



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT CIRCO E COMICIDADE - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO  
EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES  
EM TEMPO REAL

## A ATITUDE CIRCENSE PRESENTE NO TRABALHO DO PALHAÇO DE FESTAS

*PEDRO EDUARDO DA SILVA*

Este trabalho se baseia nas minhas experiências como palhaço animador de festas, entre os anos de 1990 e 1995, período no qual foi possível constatar que meu aprendizado como *clown* (método de Jacques Lecoq), adquirido com Francesco Zigrino, entrou em tensão com a atitude mais expansiva, necessária para um palhaço de festa, que tem uma linguagem mais próxima à do palhaço circense.

**PALAVRAS CHAVES:** Palhaço. Clown. Circo-Teatro. Atuação. Formação.

### RÉSUMÉ

Ce travail est basé sur mes expériences en tant que clown de fêtes, entre les années 1990 et 1995, au cours de laquelle il a été établi que mon apprentissage comme un clown (méthode Jacques Lecoq), acquise avec Francesco Zigrino est entré en tension avec l'attitude plus large, nécessaire pour une clown de fêtes, qui a une langage plus proche du clown de cirque.

- 1392 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

**Mots-clés:** Clown. Cirque – Théâtre. Interprétation. Formation.

## RESUMEN

Este trabajo se basa en mis experiencias como un payaso animador de fiestas, entre los años 1990 y 1995, durante el cual se estableció que mi aprendizaje como un *Clown* ( Jacques Lecoq método ), adquirida con Francesco Zigrino entró en tensión con actitud más amplia, necesaria para un payaso de fiestas, que tiene un lenguaje más cercano al payaso de circo.

**PALABRAS CLAVE:** Payaso. *Clown*. Circo-Teatro. Interpretación. Formación.

## INTRODUÇÃO

Palhaços existem em todos os lugares, em todos os tempos, todo conglomerado de pessoas cria uma personagem cômica para comentar o ridículo da humanidade. É inevitável. No Brasil não poderia ser diferente, tivemos (e temos) bons palhaços advindos do circo que foram pioneiros na televisão, nas rádios e na indústria fonográfica.

Palhaço não respeita fronteiras, onde há uma festa lá estará um palhaço porque as pessoas que se dedicam a ser esse personagem têm um senso prático notável, é um trabalho que gera renda.

A atividade de animação de festas (de aniversário, de empresas, de debutante, formatura etc.) sempre foi um grande atrativo para artistas que atuam como palhaço. Os estilos são diversificados, pois o mercado pede uma mistura de tradicionalismo e inovação: os festeiros devem identificar a personagem e seus procedimentos, mas as atividades desenvolvidas nas festas devem estar em ressonância com as novidades da

- 1393 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

época (músicas, roupas, comunicação com o público, brincadeiras, entre outros elementos propostos pelo palhaço).

Como é possível observar, a transposição das atividades circenses para um salão de festas torna-se um exercício de equalização de elementos cênicos normais ao ofício do palhaço circense, mas quando o palhaço vem de outra matriz de formação (francesa, teatral, empírica etc), como se dá esta transposição?

Minha primeira visão do palhaço vem da matriz circense, depois tive contato com a matriz francesa, obtive formação teatral e experiências profissionais como ator em diversas linguagens. Entre as experiências fui palhaço de festas regularmente por pelo menos seis anos.

Durante toda a minha vida, que começou em 1965, o circo foi o grande veículo de manifestação do palhaço brasileiro, em tenra idade já tive contato em um pequeno circo montado num terreno atrás de minha casa, na cidade de São Bernardo do Campo. Subia no telhado da área de serviço para assistir à montagem, assim, mais ou menos, como no filme de Federico Fellini, *I Clown*.

A primeira vez que enveredei em ser palhaço já tinha 15 anos e fazia teatro amador, as referências do circo foram a base para a estruturação desta primeira investida: voz, vestimenta, corpo expandido, irreverência, a graça e a triangulação apareceram precariamente na formalização da personagem.

De 1989 a 1994 trabalhei como palhaço e produtor de festas com mais cinco sócios, que também tinham formação teatral. A Dionísios Produções oferecia animações com produções que tinham vários esquetes e entradas de palhaços de circo e outros criadas pelo grupo.

Já em 2010 realizei 10 entrevistas com formadores de palhaços, com os quais confrontei minhas dúvidas como, então, um artista palhaço mais experiente. Entre os entrevistados colhi informações sobre atividades que algum deles desenvolveram enquanto palhaços,

- 1394 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

uma dessas atividades despontou na maioria das narrativas: a animação de festas apareceu como uma experiência que se agregou à formação.

Complementando minhas experiências como palhaço e professor desta arte, delinearei a contribuição de dois colaboradores: Roger Avanzi e Tabajara Pimenta, o primeiro conta suas aventuras como o palhaço Picolino 2 e o segundo fala de seu pai, o palhaço Pimenta. Os dois citados vieram de famílias de circos itinerantes das primeiras décadas do século XX. Para completar o quadro de formação circense, o texto apresentará a contribuição de Val de Carvalho, que foi aluna de Avanzi e, posteriormente, animou festas junto com o professor.

### A FORMAÇÃO ADVINDA DE VÁRIAS DIREÇÕES

*Certos atores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos desconumais 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)*

Ao longo de minha carreira nas artes cênicas, mais especificamente no teatro, dediquei-me a pesquisas e práticas como palhaço, o que veio a fortalecer minha formação como ator, por suas fortes características baseadas na estética popular.

Desde meus primeiros contatos com o palhaço percebi sua versatilidade: quando presenciei as investidas de diversos palhaços em picadeiros, palcos de circo-teatro, teatro de rua e teatro infantil; além da dedicação de horas e horas diante da televisão,

- 1395 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

desfrutando do desfile de inúmeros mestres do humor como Jerry Lewis, Charlie Chaplin, O Gordo e o Magro, Chico Anísio, Torresmo e Pururuca, por exemplo.

Minha investida no teatro amador, a partir de 1981, deu-se em grupos de sindicatos, o Grupo Forja - do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo - e o Grupo Alicerce - do Sindicato da Construção Civil e dos Mobiliários de São Bernardo do Campo -, que me aproximaram do público operário, genuinamente popular, com o qual obtive experiências produtivas num teatro feito em praças, em comícios e com peças de palco realizadas em salões paroquiais e de outros sindicatos, além de espaços em favelas e escolas de periferia.

A primeira oficina teatral da qual participei foi de *clown*, com Francesco Zigrino, oferecida pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em março de 1985. Inicialmente não associei o termo *clown* à figura do palhaço que via no circo quando criança, o único elo entre os dois era o nariz vermelho, mas, aos poucos fui me familiarizando com as técnicas ministradas por Zigrino e, só então, associando-as com o palhaço circense.

Logo após a finalização do curso com Zigrino iniciei uma oficina com Carlos Alberto Soffredini, também na fundação das artes de São Caetano do Sul e, em maio de 1985, fui convidado por ele, juntamente com outros participantes da oficina, a fundarmos o núcleo ESTEP (Núcleo de Estética Teatral Popular).

A participação no Núcleo ESTEP foi muito importante para a estruturação do entendimento da estética popular no teatro. Nesse período tive contato com artistas profissionais, convidados por Soffredini para intercâmbios formativos, e pude conhecer e aprimorar elementos que se tornariam, posteriormente, essenciais para o desenvolvimento de meu trabalho como palhaço, destacando-se: mímica, triangulação, “efeito”, dramaturgia e forma.

Depois do Núcleo ESTEP dirigi peças e passei a trabalhar como palhaço em animações de festas, inicialmente como convidado em uma empresa de amigos e, posteriormente, em empresa própria, com um elenco maior.

- 1396 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A experiência com animação de festas trouxe vivências muito diferentes das anteriores, com um aprendizado prático que ia da caracterização à atuação, para diversos perfis de público.

Ainda no meu processo de formação, frequentei a Escola Livre de Teatro de Santo André, em 1994, sendo influenciado prioritariamente pelos cursos de máscara, com Tiche Vianna, e de acrobacia, com Marcelo Milan.

Entre 1990 e 2012 ministrei várias oficinas com diferentes durações; conteúdos (mímica, clown, bufão, circo, história etc) e finalidades (vivências, aprofundamento, animação, entrada em serviços de saúde etc). O perfil dos contratantes e participantes, mais a determinação do tempo de execução, definiam o conteúdo, o programa das aulas e a criação de procedimentos.

Constatarei que a minha trajetória como artista teatral e palhaço se assemelha, em muitos pontos, à formação de palhaços de vários contextos históricos e geográficos. O palhaço se transforma, atualiza-se, mas carrega, por meio de seus artistas, o estofo formativo que é transmitido por vias orais, práticas e sistematizadas.

### CONFLITO ENTRE MATRIZ CIRCENSE E MATRIZ FRANCESA

A trajetória de um profissional é o que irá definir sua poética de criação, todas as experiências são formativas e um palhaço não foge à regra de desenvolver reflexões sobre seu trabalho artístico. O confronto com o público é o principal balizador da estruturação da estética e linguagem que o ator palhaço adota em suas performances.

Depois que tive contato com a matriz circense advinda de Francesco Zigrinno, fui trabalhar como animador de festas, os conflitos estéticos e de linguagem foram inúmeros e criaram uma tensão na minha formação: maquiagem, vestimenta, estrutura dramaturgica (dupla cômica, tempo das piadas, conceito de escada, *nonsense*, complicação das ações, tipologia das personagens, a anti-cena etc.), triangulação (contato com a plateia) e espaço de encenação.

- 1397 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Na matriz circense, com a qual tive contato como público e, posteriormente, em minhas atividades profissionais e como professor de palhaço, não existe aprofundamento psicológico da personagem. A ação dramática é desenvolvida em jogo com o parceiro da dupla cômica ou com o público, num tempo preciso de arremate de cada momento ou segmento das cenas que não irão funcionar se os palhaços vierem a reter essas ações por meio de pensamentos ou preparações mentais.

*No universo circense o “clown” é o artista cômico que participa de cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações. Até meados do século XIX, no circo, o “clown” tinha uma participação exclusivamente parodística das atrações circenses e o termo, então, designava todos os artistas que se dedicavam à satirização do próprio circo. Posteriormente, esse termo passou a designar um tipo específico de personagem cômica, também chamado de “Clown” Branco, por conta de seu rosto “enfarinhado”, que tem no outro palhaço, o Augusto, o seu contrário. O plural “clowns” é usado para designar a dupla cômica. No Brasil, no meio circense, é comum ouvir-se o termo “crom” em referência àquele palhaço que tem a função de “partner”, ou de palhaço secundário. (BOLOGNESI, 2003, p.62).*

No primeiro ensaio que fiz para realizar uma festa entre três palhaços, senti como era grande o meu despreparo, pois não era um ensaio que prezava o “passo a passo”, momento a momento das cenas, era mais uma combinação de ações matematicamente roteirizadas, não havia similaridade com as características autorais da matriz circense que enfoca e destaca o trabalho autoral de seus seguidores, no qual o ator pensa o discurso de sua cena e ensaia os momentos como ocorre em uma performance contemporânea.

- 1398 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

A matriz francesa também trabalha a improvisação, a interação com o público, a confusão e o *nonsense*, mas é nítida uma linguagem mais retraída e mais pensada, que explora ações mais alongadas que exige do público uma atenção maior aos detalhes e ao desenvolvimento de cada momento da cena.

No início desta formação lembro-me que, no primeiro ensaio, eu me deparei com uma mala recém-comprada de um palhaço aposentado, mala que continha material completo de um esquete tradicional no qual um dos palhaços reclama de dor de dente e aparece com um pano envolvendo a cabeça. O outro palhaço assume o papel de dentista e coloca avental e outros adereços que ilustram o “profissional” que vai tirando equipamentos bizarros da mala: uma pinça enorme, que tira um frango de borracha da boca do palhaço; martelo anestesiador, que estoura bomba quando atinge a cabeça do paciente; um alicate gigante, que arranca um dente muito grande feito de espuma. Como atuar sem movimentos expansivos, como não ser extravagante nas reações, como não portar um figurino no mesmo “tom” dos objetos exagerados, como não triangular?

A relação de jogo se construiu a partir da forma dos equipamentos daquele palhaço aposentado, que trabalhava em circo e foi animar festas; a transposição da estética e linguagem do circo para as festas se realizou com naturalidade e o meu estranhamento aconteceu por causa da falta de experiência cênica com esses quesitos técnicos, tão comuns aos palhaços advindos do circo e tão desacreditados pelos *clowns* da matriz francesa.

A maquiagem foi outro item que estudei para me ajustar à forma adotada por meus colegas: eles me apresentaram o *pancro*, maquiagem utilizada por circenses e de base cremosa, além de *brocal* (pó de brilho) que se grudava ao *pancro*. Esse fator foi um choque cultural, pois nas aulas de maquiagem na escola de teatro, aprendíamos a limpar a pele com vários produtos adequados e depois utilizar o *pan cake* (maquiagem profissional aplicada com esponja, água e pincel) e retirados com outros produtos adequados. Com minha trupe de palhaços de festa aprendi a tirar a maquiagem de uma maneira muito mais rápida: com óleo de amêndoas e papel higiênico.

- 1399 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

Tive que absorver esses elementos rapidamente para poder entrar em cena com a atitude necessária ao jogo entre os palhaços. Numa festa o contato positivo com o público deve ser feito rapidamente, para que se possa desenvolver as atividades programadas. Geralmente combina-se uma hora de festa com brincadeiras tradicionais (dança das cadeiras, montanha de sapatos, sentar na bexiga, dançar alguma música que todos conheçam etc.) permeadas com esquetes circenses tradicionais ou criadas pela trupe.

Depois de anos fazendo festas, nossa trupe tinha otimizado uma maneira de trabalhar na qual não se dispersava tempo ou energia extra: combinávamos uma hora de festa, levávamos nossa aparelhagem de som e todo o necessário para os esquetes, chegávamos vestidos ao local da festa uma hora antes de se cantar os parabéns, após o qual nos despedíamos e partíamos vestidos.

Demoramos um ano para entender que esse era o melhor procedimento, pois estávamos disciplinados com os costumes de nossa formação de teatro tradicional: chegar duas horas antes ao espaço da festa, procurar um local para se trocar e maquiar, repassar as atividades e cenas, concentrar e entrar na festa. Essa sequência nos trouxe muitos problemas, pois cada espaço tinha uma regra que confrontava com nossos hábitos teatrais: estruturar um camarim era um trabalho hercúleo que atrapalhava o ritmo de outros trabalhos inerentes a uma festa.

Numa festa, os parceiros de cena devem estar disponíveis a improvisações e mudanças de direção da programação das atividades. Fatores como número de crianças e adultos alteram essas atividades, o ânimo e disponibilidade das pessoas da festa também geram mudanças dos esquetes, a combinação deve ser feita de maneira rápida e discreta para não fragilizar a festa.

Em seguida, teremos algumas linhas que descrevem como os circenses Roger Avanzi e Tabajara Pimenta desenvolveram as estéticas da maquiagem e vestuário nos circos nos quais trabalharam.

### CARACTERIZAÇÃO VISUAL.

- 1400 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

Os dois itens desenvolvidos nesta parte têm importância essencial e não, como pode parecer num primeiro momento, importância transversal ou de apoio na formação global. São elementos diretamente ligados à formação do palhaço, ou seja, são elementos semânticos que configuram as escolhas discursivas do artista que manifesta o conteúdo.

Se, a princípio, nos basearmos nas possibilidades didáticas de uma formação empírica, que parte de uma observação superficial ou sistemática, concluiremos que a visualidade absorvida tem grande efeito para um iniciante autodidata e que, ao partir para a experimentação, um mascaramento corporal por meio do vestuário e maquiagem corrobora fortemente com os objetivos desse sujeito que se prontifica a ser palhaço.

Esta consideração também acontece em relação à dramaturgia e gestualidade, podendo inspirar práticas de treinamento técnico em relação à voz e acrobacias, mas também é notório que um palhaço profissional, que realiza várias entradas e reprises em vários espetáculos por semana, necessita de muito mais conhecimento e práticas (ética e técnica) para se estabelecer nesta atividade. Copiar não basta para ser um profissional competente, mas foi e será um começo para muitos que vierem a empreitar esta jornada.

Que a forma manifesta o conteúdo é uma ideia estabelecida e este trabalho demonstra que o estudo e estruturação da forma são elementos pedagógicos essenciais na formação do palhaço. Tanto na matriz circense quanto na francesa, despendemos uma atenção especial para vestimenta e maquiagem, elementos que chamo de “máscara corporal”.

MAQUIAGEM.

*Ensinei muitas pessoas a serem palhaços e até fazer maquiagem. Não é a maquiagem que faz sucesso. Não devem “carregar” tanto na maquiagem quanto eu na minha, a minha é maquiagem antiga. Lembro que ao fazer festas*

- 1401 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*o empresário apressava a maquiagem, às vezes não havia tempo para “carregar” e fazer tudo. Muita tinta! (AVANZI, 2011)*

Há questões relacionadas à maquiagem que direcionam a estruturação do palhaço em sua forma externa e não como elemento didático de formação. Aqui a maquiagem será exposta como uma consequência, uma necessidade, um elemento semiótico de identificação do personagem pelo público, colocando o nariz vermelho como um elemento que compõe essa semiótica.

Todos os entrevistados utilizam maquiagem, tanto os da matriz francesa, os da circense e os das mistas. Os que se denominam *clowns* tem uma predileção pela base branca, que depois vem a receber algumas cores. Têm muita familiaridade com o *clown* circense, também chamado de “Cara Branca”. Esses palhaços recebem poucos traços e cores por cima da base branca, os destaques recaem nas sobrancelhas e boca e as linhas são finas e curvilíneas.

Na matriz circense, o palhaço ou excêntrico, ganha maquiagens com contornos fortes e rebuscados, além de receberem mais cores sendo, o vermelho a cor preferida. Roger enfatiza várias vezes em sua entrevista a complexidade de sua maquiagem, que pode ser acompanhada por uma sequência fotográfica no livro *Circo Nerino* (AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica, 2004, p. 261), na qual vemos o uso de pinceis, bastões de várias cores e uma composição de linhas e áreas faciais de muita complexidade e que requer muito tempo e concentração para execução. Na mesma página encontra-se uma foto com três Picolinos maquiados e vestidos iguais: Nerino, Roger e seu filho, de mesmo nome, foto que denota a força da tradição nos circos de famílias itinerantes. Roger fala em sua entrevista que teve vontade de mudar a maquiagem muitas vezes em sua carreira, mas não conseguia por tê-la herdado de seu pai e afirmar que a tradição sempre foi mais forte que sua vontade.

- 1402 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*A maquiagem de papai era mamãe que produzia e usava vários produtos: sebo de carneiro, vaselina. Tinha o Rioneve que produzia bastões coloridos com várias espessuras. Para fazer maquiagem branca misturava-se vaselina e oxido de zinco. Alguns palhaços usavam Minâncora que tem oxido de zinco. Não uso nariz por que o meu já é uma bola, é só pintar. (AVANZI, 2011)*

Os bastões e cremes utilizados por Roger para sua maquiagem tinham várias origens: podiam ser comprados em lojas especializadas na capital paulista ou serem de fabricação própria, produzidos por sua mãe, que utilizava sebo de carneiro e elementos químicos, como o oxido de zinco, para obtenção da cor branca. Um produto que Roger cita para confeccionar nariz de palhaço, mas que não usava para Picolino, é uma massa plástica tipo látex de marca *Aquilon*.

Tabajara Pimenta corrobora as informações dadas por Roger quando narra suas idas para a Av. São João, numa loja próxima ao SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo), na qual adquiria “kits de tom geral” da marca *Rioneve*, compostos por bastões de várias espessuras e com cores diversas (vermelho, preto, branco e alguns tons de peles). Comprava os bastões para seu pai e os outros palhaços do circo. O produto *Aquilon* também é lembrado por Tabajara que diz usá-lo para fazer maquiagem do personagem principal da peça “O Corcunda de Notre Dame”: usava a massa para fazer o suporte do olho de vidro que era deslocado do local natural de um olho e colocado na face do ator.

Roger cita que ao trabalhar nos cursos dos Doutores da Alegria, entrou em contato com a maquiagem feita com *Pancake*, achou interessante, mas nunca experimentou, e acha uma maquiagem bem suave.

Nos cursos que ministrei o assunto sempre surge e foi preciso dedicar um tempo para desenvolver esse quesito junto aos alunos. Percebi que é muito difícil criar um procedimento para potencializar a criação de uma maquiagem de palhaço: pesquisar

- 1403 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

iconografias de palhaços em livros e, mais atualmente, na internet, perceber que a maquiagem acompanha linhas naturais de cada rosto, saber qual o meio no qual o palhaço atuará, com que roupas pretende compor a personagem, adereços como chapéu, perucas e óculos influenciam a maquiagem, como também a barba, costeletas e bigode naturais e postiços.

A maquiagem amadurece com a personagem e elementos (cores, linhas e desenhos) são agregados e abandonados no processo. Afinar e fixar uma maquiagem se faz na experiência do palhaço na relação com o público de forma global. A extrapolação das formas da maquiagem se baseia nas origens históricas do propenso palhaço e de qual matriz ele advém, e essa matriz é a base de criação deste quesito, pois define, por exemplo, se o artista entende ser um *Clown* Branco ou Augusto, ou um palhaço de picadeiro e festas ou um “Cara Branca” para fazer dupla com esse palhaço.

Outra extrapolação possível é a de não usar maquiagem nenhuma como acontece com palhaços do cinema mudo, que se apoiam muito mais nas atitudes cômicas, roupas e na relação com seus “escadas”, vide Mister Bean (palhaço interpretado pelo ator inglês Rowan Atkinson), Monsieur Hulot (palhaço de Jacques Tati) e Didi Mocó (interpretado por Renato Aragão). Neste caso entendo a questão estética como um potencializador do discurso artístico embutido numa forma mais cotidiana do ser humano, uma forma que provoca o estranhamento com suas atitudes *nonsense* de crítica mais direta ou poética, além da adequação à linguagem cinematográfica ou televisiva.

Val de Carvalho fala um pouco sobre o desenvolvimento de sua maquiagem que começou com traços fortes, dentro da tradição circense, mas foi se afinando na matriz francesa, fato que analiso tendo vários fatores ligados aos trabalhos desenvolvidos por ela em picadeiro, festas e, mais atualmente, em hospitais. Em suas palavras:

*Minha maquiagem foi mudando, usei muito tempo a base branca, mas foi diminuindo. Uso nariz. Hoje tá muito próxima de gente, de pessoas. O palhaço hoje tá mais próximo do ser humano, não é mais aquele lugar que o*

- 1404 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

*palhaço é o ridículo. Ele mostra o ridículo da pessoa, ele aflora isso. (CARVALHO, 2011)*

O momento da maquiagem fornece ao artista um momento único de concentração e harmonização com o personagem que vai se estabelecendo no decorrer da atividade de desenhar e pintar o rosto, no ato de vestir-se e de se aquecer fisicamente e psicologicamente para a atividade de relacionar-se com o público e fazê-lo rir. O artista Rui Bartolo, descreve assim o momento de maquiarse:

*É uma transformação de poucos minutos, porque quando acaba de pintar a gente já sente uma alegria. (...) É interessante que a gente senta sério na frente do espelho, começa a pintar, e quando a gente termina é notório, a feição da gente muda, a gente começa a fazer careta. É como colocar uma máscara, a gente se transforma. (SANTOS, 2008) VESTUÁRIO.*

Para um palhaço não existe dicotomia entre forma e conteúdo. Dependendo do contexto cultural de cada época e local o palhaço assume a forma que melhor se comunica e que seja rapidamente codificada como um personagem cômico, deste modo, o estereotipo se desenvolve conforme o encontro - ou confronto - cultural, adapta-se ao meio no qual se insere e busca sempre “agradar” ao público.

O termo agradar é usado tanto por Tabajara Pimenta quanto por Roger Avanzi como um elemento formativo que compõe a transmissão oral de aprendizado, o termo abarca uma variedade de atitudes que definem o trabalho do palhaço de circo e estabelece uma relação ética com o público. Na matriz francesa esse termo não aparece como um fundamento na formação de *clowns*, o que não implica desinteresse com o interlocutor, mas o autoconhecimento é o foco principal do aluno e do instrutor do processo de formação do ator.

Roger Avanzi estruturou Picolino 2 tendo como base seu pai: usou vestimentas, sapatos, bengala, chapéu e maquiagem extremamente semelhantes ao predecessor durante toda carreira, sem alterações por quase 70 anos. Começou como excêntrico e continua,

- 1405 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

até hoje, agradando quem o vê trabalhar. Em relação à maquiagem mudou apenas o tipo de materiais, pois alguns desaparecem do mercado e foram substituídos por outros.

Tabajara Pimenta descreve o trajeto do pai, que começou como mestre chicote (apresentador), passou a *clown* e aposentou-se como excêntrico. O processo de experimentação de formas foi diferente do de Roger, mais diversificado, mas ambos obedeceram a uma cultura circense na qual a codificação e a relação proxêmica são fundamentos essenciais para estabelecimento de uma relação e desenvolvimento potente da ação dramática por meio da forma.

A narração de Walmir Paulino dos Santos, que trabalhou no Circo Nerino, corrobora com a sequência de formação de um palhaço nos circos de famílias itinerantes, pois fez carreira no circo tendo como atividades a comparsaria no circo-teatro, o ponto, depois fez personagens, *clown* e depois atuou como palhaço.

O mestre chicote é uma personagem formal que usa um traje calcado no sublime, no luxuoso, envolto numa vestimenta que inspire respeito de várias classes sociais, é o cartão de visitas do circo. Entre os muitos exemplos, cito a utilização de roupas de gala de militares de alta patente, fraque, *smoking*, *ternos*, *summers* e roupas étnicas com muitos brilhos e bordados.

Esta estética do luxo também foi transposta para o *clown* ou branco e obteve grande aceitação do público no que diz respeito à simbologia que essa personagem comporta. A maquiagem caminhou para uma estrutura mais minimalista, com linhas que destacam a sobrancelha, olhos e boca, não utilizando muitas cores e quase nunca um nariz postiço (quando usado, de tamanho muito pequeno). Os bordados ganharam o gosto dos artistas e público, juntamente com meias brancas e chapéus pequenos e cônicos.

Em contraste, o palhaço se deformava muito e as roupas largas, com muitos bolsos para guardar objetos e truques, eram a base da vestimenta, que recebia perucas de cores diversas ou calvas postiças. As chalupas (sapatos enormes e aparentando serem gastos e mal cuidados) sempre foram itens essenciais ao palhaço de picadeiro, e sempre imprimiram um gestual bastante afetado ao palhaço. Chapéus, bengalas, luvas, golas e

- 1406 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)



# IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

## TEXTOS COMPLETOS

camisas de tamanhos desproporcionais também foram itens explorados para provocar a graça quando esses personagens entravam em cena. Arlindo Pimenta obedeceu à tradição dos circos pelos quais trabalhou para compor seus personagens e, segundo seu filho Tabajara, ia produzindo seus figurinos com o tempo, pois quantidade e qualidade eram importantes para a imagem do profissional, quanto mais variava as roupas nas apresentações, mais prestígio ganhava e, conseqüentemente, aumentava a possibilidade de cachês melhores.

Tabajara descreveu que os primeiros figurinos de seu pai foram comprados em brechós: ternos de tamanhos muito maiores que de seu pai, chapéus de vários tamanhos, que seu pai experimentava depois de comprados pelo gerente do circo, que viajava para a capital paulista para, também, comprar maquiagem e encomendar a chalupa num sapateiro que a fabricava sob medida.

Quando Tabajara tornou-se proprietário de circo e tinha que fornecer roupas para seus palhaços, ia comprá-las em lojas e observava que as mesmas roupas podiam ser vistas em pessoas do público, com essa observação forjou uma frase que ilustra um comentário crítico e intuitivo em relação à sociedade: “Está difícil comprar roupa para os palhaços sem ofender alguém do público”.

A forma é a ponte de comunicação entre o conteúdo (o discurso do artista) e o público e, com o palhaço, esse conceito é primordial para estabelecer o tom dessa comunicação. A experiência de se assistir a um palhaço no circo e

depois de se fazer uma oficina de *clown* por si só causa um grande estranhamento.

O espaço de encenação é o fator preponderante na estruturação da forma do palhaço, esteja ele num picadeiro de circo ou numa praça a forma tem que ser chamativa e estabelecer uma comunicação com um público que está longe do emissor, esteja este na arquibancada, no camarote ou do outro lado da rua. Geralmente, por causa da estrutura de formação nas escolas citadas, os *clowns* são comumente vistos em palcos ou espaços de atuação bem menores que um circo ou praça, com o público colocado

- 1407 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

[WWW.PORTALABRACE.ORG](http://WWW.PORTALABRACE.ORG)





## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

frontalmente, sendo assim a forma não precisa ser tão chamativa para atrair o público, o código de se reconhecer o cômico atua mais rapidamente pela proximidade.

A relação proxêmica<sup>ii</sup>, a influência do espaço no jogo entre os comunicantes e receptores, é um dos fatores mais concretos na construção da forma do palhaço ou *clown*.

Minha formação teatral aliada ao meu contato com a linguagem *clownesca* adquirida com Zigrino, estabeleceram uma proximidade com a relação frontal entre ator e público, essa experiência particular foi colocada numa perspectiva dialética quando desenvolvi trabalho como palhaço de festas infantis.

Foram cinco anos nos quais me deparei com questões relacionadas à forma, pois a estética e linguagem adotadas no palhaço que fazia nas festas estavam ligadas diretamente ao palhaço de circo. Minha formação nessa área foi desenvolvida com dois experientes palhaços que se formaram pela observação, oralidade e pela experiência empírica, método que aplicaram em mim, a quem necessitavam incluir como novo parceiro. Uma companhia de animação de festas precisa renovar-se a cada ano para suprir a demanda de aniversários consecutivos da mesma criança. As famílias tornavam-se cativas dos palhaços animadores que apresentavam novos esquetes e números para agradarem ao novo contexto daquele público.

Minha formação teatral forneceu algumas facilidades técnicas para os ensaios e criação de esquetes (interpretação e dramaturgia) e meus conhecimentos da linguagem *clownesca* me colocaram numa postura de entendimento do personagem palhaço, mas somente o confronto com o público e o jogo com palhaços nas festas me levaram a entender a importância de ampliar a forma para uma comunicação mais eficaz.

É como imaginarmos um bolo com uma cobertura espetacular que provoca e impele a gula do comensal, fazer com que ele se aproxime da mesa de festas e pegue a sua fatia. O palhaço de festas que pratiquei usava roupas e maquiagem extravagantes, se portava de maneira exagerada em suas reações e propostas, era grotesco, às vezes escatológico, podia ser ingênuo ou muito esperto etc. Mas sempre era superlativo, pois a plateia

- 1408 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

geralmente ficava em volta da ação dramática, como numa arena ou semi-arena, a disputa de atenção com garçons e suas bandejas de salgadinhos e doces era constante durante o trabalho e, o mais importante, a relação com a plateia exigia uma triangulação constante.

Os fatores colocados acima são norteadores nas escolhas estéticas vistas na confecção dos figurinos e elaboração da maquiagem, o código deveria ser estabelecido o mais rápido possível entre público e trupe de palhaços, pois a empatia em relação às personalidades de cada palhaço fazia com que a ação dramática se desenvolvesse com mais fluência.

### BIBLIOGRAFIA

AVANZI, Roger. Entrevista concedida para o projeto **Clown ou palhaço, eis a questão** - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

CARVALHO, Val. Entrevista concedida para o projeto **Clown ou palhaço, eis a questão** - As várias faces desta máscara. São Paulo, 27 de julho de 2011.

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

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

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



## IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016  
UBERLÂNDIA - MG

### TEXTOS COMPLETOS

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário**: uma história do Circo-Teatro no Brasil. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo, ECA/USP, 2003.

\_\_\_\_\_ **A dramaturgia circense**: conformação, persistência e transformações. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.

PIMENTA, Tabajara. **Entrevista concedida**. Ribeirão Preto, 13 de janeiro de 2014.

SCALARI, Rodrigo. **O jogo do carrasco, os princípios do mestre**: aspectos metodológicos na pedagogia de Philippe Gaulier. In A Casa: Lamparina - Revista de Ensino de Teatro, volume 01, nº 02/2011, EBA/UFMG.

<sup>i</sup> Pasta cremosa preparada pelos circenses para pintarem o rosto. Esta maquiagem é feita com ingredientes diversos com a finalidade de preparar uma base para receber as cores básicas e referenciais de seus personagens (branca, preta, vermelha, azul e amarela). Posteriormente esse produto foi sendo substituído pelo *pancake* branco e colorido e também por lápis delineadores de olhos.

ii

Relação entre público e artista que passa a ser influenciada pela proximidade da ação dramática.