les Fratellini. Histoire de trois clowns, Société Anonyme d'Éditions. Paria, 1923.*

da dupla de palhaços e palhaças. O universo cômico da dupla instaura novas relações no ambiente hospitalar e rompe hierarquias na comunidade submetida à internação ou gestora do cuidado.

Foi Michael Christensen [Figura 1], palhaço americano que, em 1986, após algumas experiências atuando no hospital, criou o *The Big Apple Circus Clown Care* e sistematizou esta imagem paródica do médico-palhaço que vemos disseminada em vários países e trabalhada por vários grupos de maneiras diversas. Neste caso, Michael é um artista, especializado no trabalho com palhaçada, que utiliza suas técnicas em visitas regulares a leitos pediátricos.

Uma ampla rede de grupos voluntários se apropriou livremente da figura do palhaço nos hospitais com pouca ou nenhuma experiência profissional. As intenções destas ações são profundamente diversificadas e nem todas são positivas como, por exemplo, grupos que atuam com “palhaços evangelizadores”. Nesse caso, membros de algumas igrejas se utilizam da imagem empática e poder comunicacional inerente ao palhaço para disseminar sua fé própria ou, quem sabe, converter alguns pacientes mais vulneráveis à sua religião¹⁴. Outro grande responsável pela difusão da imagem do palhaço nos hospitais foi o ator (também americano) Robin Williams em *Patch Adams - O amor é contagioso*. No caso deste filme, os roteiristas misturaram as histórias reais de Christensen e do estadunidense Patch Adams, sendo este um médico que se vestia de palhaço no intuito de uma abordagem mais humanizada. Inspirados nesse filme, muitos estudantes e profissionais de saúde embarcaram nessa experiência e, ao invés de palhaços que parodiavam médicos e enfermeiros, passaram a ser médicos e enfermeiros que experimentavam o nariz vermelho buscando resgatar, com isso, um estado de brincadeira que promovesse a

¹⁴ Quero deixar registrado que a intenção desse comentário não é reduzir a importância dos múltiplos trabalhos voluntários que tão acertadamente foram introduzidos pela política de **Humanização** do Sistema Único de Saúde Brasileiro. Inclusive os realizados por setores de caridade das diversas igrejas, mas condenar quem intencionalmente se utiliza desta prática para atuar na vulnerabilidade dessas pessoas para proveito próprio.

conexão e diluísse a tensão tratador-paciente. Quando perguntados sobre o que receberam como retorno desta investigação para o seu trabalho cotidiano, observamos que duas palavras são recorrentes na fala de quase todos eles: a alegria e o amor.

Figura 1 – Michael Christensen no Big Apple Circus.



Fonte: foto de Hana Machotka de seu livro *The Magic Ring: a year with the Big Apple Circus* (1988, pág.1)

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um palhaço de gravata borboleta, pequena casaca preta e calças folgadas com suspensório segura a mão de uma bailarina com coroa e capa na cabeça. O casal faz uma alegre entrada no picadeiro.

Como ator que trabalha no picadeiro hospitalar há muitos anos, considero que só há transformação externa quando, primeiro, nos deixamos ser atravessados pela transformação. Como um dos coordenadores artísticos do Roda de Palhaço¹⁵, minha intenção é desenvolver no grupo o interesse constante sobre a potência que o **encontro estético** entre o palhaço e a criança pode produzir [Figura 2]. Entendo que os efeitos terapêuticos existem e são

¹⁵ Projeto Cultural em atividade desde 2016, dirigido e coordenado por mim e por Julia Schaeffer. O Roda de Palhaço é um projeto cultural com ação social, voltada primordialmente à manutenção regular de visitas de palhaças profissionais aos setores pediátricos de três hospitais públicos cariocas.

extremamente positivos, como afirma a psicóloga do IFF/Fiocruz, Kátia Moss (2024): “Além de agir como moderador de estresse, reduzindo os níveis de cortisol, o senso de humor também propicia interações sociais positivas, fundamentais para lidar com desafios do cotidiano [...]”. Mas não agimos com a finalidade terapêutica e sim, artística.

Figura 2 – Adamastor (Guilherme Miranda) e Shei-lá (Julia Schaeffer) com o Projeto Roda de Palhaço.



Fonte: Arquivo do Roda de Palhaço – Fotógrafo: Ratão Diniz.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: uma dupla de palhaços compartilha o riso de uma criança dentro de um leito de hospital.

Em um encontro do Festival Internacional Anjos do Picadeiro 5 (2006), acontecido no Rio de Janeiro, o mestre griot Sotigui Kouyaté disse, a respeito da atuação do hotxuá Ismael¹⁶ ser semelhante à do pajé:

Eu entendo perfeitamente o Ismael, aliás, meu primeiro nome cristão foi Ismael e talvez por isso me identifico cada vez mais com ele. Nossa ofício nada tem a ver com o do pagé ou xamã da tribo. O pagé trata das pessoas, da doença das pessoas. Nós tratamos da

¹⁶ Ismael aparecerá mais demoradamente na seção 2, no item sobre a experiência do riso coletivo.

sociedade, da tribo em si. Nós podemos falar mal do rei, do cacique, de qualquer um e de todos. Nós podemos brincar com o que está errado e criticar o que não funciona na sociedade tribal. Essa é a nossa maneira de colaborar com a saúde da tribo. (Kouyaté, 2006)¹⁷

Ao longo destes anos trabalhando exclusivamente em instituições ligadas ao Sistema Único de Saúde, venho acompanhando a terceirização dos serviços e consequente precarização das relações interpessoais e profissionais, destruindo o pensamento comunitário das equipes e enfraquecendo a alegria da construção compartilhada de espaços mais acolhedores e humanos na saúde. Libâneo chama a atenção do interesse de empresas transnacionais na aplicação estratégica dessa política cada vez menos nas mãos do Estado, e voltada exclusivamente aos interesses do capital:

Desse modo, organismos internacionais criaram estratégias ligadas à globalização da economia: empréstimos aos países emergentes para recuperar crescimento com atuação em políticas sociais, especialmente educação e saúde; transformação da educação em negócio a ser tratado pela lógica do consumo e da comercialização, abrindo-se espaço em âmbito global para a mercantilização da educação e transferência de serviços como educação e saúde para a gestão do setor privado (Libâneo, 2016, p. 6).

O espaço de atuação da dupla de palhaças no hospital não é, portanto, confortável e apesar disso, é fácil a artista/palhaça docilizar sua atuação pela grata aceitação social de seu trabalho. É fácil se acomodar com um trabalho que apenas alivia as tensões inerentes ao duro cotidiano das instituições de saúde pública. Não precisamos fazer muito esforço para tal. Ainda assim, a equipe médica, a enfermagem, a direção do hospital e as famílias todas unidas irão te agradecer pela “compaixão dos palhacinhos”¹⁸. No fim dessa linha, a prefeitura

¹⁷ Trecho extraído da revista **Anjos do Picadeiro 5**. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2006 - Edição comemorativa de 10 anos.

¹⁸ O diminutivo empregado desta forma, (aqui reproduzido ironicamente) gela minha espinha toda vez que o ouço.

agradece, o governador agradece e o governo federal também, pois os palhaços e palhaças trazem alegria, disfarçam a dor, fazem esquecer momentaneamente a falta de medicamento ou a falta de trato. São **úteis**, pois **dóceis**. A artista nunca deve deixar de atuar como quem precisa livrar-se da fome. Substituo alegria aqui por ironia para mostrar de modo dilatado que até mesmo as palhaças podem ser naturalizadas e inseridas num sistema de interesses maior. Como disse Dario Fo (1982, p.83), lá atrás: “os palhaços sempre falam da mesma coisa, sempre falam da fome”. Meu respeitável público, se a atenção do artista não caminhar no sentido de construir encontros estéticos singulares, um trabalho de dramaturgia compartilhada e potente visando à ação transformadora com as crianças, acompanhantes e profissionais de saúde, até as palhaças e os palhaços morrerão!

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. (...) 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 a sua presença. Mas não foi para isso que o palhaço chegou ao hospital (Achcar, 2016, p. 15).

A palhaça e o palhaço tornam-se invisíveis quando abolem o risco e esquecem seu estado natural de inadequação a qualquer sistema. Daniele Finzi Pasca diz que o palhaço dança com um dragão (que é seu público) no proscênio; o corteja, sentindo seu bafo quente de perto, entendendo que sua vida está no limite. Esse é o tamanho do risco do palhaço no picadeiro, não menos! A palhaçada acontece quando a dupla tem uma urgência que é seu impulso de vida; quando a dupla tem fome. Então, é necessário transitar com o “corpo oleoso” para escapar de velhos atravancamentos e adequações. Só assim, talvez, consigam provocar as tais *fissuras* de Holloway. Então, uma palhaça e um palhaço sempre incomodam, às vezes precisando ser antipáticos como um Grimaldi, irritantemente elegantes como um Antonet, outras sendo

maravilhosamente fofos como uma Gardi Hutter ou Charlie Rivel, mas nunca, nunca mornos.

SOBRE A SEÇÃO 1

Antes de tudo e qualquer coisa, senti uma necessidade muito grande de vasculhar a raiz do que chamamos de riso e humor. Nesta pesquisa, posso citar exemplos ou detalhar aspectos de uma palhaça ou um palhaço isoladamente, mas só por força de entender na origem o que determina sua **natureza** e rege sua **função**, pois o que mais me importa, no momento, é a relação entre a dupla cômica e os jogos cênicos que dela surgem. O universo dos palhaços branco e augusto será vasculhado nessa primeira seção, pois é absurdamente necessário que entendamos a história dessas duas figuras de referência. Foram muitas as origens catalogadas até agora. Veremos ainda nesta seção as histórias das duplas de palhaços mais famosas e como elas puderam contribuir para inspirar a relação de jogo em dupla aqui no Brasil.

UMA OUTRA LEITURA PARA UMA VELHA DUPLA: A SEÇÃO 2

Na segunda seção, começarei tentando traduzir o que, nestes mais de 20 anos dedicados à palhaçada, nasceu de uma observação, transformou-se em inquietação e culminou em uma nova proposta terminológica e relacional para a dupla de palhaças.

Conheci, através da tradição europeia de jogo em dupla (branco e augusto), o humor conhecido como *pastelão*¹⁹ ou *comédia de claques*²⁰. As escolas de teatro por que passei, as referências cinematográficas, os cursos e a literatura que escolhi para minha formação tinham apenas esta referência. Reparo que, eu e tantas outras colegas palhaças, imbuídas e inspiradas por estas referências, acabamos por nos especializar na prática da cena em dupla através do *riso da zombaria* ou *derrisão* (Propp, 1976). Aprendemos com graça a repreender, levantar a voz, apontar defeitos entre nós, camaradas palhaças e palhaços para ganhar a cumplicidade fácil de crianças e adultos em ações marcadas pela violência no intuito de provocar o riso. Por que isso parecia funcionar e hoje me soa ultrapassado? O público mudou ou a forma de perceber a graça teria mudado em mim? Por que replicar (ainda que parodicamente) uma prática violenta e opressora entre a dupla, já que a violência é comum em muitos lares brasileiros? Poderíamos mudar nossa maneira de nos relacionar em cena buscando uma atitude mais compassiva, sem perder a potência ou a graça?

PÔR NO PAPEL O SUOR DAS SALAS DE ENSAIO E DO PALCO: APLICAÇÃO E PRÁTICA NA SEÇÃO 3

Conhecimento bom é experiência compartilhada. Trarei aqui as primeiras análises de campo e seus resultados. Ao longo do terceiro capítulo, revisitando minhas aulas de estágio docente na UNIRIO/ RJ, aponto e descrevo os principais exercícios utilizados nas aulas aplicadas do módulo 1, sob orientação de Ana Achcar. Tais práticas foram desenvolvidas ao longo de 11 encontros (nesse primeiro módulo) e foram direcionadas a alunos da graduação,

¹⁹ “Pastelão é um gênero de comédia [...] em que predominam cenas de tropelias, explorando-se motivos de riso fácil e gosto discutível, implicando, por vezes, violência física.” Wikipedia: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pastel%C3%A3o>

²⁰ Cascatas, gagues físicas ou claques são técnicas corporais que simulam tropeços, tapas e tombos violentos com o intuito de fazer humor.

integrantes do programa de formação e pesquisa *Enfermaria do Riso*, e pesquisadores do PPGEAC cujo tema converge com o meu. Esta prática continuada e intensa foi primordial para o aperfeiçoamento dos fundamentos desta pesquisa. Muitas vezes o **como fazer** foi encontrado **fazendo**. O registro destas experiências foi, portanto, fundamental para que esta pesquisa pudesse encontrar corpo. A partir dela, já percebo a possibilidade de eco em outros artistas profissionais ou em formação, que poderão se apropriar desta metodologia e pensar, juntos, outras maneiras de atuação.

1 – O RISO QUE NASCE ATRELADO À OPRESSÃO

Quem ri por último ri... atrasado

B

em sabemos que mais cômodo seria se tivéssemos apenas um lado para todas as histórias e sobre todas as coisas. Algo que definisse uma linha narrativa incontestável, uma versão última, definitiva. Se assim fosse, talvez a vida de quem se dedica à pesquisa ficasse mais simples, seguisse sem sobressaltos e privada de maiores paixões. Mas assim não é e é bom que não seja. Vivemos num mundo complexo em que a leitura de várias abordagens sobre um mesmo tema e o confronto de ideias contribui para que novos conceitos sejam gerados.

O tempo-rei que segue em frente carrega a humanidade junto e as certezas se dissolvem (embora muitas vezes pareçam se multiplicar) a cada nova “eureka”. Diferente não é quando chafurdamos na história do riso, ou nas histórias de todos os risos. Seus múltiplos motores e geradores perpassam as décadas, os séculos, os milênios fazendo rir de diferentes formas e por variados motivos. Temos o poder do riso e do humor voltado para a finalidade de prazer próprio ou coletivo, para ajudar a impulsionar ideias (sejam elas boas ou ruins). Ora temos o riso como ataque e ora sentimos o riso como congregação. A vida, como bem disse, é complexa e seus múltiplos risos, fazendo parte dela, acrescentam seu grande quinhão. Nesta seção, tocarei apenas no recorte do riso que é atrelado à opressão (rimou!), que aponta dedos e diverte-se às custas de outrem. Tal riso derrisório parece majoritário em nossos tempos.

1.1 A HISTÓRIA - OU AS HISTÓRIAS - DO RISO

Tentando definir o que seria o riso, o humorista e jornalista português Ricardo Araújo Pereira diz, a certa altura, em seu podcast²¹:

O riso é barulhento, provoca uma convulsão que desfigura o rosto, faz com que as pessoas percam o controle de si mesmas, é só defeitos. Já o sorriso, por exemplo, é civilizado. Mas o riso tende a ultrapassar a fronteira da decência. Ora bem, parece-me que o humor e o riso estão - e eu diria que estão orgulhosamente - do lado do que é reles. Estão mais do lado do profano do que do sagrado; mais do lado do caos do que da ordem; mais do lado do abjeto do que do sublime; mais do lado do feio do que do belo; mais do que é obsceno do que do que é casto; e tem afinidades muito problemáticas com a loucura, o mal e o excesso. Ao passo que a atitude séria se caracteriza pela busca de sentido, por exemplo: o humor e o riso exprimem um certo comprazimento com o absurdo. Me parece que o humor está claramente mais do lado da desilusão do que da esperança²² (Pereira, 2013).

Ricardo tem uma dose de ironia sutil em seus comentários, mas identifica, pondo o humor e o riso lado a lado com o descontrole, o reles. Busca neste episódio, através de termos empregados e correlações simples, como (2013) “o humor é uma coisa que se faz com a boca, com o objetivo de proporcionar prazer a um número relativamente alargado de pessoas”, montar um denso quebra-cabeça que nos ajude a elucidar a origem desta reação corporal – que é fundamentalmente prazerosa – provocada pelo riso. Na Idade Média, por exemplo, as pessoas ligadas ao poder talvez não soubessem a causa desse alívio em nossa fisiologia, mas já conheciam suas consequências. As festas saturnais, carnavalescas e do *mundo ao contrário*, reunidas por Bakthin (1977), nos

²¹ **Sobre isso.** Apresentador: Ricardo Araújo Pereira. Coisa que não edifica nem destrói. Podcast. 13 de setembro de 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5l57k8JcvpTO8j6OjNUQnS?si=5LqzrTzBRfygmIT-5JXAfg>

²² Livre transcrição a partir do áudio original.

dão uma dimensão de como essa catarse perpassava uma diversidade complexa de estratos sociais. Utilizando minha perspectiva como artista nativo do *Sul Global*²³ — especificamente de um país continental chamado Brasil —, percebo a estreita ligação do humor com a estrutura de poder. Autores como Propp, Bergson e Minois, nos ajudam a enxergar a captura do riso pelos mecanismos de opressão, pois **do que se ri** diz muito de **quem ri**. Se eles não conseguirem, até Freud pode tentar explicar.

Voltando ao Ricardo Pereira (2013): “Ora bem, parece-me que o humor e o riso estão - e eu diria que estão orgulhosamente - do lado do que é reles”. Pois bem, de fato às raízes históricas do humor na Idade Média e Renascimento, normalmente, não é dada a mesma importância científica que alguns mitos, ritos e espetáculos líricos obtinham. As manifestações cômicas têm caráter popular. Apesar do desinteresse dos pesquisadores (provenientes da alta nobreza), a burguesia ascendente da época vislumbrava o poder transgressor de tais espetáculos e festejos e passou a dar um suporte material. Tal investimento se tornou fundamental para o desenvolvimento artístico dessas manifestações. Através do mecenato de artistas proeminentes, a burguesia arrumou uma forma de abrir um espaço de influência na sociedade que era comandada pela nobreza monárquica. No Carnaval, um verdadeiro exemplo desse tipo de festividades, o povo toma os espaços da cidade em festa. Travestem-se, despem-se, compartilham bebidas e comungam a alegria estampada em danças, cantos e pela busca do prazer em conjunto. Parece imperativo que estes eventos tenham a figura paródica de reis e rainhas presentes a fim de rirem junto. É a instauração da inversão do poder supremo e a comunidade ri destes elementos da vida real, transfigurados em cômicos presentes na festa popular. A comédia e a festa eram, portanto, inseparáveis. Tudo parecia valer a pena em nome da catarse coletiva. Enquanto as festas oficiais e religiosas voltavam-se à manutenção da

²³ O termo Sul Global foi utilizado pela primeira vez em 1969 por Carl Oglesby e é priorizado para substituir, de forma mais neutra, expressões como “subdesenvolvidos” ou “Terceiro Mundo”.

ordem e do Estado feudal, o carnaval era a festa da bebida e da carne. Enquanto nas primeiras, os párocos e as nobres famílias eram convidados de honra, nas outras, os bufões, os gigantes e os rejeitados transitavam com protagonismo (Bakthin, 1987). Havia, portanto, nessas grandes festas, um duplo lado da moeda. Conquanto elas serviam de válvula de escape para grande parte da população, que não tinha meios nem motivos para festejar durante o resto do ano, elas também despertavam, nestas camadas populacionais, potências inauditas como diz Simas, grande professor, músico e entusiasta do carnaval e das festas populares:

Desconfio cada vez mais do mergulho sistemático e exclusivo (para fazer o tipo de história que me arrebata) nos mares da filosofia canônica, dos dogmas, dos credos políticos inflexíveis, das catarses coletivas, das iluminações transformadoras, do engajamento intransigente, do requinte dos salões, do fogo purificador das assembleias e dos parlamentos e coisas similares. Busco, desde então, me aproximar – para compreender, escutar, calar e escrivinhar – das formas de invenção de vida onde, amiúde, ela nem deveria existir de tão precária (2020, p.57-58).

Com Simas damos agora uma rápida, porém vertiginosa, avançada no tempo e no espaço para falar do carnaval no Brasil, mais especificamente na cidade onde moro, o Rio de Janeiro. Faço essa pequena digressão pois o Rio, até hoje, conserva essa tensão entre o que parecem ser duas cidades: “a cidade rueira, subterrânea, pecadora, e a cidade que se pretende europeia ou norte-americana, enquadradas nos ditames da ordem e da redenção pelo cifrão, pelo terno e pela cruz” (Simas, 2020). O corpo carnavalesco carioca nasce sincrético e ginga contra o projeto de desencanto colonial. Essa necessidade do riso em comunhão, da explosão momentânea das hierarquias, leva à convivência – caótica, mas harmônica – destas visões de mundo opostas.

Voltando à Europa e voltando no tempo, encontramos similares em Roma, a chamada festa *Cornomania* desde o séc. IX; em Nice, primeiramente em 1294 e novamente depois, no século XVI com o “abade dos tolos”; e até na fria

Escandinávia, uma festa feita por mercenários perto de 950 e, novamente, em 1550. O *Halloween*, na Inglaterra, também pode ser considerado um tipo destas festas pagãs, e revive a festa druídica de Samânia. Até mesmo no mundo judaico encontramos outros exemplos, como a Festa de Purim (Minois, 2003). Em algumas dessas festividades, como nos *Saturnais*, o clero participava ativamente das brincadeiras, quebrando protocolos e incitando o público ao riso burlesco, à inversão, à catarse. Os personagens amedrontadores também emergem nestas festas para nos levar ao riso de tensão, para exorcizar o medo através da brincadeira. Dragões, demônios, gigantes cambaleantes – no caso das festas europeias –, bate-bolas, Cazumbás e tantos outros seres fantásticos e assombrosos daqui do Brasil, que nos fazem encarar esse medo infantil da *careta* que brinca de amedrontar os foliões. Mas, se o carnaval possui um lado “perigoso” para as elites ao deixar o povo – ainda que momentaneamente – empoderar-se, ser subversivo e profano, Minois, porém, continua nos lembrando do outro lado da moeda: as festas carnavalescas são um riso periódico. Esta singularidade, ao contrário de levar à revolta popular, provoca uma catarse efêmera, uma sensação de alívio da opressão necessária à manutenção conservadora do *status quo* no resto do ano. Nesse ponto, Simas e Minois convergem quando o primeiro comenta (2020, p.111): “A festa em tempos de crise é mais necessária que nunca. [...] Sem o repouso nas alegrias, cá pra nós, ninguém segura o rojão”.

E esse “rojão” a que Simas se refere é a jornada da nossa maioria trabalhadora, subempregada, que “pega no batente” a semana inteira por um salário miserável; ou o trabalhador informal, que o mercado cinicamente chama de *microempreendedor*, mas que, na verdade, trata-se de um cidadão sem direito ao lazer e à convivência com sua família. Para ele, Carnaval é seu alívio cômico, seu momento de brincar e a possibilidade de revelar-se livremente.

Isso me faz lembrar, por exemplo, do festival de Takanakuy²⁴ nas províncias de Chumbivilcas e Antabamba (Peru). Neste evento, os habitantes destas regiões desafiam-se para lutas corporais reais a fim de expurgar os conflitos e promoverem a paz e a união. As festividades acontecem próximas ao Natal. Ao término de lutas intensas entre vizinhos, todos se abraçam e podem viver mais um ano de conciliação comunitária. Neste caso, a sensação de descarrego é ocasionada, não pela comédia, mas pelo alívio através da pancadaria física.²⁵ Uma solução local, digamos assim, para resolução de conflitos de maneira rápida e simples (porém, não indolor).

Hoje em dia, a neurociência é capaz de explicar a sensação de alívio e prazer provocada pelo riso. Segundo Scott Weems (2016), além de nos aliviar, rir nos torna mais inteligentes. Acontece o seguinte: qualquer cérebro é uma “máquina” eficientíssima e viciada em resolver conflitos. Essa é a maneira encontrada por nossos neurônios para acharem novas ligações e sinapses. Como o humor atua em provocar expectativas eficientes em nossos cérebros para depois quebrá-las de maneira bem original, nosso cérebro “sorri”. Ele recebe esta incongruência na recepção das informações e na resolução do conflito como um alimento prazeroso. Ele se regozija desta “pegadinha” e se alimenta dela produzindo dopamina²⁶. A sensação de prazer é instantânea e profundamente satisfatória.

Vê-se então que nem todo o riso nasce igual e que os meios, métodos e intenções de sua produção variam completamente segundo a comunidade geradora e seu ambiente sociopolítico e religioso. Podemos admitir também que, apesar do poder renovador e transformador do riso observamos que,

²⁴ Termo vem do quíchua e significa "troca mútua de golpes".

²⁵ Um exemplo clássico deste tipo de busca de alívio pela luta corporal pode ser encontrado no filme hollywoodiano *Clube da luta* (1999), de David Fincher.

²⁶ Dopamina é o hormônio neurotransmissor responsável pela sensação de prazer.

sempre que possível, ele é capturado de alguma maneira pela classe dominante com finalidades de interesse espúrio. A respeito dessa espécie de controle pelo riso coletivo, Minois nos diz:

Na Idade Média, o riso coletivo desempenha papel conservador e regulador. Por meio da paródia bufa e da zombaria agressiva, ele reforça a ordem estabelecida representando seu oposto grotesco; exclui o estranho, o estrangeiro, o anormal e o nefasto, escarnecedo do bode expiatório e humilhando o desencaminhado. O riso é, nessa época, uma arma opressiva a serviço do grupo, uma arma de autodisciplina (2003, p.120)

Este bode expiatório, esse riso que aponta, permitido por um grupo, é o cerne da derrisão de Propp. Um exemplo atual da utilização do poder do humor fundamentalmente através do riso derrisório é encontrado na publicidade. Os meios de comunicação evoluíram exponencialmente e a quantidade de informação recebida a cada segundo e ao alcance de nossos dedos faz-nos seres cada vez mais imediatistas, desatentos e impacientes. O riso então captura a atenção, faz o olhar se deter por mais alguns segundos e praticamente tira a nossa crítica à mensagem passada. O humor encontrado nos memes²⁷ [Figura 3], por exemplo, preza por este imediatismo e encontra nele um potencial destrutivo como há muito não víamos. Através de uma associação cômica inusitada (olha o mecanismo do humor na fisiologia do cérebro novamente), entre imagens, significados ou vídeos pode-se destruir reputações e/ou catapultar personalidades políticas ou artísticas ao universo seletivo das celebridades. Como diz Propp (1992, p.176): “o homem que ri não reflete. Poderá refletir depois, e, caso a primeira impressão tenha demonstrado ser errônea, a comicidade e o riso terão desaparecido”.

²⁷ Termo cuja criação é atribuída a Richard Dawkins e que se refere a uma expressão, imagem ou vídeo que transmite uma mensagem no intuito de provocar o humor fácil e imediato.

Figura 3 – Meme de internet.

QUANDO SUA MÃE ESTAVA TE BATENDO E CHEGA VISITA



Fonte: imagens.net.br

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: dois papagaios de tamanhos diferentes sorriem em uma gaiola. O menor está com a penugem toda bagunçada.

Bergson nos aponta que, nas sociedades humanas, a moral fechada, calcada pela inteligência e manutenção da ordem tem a finalidade de manter a sobrevivência de nossos grupos societários. O riso só se manifesta, segundo ele, por estarmos inseridos nesta sociedade ordenada e não isolados. Tal fato se daria pois o riso necessariamente precisaria de uma cumplicidade insensível direcionada a algum integrante deste grupo. Bergson novamente ratifica a derrisão como sendo inerente à comédia. Desta maneira, novamente o **riso de alguém** é tão estruturalmente ligado aos mecanismos de comicidade que fica difícil pensarmos na graça que existe no **rir com alguém**. No trecho destacado a seguir, Bolognesi compartilha uma visão muito comum entre os estudiosos de comicidade, na qual todo “objeto do riso” estaria necessariamente localizado numa posição de inferioridade e seria subjugado pelos que riem.

A relação com o público, então, não se dá por reconhecimento e por igualdade, mas sim por estranhamento, cumprindo, com isso, uma das exigências da comicidade e do riso, qual seja, a condição de superioridade daquele que ri sobre aqueles que são objetos do riso. (2003, p.105)

Ora, quem aponta não empatiza, separa. Quem aponta se proclama imagem a ser alcançada e vê na “falta” deste espelho o cerne da graça e da zombaria. Quando comecei neste trabalho, há mais de uma década atrás, era comum várias rotinas de cena serem feitas com a essa premissa na relação com a dupla: a colega de cena era gorda demais, burra demais, feia demais... e, com isso, um dos integrantes da dupla ganhava aliados na plateia para juntos, apontar o dedo e eleger uma falha na parceira. Era fácil gostar de estar nesta posição pois era certeza (talvez ainda seja) de rápida adesão. Era mais fácil convidar o público a rir de alguém, pois a derrisão²⁸, usando o vocabulário atual, engaja. Como falado anteriormente, *do que se ri* diz muito de *quem ri*. Como disse Bergson²⁹(2001, p.5): “o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários”. Isto posto, uma integrante da dupla estaria sempre pronta a “oferecer a carne em sacrifício”.

Freud acreditava que os seres humanos tinham “despesas” psíquicas energéticas a serem desprendidas em resposta a qualquer ameaça (Freud, 2019). Seria um mecanismo preventivo à dor e ao mal-estar. No final desse processo, em recompensa, viria o prazer e uma agradável sensação física. Na resultante matemática entre despesas pagas e energia empregada pelo corpo, surge o riso.

A origem do prazer cômico aqui discutida - sua derivação da comparação de outra pessoa com nós próprios, da diferença entre nossa própria despesa psíquica e a de uma outra pessoa, estimada por empatia - é provavelmente a mais importante geneticamente. É certo entretanto que não tenha persistido sendo a única. Já aprendemos em um momento ou outro a desconsiderar essa comparação entre uma pessoa e nós próprios, derivando a diferença gratificante de um único lado, seja da empatia, seja do processo em nós mesmos - o que comprova que o sentimento de superioridade

²⁸ Utilizo aqui o conceito do acadêmico estruturalista russo Vladimir Propp (1895 – 1970), que enquadra a derrisão como “riso de zombaria”.

²⁹ Henri Bergson (1859 —1941) foi um filósofo e diplomata francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927.

não mantém qualquer relação essencial com o prazer cômico. Uma comparação é [apesar disso] indispensável para a gênese desse prazer. (Freud, 2019, p.151)

A construção é compartilhada entre quem provoca o riso (artista) e quem ri (plateia). Cada etapa é extremamente importante para que nada fique nas sombras e uma peça não se perca nesse jogo dramatúrgico da comicidade, pendendo entre o sentimento de superioridade e o assombro. Eu posso me divertir com alguém que não consegue sequer colocar um chapéu na cabeça sem perder minutos para isso, afinal, que tipo de pessoa não acerta a própria cabeça? No entanto, essa mesma pessoa pode equilibrar vinte cadeiras apenas com o queixo e me levar ao deslumbramento. As palhaças fazem da elaboração meticolosa desse universo delicado, seu modo de vida. Damian Reis (2013) lembra que Freud investiga os *chistes* e os divide entre inocentes e tendenciosos. O primeiro atinge o riso sem (aparentemente) notar a causa; o riso viria de súbito, quase ao acaso. No outro caso, a malícia, a sátira, a agressividade, a sexualidade e o contra-ataque emergem como disparadores cômicos. Esse prazer do riso ajudaria a inibir os nossos impulsos psíquicos mais agressivos e sexuais. Mas isso é coisa do Freud, nem sonho desenvolver isso por aqui (até porque... sonho já é mais pra Jung).

Propp (1992) divide o riso em dois grandes gêneros: um derrisório e outro, não. Embora também considere que há algumas maneiras de se chegar até ele que podem ser consideradas “de transição”. Entre os grandes autores do “humorismo cordial” citados por ele (p.155), podemos encontrar “Púchkin, Dickens, Tchékhov e, em parte, Tolstói”. Ele contesta veementemente a afirmação de Bergson que atesta que a manifestação do cômico exige uma “anestesia do coração”. Ora, talvez o riso de zombaria sim, mas não aquele que

provém da distração³⁰ provocada pela “profundidade e força do amor”. Hoje em dia, penso que esse “riso bom”, que é construído **com** a plateia e **entre** os pares de cena, deveria ser a meta dos comediantes. Um dos caminhos para este riso bom seria então entregar-se de coração. E aí, senhoras e senhores, mora, para mim, a peripécia no tipo de humor que almejo fazer e ensinar.

Os tempos mudam e as piadas, bom... elas deveriam mudar também. Não acredito que a liberdade do humor seja conquistada a qualquer preço e que a ação de toda artista seja desconectada de um ato político. A palhaça ou o palhaço só existem em relação ao outro. O código do nariz vermelho e redondo funciona como uma antena magnética que atrai os olhares, provoca a curiosidade e já traz um passo adiante na possibilidade de comunicação. Se eu tenho este poder de comunicação, eu preciso me responsabilizar sobre ele. Este compromisso torna-se ainda maior sendo uma atuação voltada para o popular. Maior ainda se nossa plateia é composta majoritariamente de vulneráveis (no caso da plateia hospitalar, por exemplo). Chegou o momento de parar, pensar e tomar um tempo maior antes de falar qualquer uma de nossas piadas ou fazer qualquer cena.

1.2 NASCIMENTOS - A HISTÓRIA DA DUPLA DE PALHAÇOS LÁ FORA E CÁ DENTRO.

Roupa suja se lava em... máquina

Interessante notar que, na França, o clown equestre era comumente chamado de *Paillasse*, nome de um personagem cômico muito popular no século XVIII. Inspirado no *Pagliaccio* da *Commedia dell'arte*, o *Paillasse* francês era também um tipo de criado idiota, muito popular nas pequenas cenas realizadas nos tablados, que ficava na frente dos teatros de feiras atraindo o público para o

³⁰ Propp escreve que os “homens de ciência, mergulhados totalmente em seus pensamentos, não reparam no que acontece ao seu redor. Isso, sem dúvida, é um defeito, e subconscientemente é o que provoca o riso de humor” (1992, p. 95).

espetáculo que acontecia lá dentro, a parade. O *Pailasse* não usava máscara nem tinha o rosto enfarinhado, diferentemente do *Pagliaccio* e do *Pierrot*, seus mais diretos ancestrais (Castro, 2005, p.64).

Seguindo esta explanação de Alice Viveiros de Castro, podemos relacionar que *clown* se refere a um tipo de personagem que pertence às classes menos nobres desde a sua origem e “deriva de *colonus* e *clod* que significa *homem rústico*” (Bolognesi, 2003, p.62). São os criados, os trabalhadores secundários dos espetáculos das feiras e ruas, do lado de fora dos grandes teatros. Dario Fo completa em seu livro *Manual Mínimo do Ator* (1999, p. 305) que “*Pagliaccio* aparece com o rosto pintado de branco e, posteriormente, irá transformar-se no *Gian-farina* (João Farinha) (aludindo ao branco do rosto), até virar o Pierrô”. E ele continua dizendo que os palhaços sempre tratam do mesmo problema: da *fome*. Para fugir dessa *fome* os palhaços e palhaças tem que “jogar nas 11”³¹, sendo artistas multifacetados como meio único de subsistência. Eles se utilizam de um repertório vocal, musical, gestual, de improviso e acrobático muito sofisticado herdado de seus antepassados recentes da *Commedia D'ell Arte*, das pantomimas e jograis. Sobre sua origem no ambiente circense, nos elucida Daniel Marques:

Herdeiro de toda uma linhagem de cômicos – jograis e bufões medievais, saltimbancos, mimos, comediantes ambulantes, commicci della'Arte – o palhaço do circo moderno nascerá com o intuito de parodiar os números realizados sobre os cavalos, como um intermezzo cômico dos grandes momentos do espetáculo. (2004, p.54)

Aproveitando a citação de Daniel Marques, vemos que os palhaços reuniram várias habilidades necessárias a dar credibilidade às suas reprises pois, ao parodiarem os malabaristas, aprendiam malabares; brincavam com os números equestres e acabavam por dominar os cavalos; faziam interferências

³¹ Expressão que indica versatilidade proveniente do vocabulário do futebol. É utilizada para um jogador que tem qualificação para jogar em todas as posições (que, no futebol praticado no Brasil, são 11).

musicais e tinham que aprender com perfeição vários instrumentos, enfim. Alice Viveiros chama muito acertadamente a atenção em seu livro para o fato de que na história que costumamos encontrar sobre os palhaços e palhaças predomina, quase que totalmente, a visão de historiadores e pesquisadores do circo ingleses e franceses. Na sequência desta seção, realmente utilizaremos como base estas referências, pois acredito que elas trouxeram como toda metrópole, as bases que construíram nosso imaginário acerca do tema. Minha formação iniciou-se no Rio de Janeiro, Brasil, no início dos anos 1980. Era o começo da abertura após os tempos sombrios da ditadura militar e o Brasil ainda tinha (tem?) grandes resquícios deste período nefasto como as aulas conhecidas como “educação moral e cívica” ou “estudos sociais” (que de social, nada havia). Passei por diversos colégios particulares, muitos religiosos (ligados ao catolicismo). Com esta formação, que considero profundamente colonizada, sinto, hoje, a necessidade de entender à fundo a raiz das narrativas hegemônicas para poder questioná-las. Como nos disse o mestre Machado de Assis (1850): “A Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus clowns”³². Aliado do meu tempo e com a inquietude que marca o palhaço que me tornei, acredito que este estudo pode vir a ser a semente para que outros cruzamentos aconteçam e outras narrativas sincréticas com poder originário possam aparecer³³.

Os palhaços, tontos, paspalhos, os inebriados, os sacis e deslocados sempre existiram em suas diferentes formas e nas mais múltiplas comunidades e ocupavam, muitas vezes, um papel primordial, quer seja na cena, na política ou até mesmo nos ritos de alguns povos. O recorte dado começará pelos palhaços europeus (basicamente atuantes em França e Inglaterra) do final do séc. XIX e seguirá por outros caminhos, desde a fria Rússia até aqui, na colônia

³² Trecho da crônica semanal *Um agregado*, escrita entre setembro e outubro de 1899 para a *Gazeta de Notícias*.

³³ Veremos mais sobre tais narrativas no capítulo seguinte.

brasileira de todos os santos e entidades, onde nada sossega sem ser comido e vomitado por Exú³⁴ para virar outras maravilhosas coisas.

Os palhaços brancos e augustos na Europa Ocidental.

Casa de ferreiro espeto de... carne

Nós, palhaças e palhaços, repetimos a tradição circense ocidental marcada pelo conflito e pelo antagonismo em nossas dramaturgias. Não por acaso, recordo que na base da tradição colonial europeia cristã (em que fui criado), várias histórias possuem duplas como suas protagonistas com, pelo menos, um traço comum: a ferida marcante da violência. Podemos observá-la seguramente em Adão e Eva, Caim e Abel, Sansão e Dalila, Júlio Cesar e Brutus e Antônio e Cleópatra. Há, ainda, tantos outros exemplos! *Okay*, mas nenhuma destas duplas era de palhaças ou pretendiam-se cômicas. Aqui, gostaria que a leitora ou o leitor tomasse realmente este tempo para pensar, cerrando os olhos um pouquinho antes de voltar à leitura... Seria possível, traçando uma trajetória histórica que correlaciona a ascensão da burguesia e a apropriação da realidade mercantil aos personagens e à dramaturgia da *Commedia Dell'Arte*, ver a mesma lógica do incipiente sistema capitalista espelhada na construção de seus tipos? Apareceria, por tal razão, a mesma ferida da violência nas relações patronais e de seus inerentes abusos de poder? Destaco aqui um relato de M.G. Fréjaville (Rémy apud Fréjaville, 2002, p.159) da entrada no picadeiro de uma

³⁴ “Exú é a boca que tudo come. Um dos itans de Exú nos conta que Exu, quando ele nasceu, teve uma fome sem fim e seus pais, Orunmilá e Iemanjá, lhe davam de tudo para aplacar sua fome, mas sem sucesso. Com uma imensa bocarra, Exú devorava tudo que via. Grãos, frutas, verduras. Ofertaram aves, peixes, quadrúpedes, bois inteiros, e até um búfalo velho da carne bem dura trouxeram, pra ver se aplacava a fome sobrenatural do recém-nascido, mas nada saciava sua fome de Exu.” (Coluna de Edson de Souza para o site **Desfile Beleza Negra** – 07/07/2024)

dupla muito famosa: “Só a aparição de Busby [Figura 4], um bom gigante com cara de rejeitado, foi suficiente para provocar risadas. A brutalidade dos golpes que trocou com o companheiro Cyrillo pareceu encantar os espectadores do *Music Hall*”.

Figura 4 – Busby e Cyrillo, 1920.



Fonte: François CERVANTES – Cie L’Entreprise Le 6ème Jour, pág.8.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um palhaço augusto (Busby) sorri à esquerda. Ele está vestido de casaca com flor na lapela e tem um grande laço no pescoço. Usa um pequeno chapéu torto e ornamentado. À direita, um palhaço branco (Cyrillo) usa uma roupa com ornamentos brilhantes. Sua cara é toda branca com uma forte linha preta que aumenta sua boca. Está com um chapéu em formato cônico na cabeça.

Chegamos ao nosso tema principal! Para que todos acompanhem e possam se familiarizar com os termos: *branco* é o palhaço³⁵ com ar de sabido. Fala bem, anda e veste-se com elegância. Já o palhaça que joga com a natureza *augusto*, é desajeitado. Procura entender as coisas, mas nem sempre consegue; anda, tropeça e por aí vai... Dito assim, cada pessoa desta plateia leitora certamente se identifica mais com um do que com outro, não é?

Bolognesi (2003) traça uma importante genealogia dos artistas cômicos europeus quando faziam a transição do Teatro de Moralidades Inglês para os espaços públicos de feiras, provavelmente na segunda metade do século XVI.

Começamos por Joe Grimaldi [Figura 5], talvez o “pai de todos”. Joseph Grimaldi (1778-1835) era um artista de teatro inglês e nunca trabalhou no circo — não era acrobata, mas possuía um repertório gestual muito especializado em sua prática cênica. Filho e neto de Arlequins da *Commedia Dell'Arte*, Grimaldi utilizou na concepção da maquiagem de seu personagem **Joe** (apelidado carinhosamente de Joey e considerado pela maior parte dos historiadores o primeiro palhaço europeu) a mistura de duas referências fortes de personagens emblemáticos dessa comédia italiana: o rosto coberto de branco, como o Pierrô, traços avermelhados, como o Arlequim (acentuando especialmente as bochechas e a boca) e uma peruca espetada para cima, dando um ar louco, agressivo.

³⁵ Quando me referir ao palhaço branco e augusto, utilizarei o pronome masculino marcando o gênero preponderante no recorte europeu ocidental, principalmente no período que vai de pouco antes do séc. XIX até a primeira metade do séc. XX.

Figura 5 – Grimaldi na pantomima *The Red Dwarf*.



Fonte: *The Circus: 1870-1950*, pág.113.

DESCRÍÇÃO DA IMAGEM: um palhaço com topete moicano e rosto branco enfrenta um animal exótico com vários rabos, asas e patas de diferentes tipos.

O teatro dialogado foi proibido pelo rei por um bom tempo na Inglaterra (assim como na França). Grimaldi então interagia com a plateia através de canções jocosas que “costuravam” as histórias fantásticas das pantomimas inglesas e que perduraram através dos tempos (algumas até hoje). Grande artista que era, também manipulava e animava objetos cênicos com perfeição. Mas ele não era fácil... Sua aparência e forma de jogo, à época, conferiam características antipáticas, cruéis, que se somavam ao seu visual arrojado, quase *punk*. Podemos afirmar que este tipo, tão unicamente construído por Grimaldi, saiu do *Covent Garden Theatre*, onde estreou, para inspirar e transformar definitivamente os picadeiros e seus artistas. Seus “filhos” palhaços também não podem ser “fáceis de engolir”, tampouco dóceis. Um palhaço fora do picadeiro pode dar medo, vide a coqueluche de filmes de terror que abraçaram a máscara com outras intenções (a gente que lutel). A partir de *Joey Grimaldi* e, em homenagem ao nome de sua personagem, os palhaços ingleses especializados em pantomima, recebiam o apelido de *Joeys*. Não posso deixar de destacar que ele é originário também do teatro, atuante nas salas de espetáculo inglesas e foi reconhecido como um dos maiores palhaços de sua época.

Esses artistas virtuosos, especializados na comédia (como o italiano Carlo Antônio Delpini, um de seus “sucessores”), estavam nos teatros e circos, primeiramente, como respiro cômico entre os números de grandes habilidades equestres (principal modalidade de espetáculo da metade do século XIX). Realizavam entradas paródicas dos demais colegas artistas ou construíam cenas originais voltadas à descontração da plateia, mas ainda não tinham desenvolvido suas personalidades com todo o seu potencial. Isso só seria conseguido a partir do estabelecimento da dupla cômica dos palhaços **branco** e **augusto**, com Foottit e Chocolat [Figura 6].

Figura 6 – Foottit e Chocolat, a primeira dupla.



Fonte (da esq. para a dir.): Wikimedia Commons; Walery Paris e Les Clowns, pág. 242.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: três imagens do palhaço augusto (Chocolat) e do palhaço branco (Foottit). Na primeira, Footit aponta uma espingarda para um objeto na cabeça de Chocolat, na segunda os dois cochicham despreocupadamente e na terceira, Chocolat assusta Footit com um bicho amarrado em uma vareta.

Desde sua criação, a dupla branco e augusto mantém uma relação hierárquica vertical muito forte, como explicita o mestre Dario Fo:

No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown branco* (o Louis), que já conhecemos. É ele quem conduz o jogo, que dá ordens, que insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os Auguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram. (1999, p.305)

Foi um ator imenso, mímico, pesquisador e profundo conhecedor das máscaras, do jogo de improviso e da história da *Commedia Dell'Arte*. A relação sintetizada neste trecho nos dá a exata noção da base de relação construída entre o branco e o augusto. Por que os palhaços acabaram se especializando no jogo em dupla?³⁶ Não seria mais fácil uma carreira solo? Apesar de termos nomes que triunfaram no jogo sozinhos, como Grock³⁷ e Charlie Rivel³⁸ (ambos augustos), mesmo estes, precisaram passar por longos períodos em dupla como forma de aprendizado das potências de seu trabalho. Investigando a origem do riso com os palhaços, me deparo com Lili Castro, que nos escreve:

As duplas de palhaços tornaram-se usuais no circo no final do século XIX, a partir da inserção da palavra falada neste tipo de espetáculo. [...] O trabalho deste par de opositos alcançou grande sucesso nos picadeiros europeus, se espalhando rapidamente pelo mundo ocidental e se perpetuando ao longo do século XX. [...] Seja no teatro, na brincadeira popular ou no circo, o que estas duplas têm em comum é a relação hierárquica, mantendo um tipo dominante e um dominado.(2019, p. 31 e 32)

O jogo cômico em dupla facilita a construção do humor. Do ponto de vista da construção dramatúrgica do riso, podemos comparar com uma partida de vôlei: uma pessoa levanta a bola e a outra corta. Ou seja, um prepara e o outro dispara a piada conseguindo, como efeito (no melhor dos casos), o riso. Por isso, muitas vezes, ouvimos no Brasil a expressão “escada” para o artista que fica encarregado desta função importantíssima de conduzir o jogo cômico

³⁶ Temos exceções à esta regra, principalmente com o trio *Les Fratellini* após o fim da Primeira Grande Guerra. Sua qualidade, competência no jogo a três (palhaço branco, augusto e contra-palhaço) e originalidade visual e cênica conferiram aos Fratellini um lugar único do Hall da fama por 20 anos seguidos. Podemos também destacar outros trios como *Trio Dario*, *Les Andraeu-Rivels*, *Les Rudi Lata* e *Les Léonard*.

³⁷ Adrien Wettach, o Grock, foi um grande palhaço augusto musical. Inicialmente famoso por sua dupla com Antonet, passou a seguir carreira solo a partir de 1913. Foi considerado um dos melhores palhaços do século XX.

³⁸ Charlie Rivel foi um palhaço catalão de enorme sucesso. De família circense, estreou no circo aos 3 anos de idade e formou o grupo Los Rivels com seus irmãos Paul-Polo Rivel e René Rivel.

para o seu final satisfatório. Do ponto de vista da relação cênica, precisarei avançar em uma crença pessoal apoiada por minha experiência de mais de duas décadas com várias duplas palhaças: é na relação com nossa dupla que conseguimos o maior desenvolvimento de nosso jogo. Como um casamento ideal, uma tem a tarefa de manter a outra forte. A cada vez, nossas duplas nos ajudarão a dialogar com as naturezas internas e funções presentes no momento da cena e, sem nunca esquecer a relação com sua camarada, transformar qualquer deficiência em potência. Qualquer relação a dois é difícil, implica “química”, envolvimento, controle, raiva, gerenciamento de expectativas. Mas estes desafios trazem resultados e o sucesso de uma dupla muitas vezes era maior do que as qualidades individuais de cada palhaço.

Voltando ao final do século XIX, quando o palhaço branco se estabelece como personagem fixo nos espetáculos circenses, ele logo percebe a necessidade de ter um parceiro augusto para “chamar de seu”. Não era raro, portanto, que o branco tenha se tornado empresário e contratante de seus próprios augustos. O poder de serem chefes nas relações de trabalho permite a alguns palhaços brancos se sentirem no direito de estabelecer relações abusivas e autoritárias com seus parceiros de cena fora do campo da ficção do picadeiro. Isto levava a muitas brigas, sentimentos de posse, separações, ressentimentos e até a tristes perdas de alguns para o vício da bebida. O tema da sobrevivência, trazido por Fo, portanto, é muito caro desde sempre aos artistas populares, classe esta a que os palhaços pertencem. De um lado a outro, entre alguns acertos e muitas incertezas, a partir de Foottit e Chocolat, as duplas de palhaços brancos e seus augustos iam se formando e se dissolvendo. Revendo repertórios e criando novos num teste constante de popularidade e amor conquistado pelas diversas plateias por onde passavam.

Colocarei na sequência, como exemplo, a trajetória sinuosa de Cesare Guillaume, palhaço Bébé, o irmão mais velho de Antonet (Umberto Guillaume), as duplas porque passou e as encruzilhadas que atravessaram o seu

caminho. Um caminho nem sempre tranquilo, quase sempre tortuoso, mas típico de trabalhadores do humor, como ele. Sigamos sua trajetória.

A encruzilhada de Bébé (Cesare Guillaume)

Antonet começa como augusto de seu irmão Bébé (branco)...

Em 1892, já como Bébé (branco), atua ao lado do palhaço acrobata e mímico Lavater Lee (augusto). Depois, por sete anos, ele trabalha em parceria com Toto (Joé Roussel), mas, durante a Guerra Hispano-Americana, parte sozinho para o Coliseo de Recreios, em Lisboa, e une-se a Kerwich, augusto e ex-parceiro de Félix Gontard.

Depois, Bébé parte para a América do Sul e junta-se com Cyrillo, augusto inglês e ex-parceiro de Harry Busby. Cyrillo era cardíaco, passa mal e morre logo após uma apresentação...

Bébé, então, forma uma nova dupla, agora com Joe Pastor, augusto, que posteriormente deixa o parceiro para se unir a Seiffert (branco). Bébé agora se une ao espanhol Biberon, um augusto de verve nervosa.

Pausa para um comentário: à esta altura, Bébé já estava cansado de escolher seus augustos. Seus novos contratantes que os escolhessem!

Podemos continuar?

Bébé trabalha como branco de Atoff de Consoli³⁹ (augusto), com quem atuou por uma temporada. É aí que ele se cansa dos humanos e decide fazer parceria com o seu... cachorro, Lowe, um augusto com certeza!

³⁹ Atoff de Consoli foi um dos primeiros a fazer dupla com uma palhaça mulher. Era 1905, *Mme. Atoff de Consoli* ou *Miss Lou Lou* era sua esposa e sua personagem ganhou notoriedade posterior apesar da figura do marido.

Ficando velho e cansado, aceita o papel de palhaço augusto de Calino (branco) no *Noveau Cirque*. Bébé transforma-se no porta-voz dos palhaços em *Medrano* [Figura 7], para depois continuar como augusto de *soirée*, encerrando aí sua carreira, de maneira melancólica.⁴⁰

Figura 7 – Carletto, Porto e Jean-Marie Cairoli em Medrano



Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: três palhaços (dois augustos e um branco) observam um livro aberto dentro do Circo de Medrano. O do meio (Porto) segura o livro e veste um grande paletó e usa um chapéu coco pequeno. O palhaço do lado esquerdo (Carletto) usa colete e calça de pano com um grande paletó preto. Na cabeça, um chapéu panamá. O palhaço do lado direito (Cairolí) usa roupas e maquiagem de palhaço branco. Em sua cabeça, um chapéu cônicos.

No livro *Les Clowns* (2002), do historiador Tristan Rémy (infelizmente só em francês, até agora), encontrei uma fonte de memória destas vidas tão importantes no imaginário das palhaças atuais que, embora com um olhar profundamente europeu e seletivo, me serviu justamente por ser “profundamente europeu e seletivo”.

⁴⁰ Rémy, Tristan. **Les Clowns**. Paris, França: Editora Grasset, 2021, p. 159-160

Os palhaços brancos

Quando um burro fala o outro... responde

Figura 8 – Ilès



Fonte: *Les Clowns*, pág. 143.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um palhaço com o rosto todo branco e chapéu cônico. Veste macacão estampado e sapatilhas.

Com o rosto praticamente todo coberto de maquiagem branca, o palhaço branco saltita com suas sapatilhas sem deixar cair seu chapéu cônico de tecido. Com uma fala elegante e convincente, solta por vezes uma dose de crueldade de seus lábios contornados de vermelho ou preto. O palhaço branco usa roupas bufantes e cheias de brilhos que às vezes eram confeccionadas por grandes estilistas de seu tempo, um toque de elegância para uma figura elegante. Na cabeça uma careca totalmente lisa ou um topete cuidadosamente estudado desafiando a gravidade. As orelhas vermelhas contrastam com o branco do rosto e as sobrancelhas possuem um traço negro desenhado originalmente (era a “assinatura pessoal” de cada branco). É comum que o branco toque um instrumento musical com desenvoltura. Captaram a imagem? Deem uma olhada na elegância de Ilès retratado na [Figura 7].

Em seguida a esta sucinta descrição, volto então aos primórdios e tentaremos entender juntos o nascimento desta natureza autoritária, sagaz e vaidosa do palhaço branco.

Depois de Grimaldi, esta árvore se ramifica em dois tipos dos então chamados *clowns*: os excêntricos cavaleiros – que cuidavam do contraponto paródico à perfeição dos atletas e artistas circenses - e os acrobatas — como Andrew Ducrow, do Circo Astley.

Além do virtuosismo físico, os palhaços desenvolveram muito o jogo dialogado com a abolição da política de privilégios⁴¹ por Napoleão III⁴². Era 1864 e o Mestre de Pista, *Messiê Loyal* ou, simplesmente, Messiê utilizava a sua eloquência verbal integrando as entradas cômicas. Além de apresentar todos os números, fazer uma espécie de direção de cena da plateia e ser responsável por conduzir qualquer imprevisto, o Messiê agora trabalhava com os palhaços e provocava uma enorme evolução nas **entradas cômicas e reprises**. Estes diálogos faziam um contraponto interessante, uma vez que botavam frente a frente a lógica retilínea e aborrecida dos *homo sapiens sapiens* com o universo brincante dos *home palhacitetus paspalhus*⁴³. Bolognesi nos lembra do exemplo de John Ducrow. Irmão de Andrew, o acrobata, e, ele mesmo, John, palhaço e exímio improvisador, passou a fazer dupla com seu xará John Esdaile. Esdaile em cena chamava-se Widdicomb, um nome pomposo, que trazia autoridade para as cenas, gesticulava de maneira majestosa e vestia-se com uma farda militar para deixar claro que era “casca-grossa”⁴⁴. Tomou gosto pelo jogo da

⁴¹ Me refiro ao privilégio de utilizar cenas dialogadas em apresentações teatrais que, até sua liberação em 1863, era concedido exclusivamente por autorização do Estado.

⁴² “Napoleão III, foi o 1.º Presidente da Segunda República Francesa e, depois, Imperador dos Franceses do Segundo Império francês. Era sobrinho e herdeiro de Napoleão Bonaparte. Foi o primeiro presidente francês eleito por voto direto.” (WIKIPEDIA)

⁴³ Não existe essa definição de verdade, eu inventei, mas poderia existir se o mundo fosse um lugar sério.

⁴⁴ Linguagem popular para uma pessoa que aparenta ser firme, forte, quase grosseira.

palhaçada dialogada com Ducrow e desenvolveu muito este tipo de jogo em dupla. Widdicombe ajudou a definir essa relação de oposição que viria a se tornar o branco e augusto. Aos poucos, foi-se afastando de um simples Mestre de Pista e aproximava-se cada vez mais do universo particular dos palhaços.

Foi somente, porém, com Foottit e Chocolat que a relação de dupla cômica dos palhaços europeus deu um salto quântico, estabeleceu novas bases e realmente se consolidou no ocidente. A dupla conseguiu marcar definitivamente as características que seriam definidoras da existência de cada tipo. Como bem define a pesquisadora Ermínia Silva:

O clown vestido com garbo e com o rosto muito branco será identificado como “clown branco”, cabendo a ele dar a réplica ao augusto, mas com aspiração à aparência brilhante, à autoridade absoluta, aquele que comanda a cena e domina o acontecimento. O clown, a partir de então, passa a ser a autoridade social, evocando as restrições, e o augusto, a explosão dos limites (2007).

O dominante (branco) e o dominado (augusto) deixavam bem claro que o mecanismo da **opressão e derrisão** seria a forma escolhida para provocar a graça, como nos confirma a pesquisadora do circo Alice Viveiros de Castro em seu livro *O Elogio da Bobagem*:

Quando Tristan Rémy descreve o clown branco como o dominador autoritário que desconta todas as suas frustrações no pobre idiota do augusto, tem como modelo a genial dupla formada pelo inglês Tudor Hall (1864 – 1921) e pelo cubano Rafael Padilla⁴⁵ (1868 – 1917): Foottit e Chocolat (2005, p.76).

⁴⁵ Assumiremos aqui, como em tantos registros, este sobrenome, embora Rémy nos traga em seu livro *Les Clowns* (1945, p.109) que Rafael nunca utilizou este nome em vida. Gostava de ser chamado Rafael Chocolat e seguiu assim até sua morte. Somente em sua certidão de óbito aparece o “Padilla”, provavelmente colocado por Georgey Footit, que o acompanhou até sua morte. Seu filho Eugène também não utiliza o sobrenome *Padilla*, mas *Grimaldi*. Aqui o chamaremos de Rafael Chocolat ou Chocolat, como gostava de ser chamado socialmente.

Um pouco de FOOTTIT...

Figura 9 – George Foottit



Fonte: Wikipedia (Footit by Walery)

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um palhaço de rosto todo branco e linhas pretas na boca e sobrancelha aparece de perfil. Usa topete alto e chapéu cônico.

Como não poderia deixar de ser, o nascimento do branco, na figura do palhaço de Tudor Hall, mais conhecido como Foottit, também nos traz uma boa história. O palhaço Foottit era filho de outro Foottit, o Géo Foottit, que era artista circense e proprietário de um circo em Manchester, o *Foottit Great Allied Circus*. Suas vidas talvez nos ajudem a compreender um pouco a origem deste caráter virtuoso, dominante e agressivo.

Para sentir o clima: Foottit pai e filho entram sob a lona, iluminados pelos refletores. O filho começou essa história com três e agora, um pouco mais velho, mãos nos quadris, ele e o pai saúdam a plateia mais uma vez. O jornal *Le Temps*, do final do século XIX, diz que eles usavam roupas e jaquetas brancas, justas e flexíveis. Com perucas extravagantes, eles faziam saltos, acrobacias e números de força, tudo com muita graça. Entre um exercício de habilidade e outro, o jovem Foottit finge ter perdido sua calça e o público começa a rir. Géo Foottit o repreende e leva um tapa de seu filho. A inversão da hierarquia está dada! A quebra de expectativa também! O público vai à loucura. Géo Foottit então, fazendo-se irritado, colocava o filho debaixo do braço, dominado, e saíam de cena triunfantes. Mas o jovem Tudor também não era fácil fora de cena e - com 8 anos apenas - foi enviado para um colégio por

ter se envolvido numa briga com seu tutor musical no circo, o clarinetista da orquestra. Lá permaneceu até a morte prematura de seu pai, 4 anos depois. Com 12 anos, em seu retorno ao circo, foi iniciado na arte dos cavalos pelo seu padrasto Thomas Batty, que tinha assumido o circo de seu pai. Hall preferiu continuar como aprendiz de escudeiro com seu tio Sanger, pois sua arte era internacionalmente conhecida. Tudor tinha grande desenvoltura nas acrobacias equestres e foi convidado para um primeiro emprego no mesmo circo em que seu pai Géo começou como palhaço: o circo Continental, em Bordeaux. O dinheiro era pouco, mas a possibilidade de autonomia foi o que o fez aceitar a proposta. Tudor acabou ganhando de presente de seu tio seu famoso cavalo Tom O'Shanter, mas... o tempo passa... A inconsequência de Hall devido ao vício no jogo o faz perder o seu animal e instrumento de trabalho numa partida de pôquer. Constrangido e tendo que dar satisfações ao diretor do circo Continental, ele aparece disfarçado de palhaço na pista e faz, com sua brincadeira, com que o diretor o perdoe (ou pelo menos fique menos furioso).

Se foi assim que Foottit retornou aos trajes de palhaço ou não, fica difícil confirmar, mas fico com a máxima de nosso grande personagem Chicó para dizer: “Não sei, só sei que foi assim”.⁴⁶ No entanto... algumas pessoas (renomadas, diga-se de passagem) dizem apenas que Foottit decidiu pintar a cara de branco para fugir de sua aparência⁴⁷.

E talvez devamos mesmo procurar na falta de conforto físico o motivo que mais tarde o fez compor uma máscara de dor trágica, exagerando os cantos caídos dos lábios e por meio de sobrancelhas retas as rugas verticais da testa (2). Este é o Foottit que os cartunistas têm mostrado zangado e ameaçador, preocupado e zangado, mas raramente sorridente e satisfeito. O beicinho desdenhoso de Foottit

⁴⁶ Chicó, companheiro de João Grilo e personagem emblemático do livro e filme *O Auto da Comadecida*, de Ariano Suassuna.

⁴⁷ Henry Frichet nos diz sobre Foottit: “De altura ligeiramente acima da média, atarracado, com pescoço de touro, Foottit tinha a aparência de magreza. Seu rosto era ossudo, como se tivesse sido cortado com uma faca, com uma ruga muito pronunciada entre as duas sobrancelhas, seus olhos eram pretos, sua boca sempre desdenhosa. É uma fisionomia cheia de contrastes, apaixonada e teimosa.” (Rémy, 1945, p.107). Tradução livre do francês.

era o sinal distintivo daqueles que o imitavam e se inspiravam em sua máscara. Averino, Tonytoff, Palisse, Delfa, tentaram com bastante originalidade, mas com sucesso variável, perpetuar o que podemos chamar de tradição do Foottit⁴⁸ (Rémy, 1945, p. 107).

O fato é que a profissão de palhaço o atraía e parecia um trampolim para voos maiores do que seus talentos acrobáticos ao cavalo. Não foi fácil, mas Foottit era perseverante. Seu sotaque francês era *terrifique* aos ouvidos nativos, mas, ainda assim, conquistou o público de Bordelais e foi depois contratado pelo Circo Continental, onde conseguiu aumentar seu salário. Inquieto e persistente, foi parar em Londres, no Covent-Garden, contratado para o espetáculo de Natal do *Great International Circus*. Com seu olhar sempre atento ao sucesso de seus pares, viu James Guyon conquistar Paris com seu augusto. Foottit não era augusto, mas sentiu que precisava de alguém com essas características para ampliar suas possibilidades de cena. Alternou-se entre França e Inglaterra, no Circo Franco-Americano ou no *Hippodrome de L'Alma*, até ser contratado pelo *Nouveau Cirque*, de Camille Blanc e Oller. Mas foi somente quando seus olhos treinados cruzaram com o jovem cubano Rafael, parceiro contratado de Tony-Greace, que Tudor viu algo como uma possibilidade ainda não experimentada. Na entrada *Estação de Trem*, que fazia com Greace, o jovem tinha um jeito confuso e mantinha a aparência inabalável, uma inocência aliada à uma passividade sólida e única. Esses atributos transformariam Chocolat em seu parceiro ideal. George Foottit haveria de ter uma oportunidade de contratá-lo, pois Rafael caberia perfeitamente em seus projetos de futuros números e contrastaria com seu perfeccionismo, sua falta de paciência, sua agressividade e seu tom violento.

O temperamento, visual e modo de agir de Foottit se tornaram praticamente um manual para todo aspirante a palhaço branco da época. Suas

⁴⁸ Livre tradução do original francês.

características foram copiadas, reinterpretadas, incorporadas à outras figuras que, como Foottit, fizeram um grande sucesso a seu tempo.

Dotado de uma facilidade para extrair efeitos cômicos da gravidade natural de sua máscara, Foottit concebeu o que bastava, como um bufão que brinca com a fatalidade do Homem, ser o brinquedo de suas próprias aventuras, reprisá-las ridicularizando-as. De modo que, por sua vez, depois da comédia, o drama se aclimata ao circo sob o inesperado aspecto do riso irônico e perverso (Rémy, 1945, p. 113).⁴⁹

Muitos contratavam suas próprias duplas de augustos, como Foottit fez com Chocolat, tornavam-se patrões e tinham sobre “seus” augustos um poder real. Algumas destas relações mostravam-se profundamente autoritárias e artistas reconhecidos internacionalmente, como o natural italiano Antonet (Umberto Guillaume, tido como o grande palhaço da **tradição footiniana**), eram verdadeiros tiranos com seus companheiros, uma relação que vazava do jogo de cena para a vida. Seus gestos secos, modos finos e elegantes chamavam a atenção de outros palhaços que o comparavam à Foottit (o que o deixava muito envaidecido). Convencido a atuar como branco por Little Walter, renomado **augusto** que acabara de perder Pinta, sua dupla, Antonet aceita o desafio e conquista o público com “uma pureza clássica, uma expressão desprovida de toda extravagância e todo artifício, e uma segurança constante” (Rémy, 1945, p. 162). Depois de quase dez anos juntos, a paciência de Little Walter se esgotou e a dupla se separou. Em sua trajetória futura, outros augustos também encontraram grande dificuldade de relacionamento pessoal com Umberto, a ponto de ficarem sem falar por semanas após o término das temporadas ou mesmo ao sair de cena como companheiros.

⁴⁹ Livre tradução do original francês.

Os palhaços augustos

É dando que se... dá mal

*Com o personagem (do Augusto)
descemos um grau na escala social
(PERRODIL, 1889).⁵⁰*

Figura 10 – Little Walter



Fonte: *Les Clowns*, pág. 140.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um palhaço de nariz vermelho, usa peruca e pequeno chapéu coco.

Veste uma casaca e sapatos enormes.

Aqui estão eles, senhoras e senhores, senhoritos e *cebolitos*! Chegam de várias maneiras criando confusão! Alguns com casaca vermelha e calças curtas, como se fosse um dândi de chapéu de palha. Outros com um fraque enorme e quadriculado como Little Walter⁵¹ [Figura 9], chapéus amassados, nos pés sapatos que, com certeza, são maiores que seus pés! Um deles (que loucura!) possui uma peruca que gira como se fosse um helicóptero por sobre a calvície! Alguns usam camisolas velhacas, outros carregam na maquiagem até virar uma máscara. Mas todos ou quase todos usam uma bola vermelha por sobre

⁵⁰ Sentença creditada por Rémy ao escritor francês e jornalista Edouard de Perrodil em 1889.

⁵¹ Nascido na Bélgica, Little Walter começou cedo sua carreira e foi parceiro de Tom. Suas experiências com o figurino de agosto atualizaram o personagem que, por conta de Chocolat, tinha a prevalência de usar sempre roupas mais próximas ao formal.

o nariz! “Augustos! Augustos!” – a plateia grita e nem sabe o porquê.

No livro *Palhaços*, de Bolognesi, ele observa que Towsen (1976, p.371) diz que chamar alguém de "augusto", querendo dizer "idiota", "tonto", "besta" era uma maneira pejorativa de se chamar alguém e tornou-se parte do dialeto berlinense.

“Augusto!”, “Augusto!”, gritava a plateia ao ver um jovem tombar do cavalo, ou tropeçar no tapete, ou sei lá o que mais. E riam e apontavam para o jovem. O que diabos queriam dizer essas pessoas? O que elas sabiam que nós não? Augusto era tonto porque era augusto ou o contrário? Augusto era somente imbecil? Ou somente se chamava Augusto? Ou nem Augusto se chamava? Ou nada disso é real?

Segundo Rémy, são poucos e dispersos os registros do que ele chama de “nascimento do augusto” já que os historiadores pouco ou nada se preocupavam em catalogar e recolher fatos que envolvessem espetáculos e personagens de cunho tão popular. Muita informação então foi baseada em relatos orais que eram, portanto, profundamente influenciados por fatores externos e interesses da realidade e do momento daquelas comunidades. Sabe como é, “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Um floreio aqui, uma apimentada ali... e uma história banal pode virar uma aventura na boca de uma alma habilidosa. A “verdade-verdadeira” transforma-se em uma gostosa ficção. Coloco-as aqui como curiosidade fabular, recolhidas em grande parte da obra do historiador francês Tristan Rémy, mas cruzadas — como deve ser — com outras fontes. Os relatos expostos abaixo ajudarão a ter uma ampla imagem da construção e batizado deste personagem. Digo, batizado pois, como problematiza Alice Viveiros de Castro (2005, p.74), “o personagem do criado idiota é milenar”. Olhando tais histórias, parece que tudo é caso do acaso, não produto de uma construção constante de geniais cômicos através do tempo. As histórias permanecem interessantes e datam do final do século XIX. Como não

as achei reunidas em uma publicação brasileira, resolvi documentá-las aqui. As versões que se seguem são tantas que foram numeradas – aleatória e não-cronologicamente - e não possuem entre elas (porque não teria como) uma ordem de importância ou fidedignidade.

Versão 1 – Uma das possibilidades que Rémy traz é a de que o termo “fazer augusto”, ou “fazer o Gugusse”, que deu nome a esse tipo de palhaço, pode ter sido originado por Auguste Dallot, um palhaço grotesco integrante da companhia equestre de Guillaume, que se apresentava no bairro francês de Constantinopla, em 1880, lugar de confluência de vários artistas.

Versão 2 - Segundo uma versão do historiador Joseph Halperson⁵², o inglês Chadwick teria criado uma espécie de criado atrapalhado no número com outro inglês, Widdicombe. O personagem já tinha características “estúpidas”, mas não ganhou uma forma duradoura como a de Tom Belling.

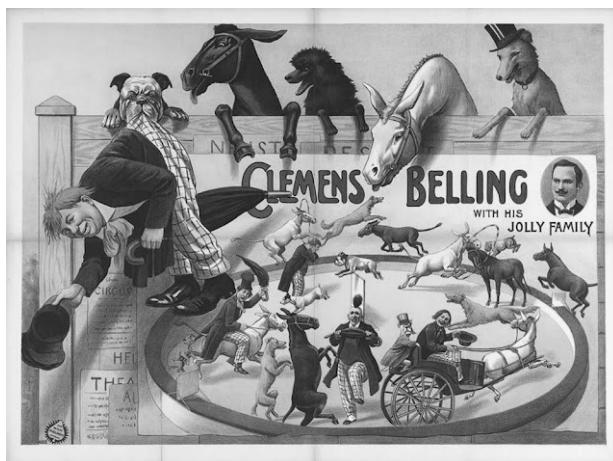
Versão 3 - Perrodil nos traz a história de um jovem cavaleiro chamado *Augusto*, recém-contratado pelo circo Renz, em Berlim. Este rapaz mostrou-se completamente diferente de todos os outros pois, desde o primeiro dia, ficava todo atrapalhado ao realizar qualquer tarefa simples. Apesar de mover-se com agilidade para lá e para cá, na tentativa de exercer o seu ofício, parecia temer até mesmo tocar nos aparelhos. O Mestre de Pista, que a tudo assistia da plateia, atônito, gritava para emendá-lo: “Augusto, cuidado com isso! Augusto!”, mas o jovem parecia estar surdo aos seus apelos e perplexo diante de uma numerosa plateia que começava a prestar atenção em suas trapalhadas. Numa noite memorável, Augusto despencou de um cavalo na beira do picadeiro, caindo de cara no chão. O público gritou seu nome, em êxtase: “Augusto! Augusto!”, parodiando o Mestre de Pista. O dono do circo poderia ter tido um acesso de raiva e demitido o jovem, mas vislumbra aí uma possibilidade de criação de um

⁵² Das Buch vom Zirkus, em 1926.

novo personagem no circo. A partir do dia seguinte, pede para que ele reprise o que fez (desta vez, propositalmente) e acentua figurativamente sua inadequação com uma casaca preta folgada e uma peruca despenteada, que viriam a ser características deste tipo cômico recém-nascido. Aquiles-L.Dalsème diz que a mesma história ocorreu em Bruxelas.

Versão 4 – Rémy também nos traz a versão do jornalista Pierre Mariel, que é muito parecida com a anterior. Tal história foi recolhida por Mariel numa pesquisa com os irmãos Fratellini, e nos conta que o inglês Tom Belling [Figura 10] trabalhava no circo Renz, em Berlim e foi o protagonista da mais conhecida origem do personagem augusto.

Figura 11 – Cartaz de espetáculo circense com Tom Belling



Fonte: tombelling.com

DESCRÍÇÃO DA IMAGEM: ilustração jocosa que mostra Tom Belling, vestido de seu personagem augusto, tentando pular uma cerca e sendo detido por um cachorro que morde suas calças. Outros bichos estão atrás da cerca: um cavalo negro, um poodle, um cavalo branco e outro cachorro que usa uma cartola.

Belling já trabalhava no circo e herdou de seu pai Fred os afazeres de escudeiro. Conhecido por ser intempestivo, Tom encontrava-se totalmente alcoolizado numa noite e não conseguia fazer nenhuma tarefa que lhe era destinada. Seu pensamento entorpecido pelo álcool o faz cair de sua montaria de maneira cômica. Seu nariz fica vermelho com a queda e ele, etilicamente alterado, sorri

para o público com um olhar estúpido. A plateia explode em uma grande risada e grita: “Augusto, Augusto!”. O rapaz vira-se revoltado para o público (que ri mais ainda). O dono do circo, então, vê a oportunidade em sua frente: chama o rapaz e o veste com roupas propositalmente maiores que seu tamanho, conferindo um ar ridículo. O acidente torna-se número, repriseado a partir da noite seguinte. O traje vira modelo, repetido por todos com essa natureza característica. Pronto: o personagem foi batizado!

Versão 5 - Na versão de Halperson, Belling trabalhava para Renz como comediante — o termo palhaço não era usado nos circos alemães da época. Era tido como um funcionário muito intrépido, mas por um mal motivo: seu vício na bebida à época. Em retaliação ao seu mau comportamento, o diretor do circo Renz forçou Belling a tomar conta do vestiário dos artistas. Nessa noite, por diversão, ele vestiu-se com um terno esfarrapado e foi surpreendido por seu gerente que, tomado de raiva e na intenção de puni-lo mostrando sua aparência ridícula, o forçou a aparecer na pista, repreendendo-o agressivamente com uma muleta. A plateia começa a rir, achando que tal ação fazia parte do espetáculo.

Versão 6 (também de Halperson) – Certa noite, em 1870, no Circo de São Petersburgo, Machleine, o diretor do picadeiro, foi chamado para substituir, um escudeiro do circo próximo da hora da apresentação. Sem tempo para se arrumar direito, veste um terno grande demais para ele e aparece vestido assim na pista. Ao ver Machleine desta maneira, o comediante do picadeiro cai na gargalhada. Furioso com a reação do colega e esquecendo a plateia, ela sai ao seu encalço correndo até a plateia e tropeça nos acessórios. A plateia ri daquela cena patética e bate palmas. Esta versão nem traz o nome de Belling.

Versão 7 – Alice Viveiros de Castro (2005, p.74) nos conta que Tom Belling “teria entrado em contato com os *r'izhii*, palhaços populares russos, de quem copiou as principais características e que, mais tarde, teria inventado toda a história da criação “acidental” do augusto...”. Deixei por último esta versão, que

derruba todas as outras por terra e nos faz ter a certeza de que não é para levar nenhuma delas ao cartório para *reconhecer firma*⁵³.

Com o sucesso de sua *entrada cômica*⁵⁴ na Alemanha, Belling viajou por vários países da Europa. Em 17 de janeiro de 1820, o programa do circo Franconi estampa: “Belling conhecido como *Auguste*”. É a primeira vez que o nome aparece de maneira oficial e documentada! Apesar de ter levado este nome para a posteridade, Belling não conseguia fazer seu Augusto ter o mesmo sucesso em terras francesas. Talvez seu humor fosse demasiado inglês? Esses mistérios que os artistas enfrentam no caminho para o sucesso às vezes não são solucionados. Uma curiosidade: depois de determinado momento de sua carreira, Belling, talvez o primeiro augusto, assume a função de branco até o final de sua vida [Figura 12].

Figura 12 – Tom Belling em seu início como augusto e mais velho, como branco



Fonte: cirque-cnac.bnfr; clownplanet.com

⁵³ Reconhecer firma é o ato pelo qual o tabelião, que tem fé pública, atesta que a assinatura constante de um documento corresponde àquela da pessoa que a lançou. Usada aqui na conotação popular significa: “não colocaremos a mão no fogo por nenhuma destas versões”.

⁵⁴ Belling ainda considerava seu Augusto apenas uma entrada cômica e não um personagem completo.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: duas imagens de Tom Belling em tempos e funções diferentes: À esquerda aparece mais jovem, com um fraque folgado e amassado como augusto. À direita aparece mais velho com uma roupa bufante de palhaço branco, usando maquiagem no rosto todo e com um chapéu cônico na cabeça.

Em 1874, tomando o exemplo de Renz, alguns circos, como o *Oscar Carré* na Holanda ou o *Royal Italian Circus* de Achille Ciotti, em turnê na França, anunciaram palhaços com o nome “Augusto” nos seus cartazes. Nesses casos, eram outros palhaços e palhaças que exerceram com grande êxito o papel, tal qual — provavelmente criado, mas, pelo menos, nomeado por — Belling. Neste último estabelecimento, o intérprete chama-se Charles Buislay, que se autodenominava o único, o incomparável Auguste (leio isso e já vejo o anúncio do Mestre de Pista, vocês não?). No Cirque Fernando de Paris, em novembro de 1877, Batis interpretou um *gugusse* em uma entrada cômica e em uma paródia musical⁵⁵. Em 1880, no Hipódromo de l'Alma parisiense, o inglês James Guyon (atenção nesse rapaz!) apareceu com um nariz vermelho, um fraque enorme e preto, roupa branca por baixo e uma peruca de penteado ridículo que viria a substituir os topetes tradicionais dos palhaços até então.

Tom Belling was the originator of the modern clown, although the French say that in 1874 Tom was not a success in Paris with his Silly Auguste, and the figure was really created by James Guyon, a French clown of English derivation two years later. (*The Era newspaper*. 2 de janeiro de 1935)⁵⁶

Parece então que foi James Guyon que deu a vida e a personalidade que faltava ao então recém-nomeado augusto. A plateia apelidou seu palhaço Gugusse (achei fofo!) – nome inspirado no termo “Augusto” e o sucesso e a

⁵⁵ DENIS, Dominique. 25 de abril de 2018 na revista digital Arts du Cirque, Tout sur le Cirque, no site Circus Parade.

⁵⁶ Tradução livre do inglês: “Tom Belling foi o criador do palhaço moderno, embora os franceses digam que em 1874 Tom não fez sucesso em Paris com seu Augusto atrapalhado, e a figura foi realmente criada por James Guyon, um palhaço francês de origem inglesa dois anos depois”.

maneira de atuação de Guyon serviu de modelo para todos os palhaços que se seguiram nesta **natureza de jogo**⁵⁷ da dupla cômica.

Mas para que tantas variantes de uma mesma história podem ser importantes? O que é comum na natureza de jogo do augusto? O fato mais importante que ressalto, e que aparece em todas as histórias, é: todo augusto é alvo de dedos apontados para julgá-lo. Não à toa, seu nome virou sinônimo de apelido jocoso, ainda que sejam alvo de risadas e agressões físicas ou verbais desde quando nem mesmo esse nome tinham. Os augustos merecem o riso porque são distantes de um padrão de eficiência, beleza ou intelectualidade esperado. Encontravam na complementaridade, em oposição aos palhaços brancos, sua tônica de jogo. Os brancos tomaram a autoridade do Mestre de Pista e, muitas vezes, espelhavam a relação abusiva do palco para a realidade cotidiana com seu parceiro. Não parece ser algo de outro mundo. Para entendermos a gênese do augusto em relação ao seu patrão, ficaremos com...

...un poquito da história de CHOCOLAT

De provável origem cubana, Rafael Chocolat (1868-1917) [Figura 13] não possuía qualquer documento e permaneceu assim durante toda a sua existência. Não conhecia seus pais (provavelmente escravizados fugitivos de grandes plantações cubanas) e sequer sabia o dia correto de seu nascimento.

⁵⁷ Entenderemos nesta dissertação os termos *branco* e *augusto* como *naturezas de jogo*, sendo, portanto, mutáveis a cada situação desenvolvida pela dupla de artistas em cena. Falarei mais demoradamente sobre isso na seção 2.

Figura 13 – Rafael Chocolat



Fonte: france24.com

DESCRÍÇÃO DA IMAGEM: Um homem negro veste-se de estilo dândi. Com cartola posta de maneira torta na cabeça, luvas brancas e fraque. Ele está cantando de olhos fechados.

O historiador francês Gérard Noiriell, nos conta que Rafael vivia pelas favelas de Havana sob os cuidados de uma ama de leite⁵⁸, mulher negra e pobre que não tinha condições para criá-lo. Foi vendido para o Senior Castaño Capetillo e levado para o norte da Espanha.

Aqui, porém, temos uma divergência de olhares: Rémy (2002, p.109) dizia que “o espírito livre de Rafael não se acostumava a seguir ordens e ele fugiu para as ruas de Bilbao”. Mas, segundo Noiriell, por ser o único negro da vila onde morava, era maltratado e obrigado a dormir em estábulos. Nessa perspectiva, sua fuga para as ruas de Bilbao, para realizar pequenos trabalhos, não parecia uma opção ruim e sim uma necessidade de fuga do racismo e dos maus tratos.

Este encontro também apresenta algumas versões:

Versão 1 (de Foottit) – Grice conheceu Rafael em uma praça de touradas onde ele trabalhava como pequeno criado.

⁵⁸Chocolat a chamava assim.

Versão 2 (Franc-Nohain)⁵⁹ – Certo dia, Tony Grice estava num café e Rafael estava em um lugar próximo se exercitando. Tony, que estava à procura de um ajudante de pista, atraído pela expressão de Rafael e pela tonalidade de cor negra de sua pele, contratou-o por vinte centavos por dia.

Rafael aceitou se tornar seu aluno. Em troca, trabalharia na pista, seria alimentado e “branqueado”⁶⁰. Grice e Rafael tinham desavenças, o que fez Rafael fugir diversas vezes, mas sempre acabava voltando pela escassez de outro trabalho. Um acontecimento tipicamente protagonizado por um augusto pode ser utilizado de exemplo: era o batismo do jovem Greace; a festa seguia com a alta sociedade e os convidados da família. Rafael ajudava a servi-los quando (ops!) molhou acidentalmente todo o vestido da sra. Tony Grice com uma jarra sob o olhar furioso de seu patrônio. Em 1886, Joseph Oller os contratou para o *Nouveau Cirque* e Tony deu o apelido que transformaria eternamente a vida e obra de Rafael: Chocolat!

Apesar da notoriedade conquistada e dos papéis passivos caírem bem ao Chocolat, a dupla Grice e Chocolat não durou muito. Chocolat trabalhou com algumas duplas famosas, como Perantoni, Kestern e Medrano. Em 1895, a explosiva dupla Foottit e Chocolat foi formada através de Raul Donval, então diretor do *Noveau Cirque*, e durou vinte anos. Lembram daquela festa de batizado em que Rafael derramou água no vestido da sra. Grice? Pois é... contam que Foottit estava nesta cerimônia, viu tudo, achou divertidíssima a situação e viu na expressão atônita do rosto de Chocolat algo admirável. O resto é história... Foottit sorriu vislumbrando uma provável futura parceria. Dizem que foi Foottit que articulou para que Chocolat conhecesse Raul Donval e contasse para ele (à sua maneira naturalmente augusta) este incidente. Ele o fez.

⁵⁹ Libretista e poeta francês (1872-1934)

⁶⁰ Tal expressão, de cunho profundamente racista, era uma maneira de falar comum à época e indicava que o empregado teria a oportunidade de adquirir hábitos “mais nobres” pela convivência com os patrões (brancos).

Talvez pela graça da narrativa ou pela insistência consistente de Foottit, o diretor contratou Chocolat. Era hora de a dupla começar a trabalhar junta! A química dos dois impressionava a plateia. Chocolat vestia-se parodicamente com um traje de gala muito famoso na época, que aliava um casaco vermelho vivo à calças curtas. Ele substituiu a cartola inglesa por um chapéu de palha trançada ou um modelo coco amassado. O jeito ingênuo e amigável de Chocolat agir, imperturbável, com algo de estúpido na expressão, contrastava com o rosto sério de Foottit e sua sagacidade, sua velocidade, nervosismo e agressividade.

Em todos os números, o augusto de Chocolat tentava realizar as ordens do branco de Foottit e os dois fizeram um estrondoso sucesso por 20 anos, marcados pela inquietude e superação. Esta particularidade permitiu que os dois desenvolvessem a releitura do repertório clássico dos palhaços, repetindo-o até a perfeição, burilando cada detalhe do jogo de oposição entre o branco e o augusto. Inventaram bordões popularíssimos em seus esquetes, como a frase “*Je suis Chocolat*”, que significa “Estou enganado”, e foi introduzida pela dupla em 1901⁶¹. Chocolat ensaiava muito e Foottit buscava o mínimo detalhe para cada número. Chocolat desenvolvia sempre novas habilidades que o fizessem ultrapassar do estereótipo racista de “negro bobalhão”, mas os números se baseavam na *comédia de claques*, ou seja, um humor ligado ao conflito violento, e Chocolat acabava a história invariavelmente caindo em tropeços, cascatas, e expulso da lona do circo por chutes, socos e empurrões. Os dois, juntos, resgataram a importância dos números cômicos dialogados que tinham ficado em segundo plano devido ao sucesso do humor arriscado dos *Hanlon-Lee*.⁶² As

⁶¹ Thiolay, Boris. L'amer destin du clown Chocolat , L'Express, 6 de julho 2009.

⁶² Os irmãos Hanlon obtiveram sucesso internacional através de números icários (acrobacias aéreas em que o portô, apoiado num coxim, equilibra, gira e lança os outros integrantes com os pés) realizados com seu tutor John Lee. Após sua morte, os irmãos resolveram homenageá-lo dando o nome da trupe de Hanlon-Lee. Foram mais de dez anos de sucesso mundial em números arriscadíssimos. Aos poucos, foram acrescentados elementos de humor em seus números de

cenas dos palhaços deixaram de ser tapa-buracos ou simplesmente paródias de outro número pregresso de circo para ganhar o *status* de uma entrada completa. Os palhaços ganhavam independência e construíam uma dramaturgia própria.

Embora a relação desta dupla icônica tivesse sido construída a partir de uma hierarquia clara, uma passagem marcante que acometeu Rafael, e foi magistralmente reproduzida no filme *Chocolate* (2016, dirigido por Roschdy), foi quando Chocolat (Omar Sy, maravilhoso!) propôs para Foottit (James Thiérrée, incrível): “E se a gente trocasse? Se eu te batesse? Qual seria a diferença?”. Foottit não concorda, mas Chocolat faz o teste definitivo à sua revelia, aplicando-lhe um golpe durante a apresentação. Faz-se um silêncio constrangedor em toda a plateia (toda ela branca) que os observava. A inversão do papel do opressor parecia não ter graça...

Alice Viveiros (2005, p.70) nos diz que “hoje estaríamos vivendo o reinado absoluto do augusto, depois da queda irremediável do clown branco”. Como esta mudança realmente se deu e quais os seus motivos? As relações entre os homens, a ética, a política e a estética estão em permanente mudança. É natural que o humor e a forma de fazer rir também acompanhem tais transformações. Não sei se o augusto tomou o lugar do branco, acho que as naturezas de jogo não são estanques como querem nos fazer parecer. Até o mais augusto tem seu lado branco e vice-versa. Alguns conhecidos augustos souberam alternar estas naturezas para dominarem sozinhos o picadeiro: Grock, Charlie Rivel e o próprio Chocolat, ao final de sua vida, ao trabalhar no espetáculo *Chocolat Aviador (1909)*, de Henri Moreau.

habilidades e conseguiu-se, com isso, achar um caminho autoral e interessante, unindo comédia a extremas habilidades.

Aparte de minha parte

Em minha vida, antes mesmo de vir ao mundo, eu já conhecia uma relação de dupla: gêmeo bivitelino, dividi com meu irmão, por sete meses e meio, o espaço de gestação materno. Apesar de nossa grande afinidade amniótica, não conseguimos esperar muito e nascemos prematuros. Compartilhamos, na juventude e maturidade, o anseio viver de arte e pela arte. Apesar de termos nascido em uma família de médicos, algo nos fez dividir o mesmo gosto pelo universo teatral, musical e, especificamente, o universo do palhaço. Meu irmão foi minha primeira dupla... Com pasta d'água branca comprada numa farmácia, tentávamos transformar nosso rosto em algo parecido com os palhaços de nossa imaginação, normalmente referências difusas vistas pela televisão (sempre ela), pois não tínhamos o costume de frequentar o circo ou qualquer outro espetáculo parecido. O batom roubado de minha mãe dava conta do nariz vermelho. Apesar da falta de material adequado e inaptidão visagística, prosseguíamos na busca daquelas figuras que nos faziam rir e enchiam nosso imaginário de poesia. Aqui estou eu, quarenta anos depois, pesquisando estas figuras novamente.

Branco (?) e augusto no Brasil

Quem é vivo sempre... morre

Como são os palhaços branco e augusto que aprendemos nas escolas de teatro e circo no Brasil? Seguindo a linha na qual o riso está atrelado à inadequação, ao mundo do avesso, ao torto, será que a relação hierárquica entre a dupla destes palhaços representa o espelho de um pensamento burguês que foi tomando forma e evoluindo no que (ainda) chamamos de sistema neoliberal?

A palhaçada e o jogo cômico existem no Brasil desde antes da invasão portuguesa, com os ritos, diversões e aconselhamentos propostos pelas diversas

figuras sagradas dos povos originários responsáveis pelo riso em seus territórios, como os Hotxuás, do povo Krahô, e os Wikéyi, do povo Suyá (Castro, 2019). Com a chegada dos portugueses e a forçada imposição da religião da colônia em terras brasileiras, foram instituídos um sem-número de festas, espetáculos musicais em cortejo, folguedos e cavalgadas, tudo isto marcando datas ou temas religiosos da colônia que, à maneira de seu tempo e absorvido sincreticamente pelas culturas dos povos indígenas e negros, inauguram a maravilhosa *cultura de fresta*⁶³ brasileira. Podemos dizer que uma de nossas formas de fissurar e entender o que é estrangeiro é relendo a realidade através da música. Isto posto, começo lembrando que, assim como muitas vezes é atribuído à Grimaldi o pioneirismo da figura do palhaço na Europa, podemos destacar, no Brasil, que a paternidade de nossos palhaços e palhaças data de meados de 1870 e provém de um certo José Manoel Ferreira, conhecido como Polydoro [Figura 14]. Inicialmente contratado pelo Circo Elias de Castro, Polydoro colocou no holofote principal a moda tipicamente brasileira de fazer graça se apoiando na habilidade de tocar e cantar um repertório musical inusitado: as charadas, tanguinhos e chulas de palhaço. As chulas traziam melodias simples, cheias de malícia, normalmente de pergunta e resposta, buscando a interação do público, e foram muitas vezes interpretadas por brilhantes artistas negros.

Essas informações são encontradas em depoimentos de pessoas que vivenciaram os circos no período, como no caso do Lundu do Escravo, cantado pelo palhaço Antônio Correa e mencionado por Mário de Andrade, como já vimos no segundo capítulo. As músicas cantadas pelos circenses em seus espetáculos geralmente pertenciam aos próprios artistas que as compunham e que as iam alterando ao longo do percurso do circo, nas várias regiões por onde passavam, incorporando chistes ou nomes de pessoas. Podiam pertencer ainda à tradição das cantigas de domínio popular, também relativas a cada

⁶³ Esse cruzamento de culturas transforma a norma da colônia em maneiras outras de se dançar no mundo. A fresta liquefaz a dominação da nobreza católica durante as folias invocadas pelo povo, que se reinventa, misturando suas referências às da metrópole. São camponeses e ex-escravizados, vestidos de reis, rainhas, mascarados e animais fantásticos, louvando ao Deus português e seus santos com batidas de pé na terra e a língua dos tambores.

região, como as chulas, que continham um número variado de versos que iam se misturando, se transformando e se incorporando às chulas e toadas que os tocadores de violão das cidades tocavam e cantavam pelas ruas e festas, assim como temas do folclore regional dos lugares pelos quais passavam. (Silva, 2007, p.191)

Figura 14 – Benjamim de Oliveira e

Polydoro



Fonte: Livro de Ermínia Silva, *Circo Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, 2002, p. 141.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: dois palhaços sorrindo com roupas bufantes de bolinha e chapéus cônicos. À esquerda, Benjamin de Oliveira com o rosto pintado de branco; à direita, Polydoro.

Eram as “cantorias em linguagem de preto”, expressão que traz em seu cerne um resquício da nossa sociedade racista, uma das últimas a abolir a escravidão. Continua Ermínia: (2007) “Desde o início do século XIX, sabe-se que alguns diretores e artistas de circo compravam ou alugavam negros e mulatos escravos, que faziam parte do quadro dos artistas da companhia.” Pode-se dizer que os brasileiros trabalhadores dos circos da época, livres e escravizados, já intercambiavam saberes e modos de atuação a ponto de influenciar o cenário circense internacional.

A simples presença de artistas provenientes do Brasil, Chile ou Argentina era o suficiente para gerar a curiosidade do público quanto ao exotismo do elenco. Polydoro, visionário e empreendedor, monta em terras brasileiras um circo próprio com sua família.

O que vestimos costuma conferir socialmente um status atrelado. A nobreza e o clero, desde sempre, possuem códigos de vestimenta para cada

ocasião e posição de poder ocupada. Não é diferente com as palhaças e palhaços e seus intérpretes. Benjamim de Oliveira, quando ascendeu ao sucesso, aparecia de terno aristocrático em uma reprodução fotográfica que divulgava o circo Spinelli [Figura 15]. Tanto que passou a ser chamado de *clown*, ao invés de palhaço, como diz Ermínia:

A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o “clown brasileiro”, deixando a denominação de palhaço, unindo a referência européia associada à nacionalidade. Como já vimos, na América Latina e, em particular, no Brasil, os nomes de clown e palhaço eram muitas vezes utilizados de acordo com as referências aos “padrões” que os europeus, ou mesmo os americanos, estabeleciam como divisão de tarefas relacionadas a cada uma dessas denominações: o clown se apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante, diferente do augusto ou tony, personagem maltrapilho, ao mesmo tempo ingênuo e astuto, não sendo raro que seu nome viesse acompanhado do adjetivo “imbecil”. (2007,p.188-189)

Figura 15 – Divulgação de jornal com Benjamim de Oliveira em destaque



Fonte: Divulgação no Jornal O Estado de São Paulo, com Benjamim de Oliveira. Encontrado no livro de Ermínia *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*, 2002, p.187.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: ilustração com o rosto de Benjamim de Oliveira em trajes oficiais, com um bigode terminado em pontas engomadas. Ao seu lado, legendas das atrações do circo.

O tipo *clown*, o palhaço branco, aquele clássico europeu de chapéu cônicos, com maquiagem cobrindo o rosto todo e vestimenta brilhante característica do **patrão** dos palhaços não é popularmente conhecido no Brasil, aparecendo pouco, ou nada, por aqui. Alguns poucos artistas que arriscavam replicar o visagismo do branco costumavam receber o nome (sem aportuguesamento) de *clown* mas, como sintetiza Lili Castro (2019, p. 29): “[...] o tipo se miscigenou, passando a utilizar, muitas vezes, indumentárias e maquiagem semelhantes às do palhaço augusto”.. O pesquisador Bolognesi diz não ter encontrado nenhum deles em suas pesquisas pelo Brasil, que resultaram em seu livro *Palhaços* (2003). Indo também à caça destes palhaços brancos brasileiros vestidos e pintados à *europeia*, achei apenas algumas referências no livro *O Circo no Brasil* (TORRES, 1998). Vamos a eles.

Nosso conhecido Polydoro (1874); Alcebíades Pereira (1910) e seu filho Albano Pereira Neto (Fuzarca); Germano Monge [Figura 16-dir.] (quando jovem); Albert Schumman (com seu irmão e parceiro augusto Periquito), João Cardona (aparecendo ora como branco, ora como augusto); Harry Queirolo (irmão de Carlos Queirolo/Chicharrão); Peque Queirolo (parceiro de seu irmão Alcides Queirolo, o Ripolin); Júlio Temperani (palhaço Fifi) [Figura 16-esq.]; e Alciati e Fred Villar (Federico Viola, parceiro de Carequinha) [Figura 16-centro]. Apesar de ainda se apresentarem em duplas (ou alguns trios, como os Irmãos Chicharrão), as palhaças e palhaços brasileiros optaram em seu desenvolvimento histórico por usar sapatos grandes, maquiagens coloridas e exageradas, similarmente à figura dos augustos, por aqui também chamados de *escada* ou *crom*. Algumas roupas desses brancos e augustos brasileiros, principalmente de circos pequenos sem grande orçamento, lembravam a estética dos macacões de pierrô misturados às estampas de balões coloridos encontrados nos antigos arlequins. O papel de patrão ficava a cargo do Mestre de Pista, representante do universo da vida cotidiana em contraponto ao universo muito próprio e autoral dos palhaços.

Figura 16 – Alguns palhaços brancos brasileiros. Temperani, Fred e Monge



Fonte: Livro *Circo no Brasil*, 1998, p. 161, 186 e 208.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: três retratos. O da esquerda (Fifi) pinta o rosto todo de branco, os lábios de preto e tem alguns traços pretos em diagonal pelo rosto. O do meio (Frederico Viola) usa chapéu cônico, face branca e uma grande sobrancelha direita preta contrasta com um traço que atravessa o olho esquerdo. À direita está Monge, que usa cartola, rosto branco e apenas acentua seus lábios e sobrancelhas com preto. Passa uma linha para delinear a parte baixa dos olhos.

Em um país como o Brasil, em que, após a invasão portuguesa, a maioria da população não teve acesso à riqueza, a fome e a luta diária pela vida são uma triste realidade. Talvez por isso, a vestimenta do *patrão palhaço* branco não tenha caído “como uma luva” nos corpos de nossos artistas circenses.

As festas, feiras e quermesses foram espaços fundamentais na construção de um jeito particular de relacionar os palhaços com as apresentações improvisadas nos espaços públicos. Do palhaço incorporado aos folguedos e às festas populares, de sua malícia e sua comicidade apoiadas na palavra e na música, além de sua extrema habilidade de improvisação, surge parte das influências do que chamamos hoje de palhaço “brasileiro”. (Baffi, 2010, p.49)

Os palhaços e palhaças brasileiros comandam shows e lideram diversos espetáculos, vestidos mais similarmente com um augusto europeu do que outra

coisa⁶⁴. Nas vestimentas das duplas acontece a mesma coisa: tanto a palhaça com a função de **mais sabida** quanto a **aprendiz** vestem-se semelhantemente aos clássicos augustos e possuem narizes vermelhos, sapatos largos e roupas largas. Temos, em nossa história, muitos célebres palhaços augustos como Arrelia [Figura 17] e Piolin [Figura 18].

Figura 17 – Arrelia (Waldemar Seyssel, 1905-2005)



Fonte: *Elogio da Bobagem*, de Alice Viveiros de Castro (2005), p. 209.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: Arrelia está vestido com terno preto e luvas brancas. Segura um chapéu coco e está com o rosto de aparência fechada, mas com sua maquiagem marcante (boca e testas em branco e bochechas e nariz vermelho.)

Figura 18 – Piolin (Abelardo Pinto, 1887-1973)



Fonte: *Elogio da Bobagem*, de Alice Viveiros de Castro (2005), p. 200.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: o palhaço Piolin sorri acenando com seu chapéu para a câmera. Ele é careca, com cabelos apenas nas laterais. Ao redor da boca um largo espaço pintado de branco e próximo aos lábios, um beiço vermelho. Sua gola é enorme, assim como a casaca. Usa luvas brancas.

A exceção a esta regra se dá mais perto do final do século XX, com o desenvolvimento da linguagem do palhaço em grupos de teatro fixos, como é

⁶⁴ Um grande exemplo disso é George Savalla Gomes, nosso grande Carequinha, que chegou a comandar por 16 anos um programa próprio na TV Tupi, nas décadas de 1950 e 1960.

o caso do *Lume* [Figura 19], em Campinas. Nestes grupos, a figura aristocrática do palhaço branco europeu aparece como resultado de uma pesquisa fundada na tradição da Europa e figura em alguns espetáculos à *europeia*. A respeito disso, fala Alice Viveiros:

O *clown* de palco, esse artista que reverencia a história dos palhaços de picadeiro e ao mesmo tempo nega-o, foi o palhaço dos anos 90 do século passado. Multiplicou-se por todo o mundo, gerando uma multidão de chatos que se achavam engraçados, mas também um seleto grupo de excelentes cômicos. Angela de Castro, Luiz Octávio Burnier e seus parceiros, Ana Luísa Cardoso e Gabriel Guimard – apenas para citar alguns dos mais profícuos - estudaram com especialistas em *clowns* de palco e, com verdade e paixão, mergulharam nesse mundo novo. Cada um, a seu modo e no seu tempo, foi abrindo novas vertentes, reencontrando-se com suas raízes e descobrindo novos e estimulantes caminhos. (Castro, 2005, p.211)

Figura 19 – Burnier, Simioni e Puccetti no espetáculo “Valef Ormos”(1992)



Fonte: www.lume.com.br

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: dois palhaços augustos abraçam um palhaço branco em um espetáculo de teatro. O branco parece estar feliz e os outros, um tanto atrapalhados na ação.

A encruzilhada de Benjamim de Oliveira

Neste tópico, entraremos em contato com a história de um dos mais importantes artistas de nosso tempo (e inspirador do nome de meu filho): o palhaço Benjamim de Oliveira. Abaixo faço um apanhado de sua trajetória narrada por Ermínia Silva (2007), que se confunde com a de muitos outros artistas que, como ele, buscaram no circo uma alternativa de vida.

Era o ano de 1882. A história começa na cidade do Pará, em Belo Horizonte. A pequena companhia de Sotero Villela montava seu circo de pau-a-pique no Largo do Chico Torquato. Após a estrutura montada e colados os cartazes, o palhaço com a “cara sarapintada” saía pelas ruas alardeando os números que seriam apresentados, fazendo algazarra com as crianças e pedindo-as para responder seus versos, em coro. Quando a plateia chegava, carregando suas cadeiras de casa (era comum à época, pelo caráter itinerante e ausente de recursos, que os circos não transportassem seus assentos), e esperava as luzes do circo se acenderem, vários vendedores com toda a sorte de guloseimas se punham à frente da entrada a fim de ganhar alguns trocados com seus produtos. Benjamim, o *Moleque Beijo*, tinha 12 anos e era um desses que vendia bolos. Filho alforriado de escravizados, fazia de tudo um pouco, até “amansar burro bravo”, como o pai, o seu Malaquias. Figura de extrema força e prestígio por capturar negros fugidos, Malaquias tinha uma relação muito violenta na criação de Benjamim, aplicando-lhe surras diárias. A chegada do circo acendeu nos olhos do menino o sonho da fuga por uma vida melhor. “Fugir com o circo” era uma possibilidade para pessoas que, como o *Moleque Beijo*, estavam fartos de sua rotina, não viam possibilidades de melhora em suas condições e buscavam, através da aproximação com os artistas, uma chance para ingressar naquela família nômade e recomeçar. Mas para garantir seu prato de comida, era necessário aprender para colaborar em todas as instâncias que

se mostrassem necessárias. Lavou cavalos, foi copeiro, mas também aprendeu a saltar, a cantar, a tocar e passou de “gente de praça”⁶⁵ a integrante da “família de circo”.

No Sotero, tinha como mestre Severino de Oliveira, de quem adotou o sobrenome. Além de aprender a saltar e fazer acrobacias, Benjamim tornou-se o “palhaço-cartaz”, aquele que saía a cavalo cantando chulas e atraindo as crianças. Depois de três anos trabalhando no Circo Sotero, Benjamim fugiu novamente devido aos maus-tratos recebidos pelo dono do circo.⁶⁶ Passou um tempo com um grupo de ciganos, provavelmente ladrões de cavalos. Ao descobrir que seria “vendido” por eles (ou trocado por um cavalo), Benjamim foge novamente após andar, segundo ele, sessenta léguas a pé, mas foi preso por um fazendeiro. Ele erroneamente o julgou ser um escravizado fugitivo. Benjamim se safou mostrando suas habilidades circenses ali mesmo provando, ali no meio do mato, possuir profissão. Por realizá-las bem, foi liberado. Creio que podemos dizer que o circo o salvou novamente.

Depois de um período de peregrinação e pobreza, Benjamim chega à São Paulo em 1885 e consegue emprego num circo de pau-a-pique do norte-americano Jayme Pedro Adayme, fazendo acrobacias. Depois passou pelo circo de Manoel Marcelino em São João del Rei. Benjamim considerava Manoel seu “grande mestre”.

Foi na Várzea do Carmo que Benjamim, pela primeira vez (e forçosamente) se vestiu de palhaço. Por contrato, teve de substituir o palhaço original e, ao se deparar assim com o público pela primeira vez, não teve uma

⁶⁵ “Gente de praça” era a denominação dada aos que não eram originalmente de família tradicional, mas que fugiam ou se incorporavam ao circo. (Silva, 2007, p. 95)

⁶⁶ Há também uma versão que diz que Sotero suspeitava de uma traição de sua esposa com Benjamim, o que seria o real motivo de sua fuga.

recepção fácil. Suas primeiras performances pareciam decepcionar e foram recebidas com retaliação violenta da plateia.

O jogo virou para o palhaço Benjamim quando, já no Rio de Janeiro, ele se consagra “laureado *clown* brasileiro” (*A Noite Ilustrada*, 1939) com elogios de público e crítica, tornando-se a principal atração do Circo Spinelli como palhaço-cantor, entoando modinhas e lundus. No Circo Spinelli, dividia essa tarefa com outros grandes como Caetano, Santos e Serrano. Ermínia Silva nos lembra do curioso prêmio conferido pelas autoridades às celebridades da época:

Benjamim era a “estrela” do circo, o que confirma seus relatos de que naquele período já era um palhaço de sucesso. As medalhas ostensivamente penduradas em seu peito deviam indicar isto, pois era comum que as cidades – através de suas autoridades ou representantes de classes, associações, entre outros – homenageassem artistas circenses com placas ou medalhas, normalmente de ouro. (2007, p.185)

Será também neste circo que Benjamim dará forma definitiva ao Circo-Teatro brasileiro, conferindo uma função dramatúrgica a um segundo ato do espetáculo. As tradicionais pantomimas deram lugar a um espetáculo mais teatral e os artistas representavam peças originais (paródias, melodramas, farsas etc.) a cada dia. A parte teatral do circo fez um sucesso tamanho que mudou para sempre o formato das apresentações dos espetáculos circenses brasileiros, sendo elogiado por autores e críticos, como Arthur Azevedo. É curioso pensar que o interesse do público brasileiro por folhetins já se manifestava nessa época. Benjamim escreveu e assinou uma centena de textos originais e adaptados e gravou discos ao lado de grandes compositores e cantores, como Dudu das Neves e Catulo da Paixão Cearense. Os Circos-Teatros inaugurados por Benjamim foram sucesso por quase 60 anos (Castro, 2005).

Apesar de sua importância fundamental, Benjamim teve um final de vida marcado por dificuldades financeiras, supridas parcialmente por uma pensão concedida especialmente pelo então presidente Getúlio Vargas.

Figura 20 – Foto lembrança dos espetáculos de Benjamim de Oliveira



Fonte: Livro de Ermínia Silva *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil* (2002), p.240.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: ilustração de Benjamin de Oliveira representando vários papéis. Ao centro, Benjamin com trajes de gala e cartola na cabeça. Benjamin é retratado representando quatro personagens diferentes em volta da figura central.

2. GOGÓ E BEBÉ



omo poderia supor que estes nomes diferentes — Gogó e Bebé — entrariam em minha pesquisa? A estimada leitora e o confuso leitor podem estar se perguntando o que isto quer dizer. Que hirtos significados possuem? Que referências o presente autor traz? Provém de qual recôndito acadêmico? Mas nada temais que, por enquanto, nada vos direis sobre isso. Precisamos passar por algumas experiências juntos para que, mão com mão, letra a letra, entendamos um passo importante que trará luz à estas sombras. Um pouco de fogo no milho dá as boas-vindas à pipoca.

2.1. AS MÚLTIPLAS EXPERIÊNCIAS QUE ME TROUXERAM A ESTE CAMINHO

A experiência do riso coletivo.

Depois da tempestade vem o... arco-íris

Começando a fazer barulho onde o som começa:

Os filósofos mostram a ligação não só entre riso e alegria, autonomia e soberania, mas também entre riso e controle social, exclusão e agressividade, entre o riso e a dor, o riso e a morte. O riso seria, segundo Aristóteles, o que melhor caracterizaria a condição humana. Quem já observou o desafio intelectual e emocional que é para uma criança entre 2 e 3 anos tentar entender os vários registros possíveis do riso, como a diferença crucial entre “rir de” e “rir com”, além das sutis graduações existentes entre estes dois pólos, não duvidará da sua complexidade. Terá também a oportunidade de observar a prioridade, sugerida por Bateson, da “confirmação obtida com relação à qualidade da relação” quanto ao

“conteúdo informativo da comunicação”. Chega-se assim à conclusão de que existem tantos tipos de risos, sorrisos e gargalhadas quanto existem situações psicossociais diversas. (Lagrou, 2005, p. 5-6)

Nem todo o riso nasce igual. Segundo a análise da antropóloga (Lagrou, 2005), é impossível dissociar a relação do riso de uma comunidade que o produziu e sua cosmovisão de mundo. O riso coletivo, segundo a autora é produzido por “divíduos em vez de indivíduos, são corpos permeáveis, partíveis – enfatiza-se a relação entre corpos e o corpo e o mundo”. Lagrou tem um estudo consistente a respeito do povo Kaxinawá. A escolha da autora do termo *divíduos* para explicitar o modo de estar/ser em coletivo deixa tudo muito mais bonito, muito mais claro, reforça sua importância. Estes *corpos em festa*, tal qual o estado permanente das palhaças, constroem a sua alteridade em relação ao outro. Quando um coletivo ri junto, uma divindade se alegra. Se um povo acredita que deusas se unem em alegria com ele, quem será contra ele? Tal crença tem um poder tão grande que permitiu que os povos africanos trazidos escravizados para o Brasil nunca perdessem a força de seus cantos, a língua de seus batuques e o encanto de suas danças. A força ancestral que caminha em suas mentes e corpos não conseguiu ser apagada apesar de toda a violência, tortura e humilhação que tristemente sofreram em nosso continente. “[...] De fato, para os povos africanos e seus descendentes, essas duas funções de performance (divertimento e religião) não são nunca dissociadas e devem ser vistas como partes intrínsecas de um *continuum*” (Ligério, 2011, p.139). O corpo que ritualisticamente se encanta, gargalha, gira, é um corpo livre e, portanto, extremamente perigoso para o explorador colonial. Liberdade encontrada também no corpo dos hotxuás Krahó que, como *palhaços sagrados*, convidam seu povo a se unir a eles em suas brincadeiras. Os hotxuás improvisam em perfeita harmonia com o acontecimento, a comunidade e a natureza. Essa maneira de estar no mundo e olhar o humor é constituinte de seu ser. “[...] Ele cura se tiver que curar, e cura mesmo sem saber que está curando, traz conhecimento,

distribui abraços se for o caso, dá passes, faz terapia ou apenas brinca por brincar” (Ligiéro, 2019, p.281).⁶⁷

No documentário de Letícia Sabatella e Gringo Cardia sobre Ismael Aprák, *Hotxuá* (2012), o choque de universos das linhas de atuação de Aprák e do palhaço Teotônio, de Ricardo Puccetti⁶⁷ expõem um contraste bonito de se ver. Eles inauguram um terceiro caminho juntos.

É uma riqueza por demais existente que habita nossos sacis, Macunaímas, Malasartes, Matheus, Bastiões etc. Portanto, quando pensamos nas palhaças e palhaços não podemos nos deixar ceder ao epistemicídio histórico-colonial que apaga tudo que não é eurocêntrico.

Me interessa a fala dos palhaços que não tiveram Grimaldi como **pai** e tampouco desenvolvem sua relação no humor através de laços de opressão ou virtuose física. Estes seres abrem portas e conversam com os espíritos e guiam comunidades. O humor em suas personalidades é irrefreável assim como limite entre a brincadeira e o ritual. Como os sacis que descem às florestas rodopiando e dando seus sustos para cair na gargalhada de nossas caras atônicas. Suas atarantações nada tem de bom, nem de mau, são apenas inerentes à sua natureza. São palhaços que existem e resistem através dos tempos e que tem muito a nos ensinar.

2.1.2 A experiência dos palhaços soviéticos

Quem semeia o vento colhe o... frio

PIPO: Olha, boa noite, RHUM! O que você está fazendo? Você está passeando?

RHUM: Sim, estou despregado... desem...

PIPO: Desempregado?

RHUM: Isso! Isso mesmo!

⁶⁷ Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor teatral, pertencente ao tradicional grupo LUME Teatro (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) desde 1988.

*PIPO: Muito bem! Eu te contrato. Vamos trabalhar juntos.
Descobri uma maneira de se ganhar dinheiro. Fácil, fácil!
Você segura este prato. Com as duas mãos. Sobe na
cadeira. Abre a boca e faz: Ah! Ah! (Rémy, 2016)*

A definição de palhaços brancos e augustos, como vimos na seção 1, açambarca bastante bem e setoriza pedagogicamente o tipo de relação da dupla estabelecido na Europa Ocidental, mais notadamente a partir do modelo de relação de dupla utilizado por Footit e Chocolat. Propagada por tantas outras duplas no que Tristán Rémy chama de “era de ouro” dos palhaços europeus (do final do século XIX até os anos que antecedem a segunda guerra mundial), a relação de poder estabelecida entre os palhaços brancos e os augustos era — não raro — abusiva. Essa relação tóxica causava desconfortos, brigas, inevitáveis separações e, não raramente, sintomas que levavam os augustos à depressão e ao alcoolismo, assemelhando-se muito às consequências da relação patrão-empregado que estamos acostumados a ver no sistema capitalista. Esse requinte da opressão e残酷de atraiçoa os anos e chega à nossa atualidade: como exercício argumentativo, forjei um diálogo comigo mesmo: “Ah, você está dizendo que a dupla de palhaços *branco-augusto* europeia foi sinistramente pensada pela elite capitalista da época?”. Não, não é o que estou dizendo, mas como os microcosmos dos palhaços e palhaças costumam ser um excelente representante dos macroambientes sociais e econômicos, como eles conseguiriam ficar de fora? O subordinado, aquele que vende sua força de trabalho no sistema capitalista, receia não acatar as ordens do patrão pois teme ser demitido.

Assim, tem-se nas máscaras antagônicas dos palhaços duas das principais marcas da sociedade classista: uma divisão originária entre lugares distintos na hierarquia da cena, que advém de um processo de hierarquia social; uma distinção entre as diversas personalidades, quando os atributos psicológicos e subjetivos se mesclam aos tipos cômicos circenses, enfatizando que há um “sujeito” naquelas maquiagens e vestimentas. Desse modo, portanto, duas das principais características da sociedade burguesa estão contempladas:

a divisão de classes e a expressão da subjetividade (Bolognesi, 2003, p. 105).

Trazendo para o nosso território, apesar dos responsáveis pela criação da reforma trabalhista brasileira implementada no governo Michel Temer em 2017 bradarem que ela permitiu uma maior negociação entre as partes empregadas e seus empregadores, pudemos comprovar, na prática, que tal “negociação” só depende do atendimento das necessidades do patrão. Os poucos que podem ser considerados beneficiados pertencem a parcela da população chamada de *hipersuficientes*, ou seja, “com nível superior e salários acima de determinado limite”. Isto posto, podemos afirmar que a reforma trabalhista de 2017 não melhora a vida da grande maioria do povo brasileiro.

Então, avançamos para a experiência soviética com os chamados *Clowns-tribunos*. Esses palhaços mantinham estreito diálogo com as artes plásticas e o teatro de vanguarda existente naquela época na Rússia (então URSS).

Até a Revolução de 1917, portanto, os clowns seguiam os paradigmas já trabalhados pelos palhaços mais a oeste. A maquiagem exagerada, o figurino, os tapas e gags, assim como o repertório, era praticamente tudo importado. Isso, para os clowns e os pesquisadores soviéticos, era visto com maus olhos, pois essas práticas não estavam de acordo com o modo de vida dos trabalhadores soviéticos (SANTOS, 2016, p.25).

Os tribunos tinham uma causa popular de luta, eram ativistas políticos, aliavam-se aos artistas de vanguarda cubofuturistas, aos simbolistas, aos dramaturgos e aos encenadores teatrais. A interpenetração e o atravessamento das ideias desses palhaços com o teatro e a arte e vice-versa são muito marcantes.

Não há como negar que o circo também se modificou após essas experiências. Os diretores circenses aprenderam com os diretores teatrais a constituir espetáculos mais coesos e esteticamente sustentáveis, assim como os homens de teatro aprenderam – e ainda aprendem – com os circenses a incorporar em seu fazer teatral a dedicação e o rigor na construção de espetáculos mais próximos do

seu povo, desafiando os limites humanos ao explorar o máximo de suas habilidades. (Santos, 2016, p.98)

Muito distante daquele circo que atravessa a fronteira do país em 1793, o Royal Circus, de Charles Hughes (Bolognesi, 2003), o governo pós-Revolução Vermelha utilizava a arte e o entretenimento como instrumento de propaganda e, nesse sentido, as interpretações tendiam ao panfletário e realista, próximo da vida real do proletariado. Em contraponto a isto, no entanto, uma forte vanguarda surgiu rompendo padrões e expandindo os limites da arte do ator e do teatro. Artistas, como Vsévolod Meyerhold, perceberam o potencial da investigação corporal e de uma estética interpretativa.

Dedicando-se aos cuidados do circo durante sua permanência na Direção do TEO⁶⁸, em 1918, as determinações de Meyerhold indicavam que as novas escolas circenses dedicassem-se à formação de instrutores para a futura distribuição pelo território russo. Almejando a consequente criação de uma nova cultura física, esta tática vislumbrava a saúde de um corpo e de um espírito que precisavam estar preparados para a luta. Também a concepção de um teatro popular totalmente desligado de esforços filantrópicos ou higienistas vem como uma reação contra o didatismo e uma ode ao teatro do divertimento. Sob a direção de Meyerhold, o TEO reverteu a ideia de um “teatro para o povo”, para um “teatro do povo” inspirado no modelo audacioso do circo. (Neves, 2023, p.88)

Mikhail Rumyantsev era filho de um metalúrgico e iniciou sua vida proletária em uma fábrica da Siemens. Em 1926, frequentou a recém-fundada Escola de Artes de Moscou. Assumindo o nome de Karandash, passou de um imitador de Charlie Chaplin para um grande improvisador e um dos maiores expoentes dos palhaços soviéticos, tanto que virou até ilustração de um selo postal [Figura 21].

⁶⁸ Departamento especial panrusso criado para unir o teatro e a educação. Meyerhold dirigia a seção de Petrogrado.

Figura 21 – Selo estampando a imagem de Karandash e seus parceiros animais



Fonte: wikiwand.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: ilustração de Karandash com terno e calças pretas, sem maquiagem com um chapéu de tecido amassado puxando uma carroça onde estão um burro sentado e um cachorro *terrier escocês*.

Ele faz parte de uma coleção de selos soviéticos emitidos em 1989, mostrando Karandash com seu cachorro Klyaksa e seu companheiro burro. Livrando-se da hipérbole caricata no vestir típica dos palhaços ocidentais, Karandash aboliu o uso do nariz vermelho em sua caracterização e diminuiu consideravelmente a maquiagem. Ele e seus camaradas tribunos acreditavam que, quanto mais próximo fisicamente de um trabalhador popular, melhor para criar o seu palhaço. Aliás, Karandash levou muitos anos para chegar a um termo sobre a aparência final de seu visagismo cuidando de observar o mundo que o cercava para absorver suas influências. Hoje em dia, a Escola de Circo de Moscou leva o seu nome.

Nos diz Leonid Engibarov (1988, p.17), palhaço criado do Circo de Moscou: “[...] o palhaço sempre faz tudo com seriedade. Claro, isso não quer dizer que ele não queira ser engraçado. Pelo contrário, seu objetivo é fazer as pessoas rirem. Mas o verdadeiro comediante faz isso sem tentar provocar risos a qualquer preço” (trad. própria).

O grande tribuno Oleg Popov [Figura 22], o *Palhaço Sol*, expõe a base da palhaçada russa de maneira cristalina quando nos diz sobre os palhaços que conheceu performando no Ocidente:

O traço distintivo de sua arte é a falta de ideia. Alheios aos problemas diários da luta social e política que preocupam as massas e submissos por inteiro aos empresários, os clowns do ocidente burguês, desde os famosos Fratellini até qualquer artista novo, se vêem obrigados a se resignar ao papel de imitadores e de bufões. Quantas bofetadas ressoaram na pista durante a representação! E, em verdade, às vezes me parecia que eram em maior quantidade do que os aplausos (Popov, 1975 apud Bolognesi, 2003)

Figura 22 – Oleg Popov, o “Palhaço Sol”.



Fonte: gettyimages.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: Popov está sentado ao lado de uma cesta. Do cesto sai uma cobra de pano que cospe água para sua boca aberta. A roupa de Popov é listrada e colorida e ele usa um colete brilhante e calças de listras verticais.

Não se pode dizer que estes palhaços, tão diferentes dos brancos e augustos, tinham pouca graça. Apesar do regime socialista fechado, a maioria dos artistas russos conheceu diversos países através da circulação exitosa de seus espetáculos. Um dos palhaços mais famosos na Rússia chama-se Iúri

Nikulin (de nascença, Yuri Vladimirovich Nikulin) [Figura 23]. Filho de escritor e ator de teatro e circo, Iúri seguiu os passos da família atuando também no cinema e no circo. Mas esse sonho foi adiado por seu alistamento forçado na 2^a Grande Guerra. Depois dessa experiência transformadora, ele prestou teste para o Circo de Moscou com uma pantomima como palhaço. A partir da conclusão de sua formação, sua carreira deslanchou. Participou de vários filmes de humor (em especial em parceria com o diretor Leonid Gaidai), espetáculos teatrais, shows de tv famosos (onde foi, inclusive, apresentador) e acabou sendo até diretor do Circo Moscovita, na Tsvetnoy Bulvar por 50 anos consecutivos. É reconhecido por sua precisão no *timing* humorístico, suas máscaras faciais e sua disposição para realizar bem qualquer gênero dramático.

Figura 23 – Iúri Nikulin (1921-1997)



Fonte: clownsinternational.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: três fotos de Iúri Nikulin. A primeira, à esquerda, mostra um close de seu rosto, sem maquiagem, com o nariz pintado de vermelho e um gorro de lã. Na imagem do centro, ele está com um terno e gravata surrados, usa um chapéu e segura um jornal. Na imagem da direita, Iúri está com maquiagem branca em todo o rosto, com linhas pretas sob os olhos e no lábio inferior. Usa um pequeno chapéu achatado na cabeça.

Slava Polunin é outro grande expoente e representante russo. Foi fundador (juntamente com Alexander Skvorton) do Teatro Licedei que, há mais de 50 anos, se consolida como o primeiro - e único - teatro permanente de

palhaços da Rússia. Polunin também foi o criador e protagonista do grande sucesso *Slava SnowShow*, uma fantasia idílica que lota teatros ao redor do mundo com um universo poético e melancólico povoado por palhaços na neve.⁶⁹

Num primeiro momento, aos olhos ocidentais, alguns palhaços e palhaças soviéticos podem nos soar estranhos. Eles têm uma maquiagem mais soturna, muitas vezes carregada em preto ao redor dos olhos. Sorriem pouco (ou nada) em seus espetáculos ou números. Seu universo é mais onírico do que histrionicamente dramático e os ritos pagãos do oriente aparecem como influência definitiva na máscara. Talvez a busca por essa força ancestral colabore na potência de uma identidade dramática nacional russa. Em um dos espetáculos do LICEDEI [Figura 24], do ano de 2004⁷⁰, há uma cena em que os artistas, pintados apenas de branco e com panos da mesma cor trazem bacias e performam uma coreografia como mulheres lavadeiras do povo ao som de uma música local. As lavadeiras são russas, porém trazem um poderoso espelho universal. Eu vejo neste retrato em movimento mulheres de todo o mundo, das favelas, das beiras de rios, de ontem, hoje e amanhã. Será dança? Não era para ser engraçado? Não sei, mas é certamente um trabalho que busca a comunicação por um viés mais sutil e poético dentro de um espetáculo de palhaças e palhaços.

⁶⁹ Uma curiosidade que pouca gente sabe é que, nos primórdios do *SnowShow* (quando a peça nem tinha esse nome ainda), o espetáculo era feito apenas por uma dupla de palhaços: Slava Polunin, o **palhaço "amarelo"** e Angela de Castro, fazendo o palhaço "verde". Brasileira radicada na Inglaterra e fundadora do *The Why Not Institute*, Castro soube, como ninguém, conferir uma personalidade marcante ao "verde" do *SnowShow* por quatro anos consecutivos. Com a saída da de Castro, Slava diluiu a personalidade deste personagem, que permaneceu multiplicada em "clones" inspirados na imagem construída por de Castro.

⁷⁰ PABLO REARDEN. Licedei - (números de clown) - completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dam24-emUQ>>.

Figura 24 – Palhaços do LICEDEI



Fonte: www.redom.ru (Fotografia de Larissa Remi Linnikova).

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: dois palhaços sentados em bancos. Estão com as mãos apoiadas no rosto, pensativos. Eles usam roupas de marinheiro. A maquiagem usada pelo da esquerda tem branco ao redor dos olhos e boca com detalhes em preto nas sobrancelhas. O da direita usa um enorme macacão e sapatos achatados e grandes. Sua maquiagem falseia uma barba por fazer preta e o resto do rosto branco.

O termo **Palhaçada Camarada**, ou **Paca**,⁷¹ foi sopro e inspiração desta parte da pesquisa que se debruçou sobre a experiência dos palhaços soviéticos. A palavra camarada é boa porque indica o laço de proximidade e empatia que almejo para a dupla que trabalha junta e para todas e todos os companheiros de palhaçada. Em definição:

Camarada é uma forma de tratamento amistosa e tem o sentido de "companheiro", "colega" ou "aliado". Deriva do termo espanhol camarada (do latim *camara*: quarto ou alojamento) usado a partir do século XVI para designar 'grupo de soldados que dormem e comem juntos'. A palavra foi introduzida na língua portuguesa no século XVII, também com o sentido de grupo de soldados que partilham

⁷¹ Título desta dissertação e proposta pedagógica. Como forma de abreviação, utilizarei a partir de agora, Paca quando me referir à Palhaçada Camarada. Segundo a Wikipedia: PAKA vem do original tupi para o animal roedor *paca*, que também significa "vigilante, desperto, sempre atento". Achei tal abreviação pertinente com o estado de prontidão buscado pelas palhaças e palhaços em cena.

o mesmo quarto; por sinédoque, passou a significar, informalmente, 'companheiro de armas' ou simplesmente 'companheiro'.⁷²

Ela também não impõe gênero em seu prefixo e fica ainda mais bonita quando lembra a revolução que mora em cada um de nós. Como diria aquela placa de lojas de decoração: “Tudo aqui começou de um sonho” e, da experiência de nossos camaradas soviéticos, surgiram as bases desenvolvedoras de um futuro na palhaçada apoiado em um passado mais originariamente nosso. Aqui busco a adequação de nossos inadequados personagens às nossas realidades periféricas no protagonismo mundial. A Paca é uma possibilidade de outra pedagogia da palhaçada sem pretensão de apagar a tradição, mas atualizando criticamente seus preceitos. Esta outra percepção para a relação da dupla cômica ilumina alguns caminhos possíveis. Aparece como forma de “esperançar”. Abraçando o mestre Paulo Freire (1974) e dançando com bell hooks (2000), cantaremos juntos músicas de artistas resilientes e contrários à norma hegemônica do acúmulo de capital. A Paca me inspira a aprender, ensinar e pensar com minhas camaradas.

A experiência da Comunicação Não Violenta e outros modos para a relação de dupla cômica

Antes tarde do que... cedo

A ideia de uma forma disciplinar baseada na relação de um poder opressor e humilhante que permite que fragilidades emocionais do aprendiz aflorem rapidamente tem sido uma constante nos cursos e oficinas de palhaço. Sabemos que procedimentos disciplinares de tal ordem estão sendo utilizados de forma exacerbada e até mesmo violenta. Em vez de abrir, fazer com que o aprendiz mostre suas fragilidades, estes procedimentos bloqueiam a capacidade criativa

⁷² DOS, C. Camarada. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Camarada#cite_note-houaiss-3>. Acesso em: 26 jun. 2025.

do aluno, além de deixar uma má impressão sobre a arte do palhaço (Santos e Lazzari, 2010).⁷³

A formação de uma palhaça ou palhaço que não seja nascida e criada em família circense é constantemente muito irregular. Muitas são as escolas, as mestras e mestres, artistas e curiosos que apregoam práticas pedagógicas que levam à descoberta da palhaça e do palhaço. Muitas são as finalidades também de quem busca tal formação. Podemos observar que passamos por décadas acreditando que uma boa maneira de nos sentirmos expostos era por meio da dura condução de um monsieur ou madame que nos levasse (muitas vezes de forma violenta) à humilhação e à fragilidade. Diz Ricardo Puccetti (2006) que essa vivência da aprendiz em “sentir-se exposta” seria um “primeiro estado de revelação” alcançado no picadeiro. Este risco frente ao público levaria a aprendiz mais próxima do “estado do palhaço”, ou seja, de sua disponibilidade física/mental e capacidade de interação total com o plateia. Esse tipo de recurso para conseguir acessar a um corpo desarmado e uma sensibilidade mais aflorada por uma imposição agressiva ganhou muitos adeptos no teatro e no cinema pelas décadas de 90 e início dos anos 2000. Por ter vivido minha própria formação básica como ator nessa época e passado (várias vezes) também por este tipo de experiência, posso assegurar que, quando a humilhação e agressividade entram pela porta conseguem, imediatamente, fazer minha disponibilidade sair pela janela. Nesse sentido, o encontro com a Comunicação Não Violenta (a partir daqui chamaremos apenas de CNV) foi certamente uma grande inspiração para o desenvolvimento da Paca - Palhaçada Camarada. Tais inquietações provocaram em mim uma fissura (Holloway, 2013), felizmente irreparável em minha palhaçada, decolonizando a ideia da relação vertical de dominação entre a dupla de palhaças e palhaços.

⁷³ Trecho extraído do artigo: *No me toquen los narizes!: Socorro! Não às pedagogias opressoras com nariz vermelho!*, de Lau Santos e Fabiana Lazzari, da revista do Anjos do Picadeiro 8.

A não violência foi criada pelo estadunidense Marshall Rosenberg (2006). Ele replica o emprego do termo utilizado por Gandhi, que entende como não violência: “o estado natural de compaixão quando a violência minguá no coração”. E o que é a compaixão? Achei uma expressão linda com outro colega, o palhaço Claudio Thebas (2011, p.44), que diz em seu livro que “Compaixão é um caminho até a humanidade do outro”. Pelo estudo da CNV, podemos encontrar um método sofisticado de mediação de conflitos através do diálogo, da aceitação de nossos limites e da compreensão empática do desejo dos outros. Marshall Rosenberg (2006, p.40), criador dessas técnicas, nos diz: “Somos perigosos quando não temos consciência da responsabilidade pelos próprios comportamentos, pensamentos e sentimentos”. Vejo um cruzamento provável entre Derrida e Marshall quando falam de uma *escuta sensível*, fiel e verdadeira do outro:

Quando a gente se dirige a alguém, seja para lhe direcionar uma questão, é preciso, antes da questão, que haja uma aquiescência, a saber “eu te falo, sim, sim, bem-vindo, eu te falo, estou aqui, tu estás aqui, olá!”. Esse “sim” antes da questão, de um “antes” que não é lógico ou cronológico, habita a própria questão, esse “sim”, não é questionante. Há então no âmago da questão um certo “sim”, um “sim” à, um “sim” ao outro que não é talvez sem relação a um “sim” ao acontecimento, isto é, um “sim” ao que vem, ao deixar-vir. O acontecimento é também o que vem, o que chega (Derrida, 2019, p.233).

Eles falam de interesse, de possibilidade de encontro pela curiosidade, empatia e compreensão respeitosa. Marshall nos estimula a realmente prestar atenção nos outros, entender os conflitos como sofrimento(s) ignorado(s) pelas partes envolvidas. Ele cita a escritora francesa Simone Weil que diz: “A capacidade de dar atenção a alguém que sofre é muito rara e difícil; é quase um milagre; é um milagre”. (Rosenberg apud Weil, 2006, p.118) Isso é “cuidado”, uma palavra quase abandonada na era de mensagens instantâneas via internet ou através de *tweets* curtos. O cuidado na maneira de ouvir, na maneira de falar, na entonação empregada, tudo conta como forma de mediação entre um ser e

outro. Sigo com Dominic Barter⁷⁴, um dos grandes nomes da CNV no Brasil e no mundo:

Se você quer viver democraticamente você precisa abraçar exatamente o surgimento de diferentes ideias. Você precisa cultivar a possibilidade de diferenças de diversidade e tudo mais. Você precisa fazer as pazes com o conflito. Conflito não é mais um contexto de perigo que anuncia a chegada de violência. É o oposto. O conflito é aquilo que possibilita que todas as diversidades tenham voz e tenham vez. É a aversão ao conflito que cria o perigo.(2019)

Pensei durante muitos anos que o conflito entre o palhaço branco e augusto significava sempre que uma briga aconteceria. A zombaria com a colega, um desentendimento entre status diferentes que faria com que a intervenção ou cena terminasse com alguma espécie de peripécia ou rompimento entre a dupla. Mas quando Dominic Barter nos convida, neste trecho, a entender o conflito como única possibilidade de respeito à diversidade e ampliação da escuta, ele complexifica a relação, tornando-a imediatamente mais interessante. O conflito não é o fim da conversa, mas o início. A violência não é a decorrência natural do conflito, mas a impossibilidade minha, como artista e criador, de lidar com ele. Marshall costumava falar: “Ser bom não é ser bonzinho” (o que virou até livro do autor Claudio Thebas), pois isso não implica que os seres humanos de repente deixem de sentir raiva e passem a viver em harmonia, pura e simplesmente, com os outros. Tem hora em que a raiva irá nos possuir e, em nossa mente, podemos sentir o sangue ferver, vislumbrar as mais vis atrocidades para com a pessoa-alvo de nosso sentimento adverso.

Quero dizer que bater nos outros fisicamente, culpá-los e magoá-los emocionalmente são manifestações externas do que acontece dentro de nós quando sentimos raiva. Se estivermos mesmo com raiva, recorreremos a uma espécie muito mais intensa de expressão. Essa ideia é um alívio para muitos grupos oprimidos e discriminados

⁷⁴ Dominic Barter é nativo inglês e estudioso da CNV desde 1996. Atua em todo o Brasil e em dezenas de outros países na mediação de conflitos e orientando práticas restaurativas que desenvolveu em vivências nos morros cariocas. Trecho retirado de: agencia publica <https://apublica.org/2019/06/dominic-barter-nossa-cultura-tem-medo-do-conflito/>

com os quais trabalho, que desejam aumentar o seu poder de provocar mudanças. Grupos como esses ficam inquietos quando ouvem o termo Comunicação Não Violenta ou compassiva, porque muitas vezes foram forçados a sufocar a raiva, acalmar-se e aceitar o seu *status quo*. Preocupam-se com abordagens que definem a raiva como um traço a ser expurgado. Entretanto, o processo que estamos descrevendo não encoraja a ignorar, sufocar ou engolir a raiva, mas sim expressar a essência da raiva plenamente e com todo o coração. (Rosemberg, 2006)

Segundo a CNV, podemos escolher não transformar essa raiva em violência e sim exprimi-la e elaborá-la ativa e conjuntamente. Podemos tomar o rumo da escuta empática e descobrir um caminho que satisfaça (ainda que, em parte) o desejo do outro e contemple algum desejo nosso. Pois bem, a graça de uma dupla cômica importada da Europa ocidental e materializada nas figuras do palhaço branco e do augusto é reconhecidamente calcada na opressão, nas atitudes violentas como piada e na subjugação de um parceiro pelo outro. Percebo, ainda mais quando trabalho com plateias de pessoas em situação vulnerável — e hoje podemos ter uma clareza ainda maior — que, dependendo da forma ou conteúdo de nossa atuação na palhaçada, podemos provocar *gatilhos emocionais*⁷⁵ negativos em nossa plateia.

Estruturalmente colonizados, construímos um imaginário dependente culturalmente da metrópole, o que dificulta a validação de outras formas de relação cômica em dupla ou grupo de palhaças existentes no resto do mundo. Admiro os Colombaioni, Tortel Poltrona, os Rudi Lata e a maneira como tiram o riso de uma simples briga, cheia de golpes falsos que me soavam hilários e que pareciam a forma mais pura de encontrarmos o riso. Estudávamos suas técnicas e falas em oficinas e queríamos replicá-las em nossa atuação. Bom, essas eram as figuras dos palhaços tradicionais que aprendi a sonhar, só que... como trabalho com o projeto Roda de Palhaço nos hospitais percebi, ao longo

⁷⁵ “Tudo aquilo que, como um gatilho, dispara uma alteração, uma reação, um processo etc.”(dicionário MICHAELIS ON-LINE)

desses últimos anos, que o efeito de determinados atos em minhas intervenções estavam paulatinamente sofrendo alterações na recepção do público a quem elas se destinam (crianças internadas e seus acompanhantes). Por exemplo: um palhaço que “brinca” de ofender seu companheiro ao chamar sua dupla de feia, burra, careca, já não me faz querer rir. Quando a dupla briga com tapas falsos e empurrões, levanta a voz (principalmente se for homem direcionando a ofensa à mulher) expõe, talvez sem pensar, situações de violência para um público que possivelmente vive em suas casas os mesmos abusos. Essa simples ação, uma piada antes julgada inofensiva, pode dar gatilho, suscitar o medo. É preciso entender politicamente um humor mais adequado ao nosso tempo e saber-se responsável enquanto artista por isso. Acredito ser totalmente possível que os palhaços tenham uma relação compassiva, não violenta e desenvolvam, em conjunto, uma dramaturgia plena de esperança.

Neste sentido, os estudos da comunicação não violenta, concebidos e desenvolvidos por Marshall Rosenberg, poderiam dar pistas para uma nova palhaçada pois ele se debruçava na elaboração de práticas e reflexões simples para uma possibilidade de convivência pacífica entre pessoas e comunidades consideradas antagônicas. Pesquisando e aplicando a CNV, Marshall foi mediador e treinava mediadores para atuação em questões dificílimas como gangues criminosas rivais ou conciliações políticas entre grupos representativos de países inimigos. O mediador de conflito que segue a CNV precisa ser preciso, analista, conectado com seu sentimento, mas voltado para a finalidade última da conexão acertada, da troca de aspirações imediata que consiga serenar um conflito. Em áreas de conflito real, como guerras e campos de refugiados, encontramos artistas que desenvolvem sua palhaçada, levando este *mundo ao contrário* àquela população extremamente vulnerável e aguerrida. Sua lógica única, autoral e absurda (cada palhaça tem a sua) interpreta o mundo e nele interage de forma diversa do pensamento humano. Como vivemos na infância uma constante descoberta. As palhaças que intervêm nestes espaços de conflito

– também conhecidas como “palhaças humanitárias” – dilatam cada momento, cada encontro para tirar dele o melhor proveito. Este modo de ver o mundo atua fissurando o sistema, abre portais na aridez e é profundamente revolucionário, a meu ver. A este respeito, cito a pesquisadora Jennifer Jacomini:

A posição dialética do palhaço possibilita a permeabilidade de fronteiras geográficas e imaginárias e acessibilidade a diferentes contextos, e isso pode ser estrategicamente utilizado para que se constituam agentes sociais multiplicadores de práticas pessoais e profissionais comprometidas com as necessidades humanas a partir da perspectiva de mudanças sociais em favor dos oprimidos e enfrentamento político das adversidades. Os artistas são, desse modo, simultaneamente transformados pelas realidades em que atuam e transformadores destas. (2020, p.46)

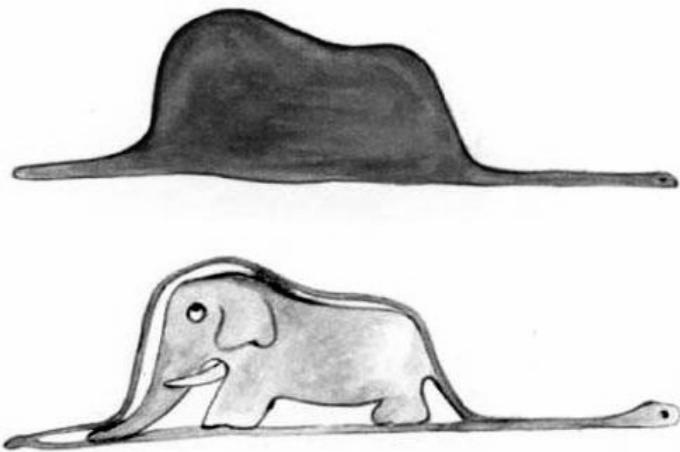
2.2. LUGAR DE FALHA

Deus ajuda quem... cai

Se não temos a violência entre a dupla, o que é que sobra? Acredito que o universo único de cada palhaça dará conta da graça, mas, onde mora a palhaça? NO *LUGAR DE FALHA*. Além do trocadilho bobo, desenvolvo aqui o conceito desse território escorregadio e movediço em que as palhaças e palhaços moram. A falha é uma característica do universo da palhaçada. Algo que nos revela igual a todos, em nossa humanidade. Se tem uma coisa que nos une como seres humanos é a capacidade de falar... ou melhor, de falhar. Aquele momento que nos desconcerta quando nos escapa, sobretudo quando alguém vê. Algo que, a princípio, nos constrange porque nos mostra vulneráveis.

Vou tentar explicar pedindo ajuda para *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry. Bom, na verdade, usarei para a explicação só aquele desenho que ele faz de uma cobra engolindo um elefante e que parece um chapéu.

Figura 25 – Barriga da cobra



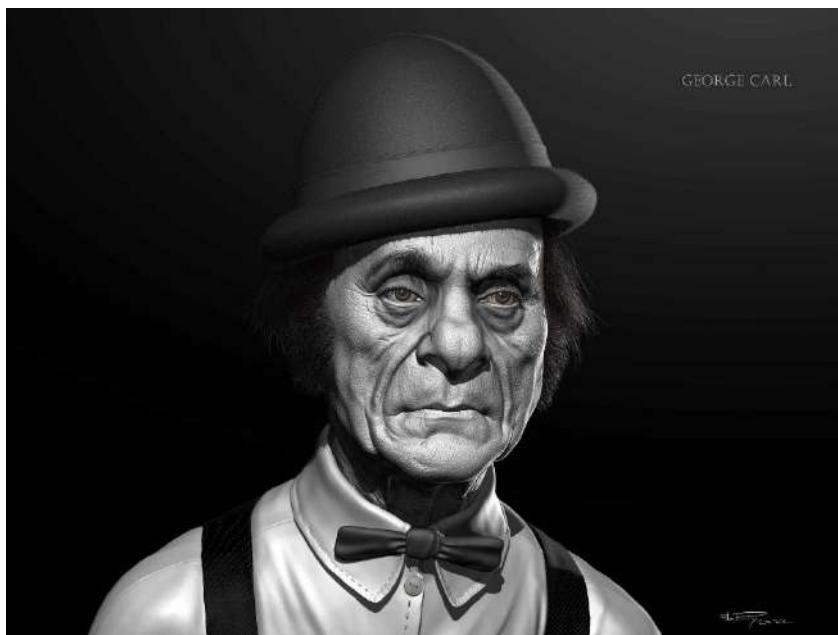
Fonte: Ilustração de Saint Exupéry, em *O Pequeno Príncipe*.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: duas ilustrações com contorno igual. A primeira parece um chapéu amassado, a segunda revela que o contorno era de uma cobra que engoliu um elefante.

A cobra com fome é o nosso dia a dia, retilínea, rastejante, seguindo o curso ordinário das coisas. O universo da palhaça faz a cobra engolir um elefante, quer dizer, transforma uma atitude que seria ordinária em algo completamente diferente, dilatando aquele universo que é seu estômago e nos levando alegremente por essa curva que faz seu corpo expandido. De um elefante azarado que se transformou em almoço, podemos ver um chapéu! Vou dar dois exemplos clássicos. O primeiro aparece no espetáculo do mestre Avner Eisenberg, quando ele traz uma caixa de cigarros e, ao tentar colocar um na boca, derruba o resto do maço inteiro. Ele vai recolhendo sua bagunça e, quanto mais tenta pegar uns cigarros, outros caem de sua mão. Esta dilatação do tempo que experimentamos ao acompanhar aquela criatura que não consegue nem levar um cigarro à boca é o seu *lugar de falha*. O segundo exemplo vem de outro grande palhaço, o inigualável George Carl [Figura 26]: em seu número mais conhecido, ele fica quase a totalidade do tempo tentando colocar um microfone em seu pedestal. Sua aparente inabilidade nos é apresentada através de um

virtuoso show corporal que empurra ao limite esta ação simples e causa estranheza e graça.

Figura 26 – George Carl (1916-2000)



Fonte: ZBrush Artworks.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: um senhor de largas costeletas pretas, com chapéu ovalado e preto, mantém o olhar sério e concentrado pra frente. Usa suspensórios e uma pequena gravata borboleta sobre sua gola fechada da camisa de botões. Não usa maquiagem.

Voltando à comparação crítica da *Trajetória do Herói*, de Vogler (1998), podemos pensar que Carl ou Avner talvez nunca se enquadrem no protótipo desses virtuosos heróis, mas os seus deslocamentos temporais e suas propostas físicas na resolução de toda a sorte de problemas (com outros problemas) nos conectam. Conquistam (na ação, sem pedir) implicação do espectador ao acompanhar todos os seus passos. Esses problemas que, na verdade, são deliciosas etapas de um raciocínio único, os mantêm **interessantes** a todo o momento já que se mantêm **interessados** no que fazem. Enquanto *Luke Skywalker* e os aventureiros das galáxias de Vogler cruzam o hiperespaço para enfrentar vilões engolidores de mundos, as palhaças são capazes de sofrer um desafio semelhante ao ter que saltar uma poça em seu caminho.

Então podemos entender que tudo corre normalmente em nossas vidas até que uma palhaça nos pegue na mão e faça com a gente percorra a grande curva do elefante e... uau! Ela nos apresenta o caminho inusitado e poético de seu lugar de falha. Em companhia das palhaças, descobrimos uma maneira singular de ver o mundo e criar outras realidades possíveis a partir de uma relação de curiosidade com as coisas à nossa volta. Essa realidade oferecida sob novos óculos é distante do universo cotidiano que nos impele a um constante utilitarismo e produção. Como na infância, valorizamos o acontecimento presente, o encontro permanente com as pessoas e com as coisas num incessante ato de criação.

A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.⁷⁶ (Barros, 2001, p.75)

Neste lugar, falha o sabido e falha o atrapalhado. Os dois são capazes de sair do banheiro com um pedaço de papel higiênico grudado nos pés. A reação de ambos é que será diferente e... um detalhe: será tão única quanto uma impressão digital! Já que estamos juntos nesse poço, vamos nos sentar e tomar um café? Conversar sobre as lutas que nos aproximam como dissidentes de um mundo que não inclui os parvos, as paspalhas, as inadequadas e os atarantados. Creio que não precisamos de mais brigas entre iguais pois, se alguém ganha, certamente alguém perde. Há muito mais coisa para ser dita nas cenas de palhaçada. Vamos poeticamente transver a aspereza do mundo?

Não se pode afirmar que a vida cotidiana seja sempre a origem da comédia dos palhaços, mas ela muitas vezes intervém para mudar seu cotidiano e narrativa. A vida tem ecos perceptíveis a um maior número de pessoas e as preocupações da existência servem de pano

⁷⁶ Trecho do poema *As lições de R. Q. BARROS*, Manoel de. *Livro sobre Nada*

de fundo para os palhaços pintarem as suas epopeias ridículas. (Rémy, 1991, p.346-347)

Mas precisamos arrumar esse lugar, dar-lhe cômodos e abrir janelas para que respire. Limpar seus tapetes, bater seus travesseiros e regar as plantas porque receberemos visitas a todo momento e não é assim, de qualquer jeito, que recepcionamos as pessoas. Nossa atenção, nosso corpo, começa a cortejar (Ponce de León, 2013) a visita que chega e entramos imediatamente em *comoção*.

O gesto do *clown* é um gesto de *comoção*. Você está diante deste dragão e o convida para dançar, e o convida sendo você mesmo, percebendo a si mesmo. Não importa saber se você está feliz ou emocionado enquanto dança. O bom bailarino está todo o tempo vendo como sente o outro, porque quer estabelecer uma conexão, uma viagem; levar o outro pra onde ele quiser. Mover-se junto, “co-mover-se” (Pasca, Daniele Finzi. [Entrevista cedida a] Ponce de León, Facundo. Teatro da Carícia, 2013, p.37).

Nós, os donos da casa, sabemos que, de repente, algumas coisas ficarão escondidas em lugares estratégicos, pois fica impossível guardar toda a bagunça. Evitamos que ela se sente na almofada que esconde o buraco no sofá, corremos para tapar com o corpo a visão da cueca pendurada no misturador do chuveiro. Eventualmente seremos descobertos em alguns desses detalhes e aí, se formos sinceros (ops!), seremos obrigados a mostrar nossa humanidade e expor nossos pequenos erros de coração pleno. Porém, como disse Demian Reis (2013, p.80), “[...] só podemos levar as pessoas ao prazer diante de nossa falha se o nosso empenho em obter sucesso for visível. Sem a visibilidade não adianta nem ser sincero”.

O *Lugar de Falha* é um lugar *precipítico* em espaço, pois em eterno risco. Congelado temporalmente em um presente que se desloca porque está sempre

agindo em resposta. O Mestre Avner Eisenberg⁷⁷ gosta de dizer que não sabe o que é **ser** um palhaço, mas sabe o que é **fazer** palhaçada. A busca pelo outro caminho, pelo contorno do elefante através da barriga da cobra leva as palhaças a saídas inusitadas, comoventes pois esforçadas. Leva a explorarem o corpo de outras maneiras, a voz em todas as suas possibilidades, o equilíbrio e os tombos enciclopédicos.

Durante a pandemia, eu e minhas camaradas de Roda de Palhaço fomos confrontados com um desafio nunca antes experimentado: a conexão virtual. Esse momento foi tão marcante que inspirou minha parceira Julia Schaeffer a construir seu mestrado baseado nesse tipo novo de *comunicação*. Era necessário entender se a presença se mantinha quando a presença física da artista não era mais possível⁷⁸. Agora tínhamos mais uma variável, a falha completa no tipo de comunicação empregado.

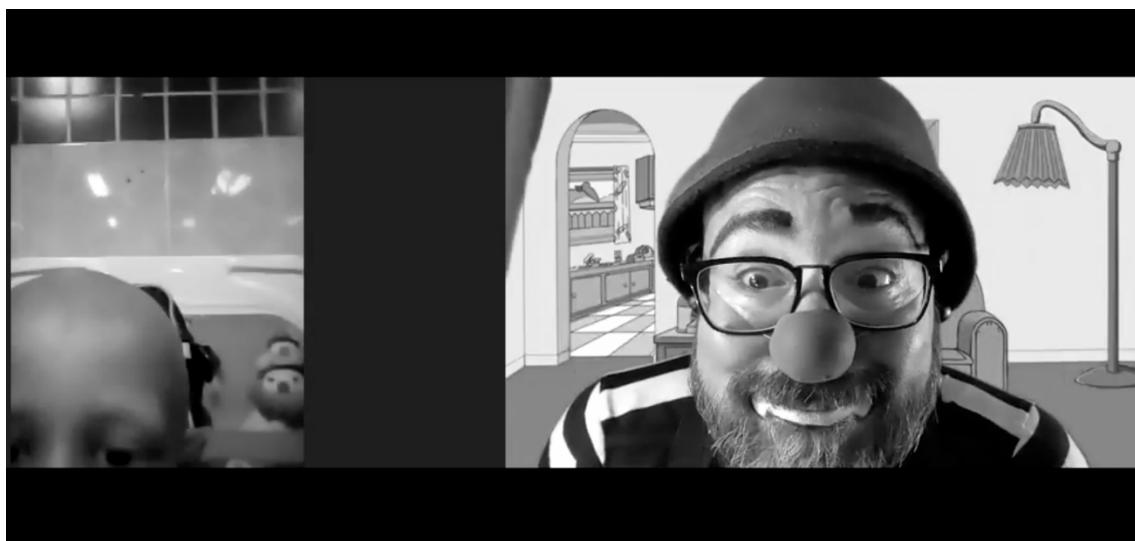
[...] o ato da comunicação não escapa de ser uma falha de comunicação. Comunicação é poeira e falhas. Poeira tem consistência e substância. e falhas são precisas. às vezes, nossos enunciados falham com uma precisão exata. o palhaço com frequência tem que falhar com uma precisão exata para obter o riso de sua plateia. (Reis, 2013, p. 17)

Nossa única alternativa era utilizar um *tablet* (com um chip provedor de internet) para estabelecer a ponte entre o palhaço em sua casa e as crianças no hospital. O tablet era levado por Alexandre Vilarinho, um funcionário parceiro da comunicação que, naquele momento, era nossos pés e nossos braços. Palhaços e crianças conectados fragilmente através de fluxos internéticos [Figura 27].

⁷⁷ Palhaço estadunidense, ator, mímico, mágico, neurocientista, aficionado por origamis e faixa-preta em taekwondo. Apresenta seu espetáculo solo há mais de 40 anos ao redor do mundo.

⁷⁸ Durante o período de dois anos de pandemia mais severa, as medidas sanitárias impediram a continuação física do trabalho dos palhaços nas enfermarias dos hospitais em que o Roda de Palhaço atua normalmente.

Figura 27 – Intervenção virtual durante a pandemia (out 2020/palhaço Adamastor)



Fonte: Arquivo Roda de Palhaço.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: captura de tela de uma sala virtual. Do lado esquerdo, vemos os olhos e a cabeça de uma criança em seu leito de hospital. Do lado direito, um palhaço em um cenário virtual de desenho animado. Ele usa uma camisa listrada, um chapéu arredondado e óculos quadrado preto. Além do nariz vermelho, usa maquiagem branca ressaltando o lábio inferior e em volta dos olhos.

Com a dificuldade de o sinal permanecer estável, o som mostrar-se audível e a imagem chegar a contento, a respeitável leitura e o caríssimo leitor já devem imaginar o esforço de manter essa interação. No entanto, senhoras, senhoritos e senhores: ainda assim, funcionou! Em uma das narrativas resgatadas, Julia comenta sobre uma vez que o palhaço Adamastor (este que vos escreve) passou de uma absoluta falta de interesse ocasionada pela fome do pequeno paciente para virar, ao final da intervenção, comida de dinossauro de uma criança sentada na cama com o sorriso à mostra e a energia resgatada.

Meio-dia é a hora em que são servidas as refeições nas enfermarias, e o menino passava por alguma condição que o obrigava a manter o jejum. Assim, as soluções que o palhaço propôs abrindo o campo da imaginação, eram a forma possível de lidar com a demanda da criança, ao encontrar desdobramentos. Dessa maneira, como desenvolvimento da interação, o jogo proposto no início da conversa passa a ser sugerido pela criança. E, nessa nova dinâmica proposta, o palhaço é o alimento. Ter em mãos um brinquedo com a força de devorar o palhaço modifica a posição da criança: quem

padecia de fome tem agora o poder de saciá-la. A necessidade de comida pelo corpo fisiológico teria seu correspondente na dimensão subjetiva, entendendo a elaboração pela brincadeira de comer o palhaço como uma forma de saciar esta outra fome, fazendo-o esquecer momentaneamente da primeira. Desta forma, podemos dizer que manifestou-se um 65 outro corpo, distinto, mas contido naquele que estava em jejum e tinha fome de sopa [...] O encontro dependia deste meio imprevisível. Ainda assim, no atendimento descrito, os dois levam adiante a conversa e isso parece ser possível graças a uma aceitação de ambos das condições precárias disponíveis (a conexão de internet) na medida em que sustentam a interação estabelecida. A atenção do menino, ainda que oscile entre outras informações que acontecem no espaço ao seu redor, segue tentando se comunicar, e o palhaço permanece atento aos desdobramentos de sua brincadeira. A conexão humana entre os dois faz daquele encontro cheio de falhas técnicas algo relevante, sendo notado pelo menino, que se torna protagonista da situação. (Schaeffer, 2022, p. 66-67).

Primeiro manifesto sobre o real LUGAR DE FALHA

Apesar de sua “homonomenclatura” com a moeda física, “forisbunda” e desestimulante, digamos à várias vozes: o real não é mais possível. Um dia já foi? Um dia já existiu? O real que interessa não é moeda e, portanto, não pode ser tratado apenas produtivamente ou em relação ao consumo de tempo, coisas ou pessoas. O real vibra como coeficiente poético quando nos assumimos patéticos (de origem pateta), “paspálhicos” e não dialéticos. O real habitado pelas palhaças e palhaços é um lugar que não é novo, mas sim, fundador da humanidade: O LUGAR DE FALHA, senhoras e cenouras! É a nossa casa, nossa vida, nosso lar e nossa resistência. É lá que a “onça bebe água”. É na beira dessas águas correntes que as lavadeiras lavam suas roupas e as crianças dão saltos de barriga. É lá que quero morar!

2.3. OUTROS NOMES PARA UMA MESMA DUPLA

Pimenta nos olhos dos outros é... ardido

O pobre augusto, que também pode ser chamado de tony ou excêntrico, sofria na mão do clown, mas, pouco a pouco, assume o picadeiro e joga para longe o velho branco... Hoje estariam vivendo o reinado absoluto do augusto, depois da queda irremediável do clown branco. (Castro, p.70)

É comum que as artistas especializadas em palhaçada tenham preferência em *performar* a função de augusto durante ensaios e apresentações. Não se sentem confortáveis em manter a figura sisuda e emburrada do branco. Gritar, mandar e distribuir sopapos à torto e à direita não parece tão divertido. Este tipo de personagem arrogante tem pouca aderência com a plateia. Já o augusto se assemelha ao parvo, explora o ridículo em si mesmo e o expõe, com uma certa dose excessiva de inocência, ao público (Reis, 2013).

Ex-estudante da escola de Lecoq, Philip Martz nos diz sobre a dupla que optou por colocar em seu espetáculo de palhaço:

Martz acredita que não é tão simples se falar do palhaço vermelho e do branco; vermelho, neste caso, está sendo associado ao augusto. É o perigo do rótulo, em outras palavras, as coisas se tornam mais complexas do que apenas um é estúpido e outro não estúpido. Por exemplo, no caso deles, o Mr. B não vê tão bem, por isso usa óculos, já o Mr. P enxerga melhor, mas, em compensação, Mr. B pensa melhor, é mais inteligente, então é preciso ver quais são as diferenças que produzem o contraste da dupla e que vantagens, desvantagens elas operam em cada situação e que soluções e oportunidades criativas estas diferenças geram. Na percepção de Martz, em vez de se preocupar com quem é o estúpido e quem não é, para o trabalho em dupla, é mais importante encontrar alguém que não se parece com você. Mas que de outro lado entenda exatamente como você é. Martz e Collins encontraram um caminho no qual se entendem, falam a mesma língua, apesar das suas diferenças, e ainda aproveitam delas para se divertirem. As características pessoais dos atores estão lá sendo empregadas na palhaçaria. (2013, p.233)

Será que uma postura mais amorosa e cuidadosa entre as pessoas é um traço de ingenuidade ou fraqueza em nossas personalidades que não percebem o que diz Lívia Aragão⁷⁹? Disse a coach: “Todo mundo tem 24 horas no dia, por que algumas pessoas conseguem fazer tantas coisas e outras parece que não saem do lugar? O nome disso é produtividade. [...] O sol nasce para todo mundo”. Uma elite embebida de um pensamento meritocrata como o desta senhora ignora (ou finge ignorar) que as oportunidades nunca serão iguais para todos. Que os recursos (ou falta deles) herdados de seus pais, a qualidade da educação conseguida, a quantidade de comida na mesa, a possibilidade de ter uma mesa ou uma casa importam sim para que este sol de raios fulgidos nasça para todo mundo. Todo mundo não existe quando só o que importa é como posso “largar na frente” e até meu melhor amigo pode ser meu pior concorrente. O modo de nos relacionarmos com o mundo e com as outras pessoas vem mudando radicalmente nos últimos tempos e isso nem sempre é uma coisa boa.

A dupla clássica acaba por conter traços de caricaturização de relações e tipos sociais, que muitas vezes acabam sendo subvertidas, por exemplo, quando o Augusto dá a volta por cima e acaba se saindo bem, como vencedor do jogo com o clown Branco. Em várias situações, o Branco acaba exposto pelo ridículo de sua vaidade, prepotência, petulância e pretensa superioridade. A hierarquia superior e a autoridade do Branco podem ser abaladas e transgredidas pelas peripécias, saídas surpreendentes e traquinagens do Augusto. Em algumas entradas o Augusto, após ter sido prejudicado, violentado ou enganado, aprende o mecanismo da agressão ou do ludibrio usados pelo Branco, e os reproduz novamente, fazendo com que o Branco caia em sua própria armadilha ou ardil. Assim, o Augusto pode realizar uma contraditória revanche ou, por outra via, se safar por suas qualidades particulares de traquejo, malandragem, travessura, inocência, entendimento limitado, perspicácia e fantasia. Muitas vezes, nos procedimentos de dramaturgia, construção da cena e do jogo clownesco, o Augusto tem como aliados a distração, a falta de consciência sobre o que ocorre e o próprio acaso como forma de obter sucesso, vencer o jogo ou se dar bem, especialmente, quando

⁷⁹ Filha do ator, palhaço e humorista Renato Aragão. Lívia é coach.

o fracasso, a inaptidão, o perigo e catástrofe lhe são iminentes (Olendzki, 2016)

Em contraponto, hooks:

Não conheço ninguém que tenha adotado uma ética amorosa e não tenha se tornado uma pessoa mais alegre e mais realizada. A suposição comum de que o comportamento ético acaba com a diversão na vida é falsa. Na realidade, viver eticamente garante que os relacionamentos em nossa vida, incluindo encontros com estranhos, alimentem o nosso crescimento espiritual (hooks, 2000, p. 87).

E continua mais à frente em seu livro *Tudo sobre o amor*: “Conexões emocionais tendem a ser suspeitas em um mundo no qual a mente é valorizada acima de tudo, no qual predomina a ideia de que as pessoas podem e devem ser objetivas” (hooks, 2000, p. 157).

O *esperançar* defendido por hooks é tão, mas tão importante nesse tempo e, ao mesmo tempo tão, mas tão escorregadio. O ódio é a moeda de troca mais rentável nas redes (*anti*)sociais. Vale mais que *bitcoin*, mais que castanha na Casa Pedro⁸⁰. E as massas populares ao redor do mundo vêm novamente se entusiasmando por regimes autocráticos com afinidade a ideias e pautas caras à extrema-direita (Brown, 2019). As redes (*anti*)sociais nos proclamam uma ficção da felicidade individualista, fetichista e conservadora em sua maioria. Ostentam uma felicidade, um cenário, um *shape*, uma frase motivacional causadora de inveja, que nos afastam uns dos outros na mesma proporção que aumentam o número de *likes*. Encontro, num livro organizado por Benjamim Picado, esta citação: “Em todos os lugares o real se constrói como uma imagem integrando uma dimensão estético-emocional que se tornou central na competição da qual participam as empresas” (Lipo-Vetski; Serroy, 2013, p. 12).

⁸⁰ Loja de grãos à granel e outros alimentos famosa no Rio de Janeiro.

Então posso estar sonhando, ser ingênuo, mas penso que mudar a relação do palhaço branco e augusto pode ajudar a mudar nosso mundo, ensinar que, sim, pode ser diferente e continuar engraçado, continuar vivo. Existe uma cultura do dominador que insiste (porque precisa) em colonizar nossas subjetividades originárias, *desencantar* nossos corpos (Simas, 2021) para estarmos a serviço deles. Esta cultura coloca seu parceiro, seus amigos e até seus familiares como concorrentes em potencial. Propõe uma ilusão meritocrática em que projeto o desejo na acumulação sem fim de riquezas mesmo que, para isso, eu precise esquecer meus valores e chutar o balde de uma ética pessoal. hooks nos fala bem sobre isso:

A cultura do dominador promove um objetivismo calculado que é desumanizante. Por outro lado, um modelo de parceria mútua promove um engajamento do Eu que humaniza, que torna o amor possível. Comecei a pensar sobre a relação entre o amor e a luta pelo fim da dominação, no esforço de entender os elementos que resultaram em movimentos bem-sucedidos por justiça social em nossa nação. (2021, p.161).

Então interessa-me pesquisar a partir da visão das palhaças do Brasil, país periférico, profundamente desigual e marcado pela violência extrema e falta de oportunidade. Quero falar da fome de quem não tem trabalho. De quem precisa do outro para sobreviver porque ele é sua única esperança, seu parceiro, seu camarada. No jogo europeu branco e augusto, até quem perde sempre (o augusto) almeja chegar no lugar de seu patrão (o branco). Quando puder, lhe dará um “chute na bunda” ou uma pernada. A peripécia cômica está no oprimido tomar o lugar do opressor (Freire, para sempre incrível) Mas... como fazer isso, companheira?

Já comecei a experimentar com o Roda de Palhaço e com meus alunos do ensino fundamental (4º, 5º e 6º anos) atividades que trazem formas de relação diferentes para a dupla. Caminhos que fazem este que “pensa que sabe” (branco) andar lado a lado com o que “acha que aprendeu” (augusto), utilizando

o respeito, a respiração, a paciência e o amor. Só caminhando juntas, essas palhaças e palhaços brasileiras conseguirão uma maneira de sobreviver e ter um “emprego no circo”, que nada mais é do que o grande prêmio de vencer a fome fazendo aquilo que se ama. Amar e comer num país em que as (ausências de) políticas públicas marginalizam e ignoram seus artistas populares são duas palavras de difícil coadunação. Aí mora o desafio. Aí temos o grande picadeiro do Sul Global.

Sobre função e natureza

A curiosidade matou o... medo

Muitas vezes irei me referir aos artistas que compõem a dupla cômica com relação à função que desempenham no jogo ou em relação a sua natureza. É necessária que seja feita esta distinção. Utilizarei para isso, por enquanto, as terminologias *branco* e *augusto* como referência:

Com relação ao jogo de cena, a **função** branco ou augusto está sempre em relação a companheira de cena. Ela organiza a dramaturgia no sentido de que, quando uma pessoa dá indícios de jogar numa das funções estabelecidas cabe à outra pessoa ocupar a função complementar. A partir daí, manter-se nas funções durante toda a intervenção é o desafio. Exemplo: cena comum de uma enfermaria de hospital enquanto recebe a visita da dupla de palhaças. Hora de almoço, a copeira passa com o carrinho de comidas e serve a criança que está recebendo a visita das palhaças. Uma delas mostra que está com fome e tenta pegar a comida da criança. Neste exato momento, entendemos que a palhaça faminta representará a fome, a ação antes do intelecto, a inconsequência do augusto. Sua companheira de cena deveria fazer o palhaço branco. Ela deveria mostrar à companheira os perigos de suas atitudes frente à família e a administração do hospital, afinal elas poderiam ser expulsas por tirar comida de um paciente. A palhaça branco deverá elaborar uma de suas estratégias que livre

a dupla de uma enrascada. Mas vamos supor que, aqui, ela pega o prato das mãos da palhaça augusto e utiliza o mesmo jogo da fome para fazer graça. Conclusão: o jogo não avança, o conflito não se estabelece e teremos extrema dificuldade em nossa dramaturgia.

Fazemos as seguintes perguntas para cada função: qual é o nosso desejo (Rosenberg, 2006)? O que a gente sente quando esse desejo é satisfeito? E quando esse desejo não é satisfeito?⁸¹ Cada impulso/ação de sentimento leva a um efeito/ reação na companheira de cena (e na plateia). Assim, passo-a-passo, entre estímulos e tempos de reação precisos, iremos construindo nossa pequena-grande história da dupla. Para entender cada impulso e o tempo de cada um deles é necessário ter atenção à sua respiração e aos seus sentimentos genuínos invocados pelo outro. A função será sempre estabelecida e mantida **em relação** à sua camarada.

A **natureza** de cada um é o que **se é**, ou melhor, o que temos **mais propensão a ser**. É comum que saibamos a inclinação de nossa própria natureza. Nossas experiências na vida já costumam nos mostrar se sou mais próximo de um temperamento augusto ou branco. É muito comum que cada um de nós se identifique mais com uma natureza mais intelectual ou autoritária (características ligadas ao branco) ou características mais avoadas, distraídas, algo inocentes (características ligadas ao augusto). Quando você explica para qualquer grupo as características majoritárias de cada um e pede que se dividam entre brancos e augustos, conseguirá um resultado rápido e sem muita

⁸¹ Exemplo/ AUGUSTO: **qual é o meu desejo?** Saciar a fome. **O que eu sinto quando esse desejo é satisfeito?** Deleite, pois consegui uma comida de graça e no momento que eu queria. **E quando esse desejo não é satisfeito?** Frustração. Por que não posso comer se um prato de comida está bem na minha frente?

Exemplo/ BRANCO: **qual é o meu desejo?** Frear o impulso do Augusto para que nós dois permaneçamos em segurança. **O que eu sinto quando esse desejo é satisfeito?** Alívio, pois consegui convencer minha colega das vantagens de usar o intelecto ao invés do estômago. Podemos procurar o que comer depois. **E quando esse desejo não é satisfeito?** Raiva, porque já deve ser a quinta vez que ela faz isso e deixa as duas numa situação complicada.

hesitação. Já fiz esse teste diversas vezes e, por enquanto, nunca falha. Tal inclinação pode indicar uma propensão inata para esta ou aquela natureza, mas não é suficiente para definir a complexidade a que podemos chegar na composição de cada ser-palhaça. Dentro de nossa natureza, possuímos muitos outros matizes, por vezes até contrastantes, e fixar-se em uma só achata as nossas possibilidades. Observo, entretanto, que não há erro se acharmos, nessas nuances, dificuldades de permanecer no jogo com uma função apenas, como analisa Luciane Olendzki:

Os papéis e funções do Branco e do Augusto aportam a possibilidade de construção de relações baseadas em contrastes e hierarquias para a produção de dissonâncias, conflitos e rupturas propícias ao cômico. Algumas das características e princípios dessas funções podem ser parte de procedimentos de composição que não se detêm apenas à configuração ou caracterização da dupla cômica, pois a dissonância, o conflito, a ruptura, o contraste, o contraponto e as hierarquias podem ser elementos e dispositivos da dramaturgia do palhaço, no desenrolar das ações, situações e forma de encenação. No que diz respeito às funções de contraponto e de apoio que um palhaço pode desempenhar em relação a outro, há a possibilidade de alternância de funções, sem que um necessariamente assuma-se ou fixe-se como sendo palhaço Branco ou Augusto. Enfim, um palhaço pode jogar e atuar transitando pelas qualidades de Branco ou Augusto, sendo mais identificado com um ou outro tipo. Assim como, pode atuar independente de tais definições, seguindo uma concepção própria acerca do palhaço – o que indubitavelmente estará relacionado aos legados dinâmicos da tradição, implicado nas manifestações e tendências de sua época. Do mesmo modo, uma dupla de palhaços pode não se atrelar à identificação de ser ou atuar como palhaço Branco ou Augusto, sem se fixar em esquemas binários de caracterização, podendo inverter, fundir e revezar qualidades, características e funções, através de jogos de contraste, contraponto e apoio, em variação poética (2016, p.48).

Porém, se conseguirmos que a função desempenhada na cena, seja compreendida, definida e aceita pela dupla na proposta de jogo, a dramaturgia fica naturalmente mais organizada. A dupla que sabe qual é a função de cada uma, fica mais confortável para saber que caminho seguir e possui mais segurança em seu improviso ou criação de cena. Uma vez que a compreensão

da função esteja cristalina, podemos atribui-la a algo fora da dupla, por exemplo: um objeto, um boneco ou mesmo alguém do público pode responder à função de branco ou de augusta. Somos criaturas de sentimentos não-binários e reduzir nossa natureza à duas polaridades, sem o interfluxo que pode oscilar entre esses polos, é limitador. Às vezes a função que devo exercitar em cena vai dialogar de forma a buscar aspectos mais retraídos da minha natureza, portanto menos explorados. Nestes momentos, entramos em contato com nossas complexidades e ampliamos nosso repertório de ações e sensações.

Resumindo, enquanto a FUNÇÃO é sempre relacionada à camarada de cena que se joga junto, a NATUREZA, portanto, será sempre relacionada a mim e às minhas dinâmicas internas⁸².

Dois Chapéus: GOGÓ E BEBÉ

Boca fechada não entra... nada

Agora avançamos para como surgiu a proposta de novos nomes: tive a imensa oportunidade de, enquanto pesquisava, exercitar minhas teorias sobre a relação da dupla cômica nos vários ambientes em que desenvolvo meu trabalho. Na escola, trabalhando com jovens do ensino fundamental; com o Roda de Palhaço, conduzindo seu treinamento regular e ensaiando um novo espetáculo que reinterpreta reprises clássicas; nas oficinas que ministro e, a convite de minha orientadora Ana Achcar, em 14 encontros de prática docente junto a

⁸² Exemplo: me considero com uma natureza (nos parâmetros eurocentrados) profundamente augusta. Quando ministro uma oficina, escrevo um artigo ou defendo uma pesquisa como esta, eu entro em contato comigo mesmo com uma parcela de elaboração lógica que me é custosa. Sou um augusta pegando emprestado a verve de um palhaço branco para que meus objetivos sejam plenamente alcançados. Assim é quando duas pessoas de natureza tipicamente augusta ou branca jogam juntas. Uma delas tem que tender para o outro lado e, nele, achar forças escondidas que, ao fim e a cabo, só engrandeceram a dramaturgia.

duas turmas de graduandos e pós-graduandos da UNIRIO. A partir de tais práticas, percebi, em conjunto com Achcar, que os termos *branco* e *augusto* já não serviam mais para a proposição que estava querendo desenvolver. Palhaços branco e augusto trazem imbuídos em suas significâncias o modelo de violência e opressão europeus que estou propondo afastar na minha prática e em minha docência. Era necessário encontrar outras terminologias. Era preciso vestir melhor as velhas personagens. Atribuir-lhes novas “roupas” e outros pensamentos.

Descobrir novos nomes para uma dupla tão clássica não é uma tarefa fácil. Precisava estabelecer alguns critérios. Comecei a enumerar meus desejos. Queria que os nomes da dupla:

- A) tivessem forte relação com o Brasil;
- B) pudessem ser não-binários, atendendo a todos os pronomes; e
- C) fossem curtos e sonoros.

Pensando nas características de cada um, primeiramente consegui dividilos em duas categorias de emoção: a *Astúcia* e a *Vontade*. A *Astúcia* é ligada à função de *branco* e a *Vontade*, à função de Augusto. Será que estas características seriam o suficiente? Elas poderiam virar nomes significativos para cada função? Cheguei à conclusão de que não, pois a astúcia do branco não prescinde de parcelas de vontade e tampouco a imensa vontade de acertar do augusto não deixa de transparecer uma astúcia única desenvolvida pelo olhar do augusto.

Pensando nas características que pudesse ser mais abrangentes e nomear nossa dupla, começo retirando um adjetivo popular brasileiro para o que seria a função considerada anteriormente como de maior *status*: *Gogó*.

Figura 28 – Chapéu de Gogó

Fonte: ilustração modificada sobre imagem encontrada na vecteezy.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:
ilustração de um chapéu negro estilo coco de copa alta.

GOGÓ

(Dicionário Caldas Aulete on-line)⁸³

(go.gó)

Bras.

1. Proeminência da laringe; POMO-DE-ADÃO
2. Fig. Promessa que não se tem a intenção de cumprir: Isso aí é gogó, nada vai ser feito!
3. Fig. Indivíduo cheio de argumentação falsa, de jactâncias e mentiras: É só gogó, não acredite nisso!
4. Fig. Garganta: Esse cantor tem o gogó afinado! [F.: Orig. contrv.]

A Gogó é a camarada sabida da dupla (ou a que pensa que é sabida). Fala bem, articula as ideias de maneira convincente e sedutora. Gogó é um adjetivo que sai direto da cultura popular brasileira para virar nome em nossa palhaçada em dupla. Gogó não tem uma roupa suntuosa ou um chapéu cônico. Também não possui maquiagem completamente branca que a destaca da figura de sua dupla. Gogó veste-se fundamentalmente igual a Bebé, pois é igual em pobreza e partilha da mesma necessidade. Na Paca, seu chapéu representativo nos exercícios de cena é em formato *coco cury copa alta* ou *coco gaúcho*, demonstrando seu suposto alto intelecto. [Figura 28]

⁸³⁸³ LEXIKON EDITORA DIGITAL LTDA-EPP. Dicionário Online - Dicionário Caldas Aulete - Significado de gogó. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/gog%C3%A7o#google_vignette>. Acesso em: 2 jul. 2025.

Figura 29 – Chapéu de Bebé

Fonte: Imagem encontrada na vecteezy.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM:
ilustração de um chapéu negro estilo coco.

BEBÉ

(dicionariotupi.com.br)⁸⁴

(be.bé)

Bras. Classe gramatical: verbo.

1. Voar.

KARAÍ'BEBÉ OU APYA'BEBÉ

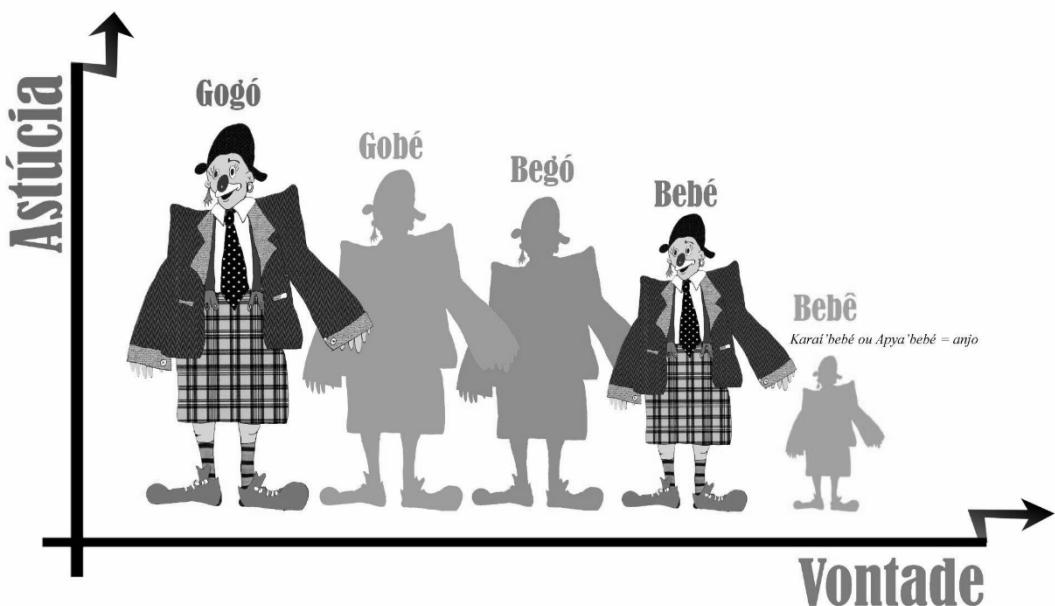
1. Anjo.

A Bebé nasce de um verbo de uma das línguas originárias brasileiras: o tupi guarani. É muito relevante que o verbo tenha se transformado em nome para a palhaça que age antes de tomar consciência do que realmente fez. A Bebé é avoada, tem dificuldades de pôr seus pés no chão. Precisa muito da paciência e companheirismo de sua camarada Gogó porque às vezes não consegue entender como fazer as coisas de uma maneira adequada. Bebé coloca um chapéu em formato coco tradicional na cabeça. As derivações Kari'bebé e Apya'bebé significam *anjo* e também têm a ver com o fato da natureza da Bebé se assemelhar ao olhar pioneiro da infância sobre todas as coisas. Uma qualidade que pode ser tomada por muitos como semelhante à “inocência”, embora acredite que tal palavra possa ser limitadora. Na Paca, seu chapéu representativo nos exercícios de cena é em formato de coco [Figura 29] como nos clássicos augustos europeus.

Colocando Gogó e Bebé num primeiro protótipo de gráfico que organizasse essa relação entre Astúcia e Vontade, cheguei no resultado da [Figura 30]:

⁸⁴⁸⁴ bebé – Dicionário Tupi. Disponível em: <<https://dicionariotupi.com.br/palavras/bebe/>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

Figura 30 – Gráfico x e y (Astúcia e Vontade)



Fonte: Ilustração própria.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: gráfico em que no eixo x está escrito Astúcia e no eixo y, Vontade. Dentro do gráfico, aparecem 5 imagens iguais de tamanhos decrescentes. Todas as imagens mostram uma figura de palhaço de chapéu amassado, saia, terno grande e gravata, com sapatos grandes e meias listradas. O maior (Gogó) e o penúltimo (Bebé) mostram a figura inteira. Os demais, apresentam só a silhueta.

Quanto mais astúcia e menos vontade, teríamos a Gogó, falante e um pouco mais preguiçosa, que utilizaria a força de trabalho da Bebé para, aliada à sua expertise, realizar as tarefas em conjunto. Na direção oposta: a Bebé teria mais vontade do que astúcia. Seu coração e sua energia a levariam a tentar, da melhor maneira que conseguisse, todas as indicações que a Gogó lhe transmitisse. Aproveitei para nomear outras funções de status intermediário. Conforme a proximidade, teríamos a Gobé (mais próximo do Gogó); a Begó (mais próxima da Bebé); e a de menor hierarquia, que seria a Bebê. Essa divisão não supriu minhas necessidades pois ainda mantinha uma relação vertical entre as duas funções de jogo e uma característica binária em suas definições. Nada disso me agradou por ditar contra a proposta da pesquisa. Era preciso achar uma forma gráfica mais fluida que os eixos x e y. Uma proposta que pudesse

dar conta da volatilidade dessas naturezas e, ainda assim, mantivesse uma relação horizontal que eliminasse a necessidade de superioridade hierárquica entre eles. Elaborei um novo desenho tentando abolir o poder de deixar meu inconsciente falar. Talvez assim, de maneira mais solta — e quase lisérgica, diria — eu conseguisse chegar nos meus objetivos. O resultado foi esse da [Figura 31]. Prepare-se para decolar:

Figura 31 – Gráfico rizomático de Gogó e Bebé



Fonte: Ilustração própria

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: a descrição encontra-se detalhada no texto a seguir.

Neste novo gráfico, todos possuem o mesmo tamanho. Gogó, Bebé e seus derivados (Gobé, Begó e Bebê) flutuam dentro de uma bola inflável cheia de água que permite uma alternância flutuante. Esta bola flutua em nuvens de cooperação, ética amorosa (hooks, 2021), camaradagem, cooperação, parêa⁸⁵ e urgência. Raios de Astúcia e Vontade entram nessa bola em dois caminhos com a palheta do arco íris — são as múltiplas nuances do desejo (Boal, 1996) —

⁸⁵ Como encontramos nomeada a relação de dupla dos personagens de Cavalo Marinho Mateus e Bastião. A relação entre essas e outras duplas populares me deixa um apetite para outras pesquisas complementares.

formando o símbolo do infinito ou a fita de Moebius. Eles atravessam refratados a água para atingirem Gogó e Bebé flutuantes, cada hora de uma maneira. No meio dessa encruzilhada, Exu e seu tridente movendo e guardando os caminhos.

Aterrissando agora, quero levar a respeitável leitora e o alegre leitor à diferença existente entre esta dupla e a famosa branco e augusto. Só os nomes mudaram? Por que essa palhaçada toda?

Sim, novos nomes são necessários para reafirmarmos uma outra forma de pensar a relação dessa dupla em cena. Gogó e Bebé não são e nunca serão branco e augusto. Gogó e Bebé são camaradas que, apesar de nitidamente diferentes, se apoiam integralmente em todos os momentos. Um necessita do outro e suas habilidades (ou falta de habilidades) se complementam para que, juntos, sobrevivam à fome. Sem as mãos dadas, ficaria difícil atravessar este mundo árido e sem amor, não é mesmo? Por que o meu camarada mais próximo seria meu rival ou motivo de minha chacota? Ele é tudo o que eu tenho e vou defendê-lo de todos os modos que puder. Gogó e Bebé pertencem ao universo das palhaças e irão sobreviver utilizando os recursos físicos e emocionais que estão disponíveis nesse universo. Como diz Ricardo Pucceti, o palhaço Teotônio do grupo Lume, “o palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física, ele pensa e sente com o corpo”. Gogó e Bebé nascem das entranhas de um país que também fracassa, que não dá condições mínimas aos seus habitantes. Ainda assim, este povo preterido e ameaçado é reconhecido mundialmente por sua afetuosidade e humor. Evoco, neste sentido, a memória e referência ao mestre Benjamim de Oliveira, artista máximo brasileiro que transformou a aridez de suas condições em genialidade.

Toda arte busca maneiras de superar seus próprios limites. Cada período, cada abordagem, traz novos elementos ao que está sendo apresentado ou explorado. Por exemplo, em determinado momento, o feio — ou o que antes era considerado feio — torna-se parte da arte. Ou o terrível torna-se parte da arte. O mesmo acontece com a comédia, com a palhaçada. Ser palhaço é descobrir

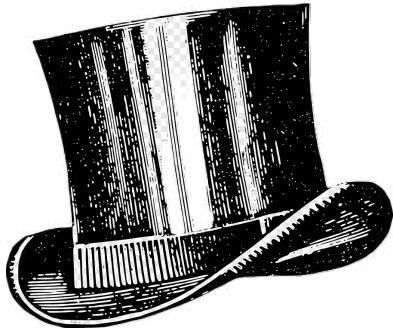
onde estão os limites e, então, invertê-los. Isso é verdade em um sentido físico - O palhaço é quase literalmente "o mundo ao avesso" — ele faz as coisas e as vê de forma errada... Sim. Mas isso também é verdade num sentido metafísico. Para mim, o metafísico sempre foi o oposto do cômico, mas isso não significa que esteja fora dos limites, ou que eu não vá por aí. Sempre foi interessante para mim, pessoalmente, tocar em coisas que são impossíveis. Tocar no metafísico é tocar em um espaço sem fronteiras e, portanto, também entrar em um espaço de perigo, de medo. (tradução própria do inglês) (Polunin, 2021)

Segundo a tradição circense, o augusto era punido pelo branco em seus tropeços e trapalhadas, mas na realidade da pobreza, não se deve bater nem ofender quem é sua única esperança. Que tipo de amor emerge da tolerância fraternal da Gogó que, sabe-se, nunca conseguirá que sua companheira Bebé realize de forma adequada o que necessita? “O Clown Branco e o Augusto são a professora e o menino, a mãe e o filho arteiro e até se podia dizer o anjo com a espada flamejante e o pecador. São, em suma, duas atitudes psicológicas do homem, o impulso para cima, o impulso para baixo, divididos, separados” (Fellini, 1974, p.2).

O terceiro chapéu: O MESTRE DE PISTA.

Manda quem pode e obedece quem... tem respeito

Figura 32 – Cartola do Mestre de Pista



Fonte: [www.pinterest](http://www.pinterest.com)

DESCRÍÇÃO DA IMAGEM:
ilustração de cartola preta de estilo inglês.

MESTRE DE PISTA⁸⁶

[...] Podemos dizer que ele é a pessoa que organiza o andamento do espetáculo, pois é ele que está à frente de tudo, orientando entradas e saídas. Quando há a presença do cabaretier, o mestre de pista é o seu braço direito, trabalhando como um assistente do apresentador de circo.

Como artista que é, o mestre de cena, como também pode ser chamado, faz dupla cômica com o palhaço. No entanto, ao contrário dos palhaços, ele não usa qualquer tipo de maquilhagem ou roupa específica que faça revelar a sua identidade como palhaço. Na Paca, seu chapéu representativo nos jogos de cena é a cartola.

Uma das figuras mais conhecidas da mítica circense é o dito “Mestre de Pista”. A ele era delimitada a tarefa de preparar o público estabelecendo uma dose de suspense. Em suas palavras surgiam hipérboles e pequenas farsas que apimentavam a imaginação. “Caso alguém tenha o coração fraco, por favor feche os olhos neste número do atirador de facas!”, poderia dizer. “Saindo da gélida Rússia, ele... que leva dois ursos pardos sob os sovacos: o homem mais forte do mundo!”. Sua habilidade com as palavras impressiona e sua firmeza é imprescindível para que o tempo do espetáculo se mantenha justo, preciso! O Mestre de Pista veste-se aristocraticamente, com uma casaca de veludo e ombreiras douradas. Aqui é evocado como uma cartola. Mas porque essa cartola surge como um terceiro chapéu na Paca - Palhaçada Camarada? Porque

⁸⁶ PAIVA, S. Mestre de Pista: Tudo sobre esta Profissão | Guia das Profissões. Disponível em: <<https://www.guiadasprofissoes.info/profissoes/mestre-de-pista/>>. Acesso em: 5 jul. 2025.

a ela está designado um papel importantíssimo e regulador nessa proposta metodológica: o Mestre de Pista representa o *mundo real*, dos compromissos, boletos a pagar e eficiência. Ele se contrapõe ao *mundo poético* de Gogó e Bebé no papel de contratante, de castrador, de disciplinador, em suma... simboliza a opressão.

O espetáculo do sargento Astley seguia uma estrutura marcial: cavalos, cavaleiros, equilibristas, funâmbulos e acrobatas exibiam-se ao som do rufar de tambores, vestiam-se com uniformes militares, dólmas e dragonas e mantinham uma rígida disciplina comandada pelo mestre de pista (Castro, 2005, p.53).

Quem utiliza a cartola do Mestre de Pista na Paca não coloca o nariz vermelho, não tem sapatos compridos nem acha graça nas trapalhadas das palhaças.

Durante muito tempo, a distinção da função do Mestre de Pista e do palhaço branco foi um pouco fluida. Aqui recordo que, talvez por sua origem, quando o elegante Mestre de Pista John Esdaile (Widdicombe) [Figura 33] assume a figura de um *clown* branco com sua dupla, John Ducrow, pelo seu gosto pelo jogo dialogado com os palhaços, as coisas podem ter ficado realmente confusas. E assim permaneceu a ponto de, em alguns circos, os augustos fazerem cenas exclusivamente com o Mestre de Pista, que poderia ser considerado como um integrante dos palhaços. Neste caso, fazia-se a distinção entre o Mestre de Pista e o *cabaretier* (apresentador do circo) ou diretor do circo. O palhaço branco europeu assumia também o partido do *mundo real*, era signatário dessa opressão e a reproduzia com seu parceiro de cena, o augusto. Sobre Widdicombe, disse Dickens, no 11º do *Scenes in Sketches, by Boz*:

Todos o conhecem, e todos se lembram de suas botas engraxadas, seu comportamento gracioso, rígido, como alguns invejosos o consideraram, e a esplêndida cabeleira negra, repartida no alto da testa, para conferir ao semblante uma aparência de profunda reflexão e melancolia poética. Sua voz suave e agradável também está em perfeita harmonia com seu porte nobre, enquanto ele diverte o palhaço com uma pequena brincadeira [...] (Dickens, 1842)

O que queremos na Paca é que o *mundo poético* permaneça sempre defendido pela dupla e sua luta contra a fome seja direcionada em relação à figura da realidade, ao Mestre de Pista. Quem usa a cartola não permite qualquer deslize e traz a urgência. Ele expõe a inadequação de Gogó e Bebé. A cartola pode ser usada pela condução da oficina ou da cena (e, nestes casos, ser chamado também de *Monsieur* ou *Madame*) e pode ser direcionada a algum dos participantes para objetivos específicos de jogo. De qualquer maneira, é sempre importante recordar os limites dessa função. O dono do circo antigo empunhava um chicote e muitas vezes esse papel, quando empenhado pela condução, confere a ela uma autoridade que facilmente flerta com o autoritarismo. Que abandonemos o chicote de uma vez por todas para uma condução que imponha respeito, mas nunca abandone o afeto e a empatia. Considerar a construção de uma ambiente seguro na formação de palhaças e palhaços é fundamental para que estas artistas evoluam melhor e mais saudavelmente em suas profissões.

Figura 33 – Widdicombe, como Mestre de Pista



Fonte: www.llewelynmorgan.com

DESCRIÇÃO DA IMAGEM: ilustração de um Mestre de Pista clássico. Casaca Militar de Ombreiras com franjas. Sapatos pretos lustrosos. Camisa branca de botões com larga gola aberta no peito. Usa cabelos longos e cacheados e um grosso bigode. Suas mãos têm luvas brancas e seguram um chicote.

3. A PESQUISA APLICADA NAS SALAS DE AULA E DE ESPETÁCULO

Para hooks, “o amor anuncia a possibilidade de rompermos com a perpetuação de dores e violências e caminharmos para uma sociedade amorosa” (HOOKS, 2021[1990]). A partir dessa perspectiva me parece precioso refletir sobre a condução da Ana Achcar, junto com o Guilherme Miranda, na formação dessa coletividade. Na disciplina Os Sentidos do Riso pensar e experimentar sobre o que é engracado, sobre o risível e sobre o rir com, apresenta-se como um grande desafio, pois essa pedagogia refere-se, também, a ação do sujeito sobre si. Assim, um grupo de quase quarenta e cinco pessoas se encontra para vivenciar uma metodologia desenvolvida, não só pela dimensão corporal e performativa, mas pelo modo de gerar experiências. (Hertz, Maria Clara, 2024)⁸⁷



epois de muito sangue, suor e risadas, junto de minha orientadora Ana Achcar, dos meus e minhas camaradas do PPGEAC da UNIRIO, do projeto *Roda de Palhaço* e do treinamento de *Jogo Cênico do Palhaço 1*, continuo essa dissertação dando a mão para essa gente toda e pedindo pra me unir também às suas, pois acredito que, somente juntos, poderemos ser conduzidos ao mundo maravilhoso das palhaças (sob uma nova direção). Sejam bem-vindas, bem-vindos e bem-vindes ao início de nossos trabalhos, um memorial recolhido com carinho e esparramado pelas páginas desta seção. A experiência das salas de ensaio é, em sua gênese, irreproduzível. O intercâmbio sensível de cada singularidade presente só é perceptível aos participantes de cada acontecimento e isto - senhoras e senhores,

⁸⁷ Maria Clara Hertz é atriz, diretora e arte-educadora. Durante o meu processo de estágio pedagógico participou da turma mista como pós-graduanda do PPGEAC/ UNIRIO.

respeitável público – faz parte da magia da formação em teatro. Por cada vivência generosamente compartilhada, fica a certeza pessoal de que a palhaçada é uma ferramenta essencial para o ator e para a atriz em formação.

Alguém há de perguntar se brincadeiras infantis têm lugar em um debate sobre cultura. Eu devolvo de prima: é claro que sim. Cultura não se restringe a evento nem é um terreiro onde só os adultos dançam. Cultura é a maneira como um grupo cria ou reelabora formas de vida e estabelece significados sobre a realidade que o cerca: as maneiras de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, silenciar, gritar e brincar. (Simas, 2019, p.133-134)

Coloco neste memorial a descrição das atividades aplicadas passo-a-passo, com seus objetivos e análise crítica alinhada à pesquisa.

3.1 EXERCÍCIOS DE *PACA* OU PRONTIDÃO.

É errando que se... “correge”

Começo com um recorte do relatório da aluna Gabi Viana que ilustra bem o impacto dos exercícios de aquecimento durante o processo das aulas:

[...] meus exercícios favoritos mesmo são os preparatórios. Eu sou muito fã e seguidora do Gaulier. E uma das coisas que mais gosto no seu livro “O Atormentador” é esse lugar da brincadeira, o brincar estando intrínseco à imaginação. E esses exercícios que o Gui traz para o início das aulas, para mim são um ótimo exemplo disso. Como trabalhar princípios que serão utilizados depois nas improvisações, brincando. Como vários fundamentos estão presentes na peteca, em pular corda, em brincar de pique esconde, de vôlei com o olhar... A gente aquece brincando. (Vianna, Gabrielly)⁸⁸

⁸⁸ Gabrielly Vianna é atriz, palhaça, diretora e professora de teatro. Foi aluna integrante do estágio docente realizado por mim, sob orientação de Ana Achcar durante 11 encontros no Centro de Artes e Letras UNIRIO (período de abril a julho de 2024).

A CHAMADA.

Durante muitos anos, a “chamada” era (e arrisco a dizer que ainda é) o primeiro passo dado na relação professor-aluno numa aula qualquer, em qualquer instituição de ensino. Ela costuma ser um processo burocrático de marcação de presença, realizado de forma enfadonha pela pessoa condutora da aula nos (já ultrapassadíssimos) “diários de classe”. Em minha experiência na docência para jovens pré-adolescentes do ensino fundamental, precisei desenvolver recursos que reclamassem a atenção de todos logo na entrada convocando à ação. Me aproveito dessa premissa para já encaixar a auto nomeação em um jogo, intitulado por mim sem qualquer inspiração de “a chamada”.

FASE 1 – Utiliza-se um objeto capaz de ser lançado a uma distância considerável (chapéu, bengala, bola etc.). O objeto é lançado de um aluno para o outro, seguindo a lista de presença. Os olhos de quem lança voltam-se para os olhos de quem recebe em um acordo sem palavras. O objeto é lançado com delicadeza, recebido da mesma maneira pela dupla e não pode cair no chão. Caso o objeto caia ou escorregue das mãos de quem recebe, devemos voltar ao início da chamada, na mesma ordem, até completar o ciclo.

FASE 2 – A mesma coisa que a fase 1 só que na ordem inversa.

FASE 3 – A mesma regra das outras fases. só que sem ordem pré-determinada. No entanto, uma vez estabelecida, ela deve ser memorizada por todos, uma vez que se mantém a regra da sequência permanecer a mesma. Pode ser feita em outro dia, após a total compreensão do exercício.

Palavras disparadoras: prontidão; atenção; olhar; delicadeza; memória.

BOLA EM RODA.

FASE 1 - As pessoas se põem em roda e destacam uma para o centro. A pessoa do centro passa a bola para qualquer um da roda, falando seu próprio nome, e recebe a bola da pessoa para quem jogou escutando o nome dela. A pessoa que está no centro não segue uma ordem em suas jogadas, bastando estar em conexão de olhar com quem troca a bola.

FASE 2 – Durante a devolução da bola, qualquer pessoa pode se interpor entre os jogadores e “roubar” a bola, assumindo o lugar do jogador que está ao centro. O jogo dos nomes se mantém.

Palavras disparadoras: prontidão; olhar; pulsação; ritmo; dar-receber.

DERIVAÇÃO DA BOLA EM RODA – DANÇANDO CONFORME A MÚSICA.

FASE 3 – O jogo “Bola em Roda” permanece, porém, substituem-se os nomes pelo silêncio. Os participantes devem continuar o movimento proposto, prestando atenção no estímulo musical colocado pela condução.

Palavras disparadoras: respiração; articulações; escuta; ritmo.

A pulsação do jogo coletivo espontaneamente se reorganiza a partir do estímulo externo musical. É muito importante reforçar a necessidade do silêncio neste momento. A vontade de falar atrapalha que se “ouça” o novo pulso que há de ser estabelecido.

DERIVAÇÃO DA BOLA EM RODA – A BOLA DE CRISTAL.

FASE 4 - O jogo “Bola em Roda” permanece, porém, uma sugestão para a imaginação é criada: a bola passará a ser “de cristal”. Um cristal raro e caríssimo. Desta maneira, todos os participantes devem ter extremo cuidado ao receber, tocar

ou passar a bola. Deverão utilizar, então, mais eficientemente, a transferência de seu próprio peso de forma a reduzir à zero o barulho na recepção do objeto.

Palavras disparadoras: cuidado; respiração; articulações; escuta; transferência de peso.

DERIVAÇÃO BOLA EM RODA – O QUE VOCÊ TRAZ.

FASE 5 – Substitui-se o jogo dos nomes por relatos. As jogadoras resgatam o percurso de casa até a universidade desde o momento que acordam ou trazem o que conseguiu restar em seu corpo do último encontro. Quando a bola é “roubada” por alguém, a história se interrompe subitamente para dar início à outra, liderada pela pessoa que assume o centro.

Palavras disparadoras: memória; o que fica; interrupção; foco; suspense.

Enquanto vamos ouvindo os nomes e, posteriormente, as histórias e sentimentos trazidos por todas, vamos reconhecendo as singularidades com olhar atento para a localização da descontração coletiva e do riso que brota naturalmente. Casos acontecidos devido à precariedade do transporte público necessário à chegada à faculdade, o início de um plano *fitness* de vida na academia, questões de ensaios mal resolvidas; tudo ia aparecendo conforme a bola era jogada. As pessoas participantes percebiam, com a prática da atividade, que criar um ambiente de suspense, na maneira de contar as histórias, normalmente provocava o riso coletivo, bem como a suspensão súbita conseguida através da interrupção das histórias dos outros.

PETECA.

Encontrada em referências desde séculos atrás na América do Sul e Central, a peteca destaca-se por sua praticidade e possibilidade de extrema diversão. Um trecho do site da Confederação Brasileira de Peteca nos elucida um fato importante de sua história:

[...] os povos de língua Tupi adotaram o termo Pe'teka que significa “bater com a palma da mão”. Dessa forma, a peteca era jogada sem regras rígidas, sem espaços delimitados, tendo como objetivo mantê-la no ar por mais tempo possível. Fontes indicam que era jogada em círculos favorecendo a integração entre os participantes. A peteca também faz parte do vocabulário dos povos indígenas Bororos como paopaó; entre os Parintins é conhecida como jitahy'gi; os Guaranis jogam a mangá; os povos Xavantes a nomeiam de Tobda'é e os Kaingangs a chamam de ñaña ou ñagna.⁸⁹

FASE 1– Em roda, os participantes usam a peteca da maneira tradicional, ou seja, com a mesma regra, utilizada desde os povos originários, de mantê-la no ar por mais tempo possível. Contaremos juntos, em alto e bom som, o número de vezes que ela é *tapeada* por mãos diferentes em ordem crescente. Caso um mesmo participante bata mais de uma vez seguida na peteca, mantém-se o mesmo número até que outro a toque. O objetivo é atingirmos um recorde estabelecido previamente pelo grupo. O recorde deve começar modesto (como 15 tapas sem cair, por ex.) e, aos poucos, ir ganhando maior ambição. Importante: quando a peteca cai, todos os participantes devem congelar e olhar para o participante que deixou-a cair. Esta ou este participante acata os olhares, respira e reinicia o jogo.

Palavras disparadoras: atenção; respiração; calma; diversão; aceitação.

O momento em que a peteca cai é de suma importância para esta atividade. Devemos chamar atenção para suprimir a crise, ou seja, o descontentamento natural que ocorre no grupo quando pensamos que iremos superar uma marca e isto não acontece — principalmente quando atingimos um número alto próximo ao recorde.

⁸⁹ História da Peteca – CBP. Disponível em: <<https://cbpeteca.org.br/historia-da-peteca/>>.

Na medida do possível, tentamos substituí-lo pela alegria e inspiração. Importante: não é permitido zombar do participante que deixou a peteca cair. Podemos **rir juntos**, mas não **apontar dedos**.

FASE 2 – A mesma regra da fase 1, só que os participantes se espalham pelo espaço e podem se locomover livremente.

Palavras disparadoras: atenção; respiração; calma; diversão; aceitação.

DERIVAÇÃO DA PETECA – VÔLEI DE PETECA.

FASE 3 – Utilizando uma corda (ou chinelos), divide-se o espaço de jogo em duas metades, colocando, em cada uma delas, um time de 3 ou 4 participantes. Após uma decisão por jogo rápido (cara-e-coroa, par ou ímpar, pedra-papel-tesoura etc.), o time ganhador deverá sacar a peteca para o espaço do time adversário. Como num jogo de vôlei, os integrantes de um mesmo time deverão passar a bola para as camaradas do time ou para o espaço adversário sem deixar a peteca cair no chão, sob pena de dar um ponto para o outro time. Importante: nesta versão do jogo, estipula-se um máximo de três toques por time, antes de devolvê-lo ao terreno adversário. Caso o número de toques seja excedido, o outro time ganha mais um ponto.

Palavras disparadoras: cooperação; respiração; regra; foco; diversão.

DERIVAÇÃO DA PETECA – VÔLEI DE FOCO.

FASE 4 – O mesmo jogo da Fase 3, no entanto, a peteca torna-se imaginária e realizamos exatamente o mesmo jogo apenas com o foco do olhar. Importante: o condutor é o juiz e sua decisão quanto à veracidade das jogadas deverá ser soberana. Isto não impede, contudo, que as jogadoras e plateia argumentem seus pontos de vista com a pungência necessária.

Palavras disparadoras: alegria; regra; foco, foco, foco.

PULAR CORDA.

A importância do jogo de pular corda no aquecimento para exercícios de palhaçada foi a mim apresentada por Ésio Magalhães, o grande palhaço Zabobrin.

Balançar uma corda abaixo do pé e acima da cabeça é uma brincadeira de criança e uma atividade física para adultos, certo? Parcialmente. Por que não podemos, então, nos exercitar e aprender uma série de fundamentos teatrais através desse jogo? Na Europa, as meninas só começaram a pular corda a partir do séc. XVIII, pois a elas era proibido mostrar os tornozelos⁹⁰. No Brasil, pular corda é uma brincadeira muito popular. Por utilizar um material portátil e de baixo custo, é realizada por todas as classes sociais, podendo ser feita por uma ou mais crianças. A brincadeira pode ser acompanhada (ou não) de versos e cantos que marcavam o ritmo da batida da corda.

Abrir uma porta e me deparar com mais de quarenta pessoas postas em fila para pular corda, não condizia exatamente com a ideia do que seria a minha primeira aula em um programa de pós-graduação. [...] De mãos dadas, eu e minha dupla, Marisol (um dos poucos rostos já conhecidos naquele mar de rostos) precisávamos seguir o ritmo e o fluxo da fila de duplas em direção à corda. Ao chegar nossa vez de passar por ela, não poderíamos permitir que a corda tocasse em qualquer parte de nossos corpos. Não era possível hesitar. Dependia de mim, mas não só de mim. Dependia da minha dupla, mas não só dela. Dependia de nós dois. O acordo e os ajustes entre as duplas não eram verbais, se davam na própria ação. Na “falha” de alguma dupla, a sensação de lamento não era apenas desta dupla, era de todas as duplas. Mais do que juntos, precisávamos jogar em “conjunto”. (Hoffman, Eduardo, 2025)⁹¹

⁹⁰ História dos brinquedos: corda de pular. Disponível em: <<https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/historia-dos-brinquedos-corda-de-pular/>>.

⁹¹ Eduardo Hoffmann é ator, diretor, autor e professor de teatro. Mestrando no Programa de Pós-Graduação no Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC) da UNIRIO, é graduado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)/2006. Atua como professor de teatro na rede municipal do Rio de Janeiro desde 2011.

PULAR CORDA: CORDA NO CHÃO – O INÍCIO DE TUDO.

FASE 1 – Uma corda é esticada no chão em toda a sua extensão. Fazemos uma *fila indiana* com todas as participantes de um dos lados da corda. Através de um pulso rítmico e numérico dado pela condução — ela conta: 1... 2! 1... 2! ... —, as participantes devem pular sobre a corda esticada no chão, colocando um pé em cada lado da corda no 1. Importante: devem pousar os dois pés ao mesmo tempo no chão. No 2, a próxima camarada deve pular colocando os pés do mesmo jeito que a antecessora e trocar olhares com ela. Quando a condução cantar o 1 novamente, a primeira pessoa deve sair e a terceira da fila entra automaticamente trocando olhares com a segunda. Ao cantar o 2 novamente, a segunda pessoa sai ao mesmo tempo que entra a quarta etc. A sequência segue até que passem todas as integrantes da fila. No entanto, caso pulem no tempo errado ou com os pés desencontrados no chão, reiniciamos o jogo.

Palavras disparadoras: ritmo; conjunto; pulso; corpo inteligente; dupla.

A construção e manutenção da prontidão (Paca) da fila é muito importante. O engajamento das pessoas que aguardam o seu *momento ótimo* para entrar é fundamental, bem como o retorno de quem passa e retorna ao final da fila. Todos os participantes devem entender que fazem parte de uma mesma atividade. Como a organização da coxia é fundamental para a manutenção de um espetáculo, a fila organizada é essencial para o bom correr do jogo de pular corda.

PULAR CORDA: 0, 1, 2, 3.

FASE 2 – Duas participantes seguram a corda semiesticada para batê-la ritmicamente no chão. Fazemos uma *fila indiana* com todas as participantes de um dos lados da corda que será ao mesmo tempo participante e plateia. O sentido da batida é na direção da plateia/fila. A condução dá um pulso rítmico e numérico. Ela conta: 0, PAUSA, 1, PAUSA, 2, PAUSA, 3, PAUSA, sendo:

0 – A participante deve passar agilmente por baixo da corda sem atrapalhar a batida e retornar ao final da fila.

1 – A participante deve entrar no raio da batida da corda, pular uma vez e retornar ao final da fila.

2 – A participante deve entrar no raio da batida da corda, pular duas vezes e retornar ao final da fila.

3 – A participante deve entrar no raio da batida da corda, pular três vezes e retornar ao final da fila.

Pausa (2 funções simultâneas):

- Para quem pula: saída do raio da corda
- Para quem é a próxima da fila: preparação para entrada na corda.

IMPORTANTE: a batida da corda no chão conta o passar dos tempos no jogo. Caso pulem no tempo, embolem na corda e impeçam a manutenção da pulsação das batidas, reiniciamos o jogo.

FASE 3 – A mesma coisa que a fase 2, suprimindo os tempos de pausa.

FASE 4 – A mesma coisa que a fase 3, contando 0, 1, 2, 3, 2, 1, 0, ...

Palavras disparadoras: ritmo; conjunto; pulso; corpo inteligente; prontidão.

PULAR CORDA: 1, 2, 1, 2...

FASE 5 – Duas participantes seguram a corda semiesticada para batê-la ritmicamente no chão. Fazemos uma *fila indiana* com todas as participantes de um dos lados da corda que será ao mesmo tempo participante e plateia. A condução dá um pulso rítmico e numérico. Ela conta: 1, 2, 1, 2, ... Sendo:

1 – A participante deve entrar no raio da batida da corda, pular uma vez e retornar ao final da fila.

2 – A participante deve entrar no raio da batida da corda voltada para a camarada que pulou no número 1, pulando uma vez com ela e retornar ao final da fila.

IMPORTANTE: o 2 de quem sai é o 1 de quem entra.

Palavras disparadoras: Pulso, organização, olhar, dupla, prontidão.

BOLAS DE TÊNIS – ONDE ESTÁ O MEU FOCO?

Bolas de tênis são materiais formidáveis por sua versatilidade. Além de sua utilidade esportiva original, são capazes de fazer uma excelente massagem nos músculos das solas dos pés ao pisá-las e podem também ser um ótimo ativador das axilas ao simplesmente deixá-las embaixo do braço. Mas a atividade a seguir não tem nada que ver nem com uma coisa, nem com outra. Ela utiliza as bolinhas como poderoso instrumento para exercitar a atenção e o foco de nosso olhar. Tais qualidades são imprescindíveis para começo de conversa no jogo cênico da palhaça, qualquer que seja a sua vertente.

FASE 1 – Todas as participantes postas em roda com a capacidade plena de observação do coletivo. A condução está com algumas bolas de tênis próximas da mão e inicia o jogo lançando a primeira bola para uma das participantes. Esta deverá escolher alguém que não foi para lançar a bola e continuar a sequência até que todos tenham ido. Caso a bola caia no chão o jogo recomeça do início mantendo a sequência formada até então. Importante: a receptora da bola deve guardar de quem está recebendo e para quem está enviando a bola. Dica: quando temos um grupo muito grande, pode-se combinar com os participantes que, ao acabar de lançar a bola para alguém, mantenha uma das mãos levantadas de modo que fique visível, para quem está lançando, quem já participou e quem ainda falta receber a bola.

FASE 2 – Ao ser concluída a fase 1, reiniciamos o jogo fazendo a sequência reversa, ou seja, começando do último até o condutor.

FASE 3 – Enquanto a bolas nº1 é lançada e ainda está percorrendo a sequência, o condutor adiciona mais outras bolas ao exercício (uma de cada vez). A sequência sempre será a mesma. É fundamental neste momento a atenção total no lançador e no receptor da sua bola. Se alguma das bolas cair no chão, o jogo reinicia.

FASE 4 – A mesma coisa que a fase 3, só que podemos acrescentar e lançar objetos de formatos e pesos diferentes à sequência. Ex.: uma bola de tênis, um chapéu e uma bengala.

FASE 5 – O mesmo jogo, acrescentando a dificuldade de que todas as participantes saem da formação em roda e andam pelo espaço enquanto jogam e recebem as bolas e/ou objetos.

Palavras disparadoras: foco; precisão; dar e receber; prontidão e respiração.

TAPA NO PERNILONGO.

Originalmente, aprendi este jogo com a mestra canadense Sue Morrison, sob o nome de *Mistery Hit*. Acredito que tenha sido batizado assim por ser um jogo que acrescenta um certo suspense entre as participantes. Resolvo aqui chamá-lo de “Tapa no Pernilongo”, reforçando uma mesma iminência para o perigo e a necessidade de urgência sugerido pelo original em inglês. Nota: para este jogo, é fundamental que saibamos o nome de todas as participantes.

FASE 1 – Todas em uma roda fechada, praticamente ombro-a-ombro, com os braços soltos voltados para baixo e disponíveis para ação. Algum participante terá seu nome chamado, pois o pernilongo imaginário acaba de surgir no meio da escápula de algum de seus vizinhos. Sua tarefa é espantar este pernilongo com um tapa (ágil, porém não violento) nas costas da pessoa de sua direita ou de sua esquerda. A pessoa que recebe o tapa fala imediatamente o nome de outra participante para onde o pernilongo imaginário está se dirigindo. Esta pessoa também escolhe um dos vizinhos para dar um tapa nas costas. Resumindo: quem ouve seu nome deve bater

nas costas da pessoa de sua direita ou esquerda; quem leva o tapa deve falar o nome de outra participante. Caso algum destes se atrapalhe, demore muito, fale o nome de alguém que está fora ou confunda as ações de falar ou bater, será conduzido a sair do jogo e esperar novas diretrizes. O jogo então recomeça até sobrarem apenas duas pessoas. Importante: como num jogo de vôlei, não vale *cortar o levantador*, ou seja, não se pode chamar o nome de quem te dá o tapa ou dar o tapa em quem chamou seu nome.

FASE 2 – Depois de excluídas algumas participantes, utilizaremos estas pessoas para aumentar a confusão e dificuldade do jogo da seguinte maneira: como pequenas *diabinhas* zombeteiras, elas circularão livremente no exterior da roda e poderão falar (em baixo volume) vários nomes aleatórios ao pé dos ouvidos das pessoas da roda a fim de confundir os participantes que ainda estão no jogo e passíveis de serem excluídos.

Palavras disparadoras: suspense; precisão; atenção; memória; diversão.

O SACI DISSE.

Outro jogo que originalmente aprendi com a mestra canadense Sue Morrison. Como no Canadá se fala nativamente duas línguas, o francês e o inglês, esse jogo se chama *Jack a dit*, algo como “Jaque disse”, e que me parece o equivalente canadense para o popularíssimo jogo de minha infância chamado “O seu mestre mandou”. Invoco a figura mítica do Saci, pois acrescentei ao jogo um “molho palhaceco” que tem a ver com o seu arquétipo mitológico. O saci-pererê, com o seu homônimo pássaro, confunde os viajantes com seu assvio torto. Escuta de um lado, ele aparece do outro, ágil e unípede (adorei esse termo!); vagueia em seu cavalo ou num redemoinho pelo sabor de dar seus sustos e fazer suas traquinagens. (Cascudo, 2012)

FASE 1 – No início do jogo é explicada a regra principal: os participantes somente devem fazer o pedido caso haja no início do comando a chancela “O saci disse...”.

Caso a ordem venha sem essas palavras, as pessoas que realizarem ou ameaçarem realizar as tarefas receberão uma prenda obrigatória do saci. A condução encarna a função de saci e deve confundir os participantes do jogo, dando-lhes as ordens mais aleatórias. Observação: caso a(s) participante(s) que tenha(m) errado não se pronunciem, as outras participantes podem ajudar na identificação. Os perdedores da rodada não saem do jogo, mas pagam uma prenda imediatamente atribuída pelo saci.

DICA: utilizar um instrumento de percussão junto da condução facilita bastante a indução ao impulso errado por parte dos participantes.

Palavras disparadoras: traquinagem; diversão; disponibilidade; impulso; resposta.

PIQUE VOCÊ-ME-PEGA SENTADO.

Esse jogo é o preferido de meus alunos do ensino formal. Por se tratar de um pique, as participantes podem correr, rir e exercitar um tipo de atenção cruzada e raciocínio rápido.

FASE 1 – As pessoas participantes se espalham pelo espaço escolhido para o jogo. Todos se sentam com a coluna reta e as pernas, unidas, esticadas para frente, com os pés apontando para o teto. A condução escolhe duas participantes: uma será a vítima e a outra, a pegadora. As duas escolhidas se levantam e se preparam para um jogo de pique-pega normal, a não ser pelo fato das outras pessoas estarem pelo caminho sentadas daquela forma descrita. Ocorre que se a vítima, em sua fuga pela vida, pular as pernas de alguma das participantes sentadas, acontecem três coisas simultâneas: a vítima fica livre e se senta no mesmo lugar da pessoa que pulou; a pessoa que foi “pulada” vira a pegadora; e a antiga pegadora torna-se a nova vítima.

Palavras disparadoras: ação-reação; diversão; disposição; impulso; sagacidade.

3.2 JOGOS DE ESCUTA – O DESPERTAR SENSÍVEL.

O que os olhos não veem o coração não... bate

TROCA DE LUGAR PELO OLHAR.

FASE 1 – Todas em roda. A indicação é para que mantenham o olhar no plano horizontal. A cabeça vai passeando de um lado para o outro (como um ventilador) e o olhar cruza com as outras pessoas da roda. Quando houver uma reciprocidade com um mínimo de permanência nesta troca de olhares, esta dupla deve caminhar, uma de encontro à outra, sem desviar o olhar. Quando se aproximam ao máximo, as duas pessoas respiram juntas (inspiração/expiração), permanecem se olhando e trocam de lugar na roda, andando de costas sem perder a conexão do olhar. Ao chegar no lugar original do outro, elas reiniciam o jogo, buscando novos olhares e novas conexões.

Palavras disparadoras: cuidado; respiração; olhar; escuta; sentir.

Seguimos, então, em roda, valorizando essa troca de olhares e tentando manter reconhecível nosso material sensível. O que minha pele, respiração e coração comunicam durante o processo das atividades que se seguem? O jogo da palhaça não acontece sem um olhar presente para o outro precisamente porque a relação de dupla demanda este foco atento e coração receptivo. A presença implica numa necessária redução da velocidade interna, acalmando os pensamentos ativos para uma passividade receptiva e generosa a fim de não perdermos a experiência. Como diria Larrosa em seu lindo artigo *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*⁹²:

O sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma

⁹² Publicada na Revista Brasileira de Educação nº 19 e traduzida por João Wanderley Geraldí.

disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondía, Jorge Larrosa, 2002, p.24).

A conexão com esse campo sensível proposto pelo exercício inaugura um novo tempo e requer dos participantes um “desnudamento” promovido pela troca de olhares. O que parece pouco, ou nada, enquanto atividade. No entanto, é comum um imenso desconforto com a presença do olhar do outro.

FASE 2 – A turma é dividida em duas, à direita e à esquerda da sala. Nesta fase, utilizamos uma música. Cada metade fica em pé. De cada lado, uma ao lado da outra, como uma parede. As duas metades se encaram. Como na FASE 1, continuaremos procurando conexões com o outro através do deslocamento horizontal de nosso olhar, mas, nessa fase, os olhos passam de uma pessoa para outra que se encontra do lado oposto. Quando alguma conexão se estabelece através desta troca de olhares, a pessoa do lado direito cruza a sala e vai buscar a outra do lado esquerdo. Ao chegar ao outro lado, estabelece um ponto de apoio fixo no corpo do outro, que servirá de alavanca e permitirá que este carregue a pessoa até o outro lado. Ao trazer a pessoa para o seu lado, a condutora dirige-se para o lado esquerdo e aguarda que alguém venha buscá-la. Observação: na impossibilidade física de ocorrer esse deslocamento de peso, a dupla pode utilizar a condução por um simples contato como aperto de mãos.

Palavras disparadoras: cuidado; olhar; escuta; sentir; transferência de peso.

Como na fase 1, podemos observar que os participantes demoram para se sentirem confortáveis com a dinâmica e riem desorganadamente por conta disso. Chamo a atenção para esta sensação que atravessa o grupo, pois ela é preciosa para a gênese dos palhaços e das palhaças. Perceber os nossos constrangimentos e jogar com eles é uma ferramenta poderosa na geração de comicidade. Apesar da movimentação acontecer simultaneamente no coletivo, quando temos o espaço aberto na sala, entre os dois grupos, para o deslocamento fica evidenciado um espaço de visibilidade maior. O "problema" proposto de carregar uma outra pessoa através da sala causa nas participantes uma necessidade de ajuste (devido às conformidades

corporais diferentes) que frequentemente gera uma aparência cômica para quem assiste. Mais uma vez, o foco da atenção está na maneira de se resolver o problema do que no próprio problema em si. É importante contudo, tentar manter a concentração e o silêncio para que este processo se desenvolva criativa e potentemente.

ENQUANTO A BOLA ROLA – INÍCIO.

O jogo descrito a seguir, eu aprendi com a mestra Juliana Jardim.⁹³ Ele nos ensina a ter uma escuta paciente e atenta para uma “permissão silenciosa” que o coletivo nos confere para a ação. Além disso, trabalha bastante o foco e a disposição para a brincadeira.

FASE 1 – Andando pelo espaço, as participantes devem escolher um lugar para parar. Enquanto o grupo não para totalmente, as participantes vão prestando atenção em sua própria respiração. A condução segura uma bola e determina para todos que esta bola será o foco a todo o momento. A bola será lançada por uma trajetória aleatória e deverá ser acompanhada pelos olhares de todos, sem exceção. Caso a bola caminhe para algum lugar em que a visibilidade fique prejudicada, os participantes têm a possibilidade de se ajustar para manter com seu foco no objeto. Quando a bola encerra seu movimento, alguma pessoa do grupo, sem qualquer espécie de combinação, deverá caminhar até a bola, segurá-la com a mão para novamente lançá-la. O processo então se reinicia.

Palavras disparadoras: foco; escuta silenciosa; permissão coletiva; calma e respiração.

⁹³ Artista paulista, pesquisadora, professora, diretora e preparadora de atores, performers e palhaços.

ENQUANTO A BOLA ROLA – CONTANDO HISTÓRIAS.

FASE 2 – Enquanto a bola rola, a pessoa que a lançou deverá contar uma história pessoal. É importante que a narrativa encerre apenas e tão somente no momento exato que a bola pare totalmente o seu movimento. O jogo então transcorre como na FASE 1, acrescentando a narrativa oral.

FASE 3 – A mesma coisa que a FASE 2, porém, ao invés de uma história pessoal, devemos escolher uma história conhecida (como a Chapeuzinho vermelho, por exemplo) e contá-la completamente em 15 jogadas. Cada jogador deve seguir exatamente de onde o anterior parou.

FASE 4 – A mesma coisa que a FASE 3, só que utilizando a *língua Gromelô*⁹⁴.

Palavras disparadoras: foco; síntese; aceitação; memória; diversão.

O SOM AO REDOR.

Esse jogo é uma espécie de meditação ativa. Pede-se para que os participantes peguem um papel e uma caneta e deixem ao lado do corpo. Cada um se deita, procurando um lugar no espaço, de barriga para cima, com as palmas das mãos voltadas para baixo, as pernas esticadas e relaxadas. Olhos fechados o tempo todo.

Começamos com a respiração, inspirando em 4 tempos, parando em 2 tempos, expirando em 4 tempos e parando novamente em 2 tempos. Repetimos esse ciclo algumas vezes, prestando muita atenção nessa respiração para ir acalmando o corpo e a mente e abrindo os sentidos.

O condutor deverá fazer uma narrativa que leve cada participante a prestar atenção nos sons que estão próximos ao seu corpo deitado e, gradualmente, ir

⁹⁴ Gromelô é o nome dado a uma língua pessoal inventada no teatro. Ela pode ter inspiração em qualquer nacionalidade ou ser completamente autoral. A pessoa que tem o domínio do Gromelô parece transmitir um sentido através de um fraseado fluido, por mais indecifráveis que sejam os fonemas empregados.

expandindo essa percepção para uma área mais ampla. Podemos seguir a seguinte evolução:

Corpo imediatamente próximo > sala onde está sendo realizada a atividade > espaços externos à sala onde está sendo realizada atividade (cada vez mais distantes) > espaços imaginados muito longe de onde o corpo se encontra deitado.

Pedimos que o jogador guarde mentalmente cada ruído escutado de forma a catalogar na mente uma lista completa destes sons. Conforme o espaço sugerido for se distanciando do corpo deitado, é possível que os sons sejam apenas imaginados. Isso não tem o menor problema.

Continuando de olhos fechados, começamos o caminho inverso, do espaço mais distante até o espaço mais próximo do nosso corpo. Quando chegamos a ele, fazemos uma viagem até o interior de nosso corpo, buscando sons microscópicos, como o estalar das sinapses dos neurônios, o som de nosso cabelo crescendo, o correr de nosso sangue pelas veias etc.

Voltamos à respiração de início e lentamente abrimos os olhos. Em silêncio, pegamos a caneta e a folha de papel ao nosso lado para escrever a sequência de sonhos guardada na nossa memória.

Palavras disparadoras: silêncio; escuta; som; memória; viagem.

ANDAR E CORRER... SEM VER.

Os participantes se colocam todos de pé de um lado da sala. Com a ajuda de uma pessoa, o condutor estica uma corda no lado oposto da sala. Uma linha de chegada. Todos olham a distância sem medi-la com os pés. Vendas de tecido são distribuídas e cada pessoa deve colocá-la sobre seus olhos de modo a não enxergar o que está pela frente.

FASE 1 – Um por vez, os participantes devem caminhar (sem voltar atrás) até o limite máximo dado pela corda. Quando acharem que já chegaram o mais próximo possível, devem tirar a venda e olhar o quanto faltava para chegar na linha delimitada. Caso algum participante passe do limite, deve tirar a venda imediatamente e retornar ao final da fila.

FASE 2 – A mesma coisa que a FASE 1 só que... correndo.

Palavras disparadoras: sensação; outras escutas; calma; invisível; corpo que sabe.

ANDAR E CORRER... SEM VER/ A CORDA IMAGINÁRIA.

FASE 3 – A mesma coisa que a FASE 1, só que a linha de chegada é móvel e invisível. Explico: duas pessoas se colocam nos extremos laterais da sala, elas serão as ajudantes. Elas podem se locomover lateralmente para qualquer lugar da sala e, juntas, colocarão suas palmas das mãos voltadas para o centro, como se emanasse uma parede de energia. Essa parede será a linha de chegada. Caberá a pessoa vendada ligar sua percepção sensível e parar o mais próximo possível da parede projetada pela linha imaginária que liga as mãos das outras duas pessoas que auxiliam no desenvolvimento do jogo. Quando achar que chegou no local certo, deverá tirar a venda e checar o quanto acertado estava.

FASE 4 – A mesma coisa que a FASE 3, porém, quando as duas ajudantes escolherem o local onde projetarão a parede imaginária de chegada, deverão também combinar e imaginar uma destas cores (amarelo, azul, vermelho, roxo ou verde) para “imprimir” em sua parede. Quando a participante vendada achar que chegou ao local, ela também deverá adivinhar a cor escolhida pela dupla de ajudantes.

Palavras disparadoras: sensação; acreditar; calma; invisível; corpo que sabe.

3.3 JOGOS DE COLETIVO EM CENA



A partir de agora, utilizo como método de investigação/ observação mapas de arquétipos que, como cartas de Tarô, foram me guiando na confecção e adaptação de exercícios já conhecidos por mim para serem postos em prática nesta nova experiência de relação potente e não-violenta com sua dupla.

O primeiro grande caminho/arquétipo, o arcano maior, do qual saem 5 trilhas ou arcanos menores, é o Caminho da Resiliência ou A Fome. Por que a fome? Segundo o relatório *Estado da Segurança Alimentar e Nutricional no Mundo 2021*⁹⁵, cerca de 19 milhões de brasileiros passaram fome, um aumento de 27,6% em relação ao ano anterior. Como sobreviver a condições tão dramáticas sem a cooperação mútua? O Caminho da Fome trará urgência aos praticantes, lembrará nossa condição periférica e resiliente perante os poderes esmagadores hegemônicos. Entre todas as coisas, a fome sempre estará presente. É o convite ao risco, à defesa da cena, à vontade de aprender e de apresentar. Uma palhaça sem fome é uma artista sem vida.

Abaixo, especifico os *arcanos menores* ou as trilhas que serviram como inspiração direta para alguns destes exercícios.

🐾 Trilha do maravilhamento ou O Filhote:

Investigando os laços que podem ser construídos através da figura arquetípica do filhote, buscarei um paralelo entre o olhar maravilhado de um filhote canino (Bebé) para seu/sua responsável (Gogó). Novas técnicas de adestramento surgem questionando a *teoria da dominância*, que preconiza que quando os cachorros desobedecem aos comandos ou fazem atitudes consideradas erradas, o adestramento é conseguido pela punição física aplicada por seus donos. Para alguns novos

⁹⁵ Divulgado pela Organização das Nações Unidas para a Agricultura e Alimentação (FAO) em 2020.

adestradores, conhecer a mente de seu cachorro e fazê-lo compreender seus desejos é a chave para uma educação mais eficiente, amorosa e sem traumas. Como diz o adestrador Tomás Szpilgen: “é uma relação de aceitação e ajuda e não de cobrança e castigo”.⁹⁶

Trilha da Resignação ou Os Pais:

Segundo Gutman⁹⁷ (2016), "Se a maternidade é nossa maior responsabilidade, é também nosso maior desafio, o maior teste para nossa maturidade, capacidade e coragem." Neste caminho, abordarei nossa primeira relação da vida: o contato com os pais, ligando a imagem do Gogó/pai-mãe e Bebé/filho-filha. Quando um pai ou uma mãe se aborrecem, sentem raiva de seus filhos, não é mais aceito uma reação vertical autoritária e violenta. Hoje em dia, busca-se o mais difícil, a regulação (pais e filhos) pela respiração, pela conversa. Um exemplo a ser seguido e não temido. Penso que reside aí, nesta relação intrínseca de interdependência (amor-poder-sobrevivência) da dupla de palhaços, uma potência não explorada e que merece investigação.

Trilha do desejo ou O Tesão:

Como nasce a energia vital que impulsiona nossos desejos? Qual é o poder que o toque da pele exerce no outro? O que move uma relação forjada na excitação e atração entre os seres? Como reajo quando o objeto de meu desejo se aproxima ou me toca? A relação de dupla implica um apaixonamento, um *manter-se interessada* pela

⁹⁶ A descrição de seu canal no Youtube @adestradoronline.com nos diz: “Tomás Szpigel é especialista em educação, sociabilização e comportamento animal. Sua ideologia de trabalho incentiva a interação do cão com a sociedade, aliando técnicas e fundamentos científicos aos valores éticos de bem-estar animal. A metodologia utilizada em seu trabalho é baseada na motivação e no amor incondicional, eliminando o uso de ferramentas de punição ou castigos físicos.”

⁹⁷ Renomada psicoterapeuta argentina que trabalha com mulheres e famílias.

outra pessoa. Essa eletricidade cumplice, quando liberta e manifesta nos corpos, é um enorme potencializador de jogo.

🌀 Trilha do Tempo ou A Respiração:

O que é o tempo-cômico e como se estabelece? Quando observamos alguns palhaços tradicionais de circo, como Charlie Rivel, notamos um tempo que parece dilatado, diferente do cotidiano. Como podemos buscar tal capacidade expressiva pela investigação, duração gestual e reverberação da ação da dupla de cena? Como isto está aliado à minha respiração e o que esta busca fisiológica confere à minha atuação em relação à conexão empática com a plateia? Que tipos de práticas físicas podemos fazer para alcançar o domínio do controle da respiração e sua influência na atuação?

✿ Trilha da gratidão ou O Protetor:

Um dos caminhos mais difíceis e bonitos por ser, geralmente, um *plot twist*⁹⁸. Gogó e Bebé percorrem juntos sua trajetória de sobrevivência e fome, atravessando momentos difíceis e de divergência. Nesta trajetória, há momentos em que a interferência externa poderia impelir a ruptura da dupla e, neste momento, vemos surgir a ação em proteção ao outro.

Os ícones (emojis) que os precedem aparecerão como complementação às descrições de alguns dos exercícios abaixo. Espero, com isso, oferecer uma maneira mais holística de compreensão deles.

⁹⁸ Recurso narrativo que consiste em uma reviravolta na trama que surpreende o espectador/leitor.

PIQUE-ESCONDE IMAGINÁRIO.

É a brincadeira (a da infância) que traz essa magia. A brincadeira é um ensaio geral para a vida, sendo aquela menos chata do que esta.

Quando a brincadeira não deleita a imaginação, esta última cochila. O público se enfada.

O teatro vive da brincadeira e da diversão. (Gaulier, 2016, p.47-48).

Este jogo é exatamente igual ao similar infantil só que feito em uma sala de ensaio, ou seja, sem lugar real para que todos se escondam. A posição corporal dos participantes e a vontade de brincadeira deverão imperar para que o jogo aconteça no imaginário do grupo e a diversão aconteça.

Para quem não conhece a regra original, fica aqui a referência: uma das participantes, aqui chamada *pegadora*, ficará de olhos fechados, virada para uma parede que será o ponto de partida/ chegada. Ela conta de 0 até uma numeração escolhida pelo grupo, enquanto as outras pessoas participantes se escondem o melhor que puderem. Ao terminar a contagem, ela diz: “Preparadas ou não, aí vou eu!” e sai em busca das pessoas.

Quando encontrar cada participante, os dois deverão correr até o ponto de partida/ chegada. Quem chegar primeiro, fala, pique, um dois, três + (nome do participante). Se for o pegador que conseguiu correr mais, a pessoa será a próxima pegadora. Se algum outro participante chegar ao ponto de partida/ chegada, a qualquer momento, e gritar seu próprio nome, ele se libera de ser o próximo pegador. O último participante escondido ainda terá a opção de se livrar e livrar a todos, chegando antes ao local de partida/ chegada e gritando: “pique um, dois, três, salve-todos!”.

Palavras disparadoras: brincadeira; crença; prontidão; alerta; infância.

A CADEIRA VAZIA.

Esse jogo, eu aprendi com a mestra Angela de Castro. Para ele, precisamos de ter uma quantidade de cadeiras superior em um ao número de participantes. Dispomos as cadeiras aleatoriamente pelo espaço e cada participante se senta em uma delas, com os pés no chão e em estado de prontidão. Uma das cadeiras ficará vazia. O condutor deverá caminhar sempre em uma velocidade constante e lenta em direção a ela. A tarefa dos outros participantes é não deixar que ele se sente nesta cadeira, ocupando-a sempre com um corpo. Observação importante: quando um jogador tensionar se levantar da cadeira, não pode retroceder. Deixará sua cadeira vazia e exposta para que o condutor altere seu caminho e tente se sentar nela. Caso ele consiga se sentar, o jogo recomeça. Os participantes podem falar durante todo o tempo.

Palavras disparadoras: sensação; outras escutas; calma; invisível; corpo que sabe.

O PROTAGONISTA - GAULIER.

Esse jogo foi a mim apresentado pelo livro de Philippe Gaulier, *O Atormentador*, e acredito ser um dos jogos necessários para entendermos o foco e a dramaturgia da cena como palhaça.

FASE 1 – Começamos com um objeto básico para definir quem será a protagonista da vez (eu prefiro utilizar um chapéu, mas pode ser uma bola, um bastão etc.). Todos andam pela sala. Temos dois lados ativos ao mesmo tempo: a estrela (protagonista) e a plateia (demais participantes). A protagonista será uma espécie de Corifeu, a captadora de olhares e incentivadora de ações dos outros participantes. O foco da cena estará sempre com a estrela e ela deverá propor a dinâmica de todos. Nesta versão, é permitido que a plateia que não se sinta motivada pelas propostas da protagonista e continue a andar, sem se envolver com a proposta. É uma maneira de

deixar claro que a ideia empregada não foi suficiente para captá-la. Ao perder pessoas de sua plateia, cabe à protagonista mudar de estratégia ou ceder o seu lugar a alguém de maneira a não deixar o interesse pela atividade cair. A protagonista cede o lugar passando o chapéu a qualquer um da plateia e eles trocam de papéis. Observação importante: ao ceder o lugar, protagonista e plateia selecionada trocam olhares em uma pausa geral, gerando cumplicidade; respiram. É o “ponto fixo”, de Gaulier. Quem recebe o chapéu deve bradar a todos os participantes “Eu sou a protagonista!” e seguir com o jogo.

Palavras disparadoras: responsabilidade; capturar a atenção; observação; manter a dinâmica; saber ceder.

A CENTELHA DO PROTAGONISTA

FASE 2 – Nesse jogo, seguindo a pesquisa da *Paca - Palhaçada Camarada*, mais importante do que ter o protagonismo e levantar o chapéu é que todos os protagonistas e os outros participantes se sintam responsáveis pela manutenção do jogo. A nenhum participante é permitida a isenção de agir sobre a proposta. Todos, a todo momento, devem se sentir interessados e implicados na ação sugerida pelo protagonista. Tal qual num jogo infantil de quintal ou de *playground*, o protagonista deve lançar as ideias que imediatamente serão compradas pelo coletivo. Pode ser que ainda assim o jogo não seja suficientemente forte para se manter. E aí, o chapéu do protagonista deverá passar fluidamente de cabeça a cabeça, de modo que a história mantenha sempre sua vivacidade, o interesse e o prazer (principalmente) de todos.

É como se o protagonista não fosse quem segura o chapéu, e sim a causa que ele defende. É como se cada participante tivesse com o seu coquetel Molotov na mão, pronto para estourar e ajudar na revolução. Então, não é tão importante o que o protagonista propõe, mas sim que a causa que ele esteja defendendo, seja forte para contaminar todos os outros na mesma direção de interesse, no mesmo nível de implicância.

Palavras disparadoras: inspiração; coletivo; liderança; manter a dinâmica; saber ceder.

| ❤️ | A FESTA

Toda a turma foi convidada para uma festa. A música começa a tocar quando as primeiras pessoas chegam. Algumas são tímidas, outras mais espalhafatosas, mas todas, sem exceção, vieram para cortejar e serem cortejadas.

O jogo é um improviso coletivo e o desenvolvimento dele pode ser extenso ou não, dependendo do rendimento do improviso. O condutor pode ser o DJ e contribuir com os múltiplos climas que passarão do agitado ao romântico. Os participantes terão que prestar atenção nas maneiras de interação com as outras pessoas enquanto performam.

A trilha utilizada neste jogo é a do *Tesão, Pulsão de Vida*. Como aproveitar a oportunidade do cortejo? Quem eu quero cortejar e como eu cortejo?

Palavras disparadoras: disposição; cortejar; observar; espaço interpessoal; êxtase.

| 🕋 | SÓ EU ME MOVO, DEPOIS VOCÊ

Jogo de improviso que pode ser aplicado com uma dupla, trio ou até com um grupo grande de pessoas participantes.

Ao som de uma música, apenas uma pessoa por vez deve se mover e apenas no tempo de uma inspiração e expiração. Quando finalizar seu movimento na expiração, passa o foco para a próxima participante.

A trilha utilizada neste jogo obviamente é a da *Respiração*.

Palavras disparadoras: respiração; tempo coletivo; passar o foco; corpo que leva; pergunta-resposta.

3.3 JOGOS DE RELAÇÃO EM DUPLA OU TRIO

A esperança é a última que... sobra

| | EU E ELA/ELE/ ELO/ ILO

Uma dupla em cena. Neste jogo, começamos com uma grande atenção aos pronomes de cada participante e, por isso, perguntar qual o pronome que devemos utilizar ao outro é a primeira etapa deste trabalho. Na sequência, começa-se um jogo de eterna apresentação de si e da outra pessoa. Eu utilizo o pronome na primeira pessoa quando faço referência a mim e em terceira quando apresento a minha dupla. As formas com que se darão estas apresentações serão múltiplas e definirão o jogo de cena. Quando a dupla quiser inverter o jogo, ela pode fazê-lo a qualquer momento.

Duas trilhas são utilizadas nesse jogo: *O Maravilhamento* e *O Protetor*. Ao apresentar sua parceira de cena, como dar todo o foco para ela, ceder e tomar o lugar? Como eu cuido e protejo essa pessoa que coloco em exposição?

Palavras disparadoras: apresentação; lugar no espaço; assumir seu lugar; foco; plexo.

PERGUNTA-PERGUNTA [EM DUAS FILAS] - A COMPETIÇÃO.

FASE 1 – A turma divide-se em duas grandes fileiras que preenchem as laterais opostas da sala. Uma dupla por vez joga com um representante de cada lado. Inicia-se uma cena improvisada em que cada participante começa ou desenvolve um diálogo no formato de perguntas. Se qualquer um deles fizer uma sentença afirmativa, vai para o final da fila de seu lado e o outro participante vencedor permanece. Cada

grupo tem um trunfo que pode ser usado apenas uma vez durante todo o jogo. Este trunfo é um movimento espasmódico do corpo que indica que a pessoa não sabe como continuar e passa a vez sem perder o lugar. Não pode utilizar expressões, como “não é?” para indicar interrogação, repetir muitas vezes a mesma pergunta, nem estabelecer um diálogo sem sentido. Observação: é fácil que este jogo rapidamente vire uma competição entre times. O condutor deve deixar acontecer e chamar atenção da turma *a posteriori* caso o desenvolvimento tome este sentido.

Palavras disparadoras: rapidez de pensamento; atenção ao tempo; continuar a história; usar o corpo; manter a calma.

| | PERGUNTA-PERGUNTA [EM DUAS FILAS] - JOGANDO JUNTO

FASE 2: A regra segue as mesmas indicações que a FASE 1 mas agora, os participantes devem conter o impulso de ganhar o jogo em prol de catapultar a história, *levantando a bola* para a sua dupla. Por esse motivo, invoco a trilha *O Protetor* neste jogo.

Palavras disparadoras: rapidez de pensamento; atenção ao tempo; continuar a história; usar o corpo; manter a calma.

ABECEDÁRIO.

A regra desse jogo é bem simples de explicar.

Bem, posso falar aprendi direitinho com minha orientadora Ana Achcar.

Com uma dupla por vez, vai se criando um diálogo em que a primeira letra deve partir da sequência do Abecedário.

Deve-se, no entanto, atentar para o progresso lógico da história contada em dupla.

Evitando que frases sem sentido afastem a atenção da plateia.

Falta cometida, engasgo ou erro? O participante que errou cede o lugar para a próxima pessoa.

Garantindo que a diversão continue viva para todos.

Observação: como no jogo **Pergunta-pergunta**, é fácil que este rapidamente vire uma competição entre times. O condutor deve deixar isso acontecer e chamar atenção da turma *a posteriori* caso o desenvolvimento tome este sentido.

Palavras disparadoras: rapidez de pensamento, atenção ao tempo; continuar a história; usar o corpo; manter a calma.

OLHA O QUE EU SEI FAZER.

No universo infantil, adoramos expor nossas habilidades adquiridas mesmo que estas, ao olhar adulto, não pareçam grande coisa. Neste sentido, talvez um pequeno pulo apoiando as mãos no chão tome a forma de uma grande acrobacia ao olhar da palhaça.

Uma dupla em cena, voltada frontalmente para a plateia. Este jogo possui dois focos: olhar para a plateia e olhar para a camarada de cena.

Participante 1 diz, trocando olhar com a participante 2: “Olha o que eu sei fazer!”

Neste momento, a participante 1 demonstra alguma habilidade única com foco voltado para a plateia. A participante 2 a observa durante toda a ação.

Ao acabar a ação, a participante 1 volta novamente seu foco para a participante 2 e diz: “E aí?”

A participante 2 responde olhando para a 1: “Legal!”

Assim fecha-se o primeiro ciclo. É importante que o texto acima seja dito exatamente desta maneira, com as mesmas palavras. A maneira de dizer o texto pode variar conforme a evolução do jogo.

Recomeçamos um novo ciclo, desta vez, com a participante 2 iniciando.

Palavras disparadoras: habilidade única; foco; limpeza de movimento; impulso; diversão.

| 🧑‍🤝‍🧑 | PRESTA ATENÇÃO, JÁ ENTENDI, ME EXPLICA

Este jogo é uma evolução do “Olha o que eu sei fazer”, adaptado aos princípios buscados na *Paca - Palhaçada Camarada*. Como no jogo que o inspirou, a direção dos focos de olhar é muito importante. A trilha utilizada aqui é a dos *Pais*, porque necessita que a Gogó tenha paciência, afeto, respiração e amor para regular sua raiva e fazer com que sua dupla atinja o objetivo.

Colocamos três chapéus diferentes no chão. Um deles será o da Gogó; o outro, o da Bebé; e o último, o do Mestre de Pista. Duas pessoas voluntárias são necessárias e cada uma deve escolher o seu chapéu. A condução usará o chapéu do Mestre de Pista.

MESTRE DE PISTA: Pois muito bem, vocês chegaram aqui hoje para conseguir o emprego no circo, não é? Vieram ao lugar certo, pois estou precisando de duas figuras como vocês, mas... preciso ver o número que prepararam. Eu vou ali atrás uns minutinhos e, enquanto isso, vocês podem me aguardar aqui.

Desafio feito! A dupla tem pouco tempo para relembrar o número que poderá mudar o destino de suas vidas e fazê-los fugir da fome! A Gogó deve iniciar o jogo voltando-se para a Bebé e dizendo: “Presta atenção!”. Bebé com o foco total na Gogó enquanto ela desenvolve alguma ação intrincada. Após assistir à demonstração, a Bebé pode responder: “Já entendi!” ou “Me explica?”. Caso fale “Já entendi！”, deverá

reproduzir a seu modo, porém o mais fidedignamente possível o que a Gogó acabou de lhe ensinar. Caso responda “Me explica?”, a Gogó deverá ensinar os mesmos movimentos **de maneira diferente**. Antes de ensinar novamente, a Gogó sempre fala: “Presta atenção!”.

Quando a dupla acabar de ensaiar o número, sai pela cortina para seu teste final. Caso eles demorem muito e não avancem, o Mestre de Pista pode convocá-los antecipadamente e eles terão que lidar com a frustração de não ter o número pronto.

Palavras disparadoras: ensinar; emprego; cronômetro; uma coisa por vez; tentar com verdade.



EU MANDO VOCÊ OBEDECE (*COMMEDIA DELL' ARTE*)

Este jogo utiliza um expediente comum à *Commedia dell'Arte* que é a construção cômica através de entradas e saídas de cena. São necessárias três pessoas sendo que, na maior parte do tempo, só duas estarão em cena.

Três chapéus diferentes estão no chão em frente à plateia: Mestre de Pista, Gogó e Bebé, respectivamente. Cada participante veste um dos chapéus e deverá desempenhar a função de seu respectivo chapéu.

Sai a Bebé e fica atrás da cortina. O Mestre de Pista precisa dar o pontapé inicial na cena: um comando simples para a Gogó (ex.: trocar um pneu de bicicleta, cantar uma música para seu casamento etc.). Da boa execução destes comandos, depende seu emprego. A Gogó deve se esforçar ao máximo para realizar as tarefas ordenadas pelo Mestre de Pista. Atarefada, ela diz: “Preciso sair 5 minutos para resolver umas coisas. Agora passe tudo para aquela sua ajudante, sem perder nenhum detalhe”

Mestre de Pista sai e Bebé entra.

Gogó repete os comandos do Mestre de Pista para a Bebé que, prontamente, tenta realizá-los.

Daí em diante, o jogo de entradas e saídas é mantido como forma de gerar interesse na plateia. Como sugestão, segue uma linha básica de dramaturgia:

1 - O Mestre de Pista entra novamente e pede para deixá-lo a sós com a Bebé para testar suas habilidades.

2 - O Mestre de Pista expulsa Bebé e quer falar com Gogó novamente.

3 - Gogó pede para ficar a sós com Bebé e exige que esta peça desculpas ao patrão.

4 - Gogó sai e chama o Mestre de Pista para conversar com Bebé.

e assim vamos...

Palavras disparadoras: seguir o comando; atenção; procurar efetividade; atenção à função do chapéu; defender o emprego.

| 🐾 🧑‍🤝‍🧑 ❤️ | EU MANDO VOCÊ OBEDIENCE / ADESTRAMENTO DA FILHOTE

Este jogo também foi criado como uma derivação do “Eu mando, você obedece”. Desta vez, para ajudar a desenvolver o conceito da Palhaçada Camarada.

Existe figura mais fofa do que uma filhote de cachorro? Alguém mais fiel? Com amor mais incondicional? Pois bem...

Dois chapéus no chão: Gogó e Bebé. A Bebé assumirá a *persona* de um filhote canino desta vez; a Gogó, a sua dona.

O jogo trará uma cena de adestramento dessa filhote. A Gogó ensinará um ou mais truques para sua animal. A filhote, com personalidade própria (ex.: superanimada, entediada, preguiçosa), muitas vezes não saberá (ou não entenderá) como executar as ações demandadas pela dona, mas, em nenhum momento desse

jogo, será permitida a violência como meio para atingir obediência. O afeto e conexão entre as duas é buscado acima de tudo.

Podemos misturar três trilhas neste exercício: *O Filhote, Os Pais e O Tesão*.

Palavras disparadoras: amor incondicional; carinho; recompensa; prontidão; energia.

| ❤️ | DANÇA DA LARANJA

Esta atividade, conheci como parte dos festejos juninos. Ela irá ajudar na preparação sensível e na brincadeira a dois.

Divide-se as participantes em duplas. Cada uma está com uma bola de tênis (originalmente seriam laranjas). A dupla coloca a bola de tênis na testa e, com as mãos para trás, deve dançar ao som de uma música romântica, sem deixá-la cair no chão e sem tocá-la com as mãos. Caso uma dessas coisas aconteça, a dupla se desfaz. Se alguma participante tiver ficado de fora (sem dupla), ela escolherá alguém da dupla que deixar cair a bola para ser sua camarada neste momento.

Nesta atividade utilizamos a trilha do Tesão.

Palavras disparadoras: conexão; olhos-nos-olhos; diversão; tesão; cumplicidade.

| 🐾 ❤️ 🌸 | A FÃ E A POPSTAR

Neste jogo, busca-se um pré-movimento, uma predisposição para a relação que tem que haver no início de qualquer jogo em dupla. Nós também trabalhamos a admiração através da relação de uma fã com sua Popstar.

História do exercício:

Através de um concurso, a Bebé ganhou a oportunidade única de estar no palco com sua maior “ídola”, num show para mais de um milhão de pessoas. Qual será sua reação? Como o show segue com o protagonismo da Gogó sob os olhos hipnotizados da Bebé? O que surgirá dessa oportunidade?

Indicações:

Dois chapéus no chão: Gogó e Bebé. Uma dupla em cena. Cada um assume sua função.

Gogó, de olhos fechados, deve seguir o movimento de uma música. Note bem: não é necessário dançar. O mais importante é seguir o estímulo musical que atravessa suas articulações, seus ossos e músculos e manter os olhos fechados.

Bebé entra em cena, percebe algum movimento da Gogó e, a partir dele, executa uma resposta com seu corpo. A admiração é tanta que os movimentos que ela passa a aprender com a Gogó parecem fazer dela um melhor ser humano. Então, primeiro a gente vê, depois a gente age; depois sente e, por fim, a gente deixa o pensamento agir. Observação: normalmente, no jogo branco/augusto, um faria graça do outro por criticar ou ridicularizar os movimentos do parceiro. É muito comum que isso apareça nesse tipo de jogo. No caso Gogó/Bebé, o pensamento é radicalmente diferente. A Bebé vê a imitação do movimento como uma forma nova de ler a vida. Lembra muito a relação de um bebê com o pai, que aprende a segurar uma colher, a caminhar ou mesmo a falar.

Esse jogo utiliza três das trilhas inspiradoras na relação de fã com popstar: O Filhote; O Tesão e O Protetor.

Palavras disparadoras: oportunidade única; exemplo maior a ser seguido; cheiro de sua “ídola”; tesão; cumplicidade.

| ❤️ | EU AFIRMO, VOCÊ PERGUNTA

1: Dois chapéus no chão.

2: Dois chapéus no chão?

1: Gogó e Bebé.

2: Gogó e Bebé?

1: Cada um assume sua função.

2: Cada um assume sua função?

1: A primeira afirma e a outra utiliza as mesmas palavras para perguntar dando uma entonação que leve ao diálogo fluido.

2: Que leve ao diálogo fluido?

1: A entonação modificada é que dará o tom da cena.

2: O tom da cena?

1: Amor, raiva, calma, sedução...

2: Sedução? Hummm

Utilizo nesse jogo a trilha do Tesão.

Palavras disparadoras: prontidão; abertura para o jogo; diversão; tesão; cumplicidade.

| 👪 ❤️ | CORREIO DO AMOR

Em cena, um banco com uma participante convidada.

Dois chapéus: Gogó e Bebé. Duas pessoas voluntárias para cada uma vestir um dos chapéus e suas respectivas funções.

Este jogo é inspirado em uma reprise clássica de circo.

A convidada sentada no banco é o alvo do amor de Gogó. Sua habilidade com as palavras é imensa, só rivalizando com sua timidez e, portanto, ela precisa da ajuda de sua camarada Bebé. Gogó ditará para Bebé uma declaração de amor que deverá ser levada por ela até a amada de Gogó.

As palavras e a importância de seu desempenho confundem a cabeça de Bebé e provocam vários desentendimentos que precisam ser reparados por Gogó a todo momento.

Exemplo:

Gogó: Vá até aquela linda mulher e diga palavras doces em nome.

Bebé (PARA A AMADA): O Gogó mandou dizer “brigadeiro, chuvisco, cajuzinho”

Gogó: Volte aqui, não é nada disso! Diga, por favor, para ela, que “eu não posso viver sem você”.

Bebé (PARA A AMADA): “Eu não posso viver sem você!”

Gogó: Não! Sou eu!

Bebé (PARA A AMADA): Mas ele pode, tranquilamente...

E por aí vai...

Utilizo para esse jogo a trilha dos *Pais* e do *Tesão*.

Palavras disparadoras: telefone sem fio; espaço de cada um no jogo; brincadeira com palavras; camaradagem; passeio por emoções.

| | **RESPIRAÇÃO: COLOCANDO A CADEIRA EM CENA**

Este jogo, aprendi com o mestre Avner Eisenberg e foi uma chave transformadora para entender a importância da respiração na presença da cena e no

tempo cômico. É preciso ser muito rigoroso em cada etapa para que este jogo se efetive com o seu melhor.

História do jogo: Gogó e Bebé foram escaladas para arrumar o palco para uma grande atração internacional. Eles precisam colocar a cadeira da estrela na posição correta. Neste jogo, utilizamos a trilha da Respiração.

Aplicação: dois chapéus: Gogó e Bebé. Chamamos dois participantes para fazer parte do jogo. Cada um escolhe o chapéu que representa a função que irá desempenhar no jogo. Como o jogo é baseado na inspiração, ele é completamente marcado por inspirações e expirações.

Entrada de Gogó:

(INSPIRAÇÃO) Gogó faz uma entrada segurando uma cadeira e saindo de trás da cortina.

(EXPIRAÇÃO) Seu primeiro contato visual é com a plateia. É importante que ele não traga nada, nenhuma informação da coxia, como um sorriso ou preocupação. Tudo deve ser construído a partir desse primeiro contato com a plateia e não antes.

(INSPIRAÇÃO) Gogó procura um lugar da cena que seria o lugar perfeito para ele instalar sua cadeira.

(EXPIRAÇÃO) Anda até o lugar com a cadeira nas mãos.

(INSPIRAÇÃO) Chegando ao lugar, prepara a colocada da cadeira no chão

(EXPIRAÇÃO) Pousa a cadeira no lugar exato do chão.

(INSPIRAÇÃO) Se afasta, confirmando que o lugar é perfeito

(EXPIRAÇÃO) Relaxar com o bom resultado de seu serviço pronto.

(INSPIRAÇÃO) Prepara-se para sair.

(EXPIRAÇÃO) Começa a sair de cena, mas para, rente à cortina.

(INSPIRAÇÃO) Logo antes da sua saída completa, volta o olhar para a cadeira.

(EXPIRAÇÃO) Volta seu olhar uma última vez para o público e sai.

Entrada de Bebé:

(INSPIRAÇÃO) Bebé sai de trás da cortina.

(EXPIRAÇÃO) Seu primeiro contato visual é com a plateia. É importante que ele não traga nada, nenhuma informação da coxia, como um sorriso ou preocupação. Tudo deve ser construído a partir desse primeiro contato com a plateia e não antes.

(INSPIRAÇÃO) Bebé entra em cena, passa o olhar pelo palco e avista a cadeira (colada pela Gogó)

(EXPIRAÇÃO) Fica contrariado com a posição em que ela está.

(INSPIRAÇÃO) Vai até a cadeira colocando suas mãos nela.

(EXPIRAÇÃO) Levanta a cadeira do chão, aliviada

(INSPIRAÇÃO) Se afasta, procurando o lugar perfeito para a cadeira.

(EXPIRAÇÃO) Acha o lugar.

(INSPIRAÇÃO) Vai até o lugar selecionado com a cadeira nas mãos.

(EXPIRAÇÃO) Pousa a cadeira no lugar exato do chão.

(INSPIRAÇÃO) Se afasta, confirmando que o lugar é perfeito

(EXPIRAÇÃO) Relaxa com o bom resultado de seu serviço pronto.

(INSPIRAÇÃO) Prepara-se para sair.

(EXPIRAÇÃO) Começa a sair de cena, mas para, rente à cortina.

(INSPIRAÇÃO) Logo antes da sua saída completa, volta o olhar para a cadeira.

(EXPIRAÇÃO) Volta seu olhar uma última vez para o público e sai.

Palavras disparadoras: lembrar de respirar; cada coisa a seu tempo; construção com a plateia; meticulosidade; calma.


EU CONTO, VOCÊ RECONTA

Neste jogo, precisamos da participação de uma dupla por vez. As duas pessoas sentam-se lado a lado (PESSOA 1 e PESSOA 2). Uma delas (PESSOA 1) deve começar contando uma história pessoal e verídica enquanto sua camarada (PESSOA 2) apenas observa, atenta a todos os detalhes. Quando a PESSOA 1 encerrar a história, passamos a palavra para a PESSOA 2. Essa deverá contar a mesma história em 1^a pessoa, transpondo os fatos verídicos e a evolução da história para o universo fantástico em que as palhaças habitam.

Dependendo da história original, podemos enfatizar algumas das cinco trilhas.

Palavras disparadoras: memória; atenção aos detalhes; fidedignidade; brincadeira; transposição.


PICADEIRO: O QUE EU FAÇO DE MELHOR? E VOCÊ?

Por uma sugestão da Madame Ana Achcar, este foi o primeiro grande jogo realizado no estágio docente e também o último, para que fosse notado o que, da experiência vivida, tinha afetado os corpos e o jogo da turma.

FASE 1 – Cada participante deve pensar em uma habilidade sua a ser posteriormente apresentada para os outros no palco. O picadeiro abre com apresentações individuais e variadas. Vale qualquer coisa que seja considerada “habilidade”.

FASE 2 – Em duplas ou trios, os participantes entrecruzam as habilidades demonstradas na FASE 1 e constroem uma cena a ser apresentada para o resto da turma.

Dependendo da cena criada, podemos enfatizar algumas das cinco trilhas.

Palavras disparadoras: risco; picadeiro; o que posso oferecer; como melhor apresentar; para quem apresentar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E

assim chegamos às considerações finais da presente. Assim como a única certeza da vida é a de que ela acaba um dia, minha mais forte conclusão na presente dissertação é a de que ela não termina aqui. Demorei para achar um tema que me levasse à pesquisa e, uma vez tropeçando nele e afagando sua face, percebi que seria um compromisso para vida inteira. A minha necessidade de atualizar os sentidos do riso, minha forma de me relacionar em dupla como palhaço é assumir, política e artisticamente, uma posição que não é fácil. Sempre achei que (talvez) o mundo acadêmico não faria parte da minha trajetória. Estava enganado. Sinto-me muito instigado, tropeçando em descobertas e emocionando-me com leituras. Minha atuação na arte esteve sempre atrelada à educação, uma posição política que também segue paralela à preocupação com o bem-estar social e com a ampliação dos direitos à cultura e à brincadeira. A Palhaçada Camarada começou com a proposta de uma pedagogia para outras possibilidades risíveis no jogo de palhaças e palhaços e partiu para a problematização das relações de amor e poder em dupla e em sociedade.

Uma das questões centrais desta pesquisa versa sobre a diferença entre autoridade e autoritarismo, começando nas propostas de formação dentro e fora do circo e o seu reflexo espelhado na dupla branco/augusto. A minha geração de artistas foi formada por mestres que exibiam o seu autoritarismo, narcisicamente, como premissa única de possibilidade de “descoberta do palhaço interior”. Historicamente, no circo, a tradição era passada através de gerações à base de uma

rígida rotina de exercícios e muito castigo corporal. Fui formado no teatro no final da década de 1990, me sentia grato (porém, confuso) pelos mestres terem conseguido quebrar minhas barreiras, acessar minha fragilidade e descobrir caminhos forçosos através da exposição pública dessa vulnerabilidade em cursos formativos atrelados à humilhação. Várias autoridades palhaçais passaram a mim, seu pupilo, o saber, bastando para isso a aceitação de abusos verbais, psicológicos e, por vezes, até físicos. Querendo ser bom aluno, eu ficava pensando como satisfazer o apetite destas figuras carismáticas, orbitando como planeta obediente e prontos para levar o legado de opressão com uma palavra de gratidão. E quantas e quantas vezes me senti estranho, com mal-estar, duvidei de minha capacidade, achei que não conseguiria atingir o estágio necessário para ser um bom palhaço. Hoje em dia, percebo em mim que esta forma de ensino já não exerce a mesma influência nem atinge os seus objetivos. Finalmente abri os olhos para certos tipos de relação tóxica, admitindo ser difícil reconhecer que, ao ser submetido a esse tipo de abordagem, por muito tempo não a considerei tão grave. Ainda é forte demais o peso da tradição da opressão, como um cânone aparentemente imutável, atravessando os séculos.

Antes da pesquisa começar, a ausência do mestre tirano e do palhaço branco opressor parecia marcar o fim do conflito, a morte da graça, o fim das palhaças e palhaços como os conhecemos. Passo a ver que, também na palhaçada, quem exerce o poder hegemônico sabe que um povo oprimido e docilizado se acostuma com tudo, inclusive com os maus tratos. Investigando nossos povos originários e suas maneiras de se relacionar em sociedade, percebi descobri o que a colônia do outro lado do oceano talvez nunca queira enxergar: uma autoridade que conquista o respeito de sua comunidade é duradoura e não implica a imposição de força. A violência, cartilha emérita da colônia e de seus palhaços brancos e augustos, é frágil e fugidia. Demanda o uso cada vez mais frequente de novas violências que conferem o poder de dominância ao opressor. A vontade dos oprimidos quando conseguem sair da apatia é vingar-se, dar-lhes um bom “chute na bunda” na primeira oportunidade.

Assim, quando tem chance, o augusto mira a retaguarda de seu inimigo branco para explosão de risada da plateia. Acostumada à esta pequena vingança, sente-se reconfortada e torna-se dócil novamente. “Ele (o branco) teve o que mereceu!”. Mas “ele” (o branco) continua mandando. A dupla branco e augusto é espelho dessa autoridade colonial, violenta, frágil e imposta pela força bruta. Quando um branco é contrariado pelo augusto, ele não busca conciliação; ele expõe sua raiva em gritaria e castigo. Domina o augusto pela ameaça da punição e acabou-se a história.

Minha busca por novos nomes partiu daí. Branco e augusto não cabem mais em minha boca e em minha mente quando quero formar artistas que desejam trabalhar a comicidade em dupla. Não me servem quando quero investigar o poder de cada função no jogo sem abandonar o universo do palhaço e suas múltiplas possibilidades de construção de sentidos, provocando uma bagunça gostosa que faz nossos cérebros sorrirem.

Precisamos de “novas formas”. Escuto as vozes de minha cabeça. “Novas formas, e se elas não existirem, é preferível que não haja nada...”(Tchekov, 1896), nos diz Trepliov. E, desde que li este trecho de *A Gaivota*, ainda em minha escola de teatro, sinto-me buscando uma revolução possível, enraizada em mim, mas que encontre o outro. Para buscar essa revolução, é necessário muito movimento e, portanto, a pesquisa já começa na ação.

Minha ação no campo da palhaçada segue me inquietando por décadas. Estes fundamentos teóricos estão, desde seu embrião, sendo aplicados na prática e endereçados à formação de atrizes e atores interessados na arte da comédia e da palhaçada nos hospitais com o Roda de Palhaço e na colaboração constante com o Programa Enfermaria do Riso, na UNIRIO. A dupla Gogó e Bebé me conferiu a possibilidade do riso não-violento e a certeza de que esta busca implica na necessidade de encararmos cara a cara nossas diferenças, nossas inadequações e incapacidades. Sabê-las como uma força e não como um motivo de chacota alheia. Uma Gogó não quer mandar em ninguém, mas sim encontrar saídas originais para

extrair o melhor de sua amiga Bebé e assim, juntas, conseguirem trabalho e vencerem a fome.

Reconheço então que o conflito enraizado no temor é facilmente reconhecível; o riso pela zombaria, o caminho mais fácil para um rápido retorno da plateia. Mas me parece pouco, me parece raso, me parece preconceituoso e violento. Saio então da violência e entro no campo poético do universo da falha. O lugar das palhaças em existência e ação. O riso pela poesia em ação das palhaças e palhaços é instigante, requer mais trabalho, tempo e neurônios funcionando. A arte imita a vida e falando ainda mais sobre o conflito, penso que viver em dupla é complicado dentro e fora dos picadeiros, não é? Vejo isso em irmãos, em casamentos, em amizades, na parentalidade... não é pacífico o tempo todo, por que seria então entre a dupla de palhaças e palhaços? O amor implica muito mais conflito envolvido do que um armistício imposto pela demonstração de iminente violência. Conviver é possível quando entendemos a singularidade do outro. Educar positivamente é também dar limites sem perder a ternura. Entender o que o momento necessita, com compaixão, jogar luz sobre o que se ignora para que eu possa avançar no bom caminho.

Assim é comum me comover com boas palhaças quando sinto lado a lado comigo. Comover pode ser *mover com*. Escolher andar em dupla é um roteiro em que o amor está envolvido, mas que se caminha junto com a raiva também. Se penso que, segundo o criador da não violência, Marshall Rosenberg, “no âmago de toda a raiva, há uma necessidade não satisfeita”, noto que pulamos várias etapas na dramaturgia da dupla quando, por decisão artística nossa, não deixo transparecer essa necessidade e todas as etapas posteriores que levam à sua regulação (ou não). A força então, quando empregada, é para **uso protetor** e não **uso punitivo**. A ideia da ordem estabelecida recai sobre a figura do Mestre de Pista e deixa os palhaços serem palhaços. O Mestre de Pista pode ser o dono do circo, um integrante do elenco, uma criança na enfermaria, tanto faz... o importante é saber que enquanto tiver alguém disposto a transgredir, terão outros tantos dispostos a conservar. Quando uma palhaça deixa seu posto anárquico para vestir um corpo conservador, ele deixa de ser

palhaça e queima o seu universo cheio de energia e possibilidade. Quando ataca seu parceiro, ela deixa de ser camarada para minar a boa vontade de quem a seguia. Vira patroa, capataz ou empreendedora (ironizando os emocionados neoliberais). Transforma a cooperação em obrigação e replica-se a teia de opressão nossa de cada dia.

Sem menosprezar a importância dos termos branco e augusto em minha formação, como palhaço e ator, posso reconhecer sua origem colonial e seus efeitos em nossa história enquanto reprodutores de um lugar violento e de dominação, de domínios derrisórios. Através de outras leituras, outras relações são possíveis, gerando novas assinaturas para novas duplas cômicas e artistas em formação. Por ter recebido esta história e, devido aos meus privilégios de homem-branco-classe-média, meu lugar de fala indefectivelmente parte da colônia, parte dessas duas figuras. Cada vez mais, pretendo entender em que nossa raiz brasileira, plena de sincretismos e belezas, pode nos ajudar a construir essas novas matrizes poéticas, caminhos e trilhas para duplas cheias de histórias em comum. Nesta ânsia, fui atrás de palavras poderosas em nossas línguas originárias. Daí surgiu a abreviação “Paca” (em português: prontidão, vigilante) e o nome de “Bebé” (em português: voar). Setas foram apontadas para o horizonte em que devem ser disparadas em um futuro doutorado. O mergulho em nossas festas, ritos e personagens que compõem nosso imaginário brasileiro é um desejo forte, mas deve ficar para novas investigações.

Encaro esta como a primeira parte de um mergulho cada vez mais profundo em nossas raízes. Segundo a filosofia africana, nossos ancestrais caminham ao nosso lado para nos inspirar. Eles não ficam no passado, mas caminham conosco, no eterno presente. Movendo essa roda pra frente, espero honrá-los. A arte caminha com nossos passos e os deles.

Quando discorri sobre Gogó e Bebé para o meu grupo e para as alunas e os alunos nas práticas docentes, me encheu de alegria ver que os novos nomes funcionaram, não houve resistência ou questionamento quanto à sua aplicabilidade

nos jogos e construções de cena. As descobertas contaram com a ajuda destas camaradas que generosamente emprestaram sua arte, seu ofício e suas horas ao empreendimento da presente pesquisa. Gogó e Bebé não poderiam ter soado infantil, ter parecido um apelido bobo, mas pelo contrário: foram imediatamente incorporadas nas discussões sobre os jogos e no entendimento da construção dramatúrgica de novas cenas de palhaças levadas às aulas. A nomenclatura nova fez sentido para mim, preencheu uma lacuna que não dava conta que existia até começar os estudos. Ao recordar essa experiência em curso, meu olhar se volta para dentro. O olhar vem seguido de um suspiro: “Ah! Como nunca tinha pensado nisso?”

O ser humano sempre falhou, continua e continuará falhando cada vez mais, pelo visto. Enquanto existir um lugar de falha, uma palhaça sabe onde morar, onde estender suas meias e cozinar botas furadas. Assim permanecemos por séculos e séculos. Espero ter segurado sua mão até aqui, minha camarada leitora, meu camarada leitor. Se um sorriso seu brotou ao fim desta jornada, é sinal de que estávamos lado a lado e que, como diria Meyerhold, imaginamos juntos uma revolução.

APÊNDICE

J

oi uma longa trajetória juntos e, para este apêndice final de minha dissertação, convocarei a fala dessas minhas tantas camaradas misturadas às minhas. Falamos sobre meus exercícios, sobre os temas propostos, sobre as aulas na UNIRIO e sobre a montagem de um espetáculo com o Roda de Palhaço. São estudos de caso comentados por quem viveu a experiência e continua pensando ativamente no seu fazer enquanto artista brasileiro, profissional ou em formação.

Começo com alguns relatos de alunos e de minha orientadora Ana Achcar sobre nossa experiência vivida em conjunto na disciplina de graduação “Jogo Cênico do Palhaço 1” e na disciplina mista com a pós-graduação, “Os Sentidos do Riso”.

“JOGO CÊNICO DO PALHAÇO 1” - SALA NELLY LAPORT - UNIRIO

“Nada começa grande, nem o amor”

(Achcar, 2024)

ALUNO 1: [...] Uma coisa também que o Gui sempre fala, que reverberou o semestre inteiro, mas que, para mim, ficou bem evidente quando as pessoas trazem seus trabalhos: mesmo sendo uma coisa preparada, dominada, de criação do palhaço, ele presta atenção naquilo que ninguém vai prestar atenção. Naquele detalhe que as pessoas jogam no lixo, que não dão atenção. Aí, eu acho que é muito bonito. Pra mim, essa é a parte poética das cenas, quando a gente fica vendo e diz: não tô acreditando que ele vai dar atenção pra isso, sabe? E joga um olhar que transforma em algo humano, algo que é pequeno. E tudo pode ser cena, tudo pode ser... Aí a gente sai de uma ordem do teatro, que às vezes é castradora. A gente fala: “ai, isso é pequeno”, “ai, isso é bobo”, “ai, isso é menor”... mas a gente percebe que não tem menor, não tem pequeno. Tudo pode ser, já que a gente pode jogar uma luz, a gente pode jogar um olhar. Eu acho que isso é uma das coisas mais importantes que eu aprendi nesse semestre.

ANA ACHCAR: O Sotigui Kouyaté sempre falava uma coisa da vida, né? Ele era Griô, então, ele resolvia problemas, ele sempre falava assim: “Toda grande briga começa com uma pequena querela”, sempre. Então, assim, não despreze o pequeno, porque os grandes dramas e os grandes risos nascem ali, no ponto, de um ponto. É assim na vida. Nada começa grande, nem o amor. [...]

GUILHERME: É projetar outros mundos mesmo, né? A gente projeta um outro mundo. Quando a gente está aqui, vendo essas cenas, a gente está projetando mundos. Esse mundo que a gente mora está esquisito pra caramba. Aqui (a Universidade) — e eu acredito mesmo — é o início de novos mundos. A gente traz

para eles outras coisas, outras possibilidades. O que tem de poético hoje? Essa coisa que aproxima a gente do que é da nossa essência, pra mim é onde mora o palhaço, né? Onde é que a gente dança, onde a gente navega. A gente se emociona, a gente chora, a gente se reconhece, né? Essas falhas, são esses lugares de falha que a gente tá falando.

ANA ACHCAR: Eu quero falar porque eu fiquei 11 encontros sentada nessa cadeira, né? Assistindo vocês... e o Gui. E eu vou dizer assim, poucas vezes eu vi uma resposta tão clara, hoje, a um processo como aconteceu aqui nesse trabalho. Para quem trabalha essas pedagogias do risível, é muito importante quando a gente observa a resposta. Essa resposta que tivemos hoje aqui, eu achei incrível. A resposta ao processo dos jogos. Incrível, no sentido assim: uma resposta pronta, precisa, presente. Mesmo que eu não consiga fazer a cena, eu estou usando. Eu estou mexendo, eu estou movendo. E isso também me emocionou muito. Eu me emocionei em várias cenas, em vários trabalhos, em vários momentos, com os detalhes pequenos, às vezes uma abertura. Sabe quando a pessoa abre uma janela e se mostra um pouquinho ali? Isso já é um avanço enorme, porque é muito difícil isso acontecer hoje. E a gente sabe que, para estar ali, a gente precisa abrir. Se a gente não abrir não tem como a gente ficar. Essa coisa que o Gui falou que foi tão legal que “isso aqui é uma projeção”. Aí me lembrei do Meyerhold. O Meyerhold foi um grande revolucionário. Ficaram 25 anos sem poder falar o nome dele. E ele dizia uma coisa logo no início, quando ele fez a revolução junto com Lênin, Trotsky: “Mas antes da gente fazer a revolução, a gente precisa imaginar a revolução”. Porque não tem como. Você tem que projetar, você tem que vislumbrar, você tem que ver a revolução. E a escola é o lugar de imaginar. Quando você vê um exercício assim, você fala: caramba, ainda há outra revolução possível. Porque ela está sendo imaginada nesses exercícios, nessas propostas, nesses novos risos que vocês trazem, nos olhares, nos detalhes, no pequeno. E isso revigora, revigora mesmo. Assim, tipo, cara, vamos pegar essas cenas, vamos fazer um negócio, vamos...

GUILHERME: E não teve nenhum tapa...

ANA ACHCAR: Isso! Não teve nenhum tapa!

ALUNA 2: O mais próximo foi para juntar as mãos.

ANA ACHCAR: É, exatamente! E isso é uma pronta resposta que fala da necessidade de, de fato, se debruçar sobre o que ele está propondo na pesquisa dele. É necessário! Se não, a gente vai parar de rir. A gente vai continuar zombando, a gente vai continuar ridicularizando, mas a gente vai parar de rir. O riso bom. O riso que faz a gente imaginar e que lá na frente faz acontecer. A gente precisa que aconteça, né?

JULIA: E aí, é muito bonito quando a gente vê num exercício de uma turma que tá procurando esse caminho do palhaço, da palhaçada, e encontrando esse lugar mais simples e por isso mais difícil. A gente fica se distraindo com um monte de coisa, um monte de ideia, com performance, não sei o quê... e tudo vai ter que estar a serviço dessa busca e desse encontro. Que ferramentas me ajudam nesse encontro? Dá para ver, assim, que vocês usaram ferramentas entre vocês e como conexão com quem tava (*só*) assistindo, com quem nunca viu. Por mais que eu saiba o que o Gui está trabalhando, não foi isso que me fez emocionar.

ANA ACHCAR: Por isso que o riso não é necessariamente gargalhar, né? É, o riso, ele tem esse lugar de...

JULIA: E rimos muito!

ANA ACHCAR: É, também, rimos muito e tudo, mas não era essa preocupação. Tinha uma coisa que passou a nos mover. Uma coisa que movia dentro. Na verdade, é isso: o riso é um deslocador. Ele te desloca, ele te tira de algum lugar e te leva para o outro. Tem um fundo também aí, esse lugar da violência que eu vi nos exercícios de vocês, de negação da diversidade. Por quê? Por que só é possível experimentar o contraste se você elimina o outro? Não! O contraste é potente, o contraste pulsa, é o tremor que o Larrosa fala da experiência. A experiência é um tremor. É um tremor!

E isso eu acho que é legal para a sua pesquisa, de pensar por que a violência foi se instalando. Da nossa dificuldade de viver com o que se apoia a nós, com o que é contrastante, com o que é mais complexo.

“OS SENTIDOS DO RISO” - SALA NELLY LAPORT - UNIRIO

Relatos extraídos do final de aula quando trabalhamos sobre uma reprise do livro de Tristán Rémy, chamada *Pratos Quebrados*.

ALUNA 3: Que disponibilidade, né? Paca, aquela primeira palavra que você nos trouxe hoje, é isso? Esse estado de alerta. Que transformação, né? Porque eu achei meio difícil esse texto. Eu tinha lido, mas acho que não tinha entendido tão bem. Daí o Gui foi pontuando, foi pontuando. Gente, olha o que a gente fez, olha o que foi feito, né? Eu fico muito chocada com essa transformação, com essa repetição que você traz desses primeiros encontros que começaram. Todo mundo começou a entender mais. Mesmo sendo diferente, só vai contribuindo, cada vez mais. Eu não estava acreditando. A primeira vez que a gente sentou ali no grupo, a gente se olhou e falou que não ia dar, sabe? Que disponibilidade, para cena, para estar ali! Paca, me veio agora. Coloca uma Paca, galera. [...]

ALUNO 4: É interessante porque quando você vê que a base é a relação estabelecida, qualquer jogo é possível. E aí, não interessa muito ali se a gente lembra do texto, mas se a gente tem estabelecido cada relação, o jogo fica muito mais claro, fica mais palpável. [...]

ALUNA 5: Eu acho que tem uma coisa interessante nas reprises e nessas entradas todas: a gente tem que pensar que o objetivo principal do circo é vender ingresso, é não passar fome. Então, quando a gente refaz essas reprises e entradas, tem um lugar para além da dramaturgia, que é: como eu faço essas pessoas, desse tempo, desse espaço rirem? Eu acho que ficou bem claro aqui, essa lógica do atualizar, do jogo com as brincadeiras da turma, né? Coloca o palhaço no primeiro momento. A relação é mais importante do que o texto. [...]

ALUNA 6: O Ésio Magalhães fala uma coisa que é muito boa, que é: não acontece nada com um palhaço fora do picadeiro. Então, quando você entra no picadeiro, você tem que saber tudo o que tá (sic) acontecendo. Para ele ser cúmplice. Se não, deixa de ser cúmplice e ele não ri. Não importa o que aconteceu ali atrás da barreira. Você entra, aí a sua história começa. [...]

GUILHERME: O Leris (Colombaioni), que é um palhaço italiano de família tradicional, ele fica doido aqui no Brasil, especialmente. Porque as pessoas sempre entram rindo quando saem da cortina. Por que vocês estão rindo? O que aconteceu que nós não vimos? Por que as pessoas adoram entrar rindo? É para ser simpático? Pô, peraí! Aconteceu alguma coisa que eu não vi!

“REPRISE, DE NOVO!” - SALA MUNICIPAL BADEN POWELL - RJ

Encontro ocorrido 23 de outubro de 2024.

Às vezes, uma boa conversa tem o valor de vários livros e acrescenta uma experiência incrivelmente poderosa. Assim foi quando convoquei o elenco do Projeto Roda de Palhaço para conversar sobre a vivência dos ensaios e treinamentos a partir da realização do espetáculo “Reprise, de novo!”, no CCBB-RJ. Seguirá, neste texto, parte selecionada de uma transcrição desta conversa em que cada integrante coloca suas inquietações e descobertas de uma maneira muito clara e sintética.

A cena que originou o debate foi uma adaptação nossa sobre uma reprise original em que uma palhaça diz que adora o seu chapéu e não gosta que ninguém toque nele, porém, ela não percebe que o chapéu está em posse de seus dois outros companheiros de cena. Eles devem devolver o objeto à cabeça original, sem que a dona perceba.

WILL: [...] Quando o chapéu dela é roubado, faltou uma evidência de maior autoridade.

ELIZA: Eu também senti falta da Shei-lá ter essa autoridade. (*volta-se para mim*) Desculpa, mestrando, eu não sei como é que faz essa autoridade menos violenta. Porque na cena da Ju (SHEI-LÁ) com a Letícia (MATILDE), eu sinto falta. Eu não vejo boas respostas como a reação às burrices dela, entendeu? Eu acho que é difícil! Se eu tivesse no lugar da Ju, sem poder brigar, não sei como é que ia ser, né? Eu sinto falta desse contraste mais evidente.

JULIA: Eu acho que acaba que eu não fui para o conflito. [...]

ANTÔNIO: Falta tensão...

WILL: Não vai funcionar 100%. Porque o fato é que a gente quer ver a Shei-lá irritada porque alguém pegou o seu chapéu.

JULIA: E a cena acaba quando isso acontece.

WILL: O momento que todos esperam é o que ela vai explodir porque viu o chapéu na cabeça da Ju Brisson (Pastilha). Se eu não vejo esse momento de explosão, não vamos para a apoteose, eu acho [...]. Eu comecei estudando com o Renato Garcia, o *Gracinha*, e ele postou um show internacional, uma vez — não sei se a Inglaterra ao nos Estados Unidos — de uma dupla. Era branco e augusto e toda a cena era feita sem diálogo. O branco se impunha assim, só olhando...

JULIA: Na verdade, a verdadeira autoridade é assim, né?

CESAR: Tipo autoridade de mãe...

JULIA: Sim! Até hoje em dia. Se eu leio uma contrariedade no olhar de minha mãe, eu penso: “Ih... não sou criança, por que estou sentindo isso? [...]”

JU BRISSON: Eu acho interessante essa questão que o Gui tá trazendo, né? Eu acho que é desafiador. Eu fico escutando, matutando assim, tipo: “Caraca, cara!”. O Gui trouxe para aula da quarta passada (na UNIRIO) duas reprises que ele vem trabalhando conosco há umas semanas. Elas são europeias e muito violentas. E aí, a conclusão do grupo foi: o Gui não sugeriu tirar a violência, ela se manteve. Alguns acabaram tirando, mas o que todo mundo da plateia falou foi que: fazendo e assistindo às cenas, o mais divertido não era a parte da violência e sim todo o resto! Só que, ouvir isso me traz uma conclusão diferente que é: “Que legal, a violência pode acontecer se ela não for o centro da comicidade!”. Porque eu acho que, quando o Gui traz essas coisas e eu fico confusa sobre a diferença entre autoritarismo e autoridade. São coisas diferentes! Paulo Freire faz essa diferença. Freire diz que a autoridade é muito importante e o autoritarismo, não. E que mesmo se houver, por acaso, um autoritarismo em algum sentido (aquilo que o Gui fala), ele mesmo pode ser a graça! A Shei-lá poderia ser mandona de um jeito que ela se torne ridícula fazendo isso. Minha dúvida na camaradagem é que eu acho que, às vezes, temos um pouco de medo de fazer um autoritário, mas ele existe.

ANTÔNIO: É isso! Exatamente isso que você falou. Eu fiquei pensando assim: “Caraca, será que a peça perdeu esse lugar da gente tirar da figura mandona? Não, não perdeu! Porque tem os Sargento Carrapato (*Shei-Lá brincando de militar*), tem o Adriano (Lindomar) com a Brisson (Pastilha), quando ele cresce para cima dela, que é ótimo! Então eu acho que realmente tem um lugar de tensão. Tem que se criar uma linha de tensão e aí... solta! Cria e... solta! A gente gera riso a partir disso. Sei lá, eu acho que foi isso que aconteceu assim... [...]

ADRIANO: Eu acho que tem a ver isso que o Antônio e o Will estavam falando, né? Por exemplo, na minha relação com a Juliana (Brisson)...

JU BRISSON: Eu tenho medo de você sim!

ADRIANO: Porque se eu descobrir que você não decorou a letra e não decorou a coreografia, você não está apta a substituir o Charlie Rivel e você tá (*si*) fora do meu espetáculo!

JU BRISSON: E ainda seria um pouco pior, porque você é um homem eu sou uma mulher. [...]

ELIZA: E essa cena de vocês dois que tem tudo isso foi a que uma pessoa me disse que mais gostou, por exemplo. A cena vai para o mais clássico possível. É da relação, né?

MADÁ: É muito, tem um desenho. Aquela perna da Brisson que vai esticando a gente quer ver duzentas vezes. É engraçado porque é um jeito de ficar submissa e também não, né? Ela vai escorregando a perna pra fugir assim e a gente fica esperando. É porque é muito limpinho aquela reação à ameaça. Dá vontade de ver isso na cena do chapéu.

JULIA: (*imitando a voz do carrapato em tom de ameaça*) “se alguém pegar no meu chapéeeeeu....”

WILL: Talvez falte também, com todo o respeito, um pouco do ridículo que a cena pede. Mostrar o ridículo da Shei-lá. Eu estava lembrando de uma figura que eu não

gosto, mas que é conhecida no desenho animado por ser ridículo: o Pato Donald! O Pato Donald você fica rindo dele estar irritado. [...] E nessa situação toda (a cena do chapéu), eu quero ver o ridículo da história, quero a ver a Shei-lá irritada, quero ver eles com muito medo. Você (Brisson) apatetada com o chapéu na mão porque para ela (Julia) o chapéu é muito importante. Talvez até o chapéu ser mostrado também como importante na vida dela, a beleza de estar com esse chapéu, né? [...]

GUILHERME: Talvez falte um cabeçalho, né? [...]

JU BRISSON: Tem horas que a piada está sendo construída. Tem horas que no “Reprise...” — foi bem pedagógico para entender uma dramaturgia do riso. Tipo entender onde que quebra o fluxo. O desafio do palhaço é riso a qualquer hora, a qualquer custo? Não. Só que aí, quando você vê, você tá (*sic*) num fluxo que você pensa: “vamos tentar fazer só mais essa piada?” e ela fragiliza a piada central, mas às vezes ela pode fortalecer a piada central... não sei, isso varia um pouco. Eu acho pedagógico para caramba.

CESAR: A gente começou uma coisa e aí abre... aí abre mais.... e mais! Onde é que a gente vai parar?

GUILHERME: Tipo no *Windows*, né? A gente vai abrindo janelas.[...]

JULIA: Eu tava (*sic*) conversando uma coisa com o Gui que me fez pensar sobre a pessoa que está com a função do branco. Me fez pensar na questão da diferença entre a relação do augusto com o Mestre de Pista e do augusto com o branco, que é palhaço também. Porque eu acho que é diferente. Porque no naquela cena do Pão de Ló⁹⁹ o cara que está com ele...

ANTÔNIO: Exerce a figura do branco, não é?

JULIA: É, mas não está de nariz.

⁹⁹ Palhaço Pão de Ló é Jonathan Cericola, quinta geração de artistas circenses da família Cericola.

JU BRISSON: Isso me confunde muito!

ANTÔNIO: Isso também me confunde na vida real, na hora do “vamos ver”.

JULIA: Espera aí, eu vou chegar lá. Quando o Léris¹⁰⁰ foi que ver nosso trabalho no hospital, ele falou que viu dois augustos. Não tinha muito essa história de branco. Eu acho que no hospital a gente tem a função de organizar a cena como branco, que pode ser a função do Mestre de Pista, e a gente misturou com sei lá o que... O branco que faz essas coisas? Me chamam de branco, mas depende de quem eu estiver jogando. Quando eu jogava com a Dani,¹⁰¹ eu era sempre o augusto porque não tinha autoridade maior que a dela. Igual com a Flávia¹⁰². O Socó¹⁰³ era mais experiente, então ele tinha a função de organizar o jogo, mas era visto ainda como augusto. A Dani pedia para as pessoas no hospital: “alguém tem um porrete com prego na ponta?”. Isso era quase um comentário voltado para mim de que: “Caramba, joga a droga do jogo! Não me irrita porque você tá saindo do jogo. Tá todo mundo rindo de você, mas isso vai para onde?” Ela ficava irritada no jogo (como branco) já que o inexperiente — que é o augusto inexperiente ou a aspirante a palhaça, aprendiz — errava uma, errava duas e já deixa não dava a *deixa* boa para a cena seguir. Não jogava o jogo que ela estava propondo. A branca estava na função de branca e a *coleguinha* que está brincando de ser augusto ficava cavando riso sem ter a visão do roteiro que ela estava desenhando. Então não te ajuda, te atrapalha! Gera riso, a criança super

¹⁰⁰ Leris Colombaioni é um palhaço italiano, representante da sexta geração de tradição circense, filho de Nani Colombaioni.

¹⁰¹ Dani Barros, palhaça Leonora, é atriz, diretora e produtora teatral. Integrou o elenco do Doutores da Alegria do RJ e participou como palhaça do espetáculo “Inventário - o que seria esquecido se a gente não contasse”(2010).

¹⁰² Flávia Reis, palhaça Nena, é atriz e produtora teatral. Integrou o elenco e foi coordenadora artística do Doutores da Alegria do RJ e do Roda Gigante e participou como palhaça do espetáculo “Inventário - o que seria esquecido se a gente não contasse”(2010).

¹⁰³ Sávio Moll, o palhaço Socó, integrou o elenco e foi coordenador artístico do Doutores da Alegria do RJ. Participou como palhaço do espetáculo “Inventário - o que seria esquecido se a gente não contasse”(2010).

gosta, supercola com a augusto e a pessoa que tá fazendo papel de branco fica assim:
“oi? Tem gente aqui!”

ANTÔNIO: Eu achei muito legal isso que você falou do Léris sobre a existência de dois augustos. Para mim, fez muito sentido! Talvez seja realmente mais sobre isso do que qualquer outra coisa. Mas alguém tem que assumir uma função ali, né? Eu até queria ouvir mais sobre isso.

CESAR: Tem aquilo que a Angela falou sobre a gradação do *status* entre o branco e o augusto.

GUILHERME: Sobre isso, eu fiquei pensando naquelas novas nomenclaturas: Gogó, Bebé e seus derivados Gobé, Begó e Bebê. Na verdade, fico pensando que, para mim, já não servem mais *branco* e *augusto* porque eu acho que branco e augusto são inimigos.

JULIA: Palavras também colonizadas.

GUILHERME: Eles vêm da colônia, eles vêm da Europa ocidental, eles carregam tudo isso e não dá pra abandonar. Para mim, o inimigo é outro!

ANTÔNIO: Isso é “Tropa de Elite 2”¹⁰⁴, né?

CESAR: E eu acho que o branco clássico eu nunca vi por aqui.

GUILHERME: Pois é, esse branco, no Brasil, não tem! O próprio Bolognesi fala: “eu pesquisei e não tem!”

ADRIANO: Ué, o Simi¹⁰⁵, do Lume, não é? Não seria o Simioni, o branco?

¹⁰⁴ “Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora É Outro” (2010) é um filme policial brasileiro de 2010, dirigido por José Padilha, que também escreveu seu roteiro.

¹⁰⁵ Discípulo de Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni (Curitiba, PR) é um ator-pesquisador, diretor e professor de teatro brasileiro, radicado em Campinas, SP, e cofundador do Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

GUILHERME: Porque ali é uma peça. Eles fazem o papel do branco como eles fazem talvez um Shakespeare. Qual deles é um palhaço branco fora do espetáculo?

JU BRISSON: O Simioni, na vida, é a coisa mais fofa.

GUILHERME: O Domingos¹⁰⁶ também fazia o branco no “Palhaços mudos”¹⁰⁷, mas o Domingos era também a coisa mais fofa fora dali.

WILL: No documentário do Fellini,¹⁰⁸ eu acho que tem uma visão muito forte porque tem um momento que só mostra os brancos. É muito legal de ver, porque você vê essa figura do branco vestido de vaidade.

JULIA: Ver a personalidade do branco.

WILL: O Nani (Colombaioni) fez parte do documentário. Você vê isso na roupa que eles estão ali vestindo, na forma como eles estão discutindo. Isso mostra um poder estabelecido, uma casta social, uma qualidade social que o augusto não tinha.

GUILHERME: O branco era o contratante do augusto, era ditatorial mesmo, na vida. O Antonet, por exemplo, e outros grandes brancos, eram *o cão!* Tinha alguns brancos que eram superfamosos por isso. O próprio Footit!

JU BRISSON: Uma amiga minha mora na Europa, se apaixonou por palhaçaria e foi fazer um curso com o Gaulier. Ela amou o Gaulier! Mas ela disse que teve uma menina que saiu chorando. Gente, eu não tenho mais como amar alguém se uma pessoa caiu nas graças dela, mas outra pessoa saiu chorando. Ela saiu querendo nunca mais fazer isso da vida, achando que não pode ser palhaça! Eu acho isso bizarro! [...]

GUILHERME: Sim, voltando para os nossos dois (Gogó e Bebé). Não é que não espero violência mais em nenhum lugar. Pode ter filme com violência, pode ter teatro

¹⁰⁶ Domingos Montagner Filho foi um ator, teatrólogo, palhaço, empresário, produtor teatral brasileiro e co-fundador da companhia de teatro La Mínima, junto com Fernando Sampaio.

¹⁰⁷ Espetáculo de Fernando Sampaio e Domingos Mortagner, baseado numa HQ da Laerte e dirigido por Alvaro Assad.

¹⁰⁸ I Clowns (1970) é um documentário que mistura realidade e ficção dirigido por Federico Fellini.

com violência, pode ter circo com violência... vão ter! Mas eu tô falando da violência entre essa dupla! Eu acho que, ali dentro daquela relação, pode existir até uma super raiva, pode ser intimidação, mas não vão chegar às vias de fato! É esse que é o negócio! Não vão chegar! Eu sei disso na experiência de ser pai. Tem hora que a gente fica: (*colocando as mãos na cabeça*) “Caraca, filho, pelo amor de deus”, entendeu? Mas a gente não parte para a violência.

JULIA: Mas a geração passada fazia isso.

GUILHERME: Mas a geração passada é a dona do branco e augusto.

JU BRISSON: É sobre ter violência, mas não chegar às vias de fato?

GUILHERME: A violência faz parte! Eu fico putaço algumas vezes! Mas eu não vou chegar e (*soltando um grunhido*)!

JULIA: A violência ou a raiva?

GUILHERME: Mas a raiva é violenta! O próprio Marshall, do livro da Comunicação Não Violenta, fala que tem hora que ele pensava, e se deixava pensar, ele pegando a cabeça de um cara que tava (*sic*) falando atrocidades e batendo com sua cabeça na porta do carro. Para também esvaziar depois. Porque se não passar por isso...

JULIA: Mas isso é raiva.

GUILHERME: Mas esse pensamento é violento para caramba!

ANTÔNIO: Mas eu acho que são coisas diferentes, eu acho.

GUILHERME: Eu sei, a violência são as famosas vias de fato, né?

JULIA: E a raiva pode ser construtiva também, né? Eu estava lendo alguém falando sobre isso. Era uma entrevista com uma mulher, uma cientista *fodaraça* (*sic*) e aí a entrevistadora perguntava: “mas o que te incomodava. Como é que foi você chegar a ser essa pessoa que você é hoje?” — ela teve dois filhos e é uma cientista super

renomada no mundo inteiro, uma mulher — e ela falou que, no início, quando começou a se destacar, todo mundo falava: “Ah, aquele artigo que o seu marido escreveu...” Ela: “Não, fui eu!” — ela era casada com um cara notório — e continuava a perguntar para ela: “Mas como é que foi que você construiu esse lugar?” Ela falou: “Na raiva!” Na raiva de ficar ouvindo essas *merdas* (sic)! É possível uma mulher ser uma física fera e amamentar o seu filho durante a palestra. É possível! Na raiva, não é na violência.

JU BRISSON: O Lacan fala de amor-ódio. [...]

GUILHERME: A raiva existe! O Lindomar naquela hora¹⁰⁹ nem está com raiva da Pastilha. Ele vai descontar nela (*em tom intimidatório*): “Então você vai substituir o Charlie Rivel?” e quando ela fala: “Sim!” e, num segundo, muda tudo, brilha o olho dele. Ele nem ouve mais nada! Está inebriado porque vai conseguir o que queria (fazer a cena). Mas ele passa pela raiva antes! Tem que passar. Não tem que ser só flores, a vida não é assim. Para mim, ficou claro também nas aulas (estágio docente na UNIRIO) que é a tal diferença entre o Mestre de Pista, o branco o augusto. Retificando: o Mestre de Pista, a Gogó e a Bebé. O Mestre de Pista, ele é humano, ele faz parte da nossa humanidade.

CESAR: É uma pessoa.

ANTÔNIO: Ele não é um palhaço, né?

GUILHERME: Isso, e a Gogó e Bebé são palhaças, elas fazem parte do universo da palhaça.

WILL: Então, nesse lugar, eu tô (*sii*) falando do Monsieur e da Madame, né? Porque quando ouço aquela história no livro do Libar,¹¹⁰ por exemplo, eu tenho uma certa repulsa de toda história que ele conta sobre a violência no processo de formação dele

¹⁰⁹ Citando um trecho do espetáculo reprise em que o palhaço Lindomar (Adriano Pellegrini) intimida a palhaça Pastilha (Ju Brisson) para descobrir se ela sabe ou não realizar um número.

¹¹⁰ Ele cita *A nobre arte do palhaço*, de Marcio Libar.

como palhaço, porque é uma coisa que eu não quero. Eu não chego nesse lugar assim. Eu sou completamente a favor das reprises de palhaço. Eu acho que quase todos os palhaços deveriam estudar e aprender as reprises porque eu acho que são didáticas e estão aí, sabe? Uma coisa que você fala para mim de orixá, de vodun¹¹¹, de inquice¹¹². Se eles estão aí e atravessaram os séculos, é porque existe! Agora, eu não estava lá, né? Não estava lá com Xangô quando encontrou com Oiá, casou com ela, daí casou com Oxum... eu não estava lá. O que aconteceu no meio da história, eu não estava. Mas eu também entendo que é preciso mudar porque para mim não me cabe! Se não tá me cabendo, eu não faço! [...] Agora, como é que a gente muda essa comicidade? Como é que a gente muda isso de uma forma que seja que não seja aquilo que é apresentado? É possível não trazer aquilo que é *mais do mesmo*. Eu gosto daquilo que é antigo? Gosto! Adoro reprise? Adoro! Sei fazer fora do que é uma reprise? Sei fazer. Agora, eu acho que, para as pessoas que começam, é muito didático. É muito fácil você começar a partir daquilo dali e aprender como é que você cria musculatura para um palhaço entrar em cena.

JULIA: Repertório, né? Não precisa inventar a roda...

GUILHERME: Então, nessas coisas a gente estava usando a reprise como ela era. Hoje a gente está tentando fazer diferente porque vimos necessidade. Eu não posso desaprender antes de aprender. [...]

JU BRISSON: O Gui trouxe ontem na aula uma coisa sobre o tempo. Falou muito do palhaço e seu tempo, mas o que eu acho super bonito é que o Gui falou pros seus alunos, hoje, em 2024, para não mudar nada, a princípio, e as coisas mudaram! Teve *palhaçaria bixa* mesmo de um jeito que eles não tinham previsto. Aconteceu ali! Porque os corpos estão vivos lidando e dialogando com uma coisa. Isso eu achei muito interessante porque não teve nenhuma coisa de “vamos revolucionar”,

¹¹¹ Prática religiosa oficial do Benin.

¹¹² No candomblé de rito Congo-Angola, são divindades equivalentes aos orixás iorubás.

“vamos fazer diferente”, “vamos criticar socialmente” e o corpo está vivo fazendo a coisa acontecer e isso é muito bonito.

WILL: Eu tive no ano passado muito convívio com o Pão de Ló e via reprises que ele fazia em cena que não eram da mesma forma que eu estava acostumado — por conta do Mestre de Pista que tem lá, por conta do conteúdo. Conversando com a Ermínia, por exemplo, de nosso estudo sobre o acervo do Benjamim, nos pegamos comentando sobre alguns seus textos de Circo-Teatro que não caberiam mais agora. Naquela época, era revolucionário você montar *A Viúva Alegre* no circo porque você estava aqui em um Rio de Janeiro sem televisão, sem TV Box, não tinha um bando de coisas. Trazia uma *approach* que parecia teatro? Fato! Talvez se você olhasse hoje em dia para tudo que você tem de *Broadway*, ou seja lá o que for, e você comparasse a montagem de *A Viúva Alegre*, do Benjamim, você achasse aquilo dali a coisa mais horrível que existe na face da terra. Mas é claro que também é revolucionário você montar uma peça do jeito que foi possível, com a envergadura que você tem, com as limitações que você tem e pensar isso no Brasil, dentro de um circo. Como é que você monta uma peça de teatro dentro de um circo? Como é que você traz isso à cena? Acho que tem muita coisa que é fruto do tempo e que a gente não discutia na época, mas que vai discutir agora. É maravilhoso ver o Zacarias,¹¹³ que estava lá travestido, fazendo aquelas coisas todas que eles faziam nos Trapalhões. Trazia um contexto folclórico? Trazia, mas também olha a invenção do você poder trazer para a televisão: um homem vestido de mulher quando você estava em plena ditadura, né?
[...]

GUILHERME: Eu trago agora uma coisa que a Clarice¹¹⁴ falou. Disse primeiro que vocês melhoraram muito corporalmente. (*aplausos*) Ela percebeu um outro nível!

¹¹³ O humorista Mauro Faccio Gonçalves, mais conhecido pelo nome artístico Zacarias, foi um ator famoso por criar e interpretar o personagem homônimo, com o qual integrou o célebre grupo humorístico Os Trapalhões, de 1973 até sua morte.

¹¹⁴ Clarice Silva é bailarina, mestra e professora de dança pelo IFF-Campos e, a mais difícil das tarefas: minha esposa.

MADÁ: Eu falei que estava musicalmente bom e não recebi palmas. (*risos*)

GUILHERME: Mas ela trouxe um bom problema também. [...] ela vê que a pesquisa está presente, mas notou que nós, na verdade, estamos tirando os meios de produção do palhaço. A maneira que os palhaços sempre aprenderam a se desenvolver...

JU BRISSON: Foi pela violência?

GUILHERME: Sempre foi. Ver esse palhaço que a gente conhece, que a gente estudou, esse palhaço europeu, sempre foi violento, sempre oprimiu seu parceiro [...]. Esse é o tipo de humor que não é mais uma boa para mim, esse humor quero longe. [...] Esse modo de produção está ultrapassado.

JULIA: Eu acho que a Clarice foi genial, é isso mesmo.

GUILHERME: E agora o que é que sobra já que eu não tenho mais medo da minha dupla? Eu posso ter até um pouco de medo em alguns momentos, mas o meu medo verdadeiro é outro. É um medo assim: se ela (Pastilha) não fizer a coreografia porque o Rivel morreu, a gente (Lindomar e Pastilha) não vai conseguir fazer essa cena. Ferrou para nós! O medo da Pastilha maior não é o Lindomar, ela tem medo porque eles não vão comer! O meu inimigo é o outro. O meu inimigo não é minha dupla. Aí, nesse ponto, pode ser o Mestre de Pista porque ele é humano. Um exemplo dos alunos da UNIRIO novamente: eles chegavam no improviso pro Mestre de Pista: “Ah, vem cá! Vamos fazer aqui uma coisa: você pega aqui essa arma e mira para mim¹¹⁵ ...” e aí o Mestre de Pista falava: “Beleza, deixa eu pegar aqui!”. Não, ele não vai pegar! Um palhaço está pedindo para ele pegar uma arma e ele vai pegar só porque o palhaço pediu? Por quê? Ele tem mais o que fazer! Se o palhaço branco ou Gogó, naquele caso, não tivesse que convencer o Mestre de Pista a fazer alguma coisa, ele não faria. Um *humano* não vai brincar assim, de bobeira? Um *humano* não brinca, um

¹¹⁵ Fazendo alusão à prática da reprise *Pratos Quebrados*, registrada no livro de Tristán Rémy.

humano quer ganhar dinheiro. O Mestre Pista é gente, é civil, ele faz parte da burocracia daqui. Mas o palhaço branco ou a Gogó agora tem o universo da palhaça. Ela vai se divertir, ela quer brincar, ela vai falar: “agora eu vou mirar aqui em você e você vai pegar a bala com a boca.” O Mestre de Pista vai topar isso?

JU BRISSON: Nessa reprise, o palhaço também recusa e fala: “Mas a bala não fura você de uma lado e sai pelo outro?”

GUILHERME: Sim, mas ele fala pro Bebé: “Se você morrer eu te dou oito francos!”, e ele, em sua patetice, diz: “tudo bem!”. Mas qual pode ser a sedução da Gogó pro Mestre de Pista? Não ia funcionar, ela tem que jogar com o que as pessoas normais pensam. Se por acaso falasse assim: “isso é um truque, se fizer esse truque que aprendi, a gente pode ganhar muito dinheiro”, aí pode interessar o Mestre de Pista. A Gogó tem que atrair o Mestre de Pista por esse lado para ele achar que vale a pena brincar. Ele é desse universo humano, é diferente. A Gogó é palhaça.

CESAR: Mas o branco é palhaço.

GUILHERME: Eu sei, mas muita gente não acha, acha só que o branco é o chato é o autoritário.

CESAR: Ele é ridículo.

ANTÔNIO: A Julia é um ótimo exemplo nesse sentido. Ela faz um branco que é divertidíssimo, é hilário, mas tem justamente a ver com o branco que explora o ridículo da autoridade, o branco que explora ridículo da organização, do fazer as coisas do jeito que ele quer, enfim... para mim é um exemplo super didático.

GUILHERME: É uma Gogó, com certeza. Onde é que a gente pode avançar se a gente tira essa violência, se a gente tira esse essa oposição? Repare: não é tirar o conflito porque na não violência você não evita o conflito, você olha o conflito. Porque aquele negócio: “Não vamos falar de racismo pro racismo não existir”, “não vamos falar de de sexo dentro de casa porque ninguém abusa ninguém dentro de casa”... Tem muita gente que acha que funciona assim: “não fala disso não!”

JULIA: Os moralistas.

GUILHERME: Porque a gente justamente olha para o conflito, onde é que tá pegando para você? Em um casamento de 40 anos, o que que deu errado? O que que deu errado para mim? O que deu errado para você? A gente pode consertar alguma coisa? Se não olhar para o conflito, a gente não tá falando de não violência, a gente precisa olhar para o conflito. Um exemplo: eu tô tentando te ensinar e você não tá aprendendo, como é que eu vou resolver? Você pode fazer isso para mim? Estamos contra o tempo, temos cinco minutos para fazer esse número novo, senão acabou para nós. Temos essa negociação dentro do conflito, mas só que não tem a violência, não tem opressão. Onde é que a gente ganha?

MADÁ: Uma coisa que é muito divertido, por exemplo: o Sargento.¹¹⁶ A gente vê aquela raiva crescendo no personagem, subindo pelo pé. O que que vai acontecer, ele vai explodir para algum lugar? Não precisa ser pra violência porque essa raiva toda aparece como um sentimento genuíno.

GUILHERME: Mas se fosse cinco anos atrás, essa raiva viria, ela daria um tapa na Pastilha, um tapa no Invólocro (Cesar Tavares): “Seus idiotas! Vocês não entendem nada mesmo!” (*imitando o Carrapato*)

ANTÔNIO: Ia fazer uma cadeia de tapas, um ia entender que era pra dar um tapa no outro e ia começar todo mundo a se bater.

GUILHERME: Aí, depois, eles iam levantar e dar um tapa nela. [...] Entenderam? Quando a gente tira o meio de produção do palhaço que a gente conhece (a derrisão, violência e opressão) a gente precisa entrar e chafurdar na poesia. Mas aí vocês vão falar: “mas a poesia não é engraçada!”

JULIA: Pode ser, eu amo!

¹¹⁶ O Sargento Carrapato é uma paródia ao poder militar interpretada por Julia Schaeffer no espetáculo “Reprise, de novo!”.

GUILHERME: A poesia é a subversão da língua entendeu, é a subversão da linguagem, ela transforma a língua numa outra coisa.

JU BRISSON: A Ana (Achcar) chama o palhaço de “poeta da carne”. É bem o que você tá (*sic*) falando, né?

GUILHERME: É tipo isso porque a poesia, ela subverte a língua. A língua sozinha é útil, a língua é dura. A língua é o português, é o alemão, não sei o que. Pois o poeta chega, mistura uma palavra com a outra. Você, um desses caras do capital, falar assim: “mas por que fazer poesia, aquela coisa complicada?”. Porque a maior parte das pessoas não enxergam essa metafísica que é quando uma palavra se junta com a outra, que junta com a outra...

ADRIANO: Substituir a violência pela poesia.

ELIZA: Não entendi esse negócio de poesia. Tipo assim, na prática, não consigo entender. Nem visualizo nada.

GUILHERME: A gente vai trabalhar exatamente isso. A poesia vai chegar pela reafirmação desse universo que é, em suma, poético. Quando um palhaço fala que vai dar um tiro, ele fala: “Mas a bala vai atravessar a minha pele e sair pelo outro lado. Isso vai ventilar o meu corpo”. Essa fala mora em que universo se não no universo do palhaço? Isso, para mim, é super poético, mas nessa hora você provavelmente escutará alguém rir. A plateia pensa: qual paspalho pode pensar assim? Para o palhaço, esse raciocínio aparece o tempo inteiro. É menos aqui (*aponta para a cabeça*) e mais no corpo, sabe? Mas isso é um caminho difícil porque, apesar disso, a poesia também é considerada como um lugar chato feito por um bando de intelectuais. Bom, eu não consigo ler o Manoel de Barros sem ficar sorrindo o tempo inteiro. Sorrindo por dentro, né?

ANTÔNIO: Eu acho isso muito massa. Acho que essa ideia da poesia é mais fácil a gente testar em cena do que ir elaborando porque é subjetiva para caramba. Aí o exemplo que você deu para mim é um exemplo da subversão do palhaço, está dentro

da linguagem, mas acho que ainda não é algo palpável. Fico super interessado em ver isso, mas eu acho que são coisas diferentes. Por exemplo: na cena do chapéu, fiquei pensando que a gente tirou a violência, mas acabou docilizando um pouco, sabe? Lembro da Ana (Achcar) falando sobre domesticar o palhaço. Acho que a gente domesticou, deixou o palhaço num lugar de não acreditar muito no que está acontecendo. Quase um lugar que perde um pouco o senso de realidade da cena, da relação. Acho que uma coisa é isso e outra coisa é saber coexistir em um espaço poético a raiva, o medo, tudo isso que a gente tá falando. Uma coisa não apaga a outra, enfim.

GUILHERME: Quando a gente põe isso na pauta é natural que a gente vá para o outro lado, que a gente tenha medo de avançar aqui na na raiva, a gente tenha medo de avançar na irritação, mas ela permanece. A raiva precisa aparecer para ser regulada. Mas essa regulação ocorre na tua frente, na frente da plateia.

WILL: [...] Porque eu acho que também tem esse lugar de ensinar porque a gente precisa ensinar. Tem muito pai e mãe que é muito autoritário e que faz violência com criança, que bate, que faz um bando de coisas. Como é que a gente subverte ordens, sabe? Como é que você subverte o poder que está estabelecido?

JULIA: Quando o Gui fala para a gente o exemplo de brincar de “irmão mais velho”, de “pai e mãe”, isso também contemplaria a relação do branco e do augusto. Tem um que sabe uma coisa e o outro que precisa saber. Culturalmente, a gente associou o lugar de ensino ao autoritarismo. É aí que a gente entra e está tentando descolar agora.

WILL: Uma coisa é estar aberto para ouvir o que você fala, e tá tudo bem. Outra coisa é você aproveitar um poder dado para poder dizer aquilo que eu posso e o que eu não posso fazer. Eu aceito qualquer liderança aqui, mas é muito melhor que isso seja feito por uma moral, por uma pessoa que enxerga porque precisa fazer tal coisa do que simplesmente falar o que eu tenho que fazer e acabou! Anarquia não chega a lugar nenhum.

MADÁ: Só o discurso dela (Julia de Sargent), a forma como ela fala e os erros, a gente já entende que ela é uma autoridade porque a gente lê isso.

JULIA: Ela é uma sub autoridade. Está imitando alguém que é autoridade.

MADÁ: E eu acho que não tem nada mais delicioso do que o sargento quando começa a dançar porque ele tem poder, mas estava na verdade doido para dançar e parece que alguém oprimia ele muito na vida.

CESAR: É bom pensar na história. Quando Philippe Gaulier começa, Arianne Mnouchkine, que são pessoas de uma mesma geração e trabalham com uma certa violência (eu adorava os dois), a gente tá (*sic*) falando de uma época, não essa época. A gente não discutia gordofobia, a gente fazia piada de gay abertamente...

ADRIANO: Tinha misoginia.

ANTÔNIO: Mas isso ainda era violento. É outra época, a gente entende o contexto.

CESAR: Mas, historicamente, isso não era reconhecido como violência, era uma piada.

JU BRISSON: Desculpa te interromper, só pelo raciocínio dessa frase. Não era reconhecido como violência, mas oprimia.

CESAR: Eu sempre fui gay.

JU BRISSON: Eu também sempre fui mulher.

CESAR: Eu ouvia piada de gay e não ria.

JU BRISSON: Minha experiência enquanto mulher: coisas que diminuíam a mulher, eu não achava exatamente ruim, mas o meu corpo ficava tolidinho. Você ficava travadinho?

CESAR: Assim, eu percebia que eles não estavam rindo de mim apesar de tudo. Era um acordo social que todos riem e você tinha que rir senão era apontado como gay.

ADRIANO: Ou antipático.

GUILHERME: Hoje seria “politicamente correto” [...]

CESAR: Eu vou falar uma coisa: não adianta a gente falar do passado sem entender o passado — meu pai fez história —, sem entender as cabeças de quem vivia naquela época. Se eu julgar hoje... daqui há 50 anos julgam a gente. Uma coisa que o Grotowski falou que eu achei genial: “o que eu faço é importante ou não é? Não sei. Daqui há 50 anos vão me dizer”. Não é agora. Enquanto a gente tá fazendo, a gente tem que fazer. O mundo tá mudando a gente tem que mudar! A gente vai ficar sem mudar nada?

JU BRISSON: Por que você está falando isso?

CESAR: Porque eu acho que a gente tem que olhar para as coisas e dar importância para Arianne (Mnouchkine), que ela tem, dar importância pro Philippe (Gaulier), que ele tem. Sem Philippe Gaulier, não estariamos aqui. Ele foi a pessoa que estudou o palhaço (junto com o Lecoq), mas ele foi a pessoa que levou essa linguagem pro teatro. O Lecoq era mais mímica (*sic*). Ele era uma pessoa muito direta demais? Eu acho. Eu vi muita coisa. Claro, eu gosto dele porque ele gostou de mim agora, eu gosto de quem é diretamente violento porque eu sei jogar com isso. Eu não fico bravo com um cara que é violento comigo porque eu sei o que ele está querendo fazer comigo em cena. Eu sou violento com você, para você ficar nervoso, para dali eu puxar uma coisa. [...] É um jeito de trabalhar. Tinha uma época que parecia que era importante ser violento, sei lá.

JULIA: Vocês não acham que tem a ver com essa pedagogia do autoritarismo que a gente associou a essas pessoas? Antigamente, tinha gente que apanhava dentro de casa, mas a ideia era que assim a gente estava educando ou a ideia é que eu tô (*sic*) te mostrando algo importante, talvez até sobre o mundo.

CESAR: Eu nunca apanhei, mas adoro gente que me manda [...]

JU BRISSON: Eu tô (*sic*) entendendo o que você tá falando. Beleza, eu acho que é muito importante reconhecer o passado, mas eu acho que tem um aprendizado que

eu acho que é atual. Entender que uma coisa é rigor, outra coisa é violência, é humilhação. O rigor é muito importante para qualquer artista. [...] Esta didática antiga pode funcionar, mas eu tenho o maior orgulho de questionar, porque eu acho que é importante, porque essa didática já foi. Eu acho que é um pouco o que o Gui tá (*sic*) fazendo. [...] O problema da coisa violenta é a verdade absoluta. Eu aprendi muito, sou outra pessoa depois que eu passei pela escola da Arianne, mas eu acho que o problema dessa escola é: ou é isso ou não.

CESAR: É uma história, acho que a gente não pode julgar essa história.

ANTÔNIO: Acho que a gente pode julgar essa história sim, cara, porque eu fico te ouvindo e fico pensando: é muito doido ver como realmente é um sistema opressivo enraizado que ele vai se manifestando de diferente formas, das formas mais explícitas — sei lá, um ditador chicoteando — às formas mais sutis, que estão nas relações de poder estruturais em diferentes nichos da sociedade como, por exemplo, no teatro. Então eu fico pensando: caramba, olha isso: o sistema é tão enraizado, tão forte, que a gente fica encontrando maneiras de justificar a violência que se comete. E aí, já tá errado para mim. Não tem justificativa possível, hoje, olhando para o passado, para cometer atos violentos em qualquer relação de poder. Quero reiterar que a gente não está desmerecendo o trabalho, a história dessas pessoas porque me parece que você está querendo defender o valor delas. Tem muita relevância a gente criticar dentro dessa construção histórica o sistema que essas pessoas usaram para sobreviver. E por que é importante? Porque até hoje rola! A gente ainda vê essa estrutura refletida em vários lugares, em escolas enormes e até em cursos de um dia. [...] Se existir uma só pessoa que diga que não quer mais, isso já mostra uma falha da parada. Acho que a gente já tem testemunho, tem evidência suficiente de que esses sistemas são ultrapassados, isso é uma coisa. Outra coisa é a história que a pessoa construiu, a poesia que a pessoa criou. entende? [...]

JU BRISSON: Acho que também tem discursos de grandes lugares de poder. Por medo de ser cancelado, elas fazem você capturar o discurso e manter as pequenas

opressões. É normal para quem tem o poder — e a ideia da colonialidade é essa — , você querer se manter no poder, então você vai agora criar artimanhas cada vez melhores. Então, o que o Antônio falou, eu concordo com tudo. É muito importante questionar, afinal, você só tem valor se você diminui o valor do outro? Você só tem valor se o outro não tiver valor? Isso cria polaridade.

GUILHERME: Isso é o branco e o augusto, por isso que eu acho que o branco e o augusto têm que “morrer”. Não dá para a gente reproduzir isso como se isso fosse a única forma risível possível.

ADRIANO: Só queria aproveitar essa deixa que você trouxe de volta, o branco e o augusto, para perguntar como é isso dentro do Gogó e Bebé que a gente está começando a descobrir, ou desenvolver. É sobre uma parada que eu quis testar no ensaio do espetáculo e achei que você ia tirar, mas, no final, você deixou. É uma coisa de ser meio passivo-agressivo porque tem uma hora que eu falo sobre a Pastilha: “Ela, que está sempre exercitando a minha capacidade de ter paciência...” Eu tô (*sii*) falando como se fosse um elogio, mas, na verdade, eu tô (*sii*) sendo escroto e ela recebe como um elogio.

WILL: Quando você diz que está exercitando a sua paciência não quer dizer com isso que você tem que ser negativo.

ADRIANO: Mas, de uma maneira floreada, eu tô dizendo: essa chata, essa irritante, essa burra não entende nada!

GUILHERME: Por que você é Gogó? Porque o Gogó fala bem, porque sabe escolher as palavras. No seu repertório, no seu universo, você escolhe as melhores palavras. O Lindomar pensa que essas palavras vão fazer muito bem a ela (Pastilha). Ela não vai achar que isso é uma ofensa, porque, de fato, não precisa ser. Isso mostra a realidade do que está acontecendo com você (Lindomar) naquele momento. Você precisa ter muita paciência para lidar com ela, de verdade. O Mestre de Pista demitiria a pessoa, mas você arruma, com esse fato, um jeito de te servir, engrandecer sua vida.

Ninguém elogiaria outra assim na vida real. Eu tô (*sic*) falando “essa pessoa é muito boa porque ela me faz exercitar minha paciência” e é aí que mora a poesia. Olha que coisa bonita. É a coisa mais bonita que tem no mundo! Em um mundo onde todos estão se matando, eu tenho uma pessoa ao meu lado que me dá a oportunidade de exercitar minha paciência. Ela faz isso todos os dias de manhã e de tarde e de noite também.

ELIZA: Mas eu acho que, quando ele fala isso, a gente lê como uma ironia.

GUILHERME: Porque a gente é humano! Por isso que a gente se deleita no universo dos palhaços. Porque a gente é um humano e a gente nunca pensaria assim. [...] Tem uma coisa que a gente vai desenvolver agora para frente que é a diferença entre a função e a natureza. Porque na cena a gente tem uma função muito clara, mas, às vezes, a minha natureza é oposta ao que me é pedido naquele momento. Um exemplo na vida: dando aula na UNIRIO, eu tenho que ser Gogó mesmo tendo uma natureza que é muito mais Bebé. Mesmo sendo um pouco mais atrapalhado, a minha função na aula precisa ser feita com segurança. Às vezes, a gente começa um jogo no hospital e eu percebo que comecei conduzindo o jogo. Nesse momento eu entendi qual é a minha função e aí, mesmo que esteja trabalhando com Lindomar (típico Gogó) nesse quarto, ele acaba sendo Bebé. Ele deverá buscar isso dentro dele, mesmo que não seja a sua natureza primordial. A gente tem que entender as ferramentas da nossa profissão e manter a nossa função até o final. Se a gente troca a função no meio do jogo, aí fica nisso: eu falo uma piada aqui e mando outra piada lá, que inventa uma outra piada aqui...no final você nem sabe onde começou! Isso é importante ser entendido. É uma forma pedagógica de construir uma cena em dupla.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

De grão em grão a galinha bota ovo

LIVROS

ACHCAR, Ana (org.). (Ana Lúcia Martins Soares). **Palavra de Palhaço. 1. Ed.** Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível.** Rio de Janeiro: FGV, 1999.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC. Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BARBA, Eugenio; ALVES, Patricia (trad.). **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.** São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

BARROS, Manoel, Exercícios de ser criança, 1999.

BOAL, Augusto. **O Arco Íris do Desejo:** o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente.** São Paulo: Editora Politeia, 2019.

CAMPBELL, Joseph. SOBRAI, Adail Ubirajara (trad.). **O herói de Mil Faces.** São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CAMPBELL, Joseph.; MOYERS, B. D.; FLOWERS, B. S. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros.** São Paulo: Global, 2012.

- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem:** palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro. Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Lili. **Palhaços:** Multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro. Mórula. 2019.
- CHANDLER, Charlotte; GUARANY, Reinaldo (trad.). **Eu, Fellini.** Rio de Janeiro: Record, 1995.
- DANIEL, Noel. **The Circus:** 1870-1950. Köln: Taschen, 2008.
- DISHER, M. Wilson. **Clowns & Pantomimes.** Boston-USA. Boston and New York Houghton Mifflin Company. 1925.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir.** História da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** [s.l.] Rio De Janeiro: Paz E Terra, 2019.
- FREUD, Sigmund. **O Chiste e sua Relação com o Inconsciente.** [s.l.] LeBooks Editora, 2019.
- GAULIER, Philipe. **O atormentador.** [s.l.] Edições Sesc, 2016.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HENDERSON, Hazel; EICHEMBERG, N.R. (trad.). **Construindo um mundo onde todos ganhem:** a vida depois da guerra da economia global. São Paulo: Cultrix, 2017.
- HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo.** São Paulo: Publisher, 2013.
- hooks, bell. **Ensinoando comunidade:** uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021.
- _____. **Ensinoando a transgredir.** A Educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

- _____. **Tudo sobre o amor. Novas perspectivas.** São Paulo: Elefante Editora, 2000.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** o jogo como elemento da cultura. MONTEIRO, João Paulo (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KANTOR, Tadeuz; BABLET, Denis (org.); **O teatro da morte.** São Paulo: Perspectiva. Edições SESC SP , 2008. – (ESTUDOS; 262/ Dirigida por J. Guinsburg)
- LARROSA BONDIA, Jorge. **Pedagogia profana.** Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético.** São Paulo: Senac 2010.
- LIBAR, Marcio. **A nobre arte do palhaço.** Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.
- LIGIÉRO, Zeca. **Teatro Das Origens:** Estudos Das Performances Afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2019.
- LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas:** Uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2020.
- MACHADO, Rosana Pinheiro. **Amanhã vai ser maior:** o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual. São Paulo: Planeta, 2019.
- MACHOTKA, Hana. **The Magic Ring:** a year with The Big Apple Circus. New York: The New York School for Circus Art. 1988.
- MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços:** Transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- _____. **Boas Misturas:** A ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NEI, Lopes; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas:** uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PONCE DE LEÓN, Facundo. **Daniele Finzi Pasca:** teatro da carícia/ Facundo Ponce de León, São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

POPJES, Jack e Josephine. **Dicionário Temático Canela-Krahô e Português.** Vol.1 Seção A. Distrito Federal: Summer Institute of Linguistics. 1982.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso.** São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos:** O maravilhoso mundo da palhaçaria. Salvador: EDUFBA, 2013.

RÉMY, Tristan. **Les Clowns.** Paris, França: Editora Grasset, 2021.

_____. **Entradas Clownescas:** uma dramaturgia do clown. São Paulo: Edições SESC-São Paulo, 2016.

ROSENBERG, Marshall. **Comunicação não-violenta:** técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais. São Paulo: Editora Ágora, 2006.

_____. **Vivendo a Comunicação não-violenta.** Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no Mato:** A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz. **Vence-demandá:** educação e descolonização. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

_____. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SEMEGHINI-SIQUEIRA, Idmáea. RODRIGUES, Lívia de Araújo Donnini (org.). LIPÚ, Aclício [et al.] (elaboração). **Vocabulário bilíngüe:** Terena– Português / Secretaria da Educação. São Paulo : SEE, FEUSP, 2010.

SENELICK, Laurence; CHESIRE, David F., SCHNEIDER. **British Music-Hall 1840-1923:** A Bibliography and Guide to Sources, with a Supplement on European Music-Hall. Handen, Connecticut: Archon Books, 1981.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro:** Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SIMAS, Luiz Antônio. **O Corpo Encantado das Ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. **Umbandas:** Uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SPINOZA, Baruch. **Ética.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.

STANISLAVSKY, Constantin; LIMA, Pontes de Paula (trad.). **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1986.

SZPILGEN, Tomás. **Adestramento Natural:** eduque e conquiste a confiança de seu cão. São Paulo: Editora Best Seller, 2010.

TORRES, Antônio; CASTRO, Alice Viveiros (colab.); CARILHO, Márcio (colab.). **O Circo no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração. 1998.

VALCÁRCEL, Amelia; CUNHA, Newton (trad. e notas). **Ética contra estética.** São Paulo: Perspectiva. Edições SESC SP, 2005. – (ESTUDOS; 209/ Dirigida por J. Guinsburg)

VOGLER, Christopher. (MACHADO, Ana Maria, trad.) **A Jornada do Escritor:** estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1998.

WEENS, Scott. **HÁ! A Ciência do Humor.** Quando Rimos e Por quê. São Paulo: DVS Editora. 2016.

TESES, DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

ACHCAR, Ana. (Ana Lúcia Martins Soares). **O papel do “jogo” da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo.** Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de Mestrado, 1999.

- _____. **Palhaço de Hospital:** proposta metodológica de formação. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Teatro-Doutorado. 2007.
- ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de Comicidade na construção do Personagem:** propostas metodológicas para o trabalho do ator. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Teatro-Doutorado. 2005.
- CORREIA, Aramís David. **A linguagem do Palhaço no Ensino de Artes Cênicas.** Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Teatro-Doutorado. 2020.
- DE JESUS, Jennifer Jacomini. **Palhaçaria Humanitária** – uma perspectiva decolonial sobre a experiência da ONG Palhaços sem fronteiras. UDESC. Florianópolis. 2020.
- MENDES, Gisele. **Brincares:** Contribuições das culturas afro-brasileiras e indígenas para a pedagogia teatral. Uberlândia: UFU. PPGAC: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Mestrado. 2020.
- NEVES, Elisa Socorro Cavalvante Botelho. **Gags, Clacs e Cascatas:** uma biomecânica da palhaçada. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Teatro-Mestrado. 2023.
- SANTOS, Carlos Eduardo Alves. **Os palhaços soviéticos e o teatro russo de vanguarda: diálogos e desdobramentos.** São Paulo: USP. Departamento de Letras orientais. 2016.
- SCHAEFFER, Julia Cruz. **Sobre Afetos e Presenças:** Encontros Virtuais Entre Palhaços, Palhaças E Crianças Hospitalizadas. Rio de Janeiro: UNIRIO. Programa de Pós-graduação em Teatro-Mestrado. 2024.
- SILVA, Daniel Marques da. **O palhaço negro que dançou 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 da Belle-Époque carioca. Tese de Doutorado. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2004.

ARTIGOS

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios.** Rio de Janeiro: A Bolha Editora: 2021.

BAFFI, Diego. **O palhaço arruaceiro no Brasil.** *Revista Anjos do Picadeiro* 8. Rio de Janeiro. n.8, p.47-55, nov. 2009.

BOLOGNESI, Marcos Fernando. **Circo e teatro:** aproximações e conflitos. Sala Preta, v. 6, n. 0, p. 9–9, 28 nov. 2006.

_____. **Contra Augusto.** Urdimento, v. 1, n. 20, p. 87–92, 29 jan. 2019.

_____. **Circo e teatro: aproximações e conflitos.** Sala Preta, v. 6, n. 0, p. 9–9, 28 nov. 2006.

_____. **O palhaço e os esquetes.** Urdimento, v. 1, n. 9, p. 87–95, 7 dez. 2018.

BURNIER, Luíz Otávio. **A Arte do Ator:** da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.

CAIRES, Suzana; MASETTI, Morgana. **Uma pedagogia através do olhar do palhaço no contexto de saúde...** Revista de CIÊNCIAS da EDUCAÇÃO. UNISAL, Americana, SP, ano XVII no 33 p. 39-57 jul./dez. 2015

DERRIDA, Jacques. **Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento.** *Revista Cerrados*, 21(33). (2012). Recuperado de
<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>

DIONIGI, Alberto, CANESTRARI, Carla. **Clowning in Health Care Settings:** The Point of View of Adults. Europe's Journal of Psychology, 2016, Vol. 12(3), 473–488,
<https://doi.org/10.5964/ejop.v12i3.1107>

EDITORIAL, equipe. Editorial. **Revista Psicologia e Saúde**, 28 set. 2021.

ENGIBAROV, Leonid Georgievitch. **Auto retrato de um palhaço.** O Correio da Unesco, v. 16, n. 3, p.17-23, março, 1988.

ESPINOSA, Yuderkys. **O futuro já foi.** In: Porque o feminismo decolonial é necessário? Porto Alegre: figura de linguagem. 2021.

FELLINI, Frederico. **Sobre o Clown in Fellini por Fellini,** Porto Alegre: L&PM, 1974. p.1-7. (trad. Paulo Hecker Filho)

FUGANTI, L. **Do Riso Cotidiano ao Riso da Terra.** Encontros Caldos de Humor, 12 jul. 2003.

HARTMAM, Saidyia. **Vidas rebeldes, belos experimentos:** Histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. São Paulo: Fósforo, 2022.

HARTMAM, Saidyia. **Vênus em dois atos.** In: Pensamento negro radical: antologia de ensaios. São Paulo: Crocodilo e N-1, 2021.

IMARISHA, Walidah. Reescrivendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça. São Paulo: Bienal, 2016.

LAGROU, Els. **Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa.** Rio de Janeiro: Departamento de Antropologia – IFCS/UFRJ, dezembro de 2005.

LARROSSA BONDÍA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** São Paulo: Revista Brasileira de Educação n°19, 2002.

LE GUIN, URSULA K. **A teoria da bolsa da ficção.** São Paulo: N-1, 2021.

LIBANEO, José Carlos. **Políticas educacionais no Brasil:** desfiguramento da escola e do conhecimento escolar. Cadernos de pesquisa, v.46 n. 159, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cp/a/ZDtgy4GVPJ5rNYZQfWyBPPb/?format=pdf&lang=pt>>

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar:** desenho das performances africanas no Brasil. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 21, n. 1, p. 133–146, 30 abr. 2011.

MALAVÉ-MALAVÉ, Mayra. **O poder transformador do riso.** Site do IFF/ FIOCRUZ.

19 Janeiro 2024. Disponível em:
https://www.iff.fiocruz.br/index.php?view=article&id=368:poder_riso&catid=8

MERISIO, P.; ARAUJO, G. G. DE; SILVA, L. D. C. **Experiências cênicas: fissuras criativas na escola com crianças e adolescentes.** Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 3, n. 36, p. 181–203, 13 dez. 2019.

MONTEIRO, Geovana da Paz. **A Moral do Riso em Bergson,** Feira de Santana: Revista Ideação, N. 41, Janeiro/Junho 2020.

OLENDZKI, L. C. **A dupla cômica de palhaços:** parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. Arte da Cena (Art on Stage), v. 2, n. 3, p. 033, 29 dez. 2016.

PICADO, Benjamin (org.). **Escritos sobre Comunicação e Experiência Estética:** sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte: PPGCOM/ UFMG, 2019.

PUCETTI, Ricardo. **No caminho do palhaço.** Revista Anjos do Picadeiro, n.5, p.20-23, dez.(2006, p.21).

SILVA, Daniel Marques da. **O palhaço negro Benjamim de Oliveira:** a construção de uma identidade mestiça. Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII) Florianópolis. p.33. 2003.

_____. **Subvertendo hierarquias e retracando fronteiras:** gênero dramático e escrita teatral no circo-teatro de Benjamim de Oliveira. Artigo. In: Anais da Abrace, vol.9, n.1. UFBA: 2008.

_____. **Do moleque beijo ao mestre de gerações.** Repertório, T. & D. n. 15, p. 131, 7 jul. 2010.WUO, Ana Elvira. **O clown visitador:** comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CATÁLOGOS, PERIÓDICOS E REVISTAS

ANJOS DO PICADEIRO. São Paulo: Sesc / São José do Rio Preto, 1999.

ANJOS DO PICADEIRO 3. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2002.

ANJOS DO PICADEIRO 5. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2006 - Edição comemorativa de 10 anos.

ANJOS DO PICADEIRO 8. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2009.

ANJOS DO PICADEIRO 8. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2009-2010.

ANJOS DO PICADEIRO 10. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo, 2011.

BOCA LARGA: Caderno dos Doutores da Alegria n. 1. São Paulo: Doutores da Alegria, 2005.

BOCA LARGA Caderno dos Doutores da Alegria n. 2. São Paulo: Doutores da Alegria, 2006.

DOCUMENTÁRIOS, FILMES E ESPETÁCULOS EM VÍDEO, DVD E DISPONÍVEL NO SITE YOUTUBE

Hotxuá. Direção: Letícia Sbatella e Gringo Cardia. Documentário. Brasil: Caliban Produções, 2012.

Jeanne D'Arppo, espetáculo solo de Gardi Hutter. Direção Ferrucio Cainero. Biel (Suíça), 2002.

La strada. Direção: Federico Fellini. Documentário. Italia: 1970.

Le Deux Voyages de Jacques Lecoq. Direção: Jean-Gabriel Carrasso. Documentário. França. 1999.

I Clowns. Direção Frederico Fellini. RAI TV, Leone, ORTF y Bavária França, Itália e Alemanha, 1970.

PABLO REARDEN. Licedei - (números de clown) - completo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dam24-emUQ>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

PÁGINAS NA WEB

www.bataclown.com

www.bigapplecircus.org/communityprograms/clowncare

www.cbpeteca.org.br

www.cirque-cnac.bnfr/

www.clowndoctors.com.au

www.clownevolution.blogspot.com

www.clownsinternational.com

www.clowns-sans-frontieres-france.org

www.leriremedecin.asso.fr

www.licedei.com

www.payasospital.org

www.rodadepalhaco.com

www.br.russiabeyond.com

www.studhistoria.com.br

Touching the Impossible: A Conversation with Slava Polunin | Los Angeles Review of Books. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/touching-the-impossible-a-conversation-with-slava-polunin/>>.