

EM FOCO

# DIÁLOGOS CIRCENSES: ENTRE ESCOLAS E SUAS PRÁTICAS

*CIRCUS DIALOGUES: BETWEEN  
SCHOOLS AND THEIR PRACTICES*

*DIÁLOGOS DEL CIRCO: ENTRE LAS  
ESCUELAS Y SUS PRÁCTICAS*

**RAFAEL RESENDE MARQUES DA SILVA**

SILVA, Rafael Resende Marques da.  
Diálogos circenses: entre escolas e suas práticas.  
Repertório, Salvador, ano 23, n. 35, p. **115-136**, 2020.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35669>

## RESUMO

Desde os anos 70, o ensino do circo em escolas estimulou sua difusão e novas propostas estéticas. Dentre a transmissão das práticas circenses, a aprendizagem do palhaço se aprimora com diferentes experiências formativas. Assim, o objetivo deste artigo é expor o contexto histórico que contribuiu para o surgimento do Centro Nacional das Artes do Circo, CNAC, por meio de políticas públicas e estudos teóricos franceses. Além disso, a formação de palhaço com Cédric Paga será analisada para tentar ilustrar uma experiência concreta de ensino no CNAC. Esses dois aspectos serão abordados a partir do diálogo entre a prática e a teoria através de pesquisadores do circo e de exemplos de exercícios clownescos. Nesse sentido, a experiência empírica contribui para o aprofundamento da reflexão teórica e clareia o que ocorre no ensino das artes circenses, especificamente para o palhaço. Numa perspectiva mais ampla, a implementação de políticas públicas para o circo pode trazer benefícios artísticos, sociais e até econômicos.

## PALAVRAS-CHAVE:

Circo. Formação. França.  
Palhaço. Transgressão.

## ABSTRACT

*Since the 1970s, teaching circus in schools has encouraged its diffusion and new aesthetic proposals. Among the transmission of circus practices, the clown's learning is improved with different formative experiences. Thus, the objective of this article is to expose the historical context that contributed to the emergence of the National Center for the Arts of the Circus, CNAC, through public policies and French theoretical studies. In addition, the clown formation with Cédric Paga will be analyzed to try to illustrate a concrete teaching experience at CNAC. These two aspects will be approached through the dialogue between practice and theory by the circus researchers and examples of clown exercises. In this sense, the empirical experience contributes to the deepening of theoretical reflection and clarifies what occurs in the teaching of circus arts, specifically for the clown. In a broader perspective, the implementation of public policies for the circus can bring artistic, social and even economic benefits.*

## KEYWORDS:

*Circus. Formation. France.  
Clown. Transgression.*

## RESUMEN

*Desde la década de 1970, la enseñanza del circo en las escuelas ha fomentado su difusión y nuevas propuestas estéticas. En medio de la transmisión de las prácticas circenses, el aprendizaje del payaso se mejora con diferentes experiencias formativas. Así, el objetivo de este artículo es exponer el contexto histórico que contribuyó al surgimiento del Centro Nacional de las Artes del Circo, CNAC, a través de políticas públicas y estudios teóricos franceses. Además, se analizará la formación de clown con Cédric Paga para intentar ilustrar una experiencia docente concreta en el CNAC. Estos dos aspectos serán abordados a través del diálogo entre la práctica y la teoría*

## PALABRAS CLAVE:

*Circo. Formación. Francia.  
Payaso. Transgresión.*

*por parte de los investigadores del circo y ejemplos de ejercicios de payasos. En este sentido, la experiencia empírica contribuye a la profundización de la reflexión teórica y aclara lo que ocurre en la enseñanza de las artes circenses, específicamente para el clown. En una perspectiva más amplia, la implementación de políticas públicas para el circo puede traer beneficios artísticos, sociales e incluso económicos.*



## INTRODUÇÃO

**ESTE ARTIGO NASCE** de uma experiência vivida durante uma formação permanente de palhaço no Centro Nacional das Artes do Circo (CNAC), com Cédric Paga (Ludor Citrik), em 2012. Os exercícios analisados durante o curso serão uma tentativa de exemplificar maneiras de ensinar o palhaço dentro de uma escola de circo na França. No intuito de contextualizar essa formação de palhaço, os elementos históricos e teóricos poderão fornecer dados sobre o surgimento das escolas de circo francesas e particularmente no CNAC.

O curso ocorreu como parte da pesquisa de doutorado, com a orientação de Philippe Goudard e serviu para enriquecer as reflexões teóricas e empíricas. Isso provocou questionamentos, rupturas de referências sobre o palhaço, práticas e exercícios que foram compartilhados em oficinas ministradas pelo pesquisador. Vale destacar que havia o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) com uma bolsa de doutorado pleno no exterior (2012-2015) e que somente através dela é que a pesquisa pôde se concretizar.

Algumas questões surgiram antes, durante e depois do curso: como surgiu o Centro Nacional das Artes do Circo? O que o CNAC está realizando como formação de palhaço? Como uma prática artística pode influenciar a teoria? Quais são as referências de palhaço para Cédric Paga? Essas questões estimularam a

escrita deste artigo que é uma tentativa de respondê-las. Em resumo, o texto será dividido em duas partes: a) A transformação do circo na França e o surgimento do Centro Nacional das Artes do Circo; b) Encontro com Cédric Paga ou Ludor Citrik. Nesse sentido, a experiência empírica pode ser um catalisador para potencializar uma reflexão teórica, principalmente quando se trata do ensino do palhaço.

Inicialmente, artistas e grupos resolveram reverter o quadro de crise em que passava o circo francês a partir da segunda metade do século XX. Posteriormente, políticas públicas foram implementadas para fortalecer o movimento já iniciado pela categoria bem como uma tentativa de reconhecimento dessa manifestação histórica e popular. O resultado foi uma renovação das práticas circenses e a inserção profissional para professores, técnicos, jovens e artistas na atualidade.

Em seguida, a análise da formação de palhaço vivida pelo pesquisador será uma forma de trazer elementos concretos dessa transformação nas artes circenses. Trata-se então de uma tentativa de ilustrar como o ensino do palhaço é feito dentro de uma escola de circo francesa atualmente. Para desenvolver essa reflexão, alguns aspectos presentes no curso com Cédric Paga serão analisados: a dramaturgia, o momento presente, as emoções, a respiração, a triangulação e por fim a transgressão. Além disso, as influências e o percurso profissional do professor francês constituem dados interessantes para enriquecer nosso estudo.

Essa vivência de práticas corporais e sensoriais trouxeram elementos que contribuíram para a desconstrução da imagem do palhaço relacionada ao circo tradicional. Outro ponto foi o desafio para situar a forma como está sendo transmitido o palhaço atualmente. Por último, os efeitos desse curso foram sentidos na prática do pesquisador como artista e professor.

# A TRANSFORMAÇÃO DO CIRCO NA FRANÇA E O SURGIMENTO DO CENTRO NACIONAL DAS ARTES DO CIRCO

## QUAL CIRCO?

(CNAC, 2020, tradução nossa)

O surgimento do movimento artístico do chamado “novo circo” na França propunha um circo feito por pessoas de variadas áreas e não nascidas debaixo da lona. Os artistas de fora do circo exploravam outros campos como a dança, o teatro, o jogo e as artes contemporâneas para se diferenciarem da sequência de números de força e proeza dos espetáculos tradicionais. O objetivo desses artistas era se diferenciar do circo tradicional e buscar uma identidade própria ligada à transformação sociocultural da sociedade nas décadas de 1960 e 1970. O teatro e uma paixão pelo circo contribuíram para esse movimento artístico. “Nós escolhemos o circo para fazer o teatro que nós sonhamos”. (GOUDARD, p. 97, 2010, tradução nossa)

A nomenclatura “novo circo” foi criticada e reformulada com base na avaliação de pessoas do circo, artistas e pesquisadores. Um estudo sobre o circo para o governo francês, de Jean Michel Guy, apresentou outra expressão: as artes do circo. Segundo Philippe Goudard (2010), o termo se transforma em “circo atual” ou de hoje. Já no CNAC, há a utilização do termo *arts du cirque* ou “artes do circo”. Porém, o assunto ainda é debatido em torno da melhor terminologia para incluir um ou outro grupo sem privilegiar ou excluir ninguém, pois, no final, todos fazem circo.

Além da discussão terminológica, os aspectos mais importantes do movimento desses artistas foram as mudanças no entendimento do circo, busca de outras referências, o questionamento de seus códigos clássicos e a abertura à influência de outras artes. Talvez, essas sejam as provocações para a pergunta iluminada no muro do CNAC: “qual circo?”

Um dos efeitos marcantes desses artistas dos anos 1970 é a criação de escolas de formação nas artes circenses para amadores, profissionais e tradicionais

do circo. O surgimento de escolas de circo culmina na implementação de uma política pública nos diferentes níveis do estado francês cujo incentivo público é direcionado para a formação de artistas por meio da manutenção de instituições de ensino. Um exemplo é o Centro Nacional das Artes do Circo aberto para a aprendizagem das artes circenses incluindo o palhaço.

Alguns estudiosos e artistas do circo francês Jean-Michel Guy (2001), Pascal Jacob (2002), Philippe Goudard (2010) e Martine Maleval (2010) contribuíram para esclarecer a transformação dessa arte como consequência da crise circense na França, a partir da década de 1970.

A crise ou possível desaparecimento de uma tradição estava presente na Europa e principalmente na França, onde as dificuldades de manutenção e sobrevivência do circo eram enormes. A arte circense experimentou um descontentamento por parte do público francês que procurava outras formas de entretenimento após mudanças sociais, culturais e políticas. Alguns fatores contribuíram para o declínio do circo, por exemplo: o advento da televisão e do cinema como produtos de massa; a agitação de novas formas de comportamento e relacionamento com o mundo a partir dos eventos dos anos 1960 e 1970, tais como a liberdade sexual, o movimento *hippie*, a contracultura, as descobertas e inovações científicas, entre outros. “Nestas sociedades, precisamente, a cultura antiga, a cultura estabelecida, considerada sufocante, é posta em causa. Várias contraculturas estão sendo experimentadas e novas práticas culturais estão sendo inventadas [...]”. (MALEVAL, p. 20, 2010, tradução nossa)

Uma tentativa de sair dessa crise foi o surgimento de escolas de circo na década de 1970 como um fator importante de transformação. Com o propósito de mudar esse contexto, Annie Fratellini, junto com Pierre Étaix, fazem uma observação sobre a escassez generalizada de artistas franceses de circo. Como resultado, eles criam a primeira escola recreativa circense em 1974 para se tornar a Escola Nacional de Circo, em 1976. Paralelamente, Sylvia Montfort cria o Conservatório Nacional de Artes Circo e Mímica junto com a tradicional família Gruss, em 1974. Essas ações foram pioneiras e constituíram uma mudança na transmissão dessa arte até o momento na França e na Europa.

Os alunos das novas escolas e a necessidade de renovação do circo são os catalisadores desse movimento artístico que propõe outro estilo e acesso ao conhecimento. “De uma educação familiar, autárquica, exclusiva, iniciática, reservada apenas para membros do clã, passaremos, em pouco menos de vinte anos, para uma atividade divertida oferecida em mais de cem escolas”. (JACOB, 2002, p. 150, tradução nossa)

Como resultado, na França atual existe uma efervescência de quase mil escolas de circo em diferentes níveis de prática ou treinamento: lazer, amador, preparatório, profissional, universidade. Um exemplo e referência é o CNAC, Centro Nacional de Artes de Circo, criado em 1985 em Châlons-en-Champagne e subsidiado pelo estado francês. O CNAC é associado a outra instituição, a Escola Nacional de Artes de Circo de Rosny-sous-Bois (ENACR), para construir um caminho educacional comum que permitisse a entrega de diplomas nacionais de níveis técnicos e superiores aos artistas profissionais de circo. Juntamente com a Academia Fratellini, as escolas nacionais de circo superior são três na França. A Lido, escola de circo em Toulouse, tornou-se a quarta escola de circo mais reconhecida na França em 2018.

Uma ampliação do movimento de escolas de circo foi o surgimento da Federação das Escolas de Circo. A instituição foi criada em 1988 pela vontade de algumas escolas de circo preocupadas em organizar e promover o ensino de artes circenses além de ser o espaço para organização e apoio mútuo das escolas. Em 1994, a Federação das Escolas de Circo tornou-se a Federação Francesa de Escolas de Circo (FFEC) e, após cerca de 20 anos de existência, hoje reúne 150 estruturas de membros – 130 escolas de prática amadora, 8 centros de treinamento profissional, 12 federações regionais –, mais 27.000 licenciados e quase 300.000 profissionais, incluindo cerca de 80.000 crianças em idade escolar. Até 2011, apenas associações aprovadas podiam ser membros. O documento da FFEC (2012, tradução nossa), *on-line*, “Escolas de criação, consolidação, desenvolvimento de atividades e emprego em artes circenses”, mostra a amplitude e a importância do circo em diferentes eixos: treinamento artístico; sua propagação como arte; a política cultural do país; o desenvolvimento de pedagogias ligadas às disciplinas circenses e, entre elas, o palhaço.

O movimento começou com artistas na década de 1970 e ganhou o apoio do governo francês ao longo dos anos. O ápice da política pública para o circo ocorreu no Ano das Artes do Circo na França (do verão de 2001 ao verão 2002): “1,2,3 ... Circus”. Um estudo (AILLAGON, 2002) foi realizado para destacar os efeitos econômicos do circo na França e contribuiu para clarear a importância de se investir no circo. A avaliação dessa ação plural no mundo do circo permite o reconhecimento de sua força na França e a necessidade do estado como estimulador de sua atividade. Segundo Aillagon (2002), dez objetivos principais foram estabelecidos para o ano do circo: 1) desenvolver apoio geral ao setor; 2) fortalecer a assistência à operação, criação de atividades e disseminação de empresas e empreendimentos circenses; 3) promover o surgimento de novas abordagens artísticas; 4) promover centros regionais de artes circenses; 5) fornecer às empresas e locais de circo ferramentas de trabalho; 6) melhorar as condições para o exercício da profissão; 7) diversificar e estruturar o ensino das artes circenses; 8) afirmar o *status* da obra e do autor nas artes circenses; 9) conhecer o circo, construir sua memória, aprimorar sua herança; 10) consolidar a divulgação de artes circenses no exterior.

Esses objetivos confirmaram o compromisso das autoridades públicas com a importância do circo para o povo francês. O poder desse evento popular foi revigorado pela tomada de riscos dos artistas e pelo desenvolvimento de escolas de treinamento. Tudo isso desde a abertura do acesso a diferentes disciplinas circenses por meio de um novo olhar sobre essas práticas e a possibilidade de experimentar o circo de maneira diferente. Tudo isso mostra uma situação muito diferente da época em que a ausência de artistas franceses foi notada na década de 1970. Hoje, a França é uma referência no circo, pois o governo francês desenvolve uma política cultural a favor desse meio artístico.

Por fim, o desenvolvimento de uma educação artística e uma pedagogia das artes circenses é o objetivo das políticas culturais e da FFEC na França. Essas ações reforçam o desenvolvimento de uma formação que vai além de uma tradição familiar ou de uma vocação natural. Ao contrário, as escolas, artistas e professores procuram a investigação, a prática, o compartilhamento de experiências e o treinamento como caminhos para a continuidade de um *know-how* rico em aprendizado humano e cultural. A circulação desses conhecimentos



se torna uma responsabilidade para manter vivo o mundo circense. Assim, a história única do circo na França pode inspirar artistas e escolas em outros países ao redor do mundo.

Especificamente, como ocorre o ensino do palhaço dentro de uma escola de circo hoje?



## ENCONTRO COM CÉDRIC PAGA OU LUDOR CITRIK

O contexto histórico e o surgimento do CNAC com a implementação de políticas públicas para o circo foram abordados previamente para clarear o papel de uma escola de circo na França. O exemplo dessa transformação foi a experiência vivida pelo pesquisador na formação, “Palhaço: o jogador livre ao ataque do presente” (tradução nossa), ministrada por Cédric Paga. Paga foi influenciado pela política pública implementada pelo governo francês para o circo, pois ele conseguiu participar do movimento de festivais, residências artísticas e escolas de circo importantes para o desenvolvimento das artes circenses e do palhaço especificamente.

O primeiro encontro com Cédric Paga ocorreu durante o mestrado, na Universidade de Lille 3, em seu *workshop* de palhaço de quatro dias entre 2010 e 2011. Ao final do curso, o desejo de continuar explorando o palhaço com ele permaneceu. A oportunidade surgiu na formação permanente de palhaços no CNAC em 2012. Esse curso contribuiu para sair de uma zona de conforto, pois mudou a concepção da prática do palhaço desenvolvida pelo pesquisador. Paga empurra os participantes para seus limites e às vezes gera uma perturbação e um choque de paradigmas em relação ao palhaço.

O curso teve a duração de 182 horas divididas em três meses – de 3 a 11 de janeiro; 21 a 26 de fevereiro; 2 a 7 e 16 a 21 de abril em 2012 – realizadas nos espaços do

CNAC em Châlons-en-Champagne/FR. Foram utilizadas salas e dependências do circo de inverno para atividades práticas, de criação de cenas e experimentações além de outros espaços da instituição e lugares externos (praças, ruas e até mesmo o rio ao lado da escola).

A compreensão da pedagogia de Cédric Paga passa pelo seu percurso artístico. Ele desenvolve performances ao vivo como ator-dançarino de forma autodidata desde 1992. Suas influências são o teatro de máscara, a dança, o butô, a performance, o circo contemporâneo e a meditação. Em 2000, ele criou, Ludor Citrik, o palhaço com quem pode multiplicar suas experiências espetaculares relacionadas ao transbordamento de vitalidade e ao poder energético da jubilação. Seu curso é fruto de sua pesquisa, sempre em movimento, sobre o jogo e a extensão do domínio do lúdico.

Algumas técnicas e aspectos foram trabalhados durante a formação: a “escrita do momento”; o acesso às emoções pelos sentidos; a dança e o canto; o corpo; a respiração; a triangulação com o público e a transgressão. Tudo isso para potencializar a expressividade do corpo de cada participante.

A oficina propunha explorar um tipo de palhaço diferente do circo tradicional com sua dupla do branco e augusto que vem para fazer um número às vezes já escrito por outras duplas de palhaço anteriores. Ou mesmo com gags, ações físicas ou situações cômicas, já presentes num repertório de outros palhaços que são repetidas em várias apresentações de gerações a gerações. Em síntese, o estímulo era para criar algo diferente que poderia vir até mesmo do universo íntimo das pessoas.

Primeiramente, o aspecto central desenvolvido por Cédric Paga foi a relação com o momento presente. Cédric destacava a “força do presente” e propunha uma “escrita do momento” que buscava uma dramaturgia inspirada nas emoções e nos desejos dos participantes vividos no momento presente.

O termo “escrita” não se trata de um texto dramático escrito previamente por meio da língua portuguesa ou francesa, mas sim de dramaturgia.

A palavra ‘texto’, antes de se referir ao texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, *drama-ergon*, o ‘trabalho das ações’ na representação. [...] Numa representação, as ações (isto é, tudo aquilo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. (BARBA, 1995, p. 68, grifo do autor)

Esse sentido de dramaturgia foi utilizado por Cédric Paga na oficina do CNAC. No curso, a “escrita do momento” era desenvolvida por meio de um tema, improvisações, jogos, situações, objetos, emoções, imagens, respirações, corpo, textos filosóficos e até mesmo uma peça teatral. Um ou mais desses elementos foram utilizados em processos de criação dos espetáculos do palhaço Ludor Citrik. As residências artísticas foram instrumentos para desenvolver os espetáculos, pois eram espaços férteis para as experimentações das mais variadas. Parte dessas experiências clownescas em processos criativos do palhaço francês foram compartilhadas na formação.

Um aspecto importante dessa dramaturgia era o acesso às emoções, pois os participantes eram estimulados a sentir suas emoções e se envolver nelas intensamente no momento real das improvisações. Para isso, o desafio constante de cada pessoa na oficina era deixar-se preencher pelas suas emoções internas para, em seguida, externalizá-las. Cédric falava do “eco”, ou seja, o palhaço vivia ou experimentava algo no momento efêmero de estar em cena e se deixava contaminar por aquele evento. Num segundo momento, a pessoa devia transmitir para fora ou ecoar aquela experiência para o público ou o parceiro de cena. O palhaço explorava algo simples e deixava ecoar por todo o seu corpo, principalmente todos os seus sentidos (visão, audição, paladar, tato e olfato). Isso era um pretexto para o palhaço existir em cena.

Em cada dia de curso havia a preocupação com o trabalho energético do corpo para ativar essa hipersensibilidade dos sentidos e emoções por meio de práticas

de respiração, dança e variados exercícios. Dois exemplos podem ilustrar um pouco os aspectos mencionados anteriormente.

Um deles é o *touche touchant* ou “toque tocando”. A proposta era expandir a sensibilidade através do maior órgão do corpo: a pele. Dessa maneira, cada um devia deixar a maior parte da sua pele exposta para permitir um maior contato com a parede. Resumidamente, o exercício é constituído de quatro fases e executado inicialmente na parede e depois em dupla: I – Colocar seu corpo de dois a três dedos de distância da parede; II – Deixar seu corpo muito próximo da parede, porém sem tocá-la; III – Tocar com todo o seu corpo na parede; IV – Deixar sua marca na parede pressionando-a com seu corpo. Em seguida, a sequência devia ser feita em dupla, ou seja, tudo o que foi feito com a parede seria realizado com uma pessoa. Vale destacar que o corpo deve se movimentar para tocar o máximo possível a parede ou a pessoa da sua dupla com diferentes partes corporais dentro das etapas mencionadas previamente.

Esse exercício trouxe a potencialização do sentido ‘toque’ para criar cenas e desenvolver um repertório como palhaço. O toque permitia ampliar sua relação com objetos, suas roupas ou mesmo quando tocamos outras pessoas de tal forma que ele ajudava no acesso de emoções ricas para a criação. A expressão popular, “à flor da pele”, ilustra a proposta do exercício e sua relação com a “escrita do momento” proposta pelo artista francês: “momento em que as emoções superam a razão, em que os sentimentos brotam como o suor que sai da pele”. (À FLOR..., 2006) Assim, as práticas expandiam a capacidade de pensar com o corpo e as sensações além do racional. Nessa perspectiva, o palhaço utilizava essas emoções e sentidos de forma intensa para se expressar poeticamente.

O exercício destacado, “toque tocando”, seguia uma ideia do Cédric Paga que seria de “deixar aparecer”, ou seja, tudo estava dentro de você e você devia somente “deixar aparecer”. Para isso, as emoções, experiências, sensações, relações deviam estar em pleno diálogo com o momento presente no espaço e com o público. O objetivo era que cada um pudesse viver no presente dentro de uma intensidade de emoções. Isso acabava sendo o desafio lançado aos participantes. Essa proposta podia se transformar num prazer intenso para quem a experimentava junto com seu público. Ou o contrário, um deserto com a falta do que fazer

e a dificuldade de concretizar as propostas lançadas. Essas sensações surgiram durante a formação, pois a proposta era desafiadora e diferente de outras abordagens pedagógicas sobre o palhaço experimentadas pelo pesquisador, tais como: jogo de máscara, números clássicos, relação do palhaço branco e Augusto, improvisações com viés cômico.

Outro exercício foi o uso de vendas nos olhos para impedir a visão dos participantes e a experimentação de sentimentos pelo corpo sem o uso do nariz vermelho. Uma vez os participantes vendados, os diversos estados emocionais eram sugeridos para serem vivenciados pelo grupo permitindo uma viagem de emoções e o desenvolvimento de um repertório para o palhaço. Cédric estimulava as emoções e os participantes procuravam vivê-las com uma certa segurança de que ninguém estava vendo o que o outro fazia. Somente o condutor do exercício podia avaliar se as pessoas estavam se entregando ou não às propostas. Era uma forma de ginástica emocional que fazíamos por um longo tempo que variava de uma a duas horas. O exercício deslocava a importância do uso da visão na criação, pois a sensibilidade e o acesso às emoções eram feitos de outra maneira. A venda nos olhos acabava estimulando uma liberdade de criação e uma redução do julgamento de si mesmo e do que os outros estavam fazendo. Assim, o corpo e os sentidos passavam a ser um condutor de criatividade dentro da proposta de “escrita do momento” desenvolvida pelo professor francês.

A expressão das emoções era feita também por outros recursos, tais como: a dança e o canto. No curso as pessoas podiam dançar as emoções explorando o corpo e suas possibilidades. A prática da dança não estava relacionada à codificação de técnicas específicas como no balé ou ao estilo como na dança contemporânea. Havia a necessidade de deixar o corpo livre para realizar uma dança pessoal que permitisse vivenciar de uma forma mais espontânea os exercícios propostos. O objetivo era deixar o corpo se contaminar pelas emoções para se libertar numa dança que estivesse imbuída de sensações tornando cada pessoa mais expressiva. Junto com a dança existia o diálogo com o canto para contribuir na manifestação das sensações desenvolvidas durante o curso. Não precisava ter uma lógica racional, uma coreografia ou partitura musical nessas danças e cantos e sim uma entrega no que se propunha externalizar. A dança e o canto serviam para expandir o campo poético e a expressividade corporal das pessoas.

Além da dança e do canto, a respiração foi um recurso corporal e pedagógico muito utilizado, pois ajudava no acesso das emoções, no dançar e cantar tudo o que era vivido. As técnicas de meditação da yoga eram praticadas pela manhã no início do dia para trazer uma conexão interior por meio da consciência do fluxo de inspiração/expiração. Para Cédric, a expiração possuía maior capacidade expressiva do que a inspiração. Ele pedia que soltássemos sons vocais a cada expiração para relaxar e viver o que realmente estava acontecendo. O respirar contribuía para o “eco” das sensações – efeito das emoções no corpo das pessoas já mencionado – bem como no momento presente da improvisação e na ampliação da consciência corporal durante o canto e a dança.

A respiração na yoga é desenvolvida de variadas formas para trabalhar justamente estados emocionais e energéticos. Ela é denominada de *pranayama* e o termo pode ser dividido em duas palavras: *prana* e *ayama*. *Prana* significa a energia interior presente em cada indivíduo e *ayama* é a dilatação dessa energia. Isto é:

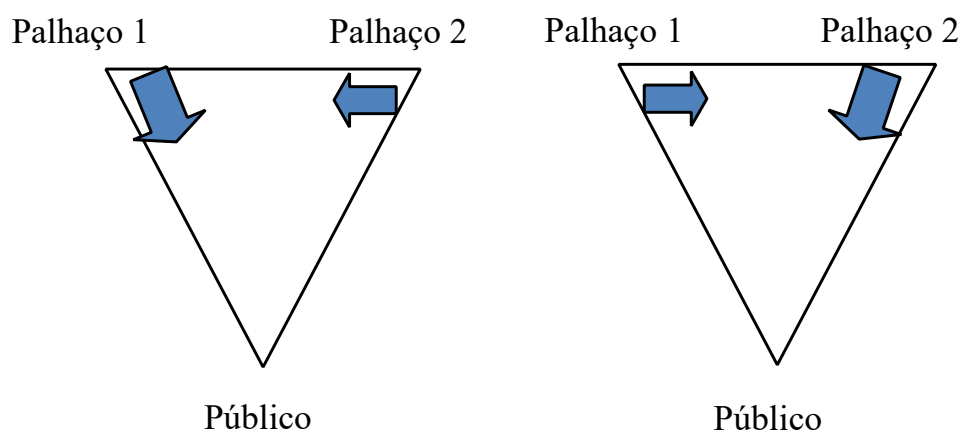
*Prana* significa ‘energia vital’ ou ‘força de vida’. É a força que existe em todos os seres, sejam eles animados ou inanimados. [...] *Ayama* é definida como ‘extensão’ ou ‘expansão’. Assim, a palavra *pranayama* significa ‘extensão ou expansão da dimensão do prana’. As técnicas do pranayama providenciam um método no qual a energia vital possa ser ativada e regularizada [...]. (SARASWATI, 2004, p. 363, tradução nossa)

Essa prática estava ligada às outras atividades executadas ao longo do curso, pois a respiração era a base importante de ativação energética corporal dos participantes. As mudanças de ritmo e fluxo de ar nas respirações ajudavam no acesso às emoções. Aos poucos, cada pessoa desenvolvia seu repertório pessoal de respirações ligadas aos diferentes tipos de sensações para serem registrados pelo corpo ou de forma escrita num caderno. Em suma, o corpo era o centro de memória sensorial que permitia explorar emoções no tempo presente e na relação consigo mesmo e com o outro. Além disso, os atos de respirar, dançar e cantar contribuía para a realização da “escritura do momento”.

Além desses elementos destacados anteriormente, dois aspectos ainda serão mencionados: a triangulação com o público e a transgressão.

Um aspecto presente durante todo o treinamento de palhaço com Ludor era a sua capacidade de imersão nos exercícios para potencializar os efeitos do jogo proposto. Ele dizia que não havia a necessidade de olhar para o público constantemente, ou seja, de triangular com ele a todo momento. A comunicação direta com os espectadores permitia a quebra da quarta parede e considerava a plateia como parte integrante da apresentação. Ela podia ser denominada de tic-tac, pingue-pongue ou triangulação.

Duas imagens ilustram de forma simples como funcionava o tic-tac, pingue-pongue ou triangulação.



**FIGURA 1:** O palhaço 2 olha o palhaço 1 que vê o público  
Fonte: elaborador pelos autores.

**FIGURA 2:** Ocorre a mudança de foco: o palhaço 1 olha o palhaço 2 que vê o público  
Fonte: elaborador pelos autores.

A técnica de triangulação era usada de forma adaptada no curso. A proposta de Cédric Paga era não olhar para a plateia constantemente. Segundo Paga, o excesso de olhar para a plateia configurava uma forma de “prostituição”, pois a comunicação do palhaço com a plateia ficava mais importante do que a improvisação ou o desejo do palhaço de estar em cena. O excesso de triangulação enfraquecia a intensidade e o desenvolvimento da cena proposta. O objetivo era que as pessoas ficassem mais tempo consigo mesmas antes de abrir a cena

para os espectadores porque a comunicação das emoções poderia ganhar mais intensidade poética e cênica.

Um exercício pode contribuir para o entendimento dessa perspectiva da triangulação proposta no curso do CNAC. Um exemplo, os participantes escolhiam peças de roupa e acessórios aleatoriamente a partir de uma pilha de roupas e acessórios colocados atrás de um biombo. Cada pessoa tinha um tempo para escolher as roupas e acessórios que poderia variar de 30 segundos a 1 minuto. Após o fim do tempo, cada um entrava em cena e começava a tocar e sentir as peças de roupas e acessórios escolhidos antes de olhar para o público. Noutro momento, os participantes subiam numa pequena estrutura colocada na frente do público para realizar a mesma proposta. O desafio era não banalizar a comunicação e as pessoas deviam compartilhar com o público somente quando se sentissem tocadas por algo e tivessem o desejo enorme de compartilhar com os espectadores. Pagar só permitia o olhar para a plateia quando houvesse uma relação intensa com alguma roupa ou acessório. Caso contrário, ele pedia para não olhar para o público e buscar algo que inspirasse uma sensação ou relação através das roupas e dos acessórios vestidos. Essa mudança de paradigma da relação com a plateia fazia muito sentido durante as práticas e trazia outras possibilidades de dramaturgia do palhaço durante a formação no CNAC.

A mudança de perspectiva sobre a triangulação estimulou uma mudança na sua utilização pelo autor deste artigo. Um maior cuidado foi desenvolvido com o ato de compartilhar e não compartilhar o que se passa em cena com o público. No entanto, esse tipo de comunicação com os espectadores não deve ser banalizado, pois pode enfraquecer o jogo estabelecido. A busca de um equilíbrio é uma saída para compartilhar o que ocorre no palco com o público. A prática do olhar externo dentro da lógica trabalhada na oficina do CNAC pode contribuir para a descoberta de momentos mais fortes e poéticos de comunicação.

O último ponto que merece uma observação é a transgressão. Essa poderia ser definida pelo verbo transgredir: “ultrapassar o limite de algo; atravessar [...]”. (TRANSGREDIR, 2009) No caso do curso, uma forma de ultrapassar os limites e códigos do palhaço. Enfim, uma ruptura de paradigma das referências mais



comuns sobre o palhaço como uma figura ingênua que faz rir para se relacionar com criaturas monstruosas que podem causar espanto, nojo, medo ou choro.

Nesse sentido, os palhaços de terror, no cinema, e as fotos de Cindy Sherman<sup>1</sup> são inspirações para o desenvolvimento do palhaço de Ludor Citrik no qual a possibilidade de assustar o público pode ocorrer. Isso acaba gerando uma dramaturgia do palhaço que passa por influências do bufão e seu comportamento ligado à escatologia, à provocação e ao “baixo corporal”. (BAKHTIN, 1999, p. 72) A diferenciação entre palhaço e bufão presente em algumas propostas pedagógicas, principalmente influenciadas pela escola de Jacques Lecoq,<sup>2</sup> são colocadas em questão. Essa perspectiva ultrapassa os limites estabelecidos para ambas as figuras como os palhaços e os bufões e trazem novas possibilidades de ensino e criação.

O tema da transgressão foi explorado no final da formação quando fomos estimulados a ultrapassar nossos próprios limites como pessoas e palhaços. Cada um tinha suas limitações e concepções do que podíamos ou não fazer como palhaços. Nosso objetivo era criar uma cena onde houvesse alguma transgressão utilizando tudo o que já havíamos vivenciado ao longo no curso. E para estimular essa ruptura de limites alguns dispositivos foram utilizados por Cédric Paga. Um aspecto foi o uso do nariz vermelho pelos participantes. No exercício foram utilizadas duas salas separadas. Na primeira sala havia dois espaços diferentes e reservados para que cada um entrasse individualmente sem a visão dos outros participantes. Estes podiam ir de um espaço a outro nesta sala para passar por experiências diferentes desde que respeitando o tempo de cada um. No primeiro espaço reservado, a pessoa podia tirar sua roupa e ficar nu. No segundo espaço a pessoa podia fazer uma confissão ou prece. Em ambos os espaços reservados havia a proposta de vivenciar emoções e sensações.

Já na segunda sala, Cédric chamava individualmente para três momentos: I – ter uma conversa com o palhaço; II – ver um vídeo com cenas escatológicas; III – ao final do vídeo, Cédric dava uma batida forte com ambas as mãos nos ombros da pessoa que assistia ao vídeo. Esta segunda sala foi denominada de “câmara de tortura” devido ao efeito que causava em cada um que passava por ela. Em seguida, a pessoa era “libertada” para sentir as repercussões psicofísicas ou o “eco” das emoções causadas pela dor física, pelas imagens e pela conversa. Passado algum tempo o

**1** Fotógrafa americana que fez um ensaio fotográfico com palhaços grotescos e sombrios entre 2003 e 2004.

**2** Ator e professor de teatro francês que influenciou o ensino/aprendizagem do fazer teatral na segunda metade do século XX.

palhaço retornava para a primeira sala destacada anteriormente. Após a vivência da “câmara de tortura”, alguns palhaços andaram pelados pelo espaço do CNAC e até nadaram também nus e vestidos no rio próximo à instituição. Outros tiveram dificuldades e não conseguiram mais continuar improvisando como palhaços.

Como resultado, a prática extrema causava uma transformação radical nos palhaços e servia para dar inspiração para as cenas apresentadas posteriormente sobre a transgressão. O repertório das cenas apresentadas utilizava a nudez; os atos escatológicos de urinar e defecar; passava pela expulsão do público da sala que assistia a cena e até mesmo cenas eróticas ocorreram. A ruptura do palhaço ligado ao fazer rir foi extrema causando um choque com o que podia ser feito com essa figura. As fronteiras do que era ou não palhaço tinham sido alargadas e novas possibilidades surgiam para os participantes. A transgressão ocorre também com a relação entre professor e aluno; entre formador, Cédric Paga, e a instituição de acolhimento, CNAC. Ele procura romper com convenções do ensino e da criação do palhaço explorando o desejo, o instinto, o escândalo, o imoral, a monstruosidade e até mesmo facetas primitivas do ser humano. Várias questões surgiam e continuam ecoando ainda hoje.

Como artista, Ludor Citrik se denomina como um palhaço/bufão quando dialoga com aspectos mais sombrios de um espectro mais amplo do palhaço. Ele provoca emoções diversas no público, além da função tradicional do riso ligada à imagem e ao jogo do palhaço. Este não precisa fazer a plateia rir, mas seguir uma jornada de sensações. Ele pode ser desagradável e, às vezes, causar desconforto ou intimidação durante seus shows: o espetáculo, “Eu não sou um número”,<sup>3</sup> é um exemplo, pois no final ele se dirige à plateia causando uma tensão e inquietação.

Outras situações aparentemente estranhas ao universo do palhaço foram experimentadas em algumas apresentações do artista francês. Ludor Citrik utilizava a “tortura” quando prendia alguns palhaços dentro de uma jaula durante uma apresentação com artistas parceiros no Le Prato,<sup>4</sup> em Lille/FR. Numa noite de apresentações dos estudantes da escola de palhaços Samovar<sup>5</sup> em Paris, ele também ‘torturava’ quando raptava os palhaços de cena levando-os para a coxia com o objetivo de transformá-los em figuras mais monstruosas.

**3** Nome original: “Je ne suis pas un numéro”.

**4** Um teatro e espaço para residência artística de circo e palhaço, em Lille, no norte da França.

**5** Escola de palhaços, burlescos e excêntricos, em Paris, na França.

O encontro com Cédric Paga permitiu trazer o palhaço para a atualidade e desenvolver um diálogo com o mundo de hoje e suas transformações. Há uma possibilidade de um hibridismo entre a imagem de palhaço ingênuo e serviçal com uma figura monstruosa. Os filmes de palhaços de terror e o personagem coringa das histórias em quadrinhos são alguns exemplos da perspectiva sombria ligada ao palhaço. Essa perspectiva vai de encontro com uma renovação do fazer e da concepção dessa arte ligadas ao trabalho do artista francês.



## CONCLUSÃO

Como a prática pode contribuir na reflexão teórica? E vice-versa? Essas perguntas foram experimentadas ao longo do mestrado e da tese desenvolvidos pelo pesquisador sobre o ensino e a criação clownescos. O curso com Cédric Paga abriu novas pistas sobre o palhaço, pois ele dialoga com as mudanças presentes no circo atual propondo uma prática que estimula uma possível inovação da arte. A transgressão artística acaba gerando novas possibilidades estéticas até então ignoradas ou menosprezadas que podem estabelecer novos parâmetros após ultrapassar uma barreira artística. Na história da arte percebemos a ruptura de referenciais estéticos estabelecidos por artistas que escandalizam o meio e que, num segundo momento, acabam aceitos dentro do sistema até então vigente.

E as rupturas no circo com o ensino de suas disciplinas pode ser um caso. O investimento e as políticas do governo francês contribuíram para o desenvolvimento do circo e conseqüentemente do ensino do palhaço. O impacto dessas ações é sentido ainda hoje com a ampliação e o reconhecimento das artes do circo pela sociedade francesa, na pesquisa, na criação e no intercâmbio com outros países. O surgimento do CNAC constitui uma conquista e um patrimônio que deve ser valorizado e por que não inspirado por outros países. Investir em arte e no circo pode ser uma forma de incentivo à economia criativa, à formação humana e artística das pessoas.

Outro aspecto é o alargamento de referenciais teóricos e práticos de criação. No caso específico do palhaço, há uma dificuldade de enquadrá-lo num único conceito ou estilo de apresentação.

Ela [A definição] torna possível perceber que a imagem do palhaço com o nariz vermelho bêbado e a calça xadrez muito larga, que ainda predomina na mídia e na publicidade, é apenas uma variante desatualizada. E confirma que os ‘palhaços’ existiam antes mesmo de serem chamados por este nome, por exemplo (como observa o palhaço Dimitri) entre os índios americanos, na dança hindu ou nas cenas italianas na era da *commedia dell’arte*. O nome não determina a realidade, deve apenas designá-la.<sup>6</sup> (FABBRI; SALLEE, 1982, p. 31, tradução nossa)

Existem palhaços e não um único tipo de palhaço. Eles têm várias imagens, modos de brincar, espaços de atuação, humores, loucuras, aparências, figurinos e maquiagens. Eles desenvolvem diferentes relações com o público, o espaço, a improvisação e o momento presente. Há uma infinidade de universos clownescos presentes em cada cômico.

Essa diversidade de manifestações e figuras de palhaços se torna um obstáculo a um único conceito ou uma única prática que unifique todas as suas particularidades. Assim que a definição parece ser precisa, um palhaço surge fora dessa estrutura. Os palhaços são feitos para atravessar fronteiras, romper paradigmas e desenvolver novas formas de jogar e emocionar seus espectadores. Assim, a prática e o encontro com o público são aspectos que trazem uma base mais concreta e favorecem uma pesquisa mais profunda sobre o tema.

Além disso, a perspectiva de você mesmo ser o objeto de estudo traz uma dinâmica própria para o desenvolvimento da pesquisa, ou seja, é uma aplicação da ideia do ator-pesquisador e, mais especificamente, do palhaço-pesquisador. O artista que vivencia processos criativos vai construindo um estudo reflexivo sobre a experimentação prática que contribui para um aprofundamento do pesquisador dentro do seu tema de pesquisa.

**6** Texto original: “Elle [la définition] permet de se rendre compte que l’image du clown avec son nez rouge d’ivrogne et son pantalon à carreaux trop large, qui prédomine encore dans le media et la publicité, n’en est qu’une variante surannée. Et elle confirme que des ‘clowns’ existaient avant même qu’ils ne fussent appelés par ce nom, par exemple (comme le note le clown Dimitri) chez les Indiens d’Amérique, dans la dance hindoue ou sur des scènes italiennes à l’époque de la *commedia dell’arte*. Le nom ne détermine pas la réalité, il doit seulement la designer”.

Por fim, a transgressão trabalhada ao final da oficina permitiu a ruptura de barreiras simbólicas e teóricas para o próprio pesquisador que ainda procura dialogá-las com as expectativas do público, artistas e empresas interessadas pelo palhaço no Brasil. As experiências vividas podem ser referenciais diferentes e ainda em construção de uma prática artística potente, transformadora e provocadora. Tudo experimentado dentro de uma escola de circo cujo letreiro continua perguntando: qual circo? E podemos também questionar: qual palhaço?.



## REFERÊNCIAS

- À FLOR da pele. In: DICIONÁRIO Informal. [S. l.], 2006. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/%E0+flor+da+pele/>. Acesso em: 7 abr. 2020.
- AILLAGON, J.-J. *L'année des arts du cirque été 2001 – été 2002*. Paris: Ministre de la Culture et de la Communication, 2002.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB, 1999.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: HUCITEC, 1995.
- CNAC. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.cnac.fr/index.php>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE (CNAC). [S. l.], 2011. Disponível em: <https://www.cnac.fr/index.php>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- FABBRI, J.; SALLEE, A. *Clowns et Farceurs*. Paris: Bordas, 1982.
- FÉDÉRATION FRANÇAISE DES ÉCOLES DE CIRQUE. *Les écoles des arts du cirque création, consolidation, développement de l'activité et de l'emploi*. [S. l.: s. n.], 2012. Disponível em: [https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs\\_telechargeables/f71\\_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf](https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs_telechargeables/f71_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf). Acesso em: 13 fev. 2020.
- GOUDARD, P. *Le cirque entre l'élan et la chute une esthétique du risque*. Saint-Gély-du-Fesc: Editions espaces 34, 2010.
- GUY, J.-M. *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- JACOB, P. *Le cirque du théâtre équestre aux arts de la piste*. Montréal: Larousse, 2002.
- LA VILLETTE. [S. l.], 2000. Disponível em: <https://lavillette.com/>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- LE PRATO. [S. l.], 2006. Disponível em: <https://leprato.fr/>. Acesso em: 13 fev. 2020.
- LIDO. [S. l.], 2009. Disponível em: <http://circolido.fr/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

Lille, 2011.

MALEVAL, M. *L'émergence du nouveau cirque 1968-1998*. Paris: L'Harmattan, 2010.

PORTAL CAPES. Brasília, DF, 2020. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/>. Acesso em: 13 fev. 2020.

SAMOVAR. [S. l.], 2013. Disponível em: <http://www.lesamovar.net/accueil>. Acesso em: 13 fev. 2020.

SARASWATI, S. S. *Asana Pranayama Mudra Bandha*. Bihar: Yoga Publications Trust, 2004.

SILVA, R. R. M. *Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe*. 2018. Thèses (Doctorat en Arts, spécialité en études théâtrales et spectacle vivant) - Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier, 2018. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02165951/document>. Acesso em: 13 fev. 2020.

SILVA, R. R. M. *L'art de la formation du clown : les méthodologies de Sue Morisson et Jesús Jara*. 2011. Dissertation (Master) - Université Charles de Gaulle Lille 3, 2011.

TRANSGRADIR. In: DICIO, Dicionário Online De Português. [S. l.], 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/transgredir/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

**RAFAEL RESENDE MARQUES DA SILVA:** é doutor em estudos teatrais e spectacle vivant pela Université Paul-Valéry Montpellier, França. Coordenador e professor da Graduação em Teatro e da Pós-Especialização de Gestão Cultural na Unisagrado - Bauru/SP.