

O que é preciso para ser um palhaço?

Edu Silva*

* Palhaço, ator, diretor, produtor, iluminador, cenógrafo, sonoplasta e professor. Mestre em Artes pela UNESP. Doutorando em Artes pela UNESP. Cenógrafo na UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Avenida João Naves de Ávila, 2121 Bairro Santa Mônica - Uberlândia – MG CEP: 38408-144. E-mail: edusilva1965@gmail.com

Resumo |

O palhaço deve ser um personagem gerador de dialética por meio de comentários da cultura vigente. Ele visa provocar o estranhamento e polemizar o *status quo*. Este posicionamento essencialmente político e subversivo deveria se manifestar no discurso artístico de cada ator e atriz que se apropria do personagem em questão. A combinação de dois sistemas pedagógicos – a matriz circense de formação de palhaços e as inteligências múltiplas de Howard Gardner – poderiam combinar forma e conteúdo, de modo a alcançarmos uma formação de artistas palhaços com os potenciais apontados no início deste texto, em tempo menor com boa apropriação de técnicas e com autonomia de criação. Este artigo também faz uma explanação sobre as formações de palhaço existentes na atualidade, além de experiências vivenciadas pelo autor.

Palavras-chave: Palhaço. Comicidade. Bufão. Formação. Circo.

*Navegar é preciso, viver não é preciso.
General Pompeu, séc. 70 a. C.*

Não existe nada de preciso quando se pensa em formação de palhaço, mas é preciso pensar nisto, pois muitas pessoas precisam ser palhaços. Em um curso de formação de palhaços, deveria haver aulas de sociologia ou ciência política. Instrutores, professores, oficinairos, mestres, orientadores, enfim, qualquer formador de palhaços deveria pensar em procedimentos nos quais os palhaços em formação poderiam exercitar um discurso político próprio.

Essas afirmações dizem respeito à postura ética de um artista que deseja estruturar essa personagem, cujas referências históricas ilustram a necessidade de um posicionamento em relação ao *status quo*.

Eu acredito no poder dialético do palhaço e essa potência se constata em inúmeros exemplos: cômicos de tribos indígenas, bufões medievais do oriente e do ocidente, *Zanni*, palhaços de circo, comediantes do cinema mudo, *stand ups*, palhaças, *drag queens* e, até mesmo, alguns *youtubers* se colocam politicamente, desenvolvendo forma e conteúdo com componentes cômicos milenares.

Historicamente, as personagens equivalentes ao palhaço de hoje eram formadas dentro de um sistema baseado na tradição oral, na observação contínua de outros palhaços, ensaios de cenas com dramaturgia consistente e treinamentos físicos intensos. Outrossim, várias técnicas se agregaram a esses personagens: mímica, máscaras, melodrama, acrobacias, cascatas, dupla cômica, vestimentas, maquiagem, música, triangulação, o entendimento do espaço de encenação, malabarismo, artes mágicas, adestramento de animais, entre outras.

Sabe-se que a tradição oral desenvolveu-se na literatura oral, servindo de guia para a formação de muitos palhaços que, na maioria das vezes, necessitam de outro apoio pedagógico, obtido via oralidade, através de um palhaço mais experiente. É importante ressaltar que palhaços da contemporaneidade também se apropriam de estéticas menos populares como, por exemplo, expedientes pós dramáticos. Vemos essa estrutura nos trabalhos do palhaço Slavas, que apresenta cenas com dramaturgia aberta e carga poética baseadas na imagem e sonoridade. Outro exemplo é a dupla *Umbilical Brothers*¹, que apresenta cenas totalmente surrealistas e desconectadas entre si, se apoiando intensamente no poder de complementação lúdica do público.

A seguir, apresentarei algumas experiências que exemplificam a importância do discurso como base da construção artística. Em 2012, fiz uma oficina de bufão no Teatro Comune de São Paulo com *Beth Lopes*², que dividiu o estudo do personagem em três tipos: o grotesco, o profeta e o fantástico. Além da qualidade política que já se potencializa na forma materializada da máscara corporal, por meio de vestimentas compostas por sobreposições de texturas, cores e volumes, numa estética baseada no grotesco, no feio, no desequilibrado e no desarmonizado, vemos a potência do bufão dada pelo bando, pelo grupamento de figuras que denotam a vivência à margem do *status quo*.

Essas qualidades vêm acompanhadas de sons e gestos que compõem a personagem e que têm o objetivo de causar estranhamento, baseado na repulsa e no choque dado pelo desajustamento social. Mas, sobre o que um bufão fala para essa sociedade que ele despreza? O melhor exemplo que vivenciei nessa oficina diz respeito ao bufão profeta, com o qual exercitamos o verbo. Naquele contexto, o objeto que

¹ <http://www.umbilicalbrothers.com>. Acesso em: 20 jun. 2017.

² Professora de interpretação do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP e pesquisadora das técnicas de *clown*, bufão e de antropologia teatral.

catalisou os discursos dos bufões foi a bíblia, que foi colocada em destaque, à frente do bando. Um a um, se destacava do grupo, ia até à bíblia, a tomava em punho e desenvolvia um discurso sobre algum trecho, escolhido aleatoriamente. Depois de ler o trecho, começávamos a comentá-lo com ideias e interpretações muito particulares.

Foram realizados solilóquios com conteúdos confusos, mentirosos, profecias absurdas, bobagens, fantasias e provocações. Esse exercício trouxe posicionamentos pessoais dos alunos, ideias que se catalisaram através da atitude exigida pelo personagem e que geraram um estado de libertação, produzido pelo apoio do bando.

Promovi este mesmo exercício numa oficina em São Bernardo do Campo, em julho de 2012, quando foi oferecida em um bloco a linguagem do bufão, sequencialmente a uma oficina de palhaço. Durante os seis meses, com aulas aos sábados, os alunos tinham muita dificuldade em encaixar seus discursos políticos e artísticos nas dinâmicas e esquetes de palhaço, por isso propus o estudo do bufão. O procedimento foi feito com um jornal aleatório, do qual pedi que cada um escolhesse uma notícia para “profetizar”. Lembro que todos estavam com suas indumentárias e que trabalhei com um foco de luz feito por uma lanterna, o que auxiliou no estado de concentração dos atores e atrizes. O resultado, enfim, foi surpreendente, tanto para mim quanto para eles. Infelizmente, não havia público externo. Mas os bufões tornarem-se subversivos em relação aos artigos jornalísticos, sendo extremamente amorais, desrespeitando e deturpando as notícias.

Em outubro de 2014, pude assistir uma apresentação de Luiz Carlos Vasconcelos como o palhaço Xuxu, no espetáculo “Silêncio Total – Vem Chegando um Palhaço”, realizado em uma praça na cidade de Caraguatatuba, em São Paulo. A performance desse artista demonstrou como desenvolver cenas com a ajuda do público com extrema ética. O

palhaço Xuxu entra pelas arquibancadas e paquera diversas espectadoras, aproveitando para ironizar os namorados dizendo: “Como seu namorado é feio, namora comigo”, “Que estrupício, eu sou muito mais bonito e cheiroso que isso aí”. Como não obtém sucesso, segue para o palco, onde desenvolve vários esquetes, com a ajuda deste mesmo público: intima um dos namorados para um número, em que o faz desaparecer e reaparecer, depois de tentar paquerar novamente a namorada da vítima.

Já em outro número, no qual utiliza um monociclo, molha dois adolescentes com garrafas com água, não sem antes colocar capas de chuva nos meninos. Também, brinca com uma menina de aproximadamente seis anos, pedindo para que ela segure um microfone. Provocando risos, segue mudando de lugar o tempo todo, obrigando a menina a desdobrar-se em situações engraçadas. Ao final do espetáculo, Xuxu toca seu acordeon, chama cada um de seus “auxiliares” e pede que a pessoa se levante e venha para o palco. Por fim, ajoelha-se e agradece a cada um, realizando uma ação muito respeitosa e poética, coroando as outras que haviam demonstrado o ridículo de cada pessoa. Onde ele teria aprendido essa sutileza de enorme valor ético?

Na sequência, descrevo um exemplo que demonstra a importância da tradição oral encarnada na pessoa do orientador, de olhar treinado, que direciona seus ensinamentos com precisão para a personalidade específica do aluno. Quando falo da utilização das inteligências múltiplas, procuro valorizar principalmente a transmissão oral de conhecimento.

Ricardo Puccetti, ator e palhaço, que no início de sua carreira procurou ser palhaço copiando as atitudes de profissionais que via nos circos que passavam por sua cidade natal, teve na rua seu primeiro

terreno de experimentação e de contato com o público. Isso veio a “catapultá-lo” para outras atividades, como animação de festas, até o curso na faculdade de Artes Cênicas na UNICAMP, onde desenvolveu suas pesquisas sobre o clown junto ao LUME, e o contato com Nani Colombaiani, palhaço de uma tradicional família italiana de circo, de quem recebeu ensinamentos na mais pura tradição oral.

Puccetti estudou com os mais proeminentes pesquisadores da linguagem clownesca de matriz francesa, além de ter forte contato com palhaços da matriz circense. Como professor, já proferiu inúmeros cursos, oficinas e vivências para leigos e palhaços experientes. Sua contribuição como receptor direto da transmissão oral, através de um tradicional palhaço circense, nos oferece um consistente material para análise, como se percebe na transcrição de sua narrativa sobre a experiência com Nani Colombaiani:

Na primeira vez que eu fui trabalhar com Nani Colombaiani, trabalhei com ele um mês. O sistema dele de ensinar é o sistema do circo, você vai lá e fica trabalhando com ele, é uma didática antiga, não tem curso. Você ia e ficava morando na casa dele, ele velhinho. Na casa tinha um andar de cima que o aluno podia morar lá, podia trabalhar lá...um espaço bem grande.

Primeiramente, eu combinei de ir pra casa dele na segunda feira, mas não tendo onde ficar, pedi para chegar no sábado. Já instalado, pediu para mostrar o que eu fazia como palhaço: levei um monte de coisas, mostrei meus números e ele disse que estava bom. Depois pediu pra ajudar num serviço do lado de fora da casa: trocar uma lâmpada de um poste muito alto. Eu me confundia todo com aquela escada enorme... depois que troquei a lâmpada pediu pra eu mostrar outro número. Depois conversamos muito, ele contava histórias intermináveis de circo. Durante o sábado e domingo foi assim, pediu pra trocar uma peça debaixo do carro dele, no domingo à noite, ele já havia visto as cenas e estudado meu jeito de ser e falou: “Eu já entendi, a lógica do seu palhaço é que você não faz nada direito, mas você está sempre feliz”.

Depois trabalhamos um mês com esse conceito, tanto nas cenas que eu tinha prontas quanto em números tradicionais dele, para exercitar e aplicar as lições. “La Scarpeta” nasceu do trabalho com Nani Colombaiani, que morreu em 1999 (PUCETTI, 2011, s.n.)

Segundo Puccetti, Nani ensinava com ações concretas, ou seja, mostrando seus números e sua maneira de ser, pois por meio de atividades corriqueiras e práticas, a personalidade do artista se expõe e, assim, torna-se possível uma orientação direcionada e eficaz. A descrição acima denota que a tradição oral necessita de um tempo diferente de maturação em relação a um curso mais formal (oficina, *workshop*, ou outro modelo escolar, com um programa educacional otimizado), visto que a transmissão leva em conta a relação pessoal entre transmissor e receptor.

Colombaiani era um palhaço de muita experiência no ensino de artistas de muitas nacionalidades, o que influencia a transmissão oral, pois leva em conta a cultura do receptor, seu discurso artístico e sua vontade como palhaço. Por isso, ele pede para mostrar o que sabe fazer em termos de cena. Dario Fo alerta sobre essa questão do olhar sobre o aluno e sua cultura, uma postura politizante, que visa uma formação construtivista e não tecnicista. Esta, por outro lado, costuma padronizar as formas, em detrimento de uma formação de cunho dialético.

Outro ponto importante é o da precisão na realização das cenas. É enfatizado que o ator teatral tem uma tendência em prolongar o tempo de cena, fator que fragiliza o desenvolvimento da ação dramática do palhaço e, conseqüentemente, o arremate da cena. Pode-se notar um verdadeiro choque entre as técnicas circenses e as teatrais, pois o ator parece ter uma necessidade de demonstrar o raciocínio da personagem, o que parece ser uma herança dos métodos de interpretação realista e

naturalista, que visaram expurgar muitos dos expedientes do teatro popular.

Puccetti confia que o trabalho com Nani propiciou a criação do seu espetáculo solo intitulado “La Scarpetta”, em que o ator realizava inúmeras ações de complicação, resultando em uma peça que era um anti-espetáculo, ou seja, uma peça na qual não há a execução efetiva de nenhum número proposto, tudo era demonstração de como o *clown* era atrapalhado e complicador. As primeiras apresentações chegavam a ter duas horas e meia de duração; não havia desapego das criações, tudo era incorporado. A última versão apresenta uma hora e meia de duração.

Dario Fo, em seu livro “Manual Mínimo do Ator” (FO, 1999, p. 252-254), salienta a questão do tempo da cena e a somatória dos tempos de pausas e reações do público, que resultam num outro tempo do espetáculo. Cita como exemplo uma experiência pessoal, quando realizava um monólogo intitulado “História da Tigresa”: em uma primeira versão, o monólogo durava 25 minutos, mas após ajustes dramaturgicos diversos (ritmo, corte de repetições inúteis, muita descrição etc.), já na quarta versão, alcançou 55 minutos. Como Fo havia gravado todas as versões de seu monólogo, resolveu medir o tempo de participação do público: a primeira versão apresentou 3,5 minutos de participação (risadas, pausas, diversão do ator e do público) e a quarta, 18 minutos.

Entende-se que o ritmo é uma preocupação constante para os artistas cênicos, mas as descrições anteriores demonstram que a relação com o público é um referencial essencial, com a finalidade de afinação do trabalho realizado na linguagem popular do palhaço. Na tradição oral do circo, o ritmo e a relação com o público estão sempre

em primeiro plano. Puccetti vivenciou isso com Nani e incorporou esses saberes em seu trabalho.

Além disso, palhaços não brotam prontos das fontes, mas precisam de tempo para se encaixar em seus meios de trabalho e espaços de convivência. Entretanto, antes desta maturação, esses futuros artistas precisam de tempo de formação, para se contextualizarem com potência. Quando buscam essa formação, inevitavelmente, se confrontam com uma pedagogia viabilizada por um programa de ensino, muitas vezes, já otimizado, detentores ou não de uma margem de flexibilização em relação à origem, cultura, idade, gênero e posicionamentos políticos dos alunos interessados em serem palhaços.

Ainda, muitos palhaços não foram formados por escolas formalmente estabelecidas, mas estruturaram-se na experiência, na oralidade e na observação de outros palhaços, de modo que sua própria trajetória torna-se uma escola, que viabiliza o fortalecimento e a perpetuação desta personagem. Esta pedagogia estruturada na observação, na oralidade e na prática é permeada pela verticalização nos processos de ensino-aprendizagem, dando origem a métodos e didáticas de ensino que também podem vir a proliferar-se por outros tempos e culturas. Encontramos, enfim, três vertentes principais de formação: uma, que brota do circo de famílias itinerantes; outra, que vem da escola francesa (mais especificamente, das escolas de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier); e uma terceira, que se estrutura no hibridismo destes métodos e se imbrica com outros criados com fins específicos.

Fo (1999) cita que os atributos de um palhaço completo e pleno estão enraizados em origens longínquas:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: Voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes clowns são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos (FO, 1999, p. 303).

Um exemplo de artista com as características citadas por Fo é Roger Avanzi, que desenvolveu uma carreira muito eclética no circo Nerino, como o palhaço Picolino 2. Ele realizou números como Tony de Soirée, no trapézio e outros aparelhos, também em bicicletas e cavalo, além de tocar piston. Sobre essa tendência, Carlos Antonio Spindola, o palhaço Biriba, diz: “Todo palhaço toca um instrumento: o Piolim tocava trombone, o Arrelia tocava flauta e violino, e eu não tocava nada. Então, tornei-me um palhaço cantor” (MIMESSI, 2014, p. 18).

Fo de outro modo, dirige sua crítica a um tipo de clown que não exprime nenhuma capacidade de provocação, não possui nenhum empenho moral e político. Ele coloca este tipo de clown sob a perspectiva de uma formação falha, incompleta e superficial:

Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham com voz de cabeça, e acreditam estar representando o papel de um autêntico clown. Trata-se de uma patética ingenuidade. O resultado é sempre enjoativo e incômodo. É preciso convencer-se de que alguém só se torna um clown em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa (FO, 1999, p. 304).

A descrição de Fo denota várias questões relacionadas à formação, ou à falta dela. Na citação, aponta uma variação considerável de competências, as quais exigem aptidões e ensinamentos que, por sua vez, necessitam de muitos anos de prática, mesmo numa escola com programa de ensino amplo e intenso, as quais muitos aspirantes a palhaço não têm acesso.

Existem, entretanto, muitas qualidades de palhaços, para toda qualidade de atividades e trabalhos. De modo geral, o profissional forma-se dentro de parâmetros que ele mesmo traça, calcado em contextos absolutamente particulares e terrivelmente concretos. Idealizar uma formação nos leva ao paradoxo de um só tipo de palhaço, o que nivelaria por baixo uma personagem tão potente e traria reflexos na ausência de um discurso do palhaço.

Numa linha mais empírica de formação, o palhaço Pipo Jr. afirma que a melhor escola seria a pista ou o picadeiro, que agrega ritmo às apresentações; triunfos imprevisíveis; dedicação de estudo ao estilo pessoal de cada palhaço; maquiagens e de-maquilagens constantes; mudanças de público e inevitáveis falhas. Também dispara a seguinte provocação: “O teórico, tão inteligente, é levado a um beco sem saída, se não for para uma pista cercado de público” (PIPO Jr. apud FABBRI, J.; SALLÉE, A., 1982, p. 146).

Quem corrobora com Pipo Jr. é Leo Bassi, ao afirmar que: “um mês de rua equivale a um ano de escola de circo”. Ele apoia sua afirmação no conceito de que, geralmente, um professor de técnicas circenses já não é mais um artista do circo, porque se retira de seu elemento, se retira da experiência diária da vida profissional, que é a necessidade de vencer, de ganhar dinheiro: “A escola de circo é um microcosmo do circo” (BASSI apud FABBRI, J.; SALLÉE, A., 1982, p. 147).

Entretanto, as escolas, cursos rápidos e oficinas são os únicos meios disponíveis para muitos jovens terem contato com as técnicas circenses. Ademais, é notável certa similaridade em vários programas de ensino para palhaços das escolas de circo espalhadas pelo mundo, o que demonstra sim a existência de uma “saber partilhado” e transmissível no contexto escolar. Entre elas, na Escola de Circo de Moscou é trabalhada uma educação ampla com foco na formação intelectual, visando melhor utilização do humor e criatividade. O curso dura quatro anos, dos quais os dois primeiros são para treino e os dois últimos, para preparação de um número.

Na China, desde 1950, estruturam-se trupes para formar jovens a partir dos quinze anos, que treinam e ensaiam seis horas por dia em um curso de cinco anos, composto por acrobacias, dança, artes cênicas, palhaçadas e línguas estrangeiras. Em 1980, havia 6000 alunos no programa de formação chinês. Já no contexto norte-americano, no Clown College of Ringling Bros and Barnum and Bailey Circus, é oferecido um curso de três meses, no qual são dados os conceitos e práticas de maquiagem, acrobacias básicas e entradas e reprises diretamente no picadeiro.

No programa da Escola de Annie Fratellini, na França, em 1982, treinavam-se³ palhaço, depois de seis meses que o aluno tivesse estudado dança e acrobacias. Em seguida, partia-se para um programa específico, compreendido por:

- 1- Consciência corporal: quedas, cumprimentos, pantomima;
- 2- Improvisação;

³ O termo treinamento surge com muita frequência em algumas bibliografias e também nas entrevistas e sugere uma agregação de três fundamentos: o ensino básico, ensaio e o estabelecimento da técnica por meio da repetição.

3- Construção de entradas e entendimento da precisão e arremates;

4- Voz: naturalidade, sotaque, força e tonalidade e estudos para encontrar e enfatizar características da expressividade pessoal;

5- Maquiagem: pesquisar a personagem.

Atualmente, a L'Academie Fratellini, na França, oferece um curso de três anos, com ensinamentos de acrobacias, equilíbrio, treinamento físico e curso intensivo de dança, teatro e música. Complementa-se a formação com um programa de conhecimentos e competências:

- Campo criativo: oficinas de escrita, pesquisa e apoio paralelos às performances;

- Teoria: análise de artes do espetáculo, história da administração do circo, produção, economia, gestão, anatomia, segurança e governança do circo, aulas de teatro.

Por fim, a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, também na França, existe desde 1956 e oferece uma formação para atores em dois anos. O clown aparece no segundo ano como um fechamento, calcado no riso e suas variedades cômicas. No método de Lecoq, o contato com a técnica do clown vem propositadamente ao final do percurso, conforme abaixo:

(...) o clown exige uma forte experiência pessoal do ator. Na tradição do circo, os clowns, em geral, são feitos pelos velhos artistas. Os jovens ainda estão nas proezas (corda bamba, trapézio, etc.), e, como os velhos não são mais capazes disso, tornam-se clowns, expressão de uma maturidade. De uma sabedoria! (LECOQ, 2010, p. 230).

Pode-se concordar com Lecoq no quesito sabedoria, mas relacionar uma formação completa com a idade do estudante incorre em dizer que jovens não podem ser bons palhaços. No circo brasileiro, contrariamente, os palhaços começam ainda jovens, observando e adquirindo conhecimentos com os mais velhos, que passam sua sabedoria via a transmissão oral. Em **O Corpo Poético**, livro em que expõe o projeto pedagógico de sua escola, Lecoq foca principalmente na descoberta de um clown pessoal, que se catalisa a partir de uma figura que coloca o aluno em constante jogo com o público e consigo mesmo, o *Monsieur Loyale*⁴.

Em relação à didática do *Monsieur Loyale*, trata-se de um jogo mais negativo do que positivo e que vai totalmente de encontro à minha proposição de uma pedagogia mais calcada na autonomia. No meu entender, uma personagem que desconstrói constantemente o propenso palhaço, dando poucas pistas de qual caminho tomar para se estruturar, não funciona para todo aquele que se presta a um curso que tem este procedimento como base. A ideia de colocar o aluno em estado de fragilidade e estimular a vivência de se sentir ridículo pressupõe que esse aluno tome atitudes sem muito raciocínio, reagindo por meio de impulsos e gerando uma dramaturgia mais calcada na absurdidade. Na minha opinião, este é um jogo perigoso, que não considera a inteligência de cada pessoa, uma vez que cada um reage de maneira diferente a cada estímulo. Além disso, é preciso considerar que um jogo ou procedimento dentro de um curso de formação de palhaços objetiva, acima de tudo, o entendimento de suas potências e qualidades individuais.

⁴ O Conceito de mestre de palhaço vem do *Monsieur Loyal*, ou *Senhor Loyal*, diretor de cena que apresenta espetáculos de circo tradicional. Esses mestres, no aprendizado das máscaras, especialmente a do palhaço, assumem a coordenação, estabelecendo uma relação com o ator no jogo teatral. Conhecida no Brasil como “Faça-me rir”.

Mas, e se o indivíduo não for colocado em risco, como ele saberá de seus limites e exercitará a superação? Então, é preciso dar-lhe a oportunidade “da virada” em relação à personagem que exerce o poder. Sugiro que todo Monsieur Loyale se submeta a uma didática em que ele mesmo seja ridicularizado pelo palhaço que se entregou à humilhação (como se faz em muitos cursos de matriz francesa), com a finalidade de devolver o poder de discurso ao palhaço que está nascendo.

É natural que essa didática seja aplicada em um curso de formação de palhaços. A agressividade e o embate podem ser vistos nos *canovacci* da *commedia dell'arte*, quando os servos envolvem os patrões em trapalhadas que os desnudam em personagens mais ridículos que os primeiros. É importante salientar, contudo, a importância das festas populares da Idade Média, que evidenciavam que mesmo os mais poderosos devem enxergar suas atitudes absurdas. Eles também devem exercitar o senso de ridículo, ou se perderão nos labirintos do poder.

A parte das críticas cabíveis, Lecoq torna-se matriz de formação de clowns e um grande multiplicador, que teve como alunos e colaboradores na construção de seu método de formação de atores os nomes de Richard Pochinko (Canadá), Francesco Zigrino (Itália), Dario Fo (Itália) e Philippe Gaulier (França). Os parceiros, entretanto, também tiveram rompimentos. Em 1968, Dario Fo rompeu com Jacques Lecoq, legando a nós uma posição dialética a respeito de um elemento importante na formação, que é aquele com o qual o aluno consegue estruturar, por distanciamento, um discurso artístico que possibilita contextualizar o palhaço com seu tempo e espaço. Veneziano (2003) aborda esta questão:

Dario desentendeu-se com Lecoq, definindo sua comicidade como algo estéril, estereotipado e fechado em si mesmo. Para Dario, a partir de um determinado momento, ficou impossível fazer teatro cômico sem

que, nos mecanismos do riso, entrassem também os elementos da crítica social e, sobretudo, a interação com o público. Segundo ele, o aprendizado das técnicas não pode ser servil. É necessário que o ator conheça o contexto ideológico e moral com o qual vai se comunicar. É necessário estar atento ao público. Entretanto, aquele que incriminou o mímico francês por deixar todos os seus alunos “iguais” foi quem melhor utilizou as lições apreendidas (VENEZIANO, 2003, p. 103).

Philippe Gaulier torna-se, saindo da escola de Lecoq, também um influente formador de clowns e bufões, por meio de sua própria escola e de cursos internacionais que tem ministrado. Hoje, a escola de Philippe Gaulier é um importante centro pedagógico para atores que, em um de seus módulos, verticaliza o ensino do clown. Cristiane Paoli Quito, entre outras formadoras brasileiras, estudou ali e repassou os procedimentos do professor, disseminando a presença do clown no teatro paulistano, a partir dos anos 1980.

Gaulier foi assistente de direção de Lecoq por nove anos. Por essa razão, chegou a uma estrutura pedagógica parecida, mas criou procedimentos particulares que passam pelo viés de sua personalidade e estão totalmente calcados no jogo. São quatro os princípios que, segundo ele, devem permear a relação entre os atores que se colocam nesta proposta: ponto fixo, jogar em maior e em menor, a cumplicidade e o prazer.⁵

Retornando à oficina de bufão com Beth Lopes, citada anteriormente, pondera-se que aicineira aplica técnicas aprendidas com Philippe Gaulier, exercitando conceitos como andar em bando; o bufão grotesco; o bufão profeta e o bufão fantástico. Lecoq também introduz o bufão no seu curso para atores, entre as práticas de *commedia dell'arte* e da tragédia, ao mesmo tempo que explora as

⁵ Ver detalhes em SCALARI (2011), p. 09.

deformações do corpo, a zombaria e o mistério, itens que encaminham a estruturação da tragédia. São conceitos que podem ser associados, por contraste, com a formação de clown, trazendo o que diz respeito a uma certa higienização do grotesco que a figura vem recebendo em sua composição, aprendido com os cursos e oficinas calcados nas técnicas de Gaulier e Lecoq. O curso também faz refletir sobre o fundamento de se andar em bando e a potência discursiva que um coro pode alcançar.

Ainda, Beth Lopes enfatiza o fator da contextualização, quando propõe para seus estudantes uma pesquisa relacionada aos frequentadores do “fluxo”, região localizada naquele momento no bairro do Bom Retiro, que se tornou um centro de consumo e distribuição de drogas, principalmente, de crack. Para ela, o grotesco não surgiria da imaginação e sim de uma realidade concreta. Desta forma, o bufão revela-se como ferramenta crítica, já que sua forma é construída num registro do feio, do extrapolado, do deformado, do desagradável, com uma liberdade que se dá no plano da contravenção. É certo que o palhaço de circo também tem a potência de trabalhar neste registro, ficando a questão sobre o porquê do clown ter limpado o aspecto do grotesco de sua composição.

Na associação do clown ao bufão, senti-me provocado pela facilidade com que este último se coloca de maneira mais ácida e incisiva, com frases e ações mais cortantes, características que o clown pode possuir, mas que algumas linhas de formação não favorecem como linguagem, por estabelecerem que o clown, quando em jogo, se apoia na ingenuidade e na relação mais pueril. O trabalho com Beth Lopes, de outra forma, trouxe pontos importantes para serem analisados sobre essas fronteiras construídas para o bufão, o clown e o palhaço. Estas fronteiras deveriam servir para pesquisas e estudos das peculiaridades das comichadas que são colocadas em jogo, mas que, dependendo do programa de formação pedagógica, podem ser cristalizações

limitadoras dos vários métodos existentes, que partem de matrizes específicas.

De sua parte, o jovem professor de clown, David Bridel, realizou uma oficina via intercâmbio firmado entre a ECA/USP e a University of Southern California, em julho de 2013. Seu método, apesar de não ter esse objetivo, revela características essenciais para a formação de palhaços, pois é um método totalmente híbrido, que imbrica técnicas e procedimentos de outros professores. Esses princípios não atuam de forma individual, mas se misturam e se condensam, direcionado o ator enquanto ele joga em qualquer um dos conteúdos do programa pedagógico da escola, seja trabalhando a técnica do clown, ou se aplicando ao melodrama.

Bridel, em sua primeira explanação sobre o que iria trabalhar com os estudantes, mencionou ser o seu método apoiado em exercícios nos seis territórios metafísicos: orgulho, vergonha, alegria, tristeza, raiva e medo. Ainda, explicou rapidamente sobre a importância de se vivenciar experiências nesses territórios, sendo o grande objetivo fazer com que esses territórios agissem simultaneamente na performance do artista.

Na didática de Bridel, contudo, os territórios foram exercitados um de cada vez. O professor ia até o proscênio e explicava os procedimentos ou regras do jogo a ser desenvolvido por voluntários. Desde o primeiro jogo, foi solicitado que os voluntários, quando no palco, sempre olhassem para o público; procurando um contato verdadeiro, o que era parte essencial do exercício. Assim, não poderíamos nunca olhar para o chão, nem sustentar outro foco que não a nossa audiência. A seguir, em alguns momentos, era parte do procedimento desviar o foco do público para o colega de jogo, mas permanecendo a regra compartilhar algo com o público, num

verdadeiro movimento de triangulação. Esse procedimento foi muito revelador para mim, pois se estava propondo uma triangulação contínua, um compartilhamento de fragilidade que entendi ser muito importante para o método.

Assim sendo, mesmo que o jogador olhasse o tempo todo para a plateia, havia ali uma triangulação, pois algo mudava nesse jogador conforme as instruções eram desenvolvidas, uma vez que os territórios eram sentimentos que, indubitavelmente, geravam estado cênico nos jogadores. Um bom exemplo foi o jogo do território da alegria, no qual, primeiramente, cinco voluntários em fileira no proscênio atendiam ao pedido que o primeiro “passasse” um riso, dentro de uma escala de progressão de um a dois pontos (as unidades “grau” e “módulo” também eram usadas pelo tradutor), para o segundo da fileira. Na continuidade do processo, começava-se com o primeiro olhando para o público com uma atitude neutra, em seguida, iniciava-se a progressão de riso dentro da escala proposta, um a dois graus. Quando sentia firmeza em sua atitude, ele se virava para o segundo, calmamente. Neste momento, o segundo deveria perceber que o primeiro estava olhando para ele e, então, virar-se para o primeiro; o segundo pegava a alegria no grau que estava e virava-se para o público, quando se iniciava, às nossas vistas, a progressão de dois para quatro graus. O jogo seguia assim até o último, que deveria compartilhar com o público uma alegria imensa, de grau dez. Desta maneira, encontrei uma relação direta com a triangulação e entendi a grande contribuição do procedimento.

Em todo o processo, o professor adotou uma forma de aula na qual ficava na primeira fileira de cadeiras da plateia, para disparar provocações. Ele se dirigia ao palco para expor alguma teoria ou comentário sobre o resultado do jogo ou procedimento, desta maneira, apresentando uma didática também utilizada por Philippe Gaulier, que adota a personagem de Monsieur Loyal, que ironiza, requisita, orienta e

dá ordens aos alunos de cursos de clown. Seus aprendizes, que passam por sua escola, costumam depois adotar esse clown como um alter ego em suas próprias incursões como professores. Mas, no caso de Bridel, suas instruções tinham um caráter muito respeitoso e delicado, buscando sempre o bem estar dos jogadores e do público.

Cito essa característica para comparar estilos, pois nas entrevistas que fiz com professores de clown e palhaço, essa didática do Monsieur Loyal é muito adotada. Passa por adaptações mediante a personalidade de cada professor mas, curiosamente, nenhum citado assumia uma postura tão calma e respeitosa, com uma preocupação verdadeira (e não encenada) de manter um ambiente criativo de muita compreensão. Foi essa característica respeitosa que me impressionou, pois fazia parte do conceito pedagógico da oficina e norteava as atitudes do professor, que enfatizava o caráter de busca da humanidade pelos alunos por meio dos jogos. Na viagem pelos territórios, por meio de procedimentos e jogos que, mesmo parecendo descomplicados, provocavam resultados com grandes cargas de sentimentos, havia sempre uma grande exposição humana que não era vista como uma exposição de sentimentos particulares, pelo fato dos jogos serem feitos num espaço cênico e produzirem um momento também cênico.

Constatee que a oficina oferecia uma experiência essencial para quem já trabalhava ou viria a trabalhar como clown ou palhaço, pois enfatizava-se uma autenticidade de atitude a ser tomada pelo ator quando desenvolvesse sua pesquisa no âmbito das personagens. Uma declaração que me deixou intrigado foi que a pessoa que vivenciasse as experiências nos territórios deveria objetivar a exposição dos seis territórios de uma só vez em suas cenas: considerei esta uma busca de extrema doação do ator, que exige inteireza e ausência de afetações ou atitudes falsas em relação ao público.

David Bridel estudou na École Jacques Lecoq e diretamente com Philippe Gaulier. Contudo, ele mas não citou essas informações em nenhum momento de sua oficina (eu as retirei posteriormente, em seu site)⁶. Em relação às informações e experiências calcadas na filosofia dos territórios (orgulho, vergonha, alegria, tristeza, raiva e medo), encontrei em minhas pesquisas outra proposta de formação de palhaços que se assemelha à de Bridel, que é o método de Richard Pochinko, que criou a Theatre Resource Centre, no ano de 1975, na cidade de Toronto, Canadá.

Richard Pochinko, outro mestre, reuniu duas tradições de formação de palhaço: a de clown, absorvida com o francês Jacques Lecoq, e a das seis máscaras, aprendida com o nativo norte-americano John Smith, que vê o palhaço como um xamã. Já nos dias atuais, Sue Morrison transmite os ensinamentos sobre as seis máscaras, relacionadas com as direções do ser e que nomina como pontos cardeais (norte, sul, leste, oeste, abaixo e acima). Por sua vez, Ricardo Puccetti (2000), em seu artigo “O clown através da máscara: uma descrição metodológica”, descreve uma relação com os seis pontos citados e uma interpretação pessoal destas direções para cada pessoa, possibilitando a criação mítica individual.

Acredito que Bridel entendeu essa abertura do método de Pochinko e desenvolveu seu próprio método, no qual não utiliza a materialidade das máscaras, mas sim o conceito de direções do ser. Isto possibilitou a criação de procedimentos catalizadores de uma atitude cênica mais humana, calcada numa verdade pessoal acessível para atores iniciantes, experientes e até leigos. A oficina com Bridel foi reveladora no que diz respeito à recriação de procedimentos para aplicações específicas ao meio e às pessoas que as desenvolvem: o objetivo não era ser uma oficina de clown, mas foram repassados

⁶<http://www.davidbridel.org/>. Acesso em: 18 set. 2014.

conceitos vitais para a formação do palhaço e, quanto à forma, fica a ser complementada por quem atua.

Além disso, para a formação de um palhaço algumas técnicas devem, inevitavelmente, fazer parte do programa de formação que o professor irá aplicar em seus cursos, oficinas, workshops, vivências e palestras. Constatado que a expressão corporal deve ser apurada por meio de técnicas milenares, que expandam o corpo cênico, como as acrobacias, a máscara, a dança, a mímica e o malabarismo. No campo da expressividade, agrega-se ainda a expressão vocal e as técnicas de representação oferecidas pelo teatro, que também fornece expedientes de dramaturgia.

É importante destacar que a estruturação da forma é item necessário para a definição de uma ponte de comunicação com o público. Neste aspecto, entram a maquiagem, o vestuário e, até mesmo, o nariz. Já a ética, vem pela oralidade e a exposição da história de cada realidade formativa. Também, não se pode ignorar a musicalidade como meio de transmissão de conteúdos. Tudo é costurado por um projeto pedagógico pensado para uma realidade específica, à qual se somam o público emissor e receptor.

Em minha dissertação de mestrado (SILVA, 2015), apresento uma análise sobre a formação do palhaço circense que aponta para um sistema potente, no qual os ensinamentos técnicos imbricam-se à rotina de divulgação (o porta-voz dos carros de som e cortejos), à dramaturgia do espetáculo circense (mestre de pista, barreira, palhaços de entrada, tony de soirée, circo-teatro, etc.) e à administração do circo (montagem da lona e venda de produtos); ou seja, a ambiência orienta a maneira de aprender e de ensinar a arte do palhaço, tendo como base a educação difusa. Destaque-se que esse sistema, apoiado na tradição oral, na prática cotidiana e no contato constante com o público, gera um

processo extremamente consistente, mas que necessita de muito tempo para se definir. Por isso, as atividades formativas estão ligadas ao corpo (acrobacia e dança), à teatralidade (criação de ação dramática, dupla cômica, vocalidade, mímica), à musicalidade (canto e uso de instrumentos musicais), ao contato com o público (triangulação e conversa direta), à elaboração da forma/máscara corporal (vestimenta, nariz, sapatos, etc.), ao trabalho no picadeiro e na rua (espaços expandidos) e à ética profissional.

Os elementos que foram esquematizados acima coincidem, de certa forma, com as inteligências múltiplas apontadas pelo cientista Howard Gardner, que tem desenvolvido pesquisas no campo da psicologia, transportadas para a pedagogia. Neste contexto, é relevante destacar que depois de muitos anos de pesquisas com a inteligência humana, o psicólogo Howard Gardner concluiu que o cérebro do homem possui sete tipos de inteligência: Lógico-Matemática, Linguística, Corporal-Sinestésica, Intrapessoal, Interpessoal, Espacial e Musical; porém, a maioria das pessoas possui uma ou duas inteligências mais desenvolvidas. Isto explica porque um indivíduo é muito bom com cálculos matemáticos, porém pode não ter muita habilidade com expressão escrita, por exemplo.

Também, de acordo com Gardner, são raríssimos os casos em que uma pessoa possui diversas inteligências desenvolvidas, como foi Leonardo da Vinci, um caso raro de genialidade: da Vinci foi um excelente pintor, botânico, matemático, anatomista e inventor. Por outro lado, o psicólogo afirma que são raros também os casos em que uma pessoa não possui nenhuma inteligência destacadamente desenvolvida.

Estas inteligências se apresentam de duas formas: algumas pessoas já nascem com determinadas inteligências, ou seja, a genética

contribui; porém, as experiências vividas também contribuem para o desenvolvimento de determinadas inteligências. Para ele, os estímulos e o ambiente social são fatores importantes no desenvolvimento de determinadas inteligências, pois se uma pessoa, por exemplo, nasce com uma inteligência musical, porém as condições ambientais (escola, família, região onde mora) não oferecem estímulos para o desenvolvimento das capacidades musicais, dificilmente esse indivíduo será um músico.

Gardner afirma ainda que um sistema de aprendizado calcado na inteligência individual tende a valorizar a criatividade, independentemente da cultura e ambiência na qual esse indivíduo vive, como se percebe na transcrição abaixo:

Procurar desenvolver um indivíduo criativo é um desafio muito diferente do de estimular um indivíduo que será prodigioso ou treinar aquele que se tornará um perito. O que é considerado um talento na China pode parecer uma afetação ou inclusive uma carga em Chicago – ou vice-versa. Separar esses “estados finais” e decidir os que são desejáveis e os que são indesejáveis parece um passo indicado para qualquer educador (GARDNER, 1995, p. 57).

Atualmente, tenho por objetivo traçar um programa de formação de palhaços que se estruture na confluência de dois pilares: a matriz circense e a pedagogia das inteligências múltiplas, de Gardner, que potencializa um olhar sobre as especificidades no modo com que cada pessoa aprende e desenvolve seus saberes, aplicável à formação de palhaços.

Assim, busco uma metodologia na qual o foco principal será potencializar as características pessoais de cada artista, que teria experiências didáticas e estudos de técnicas que caminham na direção da estruturação de um palhaço com visão de suas possibilidades

poéticas de criação e de efetivação de seu discurso artístico. Em tese, as experiências adquiridas com as práticas e análises dos processos de junção das matrizes pedagógicas citadas fornecerão material valioso para estruturação de uma epistemologia educacional única, que circulará nos meios formais e não formais de aprendizado, podendo ser aplicado em múltiplas instituições. Neste caminho, o presente artigo traz à tona uma discussão sobre novos meios de se estruturar tais procedimentos pedagógicos, tornando o palhaço acessível para qualquer pessoa que queira experimentar essa personagem milenar de forma libertadora.

Neste ponto, questiona-se: afinal, o que é preciso para se tornar um palhaço? A pergunta tem surgido em todos os doze cursos que ministrei desde 1990 (o último, em 2013). Sempre tentei respondê-la por meio de procedimentos que atendessem a uma diversidade de aplicações da personagem e objetivos formativos: animação de festas, autoconhecimento, aperfeiçoamento da comicidade de atores e atrizes, entrada em hospitais, vivência para desinibição, melhora da performance na rua, aplicação no teatro para infância e juventude, experimentação de uma personagem mais subversiva e, por fim, conhecer uma tendência das artes cênicas.

Se a linha de formação francesa popularizou-se muito no Brasil e passou a ser referência para projetos importantes, como os Doutores da Alegria, no entanto, hoje os próprios artistas buscam uma estruturação mais híbrida de seus saberes. Os Doutores, em seus cursos de formação, passaram a levar os mestres palhaços circenses ainda em atividade para contribuírem com suas experiências. Mas, a questão é que, apesar da formação circense oferecer possibilidades muito mais amplas, é preciso focar a dificuldade de reproduzir essa formação “direta” em escolas de circo e em cursos livres. Muito provavelmente, a dificuldade se dá devido a fatores ligados à ambiência: vivência direta com os

equipamentos e artistas circenses, disponibilidade constante de ensaios e treinamentos, experimentação constante, transmissão oral advinda de fontes tradicionais e confiáveis, entre outros aspectos.

Ainda, pontos importantes como a ética da personagem e inserção na coletividade imprimiriam maior riqueza, em termos educacionais, visto que, histórica e artisticamente, o palhaço é a personagem mais acessível da humanidade: o nariz vermelho, combinado com roupas excêntricas, formaliza um código identificável quase no mundo todo. O código do nariz vermelho divulgado pelo palhaço, contudo, é de cunho europeu (inclusive, recebe o título de “a menor máscara do mundo”), bem como a vestimenta. Existem palhaços que só utilizam o nariz vermelho como indumentária da personagem, como também se encontram palhaços que não utilizam deste código, o que denota que um palhaço se expressa, principalmente, por meio de sua atitude.

Temos projetos de formação de palhaços sendo implementados em todo o território nacional e por vários tipos de entidades, ao lado de matérias especiais nas escolas de teatro técnicas e de nível superior; organizações não governamentais que trabalham com menores carentes ou sob riscos; oficinas para todos os ciclos em escolas públicas ou particulares; SESCOs e vários grupos de pesquisas. E é a partir deste panorama, que surge a necessidade de se analisar os programas pedagógicos disponíveis e implementar novos procedimentos e didáticas, um passo importante na direção de formações mais integrais e potentes, no que se refere à busca de uma autonomia artística e educacional dos indivíduos envolvidos. Acredito que técnicas e filosofias pedagógicas já otimizadas no sistema formal poderão contribuir na integração de matrizes de formações tão distintas, tornando-as mais eficazes e acessíveis.

Enfatize-se que a matriz circense forneceu e ainda fornece um aparato de técnicas e procedimentos que conferem uma formação de excelência a ser estudada, transladada e contextualizada para a formação de jovens de nossos tempos. Afinal, são inúmeras as opções para quem se propõe a estudar e treinar a linguagem do palhaço ou, na denominação inglesa, *clown*. Ainda, são várias as vertentes de formação baseadas nestes pressupostos: a acadêmica, com professores advindos das faculdades de artes cênicas; a circense, com artistas autodidatas estruturados na tradição oral e, por fim, as mescladas, que se apoiam em treinamentos híbridos.

Atualmente, não há dúvidas sobre a completude da formação do palhaço circense, fato comprovado por inúmeros trabalhos acadêmicos que levantam informações valiosas, as quais apontam para um sistema potente no qual os ensinamentos técnicos, artísticos e éticos imbricam-se à rotina de divulgação e administração do circo, ou seja, a ambiência direciona a maneira de aprender e ensinar a arte do palhaço.

Percebe-se que os palhaços formados na matriz circense têm contato com várias atividades artísticas que convergem para a elaboração de uma personagem de grande potência de comunicação, todavia essas atividades são ensinadas e praticadas em treinos e ensaios extremamente técnicos, que passam a fazer parte da poética artística do ator palhaço. Além disso, a tradição oral é a base da estruturação da formação desse artista e relaciona-se ao corpo, à teatralidade, à musicalidade, ao contato com o público, à elaboração da forma/máscara corporal, ao trabalho no picadeiro e na rua e à ética profissional.

Os elementos acima coincidem, de certa forma, com as inteligências múltiplas apontadas por Howard Gardner. No caso do ensino das artes, esse olhar sobre as inteligências, que se destacam em

cada aluno, pode contribuir para a aceleração do processo e a qualidade de produção de cada um desses aprendizados individuais. Elencamos a seguir o descritivo de cada elemento, apontando para o contexto do ensino das técnicas de palhaços. Da teoria de Gardner, listamos as inteligências:

1. Lógico-Matemática – voltada para conclusões baseadas em dados numéricos e na razão. As pessoas com esta inteligência possuem facilidade em explicar as coisas utilizando-se de fórmulas e números. Bons organizadores de trabalhos.

2. Linguística – capacidade elevada de utilizar a língua para comunicação e expressão. Os indivíduos com esta inteligência desenvolvida são ótimos oradores e comunicadores.

3. Corporal – Cinestésico – grande capacidade de utilizar o corpo para se expressar em atividades artísticas e esportivas.

4. Intrapessoal – pessoas com esta inteligência possuem a capacidade de se auto-conhecerem, tomando atitudes capazes de melhorar a vida com base nestes conhecimentos.

5. Interpessoal – facilidade em estabelecer relacionamentos com outras pessoas. Indivíduos com esta inteligência conseguem facilmente identificar a personalidade das outras pessoas.

6. Espacial – habilidade na interpretação e reconhecimento de fenômenos que envolvem movimentos e posicionamento de objetos.

7. Musical – inteligência voltada para a interpretação e produção de sons com a utilização de instrumentos musicais.

Diante da descrição acima, vislumbro algumas inteligências diretamente ligadas a algum atributo do palhaço: acrobacias e expressão corporal estão ligadas à inteligência *cinestésica*; teatralidade e relação com o público ligam-se à *inteligência interpessoal*; a *espacial*

pode ser evidenciada quando um palhaço se insere em locais de trabalho amplos ou restritos; a *linguística*, em palhaços verborrágicos e criadores de dramaturgias complexas; a *intrapessoal*, em artistas essencialmente poéticos e mímicos; a *musical* é facilmente associada aos excêntricos musicais; por fim, a *lógica matemática* nos autores de *gags* visuais complexas e no palhaço pragmático da dupla cômica (também chamado de Branco).

Entretanto, nos cursos analisados, as inteligências não são um foco de atenção pedagógica, pois alguns professores/artistas chegam a destacar informalmente um talento, mas não alteram o programa de seus cursos para atender a essa diversidade percebida nos estudos de Gardner.

Por fim, acredito que uma atenção especial deva ser dada a essas inteligências, pois esboça-se aí um caminho para a construção de um palhaço mais autônomo, criador de uma epistemologia própria e de um discurso que refletirá em sua dramaturgia e em sua poética.

What does it take to be a clown?

Abstract |

The clown must be a character generator of dialectics through comments of the current culture, aims to provoke estrangement and polemize the status quo. This essentially

political and subversive position should be manifested in the artistic discourse of each actor and actress who appropriates the character in question. The combination of two pedagogical systems – the circus clown formation matrix and the multiple intelligences of Howard Gardner – could combine form and content in order to achieve a formation of clown artists with the potential pointed out at the beginning of this text in a shorter time with good appropriation of techniques and autonomy of creation. This article also makes an explanation about the clown formations existing in the present time as well as experiences lived by the author.

Keywords: Clown. Comedy. Buffoon. Training. Circus.

Referências |

- ALCOFORADO, D. F. X. Literatura oral e popular. **Boitatá**: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, ago-dez. 2008. Número especial. Disponível em:<
<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/site/arquivos/revistas/1/3.%20Literatura%20oral%20e%20popular%20um%20grupo%20de%20trabalho%20e%20de%20int.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2018.
- AVANZI, R. Entrevista concedida para o projeto **Clown ou palhaço, eis a questão** - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.
- BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- FABBRI, J.; SALLÉE, A. (Org.) **Clowns & farceurs**. Paris: Bordas, 1982.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Ed. Especial. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FO, D. **Manual Mínimo do Ator**. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

GARDNER, H. **Inteligências múltiplas: a teoria na prática**. Tradução de Maria A. V. Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GAULIER, P. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

LECOQ, J. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac; Edições SESC SP, 2010.

MIMESSI, C. Memórias de um palhaço. **Revide**, Rio Preto, ano 28, ed. 696, n. 5, p. 16-20, 07 fev. 2014.

PIMENTA, D. **Antenor Pimenta – Circo e Poesia: a vida do autor de ... E o Céu Uniu Dois Corações**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

PIMENTA, T. Entrevista concedida para este trabalho. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014.

PUCETTI, R. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **Revista do LUME**, Campinas, n. 03, 2000.

_____. Entrevista concedida para o projeto **Clown ou palhaço, eis a questão**: as várias faces desta máscara. Campinas, 21 de junho de 2011.

SCALARI, R. O jogo do carrasco, os princípios do mestre: aspectos metodológicos na pedagogia de Philippe Gaulier. **Lamparina: Revista de Ensino de Teatro**, Minas Gerais, v. 1, n. 2, 2011.

SILVA, E. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. 2003. 370p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2003.

SILVA, P. E. **A formação do palhaço circense**. 2015. 143f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2015.

TORRES, A. **O circo no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Atração, 1998.

VENEZIANO, N. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Editora Códex, 2003.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

Sites.

<http://www.richardpochinko.com>, consultado dia 04 de setembro de 2014 às 16h30.

<http://www.theclovnchool.com>, consultado dia 28 de agosto de 2014 às 11h40.

<http://www.ecolephilippegaulier.com>, consultado dia 20 de agosto às 20h30.

<http://www.academie-fratellini.com>, consultado dia 21 de agosto às 20h.

<http://www.ecole-jacqueslecoq.com>, consultado dia 15 de agosto às 18h.