

CAMARGO, Denis<sup>1</sup>. **FORMAÇÃO EM PALHAÇO**: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços e processos compostionais de cenas 'palhacecas'. Brasília: Universidade de Brasília; aluno do mestrado; orientador prof. Dr. Marcus Mota;

#### RESUMO

A presente pesquisa propõe investigar os processos de formação de novos palhaços e, para isso, terá quatro linhas condutoras: 1) comicidade e palhaço; 2) processos de formação; 3) trajetória pessoal do investigador; 4) processos criativos de novas cenas. Buscarei conceitos de comicidade/riso propostos por BERGSON (2007), FREUD (1927), MOTTA (2006), PROPP (1992). Destacarei também o meu interesse pela formação das escolas francesas (Jacques Lecoq, Pilipe Gaulier e Le Samovar) e os processos de ensino: formal, não-formal e informal - GOHN, 2006. Por fim, mencionarei dois processos criativos que resultaram na estética do palhaço intitulados: *AS DANADAS* e *PROCURA-SE*.

**PALAVRAS-CHAVE:** formação, palhaço, comicidade, aprendizado

#### ARTIGO

O presente artigo trata da proposta de pesquisa do meu mestrado no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na linha "Processos compostionais para a cena", que propõe uma reflexão sobre a **FORMAÇÃO EM PALHAÇO**: reflexões sobre metodologias de formação de novos palhaços e processos compostionais de cenas palhacecas.

A base reflexiva da pesquisa percorrerá quatro linhas direcionais: 1) comicidade e palhaço; 2) processos de formação; 3) trajetória pessoal do investigador; 4) processos criativos de novas cenas. Buscarei conceitos de comicidade/riso propostos por BERGSON (2007), FREUD (1927), MOTTA (2006), PROPP (1992). Destacarei também meu interesse pela formação das escolas francesas (Jacques Lecoq, Pilipe Gaulier e Le Samovar) e os processos de ensino: formal, não formal e informal - GOHN, 2006. Por fim, mencionarei dois processos criativos que resultaram na estética do palhaço, intitulados: *As Danadas* e *Procura-se*.

Não é de hoje que a comicidade vem sendo estudada. Freud (1905) realizou um grande estudo lançado no volume VIII - *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, no qual propõe uma investigação analítica, sintética e teórica dos chistes. Desse estudo, podemos destacar em capítulo *Os chistes e as espécies do cômico* a sua orientação de que o chiste se faz e o cômico é constatado:

O tipo de cômico mais próximo dos chistes é o ingênuo. Como o cômico em geral, o (cômico) ingênuo é 'constatado' e não 'produzido', como o chiste. De fato, o ingênuo não pode ser confeccionado, enquanto no interior do cômico puro devemos levar em conta o caso em que alguma coisa

---

<sup>1</sup> Denis Camargo é mestrando em Artes pela Universidade de Brasília - UnB, Instituto de Artes, na - linha "Processos Compositonais para a Cena" <http://buscavetual.cnpq.br/buscavetual/busca.do> , email [denis.camargo@gmail.com](mailto:denis.camargo@gmail.com)

é tornada cômica – a evocação do cômico. O ingênuo deve se originar, sem que tomemos parte nisso, nos comentários e atitudes de outras pessoas, que assumem a posição de segunda pessoa no cômico ou nos chistes. O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição, inexistente em si mesmo – portanto, quando parece vencê-la sem nenhum esforço. É uma condição para a produção do efeito do ingênuo que saibamos que a pessoa envolvida não possui tal inibição (...) (FREUD, 1905: 172).

De acordo com o autor, o ingênuo deve ser constatado e a pessoa cômica não deixa transparecer essa 'produção' de sua ingenuidade, caso contrário, a segunda pessoa (plateia) a desabilitaria dessa condição de 'estado' ingênuo.

Ele pode dar-se com relação a uma pessoa isolada, que, ela própria, adota a atitude humorística, ao passo que uma segunda pessoa representa o papel de espectador que dela deriva prazer; ou pode efetuar-se entre duas pessoas, uma das quais não toma parte alguma no processo humorístico, mas é tornado objeto de contemplação humorística pela outra (FREUD, 1980: 189).

Freud, ao dizer que o cômico é constatado e que o chiste se faz nos traz um questionamento irrefutável. Se o palhaço, considerado por muitos como ingênuo e cômico por natureza, produz esse efeito diante da sua plateia/observador, então esse 'estado' de ingenuidade/comicidade é produzido. Se ele precisa obter esse 'estado' ingênuo e cômico isso só poderá ocorrer de acordo com a sua produção. A pessoa que se encontra nesse 'estado' de ingenuidade, no caso, considerada 'palhaço' não é mais uma criança pequena e ingênua. O cômico já é uma pessoa constituída de valores, cheia de conhecimento e regras, e que, dificilmente, teria facilidade para estar num 'estado' de completa ingenuidade. Obviamente, para obter esse 'estado' ingênuo, o cômico chegaria nele pelo processo da fabricação, do fazer, da construção e teria que saber as diferenças de 'estados'. Esses territórios, o da ingenuidade/comicidade e o do mundo dos valores lógicos e racionais, teriam que ser claros para ela. Porque para a grande maioria esse 'estado' ingênuo seria motivo de riso e escárnio, uma zona nada confortável e nada fácil de lidar.

Georges Minois<sup>2</sup> (1946: 317) relata um movimento na Europa, a partir do século XVI, que iniciou uma poderosa reação contra a gargalhada, na Renascença. Uma reação que visa, em primeiro lugar, à repressão das manifestações sociais do riso popular e, em segundo lugar, uma ação ofensiva contra o conjunto das atividades culturais. Essa ofensiva, creio eu, tinha como objetivo regular os comportamentos sociais, já que o riso tinha se tornado suspeito. Desde aquela época já não se podia negar que o riso não era próprio do homem. Então, para esse movimento, o riso era a marca do homem decaído. E esse homem que ri o faz porque está possuído pelo diabo:

---

<sup>2</sup> Minois, Georges. "Histoire du rire et de la dérisio". 1946. **História do riso e do escárnio**. Trad: Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo, Ed. Unesp, 2003

Certamente, moralistas, teólogos, agentes do Estado sabem que eles não podem abolir completamente o riso. Ao menos, que o riso se discipline; que ele se faça polido, discreto, elegante, distinto, se possível silencioso, e que só apareça por motivos válidos: ridicularizar os defeitos, os pecados, os vícios, reagir a inocentes brincadeiras com finalidade recreativa. Para as elites do mundo clássico e barroco, as Igrejas Protestante e Católica, o riso pode, a rigor, ser um ornamento da vida social e cultural, conformando-se a regras muito precisas; de modo algum ele poderá compor o tecido da existência, que é profundamente trágico, portanto, sério. A simples idéia de que o trágico possa ser cômico constitui uma monstruosidade em relação a esse pensamento do unilateral e do exclusivo. (MINOIS, 1946: 318).

De acordo com esse fato histórico, notamos como a sociedade trata dos assuntos relacionados à comicidade, tanto ao cômico e suas manifestações, quanto no campo da sua receptividade. Pessoas que riem descaradamente ou de fácil riso, geralmente, são taxadas de ignorantes e de pouco intelecto. Devo ressaltar que uma pessoa que pretende iniciarse na arte do palhaço, da comicidade, fatalmente irá deparar-se com esse bloqueio monstruoso. Ou seja, ela terá que vencer essa etapa do sentir-se exposto ao ridículo diante da sociedade, diante do outro. E mais, o iniciante terá que suspender a sua inibição interna para que floresça o prazer de se expor. Até mesmo Freud (1905: 175) considerava que para a plateia é essencial que ela reconheça o ingênuo no outro, ela deve saber que a inibição interna está ausente no cômico. Somente quando a plateia toma em consideração o estado psíquico da pessoa que produz comicidade e se introduz nela, com o intuito de compreendê-la pelo processo de comparação consigo própria, é que tais processos de empatia e 'economia de despesa'<sup>3</sup> serão, fatalmente, descarregados em riso.

Além de deparar com toda essa problemática, o almejante ao posto de cômico deverá possuir um entendimento de comicidade e de palhaçaria<sup>4</sup>. Para PROPP<sup>5</sup> (1992: 32), o humor e seus diferentes meios de

---

<sup>3</sup> Para Freud (...) Se uma cota da energia catéxica capaz de descarga vai ser liberada na terceira pessoa (nota-se que essa terceira pessoa é a plateia), há várias condições que devem ser preenchidas ou que seria desejável fazer operar como encorajamentos: (1) Deve ser assegurado que a terceira pessoa esteja realmente fazendo esta despesa catéxica. (2) É necessário evitar que a despesa catéxica, quando liberada, encontre algum outro uso psíquico em de se oferecer para a descarga motora (riso). (3) É muito vantajoso que a catexia liberada na terceira pessoa seja previamente intensificada, elevada a uma maior altura. Todos esses objetivos são servidos por métodos particulares de elaboração do chiste, que podem ser classificados como técnicas auxiliares ou secundárias. (...) " (FREUD, 1905: 144)

<sup>4</sup> PALHAÇARIA: "Se o sufixo ria tem relação com lugar, atelier e oficina - como a alfaiataria do alfaiate, a peixaria do vendedor de peixe e a padaria do padeiro -, então por que não palhaço e palhaçaria? O lugar onde consumimos o produto palhaçaria é o corpo do palhaço, ele carrega e vende a sua palhaçaria para onde vai, seja nas ruas, nos circos, teatros ou hospitais. Palhaços investem sua vida de trabalho acessando um corpo risível, um corpo que constantemente se coloca como objeto do riso dos outros". (REIS, 2010: 23)

expressão terão variáveis dependentes como cultura nacional e camadas social. Na perspectiva do entendimento, existem pessoas ou grupos de pessoas que são propensas ao riso e existem aquelas que não são. E mais, para ele, os humoristas natos ou as pessoas dotadas de espírito e propensas ao riso existem em todas as classes sociais. E que a presença de uma veia humorística é um dos sinais de talento natural. Devo lembrar que estamos falando da linguagem do palhaço e que sua maior característica é a de revelar seus 'defeitos' de forma espontânea, sem revelar a consciência dessa exposição livre de valores ou julgamentos e que ainda se utiliza disso como uma opção estética. Como PROPP (1992: 175) disse: "a arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar a sua insuficiência interior ou sua inconsistência". E ainda completa ao dizer que "o riso surge quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de uma insuficiência ou de um vazio interior" (PROPP, 1992: 176). A problemática de citar esse pesquisador russo deve-se ao fato de ele ter analisado autores russos e europeus. Sendo que estes e ele analisaram os efeitos cômicos e suas estéticas oriundas da literatura e/ou de obras de autores teatrais. Vale ressaltar que a comicidade está interligada à cultura nacional e, muitas vezes, às classes sociais. Ou seja, o que faz total sentido para eles e que faz as pessoas rirem naqueles países pode ser indiferente para a cultura brasileira.

Voltemos para a nossa discussão sobre a formação em palhaço no Brasil. O aspirante a palhaço (aluno) entra numa sala de trabalho e de antemão já carrega questões que como as que BERGSON<sup>6</sup> (2007:16) colocou: 'O que é uma fisionomia cômica? O que origina a expressão ridícula do rosto? E o que distingue comicidade e fealdade?'. Com isso, entram e expõem suas caretas e suas caricaturas corporais e faciais. Mas um palhaço não se reduz a caretas e facetas corporais. Então, com essas perguntas podemos ampliar a discussão para: o que é esse corpo cômico? como preparar o aspirante da comicidade para um entendimento amplo dessa questão? O palhaço faz rir, mas como fazer isso acontecer? Como chegar no entendimento do sentido real de comicidade, de corpo cômico, de palhaçaria, de proeza<sup>7</sup>, de prazer, de honestidade, de fragilidade, de generosidade, de fracasso, de improvisação, de ingenuidade, de seu próprio ridículo, de jogo da verdade, de inocência, de cumplicidade, de disponibilidade, de ser e fazer, de hierarquia, de liberdade, de autenticidade e de que todo o seu jogo se faz diante do público?

---

<sup>5</sup> PROPP, V. título original: *Problémi Komiska i smiekha*. 1976. Moscou. Trad: *Comicidade e riso*. Tradutora: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freita de Andrade. Ed. Ática, São Paulo, 1992.

<sup>6</sup> BERGSON, H. Título original: *Le rire*. - Tradução: O riso - ensaio sobre a significação da comicidade. Trad: Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2a. Edição, 2007.

<sup>7</sup> Proeza é uma terminologia utilizada por Jacques Lecoq: "(...) Mas não basta fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma proeza. Peço a cada aluno que faça alguma coisa que somente ele, na sala, saiba fazer: um grande écart, virar os dedos para trás, assobiar de um modo diferente. Pouco importa o virtuosismo do gesto, a proeza só existe quando o aluno é o único a poder realizá-la". LECOQ, J. **O corpo poético - uma pedagogia da criação teatral**. Colaboração: Jean-Gabriel Carasso e Jean- Claude Lallias. Trad: Marcelo Gomes. Ed. Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

A metodologia de formação pesquisada de novos palhaços recorre aos conceitos de DUARTE JR.<sup>8</sup> (2006: 13) e leva em consideração a necessidade de uma educação (formação em palhaço) atual e urgente na base do sensível, uma educação do sentimento, que poderia ser denominada *educação estética*. Voltada no sentido de origem grega da palavra, onde estética é *aisthesis* que é uma indicativa primordial da capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado. Para ele, "deve-se entender estética, aqui, em seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente", por isso propõe os conceitos de estesia (Educação pelo sensível) e fala sobre anestesia (A crise dos nossos sentidos). Resumindo, proponho uma reflexão para essa metodologia de formação desse novo palhaço e ainda questiono: Qual é o papel desse professor de palhaço na sala de aula? Como proceder com esses alunos? Como despertar o palhaço pessoal de cada um?

Tendo a escola de Jacques Lecoq como ponte para essa reflexão sobre as metodologias ou metodologia de formação de novos palhaços, utilizarei da oportunidade desse material ou parte dele estar registrado em formato de livro, intitulado 'O corpo poético'. Para Lecoq (2010: 220) o palhaço nunca deve ser doloroso para o ator ou a pessoa que o busca. Acredito que essa consideração deve se levada tanto na relação com o professor em sala de aula, quanto com a exposição desse aspirante a palhaço com a plateia. Até porque em relação a essa plateia, o próprio Lecoq adverte que ela não caçoa diretamente dele. O público simplesmente sente-se superior ao palhaço e ri, o que é completamente diferente. Além do mais, o aspirante a palhaço sempre estará com a pequena máscara, ou seja, em parte estará protegido pelo nariz vermelho.

Como sempre, o procedimento pedagógico ao abordar o clown é progressivo. Começamos por uma seção de mau gosto, a mais desenfreada possível (aquilo a que chamamos de a "grande besteirada").

**Vocês vão se fantasiar, como para uma noite de festa. Trazemos uma mala com acessórios, figurinos diversos. Cada um põe uma barba, um bigode, um chapéu e brinca numa dimensão de liberdade total.<sup>9</sup>**

Essa dissimulação de sua própria pessoa libera os atores de suas máscaras sociais. Eles têm a liberdade de fazer "o que quiserem", e tal liberdade faz surgir comportamentos pessoais insuspeitados. Progressivamente, retiramos o figurino para chegar ao clown, com a aparição do nariz vermelho, que abordamos no tema da descoberta do público. (LECOQ, 2010: 216)

Segundo o próprio Lecoq, existe uma proposta paradoxal na sua escola em relação à linguagem do palhaço. Durante meses ele solicitava

<sup>8</sup> DUARTE JR., João-F.. **O sentido dos sentidos - a educação (do) sensível**. Ed. Criar Edições, 4a. Edição, Curitiba, 2006;

<sup>9</sup> O texto negritado encontra-se publicado no livro traduzido, já no original, esta parte encontra-se em itálico para destacá-la como uma fala de Lecoq direcionada para os seus alunos.

aos seus alunos para observarem o mundo e que deixassem o mundo refletir-se neles. Contudo, com o palhaço ele fazia o contrário: ele pedia para que os alunos fossem eles mesmos, o mais profundamente possível, e que observassem o efeito disso no mundo, a saber, no público. Eles faziam ou ainda fazem isso, diante do público, essa experiência da liberdade e da autenticidade. (LECOQ, 2010: 219).

Para GOHN<sup>10</sup>, os processos de educação são realizados pelos modelos: formal<sup>11</sup>, não-formal<sup>12</sup> e informal<sup>13</sup>. Os processos de formação de novos palhaços acontecem no Brasil, geralmente, acontecem no modelo informal. O que essa pesquisa busca analisar é encontrar caminhos para um modelo de formação de novos palhaços calcado no processo formal. Muitos aspirantes a novos palhaços buscam sua formação nos modelos não-formal e informal. Contudo, a falta de sequenciamento desse aprendizado ou, literalmente, o tempo prolongado diante do objeto de estudo (técnica e dos encontros com a plateia) poderia promover um mergulho mais aprofundado na pesquisa/formação desses novos palhaços. KASPER<sup>14</sup> leva em consideração os modelos de formação na linguagem do palhaço que os alunos perpassam no Brasil.

“...investigando diversas maneiras possíveis de tornar-se clown, analisamos aspectos históricos e traçamos processos de formação de vários palhaços contemporâneos, apresentando algumas metodologias de ensino da arte clownesca. Entre elas, a do clown italiano Nani Colomboioni (do filme *I Clowns*, de Federico Fellini), construída numa perspectiva tradicional circense e a da canadense Sue Morrison, criada por seu mestre, Richard Pochinko. Após uma formação “tradicional” de clown europeu, Pochinko esteve em contato com povos indígenas norte-americanos, aprendendo a respeito do clown sagrado, e criou uma metodologia singular para o clown. Abordamos também o trabalho da Escola de Teatro de Jacques Lecoq, na França. Tal escola foi uma referência em termos de trabalho no teatro com clown pessoal.” (KASPER, 2004: 127)

<sup>10</sup> Gohn, Maria da Glória. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas.** GOHN tem Pós-Doutorado em Sociologia, New School of University, New York, é Professora titular da UNINOVE e da UNICAMP, Pesquisadora I do CNPq. <http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v14n50/30405.pdf> , Data da consulta: 08/07/2011, às 18h.

<sup>11</sup> A educação formal pode ser resumida como aquela que está presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado.

<sup>12</sup> A educação não-formal, porém, define-se como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino.

<sup>13</sup> A educação informal é aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através de experiência diária em casa, no trabalho e no lazer. Ela é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de “progressão”.

<sup>14</sup> KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida.** (Tese de Doutorado em Educação, na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura. UNICAMP. Bolsa FAPESP. Defesa: 02/2004 - Orientadora: Profª Drª Elisa Angotti Kossovitch)

Sobre o grupo Lume posso dizer que, como cita Kasper (2004:17), o processo de formação em palhaço é baseado no modelo informal, ou seja, num processo cujo ponto de partida é o ritual de iniciação. Kasper afirma que esse processo de pesquisa é aberto, envolvendo sempre a possibilidade de novas criações e mudanças, que foram acompanhadas por suas investigações, de 1995 até 2003. Para o Lume uma vivência de dez dias corridos, onde os participantes encontram-se isolados num retiro e submetidos a variados estímulos, experimentos, exposições, etc., possibilitam ao aluno integrante da vivência o princípio da descoberta do *clown* pessoal.

Outro tipo de formação baseado no modelo não-formal utilizada é a rua. A aprendizagem pode ocorrer diretamente nas ruas. O artista palhaço se caracteriza e cria uma sequência de números, realiza a chamada convocação do público, apresenta-as e, no final, roda o chapéu. Prática estabelecida pelos grupos de rua e seguida por muitos no mundo todo. A exemplo disso temos o caso do palhaço argentino Chacovachi<sup>15</sup> que atua principalmente nas ruas. Outro *clown* famoso que se utiliza das ruas para realizar as suas apresentações é o italiano Léo Bassi. No começo de sua carreira<sup>16</sup> solo, em 1976, Bassi optou por sair do circo de seu pai para trabalhar nas ruas, antes de encontrar o palco de todo o mundo.

Outra possibilidade de adquirir conhecimento e técnicas dos grandes palhaços no Brasil se dá em encontros, geralmente, promovidos pelos eventos de circo, palhaços e/ou festivais internacionais de circo (Anjos do Picadeiro – RJ, SESC FEST CLOWN – Festival Internacional de Palhaços do DF, Festival Internacional Cena Contemporânea), entre outros.

Para Kasper (2004: 127), ainda há o ator nômade, que viaja o mundo ao encontro dos *workshops* e cursos, como as escolas de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Le Samovar na França, ou Sue Morrison, no Canadá, Os Colombaioni, na Itália, ou os estadunidenses Hilary Chaplain, Jango Edwards<sup>17</sup>, dentre outros.

Poderia destacar diversos cômicos que transmitem seus saberes e/ou escolas que buscam ofertar a linguagem do palhaço na sua grade curricular. Contudo, o desdobramento dessa discussão poderá ser encontrado na minha dissertação final. Não importa por qual modelo o aspirante a palhaço passe, mas importa ressaltar que o resultado desse árduo aprendizado se transformará em conhecimento prático e que se validará diante de uma plateia atenta a cada movimento executado por ele.

(...) podemos reconhecer dois pressupostos para o estudo da comicidade:

1- a comicidade como performance e como objeto investigável efetiva-se em um contexto de

---

<sup>15</sup> veja site: <http://www.chacovachi.com/> ou vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=W6daxZBMtXE>

<sup>16</sup> Leo Bassi, ator cômico italiano, nasceu em Nova Iorque em 1952. A sua família há seis gerações que está ligada às atividades circenses. Leo Bassi começou a trabalhar no circo com 7 anos. Com 24, abandonou o espetáculo familiar, para se dedicar a uma carreira a solo, como ator cômico, animador e agitador cultural.

Fonte: <http://vivercomlight.blogspot.com/2009/10/leo-bassi-no-teatro-comico-da-maia.html>

<sup>17</sup> Maiores informações veja a fonte - <http://jangoedwards.net/workshops/jango-bio/>

produção no qual referências, nexos, vínculos promovem uma situação interativa que determina o horizonte de atos de composição, realização e recepção. Mais que um elogio ou condena, a comicidade se esclarece como em sua atitude referencial, contextualizável;

sempre de olho na praga da contextualização, reverso da medalha do método apriorístico, tal atitude referencial não se refere somente a nexos entre atos cômicos e não cômicos. A comicidade é metareferencial, focaliza a si mesma durante sua performance. Enfatiza os atos mesmos envolvidos em sua produção. (MOTA, 2006)<sup>18</sup>

Toda a base reflexiva dessa pesquisa perpassará pelos meus depoimentos, fundamentados na minha experiência de palhaço profissional, por teorias e discussões a respeito do riso e da comicidade, por uma leitura sobre e de palhaços e de minhas experiências em diversos processos de formação de novos palhaços (LUME, Ézio Magalhães, Mauro Zanatta, Leris Colomabione, Hilary Chaplain, etc.). Terei como base dessa reflexão sobre formação e novos modelos a minha experiência de 10 meses na escola *LE SAMOVAR*<sup>19</sup> na França.

Para completar uma parte dessa reflexão utilizarei a minha prática de docência na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas na UnB onde o material de aplicação da metodologia de ensino foi direcionada aos processos de construção de palhaços, na sua relação com o outro e com o mundo em que está inserido e na construção de pequenas cenas para a construção de um cabaré de palhaços.

O processo criativo que gerou a cena AS DANADAS<sup>20</sup>, uma resultante da pesquisa cômica da arte da palhaçaria onde o dois palhaços fizeram uso do texto original *As Suplicantes* de Ésquilo para construir sua própria poética teatral. O processo criativo teve como ponto de partida diversos estímulos textuais, visuais e sonoros. As discussões em sala de aula, associadas à experiência pessoal, foram norteadoras para a escolha da linguagem utilizada. Além das leituras do material fornecido, deparamo-nos com as diferentes diretrizes propostas pelos outros alunos criadores. Creio que para a minha decisão final, o uso das atividades de leituras da obra original *As Suplicantes* e dos mitos que percorrem a história foram fundamentais para a construção do projeto cênico. O meu grupo de criação utilizou-se dos textos fornecidos em sala de aula, da internet, alguns livros de referência e da experiência pessoal adquirida em outros processos criativos da arte da palhaçaria.

A disciplina Produção e Realização Artística, ministrada por MOTA (1º/2010) criou um espaço de realização e reflexão de obras para a cena. A abordagem global utilizada como metodologia para o processo criativo

<sup>18</sup> <http://www.marcusmota.com.br/conteudo.php?subcat=15> Data do acesso: 07/07/2011, às 18h. Artigo: COMICIDADE UM DESAFIO PARA PESQUISAS. (MOTA: 2006);

<sup>19</sup> Le Samovar - Uma escola para os palhaços, os burlescos e os excêntricos. <http://www.lesamovar.net>

<sup>20</sup>( <http://www.youtube.com/watch?v=XQqN0kOSuzA>) Cena: AS DANADAS. Direção: Denis Camargo. Palhaços/atores: Ana Luiza Bellacosta (Gelatina) e Gustavo Reinecken (Dr. Salsichão). Texto: o grupo.

tornou-se possível a compreensão das etapas fundamentais de uma montagem cênica e, principalmente, aproximando-a da atividade de pesquisa. Igualmente, acredito que a escolha dos intérpretes foi fundamental para a fluidez do diálogo entre a direção e a interpretação. Buscar palhaços com certo grau de experiência cênica, para ingressarem num processo criativo em curto prazo, permitiu, em todos os sentidos, o re-direcionamento do discurso da obra original, as escolhas estéticas, a utilização da musicalidade na cena, os improvisos gerados no ato da execução e, principalmente, a preservação do discurso do palhaço.

AS DANADAS concedeu aos dois atores palhaços uma grande dificuldade na sua realização. Ao apropriarem do mito das Suplicantes, os dois atores palhaços foram obrigados a adentrarem no território do trágico. Ao mesmo tempo que eles tinham a obrigação de gerar o riso no espectador, eles também tinham que demonstrar uma grande habilidade interpretativa. Talvez, esse tenha sido o ponto mais forte da cena criada. O trânsito livre entre a seriedade e libertinagem sobre o mito e suas próprias referências. Até porque a exposição pessoal dos atores palhaços foi bem declarada no trabalho. Os atores palhaços não tinha como não se envolverem pessoalmente no trabalho realizado. O público presente recebeu suas referências no início da cena e, a partir daí, pôde perceber ou não a impressão dos atores no trabalho exposto.

Por outro lado, o processo criativo do espetáculo de palhaço de rua PROCURA-SE<sup>21</sup> partiu de um pressuposto mais simples - a necessidade de emprego na área do palhaço. Com esse objetivo traçado, revisamos nossas experiências na arte do palhaço, nossos anos de investimento em cursos, oficinas, processos criativos, participações em festivais, debates com outros palhaços, nossos anseios e, por fim, fizemos o temível recorte. A decisão foi tomada e a necessidade de expor parte da nossa vida pessoal era fundamental para a solidificação do nosso discurso. Os primeiros trinta minutos de espetáculo, ou seja, a chamada, a pré-roda e a formação da roda foram criados para fornecer à plateia informações sobre a nossa vida pessoal. Desde os nossos de batismo, cursos profissionais que direcionaram os empregos, o encontro com a linguagem teatral, a busca na formação acadêmica em artes cênicas e as especializações na linguagem do palhaço. Tudo para dar ao público uma ideia geral da problemática da questão. Feito isso, partíamos para a segunda etapa, ou seja, solicitar ao público presente uma avaliação do nosso trabalho de palhaço. De forma simples e eficiente, apresentávamos alguns números de palhaços para que, no final, o público julgasse se éramos capazes de arrumar emprego de palhaço em circo.

Ambos os processos criativos servirão como reflexão sobre o agenciamento do conhecimento adquirido da formação em palhaço na estética em discussão. Não importando o espaço aonde essa ação irá ocorrer: rua, teatro, hospitais, etc.

Essa pesquisa trata-se, por excelência, de um processo de descobertas, de análise do processo de transmissão do conhecimento/saber, na reformulação de conceitos e no entendimento de procedimentos cômicos para a cena. Visa criar meios de avaliar os efeitos

---

<sup>21</sup> Espetáculo de palhaço de rua "Procura-se". Direção: Denis Camargo. Direção Musical: Gustavo Reinecken. Palhaços/atores: Denis Camargo (Chupadinho de Oliveira Camarguin) e Gustavo Reinecken (Dr. Salsichão).

dessa transmissão, avaliar alguns parâmetros para analisar resultados do conhecimento adquirido e sua exposição pela criatividade dos atores; dimensionar o que significa a criatividade cômica; e, finalmente, promover a avaliação entre a técnica e a criação artística individual e coletiva. Revelar que é possível registrar de forma documental o processo de formação em palhaço e, quiçá, poder utilizar os dados desses parâmetros num comparativo entre a formação do palhaço e a formação do ator ou do bailarino. Destacar que a permanência dos treinos é fundamental para o bom desenvolvimento artístico do artista palhaço.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BERGSON, H. **O riso - ensaio sobre a significação da comicidade.** Trad: Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2a. Edição, 2007.

DUARTE JR., João-F.. **O sentido dos sentidos - a educação (do) sensível.** Ed. Criar Edições, 4a. Edição, Curitiba, 2006;

FREUD, S. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud.* "Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; com comentários notas de James Strachey; em colaboração com Anna Freud; assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson; Traduzido do alemão e do inglês: Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1996. Parte usada na referência: **Volume VIII - Os chistes e sua relação com o inconsciente.** 1905.

- (1980c). **O humor.** EM edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (vol. XXI). Rio de Janeiro: Imago. (originalmente publicado em 1927).

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** Trad: Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo, Ed. Unesp, 2003

PROPP, V. **Comicidade e riso.** Tradutora: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freita de Andrade. Ed. Ática, São Paulo, 1992.

### Teses:

KASPER, K. M. **Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida.** (Tese de Doutorado em Educação, na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura. UNICAMP. Bolsa FAPESP. Defesa: 02/2004 - Orientadora: Profª Drª Elisa Angotti Kossovitch).

### Internet:

Gohn, Maria da Glória. (<http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v14n50/30405>), acessado: 08 de julho de 2011.

Mota, Marcus, (<http://www.marcusmota.com.br/conteudo.php?subcat=15>), acessado 07 de julho de 2011.

École Le Samovar - Uma escola para os palhaços, os burlescos e os excêntricos. (<http://www.lesamovar.net>), acessado: 01 de julho de 2011.