

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Do picadeiro às salas de aula, memórias e reflexões sobre um aprendizado e suas reverberações pedagógicas

Cecília Borges

Para citar este artigo:

BORGES, Cecília. Do picadeiro às salas de aula, memórias e reflexões sobre um aprendizado e suas reverberações pedagógicas. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0107>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



Do picadeiro às salas de aula, memórias e reflexões sobre um aprendizado e suas reverberações pedagógicas¹

Cecília Borges²

Resumo

Esse artigo aborda relatos e reflexões sobre a linguagem de palhaços/as circenses, a partir da experiência da autora como integrante da companhia brasileira Circo Udi Grudi, investigando possíveis contribuições para a pedagogia das artes cênicas.

Palavras-chave: Circo. Palhaço/a. Pedagogia. Artes cênicas.

From the circus arena to the classrooms, memories and reflections on circus learning and its pedagogical reverberations

Abstract

This article addresses memories and reflections on the language of circus clowns, based on the author's experience as a member of the Brazilian company Circo Udi Grudi, investigating possible contributions to the pedagogy of performing arts today.

Keywords: Circus. Clown. Pedagogy. Performing arts.

Del picadero a las aulas: memorias y reflexiones sobre un aprendizaje circense y sus repercusiones pedagógicas

Resumen

Este artículo aborda relatos y reflexiones sobre el lenguaje de los propios payasos de circo, a partir de la experiencia del autor como integrante de la compañía brasileña Circo Udi Grudi, investigando posibles contribuciones a la pedagogía de las artes escénicas en la actualidad.

Palabras clave: Circo. Payasos. Pedagogía. Artes escénicas.

¹ Revisão ortográfica e gramatical realizada por Natasha Centenaro. Doutora em Letras – Teoria da Literatura (PUCRS). Mestra em Letras – Escrita Criativa (PUCRS). Licenciada em Letras - Português e bacharela em Com. Social – Jornalismo (PUCRS).

² Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Educação Artística pela Universidade de Brasília (UnB). Professora na Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). [✉ ceciliaalborges@gmail.com](mailto:ceciliaalborges@gmail.com)
[📄 http://lattes.cnpq.br/9294403891689826](http://lattes.cnpq.br/9294403891689826) [📄 https://orcid.org/0000-0002-9465-187X](https://orcid.org/0000-0002-9465-187X)



Figura 1- Cisquicilia na estrada com o Udi Grudi. Na foto: Cecília Borges (à esquerda), Fernando Gama (ao centro) e Marcelo Beré (à direita). Foto: Arquivo da autora.

Puxando fios nas memórias, para início de uma história

Memórias de tardes ensolaradas, divertidas e empoeiradas, final dos anos 1980, uma trupe, um circo de lona amarela lindamente remendada com estrelas azuis. No meio do terreno empoeirado, muita risada e leveza no aprendizado disfarçado de brincadeira, vivenciado com a companhia brasiliense Circo Udi Grudi, em meio aos desafios de levantar mastros e sustentar o sonho de viver o/do circo com muitas gambiarras³.

A memória traz consigo o esquecimento de algumas datas e nomes – afinal, estamos falando de alguém que recebeu o nome de Cisquicilia como palhaça –, por outro lado, mantém-se intensa, quando se trata de rememorar as experiências que me atravessaram, durante três anos, como integrante da companhia de circo brasiliense Udi Grudi, participando de espetáculos diários sob a lona do circo, entre

³ De acordo com o dicionário Online de Português: Gambiarra: s.f.: 1) Solução improvisada para resolver um problema ou para remediar uma situação de emergência; remendo. 2) Extensão ilegal com o propósito de roubar energia elétrica. 3) Teatro: rampa de luzes suspensa na parte anterior e superior do palco. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/gambiarra/>. Acesso em: 07. nov. 2020.



os anos de 1987 até 1989.

Memória empoeirada, memória ensolarada, iluminada como um *tiro de gargalhada* ou ainda, uma *explosão de gargalhada*, ao contrário do que sugerem as primeiras palavras dessas expressões frequentes no universo do circo, algo que constrói um comum: o riso coletivo diante do erro, da vulnerabilidade ou da astúcia assumidos pelo(a) palhaço(a).

Aliás, Sigmund Freud explica o riso em *Os chistes e suas relações com o inconsciente* (1905), como descarga de energia excedente, sublimação de pulsões humanas agressivas e/ou violentas. Seria bom, então, ter mais circos, palhaços(as), comediantes, pessoas que saibam rir de si mesmas e com o outro, para, talvez assim, vivermos um mundo humano menos violento.

E por falar em violência, puxando o fio da memória, lembro-me de uma ocasião em que, durante um espetáculo noturno do Circo Udi Grudi, um homem do público sacou um revólver e deu um tiro para o alto; felizmente, sem ferir ninguém. Como geralmente em situações emergenciais tenho reações inusitadas, fui ao encontro do homem que estava na arquibancada, em pé, ou quase, tanto quanto a embriaguez lhe permitia, com camisa e calça social amarrotadas e tortas. Vi ali sinais de muitas lutas, mágoas, injustiças.

Com meus companheiros de cena, todos homens, ao meu lado e atrás de mim, fomos nos aproximando da fatídica arquibancada enquanto eu conversava com o homem armado e bêbado: “Calma, o senhor deve estar cansado, não teve um dia bom, guarda essa arma, vai pra casa descansar e volta pra ver o espetáculo outro dia. O pessoal vai providenciar um convite para o senhor.” Assim, o acompanhamos até a saída do circo, e ele se foi em passos cambaleantes, quase como uma imagem trôpega de Carlitos, o personagem vagabundo, tão divertido quanto triste, de Charles Chaplin.

Como o tema do circo surgiu guiado pela memória, é interessante observar que, na lembrança de muitos(as) espectadores(as), a primeira experiência com o circo e, particularmente, com o palhaço, é descrita como assustadora. No entanto, os primeiros espetáculos circenses dos quais me lembro de ter assistido provocaram muita diversão, fascínio e encantamento com aquele mundo mágico.



Uma “lona-nave” de forma circular, com uma luz diferenciada de seu entorno, coloridamente iluminada à noite e com uma luz amarelada durante o dia, o cheiro de palha misturado com o de terra, de bichos e pipoca, que leva para outra dimensão, na qual homens e mulheres voam pelos ares, equilibram-se na corda bamba e pessoas podem desaparecer ou se transformar, e que, além de tudo isso, ainda nos permite rir de alguém que cai, dá cambalhotas e apronta todo tipo de confusão, inclusive, com o público.

O circo habita a memória de muitas pessoas como esse universo paralelo, mágico, que encanta e faz rir. O papel do circo na formação cultural brasileira é, hoje em dia, reconhecido por artistas e pesquisadores(as) diversos. Atualmente, tem-se acesso a uma extensa bibliografia sobre comicidade, circo, palhaços e palhaças, além de muitas dissertações e teses.

Udi Grudi e outras histórias circenses, o que o circo pode ensinar

A professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Eliene Benício, autora do livro *Saltimbancos urbanos* (2018), traz uma importante contribuição para esse campo de pesquisa ao analisar o interesse pelo universo circense por parte de jovens artistas e grupos de teatro, que aconteceu no Brasil entre os anos de 1980 até 2000.

Nesse período, surgiram muitos grupos no país, alguns deles abordados por Benício. Vários deles, atraídos pelas habilidades dos números aéreos – como o Intrépida Trupe, no Rio de Janeiro, outros, pela comicidade do palhaço – como os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, em São Paulo. Essas são apenas algumas das companhias que se formaram nessa época, encantadas pela linguagem circense, entre tantas outras que surgiram Brasil afora e adentro.

Esse interesse pelo circo aconteceu em outras épocas, lugares e com outros artistas da cena, como no caso do ator e diretor teatral russo Vsevolod Meierhold. Junto com seu amigo, o poeta Vladimir Maiakovski, Meierhold foi um assíduo frequentador dos circos e do teatro de variedades russos, para além do divertimento, ambos enxergavam ali uma fonte de renovação da arte. No caso de



Meierhold, eram de seu especial interesse as técnicas acrobáticas, além da comicidade e as múltiplas habilidades de palhaços que faziam grande sucesso na época, dentre eles, Vitáli Lazarenko, um também exímio acrobata que participou da montagem de *Mistério Bufo* (1918), convidado por seu amigo Maiakovski e dirigida por Meierhold.

Da longínqua e gelada Rússia ao calor do cerrado no Planalto Central do Brasil, nas asas e eixos de Brasília, ao mesmo tempo em que as bandas de rock que ali nasciam ficavam conhecidas em todo o país, surgia, em 1982, um grupo de jovens que experimentava associar música e comicidade a elementos da arte circense como a acrobacia. Muitos deles músicos, outros mais ligados à dança: a trupe apresentava-se em muitos dos eventos culturais que aconteciam nessa época.

O grupo passou por várias formações no elenco e várias experiências aproximando música e artes circenses, até que, em 1986, Marcelo Beré, Luciano Astiko e Fernando Gama resolveram comprar um circo de três mastros. Desde então, até 1989, o Circo Udi Grudi realizou itinerâncias por Brasília e arredores, com espetáculos diários baseados em repertório de circo-teatro aprendido com herdeiros de uma família circense, conhecida pelo sobrenome Zambrota. Nessa época, o grupo realizava temporadas que podiam durar de dois a três meses em cada lugar, sendo que muitos espetáculos tinham lotação de aproximadamente trezentas pessoas.

Atualmente, o grupo se refere como Circo Udi Grudi e tem um estilo bem diverso de sua fase inicial. Quando fiz parte da trupe, contudo, o espetáculo era de circo-teatro, ou seja, sob sua lona aconteciam números circenses como malabarismo, equilibrismo, trapézio, magia, além de entradas e esquetes cômicas, finalizando com a apresentação de uma comédia do repertório circense, por exemplo, “O morto que não morreu” – minha predileta pelo tipo de humor *nonsense*.

O fato de Marcelo Libânio – ou Marcelo Beré, como é conhecido no meio artístico – ser meu primo e um dos integrantes fundadores do Circo Udi Grudi, facilitou o contato. Frequentava sua casa, especialmente em ocasiões festivas, quando escutei com encantamento as histórias sobre a trupe e seus espetáculos



circenses. Uma vez, com a ousadia dos vinte anos, pedi para ir com ele ver de perto o que acontecia naquele circo. Combinamos de ir juntos e lá estava eu em sua casa na manhã seguinte, mas, talvez por não levar a sério meu interesse, ele já tinha ido para o circo, quando cheguei.

O desejo de conhecer o trabalho de uma trupe circense era maior do que o obstáculo e, assim, peguei um ônibus, sabendo apenas que o circo estava montado perto da caixa d'água na Expansão do Setor "O" da cidade Ceilândia – cidade satélite de Brasília. E, como "quem tem boca vai ao circo", foi perguntando se tinham visto algum assim nas redondezas, que cheguei aonde queria.

Linda lona amarela e azul que se destacava em meio à poeira do bairro pobre, onde, além do circo, havia barracos, botecos e igrejas evangélicas; nenhuma escola, nenhuma praça ou quadra de esportes – uma particularidade do circo que também me encanta, ele vai aonde o teatro raramente chega.

Naquele dia, assisti ao espetáculo me divertindo como criança e, ao mesmo tempo, observando tudo atentamente. Voltei no dia seguinte, dessa vez de carona com Marcelo, e fui logo incumbida da função de bilheteira, mas, felizmente nos dias seguintes, minha dificuldade com a função, levou-me a um lugar melhor, já que são muitas as ocupações de um(a) artista circense. Perto do picadeiro, recolhendo os ingressos de quem se sentaria nas cadeiras, eu teria visão privilegiada.

Sob a lona do Circo Udi Grudi, pude me encantar novamente com o circo, como quando era criança, e desejar mais fortemente estar naquele picadeiro. O desejo era tão intenso que, ao chegar em casa após os primeiros espetáculos, vasculhei no meu armário, encontrando o que precisaria para um possível figurino: calça de malha listrada de branco e vermelho, camiseta igual a calça, uma saia verde e uma boina xadrez – assim, começava a nascer minha palhaça Cisquicilia.

Nos dias seguintes, voltei ao circo com um acervo de figurinos na mochila. Continuei mais alguns espetáculos com as roupas guardadas, até que Marcelo Beré me deu a primeira oportunidade – uma estratégia pedagógica comum no aprendizado circense: oferecer ao aprendiz funções de apoio ao espetáculo, enquanto se aprende com o que vê, ao mesmo tempo em que é observado pelos

mais experientes.

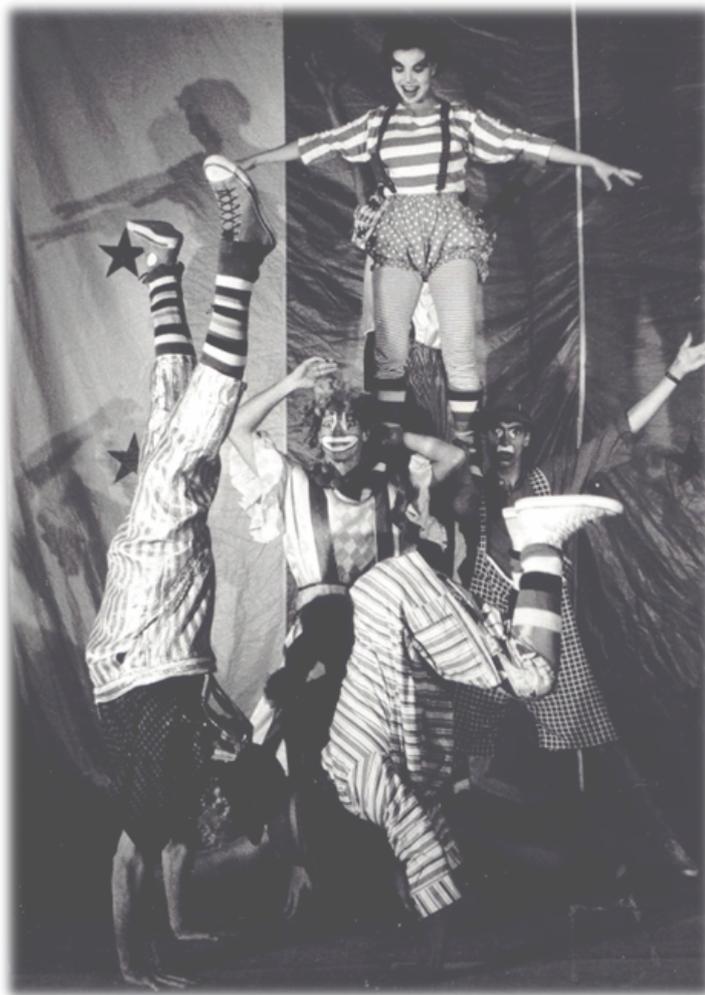


Figura 2 - À esquerda: de cabeça para baixo, Luciano Astiko; em pé: Marcelo Beré; à direita: Luciano Porto. Ao centro, no topo da pirâmide, a Cecília Borges e, embaixo, Fernando Gama. Arquivo Cecília Borges.

Ainda na mesma praça, tive a tão sonhada oportunidade, por conta de uma necessidade emergencial, fazendo com que eu vestisse rapidamente o figurino que trazia guardado na mochila e escutasse as orientações sobre o que deveria fazer e dizer, imediatamente antes de entrar em cena para uma participação em um esquete.

Quanto à minha palhaça, ela “nasceu” aos poucos, no picadeiro do Circo Udi Grudi, à medida que Marcelo e os outros integrantes da trupe sentiam que eu estava realizando a contento pequenas participações em entradas, esquetes e comédias, conforme tinham necessidade no espetáculo do dia. Tinha a roupa e já

estava em cena, mas ainda não tinha o nome, quando fiz as primeiras participações como palhaça. Uma vez, por ter esquecido o momento certo de entrar em cena, meu colega Luciano Astiko me chamou de Cisquicilia, essa singularidade serviu de mote para o desenvolvimento e a adaptação das minhas participações em esquetes, entradas e comédias que vieram depois disso.



Figura 3 – A Cecília Borges como palhaça Cisquicilia, Marcelo Beré como Caveirão e Luciano Astiko como palhaço Xaxará em comédia de repertório circense.

Aspectos da aprendizagem e da linguagem de palhaços/as circenses, possíveis contribuições para a pedagogia teatral

A partir de uma perspectiva histórica, Bolognesi (2003) verifica um aspecto marcante na criação de um(a) palhaço(a), que é a sua singularidade, com caráter e comportamentos criados por seu intérprete, com base em referências dos tipos cômicos básicos que teriam originado a figura do palhaço circense: o autoritário *clown* Branco e o desajeitado palhaço Augusto – a partir dos quais, cada artista compõe sua personagem com elementos subjetivos que aderem ao tipo genérico, o que confere a particularidade de cada palhaço (Bolognesi, 2003). Singularidades



e subjetividades que vão definir o caráter e a lógica de ação de cada palhaço dentro do jogo cômico.

Quanto ao que chamo de jogo cômico, compreendo-o como a relação entre atuantes e público no contexto da comicidade, estabelecida principalmente por meio da variação de focos de atenção, incluindo o que é conhecido no contexto da comicidade como triangulação. A triangulação se configura como uma troca de olhares entre um(a) ator-atriz e seu parceiro de cena, ou de quem atua para um objeto de cena e o público. Para que aconteça o jogo cômico é fundamental saber revezar a “bola” (o foco de atenção) com quem está em cena e com o público. Esse aprendizado sobre o revezamento do foco de atenção entre jogadores e público reverbera em minhas propostas pedagógicas, trazidas enquanto ideia e exercícios com jogos diversos em disciplinas da graduação em artes cênicas da Universidade de Brasília (UnB).

O circo permite lidar com públicos diversos daqueles que costumam frequentar as salas de teatro, dando oportunidade a quem está em cena de reagir com prontidão, pois, para o espetáculo circense, o diálogo com o público é imprescindível, principalmente no caso do(a) palhaço(a). Aí vemos, além da necessidade de prontidão para agir e reagir diante do inesperado, além da aprendizagem do jogo cômico, exercício de escuta na relação entre quem compartilha a cena e o público. Ação e reação, ou mesmo cena e contracena são elementos fundamentais das artes cênicas em geral, assimilados em minha prática pedagógica.

Sempre digo aos estudantes em processo de formação que no jogo cômico, como em um jogo de futebol, não dá para manter a bola apenas consigo mesmo, é preciso saber o momento de passar a bola para outro jogador, incluindo o público como elemento imprescindível desse jogo. No caso do jogo cômico, o gol é a relação com o público, suas reações e gargalhadas.

Aliás, essa valorização do público pelo artista circense também é algo que aprendi no picadeiro do Circo Udi Grudi e que trago para a sala de aula, propondo aos estudantes experiências com públicos diversos, fora do Departamento de Artes Cênicas levando espetáculos e exercícios cênicos resultantes das disciplinas



para serem apresentados em outros espaços dentro ou fora da universidade. Já ouvi de muitos estudantes que a valorização e o contato com um público mais diversificado transformaram a percepção e a relação deles com as artes cênicas.

Nem tudo era a glória do “tiro de gargalhada”, pois, no Udi Grudi, como em muitos outros circos, quando o espetáculo não agrada ao público, ou diante de alguma falha técnica ou humana, havia a manifestação de calorosa vaia. Uma situação que também ensina muito, já que, depois de uma manifestação de desagrado intensa e explícita, não é fácil retomar o espetáculo, mas é preciso e não adianta dar bronca e chamar o público de mal-educado, o que seria a morte do espetáculo circense.

Mais uma vez, há necessidade de prontidão para decidir em instantes a melhor estratégia para retomar o fluxo e seguir com o espetáculo. A comicidade, especialmente no contexto dos circos pequenos de estrutura precária, ensina a lidar com o erro de forma diferenciada de outros contextos, sem ignorá-lo, propondo algum desdobramento diante do inesperado, dando continuidade à cena e ao espetáculo. Outra reverberação desse aprendizado circense que trago para a sala de aula é orientar os/as estudantes a não paralisarem diante de algum erro, mas sempre procurar algum desdobramento possível, algo que pode ser útil a todo artista cênico.

O território da comicidade é campo fértil para explorar a potencialidade do erro, seja por meio de equívocos – os famosos *quid pro quo* ou *quiproquós*⁴ da comédia latina – como também nos desvios de caráter intensificados pelo personagem-tipo; ou ainda, explorando exageros, hipérboles e excessos – com especial interesse por aqueles intimamente ligados ao corpo, como salienta Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008).

Assumir o erro ou disfarçá-lo? No circo, assim como na comicidade em geral, especialmente na arte de palhaços, é preciso dar um jeito de continuar o jogo, ao

⁴ Quiproquó: (Do latim *qui pro quo*, tomar um que por um o que): Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. [...] O quiproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas (Édipo-Rei; O mal-entendido, de Albert Camus). O quiproquó é “uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, [...] aquele que lhe é atribuído pelos atores [...] e o que lhe é dado pelo público” (Pavis,1999, p. 319).



invés de paralisar diante do erro. Aprender a lidar com o erro de forma positiva e criativa, considerando a perspectiva lúdica do jogo, pode ampliar as possibilidades de criação cênica e contribuir com a pedagogia teatral.

Jogo de relações estabelecidas entre quem está em cena e o público, no meu caso, aprendido na prática do picadeiro, mas também com as orientações de meus colegas, dentre eles, Antônio Alves, o palhaço Saca Rolha – de família circense e ex-integrante do Circo Zambrota, outrora um circo de sucesso, mas naquele momento falido. Foi Alves quem nos transmitiu o legado do acervo oral de comédias, entradas, esquetes, além de outros elementos que faziam parte do espetáculo circense.

A relação com o público é vital para o espetáculo e o artista circense, fonte de muitas aprendizagens, tão fundamental que ele pode ser considerado como um personagem do espetáculo, como disse Rodrigo Maciel Camargo, o palhaço Bochechinha, em entrevista concedida ao professor Mario Bolognesi, registrada no livro *Circos e palhaços brasileiros* (2009):

Muitos palhaços não brincam com a plateia e a gente aqui de circo pequeno, o palhaço trabalha mais com o público, ele chama um pra dançar, brinca com o outro da bancada... Então, o palhaço de circo pequeno é essa relação, ele faz do público o personagem também, ele chama, trabalha com o povão da cidade (Bolognesi, 2009, p.30-31).

Não é à toa que o espetáculo circense tem início com a saudação “respeitável público”. No circo, ele é respeitado mesmo, pois é o “termômetro” que indica se o que se apresenta funciona ou não, principalmente no caso do palhaço. Isso não significa ser “escravo” do público, no sentido de fazer só o que o agrada, mas de reconhecer seu papel como elemento imprescindível do jogo, seja no processo de criação ou durante o espetáculo, aspecto que ressaltar em minhas aulas como algo que não deve ser esquecido pelos futuros artistas.

Principalmente no caso dos(as) palhaços(as), é preciso aprender a se relacionar com o público, provocar sua reação, ao invés de ignorá-la, ouvi-la e com ela dialogar, percebendo quando retomar o foco da ação para a cena, pois, caso não se saiba como estabelecer essa dinâmica de jogo, o público pode revelar sua desaprovação com uma intensa vaia. Destaco esse vínculo entre artista e público



na comunicação em cena como um dos grandes aprendizados da minha experiência com o Circo Udi Grudi e um dos aspectos fundamentais assimilados em minha prática pedagógica que vejo reverberar positivamente nos/nas estudantes.

Em sua pesquisa sobre palhaços de circos brasileiros, Bolognesi (2009) registrou inúmeras entrevistas que apontam para a importância desse vínculo com o público no contexto do espetáculo circense:

A eficácia de uma entrada, por exemplo, é determinada pela estreita relação que o artista estabelece com o público. Quando há essa ligação, o artista pode perfeitamente propor, durante a representação, a junção de outras entradas. Bochechinha, baseando-se na improvisação e na empatia com a plateia, provocou a junção de duas entradas: “O caçador e o piano” (Bolognesi, 2009, p. 27).

Uma entrada, no jargão circense, quer dizer um esquete curto, no qual a performance do palhaço costuma ser mais gestual e menos verbal: são roteiros de ações e situações com os diálogos reduzidos ao mínimo indispensável, estabelecendo os momentos cruciais do jogo cômico. As entradas valorizam a capacidade de improvisação do palhaço ou palhaça, de forma semelhante aos canovacci da *commedia dell'arte*⁵.

Outra informação apresentada por Bolognesi, pertinente a esta pesquisa, é a diversidade de espetáculos e companhias circenses existentes no Brasil na época em que realizou seu estudo. Nesse contexto, havia os circos grandes, bem equipados e organizados como uma empresa, com condições de oferecer atrações diversificadas, com números que exibem algum virtuosismo em termos de habilidade dos artistas, apresentados com recursos técnicos como iluminação cênica. Nestes circos, a presença do palhaço não é tão marcante, limitando-se praticamente a entradas e esquetes curtos, principalmente com a função de fazer a transição entre um número e outro, enquanto o palco e/ou picadeiro é reorganizado para a atração seguinte.

No caso dos circos pequenos com estrutura familiar, cresce o papel do palhaço, já que se estruturam fundamentalmente como circos-teatro, sem muitas



atrações ou números de habilidade circense. Como é possível verificar no depoimento do Palhaço Piquito ao professor Bolognesi (2009, p. 33):

Eu me dediquei mais ao circo-teatro. Existiam três classes de circo: o circo de primeira classe, a gente falava circo de tiro. Circo de tiro, por quê? Porque chegava o circo com bicho, com toda aquela coisa, propaganda e tal, e dava o tiro! Pegava a estreia, no segundo espetáculo era o mesmo (como até hoje). O povo ia porque pensava que ia assistir outra coisa. Então, dava aqueles três espetáculos, ou quatro, e se a praça não é muito boa, ia embora senão... A outra, era o circo de teatro. Ele tinha também a variedade no picadeiro. Era o circo de segunda parte, que a gente falava. Por que segunda parte? Segunda parte era o teatro. Primeira parte era o picadeiro, segunda parte era o teatro. Naquele tempo não tinha show. E, depois, passou a ser três partes: picadeiro, o show e, depois, a peça.

Também o Udi Grudi se estruturou nos moldes de um circo-teatro até o final dos anos 1980, porém, é preciso lembrar que, assim como três dos sócios fundadores do Udi Grudi, não sou de família circense. Tivemos a honra e a oportunidade de aprender com alguns membros de uma delas, pois meus colegas Marcelo Beré, Luciano Porto e Luciano Astiko, logo depois de terem comprado a lona do circo, conheceram artistas circenses apresentados por aquele que será o quarto sócio dessa empreitada, o trapezista e equilibrista Fernando Gama⁶.

Fernando era “bedeu”, uma espécie de fiscal de alunos em um colégio de Brasília, porém tinha fugido com um circo quando tinha quatorze anos e nele aprendeu a ser malabarista, equilibrista e trapezista. Foi ele quem apresentou à trupe, Antônio Alves, o palhaço Saca Rolha, com quem tinha trabalhado no Circo Zambrota. Saca Rolha nos transmitiu oralmente muito do que sabia, entre esquetes, entradas, comédias e gags que formavam o repertório do circo-teatro Udi Grudi.

O Udi Grudi, como outros circos-teatro observados por Mario Bolognesi em sua pesquisa, tinha recursos escassos e mesmo um repertório de comédias e números restrito ou, como dizíamos no momento de decidir o que “levar” no dia,

⁶ Em 1981, na fase embrionária da trupe, que mesclava música com acrobacias, antes de comprarem a lona circense, Luciano Porto conheceu, em uma viagem que fez a Morro de São Paulo (BA), Olney de Abreu, um dos integrantes e fundadores da Companhia de teatro e circo Abracadabra de São Paulo. Quando Olney esteve em Brasília, em 1983, os membros da trupe brasiliense promoveram um encontro para aprenderem a cuspir fogo. Depois disso, Luciano encontrou Olney em São Paulo e com ele comprou seu primeiro monociclo. Informação obtida em entrevista concedida por Luciano Porto em outubro/2020.



de acordo com nosso “repetitório”, uma variação possível na combinação dos números de que dispúnhamos, dentre eles: trapézio, malabarismo, magia, equilibrismo, além de nossas “acrobasteiras” – acrobacias pouco virtuosísticas apresentadas por palhaços – com entradas e esquetes de palhaços, finalizando o espetáculo com uma comédia do repertório circense, algumas vezes substituída por shows de música de estilos variados como rock, rap ou sertanejo.

Mesmo com um repertório limitado e pouquíssimo ensaio, o diálogo com públicos diversos e meu aprendizado seguiram intensos. Quais seriam então, os elementos dessa experiência, passíveis de serem assimilados como recursos de atuação? Para me acompanhar nesta investigação recorro, mais uma vez, à valiosa pesquisa sobre o circo e o palhaço brasileiros realizada por Bolognesi (2009, p. 13-14):

O repertório de entradas e reprises levado à cena, ao qual se pôde assistir, fotografar e registrar, não é, de fato, muito variado. No geral, as reprises resumem-se a roteiros e situações cômicas, quase sempre envolvendo números e personagens do próprio espetáculo circense. Exemplo: “O salto mortal” é uma paródia de uma evolução clássica no espetáculo circense: a maioria dos números envolvendo acrobacia, de um modo ou de outro, tem em seu repertório o salto mortal. A paródia recai unicamente sobre o palhaço e sua incapacidade de realizar uma proeza acrobática. O cômico, nesse caso, não remete ao exterior: ele se volta sobre si mesmo, ou melhor, tem como centro a performance do palhaço. De resto, o sucesso de uma entrada ou reprise depende diretamente da qualidade da interpretação.) (grifo nosso).

Se eram escassos os recursos e o repertório desses circos-teatro, como seria possível obter essa “qualidade de interpretação” de que fala Bolognesi? É ele mesmo quem vai oferecer pistas para esta investigação:

A movimentação cênica e a expressão corporal vêm a ser as características básicas desse tipo de entrada. A precisão gestual se faz necessária e, na apresentação de Chevrolé e Parafuso, não houve recorrência a uma ação interiorizada, de ordem psicológica. Ao contrário, a ação física era propositalmente trabalhada em sua forma grandiosa, dando realce e graça à interpretação. Os gestos eram preparados aos poucos, em um crescendo, até culminar em um instante de congelamento, espécie de síntese do enredo (Bolognesi, 2009, p. 14).

A precisão gestual apontada por Bolognesi é um dos elementos fundamentais na linguagem do palhaço circense para que possa se comunicar com rapidez e



clareza com o público, além disso, o autor fala em “preparação dos gestos aos poucos, em um crescendo” que culmina na pausa – o que denota profundo conhecimento do ritmo da cena – estabelecendo “uma espécie de síntese do enredo” (Bolognesi, 2009, p. 14). A consciência e precisão do gesto é algo que trago também da experiência com o circo para orientar a realização de exercícios cênicos em processos pedagógicos.

Gesto é uma palavra largamente usada em contextos diversos e, mesmo nas artes cênicas, não há um consenso sobre sua definição, aliás, seria mais adequado falar em diferentes abordagens e concepções por parte de diretores(as), encenadores(as), pedagogos(as) diversos. Em geral, falamos de gesto sem nos preocupar em defini-lo, mas como existem acepções diferentes no contexto das artes cênicas, faz-se necessário delimitar o que se quer chamar de gesto aqui.

Sem seguir esta ou aquela concepção ou método particularmente, mas abrangendo todas aquelas que possibilitam a consciência das possibilidades de movimento do corpo no espaço, dentre eles, há que se considerar a contribuição do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban ao propor parâmetros para a realização do movimento no espaço, a fim de que o artista cênico possa experimentar e criar com sua matéria-prima primordial: o corpo em seus amplos e múltiplos sentidos e conexões no espaço-tempo vivido.

Considerações finais

Considero o gesto como a configuração corporal, o desenho criado com/no corpo no espaço, dando forma a personagens e/ou estados psicofísicos diversos. Daí a necessidade do/da artista cênico ter consciência e precisão naquilo que produz com o corpo no espaço da cena, qualidades observadas por Bolognesi na arte de palhaços circenses brasileiros.

A linguagem gestual clara e precisa com sua respectiva capacidade de sintetizar o que se quer dizer em cena, presente na atuação de artistas circenses, em especial no caso dos palhaços e palhaças, desperta o interesse de diversos artistas do teatro em diferentes épocas. É possível citar grandes diretores, renovadores da cena teatral, principalmente no que se refere à atuação, que



buscaram a referência do circo, de cômicos de teatros de feira e de variedades, mas principalmente de palhaços.

Assim foi com o diretor Bertolt Brecht e o palhaço Karl Valentim nos cafés-teatro da Alemanha nos anos 30 e 40 do século XX; também com o ator e diretor francês Jacques Copeau e os palhaços franceses de origem italiana Fratellini (os irmãos Paul, François e Albert) entre os anos de 40 e 50 do mesmo século, na França e nos fervilhantes anos 20 e 30 na Rússia, com Vsevolod Meierhold e o palhaço circense Vitáli Lazarenko.

Dentre os artistas citados, todos tinham não só uma proposta estética, mas também pedagógica que sofreram influências da linguagem circense, ampliando os horizontes das artes cênicas, especialmente no que se refere à atuação. Meierhold aponta a gestualidade precisa, além do jogo de ator, presentes em formas teatrais populares, como as bases de uma renovação da linguagem teatral almejada por ele (Thais, 2009).

Para Copeau, ver os mesmos palhaços realizando as mesmas gags e esquetes não era um problema. No artigo “A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator” (2017), o ator e professor Guy Freixe cita anotações dos cadernos de Jacques Copeau que demonstram seu interesse pelo circo, em especial pelos palhaços:

Fui cinco vezes no Circo para ver os mesmos palhaços”. Ele admira seus lazzi, seu jogo constantemente renovado com o público e “a graça alerta de seus corpos treinados”, o que lhes permite encontrar uma transposição de sentimentos por uma escrita poética do gesto. Ao falar com eles, ele observa que “é o hábito de trabalhar juntos, sendo o segredo da sua verve”, e ele é impressionado com a correção da definição de um dos princípios de sua arte: “o movimento, o ritmo e a precisão (Copeau apud Freixe, 2017, p.187).

O interesse em comum de renovar a arte teatral, mudando o modo de atuar em cena, levou homens de teatro como Copeau e Meierhold⁷ ao circo. Em

⁷ A relação entre Meierhold e o circo também é apontada por Marcos Francisco Nery Ferreira no artigo “No vertiginoso picadeiro soviético” (2010). Segundo Ferreira (2010, pp. 22-23): Meyerhold já demonstrava seu interesse e paixão pelo circo no período que antecedia a Revolução. Explicava aos alunos do Estúdio questões sobre trabalho dos artistas circenses e frequentemente os convidava, após as aulas e ensaios, para ver os espetáculos de pista. Fazia constante referência à figura dos palhaços e inclusive conservava uma grande sala dentro do estúdio decorada por um quadro referente ao circo, utilizando-o para demonstrar



diferentes épocas e lugares, Copeau e Meierhold, assim como Bolognesi, atentaram-se para as habilidades dos palhaços no jogo com o parceiro de cena e com o público e na precisão gestual, posso dizer que o mesmo aconteceu comigo enquanto artista, professora e pesquisadora das artes cênicas, pois, o jogo, a importância do público e da precisão gestual reverberam em todas essas práticas.

O jogo teatral materializado na gestualidade de seus intérpretes e a criação de um vocabulário de movimentos que ofereça condições para a autonomia do ator, no sentido de ter consciência sobre os elementos que compõe sua arte, são questões fundamentais no desenvolvimento da proposta cênica de Meierhold. Pois, para ele:

Eliminando-se a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e os bastidores, deixando-se somente o ator e a sua arte do movimento, o teatro continuará sendo teatro: o ator comunicará o seu pensamento ao espectador por meio do seu movimento, do seu gesto, da sua mímica. (Meierhold apud Thais, 2009, p. 143).

Além de concordar com Meierhold, pude comprovar essa ideia na prática da cena em algumas ocasiões, sendo uma delas, ainda na trupe do Udi Grudi. Quando trabalhava com o Udi Grudi, além de apresentações regulares de espetáculos de circo-teatro por Brasília e arredores, o grupo participava de eventos diversos com espetáculos e oficinas, tanto em locais públicos quanto privados (incluindo as depreciadas festas de aniversário infantis), principalmente durante o mês de outubro, período em que acontecem inúmeras atividades destinadas ao público infantil, em função do dia 12 de outubro, considerado como “dia das crianças” no Brasil.

Na ocasião a qual me refiro, a lona do Udi Grudi ficou montada durante uma semana em um evento que celebrava essa data dedicada às crianças, promovido pela administração da cidade satélite Paranoá, privilegiada pela vista do lago de mesmo nome, desprivilegiada em todos os outros aspectos, de saneamento básico às escolas. Com programação extensa de apresentações e oficinas, oferecidas gratuitamente para crianças e jovens em vários turnos e dias, a trupe

a multiplicidade de linguagens artísticas dos circenses em torno da acrobacia, música e palavra simultaneamente. O poder de síntese do circo corrobora, então, com o tão ambicionado teatro sintético.



se subdividiu em trios e duplas a fim de conseguir realizar todas as atividades.

Em um desses turnos de atividades, ficamos eu e Fernando Gama, trapezista e equilibrista talentoso, mas que não tinha o hábito de se apresentar como palhaço. Antes que pudéssemos vestir o figurino, nos disseram que distribuiriam doces naquele momento, então, pedi que fizessem isso logo depois da apresentação. Combinando rapidamente com Fernando, apresentamos um “clássico” do repertório circense, “Palhaço na Geral” – geral, nesse caso, refere-se às arquibancadas do circo, para onde se dirige o palhaço dizendo que ali está sua família, motivo pelo qual não pode trabalhar, pois vai assistir ao espetáculo junto com ela.

As crianças se concentraram e riram com a palhaça Cisquicilia, mesmo que eu estivesse sem figurino, nariz ou maquiagem de palhaço, não só por causa da comicidade do texto, mas porque o gesto e o estado da palhaça já estavam incorporados, assim como a percepção do ritmo do jogo cômico, que inclui perceber o tempo das piadas, a duração da cena e as pausas para aguardar a reação do público.

Mas, se não é necessariamente o figurino ou o nariz de palhaço que dá acesso à sua comicidade e ao jogo, o que poderia nortear essa busca? Antes de tudo, é preciso lembrar, quando se fala em palhaços, que existe uma imensa variedade de estilos de humor, figurino ou máscara, variando também em função de cada época e contexto cultural. Existem os que são mais tolos e ingênuos, aqueles que misturam uma boa dose de astúcia à sua tolice, assim como aqueles que se aproximam de um humor grotesco e, mais uma vez, há quem aprecie transitar entre as possibilidades mais diversas, como é o meu caso, seja enquanto artista ou professora.

O palhaço é um personagem que reúne características marginais, desviantes, transgressoras em suas mais diversas interpretações circenses, teatrais, cinematográficas, seja assumindo o erro, expondo o próprio ridículo – da condição humana, de uma sociedade ou de alguém proeminente nela. O aspecto disforme e ridículo no corpo e na atitude do palhaço são apontados por Bolognesi no artigo “Palhaço”:



Quando há um aprendizado corporal, com vistas ao desenvolvimento de habilidades físicas para a realização de cambalhotas e saltos – que aproximariam o palhaço do acrobata, portanto de um corpo sublime – essa sublimidade deve se escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do riso e do grotesco. Por isso, o corpo do palhaço sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes com apelo visível à sexualidade, momento de realce de desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados. É um corpo sem amarras. A licenciosidade é inerente ao palhaço e a seu desempenho: ele explora o disforme em um momento para, em seguida, superá-lo (Bolognesi, 2000, p. 69).

Erro e desvio, vulnerabilidade e astúcia, são alguns dos princípios da comicidade que ganham forma no corpo do/da palhaço/a, princípios que podem ampliar as possibilidades criativas e pedagógicas nas artes cênicas. Minha experiência com o circo ensinou a lidar com o erro, fosse imprevisto ou falha própria, de forma diversa do que é habitual de acontecer no teatro, buscando soluções e desdobramentos possíveis, além de contribuir para o entendimento de que a máscara do/da palhaço se configura no corpo, na integração entre estado e gesto⁸.

O erro, a comicidade, assim como a importância da consciência e precisão gestual têm sido elementos fundamentais para orientar processos de criação e ensino-aprendizagem ao longo de mais de uma década como professora na graduação em artes cênicas na Universidade de Brasília (CEN/UnB), concluindo portanto, que o aprendizado no picadeiro do Circo Udi Grudi ofereceu bases fundamentais para minha prática pedagógica, assim como pode acontecer com outros profissionais da educação que buscarem referências e experiências na arte circense.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

⁸ Esse artigo se baseia no Primeiro Ensaio da tese de doutorado *Quatro ensaios sobre uma tese: entre o circo e o butô, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena*, defendida por Cecília de Almeida Borges no PPGCEN/UFBA em 19 abr. 2022.



BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário. Palhaços. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, 2000.

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

BOLOGNESI, Mário. *Circos e palhaços brasileiros*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BORGES, Cecília de Almeida. *Quatro ensaios sobre uma tese: entre o circo e o butô, erro e errâncias em processos de criação e ensino-aprendizagem nas artes da cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34213>

FERREIRA, Marco Francisco Nery. No vertiginoso picadeiro soviético. *Repertório de teatro e dança*, Salvador, ano 13, nº 15, 2º/2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5208/3758>. Acesso em: 29 jan. 2023.

FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. *Cena*, Porto Alegre, n. 23, p.184-193, set/dez, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 29 jan. 2023.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

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

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em 31/05/2023