

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


Da cena ao ensino: conversando com as formadoras e os formadores da palhaçada

Felipe Bracciali

Marco Antonio Coelho Bortoleto

Para citar este artigo:

BRACCIALLI, Felipe; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Da cena ao ensino: conversando com as formadoras e os formadores da palhaçada. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0105>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da cena ao ensino: conversando com as formadoras e os formadores da palhaçada¹

Felipe Bracciali²

Marco Antonio Coelho Bortoleto³

Resumo

Há tempos, os palhaços e as palhaças atraem a atenção da pesquisa acadêmica, acumulando uma literatura especializada relevante e diversificada. Este artigo se debruçou sobre o ensino da palhaçada e, mais especificamente, sobre como renomados artistas se tornaram formadores. Foram entrevistados sete profissionais, atuantes nas cinco regiões do país e referências nacionais no trabalho artístico e de formação, conforme salientam seus pares. A multiplicidade de processos de ensino e os caminhos trilhados para se tornarem mestres foram recorrentemente narrados. Distintas motivações, dificuldades e anseios foram relatados, visando ampliar os debates acerca da iniciação de novos formadores.

Palavras-chave: Artes cênicas. Palhaçada. Relato de formadores.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Dheyne de Souza Santos, doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). [✉ dheynedesouza@usp.br](mailto:dheynedesouza@usp.br).

² Doutorado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Especialização em Iluminação de Designer de Interiores, pelo Instituto de Pós-Graduação em Graduação (IPOG). Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor substituto no Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco.

[✉ bracciali@me.com](mailto:bracciali@me.com)

[📄 http://lattes.cnpq.br/4877154505049568](http://lattes.cnpq.br/4877154505049568) [id https://orcid.org/0000-0002-8344-5130](https://orcid.org/0000-0002-8344-5130)

³ Doutorado La investigación en la actividad física y deporte, pela Universidade de Lleida (UDL), Espanha. Mestrado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Licenciatura Plena em Educação Física, pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP). Prof. Associado da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). [✉ bortoleto@fef.unicamp.br](mailto:bortoleto@fef.unicamp.br)

[📄 http://lattes.cnpq.br/8517706988302686](http://lattes.cnpq.br/8517706988302686) [id https://orcid.org/0000-0003-4455-6732](https://orcid.org/0000-0003-4455-6732)



From the scene to the teaching: talking with the clowning trainers

Abstract

Clowns have long attracted the attention of academic research, accumulating a relevant and diverse specialized literature. This article focuses on the teaching of clowning and, more specifically, on how renowned artists became trainers. We interviewed seven professionals, active in the five regions of the country, national references in artistic work and training, as highlighted by their peers. The multiplicity of teaching processes and paths taken to become masters was recurrently narrated. Different motivations, difficulties and anxieties are reported, aiming to broaden the debates about the initiation of new trainers.

Keywords: Scenic arts. Clowning. Trainers report.

De la escena a la enseñanza: hablando con los formadores de payasos

Resumen

Los payasos han atraído durante mucho tiempo la atención de la investigación académica, acumulando una literatura especializada relevante y diversa. Este artículo se centra en la enseñanza del clown y, más concretamente, en cómo artistas de renombre se convierten en formadores. Entrevistamos a siete profesionales, activos en las cinco regiones del país, referentes nacionales en el quehacer y la formación artística, como lo destacan sus pares. Se narró de manera recurrente la multiplicidad de procesos de enseñanza y caminos recorridos para llegar a ser maestros. Se relatan diferentes motivaciones, dificultades y angustias, con el objetivo de ampliar los debates sobre la iniciación de nuevos formadores.

Palabras clave: Artes escénicas. Payasadas. Informe de entrenadores.



Introdução

Uma das lembranças mais vivas da minha infância diz respeito às piadas e às brincadeiras que fazia. Frequentemente, alguém dizia: “Você é palhaço de nascença ou fez curso?”.

Esse questionamento se repetiu durante toda a minha vida. A princípio, minha resposta, mesmo que não necessária, era uma risada, como quem dizia: “Sim, sou palhaço”. E não é que fiz curso? Na verdade, fiz vários. E pude começar a dizer: “Sou palhaço, formado e certificado”.

Depois de décadas, ainda com aquele questionamento ressoando, decidi olhar para ele com outros olhos, escutá-lo com outros ouvidos. Decidi dedicar atenção à formação do e da palhaça. Mais especificamente, este artigo procurou encontrar, entre as falas dos nossos entrevistados, indicativos que pudessem facilitar os percursos de novos possíveis profissionais do ensino da palhaçada, apontando os processos iniciais dos mestres no ofício docente.

Nesse percurso, ficou evidente que o palhaço e a palhaça representam uma figura cômica que atravessa o tempo, que penetra as diversas sociedades, evocando as mais diferentes terminologias e constituindo uma ampla gama de fisionomias e estéticas, provocadoras das emoções e, majoritariamente, do riso. Sobre a palhaçada, há uma bibliografia em expansão, com diversos trabalhos acadêmicos já disponíveis em livros (Bolognesi, 2003; Avanzi & Tamaokl, 2004; Castro, 2005; Achcar, 2016), além de teses (Wuo, 2016; Braccialli, 2022), dissertações (Dornelles, 2003; Santos, 2008; Silva, 2015) e artigos (Silva, 2018; Sena & Oliveira, 2021). Essas pesquisas configuram só algumas de tantas outras realizadas ou que estão em desenvolvimento pelo país.

Dedicar atenção ao tema, agora em parceria com muitas outras pessoas, consolidou alguns questionamentos, a saber: bastaria talento ou habilidades inatas para ser palhaço? Como palhaços e palhaças se formam? Quem são os formadores deles?



Empreendemos uma longa jornada para compreender os múltiplos processos de formação de palhaços e palhaças, amplamente discutidos na literatura (Jara, 2007; Coburn & Morrison, 2013; Silva, 2015; Gaulier, 2016; Castro, 2019; Braccialli & Bortoleto, 2020). Assim, notamos que, como em qualquer outro ofício, incluindo os de natureza artística, o palhaço e a palhaça também passam por processos formativos. Paulatinamente, inúmeros aspectos técnicos desse particular modo de exercer as artes da cena são apresentados, experienciados, forjando distintas maneiras de ser palhaço e palhaça. Em muitos casos, a dimensão social se vê plasmada nessas figuras cômicas, reforçando as narrativas sobre o papel contestador, revelador e até transgressor (Chacovachi, Yanantouni & Vallejos, 2018).

Essa revisão mostrou, de modo geral, a existência de distintos processos formativos, tão ricos quanto variados. Embora existam relatos de um aprendizado autodidata – válido e, portanto, possível –, na maioria dos casos vimos a presença de mestres. Para aprofundar nosso entendimento sobre possíveis maneiras de ensinar a palhaçada, apresentamos algumas das principais formadoras e formadores brasileiros e discutimos os caminhos percorridos para tornarem-se propagadores dessa arte para novos artistas.

Antes de seguirmos, cabe discorrer sobre o termo escolhido para definir os agentes responsáveis pelo ensino-aprendizagem da palhaçada. A opção por “formador” ou “formadora” é amplamente utilizada no meio artístico, mesmo reconhecendo que o entendimento do palhaço continuamente tenciona o conceito de personagem, consolidada no campo do teatro, deslocando-se para um processo de autoconhecimento. Assim, formar não remete a uma construção, a um processo que pretende modelar segundo uma forma pré-existente, mas é entendido como uma mediação que pretende potencializar a subjetividade individual, colocando atenção aos traços físicos e psicológicos do artista, para que possa se expressar e se expor verdadeiramente para o público.

“Formar” pode, inclusive, parecer contraditório quando falamos de palhaços e palhaças, figuras que recorrentemente não se encaixam em uma forma pré-



definida, contestando a rigidez, a formatação e outras noções constantemente associadas ao ato de “formar”.

Como já destaquei, uma pessoa tem muitas formas de ser, o clown é uma delas; mas, num primeiro instante, a “desforma” apresenta-se, é um modo sem forma de instigar a descoberta pessoal no aprendiz. A compreensão preambular desse aspecto clownesco (Wuo, 2016, p. 97)

Coincidimos, portanto, com o entendimento dado por Ana Wuo (2016), quando discute o ensino da palhaçada como “desforma”, como um caminho de esvaziamento das construções sociais normalizadas que pode abrir a possibilidade de uma pesquisa pessoal. Despir-se das normas e regras sociais pode ajudar a encontrar a si mesmo, descobrir seu corpo e a sua lógica particular e, conseqüentemente, contribuir para a emergência do palhaço e da palhaça.

A “desforma” é uma palavra muito bem escolhida por Wuo, e muito potente para o pensamento sobre a palhaçada, já que estamos tentando desconstruir padrões socialmente instaurados durante décadas, para que novas visões sobre a realidade em que estamos inseridos surjam. Com isso, surge uma percepção crítica sobre a sociedade vigente.

Logo, a opção por “formar”, “formação”, “formador” e “formadora” poderia soar como uma desatenção ou até mesmo um erro elementar. Não obstante, sabemos que o palhaço vive no erro, constitui-se de erros e também se forja no fracasso. Combina tudo isso com uma busca permanente de autoconhecimento, junto a sua transformação perante a sociedade. Paradoxalmente, parece ser possível formar para a “desforma”, constituindo um processo fluido, cujas formas mudam dinamicamente, deformando e instaurando, assim, outras formas.

Desse modo, estaríamos imersos num *continuum* formar-desformar, em uma constante leitura do mundo para logo contestá-la, em um infinito jogo de perde-ganha, em uma busca sem fim pela humanidade, mesmo observando tanta desumanização. Formar, em definitivo, não nos parece um termo inadequado.

Sendo “formadores” ou “desformadores”, mestres, guias, professores ou tutores, o processo de ensino é contínuo e dinâmico. Mesmo ocupando o lugar de poder, de detentores do conhecimento ou, ainda, de um maior reconhecimento,



parece ser crucial continuar “desformando”, criando o espaço de vulnerabilidade, mas também o de acolhimento.

Talvez essas premissas tenham contribuído para que o termo “formador” tenha sido adotado de modo corriqueiro por muitos artistas, incluindo palhaços e palhaças, mesmo sabendo que existem outras maneiras para denominar as pessoas que se aventuram no ensino de outros. Exemplo disso é o caso do circo itinerante, cuja tradição na transmissão oral consolidou o termo “mestres” para falar sobre quem ensina a palhaçada (Silva, 2015).

Também é comum, no meio artístico, palhaços e palhaças referenciarem como “pai” ou “mãe” o propositor da primeira formação pela qual passaram, em analogia ao nascimento. A formação inicial, quase como em um ritual, remete à construção de um corpo cômico, à busca de uma lógica de funcionamento, de um novo olhar para o mundo. Por isso, ao final de uma iniciação, muitos aprendizes trazem a imagem dos formadores como seus pais na palhaçada.

Formar, no entendimento dado aqui, inclui todas essas possibilidades. Independentemente do termo usado para essa iniciação, ou, até mesmo, para o aprofundamento, entenderemos como um processo de formação, de desenvolvimento de uma forma fluida de composição de jogo, corpo e lógica de funcionamento. Considerando o palhaço e a palhaça como seres complexos e múltiplos, pode-se entender que, ao se “formar” na palhaçada, não estamos nos formatando a um padrão, mas entendendo como navegar pelas realidades e dar novos sentidos aos encontros com o público.

Ao encontro dos palhaços e palhaças

Demos início à pesquisa realizando um levantamento prévio de formadores e formadoras da palhaçada no Brasil. Isso foi feito por meio de um questionário on-line, divulgado amplamente nas redes sociais e em diversos espaços frequentados por palhaços e palhaças. Seguindo a metodologia da “bola de neve” (Vinuto, 2014), também foram solicitadas indicações de outros mestres da palhaçada no Brasil, com o objetivo de identificar os principais profissionais da área.



A partir dessas informações, selecionamos pelo menos um participante de cada região do país. Considerando que as regiões Sudeste e Nordeste foram as que tiveram a maior concentração de respostas, foram selecionados dois formadores destas. Outro critério para a seleção foi o reconhecimento desses profissionais pelos seus pares, ou seja, foram escolhidos os formadores que foram mais indicados como referências de formação de palhaço dentro de sua região. Assim, selecionamos sete (7) formadores.

Após a seleção, entramos em contato com cada um e agendamos uma entrevista. Por conta do distanciamento social adotado durante a pandemia de COVID-19, as entrevistas foram realizadas de forma on-line, por meio de reunião individual na plataforma *Google Meet*.

As entrevistas foram subsidiadas por um roteiro previamente elaborado, abordando diversos pontos de interesse, desde o início da carreira artística, suas percepções sobre a formação de palhaços e palhaças, entre outros. Todas as entrevistas foram posteriormente transcritas e analisadas a partir da análise de conteúdo proposto por Bardin (1995). Dado o objetivo deste artigo, selecionamos trechos dos depoimentos sobre a experiência inicial como formador e sobre o percurso de cada um para tornar-se (reconhecer-se) como formador.

Que comece a palhaçada!

Apesar de serem profissionais amplamente reconhecidos no meio artístico brasileiro, parece-nos relevante apresentar, mesmo que brevemente, cada um dos respondentes, aliás, dos formadores que gentilmente aceitaram dialogar conosco e subsidiar este estudo⁴ (Braccialli, 2022).

Adelvane Néia

Adelvane Néia de Lima (1962)⁵, também conhecida como palhaça Margarida,

⁴ Para maior aprofundamento sobre os entrevistados, ler o capítulo “Tecendo saberes com os mestres da tese A arte de formar palhaças e palhaços no Brasil” (Braccialli, 2022). Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1246850>. Acesso em: 27 mar. 2023.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/adelvane.neia/>. Acesso em: 27 jan. 2023.



é fundadora da Cia. Humatriz Teatro. Advane teve o primeiro contato com o teatro ainda na escola, em Jacarezinho (PR). Ela participou de diversas montagens escolares, como *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria* e *Pluft, o Fantasminha*, entre outras. Tinha o desejo de fazer graduação em Artes Cênicas, mas se formou em Artes Plásticas na Faculdade Integrada de Ourinhos (FIO). Quando se mudou para Curitiba (PR) e ingressou no curso permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra, em 1983, teve a oportunidade de fazer sua primeira personagem cômica em *Nadim Nadinha Contra o Rei de Fuleiró*, de Mário Brasini. Na Fundação, teve como colega de turma Carlos Simioni, que a convidou a fazer o curso de formação de palhaços com Luís Otávio Burnier, fundador do grupo LUME. Desse encontro com o LUME, Advane deu continuidade à sua carreira de atriz e palhaça.

Esio Magalhães

Esio Magalhães Pereira (1974)⁶, também conhecido como palhaço Zabobrim, teve seu primeiro contato com a arte como espectador, acompanhando os artistas de rua trabalhando enquanto ajudava na lanchonete do pai, bem como assistindo a espetáculos de circos que passavam pela cidade. Esio nos contou que gostava de replicar as piadas que assistia nos programas de *Os Trapalhães*⁷, sempre com o intuito de rir novamente e de multiplicar o momento de riso com os amigos. No ensino médio, começou a fazer teatro, mas foi em 1990, no Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que participou de sua primeira oficina de palhaço com um grupo argentino que passava pela cidade, La pista 4. Em 1992, se mudou para São Paulo, para estudar no curso técnico de Formação de Atores da Escola de Artes Dramáticas (EAD), vinculada à Universidade de São Paulo (USP). Foi em 1998 que se mudou para Campinas (SP) e fundou, junto com Tiche Vianna, o Barracão Teatro, referência nacional de ensino de teatro de máscaras.

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/esiomagalhaes/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

⁷ “Os Trapalhães foram um quarteto cômico que se consagrou como um dos maiores fenômenos de bilheteria do cinema popular brasileiro” (Carrico, 2020). Para mais informações, consultar o livro *Os Trapalhães: uma leitura da comédia popular brasileira*, de André Carrico, disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/29917>. Acesso em: 27 mar. 2023.



Felícia de Castro

Felícia de Castro Menezes (1976)⁸, também conhecida como palhaça Bafuda Orgância, contou que entende seu processo como artista com vários começos. Ela salientou que a sua participação em uma oficina de teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1993, quando ainda se preparava para o vestibular, foi um ponto de partida importante, pois sempre teve o desejo de estar em cena. No ano seguinte, começou a cursar a graduação em Artes Cênicas, na mesma universidade – apesar de esse processo não ter sido fácil e linear. Foi em 1998 que decidiu fazer uma pausa em seu curso de graduação e foi ter experiências em outros estados, como Pernambuco, Paraíba e Brasília, trabalhando com diversos artistas. Quando teve contato com o LUME, organizou com outros artistas a ida do grupo para Salvador (BA), para que realizasse o que seria o último retiro de palhaços, que aconteceu em 1999. Desse retiro, organizou-se um grupo, Palhaços para Sempre, para continuar experimentando e estudando a palhaçada.

José Regino

José Regino de Oliveira (1962)⁹, também conhecido como palhaço Zambelê, é fundador do grupo Celeiro das Antas, sediado em Brasília (DF). Em sua entrevista, ele nos apresentou sua infância, falou sobre a dificuldade que teve com a forma de ensino das escolas e sobre seu olhar desde cedo para o corpo humano e o movimento. Contou que, ainda pequeno, ao ver um espetáculo de dança na televisão, apaixonou-se pela arte, mesmo não tendo possibilidade de seguir com o desejo no momento. Seu encontro com o teatro aconteceu no final da década de 1970, durante a ditadura militar, não com objetivos artísticos, mas como forma de resistência ao regime vigente. Com o passar do tempo, seu objetivo dentro do grupo foi se transformando, a ditadura acabou, mas o desejo artístico continuou. Em 1983, ingressou na licenciatura em Educação Artística na Faculdade de Artes

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/feliciadecastroartist/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/josereginoo/>. Acesso em: 27 jan. 2023.



Dulcina de Moraes. Nessa instituição, encontrou o seu grande mestre Carlos Tamanini, que lhe mostrou os caminhos para aperfeiçoar seu trabalho como palhaço, que tinha sido iniciado tempos antes, por necessidade de ganhar dinheiro, segundo seu próprio relato.

Marton Maués

Marton Sergio Moreira Maués (1961)¹⁰, também conhecido como palhaço Tininho, é fundador do grupo Palhaços Trovadores. Ele teve sua primeira aula de teatro com seis anos, na escola, ainda em Santana (AP). Mas reafirmou que seu aprendizado também decorreu de sua experiência como espectador. Lembrou da primeira peça de teatro que assistiu, *A Escrava Isaura*, texto de Bernardo Guimarães, em um circo que passou pela cidade. Também recordou as diversas manifestações culturais, como arraiais juninos, festividades do padroeiro da cidade, folguedos e afins. Foi entre essas diversas artes que iniciou sua formação artística e de palhaço. Saiu de Macapá (AP) em 1981 e foi morar em Belém (PA), para cursar Letras na Universidade Federal do Pará (UFPA), quando entrou em um grupo amador de teatro e, assim, começou sua carreira. Ingressou, em 1995, como professor, no curso de Teatro da UFPA. Já como professor, foi selecionado com o grupo da faculdade para participar de um festival em Belo Horizonte (MG), organizado pela Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), em 1998, onde participou da formação de Ana Luísa Cardoso. Esse foi o marco para o início de seu trabalho como palhaço.

Silvia Leblon

Silvia Maria Lebrão Lisboa (1949)¹¹, também conhecida como palhaça Spirulina, fundadora da Na Companhia Dos Anjos, nasceu em uma família de pioneiros do rádio e da televisão. Cresceu em meio ao movimento artístico de São Paulo. Tem, como sua primeira lembrança como atriz, a sua atuação em uma peça da escola, quando tinha nove anos. Desde então, não saiu mais dos palcos. Chegou a atuar em teatro, televisão, cinema, publicidade, tendo uma longa carreira na área.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/martonsmm54/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/silvialeblon/>. Acesso em: 27 jan. 2023.



Quando fazia *backing vocal* no programa Ensaio Geral, da TV Excelsior, teve a oportunidade de participar, em 1990, do *Kelbilim, o cão da divindade* do LUME, tendo contato direto com Burnier, diretor do espetáculo. A partir desse encontro, começou a participar de todos os cursos oferecidos pelo LUME, inclusive participando do retiro de palhaço em 1995, dando início a sua carreira como palhaço. Além disso, em 1998 foi fazer o curso com Philippe Gaulier, em Londres, e, em 1999, o de Sue Morrison, no Canadá, completando assim, como ela mesma nos disse, seu tripé de formação de palhaço.

Teófanos Silveira

Teófanos Antônio Leite da Silveira (1951)¹², também conhecido como palhaço Biribinha, fundador da Companhia Teatral Turma do Biribinha, nasceu e cresceu dentro da lona de circo (Zoológico Mundial Circo). Ele é filho de Nelson Alves da Silveira e Expedita Leite da Silveira, ambos artistas circenses. Começou sua carreira como palhaço com sete anos e, em 2023, completou 65 anos de arte palhacesca. Sua experiência navega em diversas áreas do circo, com atuação em peças de circo-teatro, como palhaço, malabarista, além de ter trabalhado com confecção de traquitanas e até mesmo nas questões administrativas do circo. Aprendeu a ser palhaço dentro da lona de circo de sua família, adquirindo seu conhecimento a partir da vivência no cotidiano do circo e da transmissão oral pelos artistas mais experientes da companhia.

De cena ao ensino

São diversos os motivos e os caminhos, trilhados na transição entre a pesquisa e o fazer artístico dentro da palhaçada, para começar a desenvolver um processo pedagógico de formação de novos artistas. Sendo assim, a partir das experiências dos sete entrevistados, procuramos entender e discutir essas possíveis transições, tratando dos pontos em comum que podem facilitar o processo de novos possíveis mestres.

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/biribinhacirco/>. Acesso em: 27 jan. 2023.



Como primeiro ponto, trazemos um olhar para o processo de alguns dos entrevistados, que, dentro de seus grupos em que estão desenvolvendo a pesquisa na palhaçada, iniciam a proposta de *guianças* internas. Cada participante, em algum momento, torna-se guia do coletivo que está experimentando propostas de pesquisa e aprofundamento na arte.

Quando a gente estava se apropriando desses exercícios e dessas dinâmicas a gente também guiava fazendo. Isso é um aprendizado absurdo, porque ao mesmo tempo que estou procurando aquelas coisas em mim, estou tornando consciente para poder falar para as pessoas. Eu estou indo no caminho e falando “Vamos por aqui”. Eu acho que isso me proporcionou um processo de muita intuição (Felícia de Castro).

Esse processo de guianças coletivas, geralmente, é estruturado na ausência de um mestre ou de algum participante com um maior conhecimento na área. Isso proporciona, para o aprendiz, a necessidade de um olhar atento de formador, além de um cuidado coletivo com o grupo, ao mesmo tempo que também está entendendo como é o funcionamento da palhaçada. A pessoa reveza entre ser o aprendiz do processo e ser o guia que direciona para onde as experimentações vão. É um aprendizado que acontece a partir do acerto e do erro.

Para isso, é necessário estar envolvido em um grupo em que todos compartilhem de confiança mútua e estejam abertos à experiência, de modo a entender o erro como parte importante do aprendizado. Esse é um processo, muitas vezes, mais lento e incerto. Nele, os participantes vão investigando cada passo que estão dando, sem a segurança de um formador experiente para controlar o processo. Estamos falando de uma dualidade constante entre ensinar e aprender, guiar e ser guiado, experimentar e criar experiências. Trata-se de um processo complexo, que permite aos participantes desenvolverem uma escuta atenta para os companheiros de grupo, pois estão, a todo momento, ocupando o espaço de tutor da prática.

Eu comecei a fazer o meu treinamento nos Doutores da Alegria, para os meus colegas. A gente estava fazendo toda a sexta-feira um treinamento, e um dia alguém começou a falar: “Gente, por que a gente não começa a trocar algumas coisas?”. Eu fui um dos que entraram nessa. Trocando, falando sobre máscaras e sobre palhaço e ali eu comecei a desenhar essa pedagogia palhacística (Esio Magalhães).



Essa possibilidade de *guiança* das experimentações práticas do grupo pode ser um primeiro impulso para o entendimento, por parte desses artistas, sobre os elementos necessários para ocupar o espaço de formador de novos palhaços e palhaças. Apesar de muitas vezes ter que passar por erros que poderiam ser evitados, tendo uma liderança com experiência, isso possibilita o entendimento do que não funciona, redirecionando o trabalho, para que não se cometa o mesmo erro. O processo de errar é que cria a experiência necessária para saber quais os possíveis melhores caminhos para que futuros aprendizes caminhem.

Todo esse processo não é possível se não for estruturado num espaço de confiança entre os participantes. Essa confiança é que vai consolidar a segurança entre quem guia e quem experimenta, abrindo portas para uma experiência rica e instigadora. Um espaço de confiança é importante não só para os participantes da experiência, inclusive para que o formador se sinta à vontade para errar sem um julgamento sobre suas capacidades.

Isso não se resume aos grupos que compartilham a *guiança*. É também uma boa proposta para quem está planejando iniciar um curso de formação de palhaços e palhaças. A busca por esse espaço de confiança se mostra como um aspecto importante e recorrente entre os entrevistados.

Eu fiz uma oficina piloto. Convidei meus amigos e amigas. Nós fizemos lá em Barão. Eu dei a eles essa oficina trazendo umas coisas que tinha vivido naquele retiro com o Rick e o Simi (Adelvane Neia).

Ao estruturar uma oficina, ter a possibilidade de testar com pessoas de confiança, como também com pessoas que já tenham alguma experiência na área, constitui-se uma grande riqueza para o aprendiz de formador. Tal prática permite que o formador receba críticas construtivas da oficina, bem como reflexões sobre a metodologia proposta, além de poder antecipar possíveis problemas que possam ocorrer em futuras experiências. É como se fosse um beta teste do que será a formação, com *reviews* sobre possíveis problemas ou dificuldades durante a oficina, permitindo tempo para refletir sobre o trabalho e aprimorar a prática.

Na tentativa de diminuir ao máximo possíveis dificuldades que possam ser encontradas com formadores iniciantes, ainda no pensamento de um olhar



externo sobre a prática, a busca pelos mestres que guiaram a formação também é um ponto destacado como relevante pelos participantes. Nos casos de Advane Néia e de Silvia Leblon, em suas primeiras experiências como formadoras, requisitaram o apoio e a consultoria de seus mestres, criando, assim, confiança na proposta que tinham estruturado para o ensino, além de indicar novas possibilidades de experimentação.

Sempre me deram assessoria. O Simioni chegou a ir para São Paulo para ver o que estava fazendo. Assim generosamente (Silvia Leblon).

Esse suporte pode ser essencial para quem está iniciando no ensino da palhaçada, mas não se restringe só para quem ainda não tem experiência. Voltar sempre para os mestres, que têm anos a mais de conhecimento sobre o ensino, é muito enriquecedor até para formadores com muita experiência. Nossos mestres da palhaçada também podem ser nossos mestres para a formação. Sendo assim, o conselho dado para futuros profissionais é:

Conversar com quem forma (José Regino)

A busca por novas habilidades, conhecimentos e metodologias não deve cessar ao pesquisar a palhaçada. Por esse motivo, sugerimos falar não só com quem direcionou o seu ensino, mas também com outros formadores, para entender a multiplicidade da figura do palhaço e da palhaça, assim como da formação dentro dessa arte.

Por um lado, vemos uma primeira experimentação de “formar” construída dentro de grupos de pesquisa da palhaçada, sendo um espaço de segurança e de aprendizado mútuo. Por outro lado, podemos ver a necessidade como motivo instigador para começar a ministrar oficinas de iniciação.

Fui construindo tudo por uma necessidade mesmo, no início eu não pensava em dar formação de palhaço. Eu nunca pensei "Ah vou ser um formador de palhaço" Não! Eu trabalhava dentro dessa necessidade (José Regino).

São inúmeros os possíveis motivos de um artista começar a propagar o



conhecimento ou o processo criativo que desenvolveu durante sua carreira. Mas a necessidade financeira tem sido um grande propulsor.

No Brasil, é cada vez mais comum que artistas ou grupos de palhaço, no desejo latente de viver de arte, sem incentivos públicos ou privados, busquem realizar a produção independente de seus trabalhos. Muitas vezes, esses profissionais circulam por diversas cidades e estados brasileiros, tendo seu trabalho remunerado a partir da passada de chapéu¹³.

Nesse cenário, é frequente que o valor arrecadado nas apresentações não seja suficiente. Assim, o ensino é usado como forma de complementar a renda. Nesse caso, a estruturação metodológica do ensino da palhaçada surge da necessidade financeira desses artistas.

Essa realidade não é exclusividade de grupos que fazem a produção independente. Também faz parte da experiência de grupos que participam e recebem incentivos fiscais. Como é de conhecimento geral, todo edital de fomento às artes requer uma contrapartida pelo investimento realizado. Contudo, o que deveria ser a compensação, que constitui as apresentações do resultado artístico do projeto, já não tem mais sido suficiente para os editais. Dessa forma, os artistas são compelidos a realizarem outras ações como retorno social. E, geralmente, tais atividades são formações artísticas gratuitas para a comunidade.

Ao analisar essa cobrança, identificamos um problema estrutural dessas formações, pois existe um processo de aceleração social, econômica, relacionada ao capitalismo (Rosa, 2019). Ou seja, os editais começam a cobrar dos proponentes que sejam mais produtivos, e o resultado do processo criativo já não supre mais a cobrança realizada, por não atingir uma quantidade esperada de público, por não criar material de divulgação suficiente, ou por qualquer outro motivo possível.

A arte, não sendo suficiente, obriga os artistas a produzirem outros produtos para serem “vendidos/consumidos”. O que sobra, muitas vezes, é só o

¹³ A cultura do chapéu é recorrente, principalmente, entre artistas de rua, onde se passa o chapéu (ou algum outro objeto similar) para arrecadar doações do público no lugar da cobrança de entradas. É uma forma democrática de fomento da arte, em que cada espectador pode colaborar com o valor que quiser. Para mais informações sobre a cultura do chapéu, ler capítulo 5.6 “A cultura do chapéu”, do livro *Saltimbancos contemporâneos* (Barreto, 2018).



compartilhamento dos processos criativos do grupo.

Reduzir o tempo da produção cria vantagens concorrenciais e, além disso, o capital financeiro busca retorno o mais rapidamente possível; finalmente, estar à frente da concorrência numa perspectiva temporal é um fator essencial à sobrevivência de empresas e sujeitos (Maia, 2017, p. 125).

Sendo assim, os artistas que não ampliam seu material de contrapartida não são selecionados para o recebimento do fomento. No âmbito de ter apoio financeiro, os grupos propõem cursos e oficinas sobre o trabalho artístico, muitas vezes acelerando o próprio processo de reflexão sobre a prática, para conseguir estruturar um curso de formação. Resultado disso são cursos com problemas metodológicos, sem profundidade de conteúdo e sem preparação para lidar com públicos variados, diminuindo drasticamente a qualidade do que poderia ser esse ensino.

Outro motivo indicado, para iniciar no ensino da palhaçada, foi utilizar o curso como moeda de troca com outras companhias, pela produção e pela divulgação do trabalho do artista em outras cidades. Esse caso foi relatado por Adelvane, que nos contou sobre a parceria realizada com o grupo Clowns de Shakespeare, como câmbio pelo trabalho de produção do seu espetáculo em Natal (RN). Foi a partir dessa experiência que ela deu continuidade a sua atividade como formadora.

No caso de Marton Maués, foi-nos relatado que ele já era docente dentro da UFPA quando fez sua primeira formação de palhaço, em um festival que participou em Belo Horizonte. Quando retornou, foi estimulado pelos colegas de trabalho a compartilhar a experiência que tinha vivenciado em sua formação.

Nesse retorno do festival, a coordenação do curso de teatro da escola do qual eu era professor, perguntou se eu topava dar uma oficina. Eu disse que sim. Juntei toda a minha experiência como professor de teatro, as oficinas que eu já tinha dado de teatro, exercícios de teatro, de improvisação e tudo mais. Juntei com essas coisas todas eu tinha aprendido com a Ana Luisa Cardozo, misturei com as canções e os folguedos que eu aprendi na minha especialização e coisas que comecei a pesquisar junto com a palhaçaria e com tudo isso fiz uma oficina (Marton Maués).



Por mais que tenha saído direto de uma formação e replicado esse conhecimento, é importante considerar a experiência docente que Marton tinha anterior ao curso, assim como sua experiência com as festividades e as manifestações regionais que têm figuras cômicas que se relacionam diretamente com o palhaço. Esses elementos são a comicidade, as palavras de duplo sentido, a relação com o escatológico, a musicalidade, entre outros encontrados nas culturas populares, que:

compunham elementos de comicidade nas culturas medievais e renascentistas e ainda hoje são características básicas para a comicidade do Velho de Pastoril Profano, do palhaço de circo, do palhaço da Folia de Reis, dos brincantes do Cavalo-marinho e de Bumbas e da maioria dos personagens cômicos populares. (Santos, 2008. p.152)

Esses cruzamentos encontrados nas manifestações populares, no teatro, assim como em outras atividades artísticas, colaboram diretamente para o desenvolvimento da lógica do palhaço e da palhaça. Então, toda essa experiência e esse conhecimento se tornam potencializadores do ensino da palhaçada, tanto pela semelhança de atuação como por elementos técnicos que colaboram para o desenvolvimento dos artistas.

A fala de Marton também nos reafirma que o ensino da palhaçada não assume um modelo pré-definido, do mesmo modo que não é uma técnica normalizada. Esse processo de ensino da palhaçada está muito conectado à possibilidade de esses aprendizes experienciarem jogos e exercícios de improvisação, de trabalho corporal e de ampliação das relações entre os participantes e os espectadores. Desse modo, os artistas podem compreender o estado de presença e de jogo necessários para o palhaço, como também podem adquirir um entendimento diferenciado da lógica social.

O percurso se torna, assim, múltiplo, podendo usar diferentes técnicas como propositor da experiência palhacística. Não importa se o ensino começa a partir do estudo do teatro, de habilidades circenses, do estudo da história do palhaço, da dança, das manifestações populares, da relação do palhaço em espaços de vulnerabilidade social ou qualquer outro caminho que seja proposto. O importante é o formador ter uma rota pré-estabelecida, com objetivos claros sobre o

resultado esperado para os aprendizes, mesmo que todo o planejamento seja mudado durante o encontro com a turma, algo comum de acontecer.

A palhaça e o palhaço navegam pelas mais diferentes técnicas e habilidades, têm um amplo espectro de atuação e uma variedade enorme de possibilidades artísticas. “No circo, os palhaços são excelentes acrobatas, malabaristas, mágicos, contorcionistas, domadores, trapezistas, músicos; e ao mesmo tempo, mestres na composição dos artifícios, erros e enganos que quebram a precisão das aptidões” (Achcar, 2016. p. 23). Dessa maneira, usar dessa multiplicidade e das técnicas que são internalizadas pelo formador é um potencializador tanto da cena quanto da formação.

Por último, mas não menos importante, questionamos Teófanos sobre o início de seu trabalho como formador de palhaços e palhaças. Ele nos relatou que começou quando foi convidado por Richard Riguetti¹⁴ a dar aula no Instituto Cultural Escola Livre de Palhaços (ESLIPA)¹⁵, no Rio de Janeiro. Também nos contou que estranhou existir uma escola de palhaços, mas aceitou o convite. Ele vê esse ponto como crucial em sua carreira, considerando esse momento como o início de suas atividades como formador.

É importante ressaltar que Teófanos é, dentre os entrevistados, o que tem mais tempo de carreira como palhaço. Além disso, seu aprendizado veio do berço familiar circense, debaixo da lona. Dentro dessa tradição, era comum o entendimento de que, para ser palhaço, era necessário nascer palhaço.

Porque no passado nós tínhamos uma opinião sobre ser palhaço. Eu não penso dessa forma, mas no passado eu escutava alguém dizer o seguinte: “Ou você nasce engraçado, ou você não aprende a ser engraçado. É impossível aprender a ser engraçado”. (Teófanos Silveira)

Aqui, retomamos a discussão levantada anteriormente sobre o termo “formador” e sobre como esse termo é visto. Ao mesmo tempo que Teófanos nos

¹⁴ Richard Riguetti, também conhecido como Palhaço Café Pequeno, é fundador do grupo Off-Sina, no Rio de Janeiro, e idealizador do Instituto Cultural Escola Livre de Palhaços. Disponível em: <https://www.instagram.com/richardrigueti/>. Acesso em: 31 mar. 2023.

¹⁵ Essa é a primeira escola de palhaços, palhaças e brincantes da América Latina, no Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: <https://eslipa.org/>. Acesso em: 31 mar. 2023. E disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2lEusF9B2RUi2iwSscQPIR?si=74850cbd40a84420>. Acesso em: 31 mar. 2023.

relatou se tornar “formador” de palhaços e palhaças, ao ser convidado para participar de uma escola livre, ele já tinha formado seus filhos, além de tantos outros artistas que foram trabalhar com ele. Talvez esse entendimento esteja relacionado ao fato de que, dentro da família circense, propagar o conhecimento artístico e filosófico faz parte da educação das crianças, trata-se da difusão da cultura familiar.

Possivelmente, a ideia de formação de palhaços e palhaças esteja ligada ao surgimento das escolas de circo, à integração do ensino da palhaçada dentro das graduações de artes cênicas e à ampliação de projetos hospitalares voluntários. Assim, entendemos que “formador” não era um termo usado dentro das famílias circenses – sendo, talvez, esse o motivo de Teófanês não se reconhecer como formador antes de sua entrada na ESLIPA.

Como já foi discutido na literatura (Silva, 2015), o processo desenvolvido dentro das famílias circenses é tão importante e validado quanto qualquer outro. Conclui-se, então, que o trabalho de Teófanês, como formador de palhaços e palhaças, é anterior à ESLIPA.

Ressaltamos que existe uma grande multiplicidade de possibilidades de formação da palhaçada e que nosso objetivo não é ditar quais são válidos ou não, mas de apresentar os caminhos trilhados por formadores altamente reconhecidos no meio artístico brasileiro. Reconhecemos que todos esses processos experimentados pelos formadores de palhaços e palhaças colaboram no entendimento e na aprendizagem sobre a palhaçada, estando dentro das famílias circenses ou não.

Independentemente dos relatos dos formadores, por mais distintos que tenham sido os processos e os motivos para começarem a ministrar oficinas e iniciações, um ponto se repete: a dedicação ao ensino da palhaçada, oferecendo cursos e guiando as experiências dos aprendizes, não é uma formação unicamente para os participantes, mas uma via de mão dupla com o formador. É unanimidade, entre os entrevistados, a importância que o ensinar tem no desenvolvimento do trabalho artístico individual, servindo também para aprofundar o entendimento sobre a figura dos palhaços e palhaças.



Fui tendo mais compreensão, muito mais compressão. Vice e versa. Tanto para estar em cena, por estar em cena e trazer para os alunos. Então é uma mão dupla. Eu levava aquele conhecimento, trazia aquele conhecimento. Trocava com os alunos, trocava com o público. Experimentava com o público, trazia para os alunos, as questões dos alunos também me permeavam, me afetava e assim a gente faz essa dança (Adelvane Neia).

Existe uma complementaridade entre a prática e a docência. Durante as apresentações e com o contato direto com o público, é possível compreender os elementos que são necessários para a abordagem com os aprendizes. São questões técnicas e sensíveis que despertam do encontro com o espectador. Por outro lado, levar essas questões para serem experimentadas por diversos artistas abre possibilidade para um novo olhar sobre a prática, além de possibilitar a ampliação do repertório do próprio formador.

Oficina e espetáculo. São duas coisas diferentes, mas uma coisa alimenta a outra, porque quando você ensina, você está lembrando. Você está aprendendo muito. Então é uma maneira de eu me manter sempre atualizada com relação a minha própria evolução do meu processo. Enquanto eu estou ensinando eu estou estudando. Eu estou pensando sobre o trabalho e isso é impossível você não carregar para a cena (Silvia Leblon).

O trabalho como palhaça ou palhaço é um incessante absorver, analisar, transformar e apresentar repertórios, um formar-se e “desformar-se”. Assim, o fato de observar e analisar o trabalho dos aprendizes é um estudo contínuo para os mestres, é um repensar sobre a prática, além de possibilitar a ampliação do próprio repertório artístico. O palhaço e a palhaça também se apropriam das cenas que assistem, modificando-as para a sua realidade e lógica.

E para melhor lhe dizer, eu aprendia com eles. Eu sempre disse "Eu sou um a aprender com vinte e dois. Cada um de vocês vai me deixar um pouco para que eu junte tudo e repasse para os próximos. Comigo você só tem o entendimento e o aprendizado de um e eu tenho de vinte de dois" (Teófanês Silveira).

A palhaçada se desenvolve por meio do encontro entre espectador e palhaço. Esse encontro, por sua vez, fomenta o desenvolvimento do trabalho do artista. Dessa forma, o contato resultante entre mestre e aprendiz também é uma troca verdadeira e mútua.



Aprendo muito, sou o que mais aprendo. Eu sou o que mais aprendo nesses processos todos. Eu que agradeço a galera. A galera paga para eu aprender. É maravilhoso. Porque é sempre uma troca. Não tem como você achar que você já sabe, claro, você tem conhecimento, mas a descoberta é contínua. O tempo todo você está ali no seu processo. Eu aprendo de mais (José Regino).

Ou seja, o trabalho de ensinar a arte da palhaçada também faz parte do aprender, do desenvolver, do evoluir dentro desse universo cômico. A pessoa que ensina também desenvolve uma nova visão sobre a arte, um novo olhar sobre a palhaçada, uma nova maneira de entender a relação entre palhaços e palhaças. O ensinar também é um caminho para “desformar”, pois o mestre não pode impor seu entendimento sobre a palhaçada, mas apenas abrir caminhos para que novos entendimentos surjam.

O orientador, aquele que atua como Monsieur Loyal, precisa estar no mesmo estado de abertura que o aprendiz, com um olhar generoso que o permita ver o outro. O Monsieur Loyal ensina o aspirante a palhaço a aprender consigo mesmo (Puccetti, 2017, p. 30).

Trabalhar como palhaço ou palhaça é assumir uma pesquisa contínua e interminável sobre si mesmo, como também sobre o corpo, a técnica, a comicidade, a sociedade, as relações humanas, entre tantos outros tópicos de estudo. A palhaça ou o palhaço têm seu ponto de partida, mas nunca de chegada, pois vivem no presente, aproveitando o caminho e não sonhando com o destino. Quando chegam em um ponto, pausam, respiram, admiram, absorvem, pegam sua mala e começam uma nova caminhada.

Parece-nos que tornar-se formador ou formadora representa uma viagem, dentre tantas possíveis. Uma viagem que precisa ser experienciada com mais cuidado, mais atenção, que prescindir de um processo formal, de um modo concreto de ensinar a ensinar, ou mesmo de uma forma de entender a palhaçada.

Formando, desformar, transformar

Muito se tem falado, na literatura acerca do tema, sobre a formação de palhaços e palhaças (Icle, 2010; Braccialli & Bortoleto, 2020). Alguns tratam sobre a dramaturgia da palhaçada (Remy, 2016; Reis, 2013). Há os que se dedicam mais ao olhar da filosofia (Achcar, 2016; Castro, 2019) e outros que se concentram na

relação histórico-social (Castro, 2005; Bolognesi, 2003), além dos que buscam falar sobre as metodologias abordadas (Jara, 2007; Wuo, 2019).

Ainda assim, não temos um aprofundamento sobre como esses processos se iniciam. Ao olhar para nossos sete entrevistados, podemos começar a entender quais as dificuldades, os motivos, os caminhos e as possibilidades que eles tiveram, para, assim, conseguirmos dar indicativos para futuros formadores.

Destacamos alguns pontos a partir das falas expostas. Primeiramente, há a necessidade de um espaço de confiança, tanto para que as formações possam acontecer com tranquilidade e segurança, como também para criar a possibilidade de um formador iniciante conseguir adquirir experiência em seu processo de ensino. Um segundo ponto é a possibilidade de iniciar essa formação dentro do grupo que o iniciante já participou, podendo colaborar para entender o funcionamento do ensino da palhaçada. Uma terceira questão envolve o convite, para pessoas de confiança e com experiência na prática, para participar da oficina e dar retornos construtivos para a metodologia. Pelo que se pode constatar, geralmente, o encontro com o primeiro mestre se faz de grande valia, pois possibilita apoio a quem, agora, se dedica na formação de novos palhaços e palhaças.

Trabalhar com técnicas e habilidades com que se tem experiência pode facilitar a realização desse processo de formação. O ensino da palhaçada é múltiplo e, cada vez mais, ganha novas possibilidades. Então, se dedicar à prática em que se sente seguro pode ser um bom primeiro passo para ministrar uma oficina. Entendendo a lógica do jogo do palhaço e da palhaça, fica fácil abrir caminhos diversos para o ensino a partir das mais diferentes propostas.

Falando dessa multiplicidade, é preciso respeitar toda essa variedade de formação, pois não existe o certo ou o errado. Existem variadas alternativas de processos, que podem ser mais funcionais, ou não, para uns ou para outros. Sendo assim, todos os caminhos que podem colaborar para o entendimento da palhaçada são bem-vindos e enriquecedores para os aprendizes.

Para finalizar, se a pesquisa da palhaçada é um processo com começo e nunca com um final, pois adquire mais profundidade e possibilidades a partir da



prática com o público, do estudo das teorias ou da experiência de vida do artista, então ensinar palhaçada também é um elemento para ampliar sua própria prática artística. O formador precisa ter a humildade de entender que, mesmo tendo um conhecimento maior que o dos aprendizes, não é o detentor de todos os saberes e que está suscetível a erros. Nesse estado, é possível que esse formador não só ensine, mas também aprenda com as formações que está propondo.

Referências

ACHCAR, Ana. *Palavra de palhaço*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

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

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1995.

BARRETO, Mônica (Lua). *Saltimbancos contemporâneos: seu aprendizado, suas escolhas, e expectativas*. Goiânia: Editora Acadêmico, 2018.

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

BRACCIALLI, Felipe. *A arte de formar palhaças e palhaços no Brasil*. 2022. Tese (Doutorado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/5229>. Acesso em: 31 mar. 2023.

BRACCIALLI, Felipe; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. A multiplicidade dos ensinos de palhaças e palhaços na extensão universitária. In: SOARES, Artemis de Araújo (Org.). *Sociedade, cultura, educação e extensão na Amazônia*. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2020. p.181-200.

CARRICO, André. *Os Trapalhões: uma leitura da comédia popular brasileira*. Natal: EDUFRN, 2020.

CASTRO, Alice Viveiros de. *Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, Lili. *Palhaço: multiplicidade, performance e hibridismo*. Rio de Janeiro: Moura, 2019.

CHACOVACHI, Palhaço; YANANTOUNI, Javier Miguel; VALLEJOS, Martin. *Manual e guia do palhaço de rua*. La Plata: Contramar, 2018.



COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. *Clown Through Mask: the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*. Chicago: Intellect, 2013.

DORNELLES, Juliana Leal. *Clown, o avesso de si: uma análise do clownesco na pós-modernidade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GAULIER, Philippe. *O ator atormentado: minhas ideias sobre teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JARA, Jesús. *El Clown, um navegante de las emociones*. Morón: PROEXDRA, 2007.

MAIA, Ari Fernando. Aceleração: reflexões sobre o tempo na cultura digital. *Impulso*, v. 27, n. 68, p. 121-131, 2017.

PUCETTI, Ricardo. *A travessia do palhaço: a busca de uma pedagogia*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Salvador: EDUFBA, 2013.

REMY, Tristan. *Entradas Clownescas: uma dramaturgia do clown*. São Paulo: SESC, 2016.

ROSA, Hartmut. *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. *Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo-marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

SENA, Jonathan Brites; OLIVEIRA, Natassia Duarte Garcia Leite de. (Trans)formações do Palhaço: breve história dos tipos clássicos da palhaçaria. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-22, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0206. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19977>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SILVA, Pedro Eduardo. *A formação do palhaço circense*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.



SILVA, Pedro Eduardo. O que é preciso para ser um palhaço?. *Rebento*, n. 8, p. 152-184, 2018.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, 2014.

WUO, Ana Elvira. Clown: “Desforma”, rito de iniciação e passagem. 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

WUO, Ana Elvira. *Aprendiz de Clown: abordagem processológica para iniciação a comicidade*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

Recebido em: 27/01/2023

Aprovado em: 15/04/2023