

# A ESTRUTURAÇÃO DA EXPRESSÃO CORPORAL DO PALHAÇO CIRCENSE

*“The Structuring of the Body Expression of the Circus Clown”*

Pedro Eduardo da Silva\*

**RESUMO:** As carreiras de dois palhaços circenses: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, servem como guia para observarmos como a educação corporal se desenvolveu no circo brasileiro por meio do exercício da acrobacia, da máscara simbolizada pelo nariz vermelho, da mímica e por meio da vocalidade. Na transversalidade das experiências narradas, pode-se captar a importância da teatralidade adquirida no ambiente circense por meio do circo-teatro e transposta para a dramaturgia do palhaço que se manifesta na expressão corporal. São expostas informações sobre algumas sistematizações que se repetem por meio da tradição oral e que se apoiam na ambiência e cotidiano dos circos de famílias itinerantes, nos quais Avanzi e Pimenta estruturaram suas carreiras.

**Palavras Chaves:** Palhaço; formação; treinamento; *clown*; circo.

**ABSTRACT:** The careers of two circus clowns: Roger Avanzi and Arlindo Pimenta, serve as guide to observe how the body education develops in Brazilian circus by means of the exercise of acrobatics, mask symbolized by the red nose, mimic and by vocality. In the transversality of the experiences narrated, you can capture the importance of theatricality acquired in the circus environment by means of the circus-theater and transposed into a dramaturgy in the clown manifested in body language. They are exposed information about some systematization that repeat through the oral tradition and rely on ambience and everyday circuses of itinerant families in which Avanzi and pepper structured their careers.

**Keywords:** Clown; education; training; clown; circus.

Neste artigo dissertarei sobre a expressão corporal do palhaço circense brasileiro que se desenvolve dentro de um sistema que agrega a prática e treinamento constante de acrobacias desde de tenra idade, que passa pela observação e ensaios com a máscara (nariz vermelho e pintura facial), a limpeza de movimentos e o entendimento da dramaturgia corporal que a mímica oferece. Por fim, enfatizo a importância da vocalidade e como ela compõe a expressividade do trabalho do palhaço brasileiro.

Para expor essas evidências, utilizo as vidas profissionais de Roger Avanzi (palhaço Picolino 2) e Arlindo Pimenta (palhaço Pimenta), palhaços de famílias itinerantes que *mambembaram* desde o início do século XX. Suas experiências foram transmitidas verbalmente, o primeiro por ele mesmo e, o segundo, pelo filho, Tabajara Pimenta; ambos foram formados dentro dessa tradição, que também formou os pais destes últimos, compondo uma cadeia de informações que podem ser setorizadas e analisadas por várias lentes e em vários contextos.

Os testemunhos de Roger e Tabajara são de intenso valor, já que eles vivenciaram as experiências que narraram; a atitude de se prestarem a descreverem suas experiências ganha valor inestimável, porque foram criados dentro dessa tradição oral de transmissão de conhecimento e,

assim, pode-se observar como essa metodologia se desenvolvia. Obtive duas coisas importantes: a informação técnica de como se desenvolvia a formação de um palhaço da geração de Roger e Arlindo e vivenciei o processo de transmissão oral desses métodos por meio de suas vocalidades.

Ambos circenses natos, Avanzi, o palhaço Picolino 2, fala de suas próprias experiências, como artista e formador; Pimenta fala da trajetória de seu pai, Arlindo da Silva Pimenta, o palhaço Pimenta.

Artistas de famílias e circos distintos, seus depoimentos têm muitos aspectos em comum na descrição do processo de formação do palhaço circense e muitos desses aspectos estão presentes também na formação do palhaço atualmente.

Apoiando as narrativas dos dois artistas citados acima, outros oito professores da arte do palhaço tiveram suas entrevistas gravadas em vídeo: a doutora em teatro pela ECA/USP Bete Dorgam; Cida Almeida, foi professora da SP Escola de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura e fundadora Do Clã Estúdio das Artes Cômicas; Cuca Bolafi, professora da Escola Livre de Teatro de Santo André; Gabriela Argento, do Grupo Jogando no Quintal; Heraldo Firmino, do Doutores da Alegria; Mario Bolognesi, diretor e professor do Instituto de Artes da UNESP; Ricardo Puc-

cetti, do LUME/UNICAMP e Val de Carvalho, dos Doutores da Alegria. Nessa amostragem foi possível extrair dados consistentes sobre a investigação proposta, tendo como base a diversidade de formação dos entrevistados e também seus pontos de vista pessoais sobre o palhaço.

Perguntas relacionadas à carreira como palhaço foram verbalizadas com o intuito de investigar os efeitos físicos na formação e a relação com o público, fator essencial nas didáticas do palhaço, pois este trabalha no campo das tentativas e erros e suscita pesquisas e discussões posteriores com outros palhaços; foram consultadas, também, iconografias fotográficas e filmográficas e bibliografia. Esses são materiais muito acessíveis nos dias de hoje e que não o eram para muitos desses professores na época de suas formações, assim, hoje, esse acervo que reuniram é repassado como material didático para seus alunos.

Como os entrevistados são artistas no Estado de São Paulo e muitos se tornaram referência nacional na formação de novos palhaços, percebi que se estruturaram algumas matrizes oriundas de raízes facilmente identificáveis. Uma delas continua sendo a circense, embasada em treinamentos empíricos e físicos, junto aos fortes ingredientes do contato direto com o público e da tradição oral na transmissão dos esquetes cômicos; outra raiz é de cunho francês e remete a dois pesquisadores:

Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, que optam pela denominação *clown*.

Uma matriz que aparece com muita força é a que deriva da mistura das duas raízes citadas, são didáticas que surgem de inquietações dos professores palhaços que transformam e recriam procedimentos absorvidos em cursos e práticas anteriores às suas propostas de ensino.

Para análise de todo o material descrito, dois pesquisadores brasileiros tornaram-se norteadores do meu processo, devido a suas pesquisas análogas: Neyde Veneziano e Mario Fernando Bolognesi.

Neyde Veneziano nos oferece um trabalho sobre Dario Fo que vem ao encontro de minhas indagações sobre a formação de um artista que resolve investir toda sua vida no desenvolvimento da comicidade e do riso. O artista em questão já havia dado materiais importantíssimos em sua publicação intitulada *O Manual Mínimo do Ator*, na qual narra incansavelmente suas experiências como artista apaixonado e questionador implacável de processos cristalizadores da forma cômica como arte menor. Veneziano explicita e comenta o processo de formação de Dario Fo e convida-nos a analisarmos, contextualizarmos e a dispararmos a dialética em nossos modos de trabalho. Seu livro orientou muitas das perguntas e investigações nas

entrevistas e direcionou raciocínios de análise do material.

Quanto a Mario Bolognesi, sua pesquisa aprofundada sobre os palhaços, especificamente os brasileiros, contribui de maneira potente para a análise dos processos empíricos da raiz circense e da comparação com a raiz francesa, e que também cria uma dialética entre os raciocínios de formalização desse novo palhaço paulistano que aparece fortemente no conteúdo das entrevistas.

As entrevistas oferecem um panorama amplo e revelador que deve ainda ser ampliado e compartilhado para potencializar didáticas existentes e fomentar novas. O palhaço tem um potencial de reinvenção que se constata historicamente, a pesquisa pode alavancar estudos e ações que levem a estas reinvenções num futuro próximo.

O ator não tem um corpo. Ele é o seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida.  
Eugênio Barba

O corpo é o principal material a ser instrumentalizado e este conceito é uma unanimidade entre os professores, que utilizam várias técnicas para expandir os movimentos e reflexos, para alcançarem uma nova consciência de expressividade. A acrobacia, com suas variações de técnicas e aplicações, é um dos atributos utilizados para

esse fim e que disponibiliza o corpo do palhaço a executar movimentos caricatos, que comentam a realidade e geram o riso.

No Brasil, os circos já formavam seus artistas tendo como base a acrobacia, as crianças recebiam ensinamentos de professores artistas que programavam trabalhos diários com meninos e meninas: acrobacias de solo, aéreas, contorcionismo, arame eram, e são, algumas das técnicas repassadas aos filhos de circenses.

Desde a fundação da primeira escola de circo no Brasil, a Escola Nacional de Circo, na cidade do Rio de Janeiro em 1982, vemos ainda hoje a difusão da cultura de ensino das técnicas circenses. As didáticas se aperfeiçoaram e ganharam o apoio pedagógico de professores de educação física.

Os palhaços estruturados na matriz de criação circense recebem, inevitavelmente, ensinamentos de acrobacias e malabarismos e devido a uma demanda instaurada pela cultura circense, os palhaços procuram agregar outros atributos ao seu repertório: ilusionismo, música (instrumentos e canto), dança e teatro.

Na matriz francesa, as escolas de Lecoq e Gaulier, desenvolveram didáticas para formação de seus *clowns*, mas é preciso salientar que esses

pedagogos se utilizam de técnicas corporais que se alinham aos seus cursos de formação de atores. As técnicas acrobáticas não pertencem aos programas destas escolas.

As técnicas principais desta matriz são a mímica e as máscaras (da neutra a meia máscara expressiva) que geram um apreço pela limpeza de movimentos e por um enfoque mais pessoal.

Roger Avanzi, o palhaço Picolino 2, é um artista formado inteiramente na matriz circense e que, desde criança, recebeu ensinamentos de técnicas acrobáticas, vindo a se tornar um excelente *Tony de Soirée*<sup>1</sup> além de apresentar números como ciclista, cavaleiro, acrobata, palhaço de entradas e reprises e de atuar como ator de circo-teatro. Observando seu pai, o palhaço Picolino, ele absorveu a dramaturgia e as técnicas corporais necessárias para se comunicar no picadeiro.

Os aprendizados nos circos de famílias itinerantes obedeciam a uma disciplina que começava com horários matinais regulares, sempre havia professores que acompanhavam um grupo de crianças e também números que estavam sendo desenvolvidos e que se encontravam em várias fases de preparação (exercícios físicos preparatórios, específicos de cada aparelho ou número, criação do roteiro, ensaios etc). Em sua entrevista, Roger aponta um procedimento de seu pai Neri-

no Avanzi relacionado ao aprendizado do filho, o qual era trazer um técnico que dominasse um certo aparelho ou número. Descreve, por exemplo, que acordou e lá já estava um especialista em número com bicicletas e seus equipamentos que já haviam sido comprados pelo pai.

Na época, Roger Avanzi já fazia números de cavaleiro e prancha e agregava ao seu repertório mais esse número. Ainda não atuava como palhaço, fato que só aconteceria quando ele tivesse 32 anos, mas esses ensinamentos periódicos associados à prática constante nos espetáculos iriam lhe dar uma destreza especial em suas entradas e reprises. Diz que os saltos de solo eram exercícios obrigatórios (cambalhotas, *flic flac*, salto leão etc) e que todas as famílias do circo deveriam entrar na primeira parte do show e, eventualmente, atuarem na peça, da segunda parte já que o Circo Nerino era um circo-teatro.

Roger Avanzi, quando criança, já fazia números de báscula, depois cama elástica e trapézios. Aprendeu seus números em cavalo, nos quais ficava em pé no dorso do animal, com Antonico Mineiro. Também fez números em monociclos de tamanho normal e de alturas variadas (girafa). Uma narração interessante é sobre como Roger foi motivado a aprender monociclo: como toda criança, ele queria uma bicicleta que lhe foi prometida se aprendesse a andar de monociclo. Aprendeu,

mas só ganharia se fizesse rondada e *flip flac* no *charivari*<sup>2</sup>. Ele ensaiou muito, apresentou no *charivari* e ganhou sua bicicleta.

Todos esses números acrobáticos geraram vários acidentes físicos e fraturas que reverberam até os dias de hoje neste senhor de mais de 90 anos que não pensava em ser palhaço e que narra:

(...) quando já caminhava com minhas próprias pernas, me jogaram, literalmente, no picadeiro, vestido e pintado de palhacinho. Isso era uma espécie de teste que as famílias circenses costumavam fazer com suas crianças. Conforme a reação, demonstravam se tinham ou não talento para palhaço. Porque, conforme dito na época, palhaço não se ensina nem se aprende, se nasce. Pois bem, quando me vi no picadeiro, em pleno espetáculo, corri para a ala feminina de barreira, agarrei-me nas pernas da Lindomar, a Negra, e de lá ninguém conseguiu me tirar. Avaliação do teste: pode vir a ser um bom artista, jamais bom palhaço. E assim fui riscado como palhaço.

Eu sei que sou suspeito para dizer o que vou dizer, mas digo: eu acho que palhaço, como outras profissões, se aprende, sim senhor. O resto é uma questão de competência, não é mesmo? (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.23)

O palhaço Picolino 2 surgiu por uma necessidade advinda de doença do pai, esse fato obrigou que Roger Avanzi fizesse um exercício de memória de suas observações acerca do trabalho de Nerino e gerou ensaios e mais ensaios até que ele estivesse apto a exercer o trabalho do pai como palhaço excêntrico. Já havia feito entradas com o

pai como *clown* mas era um trabalho que não se assemelhava com o excêntrico e suas capacitações cômicas, seu Tio Gaetan Ribolá (excelente acrobata) tentou realizar essa substituição mas não tinha voz para tal atividade, havia sofrido um acidente como aviador na primeira guerra mundial que lhe deixara rouco.

A importância desses fatos ligados à substituição, irão ao encontro das capacitações de um palhaço excêntrico, que deve ter uma ampla formação, sendo o uso da voz e do verbo elementos importantíssimos para o personagem. No circo o aprendizado vinha pela atividade teatral que traçava um caminho muito nítido: acrobacia, circo-teatro, mestre de pista, *clown* e o palhaço de entrada e reprise. Uma ramificação era, após a formação acrobática, tornar-se um *Tony de Soirée*, um palhaço que fazia números cômicos e reprises em vários aparelhos (trapézio, cama elástica, pranchas, arame etc) para mudanças de cenários e de números diversos (mágicos, acrobatas, bailados, etc). Quando Roger Avanzi decidiu substituir seu pai, sua mãe, Armandine Ribolá, contrariada, lhe disse: “O palhaço é o prisioneiro do circo, qualquer número é possível cortar do programa, menos o palhaço” (Entrevista de Roger Avanzi, 2011).

Desta maneira é possível constatar a importância da formação acrobática dentro da matriz circense pois ela ramificava (e ramifica) várias

atividades no espetáculo. Quem corrobora com essas informações é Tabajara Pimenta que descreve sua rotina com seu pai, Arlindo Pimenta, na qual as crianças do circo (ele lembra que ele e seus irmãos Ubirajara e Ari tinham em torno de 6 a 8 anos) se encontravam às sete horas no picadeiro para terem aulas de várias técnicas circenses com o amazonense Francisco Stringhini<sup>3</sup>, que também trabalhava como o palhaço V8, antigo proprietário de circo no nordeste brasileiro.

Tabajara Pimenta, em sua entrevista, narra que antes das aulas, todas as crianças deveriam fazer o desjejum no rancho do circo, elas comiam um mingau de aveia. Depois das aulas, eram instruídas para tomarem banho em chuveiros localizados embaixo das arquibancadas do circo. As aulas tinham teto de horário, terminavam às 10 horas, quando então, iniciavam-se os ensaios das peças teatrais.

Uma descrição interessante de Tabajara era a de que o picadeiro ficava parecendo uma academia na qual viam-se várias atividades acontecendo no mesmo espaço: as crianças fazendo um aquecimento comum com posterior exercícios de solo (cambalhotas, rondadas, *flic flac*, saltos mortais e outros) na sequência havia uma divisão para práticas diferenciadas: contorcionismos, aéreos, arame, cama elástica, etc. Era um direcionamento para números.

Quem tinha aptidão específica ou escolhia certos números, iniciava um processo de ensaios e preparação de números. Tabajara e seu irmão Ubirajara praticaram equilibrismo que culminou num número com copos empilhados com subidas e descidas numa escada. Todo esse ensino de acrobacias davam a destreza necessária para qualquer escolha de números futuros.

Um fato interessante narrado por Tabajara, é sobre a inserção do palhaço V8 no Circo Universal, no qual seu pai Arlindo Pimenta trabalhava como “*clown*”<sup>4</sup> e onde fazia o número de equilibrismo com seu irmão Ubirajara. Francisco Stringhini pediu emprego no circo que estava numa cidade do interior de São Paulo e começou fazendo serviços gerais de limpeza, montagens e tratando dos animais. Depois de algum tempo pediu ao dono do circo para participar do *Charivari* e, para não comprometer a imagem do circo ele iria participar vestido de palhaço. Ele ficou escalado para ir na metade dos saltadores, entre os artistas medianos.

Quando foi, executou saltos de altíssimo nível demonstrando ser um exímio saltador, esse fato inibiu o filho do dono do circo que iria saltar depois dele e que se recusou a participar daquele *charivari*. Assim, V8 passou a ser o professor do circo universal e ensaiou Tabajara Pimenta num número de equilibrismo de bolas (“Tabajara o

Campeoníssimo, o rei da pelota”) apelidado de “o homem foca”.

As atividades acrobáticas absorvidas no Circo Universal pelos três irmãos Pimenta com o professor e palhaço V8, mais a observação do trabalho do pai como palhaço, vai imprimir-lhes qualidades cômicas que serão descritas mais a frente.

Essas técnicas milenares que seguem uma didática que se inicia com exercícios de solo e que evoluem buscando saltos no ar (cambalhota para a frente, para trás, salto leão, estrelas, *flip flac*, salto mortal etc). Para o palhaço esses exercícios são essenciais e geram uma prontidão que se projeta para outras atividades da figura cômica, como a construção de reprises no circo e as atividades do Tony de Soirèe.

A disciplina e a disponibilidade física que as acrobacias imprimem na construção do corpo cênico do palhaço, aliadas à consciência de foco e triangulação que as máscaras oferecem, agregam itens essenciais a um palhaço ou clown.

A máscara é uma ferramenta muito utilizada na matriz francesa, mais precisamente no programa de ensino de Lecoq, que se utiliza da máscara neutra, larvária, expressiva e meio expressiva até culminar nas máscaras da commédia

dell'arte.

Lecoq e Gaulier apontam que o nariz do *clown* é a menor máscara existente, informação que se justifica pela estrutura pedagógica adotada. Particularmente vejo a importância da máscara neutra, uma ferramenta de entendimento de dois pontos essenciais para se formar palhaços: a triangulação e o olhar pueril e ingênuo do ser humano.

Ao se praticar qualquer máscara, experimenta-se a necessidade de atrair o foco de atenção para quem está com a ação dramática, as outras máscaras, que participam do jogo de cena, podem realizar comentários mudos com o corpo ou simplesmente focar a atenção do público para o emissor das falas do momento. Essa atitude necessita limpeza e expressividade dos movimentos e acaba gerando uma inserção ativa do público na ação dramática, conceito essencial do teatro popular. Esse processo de “focar” a máscara e compartilhar comentários será absorvido pelo circo-teatro e o palhaço e se transformará numa técnica de representação chamada de triangulação.

Essa associação do nariz vermelho do palhaço com o conceito de máscara cria um elo entre a matriz circense e a matriz francesa de formação de palhaço, elo que existe somente no

plano conceitual pois os circenses não utilizam essa associação e, por conseguinte, não aplicam essa didática no ensino e formação do palhaço por meio de máscaras.

Constatei que, independentemente das matrizes de formação, a máscara tem grande potência para o ensino do palhaço ou *clown* pois é encontrada e reconhecida em várias culturas de várias épocas demonstrando que a equivalência de personagens que formam a dupla cômica<sup>5</sup> branco e augusto ou *clown* e excêntrico estarão sempre presentes na elaboração dramática da estética popular. O objetivo principal de Lecoq com as didáticas com as máscaras é desenvolver domínio corporal em seus alunos, assim sendo:

Na escola de Lecoq, a máscara tem, basicamente, duas funções: uma teatral e outra pedagógica. Com a linguagem da máscara, busca-se trabalhar o potencial expressivo do corpo – que, sob a máscara neutra, está em estado de alerta (ou de suspensão) – e territórios cênicos. O ensino se dá pela via negativa: não se indica ao aluno o que ele deve fazer e, para o observador, não se trata de opinar, mas de constatar. No percurso que se estende, da máscara neutra ao *clown*, cultiva-se o treino do olhar para a leitura justa do movimento. (COSTA apud MACARI, 2011, p.?)

É importante comentar que essa estrutura da dupla cômica existe independentemente do uso material da máscara que têm função específica em alguns estilos de teatros, podemos constatar que no cinema mudo cômico já figurava a dupla

cômica advinda do circo e do teatro de variedades e que esses artistas não utilizavam nenhum tipo de máscara ou nariz. Dario Fo explica bem a relação entre as máscaras e seus objetivos:

Os clowns, assim como os jograis e os cômicos dell'arte, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder. Realmente, a questão que abordam constantemente é de saber quem manda, quem grita. No mundo dos clowns só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commédia dell'arte*; ou dominar, assim sugere a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *Pagliacci*, os *Auguste* lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram. (FO, 1999, p.305)

No circo vê-se que a máscara aparece como uma pintura, uma maquiagem que cobre todo rosto ou mesmo parte dele e ainda define as personagens da dupla cômica: o *clown*, o branco do jogo apresenta, tradicionalmente, uma maquiagem leve em termos de traços e cores, geralmente tem base branca que recebe destaque nas sobrancelhas e boca, que figura com a cor vermelha. Encontraremos equivalência de forma na *commédia dell'arte*, principalmente no personagem *Pedrolino* e posteriormente com *Pierrô*.

O excêntrico, o augusto, já tem uma maquiagem carregada nos traços e também nas cores, são desenhos que acompanham as ex-

pressões do rosto e as exageram, dão um ar mais grotesco à personagem. Mais à frente escreverei mais sobre esse conceito de máscara e agregarei outros utensílios (peruca, roupa, chapéus) que compõem a máscara corporal destas personagens.

Arlindo Pimenta, pai de Tabajara Pimenta, teve uma trajetória de formação circense na qual a formalização da máscara veio por observação e prática. Iniciou carreira no circo com 17 anos e dedicou-se ao circo-teatro fazendo vários tipos de papel. Destacou-se entre os encenadores como um ator genérico, ator que faz bem qualquer tipo<sup>6</sup> (comparsaria, galã, vilão, cômico, comparsa do vilão e amigo do herói, entre outros), à esta trajetória seguiram-se as funções de “porta-voz” (divulgador de rua que utilizava um cone de metal para ampliar a voz), mestre de pista (ou como diz Tabajara Pimenta: mestre chicote) e “clown”. Chegamos então a uma máscara conhecida com a qual Arlindo trabalhou por cerca de 12 anos “por ter o dom da palavra e saber adaptar o script conforme a plateia” (Pimenta, T. Entrevista, 2014). Arlindo fazia dupla cômica com um palhaço chileno chamado Pimpim que adotava a forma de um *tramp* (também chamado de palhaço americano por Tabajara Pimenta).

No Gran Rosário Circus<sup>7</sup>, Arlindo Pimenta foi obrigado a uma mudança de direção em sua carreira quando fazia dupla com outro palhaço

chamado Picolé que recebeu uma proposta mais rentável de outro circo e deixou Arlindo sem parceiro de cena. Como foi muito difícil encontrar um bom palhaço disponível, um que conhecesse muitas entradas, se comunicasse bem e tivesse boa presença, Arlindo resolveu ensaiar para ser um palhaço excêntrico.

Como deixaria de ser *clown*, fez parceria com outro ator de circo-teatro (também mestre chicote com dom da palavra) chamado Dario Nogueira. Os dois prepararam a forma de seus palhaços com a ajuda dos donos do circo para produzirem suas roupas. Por meio da memória de ambos, passaram a ensaiar suas entradas combinando o roteiro. Mais tarde, Dario Nogueira foi substituído pelo próprio Antenor Pimenta, *clown* de guarda roupa muito luxuoso, segundo Tabajara.

Cabe salientar que os outros filhos de Arlindo Pimenta seguiram alguns passos do pai: Ubirajara também foi mestre chicote e *clown* e Ari foi excêntrico musical, sempre obedecendo ao aprendizado da máscara da dupla cômica, mesmo não considerando, conscientemente, os tipos como máscaras.

Dentre os entrevistados temos dois artistas que consideram as máscaras como ferramentas importantes para o ensino do clown:

Heraldo Firmino, que também fez Escola Livre de Teatro, com Tiche Viana como professora de máscaras, e montou vários espetáculos de *Commédia dell'arte*; Cuca Bolafe que estudou com Philippe Gaulier depois de montar o espetáculo *Rapsódia de Personagens Extravagantes*, com a Troupe de Atmosfera Nômade, com direção de Cristiane Paoli Quito. Este espetáculo foi resultado de uma pesquisa da diretora que reuniu *clowns* e os tipos da *Commédia dell'arte* numa mesma ação dramática provocando um resultado cênico estimulador de muitas discussões e estudos acerca das personagens envolvidas, gerando um interesse de atores e atrizes em aprender a técnica difundida por Quito.

Heraldo coordenou a formação dos Doutores da Alegria por vários anos e, no início difundia as didáticas das máscaras no programa de aulas juntamente com uma pedagogia calcada no teatro apreendido na ELT (Escola Livre de Teatro de Santo André). Cuca Bolafe, atualmente professora de máscaras da ELT, salienta em sua entrevista a corporeidade que essa ferramenta potencializa corroborando com os posicionamentos de Lecoq:

A máscara expressiva faz surgir as grandes linhas de um personagem. Ela estrutura e simplifica a interpretação, pois incumbe ao corpo atitudes essenciais. Ela depura sua interpretação, filtra as complexidades do olhar psicológico, impõe atitudes piloto ao conjunto do corpo. Ainda que seja muito sutil, a interpretação com a máscara expressiva sempre se apoia numa estrutura

de base, inexistente na interpretação sem máscara. Eis por que esse trabalho é indispensável à formação do ator. (LECOQ, 2010, p.91)

Roger Avanzi estruturou a sua maquiagem totalmente baseada no pai, Picolino 2 surgiu de uma transposição direta de Picolino inclusive nas atitudes de cena e estreou no dia 16 de outubro de 1954, numa pequena cidade da Bahia, Coaraci. O peso da máscara do personagem caiu sobre as costas de Roger de maneira avassaladora e provocou mudanças essenciais em sua vida, a experiência da estreia é narrada por ele e demonstra a importância da decisão:

Antes de entrar, tremia feito vara verde. Pesava-me nos ombros a responsabilidade de fazer o Picolino. Tive sorte porque o Eros Arruda, que na época era o ensaiador da companhia, excelente ator, fez o clown para mim. Ele me encorajou muito:

- Roger não tenha medo. Eu te seguro.

Mas mesmo com toda a experiência e apoio que recebi, eu não parava de tremer. Quando sai de cena, a roupa do Picolino pingava, parecia que eu tinha entrado debaixo de um chuveiro.

Nunca mais fui o mesmo. O meu ego transformou-se completamente. Eu era uma coisa e depois do Picolino passei a ser outra. Mudei o pensamento, o modo de agir, a concepção do mundo, tudo. Parece que o palhaço se entranhou na moinha pessoa. Virei palhaço entranhado. Eu não sei explicar como isso aconteceu. Talvez uma pessoa muito instruída, bastante sabida, consiga explicar essa transformação. (AVANZI; TAMAOKI, 2004, p.260).

Não há dúvidas que a máscara é um veículo

que comunica todo um universo semiótico que revela todas as características e particularidades de um personagem. Em relação a formação da personagem palhaço ou clown, vemos que a consciência dessa ferramenta fornece subsídios essenciais para estruturação corporal e de comunicação com o público. O nariz vermelho é indicado como o elo entre as duas matrizes de formação, no entanto vemos consciências diferentes no seu uso e são inúmeras as explicações sobre o surgimento do uso do nariz como símbolo do palhaço.

O circense pode ou não utilizar o nariz na formalização do palhaço, não é uma regra, a atitude do artista ainda é o fator mais importante na formação de um palhaço ou clown, atitude que se materializam da consciência desta máscara.

No final do ano de 2013 tive a oportunidade de assistir a um dos espetáculos do Circo Tihany na cidade de Ribeirão Preto, onde mora a família de Tabajara Pimenta, um dos entrevistados para esse trabalho.

O Circo Tihany é um circo que tem um palco frontal aos camarotes e arquibancadas, palco no qual são apresentadas todas as atrações: mágica, acrobacias, arame, números de dança e o palhaço. Um único palhaço realizava contatos com o público quando esse estava se colocando em seus assentos. Depois fez três entradas nas

quais apoiava-se na relação com a plateia.

Numa das entradas levou cerca de seis pessoas ao palco e realizaram um número com sinos, cada um tinha uma nota musical. O mais interessante é que o artista não utilizava a fala como elemento de comunicação. Depois de observar por um tempo o trabalho do palhaço, Tabajara Pimenta dispara: “*É um clown mímico*”. Essa definição determinou que o circense reconhece a técnica e a linguagem, apontando que o estilo de palhaço já foi amplamente utilizado na matriz circense por meio de suas pantomimas cômicas.

A mímica é uma técnica de expressão estabelecida nas artes cênicas que tem um componente muito potente: a ludicidade. O universo semântico criado pela mímica passa por recriações poéticas por séculos e sempre encontra um público que simpatiza com a leitura de seus procedimentos.

Tabajara Pimenta também verbalizou que a mímica é muito utilizada por artistas europeus que trouxeram essa linguagem para o Brasil como uma maneira de compensar a falta de domínio do idioma brasileiro. Entre os comentários de Tabajara outro vai ao encontro deste apoio na verbalização, mesmo que um palhaço fale português ele pode não se comunicar com potência quando ele muda de região no país.

Foi dito que quando o circo ia para o nordeste brasileiro, era comum a contratação de palhaços da região pois o público apreciava a verborragia e as piadas especificamente direcionadas a esse público.

No filme Tico-Tico no Fubá, com direção de Adolfo Celi e produzido pelos Estúdios Vera Cruz em 1952, o palhaço Piolim realiza uma entrada cômica com seu parceiro Pinati. Piolim está vestido como mulher e tenta ser seduzido pelo *clown* que mima várias propostas até terminar com uma proposta de casamento sinalizada com o gesto de colocação de uma aliança.

É interessante como Piolim usa um apito que tem um trinado equivalente a de um pequeno pássaro com a intenção de apoiar as ações dramáticas e de comentar a união dos dois pombinhos. A mímica é a linguagem que torna a cena acessível para qualquer pessoa.

A utilização do pequeno apito é um procedimento clássico de palhaços. Certa vez assisti a um espetáculo no Circo Orlando Orfei em São Bernardo do Campo no ano de 2006, no qual havia somente um palhaço que também se apoiava na mímica e no apito.

Roger Avanzi descreve vários esquetes que realizava no Circo Nerino que se apoiavam

totalmente na mímica, também narra entradas em que a mímica é um apoio físico que se mescla à verborragia. Neste caso o gesto ganha grande potência de representação pois, num picadeiro, o corpo tem que se expandir e buscar comunicação com a plateia que envolve a área circular de representação.

No circo é comum contratar um especialista quando se quer aprender um aparelho ou linguagem e esta demanda surge quando um artista tem a oportunidade de assistir ao show de outro no qual mostra algo interessante e que agrada ao público.

Falar sobre a voz é falar sobre uma forma essencial, é um quesito de representação que envolve técnica e torna-se, em muitos casos, uma marca registrada do palhaço. Na formação de um palhaço, assume importância para análise de como o circense atinge essa forma.

O papel dos “pregões de Paris” era imenso na vida da praça pública e da rua. Essas zumbiam literalmente com os mais variados apelos. Cada mercadoria (alimentos, bebidas ou vestimentas) possuía seu próprio vocabulário, a sua melodia, a sua entoação, isto é, a sua figura verbal e musical. [...] É importante lembrar que não só todo reclame, sem exceção, era verbal e gritado em voz alta, mas também que todos os anúncios, decretos, ordenações, leis etc., eram trazidos ao conhecimento do povo por via oral. Na vida cultural e cotidiana, o papel do som, da palavra sonora era muito maior do que hoje em dia, na época do rádio.

(BAKHTIN, 1987, p.157).

Tanto Roger Avanzi como Arlindo Pimenta se utilizavam da voz como meio de transmissão das ideias em suas entradas e esquetes bem como veículos de obtenção de risos do público. Onomatopeias, sotaques, jargões, frases de efeito, pilherias, piadas, chistes etc; são alguns exemplos de elementos utilizados pelo palhaço para buscar a graça por meio da emissão vocal.

Além dos elementos citados acima, o palhaço também amplifica, hiperboliza e destaca outras características e atributos do som e que são reproduzidos pela voz: ritmo, timbre, intensidade, força e altura, por sinal, também são qualidades musicais que são aplicadas ao verbo.

O palhaço brinca e joga com todos esses elementos vocais para destacarem seus “textos” teatrais e suas ações dramáticas desenvolvidas em picadeiro. A busca por essa voz do palhaço trilha um caminho de pesquisa e observação do cotidiano com o objetivo de comentá-lo e, por fim, encontrar uma característica que possa ser potencializada em forma vocal.

O palhaço Picolino tem uma voz estridente e aguda como característica marcante, segundo Tabajara Pimenta, seu pai fazia uma voz com sotaque “italianado” em tom grave, quando fala-

vam ou cantavam imprimiam essas características para alcançarem a graça perante o público. Nas entrevistas não obtive detalhes do processo de construção da voz do palhaço apesar dos entrevistados destacarem a importância de se ter uma voz marcante e forte e que possibilitasse preencher o espaço de um circo a partir do picadeiro ou do palco.

O circo-teatro, presente na formação dos dois profissionais, reforça a importância na vocalidade que ambos alcançaram em suas carreiras. A encenação contínua por várias seções em vários dias da semana e repetida por vários anos, integra um método empírico que desenvolve uma consciência quando se deseja construir uma vocalidade para o palhaço, uma voz nonsense para uma personagem hiperbólica.

O termo vocalidade é utilizado aqui porque é composto por elementos que oferecem mais plenitude do que o termo voz ou oralidade que agrega conceitos históricos na transmissão vocal.

Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única e nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar

a substância. (ZUMTHOR, 1993, p.21).

Zumthor destaca que a vocalidade é um conceito amplo que engloba a expressão vocal. Os palhaços circenses desenvolvem e aplicam a expressão vocal de modo potente, tanto que consideraram todas as provocações culturais que encontraram em suas viagens com os circos nos quais trabalharam. Esses encontros com públicos e realidades diferentes alavancaram pesquisas e trabalhos para elaboração de tipos de vozes, musicalidades e projeção vocal com a finalidade maior de buscarem uma relação com o público de maneira mais efetiva.

A voz do palhaço surgiu como um elemento de importância na formação do palhaço em todas as entrevistas como uma preocupação, pois muitos viram alunos construindo palhaços com vozes infantilizadas, como um bebê que se aventura nas primeiras palavras. Segundo esses professores, essa construção acontecia sem uma explicação convincente: “como estou começando a formar meu palhaço acho que ele deva começar com voz de criança”, “palhaços têm vozes idiotas”, “se tiver uma voz infantil as crianças irão se identificar com mais facilidade”, “eu vi um outro palhaço fazendo assim e resolvi copiar”...

Corroboro com os exemplos colocados pelos entrevistados, alunos que instruí também

apresentaram as mesmas dúvidas ao pesquisarem as vozes de um palhaço e entendi que esse quesito precisa de maturidade e experimentações com público. Instrumentalizar uma pessoa que queira ser palhaço passa pela percepção musical, pelo jogo dialógico, pela experimentação teatral e acrobática (triangulação, mímica, encenação de esquetes e entradas e cascatas), a vocalidade vem dessa cultura de relação com a realidade na qual se vive e a construção da visão artística dessa realidade. Assim, a voz é uma consequência.

As questões técnicas da expressão vocal podem ser oferecidas como elemento instrumentalizador que tornar-se-á uma habilidade importante na construção da voz cênica do palhaço.

A voz é um elemento importantíssimo que deve ser pensado como possibilidade poética da expressividade, os circenses citados e os professores da arte do palhaço sabem desta importância e a enfatizam em suas preocupações formativas, também pensam no sentido amplo da voz, não só como veículo ou suporte de comunicação, mas como um olhar em relação às vozes que ouvimos: as vozes dos palhaços são ecos culturais dessa escuta sensível. Volto a citar Zumthor que destaca a importância dessa visão poética da voz:

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço,

no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total. Essa é a função primária da poesia; função de que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória – à maneira do duplo livro que Merlin dita no ciclo do Lancelot-Graal: um, na corte, projeta a aventura; o outro, em Blaise, eterniza o acontecimento. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória. (ZUMTHOR, 1993, p.139).

A expressão corporal de um palhaço é um dos elementos essenciais na estruturação deste personagem tão conhecido pela humanidade e que atravessa os tempos e os espaços de nossa história deixando suas marcas nas civilizações. Agrega-se ao corpo outros elementos como a musicalidade, a teatralidade (circo-teatro, dramaturgia, triangulação e a literatura oral das esquetes circenses) e a caracterização visual (maquiagem e vestuário) que o palhaço circense brasileiro vem desenvolvendo a séculos.

As famílias de circos itinerantes nos deixaram um legado com várias camadas: artística, de produção, de formação, registro cultural, culinária, logística entre os itens mais importantes. O palhaço também é um legado com muitas outras camadas que conquistou nossa sociedade de forma contundente que se expandiu para o cinema, a rádio e a TV como bem pode ser visto em outros países.

Alguém, hoje, que queira ser palhaço no Brasil, encontra várias opções de formação em várias matrizes – francesa, circense, mistas, empíricas – mas é preciso pensar em termos essenciais quando vai se fazer uma escolha do sistema e, sem dúvida, a matriz circense oferece uma preparação corporal muito expansiva que possibilita uma estruturação particularizada que tem como ponto de partida técnicas e aparelhos tradicionais que tendem a ampliar o trabalho do palhaço em qualquer tempo.

A contribuição dos entrevistados, especialmente de Roger Avanzi e Tabajara Pimenta, edifica o trabalho do palhaço e ratifica a potência dos expedientes circenses, podemos constatar que a poética de um artista se projeta na forma de ensinar e que não existe dicotomia entre ser um circense, um ator, ser um artista ou professor – a ética está contida em todos os momentos de relação entre aprendiz, público e esse artista.

# NOTAS

<sup>1</sup> Enquanto o clown e o excêntrico falam pelos cotovelos, o Tony de Soirée é praticamente mudo. Em compensação, age muito. É o artista mais versátil do circo. Sabe fazer vários números, muitas vezes melhor que o artista, mas sua arte consiste em representar o erro, em cair. Ele cai do cavalo, do trapézio, da barra, enrosca-se nos tapetes, parece que vai voar para fora da cama elástica. E o público acha uma graça tremenda de suas quedas – que no circo nós chamamos de cascata. (Avanzi & Tamaoki, 2004, p.31)

<sup>2</sup> “Charivari é um número de acrobacia do qual participavam todos os artistas da companhia que soubessem saltar. Nessa época havia saltadores exímios no Brasil, e cada um queria saltar mais que o outro.” (Avanzi & Tamaoki, 2004, p.343)

<sup>3</sup> Francisco Stringhini era filho adotivo do italiano Alexandre Stringhini. Existe registro de circense homônimo, Francisco Stringhini, que chegou ao Brasil em 1892. Este fato merece mais investigação histórica sobre a existência de parentesco entre as partes, estudo que será feito posteriormente a este trabalho.

<sup>4</sup> A denominação “clon”, muitas vezes utilizada por circenses de famílias itinerantes, é uma corruptela da palavra inglesa clown.

<sup>5</sup> A dupla cômica é, basicamente, a polarização entre a ordenação e o caos, entre a pessoa que manda e organiza e o outro que tenta obedecer e confunde. Encontramos essas personas no cotidiano quando relacionamos, por exemplo, o patrão

(branco) e o empregado (augusto), os pais (clown) e o filho (excêntrico). Assim, sóbrio e desorientado movimentam a engrenagem das relações humanas.

<sup>6</sup> Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commédia dell'arte*). Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo (...) (PAVIS, 2001, p.410)

<sup>7</sup> Circo-teatro de propriedade de Tabajara Pimenta e Antenor Pimenta, autor do melodrama circense “...E O CÉU UNIU DOIS CORAÇÕES”

# REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, M. M. Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1987.

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

\_\_\_\_\_. Circos e Palhaços Brasileiros. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2007.

FABBRI, J., SALLÉE, A. (Org.) *Clowns & farceurs*. Paris: Bordas, 1982.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini - Vida, obra e paixões do grande cineasta, contadas por ele mesmo*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 1993.

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

FONSECA, M.A. *Palhaço da burguesia*. Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens da teatralidade circense – Benjamim de Oliveira e o Circo-Teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (doutorado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003.

SOUZA, Walter. *A serragem do picadeiro nos programas de televisão: a contribuição de Arre- lia*. In: COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

STEELE, H. Thomas. *1000 clowns more or less. The visual history of the american clown*. Köln: Taschen, 2004.

THEBAS, Cláudio. *O livro do palhaço*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2005.

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

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

ALCOFORADO, Doralice F. X. *Literatura oral e popular*. In *Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, número especial: ago-dez de 2008. Campinas: ANPOLL, 2008.

BOLOGNESI, M.F. *A dramaturgia circense – entradas e reprises*. In *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: ABRACE, 2003.

\_\_\_\_\_. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. In *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

\_\_\_\_\_. *O clown e a dramaturgia*. In *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: ABRACE, 2006.

FERRACINI, Renato. *As setas longas do palhaço*. In *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

FREIRE, Roberto. *O palhaço o que é?* In *Realidade – Revista da editora Abril*. Ano 1, nº 7. São Paulo, outubro de 1966.

MACARI, Maria Carolina. *Tiros de movimento-imagem: estudo de um processo artístico e pedagógico de Cristiane Paoli Quito*. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2011.

MIMESSI, Carla. *Memórias de um palhaço*. In *Revista Revide*, Edição 696, Ano 28, nº 5, 7 de fevereiro de 2014, p.16-20. Ribeirão Preto: VIDE

editorial revistas e periódicos, 2014.

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.

PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. In Revista do LUME, nº 03/2000, Campinas, UNICAMP/LUME/COGEN, 2000.

SANTOS, Leslye Revely dos. A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2007.

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.

SILVA, Pedro Eduardo da. A formação do palhaço circense. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2015.

SOUZA, Cláudia F. V. O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço. Dissertação (Mestrado em artes) – UNESP, São Paulo, 2011.

### Entrevistas

ALMEIDA, Cida. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. Paulo, 12 de julho de 2011.

ARGENTO, Gabriela. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 26 de julho de 2011.

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.

BOLAFI, Cuca. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 27 de junho de 2011.

BOLOGNESI, Mario F. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 20 de junho de 2011.

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.

DORGAM, Bete. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 18 de julho de 2011.

FIRMINO, Heraldo. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 09 de junho de 2011.

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

PUCETTI, Ricardo. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. Campinas, 21 de junho de 2011.

---

\* PEDRO EDUARDO DA SILVA Iniciou sua carreira em 1982 como ator no teatro amador. É palhaço, diretor, produtor, iluminador, cenógrafo, sonoplasta e professor. Doutorando e Mestre em artes pela UNESP (concluído em 2015) tendo Mario Fernando Bolognesi como orientador, tem uma pós-graduação em Docência no Ensino Superior e tem Licenciatura em teatro. Contato: edusilva1965@gmail.com

Artigo submetido em: 05/10/2016  
Aprovado em: 27/05/2017