



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GUILHERME BRUNO DE LIMA

**VOCALIDADES PALHACESCAS:
UM ESTUDO COM OITO ARTISTAS BRASILEIROS**

BRASÍLIA
2018

GUILHERME BRUNO DE LIMA

**VOCALIDADES PALHACESCAS:
UM ESTUDO COM OITO ARTISTAS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Cultura e Saberes em Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

BRASÍLIA
2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL732v Lima, Guilherme Bruno de
Vocalidades Palhacescas: um estudo com oito artistas
brasileiros / Guilherme Bruno de Lima; orientador Gilberto
Icle. -- Brasília, 2018.
124 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -
Universidade de Brasília, 2018.

1. Artes Cênicas. 2. Circo. 3. Teatro. 4. Performance.
5. Palhaço. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Gilberto Icle (PPGCEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). César Lignelli (PPGCEN/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Ana Elvira Wuol (PPGAC/UFU)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, 12 de Julho de 2018.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos, pois foram muitas as pessoas que, para além desta pesquisa, me possibilitaram realizá-la. Aos palhaços e palhaças que nutrem comigo todo esse mergulho, meu muito obrigado. Esio Magalhães, Paula Sallas, Denis Camargo, Zé Regino, Jussier Lira, José de Abreu Brasil, Sâmia Bittencourt e Manuela Castelo Branco, vocês tornaram possível uma transformação pessoal e artística profunda que extrapola uma pesquisa acadêmica. Com suas generosidades e histórias de vida e de arte, pude ver além. Muito obrigado mesmo.

Gilberto Icle, orientador deste trabalho, mais que isso, um provocador e um pesquisador cuja produção teórica me anima desde a graduação, agradeço pela atenção e paciência. Todo trabalho realizado a distância nunca foi um percalço, mesmo que por vezes me desesperasse um pouco (risos).

A todos e todas do Grupo de Estudos em Teatro, Educação e Performance (GETEPE), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob liderança também do prof. Gilberto. Obrigado Ana Fuchs, Deddy Ricardo, Bruno Duarte, Desirée Pessoa, Rossana Della Costa, Marta Haas, Marcelino Curimemha, Maria Falkembach, Luciana Paz (Luka) e Thiago Pirajira. Foram muitas as contribuições de vocês.

A César Lignelli e Ana Elvira Wuo pela produtiva banca de qualificação com contribuições precisas e preciosas. E por também me alumiarem com suas produções de pesquisa e arte.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPG-Cen/UnB) e meus colegas de turma. Em especial: à Manuela Castelo Branco, que além de nutrir esta pesquisa, foi uma leitora atenta de meu trabalho, uma artista que admiro; à Priscila Soares, Nei Cirqueira, Mariana Zimmermann, Lupe Leal, Olívia Orthof, Raoni Carricondo, Diego Ponce de Leon, Júlia Henning, Érica Bianco e Danilo Castro, amigo cearense na capital federal. Uma turma explosiva.

A todo corpo docente do PPG-Cen, em especial, Alice Stefânia, Nitza Tenenblat, Cesário Augusto, César Lignelli, Luciana Hartmann, Roberta Matsumoto e Paulo Petronilio.

À Jéssica Martins, secretária do programa, pela atenção e presteza, sempre nos vendo um pouco esbaforidos em nossas idas à secretaria (risos).

À prof.^a Sara Mariano e aos estudantes da graduação em Artes Cênicas da UnB pela acolhida no estágio docente.

À Joselma Oliveira, minha tia, pela educação oportunizada e atenção à minha formação humana. Por contribuir para que eu pudesse seguir meu traçado artístico.

À minha mãe, Maria Emília (*in memoriam*), que me criou num contexto bastante adverso e lutou por mim até o último dia de vida. Onde quer que esteja, meu muito obrigado por tudo, pelo teu sorriso e teus lindos olhos verdes famintos de vida.

Ao meu pai, Josélio Anselmo, por tudo que fez e faz por mim, pelo cuidado e atenção, por acreditar e incentivar.

À Severina Helena, minha avó, pelo carinho de sempre e querer bem.

A toda minha família materna, em especial minhas tias Josefa e Genita, que me viram crescer e ajudaram minha mãe a me criar.

A Renan Edson, meu primo, pela parceria de sempre e pelo carinho.

A Renato Araújo, meu primo, que me recebeu em Brasília, abriu as portas da cidade e a primeira acolhida, obrigado grande irmão.

A Marcelo Penoni, que me salvou no momento em que mais corria perigo, meu muito obrigado pela atenção e amizade.

À Alice Lara, grande artista e amiga que muito me estendeu a mão em Brasília e sempre me encorajou.

À Yandra Galuppo, pelo carinho, atenção e acolhida em muitos momentos.

A Constantino Raffo, pela amizade e por também me acolher.

À Antonia Vilarinho, palhaça Fronha, pelas trocas e por intermediar minha primeira ida ao HMIB como palhaço voluntário. Pela vivência especial em seu curso “Palhaçaria essencial”. Ao Hospital Materno Infantil de Brasília (HMIB) e toda equipe médica e de profissionais da saúde. À Rebeca Torquato, pela parceria de trabalho no HMIB.

À Leda Guimarães, pela força em Goiânia, pela generosidade, por tudo.

A Pedro Simon, por todo apoio, carinho e amizade.

À Elmira Inácio, pela acolhida, pela amizade e por tudo que fez/faz por mim e pela minha família.

À Camila Alves, joia rara que amo e quero tanto bem. Por me aturar e dividir comigo uma vida com amor e desejo pela arte e educação.

À Evani Alves, minha sogra, pelo apoio de sempre e por ter me ajudado na inscrição do mestrado.

À Babi, minha cadela, que amo. Agradeço pela sua existência.

Preciso fazer um agradecimento especial a Denis Camargo: mais um amigo e um irmão que ganhei, mais um libriano. Grande ser humano, artista e pesquisador que também me deu acolhida, abrindo as portas de sua casa para que pudesse pousar inúmeras vezes. E a João Porto Dias, por ser generoso, paciente e por me apontar trilhos tanto no curso de criação de números que ministrou, como na própria vida e irmandade de palhaços.

À Willy Costa, Stephanie Marques, Gabriel Pogó, Ana Vaz, Clarisse César, Caísa Tibúrcio, Bi Melo e todos do curso de criação de números com João Porto pelos momentos divididos.

A Ricardo Puccetti, por tudo que é e representa. Mestre que é uma inspiração e uma referência.

A todos os meus mestres e todas as minhas mestras do teatro e da palhaçaria.

Aos artistas da cidade de Fortaleza com os quais artístei e me fortaleci.

A Pedro Domingues, Carri Costa e todos/as que fazem o espetáculo Geração Trianon, o qual estava trabalhando em Fortaleza antes de ingressar no mestrado.

À Fran Teixeira, artista inventiva e professora incrível que tive a oportunidade de conhecer e trabalhar.

A Danilo Pinho, grande irmão e mestre de sempre, com quem aprendo muito sobre a arte de ator e tanto mais. Também agradeço por me ceder parte do texto de Kristin Linklater traduzido, ao qual somou-se a tradução que estava fazendo.

A Sidney Souto (*in memoriam*), por tudo que foi e representa na arte cearense.

A Abílio de Jesus Carrascal, nobre artista e educador que me recebeu durante minha estadia em Águas Lindas como professor substituto do IFG.

A Edson Oliveira, pela revisão geral do texto. À Priscila Soares, pela revisão crítica.

À Lu Celestino e à CasaCorpo, em Goiânia, por ter me cedido um espaço para que pudesse ensaiar meu número e me convidado para ser artista residente da casa.

À CAPES pela bolsa de mestrado concedida.

Por fim, não poderia deixar de agradecer ao funcionário dos correios que segurou a porta da agência de um shopping em Fortaleza, enquanto eu corria em desespero pelo saguão e quase era detido pelos guardas (risos) no último dia, último minuto de inscrição no mestrado.

O prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos (ZUMTHOR, 2007, p. 109).

A voz do palhaço, ela vem na hora do trabalho. Na hora que você tá *trabalhando*, é aonde você pode jogar sua voz, eu falo fino, falo grosso... entendeu? [Neste momento Pimenta brinca um pouco com a voz indo do mais agudo ao mais grave]. Aí depende das palavra que a gente for dizer [...] Depende da contracena ali dentro, depende da palhaçada... aí lá dentro do picadeiro é que você transforma sua voz. Como você quiser falar, será aceito. O palhaço é palhaço né? (JOSÉ DE ABREU BRASIL, 2017, entrevista).

RESUMO

O estudo busca investigar como se constituem vocalidades palhacescas com ênfase nos usos e saberes vocais presentes nas práticas e trajetórias profissionais de oito artistas brasileiros. O conceito de vocalidade de Paul Zumthor é central na pesquisa e amalgama-se ao corpo e à performance no campo da palhaçaria. Nessa perspectiva, analisam-se os processos de iniciação dos artistas na arte palhacesca, bem como possíveis pistas que possam constituir a voz como um saber. O alicerce metodológico se circunscreve por intermédio de entrevistas presenciais e semiestruturadas. Alinha-se ao trabalho as experiências do próprio pesquisador como palhaço e espectador. A partir dos estudos em voz, oralidade, vocalidade e palhaçaria, estabelecem-se diálogos com autores como: Paul Zumthor, Johan Sundberg, César Lignelli, Fernando Aleixo, Ana Elvira Wuolff, Erminia Silva, Luiz Otávio Burnier, Gilberto Icle, Mario Bolognesi, dentre outros/as. As vocalidades imersas no contexto da palhaçaria requerem uma sutil e complexa consciência corporal, cujas corporeidades vibram e ressoam alegres, pulsantes. Descrevem-se e analisam-se, por fim, usos poéticos da voz na palhaçaria, por meio de diferentes planos vocais, para caracterizar usos risíveis da voz.

Palavras-chave: **Artes Cênicas. Circo. Teatro. Performance. Palhaço. Voz.**

ABSTRACT

The study aims to investigate how the clownesque vocalities are formed with an emphasis on the vocal uses and knowledge present in the professional practices and trajectories of eight Brazilian artists. Paul Zumthor's vocalicity concept is central in the research and amalgamates to the body and to the performance in the clowning field. In this perspective, the artists' initiation process in the clownesque art and the possible clues that may form voice as knowledge are analyzed. The methodological foundation is circumscribed by means of face-to-face, semi-structured interviews. It is aligned with the experiences of the researcher himself as a clown and a spectator. From the studies in voice, orality, vocalicity and clowning, it is established dialogues with authors like Paul Zumthor, Johan Sundberg, César Lignelli, Fernando Aleixo, Ana Elvira Wuol, Erminia Silva, Luiz Otávio Burnier, Gilberto Icle, and Mario Bolognesi, among others. The vocalities immersed in the clowning context require a subtle and complex corporeal conscience, whose corporeities vibrate and resonate cheerful, pulsating. Finally, the poetic uses of the voice in clowning are described and analyzed by means of distinct vocal planes, to characterize the laughable uses of the voice.

Keywords: **Performing Arts. Circus. Theater. Performance. Clown. Voice.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração esquemática do sistema fonador e das cartilagens laríngeas	28
Figura 2 – Zabobrim (Esio Magalhães) em WWW para freedom	37
Figura 3 – Tríplice circunstâncias	40
Figura 4 – Denis Camargo (Chupadinho) e Ana Vaz (Concertina) em cena de [Entre] Cravos e Lírios	42
Figura 5 – Palhaça Matusquella (Manuela Castelo Branco)	43
Figura 6 – Xicaxaxim (Paula Sallas)	43
Figura 7 – Zambelê (Zé Regino)	43
Figura 8 – Palhaça Nada (Sâmia Bittencourt)	53
Figura 9 – Palhaço Pimenta (José de Abreu Brasil)	67
Figura 10 – Jussier Lira, o palhaço Colorau	67
Figura 11 – Divisão da corda em seus quatro primeiros harmônicos	88
Figura 12 – Exercício identificando timbres	89
Figura 13 – Zé Fulêro	115

SUMÁRIO

	QUE VOZES SÃO ESSAS?	12
	O PERCURSO DO PESQUISADOR.....	14
	O PERCURSO METODOLÓGICO.....	17
	ZÉ FULÊRO: IDENTIDADE NÔMADE	20
	CLOWNEAR-PALHAÇAR/PALHAÇARIA.....	22
	AS PARTES DO TRABALHO.....	24
1	VOZ, CORPO E PERFORMANCE	25
1.1	VOZ, ORALIDADE E VOCALIDADE: DESEMBARAÇANDO FIOS	25
1.2	O CORPO PALHACESCO (OU A VOZ É CORPO)	36
1.3	A PERFORMANCE PALHACESCA	45
2	A VOZ NA INICIAÇÃO À ARTE PALHACESCA	49
2.1	VOZ E INICIAÇÃO	49
2.2	O SILÊNCIO COMO ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA	52
2.3	A MATERIALIDADE DA VOZ.....	58
2.4	A VOZ COMO INICIAÇÃO PALHACESCA	63
3	A TRAMA DE SABERES VOCAIS NA ARTE PALHACESCA	72
3.1	DOS CLICHÊS E ESTEREÓTIPOS VOCAIS	72
3.2	PRIMEIRA PISTA: A VOZ PRÓPRIA DO SUJEITO	81
3.3	SEGUNDA PISTA: PARA PENSAR ALGUNS PARÂMETROS SONOROS ..	85
3.4	TERCEIRA PISTA: A ESCUTA	91
3.5	QUARTA PISTA: A ORGANICIDADE DA VOZ ARTIFICIAL.....	95
3.6	USOS DA VOZ POÉTICA COMO SABER PALHACESCO, USOS DA VOZ PALHACESCA COMO SABER POÉTICO	100
3.6.1	Planos de vocalidade	100
3.6.2	Um uso risível da voz	106
	CLOWNSIDERAÇÕES PALHACESCAS	111
	REFERÊNCIAS	116
	APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA	123
	APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO	124

QUE VOZES SÃO ESSAS?

Vozes que ouço, vozes que me atravessam.

Ouçõ ressoarem em meu corpo, em minha memória. Ouçõ atravessarem minha existência como artista palhaço que se envereda pelo campo da pesquisa em arte diante de suas dúvidas, anseios e incertezas. Vozes que presenciei ao vivo durante as entrevistas e, em alguns casos, em performance. Vozes de sujeitos que provocaram em mim não só a curiosidade em saber mais sobre como possivelmente “funcionam” em performance palhacesca, isto é, em como afetam o espectador, mas, também, em como engendram usos e saberes. São, afinal, vozes de oito artistas brasileiros/as que puderam me apresentar suas visões de mundo e um pouco de suas trajetórias de dedicação, com muito afinco, à arte do palhaço e da palhaça.

Estes artistas são oriundos de três estados do Brasil: do Ceará (CE), de São Paulo (SP) e do Distrito Federal (DF). Do Ceará (Fortaleza): José de Abreu Brasil – palhaço Pimenta; Jussier Lira – palhaço Colorau e Sâmia Bittencourt – palhaça Nada. De São Paulo (Campinas): Esio Magalhães – palhaço Zabobrim. Do Distrito Federal (Brasília): Denis Camargo – palhaço Chupadinho; Manuela Castelo Branco – palhaça Matusquilla; Zé Regino – palhaço Zambelê e Paula Sallas – palhaça Xicaxxim.

Por que esses artistas? Primeiro porque eu almejava, desde o início da pesquisa, quando tudo era ainda turvo, **entrevistar** palhaços e palhaças com no mínimo dez anos de atuação. Queria escutá-los e escutá-las para saber sobre como percebiam e se relacionavam com a voz em suas performances, bem como em seus trajetos como aprendizes da arte palhacesca. Segundo, porque queria conhecer um pouco mais alguns dos palhaços e palhaças com os/as quais tive a oportunidade de estudar e/ou presenciar suas performances. Refiro-me, nesse sentido, aos artistas de Fortaleza e a Esio Magalhães. Terceiro, porque o próprio movimento da pesquisa foi me possibilitando chegar a alguns artistas como, por exemplo, os/as de Brasília.

Quanto aos palhaços cearenses, conhecia-os, de algum modo, pois vivi na cidade dos 11 aos 27 anos. Sempre assisti Colorau pelas ruas da cidade e sua performance sempre me chamou a atenção. Já o palhaço Pimenta, assisti-o somente uma vez, mas foi o suficiente para me encantar com ele. Algo semelhante aconteceu com a palhaça Nada. Eu a vi poucas vezes e fiquei encantado também. O palhaço Zabobrim eu da mesma forma conhecia, pois já havia feito uma oficina com ele em 2014, e assistido a alguns vídeos e espetáculos do artista. Por outro lado, os palhaços

e as palhaças de Brasília eu não os/as conhecia de modo algum, mas a imersão na cidade, na qual nasci, conduziu-me ao encontro deles e delas. E foi assim que esta pesquisa começou a se desenhar.

Neste desenho, dedico-me a pensar as vocalidades palhacescas por intermédio da voz poética nas práticas e trajetórias profissionais dos palhaços e das palhaças. A voz poética, como nos lembra Zumthor (1993, p. 139), “[...] assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver”. Em outras palavras: é esse sentido poético que busco alinhar neste estudo, pois “[...] 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” (ZUMTHOR, 1993, p. 139). Materializei este pensar com as entrevistas, isto é, por uma perspectiva empírica. Tais entrevistas foram feitas a partir de roteiro semiestruturado e conduzidas presencialmente por mim durante os meses de fevereiro e junho de 2017. Elas são o cerne da presente dissertação e o referido roteiro consta como apêndice.

De início, vale ressaltar, perguntava-me sobre como o/a artista palhaço/a aprendia/aprendia determinadas “práticas vocais”, julgando que seria nas habilidades musicais¹ que esse aprendizado poderia ocorrer, pois o associava diretamente à vocalidade. Todavia, com o processo de investigação, percebi que essa relação não seria tão produtiva como pensava inicialmente, pois além de nem sempre essa associação acontecer, o foco nas habilidades musicais poderia despontar para outro objeto de estudo.

Então, o objetivo principal desta dissertação foi investigar as vocalidades palhacescas com ênfase em seus usos e saberes. Para tanto, formulei a seguinte questão de pesquisa: como se constituem possíveis usos e saberes vocais na arte do palhaço e da palhaça capazes de engendrar vocalidades afeitas não somente ao riso, mas a um campo poético mais amplo? Para enfrentar tal questão, utilizo principalmente a noção de vocalidade, a partir de Paul Zumthor. Para ele, vocalidade é a historicidade de uma voz, seu uso (ZUMTHOR, 1993) consiste numa noção antropológica atrelada aos valores materiais da voz como voz (ZUMTHOR, 2005).

¹ O/a palhaço/a com foco nessas habilidades é frequentemente denominado/a como excêntrico musical. A noção de excêntrico é ampla e multifacetada, não há uma origem unívoca sobre ela, portanto não vou me ater sobre tal noção. O que interessa aqui é que, como nos diz Silva e Melo Filho (2014, p. 18): “[...] a relação da questão da música e palhaço é talvez a que mais tempo vem sendo construída, até agora, relacionando palhaço excêntrico como palhaço musical”. É, neste viés, um/a palhaço/a que toca instrumentos musicais tanto “convencionais” como inusitados.

Nesta pesquisa, por conseguinte, o termo vocalidade opera como um catalisador por intermédio do qual relaciono outros termos importantes e que serão desenvolvidos ao longo do texto. É o caso de voz, entendida aqui para além de seu aparato biológico; e, também, de performance, tomado novamente de Paul Zumthor, num breve recorte de suas obras utilizadas nesta pesquisa; e, por fim, de saberes, entendidos como saberes vinculados às experiências dos artistas no tocante às suas performances e, ao mesmo tempo, às suas próprias vidas.

O PERCURSO DO PESQUISADOR

Adentrei na arte pelo teatro, como ator, e foi como ator que sempre me interessei pelas questões que a voz trazia consigo. O canto, a fala, a exploração da extensão vocal de cada um, o próprio treinamento vocal pautado em metodologias com as quais pude vivenciar a composição de uma personagem e/ou de uma performance atravessada pela voz, enfim. Suspiros e respiros de vozes lançadas no instante único da performance. Vi, muitas vezes, a voz do ator ser bastante exigida pelos diretores/professores em processos criativos e em contextos pedagógicos circunscritos ou não a esses processos. Essa “exigência”, muitas vezes, deixou a mim e a muitos colegas em situação desconfortável.

Durante a graduação na Licenciatura em Teatro, no Instituto Federal do Ceará (IFCE), dei início a uma pesquisa sobre o tema voz e ministrei algumas oficinas, participando também de formações variadas. Destas formações, destaco duas edições do Seminário *A voz e a Cena*² (2011 e 2013). Também experimentei realizar uma preparação vocal na minha montagem de conclusão de graduação (2015), que se baseou na dramaturgia de *Fando & Lis*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Nela, trabalhei um pouco minhas vivências do referido curso e do seminário supracitado, bem como alguns princípios de trabalho do diretor argentino Guillermo Cacace, o qual tive a oportunidade de conhecer num projeto com o grupo cearense

² O seminário *A voz e a Cena* é realizado desde 2011 e trata-se de uma iniciativa dos grupos de pesquisa, *Práticas e Poéticas Vocais* (UFU) e *Vocalidade e Cena* (UnB), mas que também envolve e envolve outros grupos/pesquisadores brasileiros e do exterior.

Teatro Máquina³. Também destaco minha atuação no espetáculo Prometeu, criado em 2014 na Residência Artística Habitat de Atores, em Fortaleza. Nele, trabalhamos intensamente a vocalidade por intermédio de canções oriundas do folclore brasileiros e de mitos e lendas indígenas, sob a direção musical de Ângela Moura, atriz, diretora e musicista. Ficamos em cartaz um ano na cidade.

Desde a graduação, portanto, tenho pesquisado sobre a “voz do ator”. No mestrado, esse interesse se redirecionou para a voz do palhaço e da palhaça. Todavia, enquanto na arte de ator existe uma quantidade razoável – e cada vez mais crescente – de pesquisas em relação à sua vocalidade, pouco ou quase nada se tem sobre a “voz do/a palhaço/a” de um ponto de vista formal, acadêmico. Antes de prosseguir apresentando meu percurso como pesquisador, gostaria de comentar um pouco acerca dessas publicações, em língua portuguesa, que pude encontrar situadas nesse ponto de vista.

A dissertação de mestrado *A formação do palhaço circense*, de Pedro Eduardo da Silva, de 2015, realizada na Universidade Estadual Paulista, sob a orientação do professor Mario Bolognesi, reconhecido pesquisador na área de circo e palhaço, é uma dessas publicações. A pesquisa busca investigar como se dão os processos formativos e pedagógicos do palhaço circense e, no primeiro capítulo, intitulado *A construção do palhaço*, o autor reserva um subcapítulo, *A voz do palhaço*, no qual aborda o tema em 3,5 páginas. Silva (2015) investiga sobre os trabalhos dos palhaços Roger Avanzi e Arlindo Pimenta⁴, identificando elementos presentes em seus modos de criação na arte circense.

Há ainda o texto intitulado *A voz do clown*, de autoria de Nara Marques Soares (1996). No texto, a autora inicia discorrendo sobre o processo de transição do cinema mudo para o falado, analisando a passagem do Carlitos de Chaplin, outrora “mudo”, e que agora passara a falar. O trabalho, não aprofunda, por outro lado, um estudo sobre a voz do/a palhaço/a, apesar do título *A voz do clown*.

³ O projeto foi realizado na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza. Cacace foi o diretor convidado pelo Teatro Máquina para desenvolver um projeto de pesquisa e encenação sobre o material Fatzler, de Bertolt Brecht. A direção foi assinada por Fran Teixeira, diretora do grupo.

⁴ Roger Avanzi, o palhaço Picolino 2, é “[...] um artista formado inteiramente na matriz circense observando seu pai, o palhaço Picolino, ele absorveu a dramaturgia e as técnicas corporais necessárias para se comunicar no picadeiro” (SILVA, 2015, p. 21). “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” (SILVA, 2015, p. 28).

Nesse processo, outra publicação me chamou a atenção. Esta, um pouco mais próxima do que busco delimitar na presente pesquisa. Trata-se do trabalho *A vocalidade poética do ator em seu processo de criação a partir de uma experimentação cômica*, de André Assmann, de 2015. Porém, mais uma vez, o foco não é a arte do/a palhaço/a, como o próprio título aponta.

Paul Zumthor talvez tenha chegado um pouco mais perto, por assim dizer. Em um dos capítulos de *A letra e a voz*, o autor enfatiza a voz dos jograis e dos charlatães. Os jograis guardam uma estreita relação com o/a palhaço/a, pois trata-se de “[...] indivíduos que assumiam a função de divertimento” (ZUMTHOR, 1993, p. 55). Segundo o autor, no medievo, o vocabulário para definir esses indivíduos era, ao mesmo tempo, rico e impreciso. A palavra advém de *jongleur* (em francês), mas também *juglar* (occitânico) e *giullare* (italiano). Os jograis ganhavam a vida pelas ruas a entreter o público, seja como intérpretes, acrobatas, adestradores de animais e até mesmo como palhaços. No século XII a expressão se generaliza e, no século seguinte, Zumthor (1993) nos mostra que, “[...] essa terminologia sai de moda, e designações novas aparecem: *ménestrel*, *ménétrier*, *minstrel*, *Meistersinger*, *cantastorie*” (ZUMTHOR, 1993, p. 56, grifos do autor).

Com relação aos Charlatães, Zumthor (1993, p. 204) os chama de “curandeiros de praça pública”, isto é, artistas de rua que ludibriavam os espectadores com seus “medicamentos” fraudulentos. Eram, nesse sentido, impostores. Em artigo recente sobre o tema, publicado por Roberto Tessari, da Università di Torino, o autor argumenta que os charlatães foram verdadeiros formadores de espetáculos e guardavam uma intrínseca relação com as máscaras dos Zanni da *Commedia Dell'arte*. Eram, dentre outras coisas: “[...] contadores de fábulas, improvisadores de canto e música, [...] contadores de histórias” (TESSARI, 2017, p. 7) que realizavam “monólogos e diálogos cômicos, provas de virtuosismos acrobáticos, pequenas cenas teatrais [...]” (TESSARI, 2017, p. 7). Podemos nos aproximar, com os jograis e os charlatães, da tipologia cômica que envolve o palhaço e a palhaça, contudo, apesar dessa aproximação, não se verifica nas pesquisas supracitadas uma análise, um estudo sobre o/a palhaço/a e sua vocalidade. Essas foram algumas publicações que pude encontrar, mas gostaria de retornar à minha apresentação de meu percurso como pesquisador.

Na esteira desse processo de investigação, impossível não rememorar as lembranças de quando eu era criança, em idas aos circos no interior da Paraíba, onde

residiam minhas avós, bem como nas outras cidades da região Nordeste nas quais morei na infância/adolescência, como Campina Grande, João Pessoa e Fortaleza. Os passeios aos circos, apesar de poucos e esparsos, foram marcantes. Ao olhar para trás, jamais imaginaria que fosse me tornar palhaço (um tornar-se sempre em movimento). Entre idas e vindas, esse contato se dava com circos bem pequenos e bastante familiares, nos quais os palhaços encontravam na voz, mais precisamente na palavra, um meio pelo qual exploravam suas comichões.

Por sua vez, destaco que os palhaços de circo do Nordeste brasileiro encontram na voz o principal elemento da ação cômica, conforme constata Bolognesi na obra *Circos e Palhaços Brasileiros* (2009). As práticas cômicas e cênicas desses artistas no picadeiro, resguardadas sob a tradição circense, que é familiar, coletiva e oral (SILVA, 2009), tinham na voz um dos recursos principais para a estruturação de suas performances.

Desse modo, passei então a pesquisar o vasto universo do circo e do/a palhaço/a. Do ponto de vista teórico, sabia muito pouco sobre isso, pois nunca havia me interessado em ler sobre palhaços, uma vez que mesmo não sendo um palhaço com intensa atuação, queria sempre a prática e o saber pelo corpo, pela experiência. Em específico, foquei-me nos últimos anos a realizar formações na área e, com o ingresso no mestrado, intensifiquei-as com o próprio fazer, incluindo um novo elemento: as leituras. Destaco, das formações e experiências mais recentes, o trabalho em um hospital e um curso específico voltado para a criação de números⁵.

A presente pesquisa é também reflexo desse movimento pessoal e é composta pela brevíssima observação de alguns elementos do cotidiano circense (em menor intensidade, pois somente o palhaço Pimenta é essencialmente de circo), de performances (não somente dos/as artistas que compõem o presente estudo) e, mais detidamente, pelas entrevistas.

O PERCURSO METODOLÓGICO

⁵ No segundo semestre de 2017 realizei visitas como palhaço no Hospital Materno Infantil de Brasília. O curso de criação de números, por sua vez, foi ministrado por João Porto Dias, ator, palhaço e fundador do Nutra-Núcleo de Trabalho do Ator. Nele, criei meu primeiro número, “Uma canção para Zé”. O curso teve 80h/a de duração.

As entrevistas, como disse, são o cerne por intermédio do qual o objeto de pesquisa, seus objetivos e questões foram se desenhando. Em relação a elas, Jean-Claude Kaufmann, sociólogo e pesquisador, fala da impossibilidade de se ter um método único. Ele diz que

[...] a entrevista nas ciências humanas e sociais já tem uma longa história. Sua origem é múltipla: pesquisas sociais do século XX, trabalho de campo dos etnólogos, entrevistas clínicas da psicologia. E ela se inscreve hoje numa vasta nebulosa de práticas mais ou menos próximas dos critérios científicos: estudos de motivação, entrevistas jornalísticas etc. Nessa história muito rica, dois elementos podem ser destacados. Primeiramente, uma tendência a se conferir mais importância ao informante. Substituiu-se progressivamente a entrevista administrada enquanto questionário por uma escuta cada vez mais atenta da pessoa que fala. A contribuição de Carl Rogers (1942) marcou uma etapa essencial nesse sentido; a entrevista compreensiva se inscreve enquanto continuação dessa tendência. Em segundo lugar, e isso embaralha as cartas, a variedade de métodos é muito grande. Cada pesquisa produz uma construção particular do objeto científico e uma utilização adaptada dos instrumentos: a entrevista não deveria nunca ser empregada da mesma forma (KAUFMANN, 2011, p. 36).

Dessa maneira, pude me ater às entrevistas e a buscar nelas os valores das vozes dos/as artistas. Foi então que me dei conta da importância de se abrir para uma escuta atenta dessas vozes, pois elas iriam nutrir o trabalho. Ao mesmo tempo, foi necessária uma escuta cada vez mais atenta de si, ou seja, escutar-me também, uma vez que, parafraseando Zumthor: “Minha própria voz importa aqui, e o sentimento de que tenho dela” (ZUMTHOR, 1993, p. 24).

O próprio movimento da pesquisa, nesse sentido, foi modificando meu modo de perceber as vozes dos/as artistas cujas entrevistas funcionaram como suporte de exploração (KAUFMANN, 2011) e nesse processo “[...] A questão da relação entre teoria e campo está no cerne da sociologia compreensiva (e de metodologia qualitativa)” (KAUFMANN, 2011, p. 47). Ou seja: o campo e a teoria, caminhando juntos.

No total, foram realizadas oito entrevistas. Algumas tiveram uma duração muito breve, como foi o caso da entrevista com Esio Magalhães (25 min.) e com Paula Sallas (29 min.). As demais, duraram mais de 30 minutos: Jussier Lira (33 min.), Sâmia Bittencourt (35 min.), Manuela Castelo Branco (41 min.), José de Abreu Brasil (58 min.), Zé Regino (59 min.) e Denis Camargo (60 min.). Todas foram gravadas em meu celular, num programa de gravação de voz que instalei para esse fim. Depois, com auxílio do software *Express Scribe Transcription*, transcrevi integralmente as entrevistas, que juntas somaram 57 páginas.

As entrevistas foram realizadas, pela ordem que apresentei acima, nos seguintes locais: na Sede do Barracão Teatro, em Campinas-SP (com Esio), na sede do Galpão do Riso/Nutra Teatro, em Samambaia-DF (com Paula), na Praça do Ferreira, em Fortaleza-CE (com Jussier), no Theatro José de Alencar, em Fortaleza-CE (com Sâmia), na Universidade de Brasília, UnB (com Manuela), no Circo Pimenta, à época da entrevista armado no Bairro Cambéba, em Fortaleza-CE (com José de Abreu Brasil), no Espaço Cultural No Ato, em Brasília-DF (com Zé Regino) e, por fim, a entrevista realizada com Denis Camargo ocorreu na sua própria casa, em Brasília-DF.

Antes de iniciar as entrevistas, buscava contextualizar o/a entrevistado/a, apresentando um Termo de Consentimento Informado, o qual se encontra como apêndice desta dissertação. Só então, após o consentimento do/a artista, começava a entrevista. Deparei-me com algumas dificuldades ao conduzir as entrevistas, haja vista que, muitas vezes, foi preciso reformular determinada pergunta repetidas vezes no encontro.

Outro fator preponderou: algumas entrevistas, como apresentei há pouco, foram consideravelmente rápidas, implicando em alguns desafios para obter dados e, posteriormente, analisá-los. Lembra-nos Kaufmann (2011, p. 39): “A retenção do entrevistador inicia uma atitude específica para o entrevistado, que também evita um envolvimento mais pleno”. Nesse sentido, houve momentos nos quais tive que tentar jogar e negociar diante de um certo engessamento da minha parte na condição entrevistador.

Ao mesmo tempo, de um ponto de vista ético, como não se deixar envolver com os/as entrevistados/as, sobretudo com os/as quais eu já conhecia um pouco mais de perto, e olhar criticamente para eles/elas? Como equalizar a investigação e seus dados com um certo grau de informalidade que surgiu em muitos momentos? E como lidar com uma metodologia nunca antes experimentada por mim num contexto de pesquisa acadêmica? Perguntas que me povoaram praticamente a todo momento e que funcionaram como uma “pulga atrás da orelha” para que me atentasse a essas questões.

Transcrevi as entrevistas, esquematizando-as junto ao meu diário de bordo, colocando no título o nome do/a entrevistado/a e fazendo um “esquema” com a palavra voz no meio da página. Observei, em cada entrevista, palavras-chave e expressões que se associavam à palavra voz, tais como “iniciação”, “corpo”,

“estereotipia/estereotipado”, “minha própria voz” etc. A partir de então, esbocei, numa folha A3 em branco, as relações de recorrência dessas palavras/expressões entre os/as entrevistados/as e estruturei os dados de todas as entrevistas nessa folha. Daí começaram a surgir as categorias de análise, nas quais passei a tramar tais dados com o campo teórico trabalhado na pesquisa.

Mantive o nome dos/as entrevistados/as como forma de dar visibilidade aos seus trabalhos e optei por manter suas falas de acordo com a transcrição, preservando inclusive o tom coloquial. Todavia, em alguns casos, fiz intervenções em itálico somente com o intuito de tornar algumas passagens mais compreensíveis para os/as leitores/as ou de comentar alguma expressão do/a entrevistado/a e/ou nossa naquele momento. Por fim, organizei as falas de acordo com as análises das categorias, mesclando-as umas às outras, o que se configurou, notadamente, no meu maior desafio.

ZÉ FULÊRO: IDENTIDADE NÔMADE

Neste percurso de vida, pesquisa e arte, gostaria de acrescentar algo que aconteceu comigo e há muito desejava que era encontrar um nome para meu palhaço. Iniciei nesta arte, em 2010, através de uma oficina com o palhaço mexicano Aziz Gual, em Fortaleza. O nome Zé Fulêro, no entanto, é um nome recente, atribuído a mim pela palhaça Fronha, Antônia Vilarinho. Assim que cheguei a Brasília, fiz uma oficina com Antônia e, no primeiro dia, ela olhou para mim e disse: “sabe o que tu é? Tu é um Fuleiro!”. A imersão na cidade de Brasília foi e tem sido muito prazerosa, pois tem possibilitado encontros com diversos artistas e pesquisadores na área. Além dessa oficina, cabe dizer que, com relação aos artistas desta pesquisa que vivem na cidade, também fiz uma oficina bastante enriquecedora com Denis Camargo.

Zé Fulêro, então, tem revelado outras possibilidades do meu palhaço e, de certo modo, desenhado melhor minha silhueta palhacesca: uma identidade que vem se achegando, se constituindo. Falo desse momento/processo nessa perspectiva identitária, pois a considero como demarcadora da minha experiência na arte do/a palhaço/a, na medida em que esse rito de passagem, por assim dizer, juntamente a tudo que estou vivendo e experienciando, tem propiciado tal identidade. Trata-se de

um mergulho em outras camadas do meu palhaçar e do meu palhaço, em meu entendimento. Esta voz que vos fala, cabe dizer, é também a voz de Zé Fulêro.

CLOWNEAR-PALHAÇAR/PALHAÇARIA

Palhaçar implica variar estados nos encontros. A variação, é aqui, condição de uma experiência cômica não assimilável pelo plano de referência⁶. A condição é que o plano de referência do palhaço também possa ser furado – por um outro palhaçar [...]. Não é qualquer coisa engraçada que faz um palhaço, mas o palhaço implica um estado que vive a possibilidade da variação (DORNELLES, 2009, p. 26).

Esta pesquisa não faz distinção entre clown e palhaço. Interessa-me, antes, os encontros e a possibilidade da variação destes do que necessariamente pensar o clown fixado a uma tipologia cômica e o palhaço à outra. Ou seja, “Se um tipo – o palhaço de circo – é taxado disto, o outro – clown de teatro – é taxado daquilo, onde fica o direito ao poder político das ambiguidades desconcertantes inerentes aos clowns/palhaços mais interessantes?” (SACCHET, 2009, p. 87). Interessa-me aqui a flexibilidade, porosidade e permeabilidade (SACCHET, 2009) que fazem do/a palhaço/a um ser antropófago com fome e desejo de aumentar suas potências encarnado num corpo que anseia o problema (a criação e a resolução deste), a transgressão, o riso como quebra da seriedade, dentre outros atributos. Por uma questão de manter um único termo na pesquisa, utilizo os nomes palhaço, palhaça, bem como a variante, palhacesco/a. Trata-se, por fim, da “[...] potência – enquanto poder de fazer –, o que se aciona com o palhaço, com o clown. E não é o nome que aciona” (KASPER apud SACCHET, 2009, p. 61). Destaco que o nome clown aparece eventualmente em citações de autores/as que o utilizam, bem como no título que dá nome às considerações finais, qual seja, clownsiderações palhacescas.

Outrossim, é oportuno ressaltar que esse clownear-palhaçar está inserido no contexto da palhaçaria. Esse termo, “palhaçaria”, é problematizado por Bolognesi em um texto recente, intitulado “Uns fazem palhaçadas, outros, palhaçarias” (2017). Note-se que o texto, de duas páginas, não é um artigo, nem está publicado, pelo menos por ora, em nenhum periódico. Reitero, no entanto, que se trata de uma reflexão intrigante. Da leitura do texto, pude depreender que, para o autor, seria mais adequado usar o termo palhaçada, uma vez que a palavra deriva da matriz italiana, a qual atribui que palhaço vem de *paglia*. Por outro lado, o termo palhaçaria não contemplaria a

⁶ Segundo a autora, o plano de referência é um dos elementos técnicos operados pelo/a palhaço/a e o vigor de tal artista se faz pela quebra deste plano. “É o plano onde nos situamos e reconhecemos diante dos fatos [...] um espaço de composição de coisas que já estão habituadas no sujeito” (DORNELLES, 2009, p. 103).

representação brasileira palhacesca, uma vez que é derivado da matriz francesa, *clownerie*.

No início desta pesquisa, pouco utilizava o termo palhaçaria. No entanto, passei a utilizá-lo pelo fato de que parte dos oito artistas se referem ao termo nas entrevistas (Dênis, Sâmia, Manuela e Zé Regino, por exemplo). Ou seja, uso em função dos/as artistas. Ressalto, por outro lado, que também utilizo o termo por observar que, apesar da crítica que o pesquisador Bolognesi faz, compreendo a palhaçaria como um universo de práticas e saberes multifacetados e, em certa medida, em constante modificação. O pesquisador analisa, desde seu livro *Palhaços* (2003), bem como em outros estudos e artigos publicados, as implicações contemporâneas na criação e dramaturgia do/a palhaço/a, tecendo críticas ao modo como tem se constituído o fazer artístico palhacesco com vistas à “perda” do grotesco e da característica improvisada do palhaço “ao sabor das diretrizes do espetáculo teatral”.

Nesse sentido, é oportuno situar que, em *Caçadores de riso: o mundo maravilhoso da palhaçaria*, o pesquisador Demian Reis se refere ao termo palhaçaria como as ações cômicas do palhaço e sua recepção. Ele diz: “Nomeio de palhaçaria esta dramaturgia e a forma de atuação que a acompanha” (REIS, 2010, p. 23). Interesse-me, dessa maneira, por esses modos de efetuar a ação cômica em performance e ao contexto dramático que a constitui. Ainda segundo Reis:

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

Palhaço/a e palhaçaria, palhaço/a e palhaçada, de certo modo tudo caminha para um *palhaçar*, para a relação em performance, do/a palhaço/a com o espectador e é isto que circunscrevo na presente pesquisa. Talvez a palhaçaria esteja mesmo vinculada a um “modo pessoal” de fazer palhaço/a e precise se consolidar no sentido ao qual Bolognesi se refere. Ele diz: “Quanto à palhaçaria, a que se insistir no termo e em tudo o que ele implica, há muito trabalho para a sua consolidação (BOLOGNESI, 2017, p. 3).

Por tudo até aqui exposto, apesar da crítica ao termo palhaçaria operada por Bolognesi, utilizo-o, como enfatizei, em função dos/as artistas sujeitos/as desta

pesquisa e por entender que estou me referindo às vocalidades palhacescas e(m) sua recepção. É importante destacar, porém, que não rechaço o valor do termo palhaçada, o qual é inclusive mencionado pelo artista José de Abreu Brasil.

AS PARTES DO TRABALHO

Esta dissertação está dividida em três partes.

Na primeira parte, discuto algumas noções e conceitos que balizam todo o estudo e nos possibilitam pensar o amalgamado da voz, do corpo e da performance no âmbito da palhaçaria. Ademais, trato de desembaraçar alguns fios que fui encontrando no decorrer da pesquisa, quais sejam, os fios que eventualmente se embaraçam no tocante à voz, à oralidade e à vocalidade.

No segundo momento, discuto sobre os processos de iniciação à arte palhacesca por parte dos artistas e(m) suas experiências, que, frequentemente, transbordam-na. A iniciação é um ponto, nem sempre de partida, nem sempre de chegada, que dispara o acontecimento do corpo palhacesco em performance. A iniciação é a abertura para um mundo mágico e encantador, um ritual, uma possibilidade para adentrar na arte do/a palhaço/a.

Na terceira parte, analiso os modos pelos quais os/as artistas constituem a voz como um saber palhacesco, de modo a vislumbrar possíveis usos poéticos no âmbito desta pesquisa. O objetivo é apontar pistas que, a um só tempo, perceber/compreender como esses saberes se compõem e como são capazes de minimizar ou mesmo dissolver clichês e estereótipos vocais.

Nas clownsiderações palhacescas, argumento sobre a potência das vocalidades dos palhaços e das palhaças da pesquisa, enfatizando e reiterando essa potência por intermédio de seus usos e saberes, bem como de suas riquezas subjetivas e simbólicas.

Por fim, dedico esta pesquisa a palhaços e palhaças, atores e atrizes, diretores e diretoras, preparadores/as vocais e todos/as que se interessam pela arte da palhaçaria e pela voz/vocalidade.

1 VOZ, CORPO E PERFORMANCE

Neste capítulo, o objetivo é discutir como a voz, o corpo e a performance se entrelaçam no campo da palhaçaria. Não obstante, irei analisá-los à luz de Paul Zumthor, relacionando-os à arte palhacesca e mobilizado pelas seguintes questões: como o conceito de vocalidade (ZUMTHOR, 1993; 2005) nos permite pensar sobre a voz poética do palhaço e da palhaça com os artistas estudados? Quais as diferenças e/ou semelhanças entre esse conceito e a noção de oralidade, por exemplo? E o que seria a voz, propriamente dita? Mero recurso de comunicação e linguagem? Entidade depositária de palavras? “Expressão” daquilo que se quer dizer, fazer ecoar, vibrar? Destas indagações, necessárias à contextualização desses termos e conceitos, outras se desdobram, quais sejam: como a voz opera no corpo do/a palhaço/a em sua performance? Que elementos aí operam? E por falar em performance, o que quero dizer com essa palavra?

Dessa maneira, considero essas questões capazes de propiciar não só “noções” e conceitos, mas, sim, os sentidos de voz, corpo e performance que nutrem este estudo.

1.1 VOZ, ORALIDADE E VOCALIDADE: DESEMBARAÇANDO FIOS

As três palavras acima são fundamentais nos estudos desenvolvidos por Paul Zumthor ao longo de toda sua trajetória⁷. Meu intuito, com esse “desembaraçar de fios”, é empreender uma análise dessas palavras que, de certo modo, são vistas muitas vezes apressadamente como sinônimas ou mesmo confundidas entre si, mas que possuem conotações, valores e sentidos próprios.

No que se refere à palhaçaria, por exemplo, quando pensamos o/a palhaço/a e sua formação, sobretudo numa perspectiva circense, é a oralidade, a tradição oral⁸ que fundamenta os ensinamentos e a constituição de saberes éticos e técnicos do

⁷ Paul Zumthor escreveu mais de 30 livros, entre poesias, novelas, romances, ensaios, trabalhos de divulgação, dentre outros, porém ficou bastante conhecido pelo seu trabalho como medievalista, o qual se destacou em seu percurso como escritor, professor e pesquisador.

⁸ Segundo Zumthor (1993), é preciso que se distinga tradição oral de transmissão oral: “[...] a primeira se situa na duração; a segunda, no presente da performance (ZUMTHOR, 1993, p. 17). Ao mesmo tempo, poderíamos falar também em “tradição” da transmissão oral, como propõe Erminia Silva no livro *Respeitável público: o circo em cena, sobre o circo-família no Brasil* (2009).

artista nesse contexto (SILVA, 2015). No entanto, não é à oralidade que esta pesquisa se refere, mas sim aos valores próprios da voz em performance e ao que Zumthor chamou de vocalidade.

No tocante à voz, convém contextualizar como esta se constituiu num objeto de fértil investigação para o autor, e o farei brevemente, por intermédio de um ponto de vista metodológico. Na sequência, aprofundarei a discussão oralidade-vocalidade.

Em *Introdução à poesia oral*, Zumthor (1997) descreve um pouco do que significou sua pesquisa naquele momento, bem como o modo como a realizou. Ele argumenta que o campo é imenso e que não pretende cultivá-lo (se é que, segundo ele, pode-se arriscar nesse jogo de palavras). Ao mesmo tempo, ele nos diz que procede a uma primeira investida, a qual implica:

Reunir ao invés de descobrir; juntar numa perspectiva unificada, ao invés de me lançar numa síntese ambiciosa. Muito além dos tesouros acumulados pelos etnógrafos em suas pesquisas no meio da civilização ocidental, o material que se pode abarcar é virtualmente infinito. É necessário praticar sondagens, levantando antecipadamente, como os prospectores, amostras em terrenos previamente escolhidos de acordo com critérios de rendimento provável. Decorrem daí algumas lacunas, geralmente intencionais, de minha documentação. Concluída (exceto em alguns detalhes) em janeiro de 1981, ela engloba, com uma bibliografia bem considerável e dezenas de gravações, um pequeno número de observações e experiências pessoais por mim realizadas desde 1975, de modo não sistemático, na América do Norte e do Sul, na Europa Ocidental e nos Balcãs, na Ásia Central, no Japão e na África Negra. Por outro lado, evitei invocar a poesia oral europeia da Idade Média, à qual pretendo dedicar uma próxima obra (ZUMTHOR, 1997, p. 48-49).

Esse é um panorama inicial do trabalho de Paul Zumthor, no qual o autor também nos mostra sua postura como pesquisador. Além disso, nota-se a vasta quantidade de materiais e de viagens necessárias ao trabalho de pesquisa empreendido. É oportuno destacar que, em sua obra, principalmente em *Introdução à poesia oral*, Zumthor se pergunta se há uma poeticidade oral específica e seu interesse se volta para o “[...] fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória, à exclusão de toda outra coisa” (ZUMTHOR, 1997, p. 9).

Essa postura e seu viés metodológico também nutriu meu modo de enxergar a voz como campo de conhecimento e a presente pesquisa (sobretudo, após a ida a campo para entrevistar os/as palhaços/as), mesmo que de forma menos ambiciosa. Foi assim que pude perceber alguns pontos mais latentes do trajeto percorrido, quase como alguns vaga-lumes em meio à escuridão.

Ainda pensando nas investidas e idas a campo de Zumthor (inclusive quando de sua vinda ao Brasil, em seu encontro com os repentistas nordestinos, por exemplo, ou mesmo quando se enveredou pela África), percebi que, de fato, elas foram a base para pensar a especificidade poética da voz em consonância com o corpo e a performance, além de outras questões ligadas à literatura, ao texto, à escrita e à oralidade. Propiciaram, pois, que o autor fizesse em si mesmo, física e psiquicamente, a experiência da performance (ZUMTHOR, 2005).

Note-se, no entanto, que nesse primeiro momento, embora o autor se refira à voz, sua pesquisa ainda está muito atrelada à dimensão oral. Destaco ainda que na citação anterior sobre sua postura metodológica, Zumthor (1997) também nos fala acerca da poesia oral da Idade Média, comentando que iria dedicar uma próxima obra exclusiva para o tema. Eis que, anos mais tarde, o autor concluiu a pesquisa, do que resultou *A letra e a voz*.

Paul Zumthor tinha razão: o campo da voz poética é realmente imenso. No âmbito da presente pesquisa, acrescenta-se a essa imensidão o fato de esse campo estar tramado junto a um outro, igualmente vasto e rico, que é o da arte do/a palhaço/a, “[...] um fenômeno tão variado quanto os remendos em um traje de Arlequim” (TOWNSEN apud SACCHET, 2009, p. 62). Dessa forma, uma “síntese ambiciosa” sobre “a voz do/a palhaço/a” seria um tanto perigosa, e é por esse motivo que compreender a postura de Paul Zumthor foi fundamental para que pudesse me atentar a aspectos, tanto vividos por mim como artista-palhaço, como, e sobretudo, a questões que os/as palhaços/as sujeitos desta pesquisa puderam lançar. Ao partir desse contexto, cabe perguntar: o que de fato é a voz humana? Johan Sundberg (2015), professor, cantor e pesquisador sueco, ciente da complexidade dessa pergunta, argumenta que:

[...] responder a essa questão pode parecer simples. No entanto, ela nos remete a diversos questionamentos que certamente merecem maior reflexão: quais são os termos mais comumente utilizados para fazer referência à voz e o que eles expressam exatamente? O que significam os termos ‘sistema fonador’, ‘fala’, ‘canto’, ‘som vocal’? (SUNDBERG, 2015, p. 19).

Nesse aspecto, o autor empreende uma análise que tenta dar conta desses termos, com especial atenção à fala e ao canto, num estudo minucioso sobre os processos físicos, fisiológicos, acústicos, dentre outros, que permeiam a voz. Ele prossegue seu raciocínio, dizendo-nos também que:

Como se sabe, utilizamos a voz quando falamos e cantamos. Falar e cantar envolvem a movimentação coordenada dos lábios, língua, mandíbula, entre outras estruturas, enquanto uma corrente de ar flui pela laringe e pelo trato vocal – como é chamado o espaço constituído pelas cavidades faríngea e oral. Dessa maneira, produzimos sons com características bastante específicas a que chamamos sons vocais. Esses sons podem manifestar-se como sons de fala ou de canto, dependendo do objetivo com que forem produzidos. **Mas sons de fala ou de canto, não são tudo o que podemos fazer com a nossa voz. Podemos sussurrar, pigarrear, rir, chorar,** e parece bem razoável chamar esses sons também de sons vocais [...] (SUNDBERG, 2015, p. 19, grifo meu).

Com o intuito de situar um pouco o/a leitor/a acerca do que Sundberg comenta numa perspectiva fisiológica, na figura 1, abaixo, apresento uma ilustração esquemática do sistema fonador e das cartilagens laríngeas.

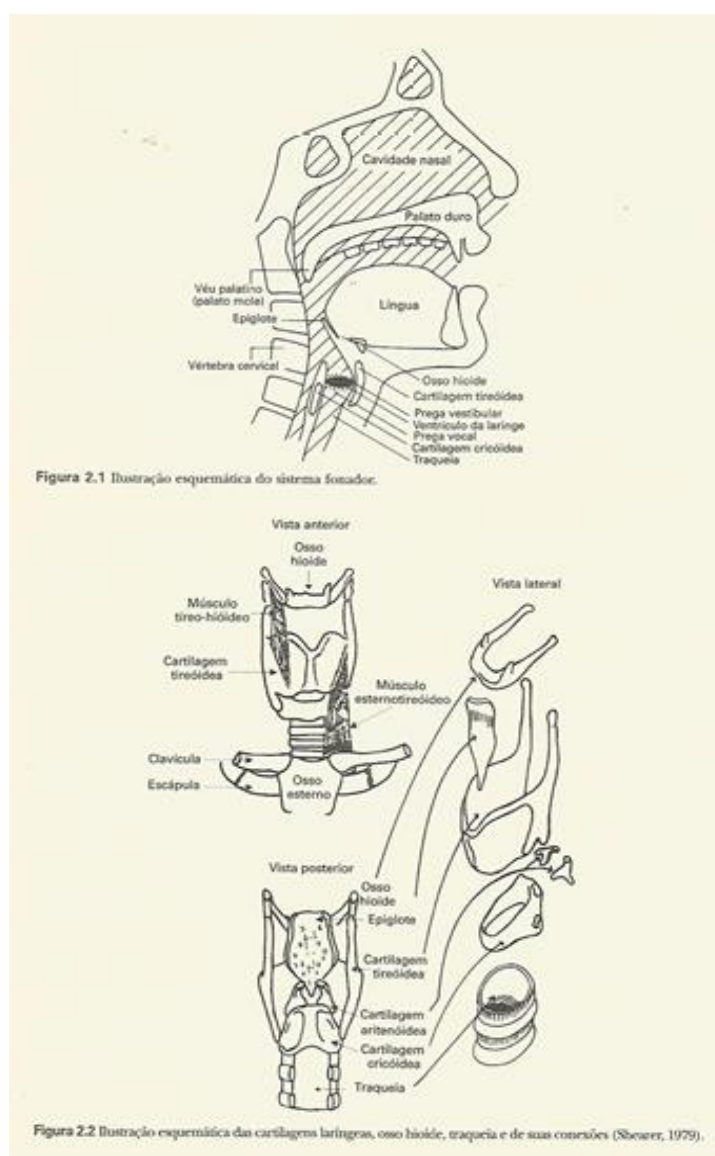


Figura 1 – Ilustração esquemática do sistema fonador e das cartilagens laríngeas.
Fonte: Sundberg (2015).

Destarte, o que então podemos fazer com a nossa voz? Sundberg (2015) praticamente torna a voz sinônimo de som vocal e, a rigor, essa noção me parece bastante afeita para pensarmos na voz no campo da palhaçaria ou, ao menos, nas possibilidades que a voz pode configurar, para além da fala e do canto, num contexto palhacesco. Convém lembrar ainda que Sundberg diz o seguinte sobre os sons vocais: “[...] parece correto chamar de sons vocais todos os sons produzidos pela passagem do fluxo de ar pulmonar pelas pregas vocais em vibração e pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal” (SUNDBERG, 2015, p. 19). Contudo, apesar de nos aproximarmos de uma “noção de voz” em Sundberg, como sons vocais, para fazer vibrar e ressoar os sentidos da voz em performance palhacesca, poderíamos cavar algo mais sobre a voz que extrapole essa aproximação para além de uma questão física/fisiológica? Recorrerei a Paul Zumthor.

No livro *Escritura e nomadismo*, obra atravessada pela própria dimensão vocal de Zumthor, haja vista que são entrevistas e ensaios nos quais o autor não escreve, mas sim fala, “responde” a um interlocutor/entrevistador, o autor nos diz que,

[...] dentro da existência de uma sociedade humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte (ZUMTHOR, 2005, p. 61).

A voz é verdadeiramente esse poder, na medida em que está na base de determinada cultura e de seus fenômenos mais diversos, conferindo-lhes valores fundantes capazes não só de criar inumeráveis formas de arte, como também de cristalizar laços sociais (ZUMTHOR, 2005). Todavia, apesar de isso despontar para a força e o poder da voz na existência social humana, talvez ainda não responda a pergunta sobre o que seria essa “coisa” chamada voz, tal como nos diz Zumthor (1997; 2005). Desse modo, redimensiono a pergunta: “com o que a voz há de pactuar para ser?” (LIGNELLI; ALMEIDA, 2017, s. p). E na palhaçaria, como se dá esse pacto? Poderíamos arriscar algum lance?

Paul Zumthor argumenta que “[...] a voz é querer dizer e **vontade de existência**, lugar de uma ausência que nela, se transforma em presença [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 11, grifo meu). O título original de *Introdução à poesia oral*, vale ressaltar, seria *Presença da voz*, mas o autor foi aconselhado pela editora Seuil, que iria publicar a obra, a retirar o termo, julgando a editora que o título seria

excessivamente carregado de psicanálise. Esse título foi restabelecido na tradução italiana, segundo Zumthor (2005).

Podemos depreender, impulsionados por essa noção de vontade de existência, que, para a voz manifestar-se no espaço, é necessária uma vontade que acione toda uma “[...] multiplicidade de movimentos musculares, que por sua vez movimentam cartilagens, articulações e ossos” (LIGNELLI; ALMEIDA, 2017, s. p.), como bem vimos há pouco na citação de Sundberg (2015).

Assim, mesmo que dificilmente pensemos a voz desgarrada de suas sonoridades e comumente atrelada à dimensão da comunicação e da linguagem⁹, para esta pesquisa, se pudéssemos dar um “sentido” à voz, seria o dessa vontade de existência, isto é, da voz como potência do desejo. Desejo que antecede o próprio som, quiçá as possibilidades da visão, como nos lembra Lignelli e Almeida (2017), e que se insinua para o além e o aquém dos significados.

Nessa perspectiva, é oportuno mencionar a dissertação de mestrado do pesquisador Gil Almeida (2015), *diferença voz glossolalia artaud performance*, na qual o autor se debruça sobre o estudo da glossolalia¹⁰ na voz, em diálogo com a vida e obra do artista de teatro francês Antonin Artaud, bem como com a filosofia de Deleuze e Guattari. Ele argumenta:

A voz: zona de intensidades, vibração, um platô, limites e limiares, ressonância do desejo, nem sujeito, nem objeto, matéria pluridimensional em devir, fenômeno, experiência de cada dia, dia após dia. O que ela abre? O que ela fecha? Emana o desejo, reverberando em outros corpos, cartografando outras configurações, possibilitando nomadismos no terreno inquieto da performance: na complexidade de dizer-se a si mesma, que alianças pode a voz? (ALMEIDA, 2015, p. 24).

Mas o que seria essa “matéria pluridimensional em devir”, essa “zona de intensidades”? Que alianças pode a voz na palhaçaria? Todo o trabalho de Almeida (2015) se pactua com o plano de pensamento filosófico citado anteriormente, e essas palavras escritas por ele bebem diretamente dessas fontes. Com Artaud, o pesquisador mergulha na agudez da vida do artista, que fora perpassada pela loucura, pela dimensão clínica e pela intensa produção de escritos que suscitam serem ouvidos (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016). Com Deleuze e Guattari, que também guardam aproximações com o próprio Artaud, o autor da dissertação se apropria do

⁹ Irei me deter um pouco mais sobre esse ponto no próximo capítulo.

¹⁰ Esta noção será analisada no último capítulo da dissertação.

pensamento dos filósofos e de seus conceitos para fazer “marulhar”, usando um termo seu, a noção de glossolalia.

Devir, por sua vez, é um conceito criado pelos filósofos em questão que nos impulsiona pensar sempre em outros possíveis modos de subjetivação, outras linhas que provoquem rupturas com o plano de referência previamente estabelecido. É, segundo o filósofo Fuganti, o “[...] eterno *vir a ser* que torna a existência necessária e enquanto tal nos atravessa, constitui e sustenta toda natureza” (FUGANTI, 2007, p. 1, grifo do autor). É esse devir, como processo do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 1997) em sua potência, que possibilita o encontro com essa zona de intensidades da voz. Citando Almeida novamente (2015, p. 105):

A voz comporta estratos, sejam culturais, de gênero, estéticos, éticos, e há sempre uma possibilidade de se investir um outro tipo de desejo sobre estes estratos. Nas possibilidades de uma voz moral, ética, civilizada, bela, limpa, clara, ponderada, moderada, seja lá o que contextualmente isso signifique, há o risco do ruído, da sujeira, do excesso, de algum animal que a espreita. No anômalo como fenômeno de borda, vislumbra-se uma voz sem categoria pré-definida, ainda que ela se defina ou se enquadre posteriormente para, depois, possibilitar outras alianças inusitadas, outras anomalias. Há limites vocais, sejam fisiológicos, sejam culturais, e entre os territórios que se perfazem, uma miríade de demônios assombram as bordas dos vilarejos da voz.

Nessa miríade de demônios, no risco do ruído e nas bordas que operam por entre os estratos vocais que escapam e escorregam pelos discursos e vozes hegemônicos, o/a palhaço/a instaura toda sua potência desejanse, ao travessurar essas normas com seu corpo em performance e, quando oportuno, com a sua voz – como sonoridade, atrelada ou não à palavra. Nesse sentido, por exemplo, em que se diferem as vozes dos/as palhaços/as de vozes belas, limpas, claras, ponderadas, moderadas, “boas de se ouvir”? Em que se diferem de vozes que ditam normas, regras e poderes? Seriam vozes do fracasso? Estratos vocais fracassados, risíveis, cômicos, ridículos, grotescos, jocosos, trapaceiros, piadistas?

Permitam-me uma pequena digressão. O fracasso me soa bastante convidativo para discutirmos sobre o que seriam vozes do fracasso na palhaçaria, uma vez que, tanto do ponto de vista pedagógico, como do ponto de vista poético, o fracasso permeia o imaginário da, na e sobre a arte palhacesca. Do ponto de vista pedagógico, é oportuno lembrar que o artista-pedagogo de teatro francês, Jaques Lecoq, disse certa vez que teria encontrado a pedagogia de trabalho com a arte palhacesca: a pedagogia do fracasso (LECOQ apud FREIXE, 2018, p. 41).

Em alguma medida, tanto do ponto de vista pedagógico, como do ponto de vista poético, o qual temos muito comumente a crença de que o/a palhaço/a se constitui em um ser que erra e fracassa, o fracasso parece apontar como um elemento bastante presente nas trajetórias dos/as artistas palhaços/as desta pesquisa. Ao mesmo tempo, de modo mais amplo, propicia-nos pensar que as vocalidades palhacescas não estão apartadas desse elemento.

É por isso também que a voz, nesse viés, retomando a análise, não se restringe à maquinaria biológica. Na arte palhacesca, com efeito, a voz não se configura como reflexo de um corpo bem organizado, bem hierarquizado em seus órgãos e funções, mas subverte-o e desestabiliza-o numa intrincada relação com uma vida desejan-te. Sobre essa questão, por exemplo, no artigo *No marulhar das glossolalias em Artaud*, escrito por Almeida e Lignelli, os pesquisadores argumentam que:

Um órgão é investido de funções, há uma domesticação política e moral de seus atributos e do seu alcance. Se de um lado o medo é fascista, julga e é julgado, e estabelece uma política de cerceamento, como apontava Deleuze e Guattari, o desejo, diziam eles, é revolucionário, pois '[...] nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas' (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 81).

Desse modo, no que diz respeito a essa relação corpo-desejo na arte palhacesca, trata-se de pensar uma vida cuja ética se nutra da alegria, do riso e, ao mesmo tempo, do trágico e do fracasso. Seria essa ética, uma ética do devir? Estaria aqui, no rumor dessa noção de desejo, da vontade de existência zumthoriana, um enlace entre o/a palhaço/a e sua voz em performance e na vida? Nessa perspectiva, é oportuno citar Barthes, quando, em *O rumor da língua*, diz que:

[...] nenhuma voz é imóvel, nenhuma voz cessa de *passar*; mais ainda, esse tempo que a voz manifesta não é um tempo sereno; por muito igual e discreta que ela seja, por muito contínuo que seja o seu fluxo, toda voz se encontra ameaçada; substância simbólica da vida humana, há sempre na sua origem um grito e no seu fim um silêncio; [...] a voz é pois a própria vida [...] (BARTHES, 1984, p. 168).

Roland Barthes, contemporâneo de Paul Zumthor, mas que seguiu por caminhos de análise distintos aos do autor suíço, argumenta bem que a voz é a própria vida, que não cessa de passar, sendo esse movimento mesmo inerente ao seu nomadismo, tal como Zumthor (2005) aponta. Esse tempo jamais é sereno, essa voz jamais é estanque, e entre o grito e o silêncio opera toda uma gama de possibilidades vocais. Nessa perspectiva, aqui temos pistas sobre a voz como potência da vontade

de existência e do desejo, de como podemos pensá-la na vida e na performance do/a palhaço/a, na afirmação dessa ética que mencionei.

É curioso, por outro lado, notar que Barthes fala sobre a voz como algo que se encontra ameaçado, convergindo também com parte das análises que Paul Zumthor empreendeu sobre o que a era industrial provocou no tocante à presença da voz na sociedade, isto é, de como

[...] a civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já dissemos o bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz (ZUMTHOR, 2007, p. 62)

Podemos perceber como a voz continua resistindo às aceleradas transformações sociais que a era tecnológica tem operado. O que isso implica dizer? Que mesmo imersos em tecnologias que, por vezes, nos sufocam, a voz ainda estará presente em nossas vidas, em nosso cotidiano, e para além dele. Sobretudo, a voz sempre se insinuará com o dinamismo de sua presença nas mais diversas “formas de expressão corporal”, como diz Paul Zumthor. Ao mesmo tempo, é importante reiterar que esse sentido de ameaça, de que Barthes fala anteriormente, também pode ser entendido pelo caráter fugidio da voz na sua impermanência no tempo, o que Paul Zumthor, diga-se de passagem, irá coadunar.

Por todo o exposto, do início do capítulo até aqui, considero a voz do/a palhaço/a em seu anelo inseparável com uma vida desejante. Nessa perspectiva, não se trata de pensar nas características orais de um ser que puramente oraliza. Trata-se de pensar a voz atrelada a toda essa construção de sentido que analisei. Voz, vida, desejo, tudo isto comporia a vocalidade de um/a palhaço/a? Mas o que seria então a oralidade? Há alguma diferença com relação ao termo vocalidade?

Faz-se necessário, para avançarmos na análise, localizar alguns pontos que nos permitam tatear a questão da oralidade, apesar de a mesma não ser objeto desta pesquisa. É com este intuito que situarei um pouco o/a leitor/a acerca do termo. Tal operação será feita baseada na crítica que Zumthor (1993; 2005) teceu com relação aos estudos da oralidade (sobretudo a partir de sua obra *A letra e a voz*), criando, para isso, o conceito de vocalidade.

As pesquisas sobre oralidade ganharam fôlego a partir da década de 1960, adentrando pelas décadas seguintes. Segundo Galvão e Batista (2006), no artigo intitulado *Oralidade e escrita: uma revisão*, algumas das pesquisas desse período são apontadas pelo teórico canadense Eric Havelock¹¹, quais sejam:

[...] entre 1962 e 1963, quatro publicações fundamentais que contribuíram para a constituição desse novo campo de pesquisas. Esses trabalhos, versando sobre temas diferentes e originários de países diversos, tinham em comum o fato de colocarem a oralidade em destaque: em 1962, foram publicados *The Gutenberg Galaxy*, de McLuhan, no Canadá, e *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss, na França; em 1963, Jack Goody e Ian Watt publicaram o artigo 'The consequences of literacy' na Inglaterra, e Eric Havelock publicou *Preface to Plato* nos Estados Unidos (GALVÃO; BATISTA, 2006, p. 404).

Acrescentam-se a essa lista os estudos de Walter Ong¹², dentre eles, *Orality and Literacy*, originalmente publicado em 1982. Essas publicações se voltavam ao estudo de culturais orais, todavia, operaram numa dicotomia que pautava o desenvolvimento de determinado grupo atrelado à condição de aquisição da escrita, pensando o domínio da letra como algo característico da evolução social de um grupo. Zumthor (1993) vai enfatizar justamente o contrário, que, em verdade, é a aquisição da letra que está pondo em risco essas culturas orais. Ademais, o autor enfatiza, acerca da dicotomia oral-escrito como sinônimo de, respectivamente, popular-erudito, que:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993, p. 119, grifos do autor).

Essa observação de Paul Zumthor é particularmente interessante se pensarmos, como mencionei no início deste capítulo, na oralidade/tradição oral como algo característico de uma formação palhacesca circense, e que também se estende a uma análise da oralidade para além do circo, o que contribui para tornar mais nítido o presente estudo.

¹¹ Teórico canadense que se “[...] dedicou ao estudo da comunicação na Grécia antiga, interessando-se especialmente pelos efeitos da introdução de uma nova mídia, a escrita alfabética, sobre a organização e expressão do pensamento [...] um dos grandes estudiosos da oralidade na antiguidade clássica (DUARTE, 1998, p. 1).

¹² Padre, filósofo, jesuíta norte-americano que desenvolveu estudos sobre oralidade e escrita.

É importante acentuar, também, como nos diz Jerusa Pires Ferreira no posfácio de *A letra e a voz*, que: “[...] a oralidade se faz um princípio do texto poético, permitindo-lhe deslocar a dicotomia popular/erudito, sem discriminações (FERREIRA apud ZUMTHOR, 1993, p. 287). Ou seja, não se trata de uma crítica à oralidade em si, mas sim aos estudos que a puseram como mero contraponto da escrita. Ressalto, nesse sentido, que Jerusa Pires, estudiosa de Paul Zumthor no Brasil, refere-se ao texto poético e não necessariamente a uma performance.

Talvez por conta dessa conjectura sobre a oralidade e esses estudos, Paul Zumthor nos diga, em *Escritura e nomadismo*, que ocorreu neste período uma “inflação textológica que só podia provocar desafeto ou rejeição” (ZUMTHOR, 2005, p. 53). Entrementes, é nesse contexto que Paul Zumthor cria o termo vocalidade. Tal termo, resultaria, por assim dizer, “[...] nas sonoridades únicas que a garganta produz” (ZUMTHOR, 1993, p. 171). Por outro lado, como bem sabemos, não é somente a garganta que produz essa vocalidade e podemos pensar, novamente, na vontade de existência a qual Zumthor enfatiza e que,

[...] pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio (ZUMTHOR, 1993, p. 67).

Para além da palavra pronunciada, essas sonoridades únicas só assim são vistas pelo autor, porque este considera a vocalidade que as constituem e as produzem. Ademais, seria pela boca, que segundo o autor significa a própria voz, que o poeta manifestaria sua identidade (ZUMTHOR, 1993). Bocas que riem, que fazem rir? Bocas que proliferam vozes e discursos cômico-palhacescos? A boca como fome do mundo, como nutrição, como vida e desejo? Com efeito, a boca do/a palhaço/a pronuncia suas manifestações indenitárias e sua intensa poesia rumo ao outro. Assim, ao avançar um pouco mais em direção ao termo vocalidade propriamente dito, temos então, segundo o autor, que,

Oralidade é um termo histórico, designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido. *Vocalidade*, por sua vez, parece-me uma noção antropológica, não histórica relativas aos valores que estão ligados à voz como voz (ZUMTHOR, 2005, p. 117, grifos do autor).

Desse modo, podemos perceber a diferença capital entre os termos, recortando em Zumthor (1993; 1997; 2005), bem como em outros autores, uma análise que nos aponta, como argumentei no início do capítulo, as diferenças entre essas palavras/termos/conceitos. É oportuno ressaltar que a afirmação acima difere, em certa medida, do modo como Paul Zumthor conceituou a vocalidade (pela primeira vez) em *A letra e a voz*. Nesse livro, ele diz que vocalidade é a historicidade de uma voz, seu uso (ZUMTHOR, 1993), ao passo que, como vemos acima, o autor aproxima o termo ao campo material da voz, seus valores de *voz como voz*. Essa materialidade será mais enfocada no próximo capítulo. Por fim, ainda em razão desta discussão vale ressaltar o que o autor coloca. Ele diz: “[...] compreendi que o que eu tinha a dizer neste domínio deveria comportar uma interrogação não sobre a oralidade, mas sim sobre a vocalidade” (ZUMTHOR, 2005, p. 116). E nesta pesquisa, busco me interrogar sobre as vocalidades dos oito artistas estudados. Feita essa análise primeira, irei deter-me agora em como a voz se amalgama no corpo, fazendo ressoar sua existência por intermédio da corporeidade.

1.2 O CORPO PALHACESCO (OU A VOZ É CORPO)

Na leitura de *Introdução à poesia oral*, há um aspecto que me chamou a atenção e que, de certo modo, sempre via presente em diversas pesquisas sobre a “voz como corpo”. O autor nos diz que “[...] a visada do discurso, continua a ser, todavia, a **única** corporeidade da voz” (ZUMTHOR, 1997, p. 151, grifo meu). Ao partir desse pressuposto, irei apresentar, neste subcapítulo, algumas falas dos/as entrevistados/as que não só afirmam o que Zumthor disse peremptoriamente, como também nos dá mote para pensar no corpo palhacesco e sua relação com a voz.

Esio, por exemplo, relatou que: “[...] eu vivo e falo através de outro corpo e a voz é corpo *né?*” (Esio, 2017, entrevista).



Figura 2 – Zabobrim (Esio Magalhães) em WWW para freedom. Fonte: WWW... (S. d.).

O artista fala de seu trabalho na cena e referia-se ao próprio ato de performar Zabobrim, de estar presente em sua performance como artista palhaço. Na imagem acima, Esio, em seu espetáculo WWW para freedom, mostra-nos um Zabobrim que joga com a lógica da guerra, que titubeia na hora de bombardear o alvo numa operação militar, questionando-a e provocando uma crítica sobre tal lógica.

Quando assisti a esse espetáculo, me chamou bastante a atenção o modo como Esio se relacionava com uma dramaturgia no sentido mais amplo: do corpo, da imagem, da cena, do palhaço, do espaço, enfim. Esio não “inventava” uma voz, por assim dizer. Ele “não fazia de conta” que tinha uma voz x ou y. Simplesmente seu corpo estava engajado numa rede de ações que, naquela situação (um soldado que em sua barraca de acampamento conversava frequentemente com um amigo “imaginário” chamado Wily e questionava-se o tempo inteiro sobre a guerra), me convidava a cada vez mais entrar com ele em seu universo.

Esse “outro” corpo a que Esio se refere situa-se no espaço da cena e, nesse estado performático específico, o do/a palhaço/a, detém metas peculiares nas quais a voz não se configura como consequência, como eco e como escuta desse estado a dialogar com suas metas, em seus arranjos físicos, sígnicos, afetivos, poéticos e tantos mais que possam se tecer. Com efeito, é o seu próprio corpo, todavia esse “outrar-se” implica em presenciar esse estado, em estar efetivamente nele. É o que também ocorre com a sua voz: é a sua própria, porém existindo, acontecendo nesse estado, nessas circunstâncias.

Pode parecer um tanto óbvio afirmar isso, no entanto, é esse corpo que irá propiciar que a voz e(m) sua corporeidade se constitua num dos elementos basilares das vocalidades palhacescas. A corporeidade da voz, tal qual Zumthor (1997) entende e que é enfatizada por outros autores/as, aponta que não se trata de uma trivial relação voz-corpo. Corporeidade, nessa perspectiva, é um termo muito mais amplo,

que renderia, diga-se de passagem, uma pesquisa à parte. Nesse viés, nas localidades palhacescas, esse termo tem uma característica peculiar, que é o de instaurar uma “centelha de vida” – para usar uma expressão de Peter Brook (2011) – impulsionado por uma lógica que inverte, subverte e transverte: a lógica do/a palhaço/a.

Quando estudei com Ricardo Puccetti¹³, ator do grupo Lume Teatro, que é palhaço e guia as pesquisas do grupo nesse universo, ele falava o tempo todo no termo *corporeidade* e instigava, durante o curso, nossa constante busca por um corpo que tornasse *crível* o sentido cômico e ridículo de cada um de nós. Luís Otávio Burnier, que junto com o ator Carlos Simioni fundou o grupo, nos diz, sobre o termo, o seguinte: “[...] por corporeidade entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo” (BURNIER, 2009, p. 55). Nesse aspecto, a corporeidade é mais complexa que somente um corpo como “simples” corpo. Trata-se de um tecer sempre em relação ao outro e ao mundo: eis a intervenção espaço-temporal de que Burnier fala e que constitui o encontro entre o/a palhaço/a e o espectador.

A corporeidade da voz, pois, trama uma irreduzível e inextrincável poesia, na qual o/a palhaço/a e suas palhaçadas afirmam seus próprios modos de poetizar a cena. É assim que Zambelê, Chupadinho, Matusquilla, Zabobrim, Xicaxxim, Pimenta, Colorau, Nada, dão vida às suas performances no tocante às vocalidades. Dessa maneira, essa trama poética acontece no corpo e na corporeidade dos/as palhaços/as e se efetua no presente do acontecimento cênico teatral, circense e rueiro.

Fernando Aleixo, ator, pesquisador e professor de voz, considera a corporeidade, vale destacar, como o próprio

[...] momento da relação com o público, o acontecimento da poética. A escrita da cena, como o acontecimento do poetizar do ator, compreende a convergência de toda experiência corpóreo-vocal para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação entre o atuante e o público (ALEIXO, 2010, p. 106).

O autor destaca justamente esse momento sobre o qual falei anteriormente, embasado em Burnier (2009), e é com essa noção de corporeidade que irá desenvolver sua pesquisa sobre a voz. A escrita da cena configura-se, notadamente,

¹³ A formação *O palhaço e o sentido cômico do corpo* ocorreu na sede do Lume Teatro, em Campinas (SP), no período de fevereiro de 2017, envolvendo artistas do México e de diferentes regiões do Brasil.

nessa relação, cuja corporeidade se faz presente. Nessa perspectiva, ele também argumenta que:

[...] a voz, quando entendida como corpo, ou seja, como um processo da ação das diferentes esferas da organicidade (aspectos musculares, ossatura, sentidos, afetividade, memória, etc.), adquire uma propriedade que reconhece a complexidade e as sutilezas particulares de sua criação (ALEIXO, 2002, p. 1).

Processo da ação das diferentes esferas da organicidade? É isso o que caracteriza a corporeidade da voz que, por sua vez, seria um conceito propriamente dito, uma ideia ou a afirmação de uma impossibilidade (separar voz e corpo)? Para detalharmos um pouco mais, irei contextualizar a pesquisa de Aleixo (2016), partindo de sua mais recente publicação, *Corpo-voz: revisitando temas, revisando conceitos*, na qual ele lança um novo olhar sobre seu material de pesquisa acumulado no decorrer dos anos. De seu estudo, pretendo reter o núcleo que o fundamenta para chegarmos à noção de organicidade a qual se refere.

O autor traz, inicialmente, para a construção de um “vocabulário poético do ator”, uma tríplice circunstância acerca do trabalho vocal do ator. São três princípios: o *sensível*, o *dinâmico* e o *poético*. A dimensão sensível concentra a origem e o impulso/saber criador da voz; a dinâmica, por sua vez, trata da voz como presença, intervenção e espaço, sua determinação material etc.; a dimensão poética, por fim, é a voz em relação, em contato, “intervocalidade corpóreo-sinestésica entre o atuante e o público” (ALEIXO, 2016, p. 15). Essa tríplice se agrega a uma outra, que compreende o *silêncio*, a *rasura* e a *escrita*, analisada mais detidamente pelo autor em sua tese de doutorado, mas que, por ora, não constitui meu foco de análise. O autor, propõe o seguinte esquema:

Sensível	Dinâmica	Poética
corpo <i>memória</i>	fisicalidade	intercorporeidade
corpo <i>emoção</i>	materialidade	alteridade
impulsos	vocalidade	significação

A relação sistemática estabelecida entre as dimensões foi definida da seguinte forma:

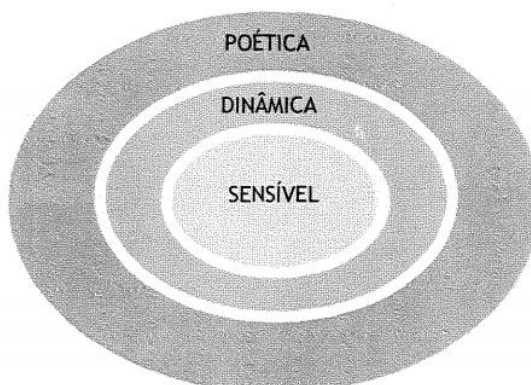


Figura 3 – Tríplíce circunstâncias. Fonte: Aleixo (2004).

A compreensão desse tríptico, segundo o autor, possibilita-nos pensar no saber sensível do corpo, na sua condição criadora, reverberando na dinâmica e na poética. Desse modo, é no arranjo desses princípios que operam as diferentes esferas da organicidade que envolve aspectos musculares, ossatura, sentidos, afetividade, memória etc., o que designa que cada uma dessas palavras componha essa organicidade num sentido mais amplo.

O termo organicidade, por sua vez, tentando verticalizar a análise, foi notadamente presente nos estudos de Stanislavski e Grotowski, mestres do teatro no século XX. Thomas Richards, em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (2012), diz que, para Stanislavski,

[...] 'organicidade' significava as leis naturais da vida 'normal' que através da estrutura e da composição, aparecem no palco e se tornam arte; enquanto que para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase-biológica que vem de 'dentro' e que vai terminar numa ação precisa (RICHARDS, 2012, p. 107).

Se, por um lado, Stanislavski acredita que as leis da organicidade estão presentes no cotidiano, sendo possível recriá-las na cena por intermédio de um estudo aprofundado do mesmo, Grotowski enfatiza que é no próprio corpo do ator, e(m) seus impulsos, que a organicidade opera, em um nível, vale destacar, não-cotidiano. Grotowski se questiona sobre o termo e desenvolve a seguinte argumentação:

Organicidade: também é um termo de Stanislávski. O que é organicidade? É a vida em acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. [...] A organicidade está conectada ao aspecto-criança. A criança é quase sempre orgânica. Tem-se mais organicidade quando se é jovem, menos quando se envelhece. Evidentemente, é possível prolongar a organicidade lutando contra os hábitos adquiridos, contra o treinamento da vida cotidiana, rompendo, eliminando os clichês do comportamento [...] (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2012, p. 74).

Eis aqui uma chave interessante de se pensar na dimensão da corporeidade da voz como manifestação que envolve diferentes esferas da organicidade, no campo da palhaçaria, sob esse argumento de Grotowski. Trata-se de pensar esse aspecto-criança, essa *imagem-criança*, por assim dizer, no seio da corporeidade do/a palhaço/a. Todavia, cabe indagar: a potência lúdica do/a palhaço/a, seria ela própria, provocadora dessa organicidade da corporeidade da voz?

Talvez seja perigoso afirmar isso, pois essa “potência lúdica” pode ser facilmente desmontada. Basta vermos como a ludicidade tem sido capturada na arte do/a palhaço/a em determinados contextos na contemporaneidade. No entanto, o jogo que o/a palhaço/a instaura na perspectiva desse aspecto-criança, não como algo “infantil” em si, mas como algo livre, *nonsense*, sem a priori, é vital no que tange à sua corporeidade e à sua performance como um todo. Eis o que Zumthor (2005, p. 117) nos diz:

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicofisiológico do termo, mas igualmente no sentido (que, para mim, não é metafórico) em que falamos do ‘corpo social’. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações de existência pessoal. Gostaria de dizer que a voz reflete de maneira mais imediata uma certa atitude do homem para com ele mesmo, para com os outros, para com sua consciência e sua palavra: atitude percebida pelos ouvintes de modo empírico, global, a maior parte do tempo sem o menor começo (nem mesmo possibilidade) de análise.

São vozes, portanto, que não se abstêm de seus corpos sociais. Adentram nos ouvidos de quem as escuta de modo imediato e se propagam em ondas sonoras que vivificam essa existência pessoal, única e particular para cada um de nós, manancial poético do o/a palhaço/a e(m) seu deleite. São vozes que vibram, por intermédio dos corpos palhacescos que a emanam, a força de que lhes é própria. Ao alargar um pouco mais essas considerações, encontrei na fala de Denis Camargo uma observação que, apesar de ser um pouco curta e sutil, enfatiza o corpo, e o sentido de corporeidade que estou buscando circunscrever nesse processo. Ele relatou:

Como o próprio Lecoq fala, você tem que **empenhar o seu corpo** 100% e se meu corpo, a voz faz parte desse corpo, a voz é um elemento que tem que ser empenhado, não pode ser excluído do processo do palhaço (Denis, 2017, entrevista, grifo meu).



Figura 4 – Denis Camargo (Chupadinho) e Ana Vaz (Concertina) em cena de [Entre] Cravos e Lírios. Fonte: Foto de Vitor Schietti (PAULA, 2014).

Além dessa passagem do artista, na qual ele se refere a Lecoq, pode encontrar, na materialidade da fala dos demais palhaços/as, alguns pontos que corroboram para o percurso até aqui analisado, iniciado com a fala de Esio, no qual afirmamos que a voz é corpo. As falas perpassam diversos aspectos. Como são curtas, citarei todas de uma vez. São elas:

Sua voz é corpo, sua voz é você (Manuela, 2017, entrevista).

Infelizmente quando a gente fala de corpo e voz, a gente costuma separar, sendo que voz é corpo (Paula, 2017, entrevista).

Dar vazão pra explorar ela [a voz] e explorar que nem você explora seu corpo, a voz também é uma ação física (Zé Regino, 2017, entrevista).



Figura 5 – Palhaça Matusquilla (Manuela Castelo Branco).
Fonte: Acha (2012).

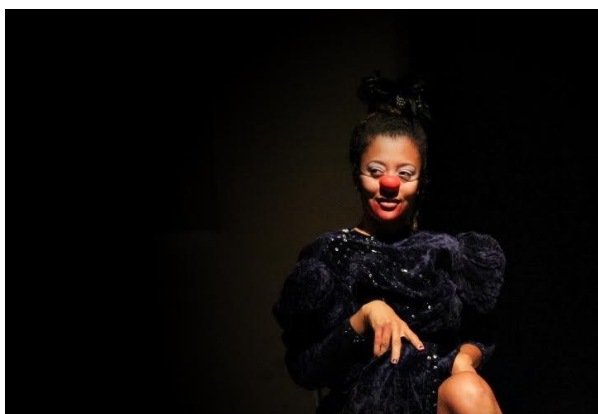


Figura 6 – Xicaxxim (Paula Sallas).
Fonte: Alô... (2016).

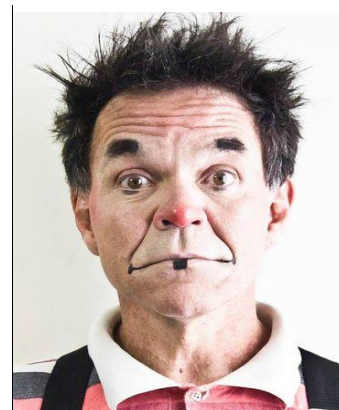


Figura 7 – Zambelê (Zé Regino).
Fonte: Mambembeiro (2017).

Sobre a fala de Manuela, podemos reter a ideia de o quanto a voz nos constitui como sujeitos. Esse ponto será retomado no último capítulo. Sobre a fala de Paula, percebo o quanto ela afirma o sentido da corporeidade da voz do modo como analisei anteriormente. Por fim, a fala de Zé Regino, sobre a qual irei me deter pontualmente, nos dá mote para pensar o conceito de ação física na voz.

Esse mote deu origem à pesquisa da fonoaudióloga e preparadora vocal, Lúcia Helena Gayotto, em seu livro *Voz, partitura da ação* (1997), no qual ela analisa o conceito de ação física como “[...] base para a (re)elaboração do conceito de *ação vocal*” (GAYOTTO, 1997, p. 29). Para mostrar a possibilidade de pensar a ação física na voz, a autora cita Barba, que diz: “[...] é necessário falar de ações sonoras exatamente como se fala de ações físicas. [...] Este tecido das ações sonoras – em conflito mútuo, complementaridade e contraponto – se entrelaça com o tecido das

ações físicas, das situações [...]” (BARBA apud GAYOTTO, 1997, p. 28). Mas o que seria, de fato, uma ação física?

O conceito de ação física foi elaborado por Stanislavski e constituiu, de forma mais ampla, o que ficou conhecido como o *método das ações físicas*. Trata-se de pensar que, em cena, como aponta Gayotto (1997), nada é “em vão”, que um caminhar não é somente um caminhar sem objetivo, sem intenção. Com esse conceito, o ator encontra uma maneira mais concreta de construir sua personagem e sua relação com a cena e o público. É oportuno ressaltar, inclusive, que o pesquisador Bonfitto (2006) nos diz que a ação física seria “elemento fundante do fenômeno teatral” (BONFITTO, 2006, p. XIV).

Assim, pensar a ação física na voz, como nos diz Zé Regino, tem a ver justamente com essa noção de ação vocal que Gayotto (1997) analisa, trazendo a perspectiva de que “[...] a ação física e a ação vocal ocorrem em comunhão fazendo a história acontecer” (GAYOTTO, 1997, p. 30). Embora o trabalho de Gayotto, ao menos no contexto desse livro, enfoque muito a relação da voz com o texto, primando pelo uso dos *recursos vocais* e pela tentativa de “partiturizar” a voz, tem-se aí uma possibilidade bastante concreta de o ator mergulhar num processo criativo com especial atenção à sua vocalidade. Com relação aos *recursos vocais*, estes seriam:

[...] os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, pausa e ênfase. Esses *recursos* combinados expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão (GAYOTTO, 1997, p. 20-21, grifos da autora).

Parte desses recursos serão analisados no decorrer dos próximos capítulos. É importante acentuar o quão rico se torna o trabalho vocal, nesse caso do ator, quando ele se permite perceber as sutilezas apontadas por Gayotto. Ademais, por exemplo, esse pensamento da voz como prolongamento do corpo, o qual Zé Regino se referiu, também se localiza nas contribuições de Barba. Nesse sentido, o autor diz que

O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade (BARBA, 1991, p. 56).

Na esteira dessas considerações, é a corporeidade que possibilita que a voz seja, de fato, “entendida como corpo” e não mera emissão vocal sem desejo,

tampouco sem a potência do/a corpo do/a palhaço/a: trata-se, nessa perspectiva, da voz em sinergia com a corporeidade palhacesca.

Dessa maneira, denomino de vocalidades palhacescas os valores da voz como voz amalgamados à corporeidade na palhaçaria e(m) todo seu campo material, social e simbólico, cuja dimensão da organicidade analisada anteriormente e suas “centelhas de vida” também as constituem. Por esse motivo, voltando ao pensamento zumthoriano, é que a corporeidade da voz se torna fator relevante de tais vocalidades, que por sua vez, acontecem para o público, isto é, em performance.

1.3 A PERFORMANCE PALHACESCA

A primeira questão a ser destacada é que pactuo com a noção de performance em Paul Zumthor, na medida em que o autor a trabalha ligada aos seus estudos sobre a voz. Dessa forma, localizarei como o autor pensa essa noção naquilo que mais possa alimentar o presente estudo e me esforçarei em relacioná-la ao contexto da palhaçaria.

Em muitos momentos, no decorrer de sua obra, Zumthor (1993; 1997; 2005; 2007) fala em performance. No capítulo que trata do tema, em *Introdução à poesia oral* (1997), o autor argumenta que: “[...] instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades” (ZUMTHOR, 1997, p. 155). Esses elementos se concretizam justamente no momento da performance e é por isso que constituem, nesse instante, suas virtualidades. Na cena, a performance do/a palhaço/a realiza sua manifestação no aqui-agora, determinando a concretude de sua poética e de sua obra.

O autor ainda enfatiza que a performance é “um tipo singular de conhecimento” (ZUMTHOR, 1997). Trata-se de pensar, portanto, a performance como acontecimento. Nesse viés, Zumthor (1997) nos diz que a performance só é compreensível se analisada do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção. É por isso que o autor nos diz, em *A letra e a voz*:

[...] tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Note-se que o termo “oral-auditiva”, acima, pode ser, no âmbito desta pesquisa e como já foi discutido, trocado por “vocal-auditiva”. Também destaco que provavelmente o autor não teria escrito esse termo em obras posteriores. Posto isso, o que é interessante observar é como o autor se refere à performance como algo complexo, isto é, a mensagem poética de que ele fala é transmitida, performada numa presença que envolve uma gama de circunstâncias e elementos não somente físicos. Para além da comunicação, pensando na arte do/a palhaço/a, o que há é sempre uma *relação*. O termo locutor, nesse sentido, pode ser ampliado e entendido como *atuante*, *performer*, *ator*, *palhaço/a*, enfim.

Pensando a especificidade da poética do/a palhaço/a, quero dizer, o modo como esse artista constrói, com os saberes que lhes são próprios, sua cena, a performance, tal qual como o autor a analisa, ganha aqui um sentido muito preciso, sobretudo quando entendida como “a presença irreduzível de um corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 38). Em síntese, a performance zumthoriana quer dizer o seguinte: não há performance sem corpo, tampouco sem a relação desse corpo com outro(s) corpo(s); não há performance sem a complexidade poética que a envolve e, por fim, não há performance que não implique um saber-fazer, isto é,

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meio linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação de nosso ser [...]. Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação) (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

Além disso, é oportuno destacar que Zumthor (1993) também entende a performance como *jogo*. Ele diz:

A performance é *jogo*, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo: segundo as definições que dele deram antropólogos, psiquiatras ou filósofos, de Buytendijk e Huizinga a Kujawa, Scheuerl, Schechner-Schuman e Fink. Espelho; desdobramento do ato e dos atores: além de uma distância gerada por sua própria intenção (muitas vezes marcada por sinais codificados), os participantes veem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais. Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se minha própria fantasia, este blefe (ZUMTHOR, 1993, p. 240).

Não seria esta relação, performance-jogo, uma característica basilar da arte do/a palhaço/a? Acrescento: não seria essa mesma relação, operada pela presença

do corpo, uma noção-chave para pensarmos a suspensão do cotidiano, haja vista que o/a palhaço/a nos convida a adentrar em seu universo fazendo-nos, muitas vezes, “esquecer” do tempo?

Curioso notar que, nas citações acima, o autor utiliza os termos **ato** e **atores**, pensando no desdobramento da performance e(m) seu jogo como sentido da ação e da liberdade na qual se encontram os participantes desse ritual, no seio de uma experiência que possibilita criar múltiplas linhas e dobras de um momento único. Este, por sua vez, é regado não somente a uma fantasia, que talvez lhe seja inerente segundo essa perspectiva zumthoriana, mas a uma frutífera capacidade de zombar, criticar, satirizar, poetizar, afetar, etc., do/a palhaço/a.

Na esteira dessa análise, gostaria de citar uma passagem de *Performance, recepção e leitura* (2007), na qual o autor lembra de uma experiência que teve como ouvinte-espectador. Podemos compreender de tal fato um pouco sobre o que Zumthor disse na citação anterior no tocante aos efeitos de uma performance. Constitui-se uma observação que concerne à canção, objeto também estudado por ele. Segundo o autor:

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto uma formidável energia que, sem dúvida nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente aos doze anos, tínhamos consciência: a energia propriamente poética (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

Podemos perceber a relevância dessa experiência para o autor e que, do modo como ele argumenta, parece ter se repetido ao longo do tempo. Também podemos perceber como a performance propicia todo um contexto no qual a energia que a configura, que a produz, pode ser arrebatadora. Evidentemente, isso está para além da performance de um/a palhaço/a, entretanto, estou pensando na energia operada pela vontade de existência como propulsora da intrincada movência¹⁴ performance-corpo-voz no/a palhaço/a. Cabe salientar que a performance palhacesca, isto é, a

¹⁴ Termo zumthoriano que implica uma “criação contínua” (ZUMTHOR, 1993, p. 145). Ele tratou a movência para se referir à descontinuidade operada no texto poético e aqui me aproprio desse termo para pensar a performance-corpo-voz em constante movimento.

performance do/a palhaço/a engendra uma rede complexa de sentidos nos quais, o jogo que a cria, expande-se e move-se constantemente.

Se, com um texto poético, Zumthor (1993) nos mostra que o leitor também *vibra* com aquilo que lê e que, em certa medida, constitui um evento performático, com o corpo e a voz do/a palhaço/a, o espectador também poderá saborear essa mesma experiência, não estando distante de um evento de intensa força operado no *aqui- agora*. Com efeito, a performance palhacesca se constitui na irredutível presença de um corpo em estado ridículo, o qual não se destitui das vocalidades que ele mesmo produz.

Por outro lado, como podemos pensar nas experiências que os/as artistas estudados tiveram por intermédio da vocalidade e da performance? Como podemos tatear saberes e aprendizados que nos possibilitem pensar essas vozes em performance e na vida? Que usos poéticos podem ser feitos com a voz em performance palhacesca? Em suas iniciações à arte do/a palhaço/a, a voz foi algo presente? Como foram iniciados e iniciadas nessa arte? Eis que irei me deter nessas questões, nos próximos capítulos, aprofundando alguns pontos lançados neste primeiro, bem como outros tantos.

2 A VOZ NA INICIAÇÃO À ARTE PALHACESCA

Neste capítulo, busco pensar a voz poética no ato de iniciação em três marcos, ou seja, três dimensões. A primeira, problematiza o silêncio como um elemento basilar que permeia, em maior ou menor intensidade, as iniciações dos/as sujeitos/as desta pesquisa. Seria o silêncio algo fixo, amordaçado, que repousa sobre uma imposição do não-falar? Ou seria o silêncio uma possibilidade de aprendizagem do “corpar”¹⁵ da comicidade palhacesca? A segunda, busca pensar a voz poética em sua materialidade, em sua capacidade de romper com a própria linguagem no seu aspecto material, pela sua própria presença. E, por fim, a terceira dimensão trata da voz como elemento peculiar dos/as próprios/as sujeitos/as que, para além da iniciação propriamente dita, operou na criação e/ou radicalização de poéticas, modos de palhaçar nos quais a presença da voz tornou-se singular.

2.1 VOZ E INICIAÇÃO

A iniciação à arte de palhaços e palhaças é um momento bastante peculiar para cada um, cada uma. Trata-se de um processo único, multifacetado e que pode ocorrer sob contextos diversos como, por exemplo, oficinas e cursos, ou no próprio picadeiro, sem a perspectiva formal que uma oficina ou curso propicia para tal iniciação.

Nesta pesquisa, do total de oito palhaços e palhaças entrevistadas, cinco se iniciaram em situações pedagógicas que se deram pela condução de um mestre (Esio Magalhães, Paula Sallas, Denis Camargo, Zé Regino e Manuela Castelo Branco), num recorte pedagógico específico de saberes e práticas da arte palhacesca. Em suas iniciações, esses saberes e práticas visavam explorar o corpo no intuito de evidenciar o ridículo de cada sujeito/a na busca pelas primeiras pistas sobre o “corpar” da comicidade na arte do palhaço e da palhaça.

Por outro lado, no segundo grupo (José de Abreu, Jussier Lira e Sâmia Bittencourt), esse modelo de situação pedagógica, com a presença de um mestre, está ausente. Em seu lugar toma forma uma situação pedagógica, digamos,

¹⁵ Wuo (2013; 2016) argumenta sobre o corpar como um princípio móvel e flexível, no qual “[...] o desfazer, desformar o corpo em situação de iniciação, cria estruturas cognitivas, sensório motoras, perceptivas inusitadas” (WUO, 2013, p. 113). Trata-se de pensar o “processo criativo e o aprendizado da comicidade corporal” como “impulso criativo envolvido pelas situações humanas [...]” (WUO, 2016, p. 202).

“alternativa” (ainda que tradicional ao circo), pois trata-se do “jogar-se” no espaço da cena, na improvisação. No picadeiro do circo, por exemplo, é muito comum que um artista se inicie quando o palhaço ou a palhaça principal do circo se ausenta, ainda que temporariamente. Essa situação pode ser considerada pedagógica na medida em que ela “ensina” a ser palhaço/a e o público se converte ele mesmo em mestre/mestra da iniciação. No seu artigo, *No caminho do palhaço*, Ricardo Puccetti comenta um pouco acerca dessa relação com o público. Ele diz que “[...] o público ajuda o palhaço a aprender consigo mesmo, e sem este aprendizado ninguém se torna um palhaço” (PUCCETTI, 2012a, p. 122).

Nesse segundo grupo, portanto, tanto José de Abreu como Jussier iniciaram-se no picadeiro. Sâmia, por sua vez, iniciou-se no próprio espaço da cena, mas sem a presença de um mestre propriamente dito, razão pela qual não se encontra no primeiro grupo. Em todo caso, o corpo e a exposição ao ridículo são o primeiro palco de todas as experiências.

Sob esse ponto de vista – o da iniciação num contexto formal ou informal, esses são os dois grupos da pesquisa. Porém, como veremos mais adiante, do ponto de vista da experiência vocal durante a iniciação, pode-se constituir outra formação: Denis, Paula, Zé Regino, Sâmia e Manuela, num primeiro grupo (sem uso da voz), e, por outro lado, Esio, Jussier e José de Abreu, num segundo grupo (que, independente do território em que foi iniciado, usou a voz).

Aparentemente, a iniciação pode reverberar, ao menos a curto prazo, no modo de constituição de cada palhaço e palhaça. Isso porque as “marcas” dessa primeira vivência são potências de afetar que apontam para o desenrolar de fluxos identitários do sujeito ridículo em sua descoberta no modo de ser palhaço/a, ou seja, a iniciação é propulsora dos primeiros aspectos ético-estéticos do sujeito em território palhacesco, o que, de certa maneira, poderá “direcionar” (mesmo que não de forma definitiva) sua silhueta como palhaço ou palhaça.

Para a pesquisa aqui apresentada, interesse-me em pensar como a abordagem e a presença da voz poética permeia esse processo de iniciação, no âmbito do primeiro encontro com o universo palhacesco. Nas propostas de iniciação, relatadas pelos/as entrevistados/as, que vocalidades são afeitas a esse universo? Também nos cabe perguntar: como foram iniciados esses palhaços e palhaças? Que processos de subjetivação constituem as iniciações? A palhaça e pesquisadora Ana Elvira Wuo, sobre a iniciação, argumenta que:

[...] o ritual de iniciação é um processo que propõe um desprendimento das ações cotidianas do corpo do iniciante por meio de exercícios (físicos, lúdicos e imagéticos) e de preparação do corpo pessoal, encaminhando-o para uma soltura de formas, de gestos habituais, prontificando-o para receber e ser recebido por esse outro, que não sabemos quem é, mas que desejamos que nos encante para que se crie o *clown* (WUO, 2016, p. 154).

No ritual de iniciação, como aponta Wuo (2016), esse desprendimento provoca a construção de um universo extracotidiano, convidando, na prática, o corpo a enveredar por territórios que extrapolam o comportamento cotidiano e convencional. A autora tem se dedicado ao tema da iniciação no intuito de compreender os procedimentos que levam à exploração da qualidade cômica do corpo, observando a perspectiva autoral do mestre como interlocutor na experiência da iniciação (no caso, ela própria como mestra ao iniciar palhaços/as).

Convém destacar que ela circunscreve sua pesquisa tendo a iniciação como um ritual que, para ser realizado, pressupõe a condução de um iniciador, mas, ao mesmo tempo, em diálogo com Burnier, a autora ressalta que “[...] nas famílias circenses, essa iniciação acontecia diretamente no picadeiro e a situação de constrangimento era enfrentada a cada dia de apresentação no picadeiro de circo” (WUO, 2016, p. 151). Alargando um pouco mais essa compreensão sobre a iniciação, Burnier (2009, p. 89) argumenta que “[...] o trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano”. É, portanto, um processo eminentemente *poiético* e, ao mesmo tempo, misterioso e repleto de confrontações consigo mesmo.

Para incluir na iniciação os palhaços e palhaças iniciados no picadeiro, penso-a como elemento por intermédio do qual o primeiro encontro com a arte palhacesca transborda (ou mesmo suprime) a questão ritual conduzida por um mestre ou mestra. É nesse sentido que o “jogar-se” na cena é também incorporado aqui à noção de iniciação para além das abordagens pedagógicas formais.

Destarte, imerso na questão da vocalidade à luz de Paul Zumthor, irei me debruçar então em diferentes elementos da iniciação de palhaços e palhaças, que emergiram das entrevistas com eles, para compreender como esses elementos se articulam entre si e nos possibilitam entender o papel da voz na iniciação palhacesca.

Eis aqui um primeiro despontar para buscar tatear a constituição de vocalidades palhacescas, que, em alinhavo com a performance, configura-se na energia

propriamente poética de que Zumthor (2007) fala. É precisamente a essa energia que me refiro para pensar o enfoque poético da voz, como venho afirmando, tanto na iniciação como na performance como um todo.

2.2 O SILÊNCIO COMO ESTRATÉGIA PEDAGÓGICA

Como nos lembra Zumthor (1997): “[...] a voz jaz no silêncio do corpo [...]. Ao falar, ressoa em sua concha esse deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura” (ZUMTHOR, 1997, p. 12). Pensar o silêncio na relação que este exerce com a descoberta do ser palhaço ou palhaça, que começa a se “desformar” (WUO, 2016) no processo de iniciação, é um primeiro passo.

Percebi que a presença do silêncio fez parte de quase todas as iniciações dos entrevistados e das entrevistadas como parte de seus processos iniciáticos, sobretudo para aqueles do primeiro grupo (em situação pedagógica formal). E essa constatação foi, de certa forma, tanto reforçada pela identificação de desconforto com relação às primeiras tentativas de produção vocal, como também pela ênfase no saber do corpo como agente produtor das potências de afetar do palhaço, da palhaça, “suspendendo” a voz no primeiro momento. O silêncio, nessa perspectiva, é um potencializador de uma escuta de si.

Não obstante, pude averiguar ainda que o silêncio nessas experiências é elemento que diz respeito aos processos de subjetivação vivenciados pelos e pelas artistas e, também, a uma estratégia metodológica delineada por seus mestres. Trata-se de uma metodologia de não falar.

Do ponto de vista da experiência com a voz, na iniciação, somente Esio, Jussier e José de Abreu iniciaram-se usando sons vocais, e até hoje são palhaços cujas vocalidades são matérias-primas de criação. Com efeito, são palhaços que fazem uso da palavra. Por outro lado, Denis, Manuela, Sâmia, Paula e Zé Regino tiveram iniciações nas quais a experiência com a vocalidade não ocorreu e o silêncio tornou-se elemento basilar, denotado pela estratégia metodológica de seus mestres ou, como no caso de Sâmia, pelo processo de aprendizagem com seu primeiro espetáculo palhacesco. Nesse sentido, tomo como parâmetro aqui a presença da voz na iniciação e classificamos os dois grupos quanto a esse mesmo parâmetro.

No desenrolar desse emaranhado, se a voz jaz no silêncio do corpo, como o silêncio possibilita condições para que o/a iniciado/a possa fazer uso da voz poética? Quais as relações entre o silêncio e o modo pelo qual cada sujeito assimila os saberes palhacescos no corpo, que se manifesta em suas primeiras experiências? Para elucidar essas questões, trarei as vozes dos entrevistados e das entrevistadas, começando pela artista Sâmia Bittencourt.

Ela nos faz pensar sobre sua iniciação, que não foi por um viés formal, dizendo-nos que desde o início trabalhou com o silêncio, pois num dos primeiros de seus trabalhos foi assim que descobriu “[...] uma coisa risível em [si mesma]” (Sâmia, 2017, entrevista). Em 1997, ela trabalhou com Aceilton Vicente e Claudio Ivo, artistas cearenses, no espetáculo intitulado *Nada, nenhum e ninguém*. Segundo ela, a proposta desse espetáculo era “[...] não verbalizar, não ter voz e sim a gente falava com apitos” (Sâmia, 2017, entrevista).



Figura 8 – Palhaça Nada (Sâmia Bittencourt). Fonte: Oficina... (2015).

Sua palhaça *Nada* até hoje encontra no silêncio, no não-verbal, um meio para explorar e construir sua poética. Ela diz o seguinte: “[...] não é que eu forme palhaços mudos, eu acho que isso é de cada um, é uma escolha de cada um, a palhaçaria é enorme, mas quando a gente coloca palavra, a gente mata o corpo. Então de início, eu sempre faço muito corpo e sons” (Sâmia, 2017, entrevista). Pude depreender que, nesse sentido, a artista argumenta sobre a exploração de jogos cômicos e do ridículo de cada um, buscando identificar as possibilidades do “corpar” na comicidade palhacesca. Vale dizer que a artista, além de palhaça, é atriz e circense, tendo estudado na Escola Nacional de Circo. Com relação aos sons de que a artista relata, depreendo-os no sentido mesmo dos sons vocais.

Sâmia nos remete a pensar sobre a corporeidade da voz, afirmando o que analisamos no capítulo 1, bem como no silêncio e/ou nas sonoridades que podem surgir na iniciação. Essa relação entre voz e corpo é, evidentemente, como vimos, muito complexa. Em sentido análogo, na interlocução com a fala da artista, a relação palavra e corpo é também bastante abrangente. Será mesmo que a voz, que a palavra mata o corpo? Por quê? Como separar o som do conjunto corporal que o produz? (MALETTA, 2014), do corpo efetivamente?

Sâmia enfatiza essa relação, apontando para a importância do trabalho corporal como sustentáculo da voz. Entrementes, ela diz que descobriu na condição de professora de palhaços e palhaças “[...] que você tem que trabalhar muito o corpo, *pra* poder tá livre e encontrar sua voz” (Sâmia, 2017, entrevista). Podemos perceber aqui as sutilezas da corporeidade da voz do/a palhaço/a e da importância dessa liberdade, dessa exploração do próprio corpo e do próprio “corpar” palhacesco como elementos fecundos no que tange às vocalidades dos palhaços e das palhaças.

Na esteira dessa análise, por outro lado, diferentemente de Sâmia, os/as artistas Manuela, Denis, Paula e Zé Regino, iniciaram-se em situações pedagógicas formais (em oficinas). Denis e Manuela, em uma oficina com o Lume Teatro, em 1998, na cidade de Brasília. Paula, em 2007, com o ator João Porto Dias, numa vivência de iniciação no Núcleo de Trabalho do Ator (Nutra). Zé Regino, apesar de ter feito a oficina do Lume em Brasília, iniciou-se pouco antes, com Carlos Tamanini¹⁶.

O saber do corpo como sustentáculo da voz, no contexto iniciático enfatizado por Sâmia, de certo modo, vai de encontro à própria compreensão de que a presença da palavra obstaculiza o trabalho corpóreo. Se, por um lado, o saber do corpo materializa a possibilidade de “descoberta” da voz, por outro, como a ausência da produção vocal vai de fato engendrar essa descoberta? Manuela, por exemplo, sobre sua iniciação e a sua relação com a voz, diz que:

[...] naquele momento de nascimento do palhaço (*é como se a expressão vocal*) te roubasse uma energia, cinética, corporal, como se a voz te roubasse um pedaço dessa energia que, naquele momento, de repente deveria se deslocar, se concentrar para a expressão física. Então era um momento muito calado [...] eu posso dizer que o nascimento da minha palhaça foi mudo. Nem todo mundo nasce gritando *ne?* (Manuela, 2017, entrevista).

¹⁶ Ator, palhaço, professor e diretor de teatro com o qual Zé Regino teve contato na Faculdade Dulcina de Moraes, em Brasília. É considerado por Zé Regino como um de seus mestres.

Obviamente, há na voz uma fisicalidade, no entanto, por que a voz roubaria uma “energia corporal”? Por que era um momento “muito calado”? O que implica calar? Podemos pensar, por intermédio dessa fala da artista, que, no contexto de sua iniciação, talvez o foco muito atrelado à descoberta do “corpar” palhacesco “solicitado” pelo mestre tenha centralizado a atenção do sujeito aprendente, no caso Manuela, para o corpo, sem qualquer relação com a voz poética. Mas como a própria Manuela diz: “nem todo mundo nasce gritando”. Convém dizer que, antes da iniciação, a artista treinava o corpo tendo como suporte habilidades circenses. A oportunidade de iniciar-se como palhaça surgiu efetivamente na oficina do Lume, em Brasília.

O foco na pesquisa do corpo sempre guiou as pesquisas do Lume em todas suas linhas de investigação na arte de ator, inclusive no trabalho com o/a palhaço/a. Na época dessa oficina, os mestres pediam aos aprendizes para não falarem, conforme relatou Manuela:

[...] era pedido *pra* gente ficar mudo, então quando você vai falar, expressar vocalmente aquilo, tem uma dificuldade inicial. Acho que *pra* quem fez essa formação do Lume, eu não sei se hoje é a mesma coisa, mas *pra* quem fez a formação tem esse impacto (Manuela, 2017, entrevista).

Numa perspectiva semelhante à de Manuela, a artista Paula Sallas também relatou sobre sua dificuldade com a voz poética no contexto de sua iniciação, dizendo que:

Foi muito complexo *pra* mim porque eu não trabalhava voz. Então vinha uma mistura de voz infantilizada¹⁷ e a minha voz normal e era um desconforto muito grande *pra* mim porque eu sabia que aquilo ainda não era a voz do clown, da Xicaxaxim. Aí essa foi minha primeira experiência, que foi assim desconfortável, mas por conta das primeiras investigações sobre isso mesmo (Paula, 2017, entrevista).

Essa experiência, a que Paula se reporta, ocorreu em 2008, quando foi convidada para fazer uma apresentação na Funarte, em Brasília, com João Porto Dias, tido por ela como seu mestre, o qual a iniciara um ano antes. Em sua iniciação, a voz não foi algo presente e, nesse sentido, a artista relatou que foi muito mais direcionada para as ações.

¹⁷ A voz infantilizada a que Paula se reporta pode ressoar/vibrar acentuadamente com agudos e metalizada (às vezes, nasalizada), estando circunscrita a esse registro vocal, muitas vezes comum nos processos de iniciação em palhaçaria. Mas por quê? Pelo fato de, num contexto de iniciação, os aprendentes ainda terem uma imagem “cristalizada”, estereotipada do que compreendem como palhaço/a, sem a necessária experiência corpórea com o universo do clownear-palhaçar (SACCHET, 2009).

Eu acho que a voz *pra* mim é um recurso muito perigoso, por conta da minha preparação, por conta do meu histórico (Paula, 2017, entrevista).

A voz em performance palhacesca para essas palhaças era algo ainda muito desconfortante, e o silêncio como estratégia pedagógica operou justamente no sentido de uma primeira compreensão da vocalidade palhacesca, como modo de assimilação do processo de descoberta da palhaça, do encontro com o mundo-palhaça que aos poucos se apresentava para as artistas. Nessa perspectiva, o artista Zé Regino também relatou que:

[...] quando eu comecei a trabalhar com palhaço eu não falava. Não me pergunta porque eu não falava [...] eu não falava. Eu fiquei [...] sei lá quantos anos, 9 anos ou mais que não falava. Fiz oficina de palhaçaria, minha primeira grande oficina com o Carlos Tamanini, eu entrei mudo e saí calado da oficina e meus números todos eram independentes da palavra. Totalmente independente, sempre (Zé Regino, 2017, entrevista).

Zé Regino também encontrou nesse “não falar” suas primeiras formas de se relacionar com a arte palhacesca. É curioso notar que Carlos Tamanini abordava a questão da voz em suas oficinas, mas mesmo assim Zé Regino não falava. Isso demonstra que não basta a iniciação abordar a questão da voz para que o sujeito iniciante venha a produzir vocalidades. Estamos, portanto, diante de um assunto complexo (a voz na iniciação e a vocalidade palhacesca como um todo) que não se enquadra num modo unívoco de percepção e de análise.

A vocalidade na arte palhacesca, por conseguinte, requer um olhar atento. Trata-se de compreender a voz em sinergia com o jogo que ali se estabelece, nas centelhas de vida (BROOK, 2011) do corpo em ebulição no estado ridículo, cujo princípio móvel e flexível, que Wuo (2016) aponta, também opera nas camadas do silêncio como parte do processo de descoberta e desenrolar da vocalidade.

Nesse sentido, pude constatar, no tocante às relações de ensino-aprendizagem e de primeiros encontros com os saberes palhacescos, que o silêncio como estratégia pedagógica toma forma na iniciação de modo multiperspectivado e constitui-se num pacto, num voto de confiança proposto pelos mestres aos aprendentes. No seio dessas considerações, por outro lado, ele também pode operar de modo a confundir o iniciante no fluxo dos acontecimentos que se dão no contato com a arte palhacesca. Foi o que ocorreu com o artista Denis Camargo, que vinha de uma bagagem eminentemente teatral (assim como a maioria) e não tinha experiência como palhaço.

Para ele, a iniciação

[...] é muito crua, muito básica, principalmente *pra* quem não tem experiência alguma. Minha experiência anterior era de teatro e eu não tinha nenhuma compreensão de palhaço, nenhuma. Eu cheguei na oficina achando que palhaço era um personagem, que eu tinha que construir um personagem, que eu tinha que achar esse personagem cômico *pra* poder desenvolvê-lo. Não tinha personagem, fiquei hiper perdido. A base do material trabalhado era a exposição da minha pessoa e eu me sentia sempre mal durante o processo. No último dia eles fizeram um concurso *pra* eleger o melhor palhaço e na minha vida a competição sempre foi muito negada e no dia final que eu achava que ia ser o melhor dia, que a gente ia poder conversar, falaram: 'vamos fazer um concurso hoje e eleger o melhor palhaço da oficina'. Ali eu já fiquei puto, fiquei muito chateado. Eu não via como jogo ingênuo, eu vi as pessoas fazendo besteiras e idiotices no sentido negativo e aquilo foi me irritando. Até que o Simioni me expõe diante desse grupo que *tava* tentando fazer o melhor *pra* ser eleito e pergunta: 'você não quer estar aí Chupadinho?'. E não podia falar e eu só balancei a cabeça negativamente *né*, dizendo não (Denis, 2017, entrevista).

O artista sentiu dificuldades em assimilar a proposta de iniciação sem uso da voz poética, pois, para ele, o fato de não poder falar facilitou, por um lado, a metodologia para os mestres, mas, por outro, dificultou seu processo de ensino-aprendizagem, de modo que ele passou a oficina inteira sem falar e foi guardando para si muitos questionamentos desta experiência.

Em nossa entrevista ele disse, ao se referir a sua iniciação palhacesca: “[...] não tive uma formação aonde me obrigasse a falar e entender que a voz fazia parte do corpo” (Denis, 2017, entrevista). É pertinente salientar que Denis passou mais de um ano processando toda essa vivência, até que numa saída de rua, no jogo travado entre ele e situações que surgiram com o público, a voz emergiu como urgência daquele momento. Retornarei a essa experiência de Denis mais adiante.

Com efeito, no eco e na escuta atenta dessas vozes dos entrevistados e das entrevistadas tramadas na iniciação, poderia a tomada de consciência dos aspectos ridículos, por parte dos e das iniciadas, encontrar no silêncio um modo de compreensão de uma nova realidade que se apresentara? Realidade que é também característica mesma do estado ridículo, cuja “[...] complexidade de energias vivas e pulsantes” (ICLE, 2010, p. XXII) envolve o corpo para além de sua porção física?

Como pistas que posso lançar, considero que o fracasso (mais uma vez ele!) é um elemento crucial nessa relação como elemento-chave que opera junto ao silêncio, por compreender que “[...] a experiência do fracasso é uma sensação que fortalece o ensino e a aprendizagem” (WUO, 2016, p. 94). Nesse sentido, palhaços e palhaças tropeçam e fracassam (mas também triunfam!) para tensionar o mundo, destronando-o de suas certezas e verdades enrijecidas.

É nesse movimento – físico, subjetivo, simbólico –, no processo de tomada de consciência dos aspectos ridículos, que o fracasso e o silêncio orbitam em torno da iniciação. Nesse viés, Wu (2009, p. 60) nos elucida que “[...] como uma linguagem

silenciosa que comunica a lógica particular de cada pessoa, o aprendiz do curso necessita incorporar o fracasso em seu processo e reaprender, nascer de novo como uma criança para expressar-se no mundo dos clowns”. Tal lógica é maneira de ser de cada palhaço ou palhaça, de agir e reagir com seu corpo diante das situações que lhe aparecem. Como nos diz Puccetti (2012a): “O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo” (PUC CETTI, 2012a, p. 124).

Wuo (2013, p. 110) ainda enfatiza que “[...] a compreensão da comicidade é sedimentada numa lógica desequilibrada que instiga o riso no espectador”. É neste sentido, no tramar dessa lógica particular de cada sujeito/a como potência do desequilíbrio, da inadequação e do erro (entre tantas outras características), que o silêncio, como um atributo da vocalidade, pode contemplar, em maior ou menor intensidade, os iniciados e as iniciadas desta pesquisa no percurso de seus modos de fazer palhaçada.

Mas que vozes seriam essas na iniciação? Seriam somente vozes do fracasso, da inadequação? Seriam, possivelmente, vozes que tendem ao clichê, ao estereótipo vocal no universo da arte palhacesca? Para além do silêncio, que outros parâmetros materiais e palhacescos podem atravessar a experiência com a vocalidade?

2.3 A MATERIALIDADE DA VOZ

[...] A voz, do que eu me lembro assim, ela vinha muito através primeiro de uma respiração [*Neste momento Manuela suspira*], [*de uma*] emissão sonora. Uma voz ecoada *pra* dentro [...]. Sei como é que fala isso aí não, mas [...] acho que a primeira emissão, se pode dizer sonora é isso, *daí* o que vem *pra* fala é o *aiaiai* né? Então a voz ela vinha como proibitiva e depois ela se realiza nesse *aiaiaiai* e você vai aprendendo a falar (Manuela, 2017, entrevista).

Manuela relatou que sua descoberta com a voz poética surgiu como um suspiro, no seio da expressão “*aiaiai!*”, no respirar do aqui-agora, envolto de anseios, desejos, medos, repleto de jogo e de sensações próprias que atravessam o corpo na situação performática. Isso nos faz pensar em como a respiração e o suspiro são elementos que engendram esse processo.

Que relações emergem entre o silêncio, a respiração e a voz, e nas quais podemos pensar a vocalidade palhacesca em performance? Busco, portanto, no relato de Manuela, um pouso para a materialidade da voz, no entrelaçar de dois aspectos que considero relevantes em seu relato: a respiração e o suspiro. Respirar é muito mais que uma troca gasosa e do que um componente do processo

físico/fisiológico do corpo, necessário à vida, de modo que a respiração está diretamente ligada à produção vocal. Bonnie Cohen, fundadora do *Body-Mind Centering*, em seu livro *Sensing, Feeling and Action* (1993), dedica uma parte à voz no que chama de *Mecanismo da expressão vocal*.

Ela partiu de uma provocação de seu professor na época, Erick Hawkins, o qual disse a Cohen que, até que ela aprendesse a falar, ela nunca saberia como dançar. Segundo Cohen (1993),

[...] nossa capacidade de corporificar o processo estrutural e fisiológico subjacente à respiração e à produção vocal nos dá outra maneira importante de estabelecer nossa relação com nós mesmos e com nosso ambiente. Respiração é movimento interno. Está subjacente ao movimento do corpo através do espaço externo. O movimento, de outro lado, altera nossa respiração. Respiração é organizada em padrões. Esses padrões são influenciados por estímulos emocionais. Eles também evocam respostas emocionais. Nossa primeira respiração, ao nascer, influencia o padrão de nossa respiração adulta. A respiração pode ser conscientemente conhecida. À medida que o processo de respiração é detectado, os blocos inconscientes sentidos podem ser liberados (COHEN, 1993, p. 6, tradução minha)¹⁸.

É interessante observar, quando a autora fala sobre como o processo de respiração possibilita liberar “blocos inconscientes”, como corporificar “o processo estrutural e fisiológico subjacente à respiração e à produção vocal” é algo bastante convidativo para nos percebermos em relação a nós mesmos e ao ambiente. Nesse sentido, a respiração, no campo das artes da cena, não é somente movimento corporal, mas também propulsora de estados na construção do tempo com o espectador (tempo da cena, tempo da ação, tempo dramático e cômico, dentre outros), estabelecendo relações bem mais complexas com o corpo. Silva nos diz:

[...] o ponto de contato entre o afeto e o corpo é a respiração. É na respiração então, que o duplo se configura. Assim, manejando forças afetivas e desenvolvendo uma percepção aguçada da respiração, é possível reconhecer no próprio corpo o fluxo do movimento (SILVA apud MAFFI, 2016, p. 38).

No que tange à respiração e ao corpo, o suspiro, por sua vez, estaria ligado à expiração, como manifestação das sensações, quer seja de dor, de alívio, de prazer,

¹⁸ No original em inglês: “Our ability to embody the structural and physiological process underlying breathing and vocal production give us another important way to establish our relationship to ourselves and to our environment. Breathing is internal movement. It underlies movement of the body through external space. Movement, in turn, alters our breathing. Breathing is organized in patterns. These patterns are influenced by emotional stimuli. They also evoke emotional responses. Our first breath, at birth, influences the pattern of our adult breathing. Breathing can be consciously known. As the breathing process is sensed and felt unconscious blocks can be released” (COHEN, 1993, p. 6).

etc. Ele consiste, nesse viés, numa expiração singular (MARTINS, 2015), tecendo uma conexão intrínseca com a produção vocal. E aqui temos um ponto de contato muito instigante e curioso entre respiração, suspiro e produção vocal: uma combinação bastante convidativa e afeita para pensarmos as vocalidades palhacescas.

Ao deparar-me com a questão da respiração e do suspiro, encontrei, na proposta da pesquisadora Kristin Linklater¹⁹, algumas reflexões. Em seu livro *Freeing the natural voice* (2006), ela comenta acerca do suspiro, mais especificamente do suspiro de alívio.

Suspirar e bocejar são atividades animais orgânicas que o corpo inicia quando precisa de uma carga extra de oxigênio. Bebês, cachorros e gatos bocejam abundantemente e sem embaraço muitas vezes ao dia. Eles também suspiram silenciosamente quando seus corpos necessitam de mais oxigênio. Humanos adultos vêm sendo amplamente educados distantes dessas funções naturais. Bocejar em público é tido como rude e suspirar tende a servir a um propósito emocional. Ambos podem causar algum constrangimento. Se, contudo, você agora puder experimentar os prazeres de bocejar e suspirar para o seu próprio bem, você vai revitalizar seu corpo e sua mente. A vida de seu corpo e de sua mente depende da circulação de oxigênio. Eles podem estar mal supridos dessa nutrição essencial e suas vidas sem energia em função das tensões e inibições habituais (LINKLATER, 2006, p. 50, tradução minha)²⁰.

A autora não fala sobre iniciação de palhaços e palhaças, pois não pesquisa sobre este assunto, no entanto, a maneira como pesquisa a voz poética e como pensa essa questão do suspiro por um viés prático, pode nos fornecer pistas para tateramos as vocalidades palhacescas. Nessa perspectiva, quero compreender melhor o suspiro de alívio em Linklater, mobilizado pela fala da artista Manuela Castelo Branco, para então estabelecer algumas reflexões.

É bastante comum que palhaços e palhaças suspirem quando em situações de exposição ao outro, de performance, seja na iniciação ou para além dela.

¹⁹ Atriz e pesquisadora escocesa que desenvolveu um método de trabalho vocal que tem como princípio liberar a voz em sua máxima expressão. Para essa liberação, todo trabalho está pautado no descondicionamento de hábitos que tem como referências pesquisas em Somática, Yoga e Tai chi.

²⁰ No original em inglês: "Sighing and yawning are organic animal activities that the body initiates when it needs an extra charge of oxygen. Babies, dogs and cats ywan copiously and whitout embarrassment many times a day. They also sigh soundlessly when their bodies need more oxygen. Adult humans have largely been educated out of these natural functions. Yawning in public is held to be rude, and sighing tends to serve na emotive purpose. Both can cause embarrassment. If, however, you can now begin to enter the pleasures of yawning and sighing for their own sake, you will, revitalize your body and your mind. The life of your body and your mind depends on the circulation of oxygen; they may well have been undersupplied in this nutrition and their life underenergized because of habitual tension and inhibition" (LINKLATER, 2006, p. 50).

Frequentemente observei em oficinas, isto é, nas que fui aprendente e nas que pude conduzir, que esse suspiro se vincula a um certo balbuciar de sons, quase como quando uma criança o faz em sua inteireza. Suspirar para revitalizar o corpo e a mente, experimentando esses prazeres, o que também pode envolver o bocejo, como a autora denota.

Parece-me fundamental essa sensação de bem-estar no contexto da palhaçaria, esse prazer de que Linklater (2006) fala. Cabe salientar que Sundberg (2015), por outro lado, argumenta que, ao contrário “[...] em situações de medo ou ansiedade, tendemos a conter a respiração, expandindo a parte superior da caixa torácica e, frequentemente, retraindo a parede abdominal” (SUNDBERG, 2015, p. 79). O autor nos mostra um pouco de como ocorre o processo inverso da sensação de bem-estar e prazer, numa perspectiva fisiológica, algo bastante pertinente de se pensar como contraponto ao que Kristin Linklater argumenta.

A autora, nessa perspectiva, fala muito sobre “liberar a voz natural”, a “fala natural”. Ressalto que não me reporto a esse aspecto para pensar numa possível “liberação da voz de um/a palhaço/a”, no entanto, o suspiro de alívio seria uma estratégia para tal fim e também para provocar a respiração. Vale destacar, nesse sentido, o que nos diz Thomas Holesgrove (2014), que estuda o “método” Linklater: “[...] a sensação livre do ‘suspiro’ é levada para sensações mais complexas, tornando-se o movimento para a vibração, a ressonância e a fala, ou seja, para todo o funcionamento da voz” (HOLES GROVE, 2014, p. 144).

Dessa maneira, a partir da fala de Manuela sobre a respiração e o suspiro, por exemplo, percebo que ambos os elementos podem propiciar não só a produção de sons vocais, mas também uma conexão mais profunda consigo mesmo diante do estado do ridículo. É essa conexão que me interessa em particular, justamente pela potência de que é capaz de disparar, no que tange às vocalidades na palhaçaria.

O suspiro de alívio, referido por Linklater, tem uma particular relevância pelo fato de proporcionar o exercício da conexão entre pensamento, sentimento, respiração e voz (LINKLATER, 2006), elementos fundamentais para o corpo em performance, conectando o sujeito com o momento presente. É esse corpo, “[...] de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, **respira**, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35, grifo meu) que opera também no campo material da produção vocal do/a palhaço/a.

Ao avançar na análise e adentrando um pouco mais na materialidade da voz, é oportuno contextualizar que tal materialidade implica também na constatação do fato de que a voz escapa da própria linguagem, algo que esbocei no primeiro capítulo. Ela ultrapassa, nesse processo, a própria expressão e tem a possibilidade, em seu desenvolvimento, de constituir-se e efetivar-se como si própria, independentemente daquilo que se quer dizer. Conforme nos lembra Zumthor, “[...] a voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem. Sua presença é muito intensa” (ZUMTHOR, 2005, p. 65).

Dessa possibilidade de dissolução, posso então reter a ideia de que nem tudo na vocalidade é expressão. No que diz respeito a isso, é preciso problematizar a voz no seio do pensamento contemporâneo, conforme nos lembra Icle e Alcântara (2011), e no sentido da expressão que busco circunscrever aqui. Para pensar a vocalidade do palhaço e da palhaça, parece fundamental atender-se à questão colocada, na medida em que,

[...] a expressão, tida como manifestação de um universo interior, fez parte, por longo tempo, da estruturação de um discurso verdadeiro sobre arte e sobre pensamento. Entretanto, a Filosofia, a partir, sobretudo, do que se convencionou chamar de *virada linguística*, tem problematizado de modo pontual a figura da expressão como elemento por intermédio do qual, termos associados como interpretação, representação, discurso, signo, voz, oralidade, têm sido problematizados e complexificados (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 129-130).

De maneira que a voz, centrada no ser, no sujeito, na consciência, como expressão de algo interno, desestabiliza-se e dá lugar a uma nova compreensão de vocalidade, propiciando novos modos de pensar que vão além dos processos de significação e chacoalham uma visão de mundo dicotômica. Essa operação busca propor que, embora a voz não prescindia totalmente da linguagem e da expressão, é na arte palhacesca que encontramos um convite bastante fértil para o extrapolar dessas dimensões, já que esse *extrapolar* é próprio da arte e do cômico, no seu sentido mais amplo. Esse extrapolar se dá por diferentes maneiras de agir/reagir do palhaço, da palhaça, como sujeitos às avessas, *nonsenses*, jocosos, etc.

A voz poética nesse território se espraia, se desconfigura de sua “obrigação de ser” voz, fazendo disparar toda uma materialidade de planos de vocalidade (ICLE; ALCÂNTARA, 2011), nos quais gritos, sussurros, risos, choros, cantos, palavras que ressoam, impulsionadas pela loucura-transgressão-comicidade-poesia do palhaço e da palhaça, podem ampliar as possibilidades e os estratos vocais nos processos de

iniciação, bem como para além deles. É nessa perspectiva que também penso as vocalidades palhacescas para além do riso e considero tais possibilidades e estratos vocais situadas a um campo poético mais amplo, como disse na introdução. Sobre a dimensão da materialidade da voz, cabe destacar o que Fischer-Lichte defende:

A materialidade da voz revela a materialidade da performance em sua totalidade. A voz captura a tonalidade como ela ressoa no espaço, ela enfatiza a corporalidade porque leva o corpo através da respiração; ela marca a espacialidade porque seu som flui no espaço e entra nos ouvidos dos espectadores e articula assuntos igualmente. Através de sua materialidade a voz já é uma linguagem sem ter que primeiro se tornar um significante (FISCHER-LICHTE apud JACOBS, 2011, p. 3).

Assim, na descoberta da materialidade da voz, os palhaços e as palhaças foram se relacionando com a arte palhacesca por meio de suas práticas e experiências que possibilitaram, em determinado momento, que a vocalidade fosse incorporada e aprofundada em suas poéticas. Enfatizei aqui a questão da respiração, do suspiro de alívio e da produção vocal, para pensarmos nessa materialidade que compõe as vocalidades palhacescas. Ao mesmo tempo, é interessante observar que todo esse processo, que envolve descobertas com o silêncio e com tal campo material, não foi o mesmo para todos/as entrevistados/as.

Para Esio, Jussier e José de Abreu, foi um pouco diferente, pois no caso deles essa perspectiva material se deu por intermédio da fala propriamente dita, da relação com a palavra em si. Para alguns desse primeiro grupo, que acabamos de analisar, as experiências que fizeram emergir a vocalidade sucederam a própria iniciação (Zé Regino e Denis, por exemplo).

Em todo caso, a presença da voz e da sua materialidade atrelada à iniciação pode apontar para um mergulho em si mesmo como sujeito ridículo, que se transforma, descobrindo e incorporando novas características da voz que vão operando junto à contínua exploração palhacesca. Pode, inclusive, consolidar usos da voz como recurso/elemento poético da performance do/a palhaço/a. Quanto a isso, discutirei acerca da voz como característica presente na iniciação dos artistas Esio, Jussier e José de Abreu. Outrossim, analisarei as experiências marcantes de Denis e Zé Regino.

2.4 A VOZ COMO INICIAÇÃO PALHACESCA

Os artistas Esio, Jussier e José de Abreu, já iniciaram trabalhando com a voz poética, descobrindo no espaço da cena, do jogo e do improviso, a vocalidade como algo característico desse processo. Por intermédio de caminhos distintos, os artistas encontraram na voz seus primeiros contatos com a arte palhacesca, característica presente até hoje em suas criações. As iniciações desses artistas chamam a atenção pelo fato de proporcionarem, em si mesmas, experiências nas quais a voz esteve presente.

E, diferentemente dos artistas que analisei até aqui, tal desenvolvimento propiciou, de alguma maneira, um convite à constituição de vocalidades palhacescas, configurando-se num modo de iniciação em consonância com a presença corpórea. Ao invés de reunirem no silêncio condições para em determinado momento produzirem sons vocais, esses três artistas já adentraram no mundo da palhaçaria efetuando essa produção.

Em particular, José de Abreu e Jussier, desde o início de suas trajetórias, conviveram com o circo, com a lona circense. José de Abreu seguiu pelos caminhos do circo, nunca mais deixando-o. Jussier, abraçou a rua e firmou-se como artista desse universo. Ao passo que Esio, que veio de uma formação teatral, encantou-se com a possibilidade de poder fazer rir e passou por diversas experiências nas quais teve contato com o palco, com o hospital e com a rua.

Sobre sua iniciação, Esio diz:

[...] na verdade, eu sempre usei a voz em cena. Eu comecei a trabalhar o palhaço e eu lembro que um dos primeiros exercícios, ainda conhecendo o palhaço com o grupo *La Pista 4*²¹, eles me pediram pra cantar o hino nacional, equilibrando numa corda bamba, fazendo mais umas 4 ou 5 coisas ao mesmo tempo, eu tinha que ter atenção numa coisa, noutra coisa, então era uma loucura, o exercício era uma loucura e já usava a voz, só que eu não pensava na voz do palhaço (Esio, 2017, entrevista).

Esse exercício, proposto pelo grupo *La Pista 4*, mostra como a vocalidade foi abordada numa simultaneidade de ações e comandos que fizeram com que Esio, no contexto da iniciação, viesse a produzir sons vocais, em específico, por intermédio do canto. O que levou Esio a fazer essa oficina foi o fato de ter descoberto que provocava o riso num curso de teatro para iniciantes. Essa curiosidade despertou um interesse pelo riso, e o encontro com o grupo *La Pista 4* prepararia o terreno para o mundo da arte palhacesca.

²¹ Grupo argentino que trabalha com teatro, circo e comicidade.

Dessa maneira, desde o início, Esio trabalha com a voz poética, como ele próprio disse, e foi encontrando na palavra, na fala, um de seus elementos-chave em sua performance. “Eu sou um palhaço que fala muito” (Esio, 2017, entrevista). É possível perceber isso com muita nitidez em suas criações. Até hoje a palavra é um dos elementos basilares de sua exploração poética, que tem uma função político-discursiva muito forte, pois o artista frequentemente traz elementos da atualidade sociopolítica quando improvisa em seus espetáculos ou mesmo quando o faz intencionalmente como algo vinculado ao próprio trabalho da cena.

A iniciação de Esio foi a maneira pela qual adentrou na arte palhacesca e, embora tivesse, digamos, grande propensão a falar, foi a partir dessa experiência que a voz poética surgiu como demarcadora de sua iniciação. Apesar de Esio ainda não pensar na voz de seu palhaço, o Zabobrim, ele já nasceu fazendo da experiência do falar um modo de fazer suas palhaçadas. Todos os trabalhos de Esio tem uma estreita relação com a vocalidade e, em particular, o artista pesquisa máscara, abrangendo tanto o nariz de palhaço/a, como as máscaras da *Commedia Dell'arte* e a máscara neutra, linhas de pesquisa que sintetizam o trabalho desenvolvido por ele no grupo Barracão Teatro, em Campinas, em parceria com a artista Tiche Vianna. O grupo comemora neste ano de 2018, vinte anos de atividades ininterruptas.

O nariz vermelho, considerado a menor máscara do mundo (e que porta o conhecimento palhacesco), possibilita o trabalho com o cômico, pois associa ao rosto um traço diferenciado. Do ponto de vista pedagógico, o nariz implica uma modificação sobre a qual se trabalha. Para Puccetti (2012b, p. 87),

[...] quando usamos a máscara passamos a descobrir certas qualidades de energia que serão usadas posteriormente no trabalho do clown. A máscara é apenas uma semente, um estado, uma sensação da qual se parte para fazer qualquer coisa. Porém, é preciso tomar cuidado para não se fixar demasiadamente estas qualidades, pois a máscara tem que ser um estado sempre vivo e mutável.

É justamente nesse estado sempre vivo e mutável que a voz poética opera, pois o corpo dos palhaços e das palhaças em estado performático aduz ao movimento, a um fluxo constante de trocas com o público e a uma variação de energias que sustentam a performance. Esse processo corporal circunscreve o que percebo em relação à voz.

Na esteira dessa análise, José de Abreu, palhaço Pimenta, também relatou que desde o início usa a voz em cena. Ele se iniciou no circo. De tanto ver os palhaços

jogarem no picadeiro, acabou por memorizar as falas e os procedimentos cômicos dos artistas. Segundo ele, “[...] é dentro do picadeiro que você transforma a voz” (José de Abreu, 2017, entrevista). Ou seja: é no espaço da cena que a voz poética, mais uma vez, se efetiva.

Durante nossa entrevista, descobri que o circo a que José de Abreu se referia foi o Grande Circo Rosário, o Gran Rosário Circus, circo de Antenor Pimenta, artista circense símbolo da segunda geração de circo-teatro no Brasil. Nesse período de auge do circo no Brasil, para que o circo fosse considerado bom, era essencial que tivesse um bom palhaço. Máxima que ainda perdura nos dias do hoje, mas que naquela época era algo muito mais presente para os espectadores.

José de Abreu²² ficou encantado com tudo aquilo que via e vivia, queria se tornar palhaço e foi justamente no dia que Ubirajara Pimenta, o palhaço Tico-tico, não pôde comparecer ao circo, que José de Abreu aproveitou a oportunidade. Durante todas as noites ele ensaiava sem que ninguém percebesse, esperando o momento propício para se encantar com o picadeiro. E esse dia foi o primeiro de muitos.

Sobre sua primeira experiência, ele relatou assim:

[...] a primeira vez que eu entrei de palhaço foi em 1960, foi quando... eu, eu, já era... eu já trabalhava no circo, eu já era trapezista [...] Eu entrei em circo como peão né? Depois eu ensaiei trapézio, aí eu tive oportunidade dos palhaços me botar no picadeiro pra fazer aqueles papéis... aqueles papelzinho que palhaço agrada né? Papelzinho de mulher... fazer papel de *viado*, aquela coisa [...] aí eu, quando eles me chamavam pra mim ir, eu ia, com muito prazer, com muita vontade. A minha voz sempre ela (*esteve presente*) a turma diz que eu sempre falo igual no picadeiro, mas lá no picadeiro eu puxo mais... mais criança sabe? (José de Abreu, 2017, entrevista).



²² É importante ressaltar que José de Abreu, palhaço Pimenta, é o palhaço atuante que está há mais tempo em atividade no estado do Ceará. Ele foi reconhecido pelos seus saberes, através da lei estadual de tesouros vivos da cultura, Lei nº 13.351 (27 de agosto de 2003). É, portanto, o primeiro e único circense no estado a receber o prêmio de mestre da cultura popular. A lei é pioneira no Brasil e o artista foi reconhecido em 2013.

Figura 9 – Palhaço Pimenta (José de Abreu Brasil).
Fonte: Circos... (2015).

Nessa época, havia uma distinção muito comentada pelos circenses entre o palhaço que enfocava o jogo com a palavra e o palhaço mímico, sendo este último geralmente vindo do estrangeiro. Sobre essa época que José de Abreu viveu, a pesquisadora Daniele Pimenta (2005, p. 20) comenta que:

Vem desse período de formação e desenvolvimento do circo no Brasil a distinção que circenses mais antigos fazem entre palhaço mímico e palhaço pilhérico – apoiado no humor verbal – de acordo com o estilo de suas performances. Essa classificação correspondia, geralmente, à diferença entre as atuações de palhaços estrangeiros e brasileiros no mesmo picadeiro e suas diferentes formas de comunicação com o público.

A piada, a pilhéria, o mundo grotesco e jocoso perpassado pela fala/palavra como manifestação do cômico, é uma das características do picadeiro brasileiro. De modo que esse contexto influenciou diretamente na iniciação de José de Abreu, reverberando até hoje em sua poética.

Por fim, a iniciação do palhaço Colorau, o artista Jussier Lira, também se deu pelo circo e pela exploração primeira das técnicas circenses. Ele nos contou que

[...] quando surgiu a escola de circo *la*, *aí* meu irmão me chamou (*e*) eu fui participar da escola de circo, cheguei lá comecei a andar de perna de pau, *aí* gostei *né*, gostei, *aí* pronto, fui fazendo perna-de-pau, fazendo perna-de-pau, *aí* eu fui pra monociclo né? Comecei a andar de monociclo, aprendi foi muito lá no monociclo, *aí* comecei a fazer as outras coisas, *aí*, já tinham falado *pra* mim, de perna de pau de palhaço, *aí* o Mateus²³, que é o Mateus Pinga-fogo lá de Juazeiro, ele foi quem colocou o nome de palhaço, fez a minha primeira maquiagem foi ele e colocou o nome de palhaço que antigamente era Lambreta *né*? (Jussier, 2017, entrevista).



Figura 10 – Jussier Lira, o palhaço Colorau. Fonte: Tempero... (2010).

²³ O Mateus é um tipo cômico popular presente em manifestações como o reisado, um dos folguedos populares mais difundidos pelas regiões do Brasil. Os praticantes do Reisado personificam a história dos Gladiadores Romanos, dos Três Reis Magos e a perseguição aos cristãos. A época principal de exibição do Reisado é nas festividades natalinas, sobretudo no período dos Santos Reis, advindo daí a sua denominação (O Ceará nos anos 1990, Censo Cultural, 1992).

Hoje, Colorau trabalha na rua e domina uma roda como ninguém. Suas mãos ágeis fazem o pandeiro ser um grande aliado na busca pela comicidade. Seu improviso com gags construídas junto a seu *partner*, entremeadas pela embolada (que detalharei no último capítulo), é como o lançar de uma carta de baralho numa mesa de jogo: preciso.

Jussier começou sua estrada em Juazeiro do Norte, no Ceará, sua cidade natal, numa escola de circo chamada Barraca da União, muito incentivado pelo seu irmão, que já era palhaço, o palhaço Sucata. O ano era de 1990. Perna de pau, monociclo, dentre outras técnicas circenses já provocavam interesse no artista, que passou a treinar essas técnicas ao ingressar no circo.

Um dia, fazendo uma caminhada de perna de pau por Juazeiro, de palhaço, encontrou com o Mateus Pinga-Fogo. O Mateus batizou Jussier de Lambreta e fez a sua primeira maquiagem. Simbolicamente, esse foi seu início na arte palhacesca e Jussier já usava a voz poética em cena, nas improvisações que fazia no circo, porém, segundo ele, foi a partir de então que começou a fazer palhaço de fato.

Na esteira desse processo, Jussier foi para Fortaleza e lá assistiu a um palhaço que lhe chamou bastante a atenção. Ele relatou que não lembra o nome do palhaço, mas lhe impressionou como o artista performava a voz em cena: seu timbre, seu jeito de falar, seu jogo com o público por intermédio da voz. Conforme Colorau relatou, essa experiência propiciou para ele um novo olhar sobre a voz poética e sobre si. Ele diz:

[...] fui assistir um show no circo e vi um *paiaço* muito antigo, eu nem me lembro mais o nome dele. O circo dele, ele falava sem microfone sem nada e a voz dele estrondava dentro do circo *né?* Aí eu gostei e vi, eu digo assim, rapaz, eu vou usar esse mesmo estilo aí e usar essa voz também, aí comecei a treinar a voz né, e foi dando certo e foi pegando [...] Treinando e *fazeno, trabalhano e fazeno né...* aí fui aperfeiçoando mais a voz do Colorau, aí já aprendi a voz *né?* Aí já mudou *né...* aí eu disse rapaz... já que eu mudei a voz do *paiaço*, então eu vou ter que mudar o nome do *paiaço* também né? Aí pronto, aí foi que surgiu esse negócio, esse *paiaço* Colorau (Jussier, 2017, entrevista).

A relevância da voz para a composição poética do artista Jussier, que ainda estava no começo de sua jornada na arte do/a palhaço/a, foi de tamanha proporção que ele mudou o nome de seu palhaço, passando a se identificar com um tipo de voz poética-palhacesca que ele tinha vivenciado a partir dessa experiência como espectador. Chamou-lhe a atenção a performance vocal do palhaço a quem assistiu e, desde então, Lambreta não era mais Lambreta, e eis que nasce Colorau, um nome

que vinha de suas memórias de infância, quando ele era apelidado de “Corante” pelos colegas da escola e do bairro.

Por fim, no grupo dos oito entrevistados, duas falas me instigaram. Nelas, curiosamente, os dois entrevistados usaram a mesma expressão para se referirem à primeira experiência com a vocalidade: “um marco”, segundo eles. Os entrevistados foram Denis Camargo e Zé Regino. Denis, por exemplo, relatou que

[...] a primeira vez mesmo que a voz veio, foi numa saída de palhaço num projeto do Celeiro das Antas, Encantadores de Borboletas, que era promovido pelo Zé Regino. Foi em 2000, no Gama. Eu não queria falar, eu tinha saído da oficina do Lume e palhaço meio que não falava na época. Achava que palhaço não falava... aquelas coisas. Aí o filho de um dos palhaços ficou me pentelhando, desde o processo de trocar de roupa, sair lá da sede e chegar a rodoviária do Gama. Ele não me soltava e essa coisa de me segurar sempre foi uma coisa me agoniou demais. Eu cheguei na rodoviária dei um surto e comecei a gritar e girar *pra* ver se o menino me soltava. Foi um ato hiper violento, mas foi hiper libertador porque eu gritei e depois saí correndo igual um maluco nessa rodoviária e parei diante de uma barbearia e disparei a falar, foi um processo assim como se tivesse botando pra fora todo aquele tempo de palhaço que não tinha falado nada. Nunca esqueço a imagem, que *pra* mim é marcante. Mas por outro lado eu não entendia o processo da fala, só falava, falava, falava e às vezes não respirava direito (Denis, 2017, entrevista).

Experiência semelhante se deu com o artista Zé Regino, porém, nove anos após a sua iniciação. Apesar de essa experiência não se situar cronologicamente no início de sua trajetória, ela possibilitou novos horizontes, e o palhaço de Zé Regino, antes chamado Zico, a partir de então se chamaria Zambelê, uma vez que Zico não falava, nem produzia sons de nenhuma maneira. Por volta dos anos 1990, o artista saiu de Brasília na companhia dos artistas Chico Simões e Roseane para fazer apresentações itinerantes numa pesquisa sobre o Mateus.

Nessa viagem, numa parada no estado de Minas Gerais, Zé Regino contou sobre uma experiência que apontaria uma nova etapa de sua trajetória. Ele teve um *insight*, uma percepção muito provocadora que o fez reconectar-se com sua dimensão mineira, sua cultura de origem, de uma maneira bastante transformadora. Sobre essa experiência ele diz:

De repente eu vejo uma senhorinha, bem velhinha, atravessando a rua, *tava* no outro canto da praça, quase no extremo no que eu estava. Eu comecei a olhar essa figura e me perdi no pensamento, olhando *praquela* senhora, quando de repente eu levei um susto, ela estava do meu lado. Ela passou, parou aqui do meu lado, aí eu olhei e ela parou assim, olhou pra mim e falou desse jeito: ‘Até parece que veio de tão longe só pra ficar me vendo’. Aquele jeitinho mineirinho assim, sabe? E aí, voltou pra onde ela *tava*. E aquilo me deu um insight, me deu um trem, assim, PAF (Zé Regino, 2017, entrevista).

Ao escutar a prosódia mineirinha dessa senhora, na praça da cidade no interior de Minas, as memórias mineiras de Zé Regino vieram à tona de tal modo que ele passou a tagarelar ininterruptamente. Ao retornar da praça para o teatro onde iria se

apresentar logo mais, Zé Regino surpreendeu seus colegas de trabalho pela tagarelice. Ele conta que isso fez com que percebesse seu palhaço de outra maneira e, a partir de então, passados nove anos trabalhando sem a voz, sem a palavra, Zé Regino se reinventa pela vocalidade. Assim, ele relatou:

[...] eu entrei numa de dar vazão pra esse meu universo mineiro, pra deixar essas minhas origens, essas minhas fontes, essas minhas lembranças, virem à tona, mesmo. Foi uma coisa tão incrível que eu comecei a **tagarelar** com o meu palhaço com uma liberdade, eu comecei a improvisar pela primeira vez na minha vida, mas de um jeito, que quando a gente chegou em Brasília pra fazer uma série de apresentações, o Chico e a Rose falaram: ‘Cara não dá mais, você não é o Zé Mateus, acabou! Zé Mateus não tem mais a ver com isso’. E aí eles me batizaram de Zambelê, que é o meu palhaço atual. Era tão louco, **eu entrava nuns modos contínuos e tomava a falar coisas, a brincar com situações e as pessoas a minha volta riam assim e eu à paisana, entendeu?** Eu lembro que a gente tava indo pra Brasília de carro e chegou um momento que o Chico parou o carro no meio da estrada e falou assim: ‘Se você não calar a boca agora, você vai ficar aqui, porque ninguém suporta mais’. Sabe aquela cena do Bagdá Café quando o marido para e deixa a mulher assim na beira da estrada e vai embora? Com a garrafa de café? Eu me vi protagonista daquela cena... aí eu: ‘não, pelo amor de Deus... eu vou me controlar’. Só que essa tentativa de se controlar naquele absurdo de situação, foi mais uma hora, qualquer coisa que acontecia dentro do carro as pessoas riam, a gente ria, eram os três. E aí eu senti assim, eu falei cara, é isso. A fonte da minha palavra, a minha forma de dizer, tá dentro disso e tornou a coisa orgânica, natural assim (Zé Regino, 2017, entrevista, grifos meus).

A experiência de Zé Regino propiciou um reencontro com seu imaginário mineiro, disparado pelo acontecimento narrado no qual esse pertencimento à cultura mineira foi acionado, tornando-se peça-chave na composição de uma outra figura, outra vida, com outra silhueta: Zambelê. E, ao mesmo tempo, acontece um novo ritual de iniciação/passagem na arte da palhaçaria, pois Zambelê é uma nova vida a partir de então. O artista redimensiona e até mesmo recria a maneira de fazer seu palhaço, inventando novas relações com essa arte e com a vocalidade em seu sopro criador (ZUMTHOR, 1997).

Podemos perceber o quanto a experiência com a voz tem a força e a potência de afetar e constituir-se como marca fundante das trajetórias desses artistas (Esio, Jussier, Denis e Zé Regino), sejam elas circunscritas à iniciação propriamente dita ou não, fazendo-nos pensar sobre os modos como se tecem, nessa perspectiva, poéticas palhacescas nas quais a voz torna-se um (novo) elemento de trabalho, exploração e investigação cênica.

Por isso, a vocalidade pode ser entendida como um marco (ou ainda como marcos), disparada por acontecimentos singulares para cada um/uma e(m) seus percursos de vida e arte palhacesca, nos quais, “[...] através de corpos permeáveis de ideias flexíveis, clowns-palhaços podem atravessar, levados pelo seu jogo, diferentes poéticas” (SACCHET, 2009, p. 101).

São essas poéticas, bem como seus saberes e práticas, que destilam ao longo do tempo experiências diversas e instigantes, perpassando do triunfo ao fracasso, do sublime ao grotesco, modos de palhaçar, de inventar-se a si em território ridículo, num processo em movimento constante e por toda a vida. Esse processo considera sempre a relação (consigo, com o outro, com o mundo) como elemento vital da vocalização de afetos, para usar um termo zumthoriano (ZUMTHOR, 1997). É a passagem para o vocalizar dos afetos que considero como marcos das vocalidades palhacescas.

3 A TRAMA DE SABERES VOCAIS NA ARTE PALHACESCA

Na construção do argumento da voz na iniciação, indaguei-me como no reverberar das iniciações ao mundo da palhaçaria, os palhaços e as palhaças estabeleceram uma percepção sobre a vocalidade em suas performances. Neste capítulo, meu objetivo é analisar como os artistas sujeitos da pesquisa constituem a voz como um saber, isto é, como e quais elementos engendram essa constituição. Ao mesmo tempo, como se constitui um saber? E um “saber vocal”? Seriam esses saberes capazes de despistar clichês e estereótipos vocais na arte do/a palhaço/a?

Nessa acepção, identifiquei em muitas das falas dos palhaços e das palhaças elementos que se vinculam a uma noção de estereótipo, de clichê vocal. Por isso me questionei: como lidar com esses clichês e estereótipos no sentido de afirmar a potência dessas vozes na constituição de seus saberes? E como as experiências dos artistas possibilitam que esses saberes vocais sejam capazes de minimizar ou mesmo dissolver tais clichês e estereótipos? É nessa perspectiva que busco tramar tais saberes para também vislumbrar, em seguida, os usos das vozes dos artistas.

3.1 DOS CLICHÊS E ESTEREÓTIPOS VOCAIS

[...] *pra* mim o que é um problema *pra* um palhaço? É uma voz que tira o palhaço da possibilidade de empatia. É tão estereotipado, é uma voz tão falsa que eu não acredito na figura, entende? (Esio, 2017, entrevista).

Os palhaços e as palhaças que nutrem este trabalho demonstraram em seus relatos, seja implícita ou explicitamente, certo incômodo em relação a vocalidades que possam afastá-los/distanciá-los do público no tocante às suas performances. Tal preocupação, com efeito, levá-los-ia a apostar em vocalidades não “fabricadas”, que não os distanciem de si mesmos e, por conseguinte, da relação com o público? Antes de abordar especificamente as questões dos clichês e estereótipos, faz-se necessário um aparte para pensarmos sobre essa empatia da qual Esio nos fala.

Segundo o dicionário do Aurélio (2018), empatia implica numa “forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com uma pessoa, uma ideia ou uma coisa”. Logo, cabe perguntar: essa possibilidade de empatia da qual Esio fala seria somente uma forma de identificação do espectador com a performance palhacesca? Por esse ângulo, poderíamos pensar na *presença* do/a palhaço/a como algo capaz de

provocar tal empatia? Em seu artigo, *Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas*, Icle se pergunta: “[...] como a presença, [...] configura uma tentativa de minimização da força de atração que a racionalidade moderna nos legou, formando um espaço de possibilidade da experiência para além dos significados?” (ICLE, 2011, p. 15).

Essa possibilidade da experiência para além dos significados é particularmente instigante na prática performativa de um/a palhaço/a, na medida em que perpassa uma configuração afetiva entre performer – o/a palhaço/a – e público. Entretanto, quando me pergunto acerca da presença como provocadora dessa empatia, não se trata somente de pensá-la como qualidade da atuação, acepção corrente do termo no meio teatral brasileiro, como aponta o próprio autor. Também não se trata de uma recusa aos significados, mas sim a possibilidade de suspendê-los. Ainda segundo o autor: “[...] a palavra *presença* possui inúmeros sentidos e por diferentes meios, fazem conexão com a ideia de presença do ator” (ICLE, 2011, p. 15), todavia,

[...] a presença não é senão uma experiência de presença partilhada. Algo que se localiza na interação, portanto não podemos falar da presença em si, mas de uma experiência que compartilhamos quando somos *performers* ou quando assistimos a uma prática performativa (ICLE, 2011, p. 16).

Nessa perspectiva, relaciono a empatia à noção de presença, pois não se trata de mera identificação, mas sim de uma experiência que se comunga, que se partilha no contexto da prática performativa do palhaço e da palhaça. Dessa maneira, é importante destacar, com relação a essa noção, que os estudos da presença configuram,

[...] os modos particulares e culturalmente constituídos de chamar a atenção do público numa prática espetacular organizada ou num comportamento cotidiano não sistemático. Isso, com efeito, não se reduz àquilo que chamamos de espetáculo de teatro ou dança, mas às múltiplas manifestações da cultura nas quais esteja implicado um corpo humano, numa ação organizada no intuito de se dar a ver a outros seres humanos (ICLE, 2010, p. 22).

Chamar a atenção do público e organizar-se no intuito de se dar a ver a outros seres humanos não é, a rigor, o que um/a palhaço/a deseja? Mas como um/a palhaço/a pode chamar a atenção do público? Renato Ferracini, ator e pesquisador do grupo Lume Teatro, diz em seu artigo *As setas longas do palhaço*:

Um palhaço entra em cena e inicia a relação. O Estado Cênico²⁴ criado nesse momento é infinitamente complexo e todos os elementos que o constroem, podemos dizer, são indiscerníveis. Ele gera então uma zona de turbulência, ou poderíamos chamar, também, de zona de jogo, que abarca, num só espaço-tempo, outro e recriado, a atualização da relação poética palhaço-público [...] essa zona de turbulência abrange, ao menos, **uma dupla seta** (cada ponta uma multiplicidade) dentro de um único vetor. Essas setas afetam o espectador ao mesmo tempo em que os espectadores afetam os atores (FERRACINI, 2006, p. 65, grifo meu).

É por isso que Ferracini fala em **setas longas**, pois nessa zona de turbulência e de jogo, afetar e ser afetado constitui uma intensa troca que atualiza constantemente a relação palhaço/a-público. Percebo, nessa perspectiva, que a noção de presença permeia essa troca para além de uma empatia e que essa zona se instala, muito provavelmente, pelo modo como o/a palhaço/a chama a atenção. O autor ainda argumenta que:

[...] a seta do 'ser afetado' pode ir de curta até muito longa, dependendo da proposta do espetáculo e da proposta de zona de turbulência que pretende criar o corpo-subjétil²⁵ [...] Setas curtas e longas não possuem diferença de grau de intensidade no nível das forças virtuais em relação à zona de turbulência, mas apenas diferenças de grau nas consequências de modificação no nível da percepção visível, tanto das matrizes, como da estrutura do espetáculo. Qualquer comprimento de seta será intenso dentro da zona de turbulência, mas no caso de uma seta curta as mudanças, as turbulências, são realizadas numa relação quase microscópica no corpo-subjétil do ator (FERRACINI, 2006, p. 67).

O/a palhaço/a lança mão de sua potência palhacesca, nesse sentido, para criar laços afetivos, porosos e dinâmicos com o público, criando aberturas e, ao mesmo tempo, rupturas e desvios, sempre que necessário, porque “[...] mesmo que os espetáculos de palhaço tenham uma linha a ser seguida, ela não é absolutamente rígida, podendo ser rompida a qualquer instante desde que haja alguma relação de jogo com o espaço, com o outro palhaço ou mesmo com o público” (FERRACINI, 2006, p. 68).

²⁴ “Chamo de Estado Cênico o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõe a cena” (FERRACINI, 2006, p. 65).

²⁵ Segundo o autor: “[...] um corpo-em-arte não pode ser conceituado como uma ponta de dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Chamei, então, esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico, de corpo-subjétil. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, a palavra ou a coisa [que] pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um, nem outro (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998, p. 23). Um subjétil não é um sujeito, muito menos o subjetivo, não é tampouco o objeto, mas exatamente o 'quê', e a questão do 'quê' guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo [...] (p. 38; grifo meu). Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e, [...] também se autoatinge” (FERRACINI, 2006, p. 66).

Dessa maneira, a noção de presença como algo vinculado à potência corpórea e orgânica do/a palhaço/a parece-me fundamental para entendermos que seu estado cênico é capaz de produzir esses laços afetivos, porosos e dinâmicos com o público, incluindo neste processo a tentativa de minimizar ou dissolver os estereótipos vocais que possam surgir.

Assim, retomando à fala de Esio, considero-a o ponto de partida para nos perguntarmos sobre clichês e estereótipos vocais na arte palhacesca. Mobilizado por esse ponto, irei recorrer a uma análise sobre as noções de clichê e estereótipo propriamente ditos, ao passo que as relacionarei ao contexto da palhaçaria.

Em seu livro, *A preparação do diretor*, Anne Bogart, diretora de teatro norte-americana, dedica um capítulo especialmente ao assunto *estereótipo*. Ela examina os pressupostos sobre o significado e os usos do estereótipo, do clichê e da memória cultural herdada (BOGART, 2011) e destaca que está interessada tanto do ponto de vista da interação do artista com essas questões como também a maneira como elas são recebidas pelo público. Sobre a origem da palavra estereótipo, ela diz o seguinte:

Na realidade, a palavra estereótipo vem do grego *stere*, sólido ou corpo sólido; que possui ou se relaciona com as três dimensões do espaço. *Tipo* vem da palavra pressão ou pancada, como a ação de bater na tecla da máquina de escrever. No francês primitivo, estereótipos eram as primeiras máquinas de impressão. Um estereótipo era uma placa moldada de uma superfície de impressão. O verbo francês *stereotype* significa imprimir com placas estereotipadas. A palavra clichê vem do som do metal saltando ao bater na tinta durante o processo de impressão (BOGART, 2011, p. 98).

Mas de onde viria o sentido de “falso” atribuído à palavra estereótipo, com o qual Esio se manifestou? Como se deu esse processo de conotação negativa da palavra e de seus sentidos? Bogart nos mostra dois momentos nos quais esse processo ocorreu. No primeiro,

[...] as conotações negativas começaram a surgir no século XIX, na Inglaterra, quando o estereótipo começou a se referir à autenticidade em arte: ‘O sentido figurativo padronizado de uma imagem, fórmula ou frase moldado de forma rígida’ (BOGART, 2011, p. 98).

Em seguida:

[...] Durante o século XX, estereótipo continuou a acumular definições depreciativas: ‘Uma opinião supersimplificada, uma atitude preconceituosa ou um julgamento sem critérios; um conjunto de generalizações amplas sobre as características psicológicas de um grupo ou classe de pessoas; uma percepção rígida ou parcial de um objeto, animal, indivíduo ou grupo; um tipo de comportamento uniforme e inflexível; um quadro mental padronizado

partilhado com membros de um grupo; reproduzir ou perpetuar de uma forma imutável ou padronizada; induzir à conformidade um modelo estabelecido ou preconcebido' (BOGART, 2011, p. 99).

Essas definições depreciativas acumuladas ao longo do século XX mostram-nos que a palavra estereótipo pode ter muitas conotações e todas parecem nos levar a uma visão generalista, supersimplificada, como a autora argumenta. Algumas dessas definições são bastante úteis para enxergarmos estereótipos – não somente vocais – na palhaçaria, de modo que todas elas podem ser perfeitamente presentes nessa arte. Elenquei três delas: a percepção rígida ou parcial de um objeto, animal, indivíduo ou grupo; um tipo de comportamento uniforme e inflexível; a indução à conformidade de um modelo estabelecido ou preconcebido.

A primeira definição, por exemplo, está atrelada àquilo que cada sujeito entende como sendo palhacesco de uma maneira rígida e/ou simplesmente parcial, isto é, sem uma compreensão mais abrangente da arte palhacesca e, muitas vezes, tomando para si essa maneira como verdade, como algo intocável. A segunda, como um comportamento homogêneo, sem mobilidade nem flexibilidade perante o fenômeno palhacesco. A terceira, como um conformismo que induz o sujeito de maneira arraigada e preconcebida, a se relacionar com essa arte.

Todas essas definições foram de algum modo herdadas cultural e simbolicamente por nós, sujeitos. Bogart propõe que é preciso **atear fogo** nos estereótipos herdados. A seguir, a autora narra como se deu seu interesse pela questão dos estereótipos, o que nos possibilita compreendê-la em perspectiva cultural. Bogart comenta:

Enquanto conversava com o diretor japonês Tadashi Suzuki, em uma sala de estar em San Diego, comecei a desconfiar de meus pressupostos profundamente arraigados a respeito dos estereótipos e clichês. Estávamos falando de atores e de atuação, quando ele mencionou a palavra abominada 'estereótipo'. Suzuki é famoso por suas iconoclastas produções de clássicos ocidentais de uma forma nitidamente japonesa. Durante muitos anos, ele trabalhou com a excepcional intérprete mundialmente aclamada Kayoko Shiraishi. Alguns dizem que ela é a melhor atriz do mundo. Em 1990, ela deixou a companhia dele para seguir uma carreira independente. Por intermédio de um intérprete, Suzuki manifestou seu pesar por Shiraishi ter sido convidada por Mark Lamos, então diretor artístico do Hartford Stage, em Connecticut, para fazer Medeia em uma produção de teatro. Triste com a perspectiva de Shiraishi participar da produção de Lamos, Suzuki reclamou dizendo que o resultado seria desastroso. De início protestei [...]. O público de Hartford, Suzuki explicou, ficaria fascinado com a abordagem nitidamente japonesa de Shiraishi porque para ele pareceria algo exótico. Ficaria encantado com as influências kabuki e nô e pela maneira notável como Shiraishi falava e se movimentaria. Mas Lamos não perceberia a necessidade de conduzir Shiraishi através desses estereótipos japoneses para alcançar a expressão genuína. O público iria se

contentar com o exotismo, mas voltaria para casa sem a mercadoria verdadeira. Intrigada com a menção de Suzuki ao estereótipo e pelo dilema que a troca cultural apresenta à luz de comportamentos culturais codificados, senti vontade de investigar o assunto (BOGART, 2011, p. 96-97).

Foi quando a diretora de teatro escutou de Suzuki que Shiraishi, durante os ensaios, sempre começava como a atriz mais fraca da sala, pois tudo que ela fazia era um clichê sem foco, todavia “[...] quando ‘estimulada pelo fogo que ele acendia nela’, os clichês e os estereótipos se transformavam em momentos autênticos, pessoais, expressivos” (BOGART, 2011, p. 97). Assim, para a autora:

A ideia de atear fogo em um estereótipo me arrebatou. Comecei a pensar nas conotações negativas em torno da palavra estereótipo e em meus persistentes esforços para evitá-las [...]. Devemos partir da ideia de que é nossa tarefa evitá-los visando à criação de algo inteiramente novo, ou devemos assumir os estereótipos, passar através deles, atear fogo neles até que, no calor da interação, eles se transformam? Talvez possamos considerar que os estereótipos são aliados em vez de inimigos (BOGART, 2011, p. 97).

A pergunta acima é bastante provocativa e instiga a não criar um sentimento de repulsa em relação aos estereótipos e clichês, mas, sim, de compreendê-los nos contextos culturais em que estão inseridos. Por sua vez, esses contextos são herdados e vividos por cada um de nós, como dito anteriormente, e estão aptos a não só formar nossos comportamentos, padrões e condutas, como também a cristalizá-los. Como não criar essa repulsa? Pude encontrar na fala de Sâmia uma reflexão que considero pertinente a esse respeito. Ela disse:

Depende muito. Depende. Tem a Lily Curcio, dos Seres de Luz, que ela fala [*neste momento Sâmia a imita*], um negocinho assim que é infantilizado, mas é funcional, não é ruim, então é delicado falar não faça isso, não faça aquilo. Cada um é realmente muito pessoal, vai encontrar o seu e não fica caricatural, é seu, entende? E da Lili, é perfeito. Não tá pra mais nem pra menos, tá no lugar certo e que comove. Você se pega naquela extensão que ela dá ali, que é muito bom. Eu penso que é por aí e realmente não tem regra (Sâmia, 2017, entrevista).

Como espectador, já assisti a própria Lily Curcio²⁶ em cena, no espetáculo que ela faz com Leris Colombaioni²⁷, *Spaghett*²⁸. Ela produz sons vocais de forma

²⁶ Artista fundadora do grupo *Seres de Luz Teatro*, cujo foco de investigação e criação volta-se para a arte da palhaçaria e o teatro de formas animadas.

²⁷ Leris Colombaioni, artista cômico italiano, descendente de família de cômicos dell’art. Juntamente com Lily Curcio, criaram o referido espetáculo em 2010.

²⁸ Spaghetti foi criado em 2009 e na época foi dirigido por Leris. Em 2012, foi remontado pelo grupo Seres de Luz novamente com o artista italiano. A seguir, uma breve sinopse: “Finalmente chegou o dia da tão esperada inauguração do elegante Restaurante estilo ‘bistrô’. O garçom da nossa história trabalhou incansavelmente, cuidando dos mínimos detalhes e com o máximo de cuidado, para deixar o local impecável à espera da seleta freguesia. Mas, um ‘pequeno exagero’ nos brindes com champagne será

bastante sutil e, de fato, tem uma voz com agudos acentuados. Isso, de certo modo, sem a devida atenção e cuidado, poderia soar como uma voz “falsa”. Por outro lado, como ela estava totalmente imersa no jogo e na consciência de sua própria voz, a qualidade da relação com o público foi notadamente presente e os afetos, as setas entre Lily e público, aconteceram em virtude desse contexto.

Para mim, seja como espectador ou como palhaço, uma das grandes questões é se o que ocorre na cena funciona ou não funciona, estabelece-se ou não as setas de que Ferracini (2006) argumenta. De certo modo, é o que os mestres e mestras, com quem tive contato, ensinaram-me. Mas o que é funcionar? É estabelecer uma relação com o público para conquistá-lo, provocá-lo num campo de jogo tal qual Ferracini (2006) aborda. Nesse aspecto de a voz “funcionar”, Esio disse que, contextualizando-nos um pouco sobre seu percurso:

São trabalhos, entende? Eu conheço muitos palhaços que tem uma *puta* voz que não é a voz dele, que fazem um trabalho muito, enfim, fundamentado e que funciona muito com o público. Então é isso assim, pra mim eu não tenho um caminho que seja ‘esse é o caminho que é o caminho da voz’, claro, eu tenho o meu caminho e é ele que eu compartilho com as pessoas. Eu não tenho capacidade nenhuma de falar: crie a voz do seu palhaço. Eu diria pra você: Fale. Não se importe com a voz do palhaço. **Não se importa com a voz do palhaço. Quando você começar a pegar uma retórica, um jeito de falar, coisas que são tuas, aí a gente vai começando a entender o jeito dele falar, aí a partir do jeito dele falar, a gente vai encontrando essa maneira, essa voz, os medos, as emoções, então iiiieei, aii, eiii ueei, então enfim, você vai encontrando um jeito.** Por exemplo, eu, como eu falei, eu vim de uma voz externa, que eu fazia a voz. Depois eu fui juntando a minha voz nisso, então hoje eu tenho uma voz que ela é um pouco híbrida. Então ela tem muito mais potência e uma amplitude do que uma voz que eu tinha antes, que era só uma coisa (Esio, 2017, entrevista, grifo meu).

O que seria ter uma “*puta*” voz, que não seja a sua própria, e fazê-la funcionar no contexto da palhaçaria? Esio refere, assim como Sâmia, que essa questão depende bastante do modo como o/a palhaço/a trabalha, de como ele se fundamenta na arte palhacesca. Evidentemente, isso não se restringe à vocalidade, pois são diversos os elementos, os estilos e os contextos formativos que envolvem essa arte. Além disso, é preciso observar em qual contexto cultural esse artista está inserido, bem como perceber sua singularidade. Nesse viés, Sâmia relatou que:

O palhaço, é pessoal e intransferível, não dá pra dizer: é assim! É mentira, porque pra mim não é e nunca vai ser um personagem, é você ao avesso, então o que você faz demais, fica fora, fica distante, é como no cinema, não dá pra fingir no cinema, é de verdade, não dá pra você fazer ceninha no cinema, é você fazendo aquilo porque se não, fica demais. E o palhaço é a mesma coisa e essa voz vem junto do mesmo jeito [...] (Sâmia, 2017, entrevista).

a causa de inúmeros acidentes e confusões. O restaurante já está pronto e absolutamente nada pode dar errado para receber o primeiro cliente...ou será melhor falar a primeira ‘vitima’ do dia?” (SPAGHETTI, 2012, online).

Por outro lado, ao analisar as entrevistas, sob o ponto de vista dos clichês e estereótipos, ao assistir a espetáculos e realizar uma série de formações nos últimos anos, bem como ao performar, passei a me perguntar o porquê da arte da palhaçaria ser tão cooptada pela **repetição de formas imutáveis e padronizadas**, para utilizar uma das definições depreciativas da noção de estereótipo em Bogart (2011). Seria a associação direta que muitos fazem entre o/a palhaço/a e a criança como seu “público-alvo”, provocando assim uma noção pejorativa do “infantil”? Tratar-se-ia de uma compreensão atrelada a um continente de memória na palhaçaria, como algo fixo e rígido?

Isso me fez lembrar de um dos cursos de palhaçaria que fiz, no qual um dos exercícios do dia era experimentarmos entradas cômicas. Na ocasião, uma colega do curso entrou em cena, fez uma série de ações e, ao finalizar, o palhaço que ministrava a oficina disse: “É mais você, é mais você”. A colega estava, de certo modo, fabricando uma corporeidade, fazendo uma voz bem mais anasalada (que difere da voz metalizada como veremos mais adiante) do que seu registro vocal e distanciando-se da relação conosco naquele momento.

Ao pensar nesse processo, é importante considerar que estereótipos podem soar como opressivos, pois podem zombar e rebaixar as pessoas com intenção depreciativa, algo que inclusive, a depender do jogo e/ou da piada que o/a palhaço/a instaura, pode ser bastante delicado e preconceituoso. Bogart (2011, p. 102) comenta:

[...] estereótipos *podem* ser opressivos, se forem aceitos cegamente em vez de questionados. Eles *podem* ser perigosos porque sem ‘atear fogo neles’, reduzirão em vez de ampliar a compreensão. Podem ser negativos porque historicamente as pessoas foram diminuídas pelo preconceito do estereótipo.

Anne Bogart nos mostra que, como podemos perceber, à noção de estereótipo é preciso certa cautela quando não se questiona, aceita-se o estereótipo atrelado aos preconceitos. Os palhaços e as palhaças entrevistados/as questionam a estereotipia, no sentido de não engessar a comicidade corpórea, pois “[...] jamais podemos concretizar ou cristalizar um modelo cômico como perfeito, correto, acertado e finalizado” (WUO, 2016, p. 66). Encontrei na fala de Denis um argumento pertinente, que corrobora com essa questão. Ele relatou:

[...] como eu acho muito vulgar falar palavrão e palavrão *pra* mim não é um recurso cômico, um humor de verdade, é uma comédia baixa e de recurso fácil, me irrita ver um cômico ficar falando palavrão e a plateia rindo porque é palavrão. Isso sempre me incomodou, é uma coisa pessoal. Então assim, todas

as vezes quando eu quero xingar, ou xingo no francês, ou no inglês ou eu falo... e já entendeu. Eu dou uma desconstruída (Denis, entrevista, 2017).

Do ponto de vista da vocalidade, é interessante observar que essa estratégia, utilizada por Denis para evitar algo que para ele não funciona, não o agrada, constitui-se numa tática para escapar da língua – no caso a língua mãe do artista, que é o português – e de seus palavrões. A intenção do palhaço em xingar persiste, porém impulsionada por uma lógica pautada na desconstrução, e o artista, dessa maneira, atribui outros modos vocais nos quais o palavrão é problematizado em performance. Por fim, Bogart (2011, p. 99) faz uma observação importante acerca do estereótipo que gostaria de compartilhar:

Agrada-me que a etimologia de estereótipo se refira a solidez [...]. Um estereótipo é um continente da memória. Se esses continentes culturalmente transferidos são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso às mensagens, significados e histórias originais que eles incorporam.

Desse modo, recuperar essa originalidade, penetrar o estereótipo como continente da memória, desmanchando essa solidez, são atitudes perante o contexto palhacesco que requerem atenção. **Atear fogo** nos clichês e estereótipos vocais palhacescos, navegando em seus continentes da memória e questionando-se sobre os modos como se fazem presentes nessa arte, para o contexto desta pesquisa, torna-se basilar. Por outro lado, não podemos nos esquecer de um aspecto que deve ser levado em conta: a formação. Pelo fato de a formação artística na palhaçaria requerer um contato bastante intenso consigo mesmo, o atear fogo, por si só, possibilitaria a construção de uma técnica vocal? Como um determinado contexto formativo opera nesse sentido? Numa crítica à dimensão formativa, Pimenta relatou:

Você tem que desenvolver sua profissão de palhaço no picadeiro do circo, porque hoje em dia os palhaço, é só aquela *ventinha* aqui [Neste momento Pimenta satiriza o nariz de palhaço, apontando para seu próprio nariz] qualquer coisa, malabares e brincar com as crianças, mas pra dar um show de verdade, aquilo que o palhaço da faculdade faz, não é conveniente, não vai, porque é muito sem graça. Você quer aprender a ter graça? Vem pro circo. Vem ver como é que o Pimenta trabalha (José de Abreu, 2017, entrevista).

Essa fala do artista demonstra não só seu estreito vínculo com o circo, como enfatiza seu incômodo em relação à formação palhacesca não circunscrita ao domínio do picadeiro. Pimenta não se contenta com o simples ato de colocar um nariz de palhaço/a – o que podemos depreender por essa fala como sendo bastante em voga hoje em determinados contextos – para o ato de performar com competência. Por sua

vez, fica em certa medida evidente que Pimenta também parece se incomodar com o ato de somente colocar uma “ventinha”, despontando para um uso clichetizado da arte do/a palhaço/a. De certo modo, é o que nos diz Dario Fo em sentido análogo:

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

Dario Fo critica justamente esse *guinchar* a voz por perceber, assim como Pimenta, que a arte do/a palhaço/a não se alicerça sobre mero acaso e “improviso”, tampouco sobre uma visão/percepção estereotipada dessa arte. Nesse sentido, não basta fazer uma curta oficina de clown ou aprender sobre esse universo na faculdade, como bem diz Pimenta, para poder tornar-se um autêntico clown e alcançar, fazendo uso da expressão de Bogart (2011), uma *expressão genuína*. Não que um palhaço ou uma palhaça não possa encontrar, em atividades formativas diversas, uma rica possibilidade aprendente (eu mesmo sou este palhaço!), todavia, somente isso não será suficiente. É nesse sentido que Pimenta acredita que a formação de um “bom” palhaço, aquele que, para ele, faz de fato a graça acontecer, passa, efetivamente, pelo chão do picadeiro. Mas isso, por si só, garantiria despistar clichês/estereótipos? Como os palhaços e as palhaças que tiveram outros (des)caminhos de aprendizagens e constituição de saberes, que não perpassam o picadeiro em si, constroem seus saberes vocais? De que maneira clichês e estereótipos podem ser minimizados ou dissolvidos nesses (des)caminhos aprendentes?

3.2 PRIMEIRA PISTA: A VOZ PRÓPRIA DO SUJEITO

Ao retomar à fala de Esio do início do capítulo, sobre a possibilidade de empatia, na configuração de uma relação afetiva com o espectador, cabe ressaltar que essa possibilidade não se limita à questão vocal em si, mas à própria performance. Nessa condição, o sujeito palhacesco em sua performance é quem irá ou não estabelecer vínculos afetivos com o público. E a voz poética advém desse

contexto que perpassa a relação consigo e com o outro, com o ouvinte, com o espectador. Zumthor nos diz acerca da relação voz-sujeito que:

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda ‘argumentação’ suspensa. Esta relação se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar, fora da língua, fora do corpo (ZUMTHOR, 1997, p. 17).

Imprimir uma cifra de alteridade por intermédio da voz, implica, necessariamente, uma empatia? De que maneira produzir o som é romper essa clausura e liberar um limite revelador, instaurando uma ordem simbólica na palhaçaria? E será sempre que o ouvinte, o espectador, “deixará” a voz dos palhaços e das palhaças ressoarem em ondas numa operação capaz de suspender toda a “argumentação”?

Quanto a tal tema, durante as entrevistas os/as artistas me disseram que buscaram trabalhar com a “própria voz” e é este ponto que considero como uma primeira pista para pensarmos nos usos e saberes vocais que compõem as vocalidades aqui estudadas. Esio, por exemplo, relatou assim:

[...] quando eu comecei a trabalhar como palhaço mesmo, **eu falseava a voz**, vindo um pouco da ideia do Arlequino, de um **timbre mais metálico, mais assim agudo** enfim, e depois de algum tempo eu fui entendendo. Mas as primeiras vezes era uma voz bem... uma voz quase que não era a minha voz, entende assim? Era uma voz que... eu vestia uma voz [...] depois eu fui juntando minha voz nisso, então hoje eu tenho uma voz que ela é um pouco híbrida. Então ela tem muito mais potência e uma amplitude do que uma voz que eu tinha antes, que era só uma coisa (Esio, 2017, entrevista, grifos meus).

De certo modo, essa afirmação parece tautológica, pois como não ser a própria voz? Há outra voz que não seja a do próprio sujeito que a emana? Apesar desse indicio tautológico, é preciso **atear fogo** nessa expressão, “própria voz”, para tentar examiná-la mais de perto. Quando os artistas se referem a essa expressão, podemos depreender que a relacionam à performance: uma situação extracotidiana na qual o sujeito é “[...] progressivamente constituído pelo processo de diferenciação de um sujeito cotidiano” (ICLE, 2010, p. 29). A voz, nessa perspectiva, não se configura do mesmo modo como numa situação banal e cotidiana. Entrementes, a “própria voz” implica, para os palhaços e as palhaças desta pesquisa, a intenção de não mascarar,

estereotipar, inventar vocalidades que possam destoar de suas personalidades palhacescas e minar seu principal objetivo: a conquista do público.

Argumenta Zumthor (1997, p. 32) que: “[...] tão fortemente social quanto individual, a voz mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro”. Situar-se em relação ao mundo e ao outro é também fortalecer-se em sua identidade, suas idiossincrasias e seu modo de estar nesse mesmo mundo. Nesse sentido, a voz opera como eco da personalidade do sujeito, ela é o próprio sujeito, constitui-o, interpela-o, como nos diz Zumthor, e está imersa no interior de um contexto biopsicossocial complexo, enigmático, não especular (ZUMTHOR, 1997). É inobjetével justamente pelas suas singularidades: a voz de um sujeito será sempre a dele, no interior desse contexto ao qual me refiro, corporificada em vida e, mais especificamente, no âmbito desta pesquisa, em performance.

Um enigma que requer uma aguçada percepção quanto ao seu estatuto de símbolo e, em nosso caso, quanto não há de simbólico na vocalidade que um palhaço ou palhaça imprime em sua performance? A voz do sujeito, portanto, é instauradora de uma ordem própria, como bem nos diz Zumthor, e é nesse sentido que a vocalidade palhacesca opera. Por outro lado, diante do fato de os artistas trabalharem com a “própria voz”, haveria uma resistência a essa afirmativa para que ela se torne tão relevante em seus modos de entendê-la? Por que é importante dizer que se trabalha dessa forma?

A fala de Esio demonstra a inseparabilidade da relação voz-sujeito e reflete uma tendência, sobretudo nos primeiros momentos de atuação palhacesca, em produzir vocalidades “mais agudas”, que podem soar “falseadas”. Isso, necessariamente, implicaria em estereotípias? Do modo como os artistas relataram, sim. Mas cabe perguntar: e se o/a palhaço/a jogar com a estereotípias, como um recurso cômico, como uma sátira, como jogo? Nesse viés, aquela cautela, de que Bogart fala, é fundamental para compreendermos os usos da voz poética nesse sentido.

É importante observar ainda, nessa fala de Esio, que ele cita três palavras-chave (*timbre, metálico e agudo*) relacionadas a alguns parâmetros do som que, em maior ou menor intensidade, também estiveram presentes nas falas de outros artistas, como por exemplo Manuela. Ela disse:

Essa emissão aqui [Manu enfatiza vocalmente a ressonância – por onde o som vibra – na região dos seios paranasais e nariz] que eu nasci na rua, essa emissão jogando na máscara do metal aqui sabe? (Manuela, 2017, entrevista).

Somente Esio e Manuela comentaram acerca da expressão *metálico*, que, antes do processo de pesquisa e análise deste trabalho, eu julgava ser meramente *nasal*. Os outros artistas, apesar de não terem se reportado nem ao timbre nem à questão do metálico, falaram muito sobre agudos e graves, os quais comentarei mais adiante. Ainda segundo o relato de Manuela:

A questão da voz para mim ela é ruim quando ela fica assim, desse jeito, estridente, como eu identifiquei minha voz durante um tempo e quando vejo outra pessoa fazendo essa questão estridente também eu falo: *pô* essa voz incomoda cara, tem que encontrar outro lugar velho. Tem que encontrar outro lugar *né?* É só falar assim: nossa amiga, tá estridente *né?* (risada nossa) (Manuela, 2017, entrevista).

Áspero e penetrante é a definição de *estridente*, segundo o dicionário do Aurélio (2018), isto é, que provoca, estridor, agressividade, cantar ou dizer algo em tom desagradável. Segundo a própria Manuela, “incomoda”. Denis, por outro lado, argumenta assim:

[...] fui descobrindo também, por exemplo, eu quando via meus amigos palhaços falando, eu até tinha inveja, porque eu não tinha capacidade de fazer aquilo que eles faziam, que é falar com a voz nasalada e ficar o tempo todo naquela coisa de palhaço e eu ficava pensando: eu não sou tão nasal. Mas aí só ficava naquele agudo e ficava pensando: nossa, mas tem hora que eu sou hiper agudo e tem hora que eu sou hiper grave, eu tenho umas variações sonoras. Então como trazer isso *pra* voz do palhaço *pra* poder tentar humanizar o palhaço, pra não ficar robótica ou falsa? [...] Eu nunca trabalhei essa **voz falsa**, nasal, desumana... minha voz era minha referência, de fato (Denis, 2017, entrevista, grifo meu).

Paula também relatou que,

Conforme fui apresentando nesses três anos [Paula se refere às apresentações do espetáculo *Lorotas de palhaça*, um espetáculo cujo uso da voz era algo presente], eu consegui identificar um pouco mais o lugar da voz da Xicaxaxim, que é uma voz bem mais próxima a minha (Paula, 2017, entrevista).

E, por fim, Jussier traz o seguinte relato:

O primeiro show que eu fiz já foi com a voz grossa *né*, que era a voz do Lambreta *né?* Agora depois que eu comecei a usar a voz do Colorau, a voz fina, aí começou ter mais conhecimento, o pessoal gostou mais *né?* E até hoje, graças a Deus, *tô aí* (Jussier, 2017, entrevista).

Até analisar a fala de Jussier, eu estava associando somente o agudo ao estereótipo, todavia comecei a me questionar sobre isso, na medida em que o artista atribui o que chama de *voz fina* aos agudos e, *voz grossa*, aos graves, ressaltando que foi com o tipo de *voz fina* que o público passou a gostar mais. Questionei-me se somente a produção de agudos soaria estereotipada, buscando entender essa

produção sempre na relação com o espectador. Porém, cabe perguntar: o que seriam *graves, agudos*? E, retomando à fala de Esio, o que seria o *timbre, o metálico*?

3.3 SEGUNDA PISTA: PARA PENSAR ALGUNS PARÂMETROS SONOROS

A voz é uma coisa: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro (Paul Zumthor, 1997, p. 11).

Voz infantilizada ou *voz metalizada*? *Voz aguda* ou *voz grave*? *Timbres* que convocam o público ou, ao contrário, anulam essa possibilidade? O que são esses parâmetros, como situá-los no contexto da palhaçaria?

Perguntando-se sobre a possível apreensão e produção de sentido dos sons, por parte de qualquer pessoa, o ator, professor e pesquisador César Lignelli, desenvolveu uma pesquisa acerca dos parâmetros do som por intermédio das “[...] complexas peculiaridades materiais e de contextos da produção e recepção dos sons [...] considerando o efeito [desses] para a percepção humana” (LIGNELLI, 2011, p. 1). O autor, problematiza, assim, noções de silêncio, ruído, intensidade, frequência, timbre, ritmo, dentre outras.

A partir de então, compreendendo esses parâmetros, Lignelli enfoca a dimensão acústica envolvida pela **voz, palavra, música**, pelo **entorno acústico** e o seu desenho no tempo e no espaço das cenas, segundo ele, com predominância pedagógica ou estética (LIGNELLI, 2011). Irei focar mais detidamente, por conseguinte, os parâmetros sonoros mencionados pelos artistas da presente pesquisa. Começemos pelo timbre. Segundo Lignelli:

Na definição oficial da Sociedade de Acústica da América, timbre é tudo o que diz respeito ao som e que não seja volume nem altura. Tudo menos volume e altura: essa definição diz o que não é timbre; no entanto, não diz o que ele é. Essa afirmação sobre uma totalidade que não abrange volume e altura tampouco é coerente com a perspectiva que defendo neste trabalho. O que seria timbre então? (LIGNELLI, 2014, p. 153).

Para responder a essa questão o autor se aprofunda numa análise histórica do termo e recorre, inicialmente, à música para poder mensurar o timbre como um parâmetro do som. Ele diz:

Na música, desde o barroco, a cor é utilizada como uma metáfora de timbre. Ainda hoje é comum a definição de timbre como a cor do som. Avançando na metáfora, pode-se sugerir que o timbre proporciona um vasto guarda-roupa

acústico, com matizes diversos: peças usadas, novas e muitas outras, com possibilidades inúmeras de compor essa coleção... O timbre traz a cor da individualidade aos instrumentos, à música e à voz (LIGNELLI, 2014, p. 153).

Mas o autor adverte que:

Contudo, durante o 'século XI utilizavam-se cores também para definir alturas, por exemplo, vermelho e amarelo indicavam respectivamente 'fá' e 'dó' antes do aparecimento do pentagrama' (PEACOCK, 1998, *in* BASBAUM 2002: 62) [...]. Pela imprecisão que poderia provocar essa relação com as cores, parece ser mais apropriada a definição do timbre como uma qualidade do som (LIGNELLI, 2014, p. 153-154).

Vemos que historicamente o timbre foi associado à metáfora da cor, mas, no século XI, passaram a utilizar as cores para definir alturas e marcar notas. Aproximando-nos do timbre como uma qualidade do som e retendo a ideia de que ele diz respeito à individualidade da voz, podemos pensar que essa individualidade produz um tipo de qualidade do som que, a rigor, somente determinada pessoa é capaz de produzir.

Quando Esio se refere, por exemplo, a um timbre mais metálico, podemos depreender que é a qualidade do som, metálica, que está sendo produzida vocalmente naquele momento da performance. Por outro lado, todo timbre metálico (ou mesmo outros), produzido(s) por qualquer pessoa, resulta(m) no mesmo som ou na mesma qualidade? Nesse sentido, Lignelli argumenta que:

Em nosso cotidiano, percebemos claramente as diferenças de timbre, como ocorre quando diferentes instrumentos tocam uma mesma nota/frequência. Uma mesma nota, por exemplo, soa completamente diferente quando produzida por um violino, um trompete e um piano. Num sentido macroscópico, as características do som de cada instrumento musical são dadas pelas dimensões dos instrumentos; pelas propriedades dos materiais usados em sua construção e que afetam sua ressonância; pelo modo e quantidade de força usada para propulsionar e manter este som, e pelas características do espaço onde ele é produzido. Diferentes materiais apresentam graus diferentes de densidade. Uma peça de metal tenderá a afundar num lago; um artefato de madeira do mesmo tamanho e forma, no entanto, flutuará (LIGNELLI, 2014, p. 158-159).

Do mesmo modo que podemos pensar nas características do som dada por um determinado instrumento musical, também o podemos em se tratando de um corpo humano, no qual essas características são inerentes a cada pessoa em sua ossatura, cartilagens e musculatura, fisiologia vocal, no modo como respira e, por sua vez, na quantidade de ar que utiliza, na sua organicidade etc., usadas para produzir o som vocal.

Nesse processo, é preciso que a voz seja capaz de não só afetar o espectador, mas também de constituir-se em um **saber** detido por cada artista, lembrando o que Zumthor (1997) nos diz sobre a performance como um “saber-fazer, saber-dizer e saber-ser”. Esse saber, por sua vez, se alicerça por intermédio das experiências dos/as artistas em performance. Então, termos correlacionados às sonoridades no âmbito da cena, à sua dimensão acústica, são de fundamental importância para este estudo e, mesmo que algumas análises tenham um referencial estritamente musical, podemos relacioná-las e problematizá-las, na palhaçaria.

Cabe ressaltar, que a conotação musical atribuída ao timbre é historicamente constituída dessa forma devido à relação com os instrumentos musicais. Prova disso é a relação das notas com a metáfora da cor, como vimos inicialmente. Mas cabe perguntar: o que proporciona a diferenciação do timbre? Como distinguir um timbre de outro? Lignelli explica que,

[...] a combinação de comprimentos de ondas que ressoam com intensidades distintas pelo corpo de cada instrumento proporciona sua diferenciação tímbrica. Isso equivale a dizer que a nota a que escutamos como altura melódica corresponde, em cada caso, à mesma velocidade vibratória fundamental. Mas cada um dos instrumentos vibra também em outras frequências mais rápidas – são eles os já expostos sons harmônicos, frequências que não escutamos como altura, mas cujo produto reconhecemos como timbre (LIGNELLI, 2014, p. 159).

Para avançar um pouco na análise e encerrá-la, é importante se perguntar sobre o que seriam esses **sons harmônicos** que Lignelli fala. Johan Sundberg explica detalhadamente, que

[...] durante a fonação, a laringe não produz apenas um único tom, mas um conjunto de tons, a bem dizer, uma família de tons simultâneos. Assim, o som produzido na laringe pode ser, a cada momento, decomposto em um *espectro*, ou seja, em uma grande quantidade de componentes, cada um deles, com uma frequência própria. Esses componentes são chamados de sons *parciais*, uma vez que constituem parte de um todo, o sinal sonoro. Se esse sinal for periódico, seus parciais serão harmônicos, ou seja, estarão relacionados entre si de forma exata e com frequências que corresponderão aos múltiplos inteiros da *fundamental* (o primeiro harmônico) (SUNDBERG, 2015, p. 43).

Essa frequência fundamental constitui-se no primeiro harmônico e “[...] os harmônicos acima da fundamental são chamados de sobretons ou harmônicos superiores” (SUNDBERG, 2015, p. 43). Em outras palavras, Lignelli e Almeida (2017, s. p.) sintetizam assim: “Sons múltiplos de qualquer fundamental que compõe e alteram os timbres quando alteradas a intensidades de suas frequências”. Na figura

abaixo, para termos uma noção de como funciona esse processo, temos a divisão da corda em seus quatro primeiros harmônicos:

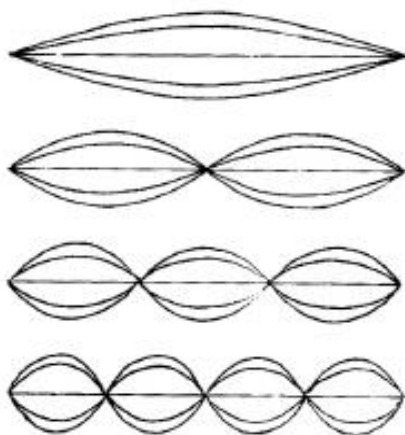


Figura 11 – Divisão da corda em seus quatro primeiros harmônicos.
Fonte: Wisnik apud Lignelli (2014, p. 148).

Além dos harmônicos, é importante destacar que outros dois atributos constituem o timbre: o ataque e o fluxo. O primeiro, está associado à produção do som, em nosso caso vocal como sendo a introdução de energia que produz, inicialmente, uma qualidade ruidosa (LIGNELLI, 2014). Por outro lado, o fluxo é elativo à maneira como o som muda depois de ter sido emitido “[...], o timbre de um instrumento ou da voz, soa com qualidades diferentes conforme a produção de notas – agudas ou graves – e de acordo com a intensidade” (LIGNELLI, 2014, p. 163).

Os harmônicos, o ataque e o fluxo constituem o timbre de cada um de nós, e a relação deles com a produção vocal está diretamente associada à qualidade do som que eles são capazes de produzir. Nesse sentido, o autor argumenta: “[...] concordamos que o timbre de um som é uma das principais formas de distinção entre um rosnado de um leão e um ronronar de um gato” (LIGNELLI, 2014, p. 163). Assim, sabemos distinguir a voz de uma pessoa em detrimento de outra, sobretudo quando as conhecemos, devido à marca de seu timbre, da individualidade/singularidade que a constitui.

De posse dessas análises, e embasado na perspectiva tímbrica, podemos agora diferir uma voz *nasalada* de uma voz *metálica*? Podemos comparar uma voz com características tímbricas x com outra z? Na figura abaixo, podemos perceber, num exercício proposto por Lignelli (2014), o controle do timbre associado ao foco de ressonância.



Figura 12 – Exercício identificando timbres. Fonte: Lignelli (2014).

É importante destacar que, conforme o autor aponta, mesmo em algumas áreas de estudo, como a Acústica, por exemplo, há divergências quanto à consideração do timbre como um parâmetro do som, uma vez que, sob determinada perspectiva, ele “[...] não constitui um parâmetro do som, mas consiste antes na resultante dos demais parâmetros inter-relacionados entre si” (MENEZES apud LIGNELLI, 2014, p. 165).

O timbre no contexto das vocalidades dos/as palhaços/as desta pesquisa está relacionado a uma série de fatores e parâmetros, quais sejam: a frequência, a altura, a intensidade, dentre outros; e forja-se na prática ao mobilizar a voz na criação advinda das próprias experiências performativas e vocais dos/as artistas. Em outras palavras: mais que um parâmetro do som, o timbre, como marca de um sujeito e como sua singularidade, no contexto desta pesquisa, seria o principal componente das vozes dos/as artistas numa intensa **prática poética** que os faz perceberem as suas vozes, sob distintos ângulos de compreensão, com o decorrer do tempo e da solidez de suas experiências.

Nessa prática poética, amalgamada na trajetória dos artistas, o timbre talvez seja a principal característica capaz de, ao menos num primeiro momento, aproximar ou afastar o público da performance do/a palhaço/a. Impulsionado por essas considerações e também utilizando esse exercício proposto por Lignelli (2014) como exemplo, é importante salientar que o timbre é perfeitamente passível de alteração de quem assim desejar alterá-lo.

Ou seja, se a voz de um palhaço ou uma palhaça está muito localizada num determinado ponto (somente no nariz ou nos seios paranasais ou na região da cabeça, enfim), é perfeitamente possível exercitá-la para alcançar outras possibilidades e passar de um ponto, de um nível a outro. Mas que outros fatores/parâmetros se articulam com o timbre?

Na esteira de análises sobre pistas relativas aos parâmetros do som, nenhum dos palhaços e palhaças utilizou o termo “frequência”, no entanto, aparentemente, é

esse parâmetro que dialoga com as noções de *agudo* e *grave* que os artistas relataram. Sobre ele, Lignelli (2014, p. 129) explica que:

[...] a palavra frequência, ‘do latim *frequentia*’ comumente está associada à assiduidade, constância, repetição e reiteração. A altura, diferentemente, pode se relacionar à estatura, aludindo ao sentido de importância, relevância e também, por outro lado, de momento, época, instante. Palavra de múltiplos sentidos, altura indica uma parte ou um trecho, entre outros significados. Já nos contextos musicais, em uma acepção comum, termos como frequência, altura, tom e nota podem aparecer como sinônimos; apresentam, no entanto, algumas diferenças.

A frequência diz respeito também a taxa de vibração de uma corda, de uma coluna de ar ou de outra fonte física. Se uma corda vibra de maneira a oscilar 60 vezes por segundo, dizemos que tem uma frequência de 60 ciclos por segundo. A unidade de medida em ciclos por segundos costuma ser chamada de Hertz (Hz), a partir do nome de Heinrich Rudolf Hertz. A frequência, nessa perspectiva, se refere diretamente ao número de vezes que a oscilação ocorre no tempo. Para a altura, convencionou-se que, quanto mais alto o som, mais agudo e, quanto mais baixo, mais grave. Mas, os termos ‘grave’ e ‘agudo’ são histórica e culturalmente relativos (LIGNELLI, 2014, p. 129).

Dessa maneira, o autor também argumenta que ‘alto’ e ‘baixo’ são designações intuitivas. Ele diz que:

Por esse ponto de vista, a consideração é que sons altos são aqueles produzidos pelos pássaros, pois eles ficam nas árvores ou no céu, ao passo que os sons baixos, seriam próprios dos mamíferos grandes, como os ursos, e próximos do chão, como os sons que provêm de um terremoto. Mas essa associação não pode ser generalizada. Há sons baixos que se originam no alto – como ocorre com os trovões, por exemplo. Em contrapartida, na natureza, há inúmeros sons altos que procedem de baixo, como é o caso dos grilos, gatos, folhas. Contudo [...], os termos frequência e altura, quando admissível, serão utilizados como sinônimos, por assim aparecerem convencionados socialmente (LIGNELLI, 2014, p. 129).

Temos, portanto, que a altura diz respeito à frequência produzida e que graves e agudos são termos que se referem à **altura tonal** dos registros vocais dos/as artistas, diretamente relacionados com a extensão vocal, que são todas as notas que podem ser emitidas pelo indivíduo, conforme nos lembra Lignelli (2014, p. 233). Por fim, quanto ao termo intensidade:

O uso do termo no tocante aos sons se aproxima do seu uso no cotidiano, inclusive quanto a cautela que devemos dispensar aos sons de alta intensidade. Consiste em informações sobre certo grau de energia da fonte sonora. Popularmente, quanto maior a intensidade, mais forte seria um som e vice-versa (LIGNELLI, 2014, p. 115).

A intensidade, atribuída ao som como sendo *forte* ou *fraca*, implica dizer que o desenho da onda sonora aumenta sua amplitude com o decorrer do tempo, no qual

há uma crescente intensidade. “A amplitude da vibração é definida como o deslocamento máximo da posição de repouso” (LIGNELLI, 2014, p. 115). Mas o que é amplitude, nesse sentido? Podemos dizer, segundo o autor, que ela implica no

[...] tanto de alteração positiva e negativa na pressão atmosférica que corresponde às compressões e rarefações das moléculas de ar durante a vida (propagação) do som. É comum dizermos que a amplitude de uma onda corresponde a todo o deslocamento, de cima a baixo, do desenho da onda, mas trata-se de um mal entendido: a distância total percorrida do ponto mais alto (pico) da vibração, também conhecido como crista da onda, ao mais baixo, é de duas vezes a amplitude (amplitude positiva e negativa) (MENEZES, apud LIGNELLI, 2014, p. 115).

O autor também argumenta que a amplitude não alcança seu nível máximo imediatamente e necessita, portanto, de vários ciclos. Por isso, diz que os “[...] ataques mais abruptos e firmes levam mais rapidamente à amplitude máxima do som; ataques mais brandos e leves, precisam de mais tempo para alcançar o máximo” (LIGNELLI, 2014, p. 115). Quando sempre escutamos que, em determinado ambiente acústico, o nível de decibéis (dB) permitido é X, estamos nos referindo ao parâmetro da intensidade. Esse termo, decibéis, foi uma criação de Alexander Graham Bell, segundo Lignelli (2014).

Timbre, frequência e intensidade sintetizam, por assim dizer, o que os artistas relataram em relação à sonoridade e ao âmbito acústico provindos de suas experiências. Todavia, há outra questão bastante pertinente. Trata-se da escuta, que em nosso caso vincula-se a uma estratégia para pensar, junto aos artistas, numa *escuta de si*.

3.4 TERCEIRA PISTA: A ESCUTA

Escutar, mas também aprender, isto é, interiorizar
(Paul Zumthor, 1993, p. 70).

Observa a sua voz [...] sabe aquela coisa a minha voz que eu ouço aqui dentro não é a minha voz que eu sei que ela é? Porque quando eu gravo, eu falo: ‘Como você tem uma voz ridícula, afetada’... é escroto, sempre tive problema com a minha voz desde menino. As pessoas não sabiam se quem estava falando no telefone era homem ou era mulher. Aí quando eu entrei na minha adolescência, que tinha uma voz mais assim... pessoal ficava *puto*... eu falava que merda... Então é um problema. Então, perceber o que é que te caracteriza na sua voz, entendeu? (Zé Regino, 2017, entrevista).

Em minha formação como ator, não foram poucas as ocasiões nas quais professores e diretores, em contextos artísticos e pedagógicos, mencionaram a escuta

como um importante fator de percepção de si e do outro. Escutar, nesses contextos, implicava atenção, interesse, mobilização. A escuta, nesse sentido, converte-se em corpo. Um corpo que joga e mobiliza energia, que está poroso aos momentos de entrar e sair de um improviso, por exemplo, e que, assim, possibilita a abertura com o outro, com o mundo.

Para além do ato de ouvir, isto é, do sentido da audição, escutar refere-se, como argumenta Lignelli (2014, p. 43): “[...] a tornar-se atento para ouvir, perceber ou ainda dar ouvidos a, enquanto ‘ouvir’ atribui-se à capacidade física de ouvir sons, sem necessariamente, escutá-los”. Mas como a escuta se processa no âmbito da palhaçaria?

Permitam-me uma narrativa pessoal para tentar mergulhar nessa pergunta. Numa experiência recente, no curso de criação de números coordenado por João Porto Dias, chamou-me a atenção que um dos artistas participantes da formação direcionou a criação de seu número para uma “dublagem” da canção *Funiculí, Funiculá*, bastante interpretada por alguns tenores, como Luciano Pavarotti, por exemplo.

O contexto da cena era o seguinte: o palhaço entrava para fazer seu “show” como tenor e logo avistava uma mesa de jantar montada com pratos, talheres etc., e uma placa escrita com o nome *reservado*. O garçom entrava e servia o vinho na taça, saía, voltava e trazia mais algum elemento, saía novamente e, nesses intervalos, o palhaço se aproximava cada vez mais da mesa. Ao final, via-se um tenor completamente mobilizado pelo desejo de comer a massa, o que acabava numa grande comilança.

Assim como Zé Regino comenta sobre sua voz como sendo algo “ridículo”, “afetado”, em tom pejorativo, detalhando que é muito comum não gostarmos da nossa voz, o palhaço que criou a performance acima descrita também demonstrava inseguranças e desafetos quanto à sua voz (durante os ensaios). E o desafio tornava-se ainda maior, uma vez que a dublagem não era de fato uma dublagem, pois o som da canção tocava ao fundo, e o palhaço tinha que fingir que estava cantando mais ou menos parecido com o tenor.

O artista comentou conosco algumas vezes que não gostava da sua voz e que, por questões muito particulares da sua infância, de sempre escutar críticas relacionadas à sua voz, foi criando um bloqueio. Eu fui percebendo como se dava todo

aquele processo, pois o artista tem uma voz bastante potente, mas não a liberava naquela situação. Sobre essa questão, Denis relatou:

Você gosta da sua voz? Você gosta do seu som? Porque se você gosta, a gente vai gostar. Se você não gosta e você trabalha com esse sentimento, essa sensação, a gente vai estranhar porque você estranha quando você fala... se pra você é isso, pra gente vai ser isso, porque a gente vê que você curte sua voz, essa aceitação é pessoal também. É muito difícil você ser ator... porque é muito engraçado, você entrevista qualquer ator: 'você assistiu seu vídeo gravado?' Ah, não gosto da minha voz, a maioria fala, principalmente os iniciantes. Eu assisti, mas eu não gosto da minha voz. E aí há um problema, porque a partir do momento que ele esquece que isso é um problema na vida dele e de fato é um reconhecimento de que é a voz e é a voz que eu tenho, todo mundo vai gostar (Denis, 2017, entrevista).

Sundberg (2015) comenta sobre isso também. Ele diz que “[...] se experimentarmos uma sensação de bem-estar ao falarmos ou cantarmos, é bem provável que a fonação produzida leve o ouvinte a experimentar essa mesma sensação” (SUNDBERG, 2015, p. 79). Uma das estratégias que nós palhaços e palhaças do curso lançamos mão foi justamente a escuta. Como? Percebendo entre nós como a voz do artista nos afetava e proporcionando um *feedback* para ele. Também chegamos à conclusão de que ele deveria dominar melhor a letra da música para ganhar um pouco mais de segurança nos ensaios. E, além disso, sugerimos que ele explicitasse cada vez mais, apesar de estar ali cantando, seu desejo de chegar à comida.

A escuta, a ideia de se concentrar numa postura corporal como um tenor, a atenção à respiração, a abertura do trato vocal, foram alguns dos elementos que nos ajudaram nesse processo. E, no dia da apresentação final do curso, o palhaço conseguiu performar, desafiando a si mesmo, dissolvendo todos aqueles “obstáculos”, devido ao esforço coletivo e, evidentemente, dele próprio. Nesse sentido, escutar é também interiorizar, aprender, como nos diz Zumthor (1993).

Sundberg (2015) aborda especificamente essa questão de não reconhecermos, de não gostarmos de nossas vozes. Ele apresenta algumas razões para tal, dizendo-nos o seguinte:

A voz alheia parece soar bastante realística, ao passo que a nossa nos soa de maneira um tanto estranha. Diversas razões explicam o porquê dessa percepção diferenciada das vozes. Uma das razões é a de que os parciais do som vocal se propagam de maneira diferente dependendo de suas frequências. Parciais graves se propagam de modo homogêneo em todas as direções, ao passo que os agudos se projetam de maneira mais concentrada na direção definida pela boca. Essas diferenças entre frequências e direções de propagação se aplicam a todos os tipos de sons. Frequências mais baixas, com maiores comprimentos de onda, são capazes de contornar bem os obstáculos, ao passo que as frequências mais altas, com menores

comprimentos de onda, não conseguem contorná-los tão facilmente. Assim, os parciais mais graves irradiados pela boca de um cantor chegam à sua orelha com maior realce do que os mais agudos (SUNDBERG, 2015, p. 218).

O pesquisador realizou um experimento no qual mostra que há diferenças de frequências de um mesmo som quando captado próximo à orelha e em frente aos lábios. Em resumo, isso implica que “[...] a reflexão sonora das superfícies é, portanto, de grande relevância para o modo como percebemos a própria voz” (SUNDBERG, 2015, p. 219). O autor prossegue seu raciocínio e mostra que há outra razão pela qual nossa voz é percebida de forma diferente. Ele argumenta que:

O som vocal se propaga não somente no ar, mas também através de outros meios, como pelos tecidos do corpo. O som no trato vocal é extremamente intenso, podendo atingir até 20 dB acima do limiar da dor [...]. Sons intensos se propagam eficientemente através de paredes finas, como bem sabemos; assim o som no trato vocal também se propaga com eficiência através das estruturas ósseas da cabeça, entre elas os ossículos da orelha média. Isso significa que o som da nossa própria voz chega aos nossos ouvidos não apenas pela via aérea, mas também pela via óssea. Existe, contudo, uma diferença muito importante entre a condução do som que chega aos nossos ouvidos pela via óssea e a do que chega pela via aérea; sons com frequências altas são conduzidos com menor eficiência pela via óssea do que pela via aérea e chegam aos nossos ouvidos com uma perda de aproximadamente 6 dB/ oitava. Em consequência, os parciais mais baixos do espectro se tornam mais dominantes no som conduzido pela via óssea (SUNDBERG, 2015, p. 220).

Sundberg ressalta que dessa maneira compreendemos o porquê de escutarmos a própria voz de maneira tão especial, mas, apesar de considerar que não devemos ignorar o “ouvir a si mesmos”, adverte que isso “[...] não oferece informações totalmente confiáveis sobre a produção vocal; o modo como ouvimos a própria voz, como foi visto, é influenciado pela acústica do ambiente e difere do modo como os outros a ouvem” (SUNDBERG, 2015, p. 220). De qualquer modo, a escuta parece ser fundamental para avançarmos na percepção da voz no âmbito da palhaçaria, na medida em que essa escuta possibilita uma abertura de si como sujeito ridículo e também o inverso: é essa abertura de si que possibilita o desenrolar de uma escuta. Nessa conjuntura, Denis, por exemplo, relatou o seguinte:

Acho que você tem que se escutar nesses momentos que você está em estados de humor ou até mesmo desligado do mundo. Como você expressa os sons do seu corpo? Quando você tá cansado, quando você se depara com a perda de alguém ou com o nascimento de um filho, quando você ganha um presente que você não esperava, quando você tá ansioso, tenso de verdade. [...] **às vezes a gente fica até sem voz, dependendo do que vê, do impacto que tá passando**, então é isso, se escutar e perceber que a gente tem uma polifonia (Denis, 2017, entrevista, grifo meu).

Se escutar é também se perceber, é tomar consciência de sua corporeidade cômico-palhacesca e de sua vocalidade em contextos diversos (na rua, no teatro, no circo, no hospital etc.). É a consciência de que essa corporeidade está vinculada a um estado não somente de humor, mas emocional, físico, espiritual, subjetivo.

Essa multiplicidade, apreendida da fala de Denis, amplia um pouco a noção da escuta como algo vinculado a si mesmo, ao *self*, quando aponta para suas percepções em relação aos seus estados emocionais, os quais se refletem em sua voz. Ao relatar que temos uma polifonia²⁹, Denis nos aproxima da possibilidade de pensarmos na multiplicidade de vozes que podemos produzir, na diversidade de vozes que somos e/ou que podemos ser. Aliás, que vozes podemos produzir, podemos ser? Podemos? Polifonias vocais na arte palhacesca?

Não pretendo discutir a atuação polifônica como um recurso para o/a palhaço/a, tampouco plasmar o conceito de polifonia no contexto desta pesquisa. Porém, é interessante perceber que essa multiplicidade de vozes, a qual Denis relatou e o pesquisador Ernani Maletta investiga, convida-nos a pensar que há sempre outras possibilidades vocais, discursivas, a que podemos lançar mão no contexto de uma performance. Assim, ao constituir a voz como um saber, que usos os artistas fazem de suas vozes poéticas? Quais planos de vocalidade por aí vibram? Antes de responder a essas questões, gostaria de apresentar uma quarta pista.

3.5 QUARTA PISTA: A ORGANICIDADE DA VOZ ARTIFICIAL

Durante o processo que culminou nesta pesquisa e na análise de dados que realizei por intermédio das entrevistas, foi possível perceber alguns pontos em comum entre alguns artistas e, ao mesmo tempo, de como esses pontos poderiam também constituir saberes relacionados à vocalidade dos/as palhaços/as. Um desses pontos vincula-se à organicidade da voz como artifice, isto é, uma voz criada para um contexto específico de performance. Para tentar entender essa pista, podemos encontrar, na materialidade das falas de Zé Regino e Jussier Lira, um exemplo que se

²⁹ A polifonia [...] é um termo emprestado da música e que se refere aos discursos que incorporam dialogicamente muitos pontos de vista diferentes, apropriando-se deles. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Em outros termos, a polifonia refere-se à qualidade de um discurso incorporar e estar tecido pelos discursos – ou pelas vozes – de outros, apropriando-se deles de forma a criar, então, um discurso polifônico (MALETTA, 2005, p. 47-48).

circunscreve ao teatro de bonecos. Os artistas tiveram alguns mestres que possibilitaram algumas experiências nesse meio, o qual enfatizarei um pouco para em seguida me deter na relação vocalidade-teatro de bonecos. Sobre essas influências, Jussier Lira, por exemplo, relatou:

[...] trabalhei um bocado de tempo com o finado Mestre Zezito, que é o palhaço Pilombeta, já aqui em Fortaleza né? Aí ele viajou *pra* Brasília pra fazer uns trabalho lá e eu fiquei aqui (Jussier Lira, 2017, entrevista).

José André dos Santos, mestre Zezito, palhaço Pilombeta, chegou a Brasília no começo dos anos 1990. Morou por volta de dois anos na cidade e depois, dando aulas de circo, acumulou um capital e conseguiu construir sua casa no município de Águas Lindas de Goiás, no chamado entorno do DF. Criou na cidade a Escola Circo, Boneco e Riso, transformando a vida de muitas crianças e adolescentes, que puderam aprender com ele os saberes do circo, do boneco e da palhaçaria. Mestre Zezito faleceu em 04 de maio de 2006. Num artigo publicado no Jornal Correio Brasiliense, de 02 de agosto de 2009, Zé Regino, que também teve influências de mestre Zezito, escreveu:

Arrisco a dizer que as últimas gerações de artistas que trabalham como palhaço na cidade de Brasília, a maioria carrega nas suas bagagens referências e influências do Mestre Zezito, se não pela convivência, pela experiência de um dia ter visto ele em cena e podido apreciar a incrível naturalidade e desenvoltura com que ele trazia à cena o seu inesquecível palhaço Pilombeta (REGINO, 2009, online).

Mestre Zezito foi um dos mestres com os quais Zé Regino mais teve contato e aprendeu com ele muito sobre o universo do/a palhaço/a. Em nossa entrevista, Zé Regino relatou uma experiência que teve com o mestre. Ele disse:

[...] o mestre Zezito, que era um mestre da palhaçaria popular, uma figura incrível, a gente teve vários momentos de troca e foi quem na verdade me deu o melhor exemplo que me fez entender essa coisa do palhaço, do mundo ao contrário, de ter uma lógica invertida. Na prática quem me mostrou foi ele. Ele me viu ensaiando um número que eu fazia num espetáculo que super funcionava e eu chegando *pra* participar de um evento e ele me viu ensaiando na coxia do teatro, passou, olhou, voltou, aí chegou com todo cuidado e falou: 'Zé, tá errado... olha só, quando você vai subir no banco, você tá fazendo certo, subir no banco é a coisa mais fácil do mundo, qualquer pessoa sobe e você cria dificuldade pra subir... tá certo, agora quando você vai rodar o prato, requer uma técnica' (Zé Regino, 2017, entrevista).

Além do mestre Zezito, pude encontrar nas falas dos artistas outros nomes, quais sejam, Chico Simões, mestre Solón e Carlos Babau, do grupo Carroça de

Mamulengos³⁰. Esses artistas e grupos, em algum momento, encontraram-se. É o caso de Chico Simões e mestre Solón, por um lado, e do mestre Zezito com o grupo Carroça de Mamulengos, por outro. Sobre o mestre Solón, cabe essa passagem da entrevista com Zé Regino, que relatou o seguinte sobre ele:

[...] um cronista social de como lidar com as histórias e de como usar a sua experiência de vida a seu favor. Ele fala que, olha, se você tá querendo usar esse boneco e não sabe como, fica atento, coloca esse boneco, deixa ele sempre no varal, sempre junto aos outros. Não deixa ele na mala não, se não você nunca vai usar ele. Vai que naquele dia você acorda e tá precisando de dinheiro, pode ser um bom dia pra usar o boneco. Se vai botar em cena, é ele que está sem dinheiro, o discurso é dele. Não vai falar de você não, é o boneco (Zé Regino, 2017, entrevista).

Ou seja: o boneco é o foco e o artista que o manipula constrói toda uma rede de sentidos que são propriamente do boneco. O discurso é dele. A fala é dele. A voz é dele. Constitui-se, nessa perspectiva, uma artificialidade vocal. Mas como isso pode reverberar na constituição de saberes vocais palhacescos? Como o teatro de bonecos e a relação com todos esses mestres da cultura popular propiciaram, efetivamente, tais saberes, que mais cedo ou mais tarde poderia desembocar no uso da vocalidade palhacesca?

Em primeiro lugar, esses mestres e todo esse contexto popular foram muito importantes na construção identitária dos artistas que aqui estou enfatizando (Zé Regino e Jussier Lira). Segundo, e aqui temos uma relação direta com a vocalidade, há o fato de que o trabalho com o teatro de bonecos requer muita atenção quanto ao uso da voz, pois contém elementos que podemos destacar para a tessitura de um saber vocal palhacesco, como veremos adiante.

Zezito, por exemplo, dizia a Zé Regino que ele teria que encontrar algo de engraçado na sua fala. Carlos Babau, por outro lado, foi quem ensinou a Jussier Lira o teatro de bonecos, de mamulengos, e instigou o artista a utilizar, por exemplo, um

³⁰ A Carroça de Mamulengos é uma trupe itinerante, de formação familiar, que há 40 anos viaja o Brasil apresentando sua arte. Formada por brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de histórias e palhaços, a família Gomide já alcança sua terceira geração. Carlos Gomide é o Carlos Babau de que Jussier comenta. Por sua vez, Solon Alves de Mendonça, mestre Solon, viajou o Brasil com seu Mamulengo Invenção Brasileira. “Artista talentoso e versátil, Solon criava as histórias que apresentava e esculpia todos os bonecos que utilizava em suas apresentações”. Por fim, Chico Simões criou o Mamulengo Presepada, no final dos anos 80, devido a convivência com Carlos Babau. Foi o mestre Solon quem presenteou o grupo de Chico Simões com os primeiros bonecos (SIMÕES, s. d., online). Mais informações em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Mestre%20Solon%20-%20Solon%20Alves%20de%20Mendon%3%A7a/>>. <<http://www.carrocademamulengos.com.br/>>. Acesso em 05 maio 2018.

instrumento musical que iria acompanhar toda sua performance com a vocalidade.

Jussier relatou:

Tinha um pessoal que foi meu professor também, que com ele eu aprendi o mamulengo, aprendi a fazer boneco né, teatro de boneco, foi com ele... que é da família Carroça de Mamulengo, foi com Carlos Babau, foi ele quem me ensinou. Aí ele foi e disse pra mim:

– Colorau, porque você não faz um trabalho diferente?

– Aí eu digo assim, como assim?

– Ó, na praça, eu não vi nenhum artista trabalhando com instrumento. Por que você não procura um instrumento pra você tabalhar?

– Aí eu digo assim, é *mermo né ma?* (Jussier Lira, 2017, entrevista).

A embolada, tão essencial ao trabalho de Jussier, foi introduzida em sua performance, em grande medida, devido a esse “conselho” que Carlos Babau deu ao artista. A embolada é a música do coco, um canto-dançado muito comum no Nordeste, de origem afro-ameríndia, com particularidades em cada estado (DANÇAS TRADICIONAIS, 2009). Colorau trabalha sempre em dupla e, com seu pandeiro, puxa a embolada em sua performance, entoando sua voz poética no meio da rua.

Por todo o exposto, essa artificialidade orgânica do teatro de bonecos configura-se numa pista que se vincula a essa trama de saberes vocais. Em seu artigo, *Reflexões sobre a voz no teatro de animação*, Isabela Irlandini, argumenta que:

Ao procurar formular um pensamento em relação ao uso da voz no teatro de bonecos, Jurkowski, um estudioso polonês do teatro de bonecos, faz a seguinte consideração: ‘a distorção da voz do boneco praticada há séculos expressa o desejo de encontrar uma forma correspondente à sua natureza artificial’ (2008, p. 48). Tal afirmação implica três pontos. O primeiro, é que a distorção é um elemento fortemente presente no uso da voz no teatro de bonecos tradicional. O segundo é que essa distorção da voz faz parte de uma longa tradição do teatro de bonecos. E a terceira é que a artificialidade segue àquela do boneco (IRLANDINI, 2011, p. 1).

Especificamente em relação à composição da vocalidade palhacesca, as experiências dos artistas com essa forma de teatro, cuja distorção na voz é um elemento notadamente presente, possibilitou um modo de criar vocalmente um sentido poético para aquilo que faziam com os bonecos. Essa distorção, trabalhada inúmeras vezes em diversos espaços e contextos com bonecos distintos, possibilitou criar condições para a exploração de vozes artificiais, isto é, vozes dos bonecos, como nos mostra acima Irlandini (2011).

Tal elemento de distorção, capaz de operar uma multiplicidade de estratos vocais, notadamente circunscritos à ludicidade dos bonecos, também é perceptível na performance de muitos palhaços e muitas palhaças que já tive a oportunidade de

assistir. Distorcer como alterar, torcer, desvirtuar, modificar certos padrões estabelecidos, adulterar. Uma torção da língua, da intensidade, da frequência, do ritmo, etc.

Estar em cena de diversas formas, de diversos modos, muitas vezes com vários bonecos ou mesmo com composições variadas para um mesmo boneco, do ponto de vista vocal, portanto, propiciou, no fazer artístico, experiências com a vocalidade que não podem ser desconsideradas e que também estão presentes na bagagem dos artistas aqui enfocados. Talvez, em algum momento, também tais experiências possam ter atravessado os/as demais artistas desta pesquisa, mas durante nossas entrevistas essa questão só surgiu com Jussier Lira e Zé Regino.

* * *

Assim, todas as pistas que pude perceber, até aqui analisadas, compõem o entremeado de vozes da pesquisa no tocante à constituição de saberes vocais. Esses saberes, no recorte aqui trabalhado, podem nos ajudar a compreender de que maneira as vocalidades dos/as palhaços/as se materializam no residual de suas experiências performativas por intermédio do modo como vão percebendo esse elemento de trabalho, um recurso que demanda um entendimento não somente múltiplo, como também desafiador e com diversas gradações de complexidade.

Esse recurso pode estar em relação com outros elementos e recursos que, milernamente, acompanham e alicerçam a arte palhacesca, quais sejam, a própria corporeidade, a mágica, as formas animadas, a acrobacia etc., e nesta pesquisa pode ser entendido e considerado como um saber inerente à arte palhacesca. Nessa perspectiva, como nos diz Dornelles (2009, p. 12):

[...] o palhaço se faz sempre numa constelação sígnica de riso, afetos, olhares, afetos, corpos, vozes, arrotos, rebeldias, inocências, teatros, circos, danças, andares, velocidades, desconstruções, trapaças. Trata-se de um artista se constituindo enquanto signo palhaço e, sendo palhaço, **precisa lançar mão de vários saberes a fim de sê-lo** (grifo meu).

É nessa constelação que o palhaço e a palhaça mobilizam seus saberes para se constituírem como tais em suas performances. Por fim, irei focar alguns usos poéticos da voz pelos artistas desta pesquisa, bem como outros possíveis usos, na tentativa de perceber e distinguir alguns termos e conceitos atrelados à vocalidade, contextualizando-os brevemente.

3.6 USOS DA VOZ POÉTICA COMO SABER PALHACESCO, USOS DA VOZ PALHACESCA COMO SABER POÉTICO

Nessa trama de constituição de saberes vocais, na qual as vozes dos palhaços e das palhaças são tecidas, poderíamos vislumbrar que/quais usos poéticos? É importante considerar que a questão da vocalidade não se configura, por si só, como a principal e/ou única linha de investigação dos/as artistas. O foco de todos/as é a arte do/a palhaço/a e, para alguns/algumas, essa arte se entrelaça em algum grau de intensidade com a vocalidade. Nesse viés, essas vozes corporificadas em performance como sonoridades que imprimem em sua materialidade uma ampla gama de sentidos poéticos, são movimentos do desejo dos/as artistas que, talvez, não seriam outra coisa, a não ser palhaços/as. Por isso lançam mão de múltiplos saberes nutridos pelos contextos formativos e/ou profissionais que vivenciaram, tais como o circo, o teatro, a rua, o hospital.

É no destilar dessa trama de saberes e experiências dos/as artistas que podemos vislumbrar alguns usos poéticos da voz, nos quais distintos planos de vocalidade (ICLE; ALCANTARA, 2011) operam.

3.6.1 Planos de vocalidade

Foi possível perceber que algumas palavras ditas pelos/as artistas durante as entrevistas comporiam, por assim dizer, possíveis usos poéticos da voz e, conseqüentemente, distintos planos de vocalidade na arte palhacesca, quais sejam, o da palavra, do gramelot, o da glossolalia³¹. Com relação à palavra, Manuela disse o seguinte:

Eu fui introduzindo para a Matusquella, um falar próprio dela, palavras, **um universo léxico** apropriado pra ela, então Matusquela não fala, de repente como eu falo, entendeu? Por exemplo, pode ter alguma coisa mais do interior do Goiás. *Uai sô, minha nossa senhora dos abestaido sô, uaii*. Então eu acho que tem um universo léxico assim que foi se criando *Esperaindaaaa! Esperainda* foi um achado, um vocábulo que pra mim foi um achado, sabe? Então tem as interjeições *né?* Você vai criando um universo léxico da sua palhaça entendeu? Que tem a ver com a lógica dela, no caso quando é a minha lógica, da minha palhaça, que é só do que eu posso falar né? (Manuela, 2017, entrevista, grifo meu).

³¹ A palavra glossolalia não foi dita por nenhum artista, no entanto, devido a sua zona de vizinhança com a noção de grammelot, foi necessário se ater a esse termo. Ao mesmo tempo, podemos considerar o próprio grammelot como uma proposta glossolálica, uma vez que o mesmo também opera rupturas na língua.

A palavra, no caso de Manuela, foi constituindo esse universo léxico de que fala, isto é, uma bagagem de palavras, um vocabulário poético e vocal de sua palhaça, Matusquilla. Além disso, a palavra, para a artista, adquire um estatuto simbólico muito preciso, na medida em que, como ela própria diz:

Eu como mulher tive que esperar uma outra perspectiva de palhaço, radicalizando essa identidade de uma maneira diferente, uma outra abordagem, então a minha palhaça nasceu em função de tudo isso e da dor também [...] (Manuela, 2017, entrevista).

A palavra pode estar numa canção, numa piada, numa frase dita muitas vezes sem sentido, numa *gag* falada. Igualmente pode estar atrelada a outros planos de vocalidade, pode ser repetida, distorcida, entrecortada, parodiada etc. Como vimos, essa materialidade vocal é extremamente rica no contexto da palhaçaria. A palavra pode também compor um discurso que denuncie as mazelas sociais do tempo do/a artista e de tantos outros, pode ter um cunho político-filosófico bastante agudo nesse sentido. A artista Manuela (assim como Sâmia e Paula também), por exemplo, faz da arte da palhaça um modo de vida que traz consigo toda uma discussão sobre a mulher palhaça e sua inserção na arte, o que reflete esse cunho político-filosófico. Ainda sobre a canção, ela me disse que

[...] aprender a cantar é uma coisa porque é a voz da palhaça colocada de uma maneira que possa promover a harmonia, que possa conseguir a afinação, que possa conseguir um outro tipo de vocalidade (Manuela, 2017, entrevista).

Esse outro tipo de vocalidade, que a palhaça refere em relação ao canto³², permite deduzir um plano vocal comum à palhaçaria. Ademais, pode-se brincar com essas formas vocais a tal ponto que canto e fala podem perfeitamente se confundir e essas diferenças podem aparecer muito borradas. Lembro-me, inclusive, de quando estudei com o músico do Théâtre Du Soleil, Jean-Jacques Lêmetre, numa oficina em Fortaleza. Ele não fazia distinção entre voz cantada e voz falada, justamente porque, no contexto da performance, o mais necessário seria não se preocupar com essa

³² No Brasil, no final do século XIX e início do século XX, palhaços cantores dominaram os picadeiros circenses. Esses palhaços, como nos aponta o pesquisador Melo Filho (2013, p. 64), “tornaram-se um fenômeno singular na cultura brasileira”. Podemos destacar alguns, tais como Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves e o português Polydoro. Mas o meu foco não é histórico. O que me interessa pensar nessa fala de Manuela é como a exploração da voz cantada exige do/a artista um saber e uma técnica específicos, que requer apoio respiratório, termo inclusive problematizado por Sundberg (2015), pois o autor diz que não é um termo preciso. Contudo, o que quero dizer é que a consciência dessa respiração para o ato de cantar não é a mesma com relação ao ato de falar, pois, além do apoio, é preciso afinação, percepção melódica, sustentação da voz, passagens de uma determinada nota para outra, etc.

distinção, mas sim trabalhar para ter uma maior elasticidade da caixa torácica com o fortalecimento de seus grupos musculares, maior capacidade respiratória para a emissão vocal e, por conseguinte, uma maior consciência corporal. Interessante observar, por outro lado, o que Zé Regino relatou sobre o canto. Ele disse o seguinte:

O João perguntou pra mim: ‘Zé, o que você amaria fazer?’. Eu falei cara, meu sonho de pessoa, é de cantar. Sempre quis cantar. E por que você não canta? Porque sou péssimo cantor. Até dentro do grupo, o pessoal pede pra eu cantar baixinho... [risos]. Eu sempre tive essa... aí desenvolvi um número que eu entrava em cena pra cantar com o microfone. Era ótimo porque quando eu cantava, quando acabava de cantar a primeira música que eu virava pra plateia e falava: ‘vou cantar a outra’. A plateia em peso, sempre, todas as temporadas que eu fiz: ‘Ah, não!’ [risada nossa] (Zé Regino, 2017, entrevista).

O João, a quem Zé Regino se refere, é o João Porto Dias. Essa fala de Zé Regino nos mostra um contraponto em relação ao “cantar bem”, o que pode se configurar como jogo para o/a palhaço/a, mesmo que, é oportuno acrescentar, o público espere em algum momento que o/a palhaço/a execute algo com maestria. De qualquer maneira, brincar com essas possibilidades é também constituir distintos planos de vocalidade. Outro exemplo sobre o canto, encontra-se nesta fala de José de Abreu: “Eu cantava, cantava paródia de dupla, cantava paródia só, era muita paródia que eu fiz... aí comecei a ganhar o *casamento*, o casamento era 50% no último espetáculo ne?” (José de Abreu, 2017, entrevista). Como podemos perceber, o canto constitui um plano de vocalidade bastante presente nas trajetórias de parte dos/as artistas.

Mas, voltando à palavra, o que a palavra diz – ou quer dizer – que pode tanto afetar o outro, incomodá-lo, questioná-lo, contemplá-lo, diretamente? E quanto ao poder, a palavra proferida pelo/a palhaço/a seria uma ameaça? É importante destacar que, no contexto europeu, por exemplo, o ano de 1864 foi um ano que definiu novos rumos para os/as palhaços/as. Segundo Bolognesi: “[...] os clowns nos picadeiros, finalmente puderam explorar a palavra para dar vida nova ao jogo clownesco” (BOLOGNESI, 2003, p. 69). Ainda segundo o autor:

No século XVIII, na França, o uso do vocábulo ‘teatro’ e os próprios edifícios teatrais eram privilégios concedidos pela Corte. Antes da Revolução de 1789, dois grandes gêneros de concessão permitiam o uso da palavra nos palcos franceses e deram-se em torno do Teatro de Ópera e da Comédia Italiana. Ao teatro das feiras, prioritariamente gestual, restou a busca de outros termos, tais como ‘*pièces muettes*’, ‘*à écriteaux*’ etc. Após a Revolução, em 1791, um decreto da Assembleia Constituinte aboliu a censura e os privilégios, contemplando o princípio do direito natural. Em 1794, entretanto, sob Napoleão, a censura foi restabelecida e, com ela, o regime dos privilégios. Em 8 de junho de 1806, um decreto restabeleceu a necessidade

de autorização de funcionamento para os teatros; em 25 de abril de 1807, outro decreto especificou os gêneros para os teatros; em 29 de julho do mesmo ano, um terceiro decreto fixou os oito teatros que receberiam autorização para funcionamento; os demais deveriam encerrar suas atividades ou alterar a denominação (BOLOGNESI, 2003, p. 37).

A censura, portanto, como um dispositivo do poder, pairava (e ainda não é muito diferente) sobre a arte, não somente teatral, tanto na França, como na Inglaterra, onde era proibido o uso do diálogo em cena no século XIX. Ao mesmo tempo, é curioso notar que foi no contexto da cultura inglesa que surgiu o “clown shakespeariano” (BOLOGNESI, 2003, p. 69), criado por William F. Wallet, um dos artistas palhaços da época, que, ao final de suas apresentações, declamava versos de Shakespeare. Em seu contraponto, tínhamos Tom Barry, e ambos trabalhavam com Philip Astley, tido como o “criador” do circo moderno. Eis que ocorre uma interessante e produtiva transformação. Segundo Bolognesi:

As façanhas daquele *clown* ‘primitivo’, essencialmente parodístico das proezas circenses, chegou até o século XX, adaptando-se, agora, às vestimentas, à maquiagem e às características dos Augustos. O tipo inicial, entretanto, foi se depurando, até alcançar uma divisão que apresenta uma indissociabilidade, apesar de seus contrastes. Após conquistar a palavra, os palhaços evoluíram para a criação de cenas curtas, geralmente alusivas ao próprio ambiente do circo (mas não necessariamente) (BOLOGNESI, 2003, p. 71).

Com essas contribuições do pesquisador Bolognesi, destaco que a palavra como um recurso cômico, historicamente, não foi assim tão fácil e tão permissível em ser utilizada. Podemos perceber, também, que a presença da palavra, e seu uso na performance palhacesca, provocou a criação de outras possibilidades de criação cênica nessa arte. Os “clowns shakespearianos”, “falantes”, se firmaram na dupla cômica do Branco e Augusto³³ e, por sua vez, “[...] a clássica oposição entre tipos distintos de palhaços, que se perpetuou por todo o século XX, recebeu da dupla Foottit e Chocolat, o seu toque definitivo” (BOLOGNESI, 2003, p. 72).

A palavra, no contexto desta pesquisa, é utilizada mais especificamente como um plano de vocalidade inerente à performance palhacesca dos artistas José de Abreu, Jussier Lira, Esio Magalhães e Zé Regino. Ao mesmo tempo, a artista Sâmia

³³ Segundo a pesquisadora Luciane Olendzki (2016, p. 34): “O clown Branco (Foottit) atuava como um tipo autoritário e despótico no jogo e na relação com o Augusto (Chocolat), dando-lhe bofetadas e chutes ao bel-prazer, fazendo-o de serviçal, repreendendo-o, corrigindo-o e tratando-o com malvadeza, esperteza e malícia; sempre tentando redimi-lo e ludibriá-lo por artimanhas e superioridade intelectual. Já o Augusto, apresentava-se como figura estúpida, crédula e inapta, sempre atrapalhado, sem conseguir realizar as coisas de forma eficiente e correta”.

Bittencourt, apesar de não fazer uso da palavra com a palhaça Nada, o faz com outra palhaça de sua criação, batizada pelo palhaço alagoano Biribinha. Trata-se da palhaça Pirrita; com ela, Sâmia usa intensamente a palavra. Com Pirrita, criou um número recentemente, chamado *A mulher mais forte do mundo*. Avançando em outros planos, encontrei nessa fala de Manuela um questionamento sobre a palavra. Ela se pergunta:

Palavra é o mais importante que eu posso fazer com a minha palhaça? Falar palavras é o mais expressivo que eu posso fazer sonoramente com elas? É uma pergunta que me faço (Manuela, 2017, entrevista).

Nesse sentido, Manuela argumentou sobre o *grammelot* (também escrito *gramelô*). A artista disse que também “[...] queria que ela falasse *grammelot*, que ela falasse uma língua inventada de mil línguas” (Manuela, 2017, entrevista). Mas o que seria o *grammelot*? De onde vem essa palavra? Dario Fo nos responde. Segundo ele:

Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Dessa maneira, é possível improvisar – ou melhor articular – inúmeros tipos de *grammelots*, referentes a diversas estruturas vernaculares (FO, 1999, p. 97).

No artigo de Sergio Nunes Melo, *O teatro de Dario Fo: desnudando Fo em Picasso nu*, o autor cita o discurso de Dario Fo na ocasião do recebimento de seu prêmio Nobel, em 1997. O artista nos diz, sobre o *grammelot*:

Ruzzante, o verdadeiro pai da *Commedia dell'Arte*, também construiu uma linguagem toda sua, uma língua de e para o teatro, baseada numa série de línguas: os dialetos do Vale do Pó, expressões em latim, espanhol e até alemão, todas misturadas com sons onomatopaicos de sua própria invenção. Foi com ele, com Beolco Ruzzante, que aprendi a me libertar da minha escrita literária convencional e a me expressar com palavras que se podem mastigar, com sons incomuns, com várias técnicas de ritmo e respiração, inclusive com o som balbuciante e nonsense do *grammelot* (FO apud MELO, 2015, p. 19).

Podemos perceber que a palavra *grammelot* advém de um contexto propriamente cômico e que designa uma mistura de sons que promovem um jogo de onomatopeias com intrínseca relação com o improvisado, um dos elementos basilares na arte do/a palhaço/a. Além disso, como podemos depreender da fala de Dario Fo supracitada, o *grammelot* reforça a relação com a *glossa*. Esse som balbuciante é o

som do grammelot, cujas onomatopeias extrapolam a própria imitação como uma figura de linguagem. Por outro lado, no que se refere à glossolalia, conforme Almeida e Lignelli, trata-se de uma

[...] palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de tranSES, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura [...], ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 74-75).

Nesse artigo, já citado no capítulo 1 e intitulado *No marulhar das Glossolalias em Artaud*, os autores aproximam e relacionam o conceito à obra de Antonin Artaud, analisando a possibilidade de que a “vocalidade glossolálica terá uma dimensão acústica como poética sugerida” (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 73). Evidentemente que a glossolalia não é tão simples de entender e reterei aqui alguns elementos da análise dos autores que se baseiam nas contribuições de Alessandra Pozzo³⁴.

Primeiro, a palavra é composta pelo termo *glossa*, do grego, que designa a “língua como órgão fonador, dialeto, linguagem e o termo *lailen* (verbo falar)” (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 75). Segundo, que esse termo, *glossa*, pode ter sido derivado de *glokes* (barba de *épi*) ou de *glokis* (ponta). Também poderia significar, segundo os autores, a própria palavra pronunciada, a língua, o dialeto, a própria linguagem. Os autores mostram, em síntese, que a “[...] glossolalia se liga a uma prática enunciativa que é marcada pela ininteligibilidade e pela necessidade de se explicar o desconhecido” (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 76).

O que mais me interessa perceber com a noção de glossolalia é que, diferentemente da noção de grammelot, ela não se vincula a um contexto de origem estritamente cômico. Cheguei a pensar, antes de estudar o termo, que a glossolalia era algo relacionado ao dom de falar em línguas, de “orar” em línguas evocando o espírito santo, mas os autores demonstram que a glossolalia não é um fenômeno religioso em absoluto, “[...] pois fazia parte de práticas pagãs, sobretudo em contextos marginais, como é o caso das práticas oraculares e outras liturgias na Grécia Antiga”

³⁴ “Especialista em linguagens estranhas e formas de expressão que estão na fronteira entre o signo e a língua, pesquisou o *grammelot* em Dario Fo e publicou o estudo *La glossolalie en occident* (2013)” (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016).

(ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 76). Os autores nos mostram, também, que se trata de um termo que foi apropriado pela psiquiatria, psicanálise e linguística, para “registros de patologias psíquicas e distúrbios da linguagem” (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 76). Por fim, ainda apoiado nos autores, é vital para a presente pesquisa pensar a glossolalia como “prática marginal” que:

[...] tem uma relação com tudo aquilo que fere determinadas normas, apontando para uma incompreensão de significados e, muitas vezes, até mesmo de um sentido imediato. Também se relaciona com uma experiência fundadora da produção do som por meio do corpo, ou seja, enquanto vocalizo, reverbero faço a matéria ressoar-me (ALMEIDA; LIGNELLI, 2016, p. 81).

Ao guardar certa relação com o sentido do delírio, da loucura e da inadequação não somente em relação às normas, mas muitas vezes em relação à própria vida, a glossolalia como um plano de vocalidade, sugerido na poética do/a palhaço/a, pode operar de modo a suscitar um uso vocal entremeado pelo estranho, pela capacidade de gaguejar na própria linguagem, como dizem os autores apoiados no filósofo Gilles Deleuze. Tratar-se-ia, portanto, de glossar, ou seja, as possibilidades de mil línguas em nenhuma, seja com ou sem palavras, mas sempre com o desejo provocado pelo espectro do grito e da potência de um corpo desejanse.

3.6.2 Um uso risível da voz

Sou uma pessoa tão esquecida, que quando eu chegava em casa de primeiro, entrava no banheiro, tomava banho, entrava *pra* sala de janta, jantava, ia pro quarto, soprava a lamparina, beijava a mulher, pendurava a roupa no prego e ia dormir na cama. E agora? Depois dessa doença? Eu entro no banheiro, janto, vou *pra* sala de janta tomo banho, entro pro quarto assopro a mulher, beijo a lamparina, boto a roupa na cama e durmo pendurado no prego (José de Abreu, 2017, entrevista).

Esta fala de Pimenta me arrancou boas risadas em nosso encontro. Essa brincadeira que o artista faz também pude ver presencialmente em sua performance. É interessante observar como Pimenta tem perspicácia para jogar com essas palavras. Essa estratégia é adotada pelo artista em seus improvisos ao lado do seu *partner*, seu mestre de cena. No jogo de perguntas e respostas que estabelecem entre si, Pimenta constrói essas pequenas histórias, sempre, segundo ele, com o objetivo de agradar ao público. Notadamente, o riso se faz presente em sua performance palhacesca disparado pela voz.

É nítido como o trocar de palavras provoca o riso, reforçando a relação com a *glossa* de que falamos há pouco. Conforme nos lembra Ximenes (2009), a partir de

seu estudo sobre a obra do filósofo Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*: “[...] para que as palavras sejam risíveis, deve haver certo desvio de suas intenções. O que é dito invariavelmente está carregado de um ou mais sentidos. O risível das palavras conduz a um raciocínio que é quebrado com o inusitado” (XIMENES, 2009, p. 4).

Por sua vez, o próprio Henri Bergson analisa o que denomina de comicidade das palavras, fazendo uma distinção entre a comicidade que a palavra exprime e o que ela cria. A primeira estaria ligada ao campo semântico, que muda de acordo com a época, com o contexto em que está inserida. A segunda, estaria ligada à própria estrutura da palavra, em seus aspectos fonéticos, sintáticos e morfológicos. Ximenes (2009) exemplifica as duas situações:

(I) Um sujeito entra num bar abraçado a dois mulherões.

– Me vê duas cocas.

– Família? – pergunta o balconista.

– Não. São prostitutas mesmo, mas estão morrendo de sede.

(II) A madre-superiora, no colégio de freiras, conversa com as alunas sobre suas ambições para o futuro.

– E você, Catarina, o que você quer ser quando crescer?

– Eu quero ser prostituta, madre.

– Você quer ser o quê? Perguntou a madre assustadíssima.

– Prostituta! – repetiu Catarina.

– Ah, que susto! – respirou aliviada a madre – Pensei que você tinha dito protestante (XIMENES, 2009, p. 5).

A fala de Pimenta com a qual iniciei o subcapítulo estaria, em consonância com o que Ximenes coloca, mais ligada ao sentido que a palavra exprime, a qual Bergson vai denominar de *interferência das séries*. Segundo ele: “[...] uma situação é sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes” (BERGSON, 1983, p. 71). A performance vocal de Pimenta se baseia nesse jogo de palavras, por intermédio do trocadilho, mas não se resume a ele. Por exemplo, Pimenta também trabalha com repetição e com *gag's faladas* muito comuns nos circos brasileiros.

Essa passagem que trago de nossa entrevista configura-se num exemplo de como ele cria sua performance vocal. Em específico, atrelada ao conceito de interferência de séries, a ideia de trocadilho é também abordada por Bergson (1983). Ele nos diz que:

No trocadilho, é de fato a mesma frase que parece apresentar dois sentidos independentes, mas apenas aparentemente. Há, em realidade, duas frases diferentes, compostas de palavras diferentes, que se pretende confundir entre si, obtendo vantagem de produzirem o mesmo som ao ouvido. Do trocadilho, passa-se por gradações imperceptíveis ao verdadeiro jogo de palavras. No caso deste, os dois sistemas de ideias se superpõem realmente numa única e mesma frase, e se lida com as mesmas palavras; tira-se proveito apenas da diversidade de sentidos que uma palavra pode assumir, em sua passagem do sentido próprio ao figurado. Assim é que quase sempre só encontraremos um matiz de diferença entre, de um lado, o jogo de palavras e, de outro, a metáfora poética ou a comparação que esclarece. Enquanto a comparação que instrui e a imagem que impressiona nos parecem manifestar o acordo íntimo da linguagem com a natureza, encaradas como duas formas paralelas da vida, o jogo de palavras nos faz pensar sobretudo num desleixo da linguagem, que esqueceria por um momento a sua verdadeira missão, pretendendo por si ditar normas às coisas, em vez de sujeitar-se às normas delas. O jogo de palavras trai, portanto um *desvío* momentâneo da linguagem e por isso, de resto, é que se torna engraçado (BERGSON, 1983, p. 65).

Dessa maneira, o trocadilho, tal qual busco aqui circunscrever e refletir com Bergson (1983), constitui-se num modo de brincar com a voz e com as palavras, quando o artista joga com o seu saber vocal em performance para a conquista e a provocação do riso.

O segundo exemplo que apresento refere-se ao artista Denis Camargo. Comentarei brevemente acerca de minha experiência como espectador ao assistir seu mais recente espetáculo, *o [Entre] Cravos & Lírios*.

Nesse espetáculo, Denis surge do interior de um túmulo, onde estava agarrado com um esqueleto, cujas cenas seguintes revelam que seria, supostamente, sua mulher amada em seu leito de morte. O palhaço, coberto de poeira, limpa-se e, ao mesmo tempo, reclama pelo fato de estar “sujo”.

A voz, em pequenas reverberações, apresenta-se como consequência direta das ações que o palhaço realiza. A ação simples e direta de limpar-se é o combustível que alimenta a produção vocal, sonora. As primeiras características do palhaço já são apresentadas nesse contexto: é um tanto emburrado, pouco paciente, um Branco, afinal.

Nesse desenrolar, a voz se faz presente como materialidade já na entrada que o palhaço faz em cena. Um ser estranho, cabelo arrepiado e imerso numa contradição palhacesca bastante produtiva: é avesso à sujeira, mas, ao limpar o banco com seu lenço, logo em seguida usa o mesmo lenço para limpar seu rosto. E, assim, a voz adentra noutros planos, de modo que palavras começam a surgir, nesse caso em inglês. Sobre o uso da língua inglesa, o ator argumenta:

[...] A gente tava assistindo muitos documentários de moradores de rua que alguns falavam em língua inglesa, um inglês macarrônico que pra mim era mais interessante. Não um inglês que você fala de forma formal, mas você ainda consegue se comunicar dentro de uma estrutura desestruturada. Então eu comecei a trabalhar, eu tava evitando falar, a Ana também, a gente tava querendo fazer um espetáculo não-verbal, mais com sons guturais, onomatopeias, mas em algum momento eu tive que estruturar algumas orações e aí depois essas orações tavam vindo cada vez mais (Denis, 2017, entrevista).

Denis explica que as pesquisas que balizaram o processo criativo também tiveram como referências, além de Beckett e o romance *Meu primeiro amor, O capote*, de N. V. Gogol, e a frase hamletiana *Ser ou não ser? Eis a questão*, que funcionou como disparadora para se pensar essas figuras da rua, tendo sido redimensionada pelos artistas para *Ser ou ter? Eis a questão*.

Um exemplo de situação em que Denis provoca o riso é quando ele presenteia o espectador com uma risada. Esse momento se repete por várias vezes, sendo uma marca que consiste num ataque vocal bastante agudo, emaranhado num tom desajeitado e ridículo. Em nosso encontro, Denis contou-me que trabalha nessa perspectiva dos sons, da materialidade e, para ele, em sua performance vocal, esse caminho é bastante explorado. Dessa maneira, o riso se faz presente na performance vocal do artista por intermédio da materialidade da voz.

Em literatura sobre palhaçaria e comicidade, não encontrei nenhuma ferramenta de análise que pudesse ampliar mais esta discussão, no entanto, podemos pensar em alguns pontos.

Do mesmo modo que Pimenta adota o trocadilho como forma de provocar o riso por intermédio da palavra, seria possível também pensar em como outras sonoridades operam nesse mesmo sentido? Quando Denis ri com seu jeito atrapalhado, com certa dose de loucura, e faz isso diversas vezes, provocando o riso na plateia, podemos pensar também na repetição, não só na comicidade de palavras. As risadas são pontuais e sempre em diálogo com a cena e com as ações que ele está executando naquele determinado momento. O público capta o sentido da ação atrelada à voz. É oportuno citar Barba (2010), que também trabalha nessa perspectiva, pensando a voz como estímulo para afetar o público. Segundo ele:

Nossos espetáculos eram um fluxo cuidadosamente orquestrado de estímulos vocais. Eles funcionavam como uma música sobre a qual navegavam as palavras, muitas vezes, numa língua incompreensível ao espectador (BARBA, 2010, p. 78).

Que estímulos vocais queremos dar, oferecer, ao espectador? Como eles se orquestram na dramaturgia e na performance do palhaço e da palhaça? Selecionei

esses dois exemplos, de Denis e de José de Abreu, para termos uma noção sobre a relação do riso com as vocalidades palhacescas. Além disso, podemos encontrar alguns elementos possíveis nessa relação. O trocadilho e o jogo de palavras constituem duas dessas possibilidades. Dessa maneira, podemos vislumbrar não somente saberes vocais palhacescos em performance, mas também possíveis usos poéticos dessas vozes.

Desse modo, quando proponho pensar numa trama de vozes vinculadas aos saberes que elas mesmas dão vida e sentido, almejo sintetizar alguns pontos que foram se tornando mais latentes no trajeto do trabalho de investigação. Esses pontos dizem respeito, com efeito, às pistas que analisei neste capítulo. Impulsionado pela questão dos clichês e estereótipos vocais, procurei compreender como minimizá-los ou dissolvê-los.

Por outro lado, tais pontos também se referem aos possíveis usos da voz poética como saber palhacesco e, ao mesmo tempo, usos da voz palhacesca como saber poético, com vistas a percebermos distintos planos de vocalidades que, em certa medida, podem apontar para pensarmos também o riso na voz palhacesca. Convém ressaltar que as vocalidades palhacescas não se restringem ao riso, contudo, esse é o elemento primordial de um palhaço, uma palhaça, lançando sempre uma possibilidade de quebras da seriedade e sisudez, como nos diz Wuo (2013), que argumenta:

O palhaço em cena quebra o lacre das convenções sociais, cria envoltórios sensíveis e exacerbantes de comunicação com a plateia, produzindo relação dialógica sem escape, que é hipnotizada pela rede invisível da comicidade. Por meio disso, ri das bobagens encenadas pelo cômico. A comicidade é uma linguagem transgressora imediata que detona as regras e extravasa a sua qualificação e o seu sentido como estilhaços invisíveis de uma bomba. Não sobra nada. Resta o vazio, sem rastros, nem pegadas, nenhuma pista a seguir, já que o riso tudo implode, destituindo uma ordem a ser seguida (WUO, 2013, p. 114).

Conclui-se que a presente trama vocal também se relaciona com o riso e com o cômico, os quais mobilizam quebras do plano de referência. Os envoltórios sensíveis e exacerbantes, de que Wuo nos fala, nos dão uma dimensão de como o riso opera tais quebras. Bombas de riso, bombas de afeto, os palhaços e as palhaças estão por aí mundo afora bombardeando seus mais distintos públicos e espectadores. Suas vocalidades operam notadamente como saberes, práticas e poéticas específicos de uma genealogia cômica profunda da qual esses/as artistas não se desvencilham.

CLOWNSIDERAÇÕES PALHACESCAS

Ao longo de todo este processo de pesquisa, muitas perguntas povoaram minha cabeça. Inicialmente, não sabia muito bem como ir, para onde ir e de que modo esse movimento poderia resultar efetivamente numa pesquisa. Acreditava, não sei por qual razão, que compreenderia o universo da vocalidade do palhaço e da palhaça apenas adentrando nas pesquisas sobre os palhaços musicais, como disse na introdução. Em alguma medida, essa relação não pode ser simplesmente ignorada, basta vermos, por exemplo, que Colorau alcançou novas maneiras de performar com a voz após o foco no pandeiro. Ou também de como a artista Manuela, que se considera uma excêntrica musical, com especial relação com a viola caipira e o imaginário goiano, passou a se relacionar com a canção e o cantar, por intermédio dessa perspectiva musical. Mas apesar dessas questões, o ato de pesquisar foi me apontando modos de ver e rever constantemente o presente estudo, o qual me conduziu ao cerne da pesquisa: as vocalidades palhacescas.

Por vezes, acreditei que não tinha dados de análise suficientes para aprofundar o trabalho como queria ou como idealizava que fosse e, aos poucos, pude perceber que aquela frase, aquela palavra, aquele pensamento dito por um/a palhaço/a poderia se desdobrar e se desenrolar um pouco mais, tecendo e destecendo os fios da pesquisa, cujo desafiador novelo desponta para algo bem mais complexo em relação ao que esta investigação pôde lançar. O que se tem aqui é apenas uma tentativa de alinhavo das vozes dos palhaços e das palhaças e(m) seus processos de subjetivação, com a minha voz, meu olhar, minha breve experiência.

Nesse processo, tentei dar forma ao meu maior desafio: amalgamar as vozes da pesquisa com dois campos teóricos bastante abrangentes e repletos de pequenos detalhes, uma infinidade de elementos: o campo teórico da vocalidade, no qual se circunscreve também a própria questão da voz, da voz poética e da oralidade; e, também, o da palhaçaria, esse universo mágico e fantástico pelo qual corpos de palhaços e palhaças atravessam.

Esse desafio não cessou porque esse texto findou. Na realidade, ele ainda perdura por entre as linhas que escrevo. Todavia, busquei propor uma textualidade que pudesse articular as falas dos/as entrevistados/as com o argumento central de cada capítulo/subcapítulo, para dar forma ao trabalho de um modo menos tradicional (revisão bibliográfica, metodologia e análises). Ao contrário, procurei mesclar as

referências bibliográficas às análises das entrevistas, discutindo os dados produzidos como fonte da reflexão e como dispositivo por intermédio do qual emergiram as categorias de análise.

Ao mergulhar nesta pesquisa, escrever e reescrever, respirar, fracassar, viver/ser o palhaço que aqui vos fala, e, ao mesmo tempo, cobrar-se, questionar-se, bloquear-se, sentir dores, sentir medo, foram algumas das ações e sensações que me acompanharam durante quase toda a travessia. Um movimento intenso atravessado por uma alucinante velocidade de acontecimentos não somente artísticos. Nomadismo da própria existência. Essa é a própria vida, que não se separa do artista, do palhaço, do pesquisador e do sujeito que sou.

Reitero que esta dissertação procurou compreender e refletir, num recorte delimitado com os oito artistas estudados, em suas experiências oriundas do circo, do teatro, da rua e do universo popular, como se constituem as vocalidades desses/as sujeitos e sujeitas. Vale dizer, nesse viés, que eu também fui percebendo minha própria vocalidade como palhaço de uma maneira mais atenta, seja no hospital, em saídas de rua ou mesmo na criação e apresentação de meu primeiro número solo. Um processo que ainda estou vivenciando e que também tem me possibilitado aguçar os sentidos, sobretudo a escuta, em relação à vocalidade que um palhaço ou uma palhaça pode lançar mão em uma performance.

As vocalidades aqui estudadas são detentoras, em si mesmas, de saberes e usos que nos possibilitam pensar algumas pistas capazes de apontar setas e direcionalidades com relação à voz profissional do/a artista palhaço/a. Todo o trabalho de pesquisa foi sendo articulado nesse sentido. Muitas vezes, para nós palhaços e palhaças, a vocalidade se apresenta como uma questão no mínimo, embaraçosa (tanto em relação à “técnica”, como em relação à percepção de si – no caso do timbre, por exemplo, de “não gostar” de sua voz, etc.).

As vocalidades deste estudo, por outro ângulo, também nos propicia pensá-las na iniciação à arte palhacesca e por conseguinte, nas metodologias, abordagens e/ou práticas que se fazem presentes nesse momento simbólico, o qual talvez seja o início de uma grande e prazerosa jornada. Tais vocalidades materializam-se em planos, em linhas e traçados poéticos por intermédio dos corpos que as emanam e das performances que as engendram. São um valioso manancial subjetivo, simbólico, poético, cômico, risível, grotesco, jocoso, enfim. Uma riqueza profunda e notadamente complexa que não se encerra por aqui.

É importante destacar também, o papel que alguns grupos, artistas e mestres tanto da palhaçaria como da cultura popular, desempenharam e, em alguns casos, ainda desempenham na formação de palhaços e palhaças Brasil afora, para além do tema desta pesquisa. É caso do grupo Lume Teatro, do grupo Carroça de Mamulengos, dos mestres/artistas Zezito, Sólon, Chico Simões, dentre outros, como vimos ao longo da dissertação. Ademais, também cabe salientar a intensa atuação dos/as artistas desta pesquisa em diversos projetos, iniciativas e criações que possibilitam que a arte da palhaçaria esteja sempre presente e alcance os mais diversos públicos.

Por fim, acrescento que a força e a potência da vocalidade na arte palhacesca, pode operar mudanças significativas quanto aos modos de palhaçar. Foi o que aconteceu com Zé Regino, por exemplo, que criou uma nova identidade vocal por intermédio de uma experiência peculiar atrelada à sua memória. Lembrando o que nos diz Zumthor (1993, p. 139): “A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória”. Assim também o foi com Jussier, que deixou de ser o palhaço Lambreta e se tornou um grande mestre da arte de rua, dando vida ao palhaço Colorau. Essa potência, como vimos, constitui também, em certa medida, as demais vocalidades aqui estudadas.

Dessa maneira, uma possível noção de vocalidades palhacescas, portanto, pode ser aqui **ênfatizada e reiterada**: ela faz, em maior ou menor intensidade, borrar a linguagem e desestabilizar/dissolver os sentidos rígidos dos discursos e das normas por intermédio das travessuras, trapaças e transgressões do/a artista palhaço/a. A voz poética é seu elemento vital e que vibra em sinergia com a corporeidade. Com efeito, as vocalidades palhacescas fazem vibrar modos de vidas desejantes por meio dos corpos permeáveis, flexíveis e porosos que as constituem, trazendo à tona a crítica e o riso.

Nessa perspectiva, no sentido de potencializar a arte palhacesca no tocante às vocalidades, proponho pensarmos possíveis movimentos dessa potência e assim destaco três pontos que o presente estudo pôde lançar: 1) compreender a vocalidade palhacesca em seu campo material e sua gama de possibilidades como fonte produtora de sons e de distintos planos vocais; 2) provocar um olhar multiperspectivado sobre a voz como recurso cênico-palhacesco no seio do jogo pedagógico, para fazer desestabilizar um pensamento de que palhaços e palhaças sempre se iniciam sem relação com a produção vocal; e 3) sugerir estratégias de

intervenção estético-poéticas capazes de problematizar os clichês de estereótipos vocais presentes na arte palhacesca, instigando condutas de criação e de saberes que os minimizem ou os dissolvam. Esses pontos foram possíveis de serem pensados no jogo entre o saber empírico dos e das entrevistadas e o universo de conceitos aqui travados

Léo Bassi, cômico-palhaço-bufão de intensa atuação, que encontra na voz uma preciosa força poética e política, no seu modo performático de provocar a crítica e o riso, tem uma percepção que nos instiga, pois diz que “[...] na história do circo, os palhaços, tinham um grandíssimo comentário político. [...] o palhaço era a alma e o espírito do circo; era ele que podia falar. [...] era a voz do pobre, era a alma, o espírito do povo” (BASSI apud SACCHET, 2009, p. 27-28). Compreendo que a genealogia da tipologia cômica do/a palhaço/a não se restringe ao circo, sobretudo na contemporaneidade, em que a atuação desses/as artistas em outros espaços, como o teatro, o hospital, a rua etc., tem se intensificado e se difundido. Porém, de que maneira tem se dado os usos e saberes da voz poética na arte palhacesca? Como a iniciação pode potencializar esses usos/saberes não necessariamente para fazer palhaços e palhaças “falarem”, “produzirem sons”, tampouco para seguirem poéticas como a de Léo Bassi, mas sim para mergulharem em investimentos peculiares de energias que as vocalidades palhacescas disparam? Que demais camadas de saberes pode haver por entre as vozes de palhaços e palhaças? Como se constitui saberes vocais nesta arte tão peculiar? Perguntas que ressoam e, certamente, outras mais ressoarão, sempre num desejo instigante de mergulhar na palhaçaria, envolvendo, nesse sentido, não a questão da vocalidade. Um movimento para a toda vida, pela vida toda.

Gostaria de finalizar com essa passagem da entrevista de José de Abreu, na qual ele expressa seu amor pela profissão palhaço: “E vou levando a vida de palhaço, é bom demais, eu amo a vida de palhaço. Eu vou morrer... eu quero morrer no picadeiro ó cara” (José de Abreu, 2017, entrevista). Eu também vou levando essa vida e a história dos/as artistas desta pesquisa, com quem aprendi imensuravelmente, provocou um mergulho profundo em mim mesmo e uma vontade imensa de fazer vibrar a minha voz como artista palhaço mundo afora. A resistência e persistência em seguir fazendo arte e palhaçaria, sobretudo no Brasil de hoje, solapado pelos desmontes e retiradas de direitos, nunca foi tão urgente e necessária. Por isso, por

intermédio de nossas vozes e nossos corpos, palhaços e palhaças do mundo todo, uni-vos!



Figura 13 – Zé Fulero.

Fonte: Foto de Itayonara Rodrigues. Arquivos do Autor.

REFERÊNCIAS

ACHA, Renato. Manuela Castelo Branco fala sobre o III Encontro de Palhaças de Brasília. **Acha Brasília**, Brasília, 23 out. 2012. Disponível em: <<http://www.achabrasilia.com/iii-encontro-de-palhacas-de-brasilia/>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Ano 6, v. 6, n. 1, 2002.

ALEIXO, Fernando Manoel. **Coporeidade da voz**: estudo da vocalidade poética. Campinas: Unicamp, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ALEIXO, Fernando Manoel. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. **Moringa**, João Pessoa, UFPB, v. 1, n. 1, p. 103-116, 2010.

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corpo-voz**: revisitando temas, revisando conceitos. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

ALMEIDA, Gil Roberto. **diferença voz glossolalia artaud performance**. Brasília: UnB, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. No marulhar das glossolalias em Artaud. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, UFRGS, v. 6, n. 1, p. 71-93, 2016.

ALÔ, criançada! Mostra de palhaços tem espetáculos 0800. **Catraca Livre**, São Paulo, 16 nov. 2016. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/brasil/agenda/gratis/alo-criancada-mostra-de-palhacos-tem-espetaculos-0800/>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

ASSMANN, André. **A Vocalidade Poética do Ator em Seu Processo de Criação a partir de uma Experimentação Cômica**. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1983.

BITTENCOURT, Sâmia. **Entrevista VIII**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Fortaleza, 6 de junho de 2017. (Não publicada).

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circos e Palhaços Brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Editora UNESP, 2009.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Uns fazem palhaçadas, outros palhaçarias. In: CIRCUS: FESTIVAL INTERNACIONAL SESC DE CIRCO, 2017, São Paulo. **Texto publicado no evento**. São Paulo, 2017. p. 26-27.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRASIL, José de Abreu. **Entrevista VI**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Fortaleza, 6 de junho de 2017. (Não publicada).

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Tradução de Antonio Mercado. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CAMARGO, Denis. **Entrevista III**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 18 de abril de 2017. (Não publicada).

CARDOSO, Manuela Castelo Branco de Oliveira. **Entrevista IV**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 20 de abril de 2017. (Não publicada).

CIRCOS resistem diariamente. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 26 mar. 2015. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/circos-resistem-diariamente-1.1252504>>. Acesso em: 01 maio 2018.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action**: the experiential anatomy of body-mind centering. Massachusetts: Contact Editions, 1993.

DANÇAS TRADICIONAIS. Coco - Informações Gerais. **Projeto Digital Mundo Miraira**. Fortaleza: IFCE, 2009. Disponível em: <<http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/DancasTradicionais/CocoPraia/Coco%20-%20Informacoes%20gerais.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DORNELLES, Juliana. **Pelo Vigor do Palhaço**. São Paulo: PUC, 2009. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009.

DUARTE, Adriane da Silva. A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais. **Interface**, Botucatu, v. 2, n. 2, p. 205-206, 1998.

EMPATIA. **Dicionário do Aurélio**. 2018. (site). Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/empatia>>. Acesso em: 20 maio 2018.

ESTRIDENTE. **Dicionário do Aurélio**. 2018. (site). Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/estridente>>. Acesso em: 20 maio 2018.

FERRACINI, Renato. As setas longas do palhaço. **Sala Preta**, São Paulo, USP, v. 6, p. 65-69, 2006.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

FREIXE, Guy. O clown no ensino de Jaques Lecoq. **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, n. 24, p. 37-45, 2018.

FUGANTI, Luiz. O corpo em devir. **Sala Preta**, São Paulo, USP, v. 7, p. 67-76, 2007.

GALVÃO, Ana Oliveira; BATISTA, Antonio A. Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, v. 36, n. 128, p. 403-432, maio/ago. 2006.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz**: partitura da ação. São Paulo: Summus, 1997.

HOLESGROVE, Thomas. **Organicidade e liberação da voz natural**: princípios de uma técnica corporal de transmissão. São Paulo: USP, 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, p. 9-27, 2011.

ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 129-135, jul.-set. 2011. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5733/4275>>. Acesso em: 30 maio 2017.

IRLANDINI, Isabela. Reflexões sobre a voz no teatro de animação. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2011.

JACOBS, Daiane Dordete. Voz em Performance – reflexões sobre a performatividade da voz em trabalhos de Meredith Monk, Laurie Anderson e Vito Acconci. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6., 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ABRACE, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/JACOBS,%20Daiane%20Dordete%20Steckert.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A Entrevista Compreensiva**: um guia para pesquisa de campo. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2011.

LIGNELLI, César; ALMEIDA, Gil Roberto. **Vozes do Fracasso**. Brasília, 2017. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

LIGNELLI, César. **Sons & cenas**: apreensão e produção de sentidos a partir da dimensão acústica. Brasília: UnB, 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena**. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**. California: Drama Publishers, 2006.

LIRA, Jussier. **Entrevista VII**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Fortaleza, 6 de junho de 2017. (Não publicada).

MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Técnica Klaus Vianna**: apontamentos sobre a produção cinético-sonora. Brasília: UnB, 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/21271/1/2016_K%C3%A1tiaMilenedosSantosMaffi.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2018.

MAGALHÃES, Esio. **Entrevista I**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Campinas, 01 de março de 2017. (Não publicada).

MALETTA, Ernani de Castro. **A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica**: Princípios e Práticas. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Revista Urdimento**, Florianópolis, UDESC, v. 1, n. 22, p. 39-52, 2014. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/1414573101222014039/3212>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

MAMBEMBEIRO. Repórter Mambembeiro conversa com palhaço Zambelê. **EBC**, Brasília, 21 maio 2017. Disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/mambembeiro/>>

2017/05/reporter-mambembeiro-conversa-com-palhaco-zambele>. Acesso em: 02 jun. 2018.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Sete postulados para uma pedagogia da vocalidade poética. **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, n. 17, 2015. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/55237>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MELO FILHO, Celso Amancio de. **A música como recurso cênico de palhaços**: Cia Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo. São Paulo: UNESP, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

MELO, Sergio Nunes. O teatro de Dario Fo: desnudando Fo em Picasso nu. **Revista Cena**, Porto Alegre, UFRGS, n. 19, 2015.

OFICINA explora arte circense como ferramenta do ator. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 04 mar. 2015. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/oficina-explora-arte-circense-como-ferramenta-do-ator-1.1234848>>. Acesso em: 01 maio 2018.

OLENDZKI, Luciane Campos. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operações de funções e princípios da arte clownesca. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 33-52, 2016.

OLIVEIRA, José Regino. **Entrevista V**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 26 de abril de 2017. (Não publicada).

PAULA, Alexandre de. Roteiro de Entre cravos e lírios mostra dois homens excêntricos à margem da sociedade. **Divirta-se Mais**, Brasília, 24 out. 2014. Disponível em: <http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2014/10/24/noticia_programese,152178/roteiro-de-entre-cravos-e-lirios-mostra-dois-homens-excentricos-a-marg.shtml>. Acesso em: 02 jun. 2018.

PIMENTA, Daniele. **Antenor Pimenta**: circo e poesia: a vida e o autor de – E o céu uniu dois corações. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2005.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. **ILINX – Revista do Lume**, Campinas, UNICAMP, v. 1, n. 1, p. 121-127, 2012a.

PUCETTI, Ricardo. O Clown através da máscara: uma descrição metodológica. **ILINX - Revista do Lume**, Campinas, UNICAMP, v. 1, n. 1, p. 83-93, 2012b. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/194>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

REGINO, José. O inesquecível palhaço Pilombeta. **Correio Braziliense**, Brasília, 02 ago. 2009. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/>>

noticia/diversao-e-arte/2009/08/02/interna_diversao_arte,131439/o-inesquecivel-palhaco-pilombeta.shtml>. Acesso em: 02 maio 2018.

REIS, Demian. **Caçadores de Risos**: o mundo maravilhoso da palhaçaria. Salvador: UFBA, 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar Com Grotowski com as Ações Físicas**. São Paulo, Perspectiva, 2012.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17730>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SALLAS, Paula Renata da Rocha e. **Entrevista II**. Entrevistador: Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 14 de abril de 2017. (Não publicada).

SILVA, Erminia. **Respeitável público...** o circo em cena. São Paulo: Funarte, 2009.

SILVA, Erminia; MELO FILHO, Celso Amâncio de. **Palhaços Excêntricos Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, Pedro Eduardo da. **A Formação do Palhaço Circense**. São Paulo: UNESP, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SIMÕES, Chico. **Mamulengo Presepada**: o grupo. S. d. Disponível em: <<http://www.mamulengopresepada.com.br/quem-somos/>>. Acesso em: 02 maio 2018.

SOARES, Nara Marques. **A Voz do Clown**. Ensaio de Conclusão de Curso (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996. Disponível em: <http://www.academia.edu/22363403/A_VOZ_DO_CLOWN>. Acesso em: 01 maio 2018.

SPAGHETTI. **Seres de Luz Teatro**. 2012. Disponível em: <<http://www.seresdeluzteatro.com.br/spaghetti/>>. Acesso em: 01 maio 2018.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz**: fatos sobre a voz na fala e no canto. Tradução de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp, 2015.

TEMPERO de Riso. **Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri**. Nova Olinda, 2010. Disponível em: <http://www.fundacaocasagrande.org.br/novidade_XII_mostra_tempero_do_riso.php>. Acesso em: 01 maio 2018.

TESSARI, Roberto. Para uma contra-história do espetáculo moderno: primeiras notas sobre o teatro dos ciarlatani (charlatães). Tradução de Ivanildo Piccoli Santos. **Conceição**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 4-14, 2017.

WUO, Ana Elvira. A linguagem secreta do clown. **Revista Integração**, São Paulo, ano XV, n. 56, 2009. Disponível em: <<http://www.teatronacomunidade.com.br/wpcontent/uploads/2014/02/A-linguagem-secreta-do-clown.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2017.

WUO, Ana Elvira. Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível, risível e espontâneo na (des) formação do ator. **Revista ouvirOUver**, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 108-116, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/28129/15507>>. Acesso em: 03 out. 2017.

WUO, Ana Elvira. **Clown**: “desforma”, rito de iniciação e passagem. Campinas: UNICAMP, 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321826/1/Wuo_AnaElvira_D.pdf>. Acesso em: 5 maio 2017.

WWW para Freedom. Direção, Atuação e Concepção: Esio Magalhães. Dramaturgia: Esio Magalhães e Tiche Vianna. Produção: Barracão Teatro. Campinas, s. d. Disponível em: <<http://barracaoteatro.com.br/espetaculo/www-para-freedom>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

XIMENES, Fernando Lira. Procedimentos para Cenas Cômicas: a palavra. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 5., 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a Voz**: a “literatura medieval”. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA

- Dados de identificação:

Nome:

Nome profissional:

Data de nascimento:

Escolaridade:

1. Você lembra a primeira vez que usou a voz em cena como palhaço?
2. Você usa a voz como um recurso cômico? De que maneira?
3. Nos cursos que ministra, já se deparou com alguma situação onde a questão vocal surgiu como um problema?
4. Se você precisasse me ensinar a usar a voz como palhaço, o que me diria primeiro?
5. Você pode me dizer quem foram os seus mestres e mestras? Eles, em algum momento, abordaram a questão da voz?
6. Você pode comentar um pouco sobre os excêntricos musicais e se, ao seu ver, há alguma relação entre eles e a vocalidade?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

Termo de consentimento informado UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPG-CEN

A ideia central do projeto de pesquisa *Vocalidade e Palhaçaria: um estudo sobre a aprendizagem da voz com palhaços/as* é investigar como a voz poética desses/as artistas se faz presente em seus trabalhos como recurso cênico e cômico, além de investigar possíveis desdobramentos que a voz poética propicia na construção de saberes vocais do/a palhaço/a. Nesse intento, realizarei entrevistas com palhaços e palhaças de algumas regiões do Brasil, com ou sem experiência pedagógica na transmissão desse saber milenar, de forma a coletar informações sobre suas experiências artísticas, criativas e pedagógicas, para relacioná-las ao material teórico-prático que venho investigando. Declaro estar comprometido com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, bem como a transcrição das mesmas, acompanhada pelas observações do grupo de pesquisa GETEPE, Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance, vinculado a Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob coordenação do Prof. Dr. Gilberto Icle, também orientador desta pesquisa. Os dados e resultados individuais da investigação estarão sempre sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes das/dos participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito, que venha a ser publicado, a menos que a/o participante consinta expressamente a publicação de seu nome.

Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à entrevistada ou entrevistado. Se no decorrer da pesquisa, a/o participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer ônus.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente o/a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente, pelo telefone pessoal (61) 98406 6495 e também pelo (61) 3107 6134, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de Brasília, PPG-Cen, Instituição/Programa da qual faço parte como discente de pós-graduação em nível de mestrado.

_____, ____ de _____ de _____.
Guilherme Bruno de Lima – ator, palhaço e pesquisador

Após ter sido devidamente informada/o de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu _____, RG n.º _____, concordo em participar desta pesquisa. Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

_____, ____ de _____ de _____.
_____.

Assinatura da/o artista participante.