



# TRANSMISSÃO ORAL E LITERATURA ORAL

## A tradição oral como meio de transmissão de ensinamentos éticos e técnicos do palhaço

### ORAL TRANSMISSION AND ORAL LITERATURE

#### The oral tradition as a means of transmission of ethical teachings and clown technical

Pedro Eduardo da Silva<sup>1</sup>

#### Resumo

As carreiras de dois palhaços circenses: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta, servem como guia para observarmos como a educação difusa e a tradição oral repassam seus saberes com tanta eficácia.

São expostas informações sobre algumas sistematizações que se repetem por meio da tradição oral e que se apoiam na ambiência e cotidiano dos circos de famílias itinerantes, nos quais Avanzi e Pimenta estruturaram suas carreiras.

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

#### Resumen

Las carreras de los dos payasos de circo: Roger Avanzi y Arlindo Pimenta, sirven como una guía para observar cómo pasan la educación difusa y la tradición oral sobre sus conocimientos de manera eficaz.

Son información acerca de algunas sistematizaciones que se repiten a través de la tradición oral y que se exponen se basan en el ambiente y la vida cotidiana de los circos familias itinerantes en las que Avanzi y Pimenta estructuran sus carreras.

**Palabras clave:** payaso, educación, formación, payaso, circo.

#### Abstract

The careers of two circus clowns: Roger Avanzi and Arlindo Pimenta, serve as a guide to observe how the diffuse education and oral tradition pass on their knowledge so effectively.

They are exposed information about some systematization that repeat through the oral tradition and rely on ambience and everyday circuses of itinerant families in which Avanzi and pepper structured their careers.

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

<sup>1</sup> Inicia sua carreira em 1982 como ator no teatro amador. É palhaço, diretor, produtor, iluminador, cenógrafo, sonoplasta e professor. Email: [edusilva1965@gmail.com](mailto:edusilva1965@gmail.com). Mestre em artes pela UNESP (concluído em 2015 tendo Mario Fernando Bolognesi como orientador), pós-graduado em Docência no Ensino Superior e com Licenciatura em teatro.



Um clichê, abundantemente atestado através de toda a Europa, do século XII ao XIV (hoje ainda presente no discurso do velho bom senso!), justifica o uso da escritura pela fragilidade da memória humana. Esse falso adágio testemunha a pressão exercida sobre o meio pelas mentalidades escriturárias em vias de difusão. Mas a poesia, como tal, traz um saber. Ela o reconhece e não cessa de reconstruí-lo, dando-o a conhecer. Ergue uma ordem totalmente outra, diferente dos mementos escritos. A etnologia contemporânea pôde estimar que fosse de duas ou três gerações a duração de validade das lembranças pessoais, no seio da comunidade familiar; medida natural, sem dúvida irredutível. Mas, para além desse grupo social estreito, memórias longas se constituem por armazenamento de lembranças individuais; a continuidade é assegurada ao preço de uma multiplicidade de afastamentos parciais. (ZUMTHOR, 1993, p.140).

Neste artigo dissertarei sobre a importância da tradição oral na formação do palhaço ou clown. A transferência de saberes se desenvolverá aqui por duas vertentes principais: a transmissão oral e a literatura oral.

A primeira, que se apoia numa memória coletiva, na vocalidade, na observação das particularidades do aluno, na reprodução de métodos e no apoio pedagógico por meio da observação ao trabalho de outros palhaços, seja essa observação feita *in loco* ou através de filmes, fotos ou, atualmente, por meios virtuais.

A segunda vertente tratará da estrutura dramática das entradas circenses como material de ensino: descrição, demonstração, prática e direção artística realizada por palhaços mais experientes, com a finalidade única de estruturar o número circense.

A tradição oral é base essencial deste trabalho. As vidas profissionais de Roger Avanzi (palhaço Picolino 2) e Arlindo Pimenta (palhaço

Pimenta), palhaços de famílias itinerantes que mambembaram desde o início do século XX, foram transmitidas verbalmente, o primeiro por ele mesmo e, o segundo, pelo filho, Tabajara Pimenta; ambos foram formados dentro dessa tradição, que também formou os pais destes últimos, compondo uma cadeia de informações que podem ser setorializadas e analisadas por várias lentes e em vários contextos.

Os testemunhos de Roger e Tabajara são de intenso valor, já que eles vivenciaram os fatos que narraram; a atitude de se prestarem a descreverem suas experiências ganha valor inestimável, porque foram criados dentro dessa tradição oral de transmissão de conhecimento e, assim, pode-se observar como essa metodologia se desenvolvia. Obtive duas coisas importantes: a informação técnica de como se desenvolvia a formação de um palhaço da geração de Roger e Arlindo e vivenciei o processo de transmissão oral desses métodos por meio de suas vocalidades.

As gravações em vídeo, de suas entrevistas, possibilitaram a observação objetiva destas memórias por meio de suas vocalidades, mas uma vocalidade construída no momento das narrativas somente se perceberia na presença mútua e real. As entrevistas foram realizadas nas residências de Roger e Tabajara, eles estavam à vontade e num ambiente familiar, a minha presença, estranha ao ambiente, provocou uma afetação que foi se alterando com o desenrolar do tempo: entonações, escolha de palavras, o acesso da memória para escolha de fatos interessantes e relevantes, lembrança de nomes de pessoas ligadas aos fatos, análise das perguntas etc, tudo se alinhou à maneira deles contarem, não só como uma história mas, também, como informações que se perpetuariam dentro de suas tradições enraizadas, afinal Roger, hoje, com mais 90 anos e, Tabajara, com quase 80, são diamantes finamente lapidados na tradição oral.

Nas longas durações, a obra de memória constitui a tradição. Nenhuma frase é a primeira. Toda a frase, talvez toda a palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente citação... (ZUMTHOR, 1993, p.143).

É importante trazer à tona que as entrevistas feitas com os professores palhaços Ricardo Pucetti e Val de Carvalho também contêm as mesmas características de transmissão oral com suas vocalidades peculiares, estabelecendo correspondência com o conceito pedagógico de educação difusa, o qual se apoia na transmissão oral utilizada em sociedades tribais, embasadas numa mitologia assimilada e praticada por toda a essa comunidade. Neste sentido, vislumbro uma similaridade entre sociedades tribais e as famílias de circos itinerantes no que diz respeito à estrutura de repasse de conhecimentos e que nos leva à educação difusa.

As crianças [nas sociedades orais] seguem os adultos nas mais diferentes atividades, na caça, na coleta, no cuidado com as plantas cultivadas, na pesca. Imitam os adultos e, ao imitá-los, estão imitando os próprios heróis culturais, pois foram eles que fundaram (...) todas as formas de fazer as coisas no interior das culturas. Assim, um homem pesca como pesca porque assim faziam seus antepassados míticos que lhes transmitiram este conhecimentos, e que seguem transmitindo-os sempre que necessário de diferentes formas (CALEFFI, Paula in ARANHA, 2006, p.36).

### A ÉTICA REPASSADA

Código de Ética: Os oito mandamentos do palhaço.

1. Mantereí o bom gosto nos meus números, nas minhas apresentações e no meu comportamento enquanto estiver vestido e maquilhado. Lembrar-me-ei em todas as ocasiões de que fui aceito como membro do clube dos palhaços somente para garantir a todos, em especial às crianças, entretenimento engraçado, divertido e leve. Lembrar-me-ei de que um bom palhaço entretém o público fazendo graça de si mesmo e não à custa dos outros;

2. Aprenderei a maquiar-me de uma maneira profissional. Providenciarei os meus próprios trajes. Enquanto atuar para o clube internacional ou eventos da ala dos palhaços\*, atuarei de forma a entreter o público e não em proveito próprio ou para publicidade pessoal. Tentarei sempre manter-me anônimo enquanto estiver vestido e maquilhado como palhaço, embora haja muitas circunstâncias em que isto não seja possível;

3. Não ingerirei nenhuma bebida alcoólica nem fumarei enquanto estiver maquiado e vestido como palhaço. Também não beberei antes de uma atuação como palhaço. Comportar-me-ei como um/a cavalheiro/dama, nunca interferindo noutra atuação ou espetáculo, nem importunarei os espectadores ou um indivíduo específico. Não me envolverei em casos de abuso sexual ou discriminação em razão de raça, religião, sexo, nacionalidade ou deficiência, e não tolerarei quaisquer atos semelhantes;

<sup>2</sup> Ator, palhaço, professor e pesquisador da linguagem clownesca no LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da UNICAMP.

<sup>3</sup> Atriz e palhaça. Trabalha como formadora nos Doutores da Alegria em São Paulo. Estudou e tem como mestre Roger Avanzi.



4. Removerei a minha maquiagem e trocarei de roupa após as minhas atuações o mais rapidamente possível, de forma a não poder ser associado a algum incidente que deprecie o bom nome dos palhaços. Portar-me-ei como um/a cavalheiro/dama em qualquer situação;

5. Enquanto estiver maquiado e vestido, seguirei as instruções do produtor ou do seu representante. Obedecerei a todas as regras de atuação sem queixar-me publicamente;

6. Darei o meu melhor para manter o melhor padrão de maquiagem, roupas, atuações e humor;

7. Atuarei no maior número de apresentações de palhaços que eu puder;

8. Estarei comprometido com a manutenção de um espírito livre de discriminação e abuso para todos os palhaços de todas as idades, compartilhando ideias e aprendendo sobre a arte de fazer palhaçadas.

\*Ala dos palhaços é o nome dado à área externa do circo onde os palhaços se reúnem. (STEELE, 2004, p.284- tradução de minha responsabilidade)

É possível afirmar que no circo não existe dicotomia entre a arte de ser palhaço e a vida circense. Segundo as narrativas e descrições de Tabajara Pimenta e Roger Avanzi em suas entrevistas, a formação de um circense, independentemente da especialidade (ou especialidades) desenvolvida, também recebe uma

carga constante e consistente de ética. É importante destacar que a profissão de palhaço nem sempre é uma escolha do circense, muitas vezes o artista se envereda na atividade por necessidade, fato que necessita muito de uma estrutura ética para mover uma formação, extremamente forte e longeva.

A citação em oito mandamentos retirada de STEELE-(2004), reflete a preocupação ética que deve ser assimilada pelo palhaço, não importando ser ele profissional ou amador, o código de conduta é revelador de vários aspectos: uso da maquiagem e roupas, composição da dramaturgia, preservação da fantasia que o personagem oferece, respeito em relação ao espetáculo e outros profissionais do circo e, por fim, várias questões relacionadas ao público (discriminação, não humilhar as pessoas de uma plateia, bom gosto nos números e cuidados com crianças e deficientes).

Os mandamentos refletem uma postura ética que se perpetua por meio da tradição oral, é uma síntese e exemplo de tópicos morais que se afinaram ao longo do tempo.

O item oito revela um pensamento que denota uma consciência em relação a formação do palhaço e que descreve a necessidade de repasse de conhecimento.

Entendo que existe um conceito norteador e aglutinador da ética profissional, tradição oral de repasse e criação de entradas e esquetes e a relação com o público que se baseia na palavra “agradar”. Quando se analisa os mandamentos acima citados e olha-se para as narrativas de todos os profissionais entrevistados é possível entender a importância do conceito “agradar” para os circenses, a tradição da transmissão oral se encarregou de fornecer os fatores essenciais para sobrevivência e adaptação constante que o palhaço passa geração após geração tendo como referência esse conceito que serve como baliza para regular os saberes potentes que devem ser repassados.

## TRANSMISSÃO ORAL: AMBIÊNCIA E EXPERIÊNCIA

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; correndo na fluidez das frases poéticas pronunciadas *hic et nunc*<sup>4</sup>, não deixa instaurar-se a distância que permitiria ao olhar crítico sobrepor-se a ele. (ZUMTHOR, 1993, p.142).

A transmissão oral é a ponte entre o comunicador e o receptor, entre o professor e o aprendiz - É por meio desse artifício que muitos conhecimentos foram transferidos de memórias de pessoas mais experientes para outras, em processo de aprendizagem. As futuras gerações receberam saberes valiosos de seus ancestrais que se fixaram por meio de um processo mnemônico que só se perpetua devido a convivência rotineira com os saberes e a experimentação destes.

Entre os entrevistados encontramos o enraizamento do processo de transmissão oral pois todos confrontaram-se com formas muito antigas, duradouras e otimizadas de expressões e linguagens artísticas, baseadas na comicidade, que foram repassadas por vários meios (oral, escrito e pictórico): teatro, máscara, mímica, dança, música, palhaço, circo e, mais atualmente, o cinematográfico.

A tradição oral foi a base da formação de Ricardo Puccetti, que no início de sua carreira,

procurou ser palhaço copiando as atitudes de profissionais que viu em circos que passavam por sua cidade natal, Espírito Santo do Pinhal-SP. A rua foi seu primeiro terreno de experimentação e de contato com o público, o que veio a “catapultá-lo” para outras atividades: animação de festas e montagens de espetáculos no LUME

Puccetti estudou com os mais proeminentes pesquisadores da linguagem clownesca advindos da matriz francesa: Luís Otávio Burnier, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, além de ter fortes contatos com palhaços da matriz circense. Ele também já proferiu inúmeros cursos, oficinas e vivências para leigos e palhaços experientes. Sua contribuição como receptor direto da transmissão oral, feita por um tradicional palhaço circense, Nani Colombaioni<sup>5</sup> nos oferece um consistente material para análise.

Abaixo, transcrevo a narrativa feita por Puccetti sobre sua experiência com Nani Colombaioni:

Na primeira vez que eu fui trabalhar com Nani Colombaioni, trabalhei com ele um mês. O sistema dele de ensinar é o sistema do circo, você vai lá e fica trabalhando com ele, é uma didática antiga, não tem curso. Você ia e ficava morando na casa dele, ele velhinho. Na casa tinha um andar de cima que o aluno podia morar lá, podia trabalhar lá...um espaço bem grande.

Primeiramente, eu combinei de ir pra casa dele na segunda feira, mas não tendo onde ficar, pedi pra chegar no sábado. Já instalado, pedi para mostrar o que eu fazia como palhaço: levei um monte de coisas, mostrei meus números e ele disse que estava bom. Depois pediu pra ajudar num serviço do lado de fora da casa: trocar uma lâmpada de um poste muito alto. Eu me confundia todo com aquela escada enorme...

<sup>4</sup> "aqui e agora"

<sup>5</sup> Palhaço eternizado no filme “Palhaços”, de Federico Fellini, é representante da sexta geração da família cuja origem remonta à Commedia Dell'Arte.



depois que troquei a lâmpada pediu pra eu mostrar outro número. Depois conversávamos muito, ele contava histórias intermináveis de circo. Durante o sábado e domingo foi assim, pediu pra trocar uma peça debaixo do carro dele, no domingo a noite, ele já havia visto as cenas e estudado meu jeito de ser e falou: “Eu já entendi, a lógica do seu palhaço é que você não faz nada direito, mas você está sempre feliz”.

Depois trabalhamos um mês com esse conceito, tanto nas cenas que eu tinha prontas quanto em números tradicionais dele, para exercitar e aplicar as lições.

“La Scarpeta”<sup>6</sup> nasceu do trabalho com Nani Colombaioni, que morreu em 1999. (PUCETTI, 2011).

Segundo Ricardo, Nani ensinava com ações concretas, ou seja, mostrava seus trabalhos e sua maneira de ser. Por meio de atividades corriqueiras e práticas a personalidade do artista se expõe e, assim, torna-se possível uma orientação direcionada e eficaz. A descrição acima denota que a tradição oral necessita de um tempo diferente de maturação em relação a um curso mais formal (oficina, workshop, escola com um programa educacional otimizado), a transmissão leva em conta a relação pessoal entre transmissor e receptor.

Colombaioni era um palhaço de muita experiência e ensinou artistas de muitas nacionalidades, fator que influencia positivamente o ensinamento por meio da transmissão oral, pois leva em conta a cultura do receptor e seu discurso artístico e suas vontades como palhaço, por isso pede para mostrar o que sabe fazer em termos de cena. Dario Fo alerta sobre essa questão do olhar sobre o aluno e sua cultura, é como sendo uma postura politizante e visando a uma formação construtivista e não tecnicista. Pois, essa última costuma padronizar a forma do artista em detrimento de uma formação de cunho dialético.

Outro ponto importante é o da precisão na

realização das cenas. É enfatizado em outro ponto da entrevista com Puccetti que o ator teatral tem uma tendência em prolongar o tempo de cena, fator que fragiliza o desenvolvimento da ação dramática do palhaço e, conseqüentemente, a finalização da cena cômica. É um verdadeiro choque cultural entre as técnicas circenses e as teatrais, nestas, o ator parece ter uma necessidade de demonstrar o raciocínio da personagem, uma herança dos métodos de interpretação realista e naturalista que visaram expurgar muitos dos expedientes do teatro popular.

É importante salientar que dentre os expedientes do teatro popular, o contato direto com o público é preponderante e serve de guia para muitas das ações dos atores: ritmo, jogo entre as personagens, improvisações e tempo das piadas e chistes.

Puccetti confidenciou que o trabalho com Nani propiciou a criação do seu espetáculo solo intitulado “La Scarpetta” no qual o ator realizava inúmeras ações de complicação, resultando numa peça que era um anti espetáculo, ou seja, uma peça na qual não há a execução efetiva de nenhum número proposto, tudo era demonstração de como o clown era atrapalhado e complicador. As primeiras apresentações chegavam a 2,5 horas de duração, não havia desapego das criações, tudo era incorporado. Atualmente, a última versão apresenta 1,5 horas de duração.

Dario Fo, em seu Manual Mínimo do Ator (FO, p.252-254), salienta essa questão do tempo da cena e a somatória dos tempos de pausas e reações do público, que resulta num outro tempo do espetáculo. Fala sobre uma experiência na qual realizava um monólogo intitulado História da Tigresa, que numa primeira versão durou 25 minutos, mas passou por ajustes dramáticos diversos (ritmo, corte de repetições inúteis, muita descrição etc), e na quarta versão a peça alcançou

55 minutos. Como Fo havia gravado todas as versões de seu monólogo, resolveu medir o tempo de participação do público: a primeira versão apresentou 3,5 minutos de participação (risadas, pausas, diversão do ator e do público) na quarta, 18 minutos.

O ritmo é uma preocupação constante para artistas cênicos, mas as descrições acima demonstram que a relação com o público é um referencial essencial para escolhas e desapegos, com a finalidade de afinação dos trabalhos realizados com a linguagem popular do palhaço. Na tradição oral do circo, o ritmo e a relação com o público estão sempre em primeiro plano. Puccetti vivenciou isso com Nani e incorporou em seu trabalho.

Sobre a atriz e palhaça Val de Carvalho, temos a relação de aprendizado com que teve com Roger Avanzi na qual salienta pontos comuns com a narração de Puccetti as quais esbarram na formação teatral e no entendimento do conceito de tempo e ritmo do espetáculo:

Procurei a Academia Piolin de Artes Circenses<sup>7</sup> para aprender acrobacias mas tinha uma aula de palhaço que mulher nenhuma fazia. (...) Não era boa em trapézio e nem em salto mas fiquei muito atenta com palhaço. (...) Só tinha eu de menina, todos se perguntavam o que eu queria ali. Não tinha mulher fazendo esquete de palhaço, as que entravam eram chamadas de clouwnesa que não eram ativas nas entradas. (...) Foi muito difícil pra Picolino me afinar nos

esquetes por causa da minha formação de atriz, era difícil me deixar no simples, pois o pessoal de teatro costuma prolongar o tempo certo e já otimizado do esquete. O clássico é um sucesso por que foi apresentado várias vezes e refinou-se naquela forma. Foi muito bom passar por essa rigidez com Picolino, pois essa disciplina ficou em mim pra entender o tempo certo, as falas certas e sem improvisar demais. (CARVALHO, 2011).

Vemos que cita a prática com Roger Avanzi (Picolino 2), ou seja, com o palhaço em ação direta na cena, pois ele sempre se apoiou na didática da prática das entradas circenses que sempre propiciaram o aprendizado do essencial a um palhaço de picadeiro: ritmo e relação com o público.

Considero importantes as observações sobre os termos “clássico” e “sucesso” e a relação com o teor de refinamento, que foi atingido por ela graças à rigidez de Picolino, que sempre enfatizou a importância de ser preciso, de não segurar o tempo por meio de respirações e pensamentos desnecessários à ação dramática. Tanto o(a) escada<sup>8</sup> quanto palhaço(a) devem ficar atentos às respostas e comentários precisos, sem retenção de ritmo. Uma ótima referência é a reação do público obtida nas triangulações que norteiam as improvisações do palhaço.

Os dois artistas aqui citados, Puccetti e Carvalho, têm formação teatral de escolas que salientam o realismo como base de várias linguagens e estéticas teatrais, mas que não condiz

<sup>7</sup> Primeira escola de circo do Brasil e da América Latina, fundada pela Associação Piolin de Artes Circenses, com amparo oficial do Governo Estadual através da então Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura, Ciência e Tecnologia. Essa escola funcionou em São Paulo entre 1978 e 1983.

<sup>8</sup> Palhaço da dupla cômica, que também pode ser o mestre de pista, responsável por fornecer falas (deixas) que alimentam a ação dramática gerada pelo palhaço principal que irá complicar, desvirtualizar, ironizar e comentar estas mesmas falas que disparam blocos dramatúrgicos conhecidos pela dupla.

<sup>9</sup> A triangulação é uma técnica de comunicação popular muito utilizada pelos atores das feiras e praças, por encenações calcadas em máscaras e nas que utilizam bonecos. O palhaço de circo triangula o tempo todo e “joga” para o público suas ideias, sentimentos, suas dúvidas, suas descobertas, seus medos e suas intenções.

com o palhaço que otimizou seu raciocínio em reações simples e diretas, mesmo quando trabalha elementos nonsenses às respostas e soluções cênicas, apoiam-se na relação com o público, para quem toda a ação dramática deve ser criada e direcionada.

Dario Fo também bebeu na fonte da tradição oral e recebeu saberes por essa via com mestres da vocalidade, diretamente com os fabulatori e com Franca Rame, que carregava a bagagem histórica de sua família – com mais de 340 anos de atividades. Esta é uma forte referência teórica e prática para este trabalho e dialoga perfeitamente com os palhaços brasileiros citados.

### FILMES E TRANSMISSÃO ORAL

Num curso você aprende muito vendo o outro fazendo, o mesmo acontece assistindo vídeos, o aluno vê e copia, aprende vendo: o tempo, a lógica do palhaço, a dramaturgia, como se faz entradas e saídas. (PUCETTI, 2011).

Uma questão colocada nas entrevistas e que reverbera como tradição oral diz respeito ao uso do cinema como ferramenta pedagógica que simula a transmissão oral de saberes. Esta relação se estabelece pelo fato de que o cinema registrou muitos palhaços na plenitude de suas atividades, mesmo que estes não estejam ao vivo como no circo ou na rua. É possível observar as técnicas dramatúrgicas e performance em filmes que se tornaram referência para estudiosos de palhaços.

A repetição é parte essencial da transmissão oral, Arlindo e Roger se estruturaram num ambiente de muitas repetições das entradas. Essas repetições atuavam na formação dos palhaços circenses, tanto no ato de assistirem outros palhaços quanto no ato de se apresentarem. Em suas entrevistas, não houve citações de filmes como provocadores criativos aos palhaços Picolino 2 e nem de Pimenta.

Quando Roger e Tabajara falam de espetáculos de circo-teatro de suas famílias que foram transladadas diretamente do cinema e indicam que a equipe de criação do circo (figurinista, cenógrafo, sonoplasta, dramaturgo, ensaiador e alguns atores) iam ao cinema e assistiam a várias sessões de um mesmo filme, com a finalidade de copiarem detalhes para posteriormente serem reproduzidos no circo-teatro. No entanto, não houve citação de que esse procedimento tenha sido utilizado para produção de entradas e esquetes.

Como estabelecer a repetição na formação de quem quer ser palhaço se essa pessoa não vive num circo? Ou, ainda, não tem acesso a espetáculos circenses que propiciem assimilar dramaturgia, ritmo, triangulação, improvisação etc?

Diferentemente de Roger e Tabajara, o cinema aparece como suporte pedagógico e de pesquisa pessoal dos outros entrevistados, que se prontificam a entregar uma lista de filmes que consideram essenciais para quem quer ser palhaço. Os argumentos que sustentam essa afirmação são que nestes filmes podem-se encontrar todos os elementos conceituais realizados por verdadeiros mestres da linguagem: triangulação, ritmo, discurso, comentário crítico, forma, hipérboles, dramaturgias, jogo etc.

Além dos elementos citados, quando assistimos a um filme num aparelho de vídeo cassete, DVD ou pela internet, temos à disposição o controle sobre a exibição do filme (avançar, retornar, pausar, repetir etc.) esse controle propicia um ambiente favorável para análises de vários aspectos do trabalho dos considerados mestres da comédia: Charles Chaplin, Jacques Tati, Buster Keaton, O Gordo e o Magro, Os Três Patetas, Jerry Lewis, Oscarito, Mazzaropi, Mr. Bean, Gardi Hutter, Gronch, Irmãos Marx, Karl Valentin, Umbilical Brothers, El Tricycle, Michael Courtamanche, Mel Brooks, Monty Python, Os Trapalhões e Grock, entre outros não menos importantes.

Os artistas citados acima foram os mais utilizados como referência e foram unanimidade entre os entrevistados, que também indicam filmes específicos que têm uma temática circense e/ou apresentam personagens e/ou dramaturgia clownesca, ou seja, com quiproquós, dupla cômica (branco e augusto), situações nonsense: Tico-Tico no Fubá, O Maior Espetáculo da Terra, Rir é Viver, Coletânea dos espetáculos do Cirque du Soleil, I Clown, As Viagens do Capitão Tornado, O Baile, Slava's Snowshow, Trapézio e O Boulevard do Crime são, também, os filmes mais indicados.

A televisão também foi comentada como um dispositivo no qual pode-se ver alguns bons trabalhos que expõem artistas formados no circo e que migraram para o rádio e a TV. Apesar de não se encaixarem no conceito de repetição, para os entrevistados, a televisão foi um veículo no qual aguçaram o olhar para o palhaço, que se adaptou muito bem desde os primeiros programas ao vivo.

Os palhaços e programas mais lembrados foram: Os Trapalhões, Chico Anísio Show, Torresmo e Pururuca, Circo do Carequinha, Cirquinho do Arrelia, O Grande Circo com Torresmo e Pururuca, Balança Mais Não Cai, Viva o Gordo, A Praça é Nossa e, mais atualmente, Chaves e Chapolin. Hoje, podemos encontrar alguns destes programas na internet.

Muitos entrevistados mostraram suas coleções de fitas de vídeo cassete, que foram digitalizadas em formato de DVDs. São acervos com verdadeiras preciosidades, pois tornam-se material pedagógico de apreciação e estudos aprofundados que tanto podem servir como ponto de partida para inspiração e criação de esquetes e peças ou como ponto de chegada quando a intenção é o refinamento de números em andamento.

Nos dias atuais, em tempos de internet com banda larga, temos acesso rápido à filmografia com os principais filmes e artistas citados pelos professores de palhaço, o youtube é apenas uma

opção, pois tornou-se possível compartilhar nossas referências com muito mais tranquilidade e amplitude, temos as “nuvens” digitais e HDs virtuais nos quais armazenamos nossas memórias iconográficas e cinematográficas.

A tradição oral passa por um processo de modernização tecnológica na qual a convivência e repetição com os saberes tornaram-se normais e pessoais. Essa democratização da informação precisa ser canalizada para o trabalho coletivo, para apreciações diversificadas com a finalidade de ser realmente uma transmissão oral que vise a geração de um produto artístico cênico que leve o público em consideração.

### TEXTO E LITERATURA ORAL NO CIRCO

O texto literário oral não se restringe a um contexto enunciado exclusivamente verbal. Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude, como gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, até mesmo o estímulo da plateia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz. Esses procedimentos não verbais, que imprimem mais força, expressividade e realismo ao texto, constituem questão delicada, difícil e, por vezes, impossível de ser codificada, quando da passagem do texto oral para modalidade escrita, no momento da transcrição. A dificuldade de transferir-se para a escrita a diversidade de signos sonoros e gestuais, que se constelam no momento da performance, leva a simplificações de entendimento e a preconceitos de julgamento, quanto ao valor poético do texto oral, quase sempre confundido com a versão transcrita do texto gravado. Por isso o transcritor precisa ter a sensibilidade para perceber não apenas as variações linguísticas lexicais, morfo-sintáticas e fonéticas, mas também outros aspectos presentes no texto gravado tais como os silêncios, as pausas, os ruídos, pois tudo isso é de uma importância considerável. (ALCOFORADO, 2008, p.114).

A educação difusa é meio potente pelo qual os circenses aprendem seus ofícios, até o momento em que verticalizam esse aprendizado e passam a absorver técnicas específicas com outros profissionais com a única finalidade de estruturarem seus números.

Essa educação se apoia na transmissão oral de conhecimentos que, por conseguinte, vem a criar a literatura oral rica em vocalidade e carpintaria dramática exaustivamente pensada, praticada, reelaborada, repassada, recriada, recontextualizada e rerepresentada ao público de gerações após gerações.

A memória é o dispositivo principal do repasse desse universo cultural. As entradas e os esquetes transcritos e compartilhadas a seguir, foram narradas por três vias: Roger Avanzi, Tabajara Pimenta e Mário Bolognesi.

O primeiro descreve cenas e gags que aprendeu, inicialmente, vendo o pai executar noite após noite; depois ensaiou e estreou como palhaço, realizou essas entradas um número incontável de vezes e depois repassou para alunos de escolas de circo e, atualmente, aos Doutores da Alegria.

O segundo, Tabajara Pimenta, nos fornece uma descrição totalmente externa à cena e por captação visual, mas suas narrativas se mostraram repletas de sensações e detalhes de expressão dos palhaços com os quais conviveu e de reações do público.

Enfim, o terceiro, Bolognesi, nos coloca inúmeras entradas que transcreveu em seu livro *Palhaços* (2003) e que servem como ponto de partida à prática de futuros palhaços.

O ensino da linguagem do palhaço por meio de ensaios de entradas é um método muito utilizado por artistas circenses, as descrições textuais dessas dramaturgias, juntamente com as narrativas de execução, montam um quadro propício para incentivar qualquer pessoa a ter uma vivência como a personagem em questão. Seguem uma entrada narrada por Roger Avanzi: “Mapa do Brasil”.

### Entrada “O mapa do Brasil”

Picolino e Clownesa entram no picadeiro.

Picolino – Oh...(fala o nome da atriz)

Clownesa – Eu não sou mais ...(o nome), agora eu sou o mapa do Brasil.

Picolino – Eu não entendi nada!

Clownesa – (mulher mostra o lado posterior direito do corpo) este lado aqui é o Rio de Janeiro...

Picolino – (Vendo o seio de Clownesa -) Tô vendo...(triangula) o pão de açúcar!

Clownesa – Esse lado é São Paulo...

Picolino – Tô vendo o arranha céu...

Clownesa – (mostrando as nádegas) Aqui atrás é a Amazônia...

Picolino – Tô vendo...a Amazônia é bem grande...

Clownesa – (mostra o pé) Bahia...(mostra joelho) Minas gerais...

(Picolino para de fazer as brincadeiras de duplo sentido e fica andando em volta de Clownesa procurando por algo.)

Clownesa – Picolino ! O que você tá procurando?

Picolino – Eu estou procurando o lugar que eu nasci!

### Fim

Roger- diz ainda que “Às vezes eu falava mais coisas, mas não dava certo”. E completa sua narrativa com algumas reflexões:

Se não fizer direito não agrada. O palhaço é o xodó da plateia. É uma sátira da vida que inventaram, nem todo mundo sabe tudo, às vezes uma pessoa que não sabe nada, sabe algo que o sabidão não sabe. (...) Não ensinei muitas mulheres. Ensinei mais homens. É engraçado, é a mesma coisa, mas é diferente. Deve ter diferença por que homem e mulher é diferente. (...) Na escola ensinava acrobacias, bicicleta, trapézio e palhaço. Para palhaços eu ensinava com a prática de ensaios e treinos. Ensaiar esquetes, entradas e reprises são o básico para ensinar palhaços; não havia a necessidade de ensinar aparelhos e acrobacias. Se ele quiser aprender aparelhos ele fica mais versátil. (AVANZI, 2011).

Tabajara Pimenta descreve duas das entradas que Arlindo Pimenta realizava no circo, durante as descrições das ações dramáticas pelo artista, que não se considera palhaço, vê-se uma gama de atitudes cômicas, entonações de falas que os palhaços emitiam, a lembrança dos bordões, as reações dos escadas e do palhaço, foram inúmeras informações essenciais para a visualização do ato teatral que o texto escrito não comporta. É como presenciar um contador de histórias em ação e que ativa nossas funções cognitivas com a finalidade de experienciar uma ação do passado que vive com muita força no presente.

Apoiando-me na tradição oral como suporte de aprendizado, transcrevo um processo de alteração de uma entrada tradicional que se deu a partir das próprias atividades circenses da família Pimenta.

A mudança deu-se sobrepondo-se três fatos:

Primeiro: Arlindo encenava uma entrada como caçador de pato, o palhaço vinha pela cortina com roupa de caçador, portando uma espingarda e assoprando um apito que imitava o som de pato. Interagia com o público apontando a espingarda, “sem querer”, para a cabeça de alguém. Subia nas cadeiras procurando um pato, de súbito avistava a caça no alto, mirava e atirava. A espingarda disparava um tiro de festim e imediatamente despencava um peixe prateado do alto da lona, que caía no centro do picadeiro. Pimenta recolhia sua caça e saía com os comentários do mestre chicote<sup>10</sup>.

Segundo: Em uma de suas inúmeras viagens pelo Brasil, Arlindo e sua família encontraram uma cachorra perdigueira, que adotaram. Deram o nome de “Lesá” e ela participava das caçadas organizadas pela troupe. Lesá era uma ótima perdigueira e foi muito admirada por suas qualidades de caçadora.

Terceiro: A entrada narrada no primeiro fato sofreu uma mudança durante uma desmontagem da lona do circo. Era noite e as luzes das gambiarras (varal de lâmpadas) externas estavam acesas para facilitar os trabalhos de descida da lona que apresentava vários furos que ficavam destacados com as luzes das gambiarras. As luzes em forma de círculos “dançavam” no picadeiro com o balanço da descida, Lesá passou a “caçar” as luzes, ia de um lado a outro buscando abocanhar um dos inúmeros pontos. Foi então que Arlindo soltou a frase: “Matei a charada, vou colocar a Lesá na entrada da caçada!”.

Na próxima praça, a entrada começava com a diminuição das luzes do circo, Pimenta entrava de caçador com seu apito e espingarda mais uma lanterna que fazia um pequeno foco de luz no chão, que Lesá caçava com dedicação. As luzes se acendiam revelando a cena, Pimenta brincava com o público e avistava a caça no alto. Dava o tiro, caía o peixe prateado, só que agora Lesá buscava a caça e trazia para o palhaço Pimenta, ambos saíam debaixo de palmas e com o comentário do Mestre de Pista: “Pimenta e sua cadela Lesá!”.

Somente o dia a dia e a cultura da tradição oral poderiam gerar a criação e/ou mudança de uma entrada circense, é a demonstração de que uma literatura oral é composta por muitas camadas: olhar aos acontecimentos cotidianos, comentário crítico em relação a esse cotidiano, contextualização, incorporação de elementos novos que visam agradar ao público, trabalho em família, ensaio e repetição. É uma entrada que se tornou especialmente autoral pois o olhar de palhaço de Arlindo promoveu um salto qualitativo e particular ao incorporar um membro de convivência familiar, um membro confiável que tornaria a entrada especial.

<sup>10</sup> Mestre chicote ou mestre de pista é o artista circense que faz as apresentações dos números, a ligação entre os mesmos, comentários e até participa de alguns números com os palhaços. Exemplos de alguns comentários após as entradas dos palhaços: “Esse palhaço faz cada uma!”, “O que seria do circo sem o palhaço?”, “Essa dupla é demais!”.

O texto oral mantém-se funcionalmente vivo, atuante, portador de conhecimentos e de ensinamentos nas chamadas “instituições de transmissão”, ou seja, em encontros de convívio coletivo de uma dada comunidade: em reuniões de trabalho, de lazer, ou por dever de solidariedade. (ALCOFORADO, 2008, p.115).

Tabajara descreveu a entrada com muita maestria e comicidade, fator que, novamente, manifestou-se por meio do corpo, imitações de expressões faciais, comentários de reações do público, destaques sobre a interpretação do pai ou de outro ator, fatores potencializados pela visão de quem via as entradas todos os dias, visão que construiu um profissional que se tornou, artista, gerente e proprietário de circo, para quem a objetividade se baseia na vivência cotidiana com o universo empresarial e artístico.

Entrada: “Cheira a Flor”.

Mestre de Pista está no picadeiro segurando e cheirando uma flor. Entram Pimenta e seu Clown pela cortina, vêm o Mestre de Pista e vão até ele;

Clown – Boa noite, senhor!

Pimenta – Boa noite, seu senhor!

Clown – Fala direito! (afetado) Boa noite, Se-nhor!

Pimenta – (exagerando a imitação) Boa noite, SEEEE-NHOR!

Mestre de Pista- (todo apaixonado) Boa noite!

Clown – Que flor é essa? É pra alguma namorada?

Mestre de Pista – Essa aqui é uma flor mágica!

Pimenta – Mágica?

Mestre de Pista – Veio direto da Índia. Qualquer mulher que cheirar essa flor, se apaixonará por quem estiver segurando-a!

Clown – Que maravilha!

Pimenta – Eu duvido, isso é balela!

Entra uma mulher e Mestre de Pista a vê.

Mestre de Pista – Eu vou mostrar. (vai até a mulher)

Boa noite, senhorita! Gostaria de sentir o perfume desta flor que veio da Índia?

Mulher – Gostaria, posso?

Mestre de Pista – Claro.

Mulher cheira e toma uma atitude de encantamento e apaixona-se pelo mestre de pista.

Mulher – Você é tão lindo, charmoso...

Mestre de Pista – Gostaria de fazer um passeio comigo?

Mulher – Mas é claro!

Mestre de Pista olha para Pimenta e clown e vai saindo vitorioso quando o clown corre até ele.

Clown – Empresta pra mim, por favor!

Mestre de Pista – É claro, mas depois me devolve!

Neste interim, entra outra mulher e clown vai até ela.

Clown – Com licença, senhorita, gostaria de lhe apresentar essa flor magnífica que veio diretamente da Índia e que tem um perfume especial. Gostaria de sentir o seu odor?

Mulher – Realmente é uma flor muito bonita, sim gostaria de cheirá-la.

Mulher cheira e sente-se enfeitiçada pelo perfume.

Mulher – O senhor é tão galante, gostaria de me acompanhar num passeio?

Clown – Com certeza!

Vai saindo e Pimenta corre até ele para pegar a flor.

Pimenta – Espera, empresta a flor pra mim!

Clown – Tudo bem, mais cuidado pra não fazer besteira! (entrega)

Pimenta – Agora é a minha vez de me dar bem... não tem mulher neste lugar, caspita! (Pimenta usava expressões e sotaque italiano)

Entra uma bela moça. Pimenta triangula com o público e vai até ela.

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – O que é isso, que estupidez!

Pimenta – (desajeitado) Oh moça, cheira a flor aí!

Moça – Seu imbecil, me deixe em paz!

Pimenta – É só uma cheiradinha!

Moça – Eu vou embora, você vai ver só. (Sai)

Pimenta – Pode ir, nem fui com a sua cara mesmo! Tá pensado que é uma princesa.

Volta moça com o irmão, um sujeito que deve ter aparência de valentão.

Moça – Foi esse aqui que me incomodou,

irmãozinho!

Irmão – (para Pimenta). Quer dizer que foi você o engraçadinho que encheu minha irmãzinha, né?

Pimenta – Coooooomo é que é? (bordão de Pimenta!)

Irmão – (segurando pelo colarinho). Agora você vai tomar umas bordoadas pra aprender a respeitar minha irmãzinha.

Pimenta – Calma, irmãozinho! Eu só queria que ela cheirasse essa flor!

Pimenta coloca a flor no nariz do irmão que cheira forte. Ele é enfeitado, solta Pimenta.

Irmão – Nossa, como você é bonitão! Vamos dar um passeio comigo, vamos?

Pimenta – Coooooomo é que é? (sai correndo)

Irmão – Vem cá, bonitão! (sai correndo atrás de Pimenta)

Irmã – Vem aqui irmãozinho (sai).

**Fim**

Nessa entrada, Tabajara comentou que antes, em vez de irmão, entrava um policial, mas acharam que estavam ofendendo uma autoridade. Lembrando o conceito de agradar a todos, resolveram trocar e deixar mais genérico.

Segundo Tabajara, essa entrada é de um tempo no qual o palhaço era um personagem muito valorizado no circo, suas entradas e reprises não eram apenas para trocar os aparelhos de outros números, os palhaços tinham participação nobre e seus momentos eram muito valorizados, um cartão de visitas do circo. A entrada dependia da experiência e genialidade do palhaço para fazer acontecer a graça. Os momentos no qual Pimenta fingia estar morto eram pretextos para criar a confiança com o público e mostrar que era um atrapalhado simpático, todo elenco era escada de Pimenta, função que requer muita prática e precisão para não se esticar ação e deixar o palhaço gerar o riso.

Carreando o imaginário intercultural da memória coletiva de incontáveis gerações, o texto oral<sup>11</sup> simultaneamente é um texto artístico e um texto etnográfico. No ato da transmissão, o narrador habitual busca a coesão do texto recriado que não pode ser apenas artisticamente “verdadeiro”, mas também culturalmente correto para a competência narrativa da sua plateia. (ALCOFORADO, 2008, p.113).

As descrições de todos os artistas aqui expostos explicitam a importância da tradição oral, que se manifesta também por meio da literatura oral, no caso dos circenses composta pela vocalidade das narrativas e exemplificação física. Neste trabalho temos o apoio audiovisual dos vídeos gravados das entrevistas, nos quais podemos vislumbrar a riqueza das entonações, do timbre e do tempo que Roger aplica ao narrar as entradas que encenava, do ponto de vista do ator/palhaço. No caso de Tabajara, podemos analisar as narrativas pelo ponto de vista do público, do gerente e do dono de circo, aquele que define se as entradas funcionam ou não, no vídeo também se vêem as expressões faciais de ator, qualidade absorvida inconscientemente com a tradição oral.

O texto da chamada literatura erudita tem uma autoria, uma vez que resulta da criação de uma individualidade. Ao contrário, o texto da literatura oral é fruto do trabalho de **recriação** que uma individualidade opera em um texto virtual, que traz na memória, atualizando-o a situações locais, por conceber que esse patrimônio cultural, armazenado na memória coletiva, não tem dono, é propriedade de todos. Dessa forma, ao transmiti-lo como coisa sua, o transmissor se dá o direito de nele intervir. (ALCOFORADO, 2008, p.112).

<sup>11</sup> Texto oral entendido como prática significante, complexa, constituída de vários discursos: linguísticos, gestual, melodioso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Roger Avanzi e Arlindo Pimenta aprenderam a ser palhaços por meio da educação difusa verticalizada pela transmissão oral de conhecimentos, uma escola do dia a dia, da rotina existente na vida circense, que mescla saberes éticos e técnicos.

O sistema de formação do palhaço circense é composto por muita disciplina e repetição: treinamentos em horários definidos, ensaios rotineiros e apresentações quase todos os dias que adensam a experiência dos artistas. A ambiência é o catalisador definitivo da educação difusa que ocorre no circo pois aproxima todos os envolvidos na estruturação de um espetáculo, até mesmo a arquitetura do circo demonstra como os circenses ficam restritos em uma sociedade de troca de saberes: cerca, residências móveis, a lona como lugar de encontro – comparativamente a algumas tribos, temos a floresta, as ocas das famílias e a oca central. A ambiência é propícia para a transmissão oral de técnicas, ética e literatura oral.

A trajetória dos dois artistas revela um fundamento essencial e norteador para a formação do palhaço e se calca na oralidade: o dom da palavra - conceito que envolve o circense em atividades nas quais a expressão vocal se faz presente e vai se agregando aos quesitos teatrais necessários para estruturação de um palhaço de entrada e esquetes: entendimento de ação dramática, elementos da linguagem e estética populares.

É preciso salientar a importância do circo-teatro na carreira de Roger e Arlindo, pois o contato com um ensaiador que orientava o trabalho de ator, mais a experiência de se relacionar com o público, traziam uma consciência e disciplina aos artistas que eram direcionadas às outras funções, correlacionadas ao trabalho como palhaço:

divulgador de rua, mestre de pista, “clown” e palhaço. Se “o dom da palavra” não se desenvolvesse e potencializasse, o artista seria utilizado como outro tipo de cômico: como Tony de Soiré, que se apoiava no trabalho acrobático, ou mesmo como um palhaço de apoio, que fazia entradas e reprise sem uso do verbo, como por exemplo no número do “Taxi Maluco”.

Constatamos que o tempo de maturação de um palhaço de circo acontece com o efeito da repetição e com a grande variação de espetáculos e entradas. A formação técnica é muito presente na vida destes palhaços e se instala desde criança, com uma disciplina de ensaios e treinamentos frequentes. Mesmo longe do ambiente do circo, é possível constatar que a tradição oral é o principal dispositivo de formação de palhaços, o uso de filmes demonstra que é potente e inspirador ver um mestre em ação.

Outro ponto importante é a relação com o público nesta cadeia da tradição oral pois as reações de uma plateia tornam-se essenciais na experiência formativa de um palhaço o qual se compromete a jogar o tempo todo com ética e respeito como observado nos oito mandamentos do palhaço de STEELE-(2004). As entradas narradas por Roger e Tabajara são contribuições que também demonstram a importância da tradição oral quando se repassa as cenas juntamente com as indicações de tempo e ritmo necessárias para um bom resultado teatral junto ao público.

Os ensinamentos dos mestres citados neste artigo ecoam em minhas análises sobre a formação de palhaços e me faz questionar muitas posturas e programas de cursos espalhados pelo mundo, mas ao mesmo tempo penso que a tradição oral tem dado conta de todas as discrepâncias que surgem. Afinal, as formas têm se alterado, mas a essência do palhaço tem perdurado.

## BIBLIOGRAFIA

## Livros e teses

- ALCOFORADO, Doralice F. X. Literatura oral e popular. In Boitá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, número especial: agosto de 2008. Campinas: ANPOLL, 2008.
- ARANHA, Maria L. de A. História da educação e da pedagogia: Geral e Brasil. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2006.
- AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. Circo Nerino. São Paulo: Pindorama Circus: Códex, 2004.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.
- FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas .
- PIMENTA, Daniele. Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil. Dissertação (mestrado em artes). São Paulo, ECA/USP, 2003.
- \_\_\_\_\_ A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.
- PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. In Revista do LUME, nº 03/2000, Campinas, UNICAMP/LUME/COECEN, 2000.
- SILVA, Pedro Eduardo da. A formação do palhaço circense. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, São Paulo, 2015.

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

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

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

## Entrevistas

AVANZI, Roger. Entrevista concedida para o projeto Clown ou palhaço, eis a questão - As várias faces desta máscara. São Paulo, 29 de agosto de 2011.

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

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

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

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

Recebido: 10/04/2016

Aprovado: 15/07/2016

Publicado: 21/10/2016