

LIMA, G. B. Vocalidade e palhaçaria: pensando a voz do/a palhaço/a como aprendizagem. Brasília: Universidade de Brasília. Mestrado em Artes Cênicas; orientador: Gilberto Icle. Bolsista CAPES. Palhaço e ator.

## RESUMO

Este estudo tece algumas considerações sobre a vocalidade no âmbito da palhaçaria, pensando a voz do/a palhaço/a como aprendizagem. Apresenta-se, por um lado, a voz como materialidade, para além da linguagem e da expressão, abrindo margem para pensá-la na performance do/a palhaço/a. Por outro, discute-se a voz como potência político-discursiva, como provocadora da comicidade, na sua capacidade de politizar temas e produzir discurso para além do verbal, do significado. Busca-se compreender de que maneira esses elementos podem estar presentes na performance de palhaços no contexto de seus processos de aprendizagens e criação. Proponho, nesse sentido, analisar, sob um recorte da voz em sua função cômica e poética, o espetáculo *[Entre] Cravos & Lírios*, do BR s.a Coletivo de artistas, da cidade de Brasília – DF. O modo de trabalho do grupo e o processo de aprendizagem/formação palhacesco de cada artista, destilam características que se configuram num espaço formal de aprendizagem, reverberando no modo como os artistas se relacionam com a vocalidade no território do palhaço. Zumthor (1993-2005) Icle; Alcântara (2011) Burnier (2001) Foucault (2008), são alguns dos aliados teóricos da investigação, que busca indagar: que escuta, que sons e vocalidades podem ser gerados no campo da aprendizagem em palhaçaria? E como processos de aprendizagens também podem disparar essa escuta?

**Palavras-chave:** Vocalidade. Palhaçaria. Voz. Palhaço. Aprendizagem.

## ABSTRACT

This study weaves some considerations about the vocality at the ambit of clowning, thinking the voice clown as learning. It presents, on the one hand, the voice as materiality, beyond the language and the expression, opening margin to think about the performance clown. On the other, the voice is discussed as a political-discursive power, as a provocateur of comic, in its ability to politicize themes and produce discourse beyond verbal, meaning. It seeks to understand how these elements can be present in the performance of clowns in the context of their learning and creation processes. I propose, in this sense, to analyze, under a cut of the voice in its comic and poetic function, the show *[Entre] Cravos & Lírios*, from BR s.a Collective of artists, from Brasília - DF. The group's way of working and the process of learning/formation of each artist distill characteristics that configure in a formal learning space, reverberating in the way the artists relate to the vocality in the territory of the clown Zumthor (1993-2005) Icle; Alcântara (2011) Burnier (2001) Foucault (2008), are some of the theoretical allies of the investigation, that seeks to inquire: what listens, what sounds and vocalities can be generated in the field of learning in clowning? And how can learning processes also to go off that listening?

**Keywords:** Vocality. Clowning. Voice. Clown. Learning.

Falar sobre palhaço/a é algo que nos convida a pensar sobre nossos aspectos mais humanos, com suas mais variadas doses de ridículo e

inadequação diante de um mundo repleto de normas, hierarquias e modos de poder. O palhaço, ser que cai e tropeça, mostra-nos que o erro e a queda são alimentos essenciais para seguir mobilizando o riso e, ao mesmo tempo, rir de si mesmo, rir de nós mesmos. Cair, porém não desistir e seguir sempre adiante, talvez seja essa sua principal característica.

Quando um palhaço ou uma palhaça entra em cena, traz consigo uma corporeidade singular, uma maneira de ser única, apresentando ao público seu modo de ser e agir carregados de intensa poesia. Essa poesia é construída sob diferentes modos. Há palhaços, por exemplo, que aliam à sua comichidade, técnicas e/ou aspectos próprios da linguagem circense: fazem mágicas, malabares, andam de monociclo, etc. Outros, trabalham com alguma técnica corporal mais complexa e específica, seja ela circense ou não: a mímica ou a acrobacia, por exemplo.

Evidentemente, cada artista joga com essas questões da sua maneira, não necessariamente, fixando-se somente em uma técnica. Aliás, é a multiplicidade que anda de mãos dadas com o palhaço, mesmo quando o artista se aprofunda num determinado modo de trabalho. Para esse estudo, meu interesse está voltado para um desses modos que abarcam o universo técnico e também poético do palhaço: a voz. Interessa-me pensar a voz na linguagem do palhaço por três razões.

A primeira delas, diz respeito à voz como recurso cênico desse artista, como possibilidade de construção de sua comichidade. A segunda, diz respeito à compreensão da aprendizagem nesse processo, aos modos pelos quais esse/a artista aprende/apreende determinadas práticas vocais, sejam elas ligadas estritamente a um ambiente formal ou a um ambiente não-formal de aprendizagem. A terceira, e não menos importante, pela escassez de análises e pesquisas que contribuam para pensar a voz desse artista. Essas razões, longe de configurarem uma hierarquia, formam um tripé básico que me estimula a pensar, sob o recorte aqui proposto, na voz do palhaço, suas implicações/desdobramentos poéticos e em seus processos de aprendizagens.

Nesse sentido, como se processa a assimilação de saberes e práticas ligadas à voz do palhaço, no trânsito entre a construção de uma poética vocal palhacesca e o estabelecimento de um espaço de aprendizagem? Como o fazer, a experiência, o processo de construção do palhaço, em diálogo com determinado contexto pedagógico que o artista vivencia, engendra um jeito de falar e de produzir sonoridades, um modo de trazer a voz como recurso cênico, cômico, diante do espectador?

Esse “como” tem acompanhado meu percurso como palhaço e diz respeito não só a voz em si, mas à linguagem da palhaçaria como um todo e ao processo de compreensão e aprofundamento do meu palhaço. Conforme nos lembra Burnier (2001), existe uma diferença entre o “como” e o “o quê”. O “como” reflete uma tendência europeia na maneira de entender e trabalhar o palhaço. Já esse “o quê” reflete uma tendência americana dos palhaços, pois para eles o “que” o palhaço vai fazer tem mais relevância, haja vista que se preocupam mais com a *gag*, o número, a ideia (BURNIER, 2001). O “como”, portanto, está ligado a peculiaridade de cada palhaço, ao desenvolvimento de uma lógica própria de ação-reação.

É a partir desse mote, desse “como” fazer as coisas, que o jogo do palhaço pode provocar o riso e, para nosso foco, de como esse riso pode acontecer através da voz, seja através de sonoridades onomatopéicas, através

da palavra em si, do canto, do encontro dessas “formas”, etc. Nessa perspectiva, a voz como um traço marcante, uma característica fundamental para a construção de uma poética vocal palhacesca capaz de afetar o espectador e que engendra consigo sons e vocalidades no jeito de se fazer palhaço daquele/daquela artista.

Zumthor (1993, p. 20) mostra-nos que a voz é elemento fundador de uma cultura, é portanto histórica e social naquilo que nos lança em torno da construção e compreensão de uma cultura comum. Para o autor, a oralidade é uma abstração, somente a voz é concreta, “apenas sua escuta nos faz tocar as coisas” (1993, p. 9). Suas pesquisas, direcionadas à poesia oral e à voz, operaram numa crítica aos estudos da oralidade, tendo em vista o quanto esses estudos pensaram a oralidade presa na forma letrada e mantiveram a voz subjugada ao texto e à escrita. Nessa perspectiva, o autor aponta o quanto a própria oralidade foi renegada pelo nosso inconsciente cultural e afirma que:

É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única e nem a mais vital [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

Zumthor denota assim, ao prezar pela vocalidade, a presença do corpo, enfatizando o acontecimento, a performance que se tece no momento em que jograis, trovadores, pregadores, poetas, além de outros artistas, neste caso ligados à tipologia cômica precedentes ao palhaço (como os mimos, bufões, personagens-tipos da *Commedia dell'art*, etc.)<sup>1</sup>, estabelecem com o público. Em uma passagem da obra *Performance, recepção e leitura*, Zumthor (2005, p. 38) aponta que: “a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo”. Corpo este que, na linguagem do palhaço, revela-se grotesco, evidenciando o ridículo e o despropositado, como nos lembra Bolognesi (2003).

Nesse sentido, artistas ligados a tipologia cômica do palhaço, utilizavam de vários meios e técnicas na construção de suas comichadas, dentre eles, a voz. Dario Fo (2004, p. 304), dramaturgo e diretor italiano com uma intensa prática de pesquisa voltada às tradições populares e ao palhaço, comenta em seu livro *Manual mínimo do ator*, que: “afim do jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação (...)”.

Toda uma multiplicidade acompanha o palhaço desde seus predecessores, como se pode perceber nessa passagem de Fo em relação a artistas da antiguidade, na qual a voz se faz presente. Essas características encontradas em artistas como os mimos, por exemplo, foram se complexificando e estiveram presentes no trabalho de outros artistas que agregavam técnicas diversas em suas maneiras de fazer e que foram

---

<sup>1</sup> O autor não aborda todos os cômicos precedentes ao palhaço, nem se refere ao tema em si, citando, no escopo de sua pesquisa, apenas os jograis, trovadores, pregadores e poetas. No entanto, outros artistas ligados a tipologia cômica do palhaço, como os mimos, os bufões e os cômicos *dell'arte*, caracterizam-se pelo corpo como elemento fundante de suas artes.

alcançando outros momentos históricos, como a idade média até as produções mais recentes.

Dentre esses artistas, no que tange à voz e, em alguns casos, à musicalidade, além dos já citados jograis, trovadores e poetas, podemos citar os charlatães, músicos, artistas de companhias teatrais, entre outros como acrobatas, malabaristas, etc, que “hoje se assemelham ao trabalho do que reconhecemos como artistas circenses” (MELO FILHO, 2013, p. 24).

É importante ressaltar que as pesquisas com as quais tenho tido contato, quando se trata da relação do/a artista palhaço/a com determinado recurso/técnica, enfatizam apenas a música como um recurso possível, presente com maior ou menor ênfase na trajetória de diversos palhaços. Trata-se dos *palhaços musicais*, também chamados de *excêntricos musicais*<sup>2</sup>.

Feitas essas explicações, a abertura para o entendimento da voz no território do palhaço, requer algumas considerações que considero relevantes para ampliar essa escuta, esse olhar: pensar a voz como materialidade, como presença, que está para além da linguagem e da expressão; e também, pensar a voz em sua potência político-discursiva, na sua capacidade de politizar temas e produzir discurso.

### **A voz como materialidade: para além da linguagem e da expressão**

Pensar a voz como materialidade implica se atentar ao fato de que a voz escapa da própria linguagem, que ultrapassa a própria expressão e que nesse processo tem a possibilidade de se constituir e efetivar como si própria, independentemente daquilo que se quer dizer. Se por um lado, Zumthor (2005) nos mostra que a voz ultrapassa a língua, que sua intensidade é capaz de dissolver a própria linguagem, por outro, Icle; Alcântara (2011), nos mostra que a expressão tem sido problematizada e reconfigurada no seio do pensamento contemporâneo. Em particular, para se pensar a voz no território do palhaço, parece-me fundamental atentar-se a dimensão da expressão:

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

Centrada no ser, no sujeito, na consciência, bem como nas dicotomias, a ideia da voz como expressão de algo interno se desestabiliza e dá lugar a uma nova compreensão de linguagem, propiciando novos modos de pensar que vão além dos processos de significação e chacoalham uma visão

---

<sup>2</sup> As pesquisas de Melo Filho (2013), Silva; Melo Filho (2014), Bolognesi (2003), dentre outros, são alguns exemplos que enfatizam ou perpassam em algum momento, a discussão sobre palhaços e musicalidade. No que tange a relação voz-palhaço, em nível de pesquisas brasileiras nas áreas das artes cênicas, encontrei apenas uma dissertação sobre ‘A formação do palhaço circense’, que em um de seus subcapítulos, intitulado *a voz do palhaço*, aborda brevemente o tema. A autoria é de Pedro Eduardo da Silva, orientada pelo prof. Mario Fernando Bolognesi em 2015.

de mundo dicotômica. Tentar compreender, ainda que brevemente, a noção de expressão e sua reconfiguração no seio da virada linguística, pode nos ajudar a pensar a voz como materialidade, para além do nível semântico que a caracteriza.

Essa operação busca propor que embora a voz não prescindia totalmente da linguagem e da expressão, é na linguagem do palhaço que encontramos um convite bastante fértil para o extrapolar dessas dimensões, já que esse *extrapolar* é próprio da linguagem deste cômico, no seu sentido mais amplo.

O *nonsense*, a inadequação, a hipérbole, o grotesco, o escárnio, a estupidez, o riso, a transgressão, dentre outros aspectos, demarcam o corpo e a lógica do palhaço, propiciando um espaço de dissolução da ordem das coisas, do mundo. É justamente nesse contexto que palhaços e palhaças podem usar a voz em sentido poético e trazê-la como possibilidade cômica, sem a necessária preocupação em dizer algo pelo rigor da palavra, do verbal e dos códigos da linguagem.

### **A potência político-discursiva**

Essa potência observada na ordem do tecido social de determinada sociedade, transcende suas estruturas de poder através daquele ou daquela que se identifica como risível – ou que de alguma maneira desestabiliza essa ordem através do riso e do escárnio, orbitando muitas vezes, na marginalidade dessa organização social. Para além do palhaço, pode-se pensar aqui em outros sujeitos como mendigos, andarilhos, loucos, bêbados; figuras diversas que carregam consigo marcadores sociais da exclusão, por exemplo. Suas vozes incomodam, questionam, ressoam. Seus corpos desestabilizam normas, fissuram os discursos oficiais.

A voz, articulação entre corpo e discurso nos faz pensar na potência política e discursiva que o palhaço pode lançar mão diante do espectador. Política porque está impregnada de visão de mundo, de ética que perpassa uma atitude frente aos códigos sociais estabelecidos. Discursiva porque é da ordem do discurso, das determinações que engendram certas práticas e modos de saber. Penso que esse aspecto nos convida a escutar e perceber a voz como potência de ação e discurso, que sob a ótica do palhaço tornam-se forte ferramenta de crítica e subversão.

Sobre essa perspectiva, Foucault nos traz:

[...] o que se chama de “prática discursiva” é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa<sup>3</sup> (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Nesse sentido, o palhaço, assim como qualquer um de nós, está situado nesse conjunto de regras pré-determinadas, no transpassar das práticas discursivas: produz discurso e, ao mesmo tempo, é produzido por ele. Depara-se, portanto, diante de um emaranhado de questões que são

---

<sup>3</sup> Sobre a questão da função enunciativa, em linhas gerais, ela designa sempre uma rede de enunciados, além do entendimento de que a relação do sujeito com cada enunciado é singular, pois não se fala em enunciado sem que uma voz não o tenha dito. O enunciado, portanto, está naquilo que é dito, na superfície que lhe permite deixar uma marca (FOUCAULT, 2008).

culturalmente constituídas pelas mais diversas relações de poder e saber de uma dada sociedade. Nesse sentido, o potencial transgressor do palhaço insurge como fator fundamental para embaralhar as normas e a voz emerge nesse processo como acontecimento político-discursivo, de modo que, “independente das palavras ditas, a voz importa como marca singular da subjetivação, como acontecimento do discurso” (SOUZA, 2014, p. 206).

É oportuno observar que os argumentos aqui mencionados – tanto o da materialidade, como da potência político-discursiva da voz – situam-se em contextos mais amplos e que essa ligeira passagem, no entanto, tem antes o objetivo de situar a voz em diferentes planos da vocalidade (ICLE; ALCÂNTARA, 2011). Por sua vez, esses planos dinamizam outras zonas além daquelas subordinadas à significação, criando condição de possibilidade para se pensar a voz como experiência, reverberação, contato, presença, ação sonora que instaura mundos, os mais diversos.

### **[Entre] Cravos & lírios**

O espetáculo *[Entre] Cravos & lírios* é o mais recente espetáculo do BR s.a. Coletivo de Artistas, da cidade de Brasília-DF. O coletivo surgiu em 2009 e os profissionais de criação envolvidos possuem formação em diversas áreas artísticas. Nessa pluralidade, uma das características essenciais do grupo, enquanto modo de criação, é o processo colaborativo, base de trabalho que vem norteando o BR s.a desde o início, perpassando inclusive, a criação e concepção de *[Entre] Cravos & lírios*.

Nesse espetáculo, os atores Denis Camargo e Ana Vaz dão vida a dois moradores de rua, apropriando-se desse universo não só como desejo de criação, como também de pesquisa, na experimentação de dois excêntricos vagabundos que estão em grande parte do espetáculo em atrito, trazendo a rua e a comicidade como espaços de tensões.

Palhaçaria e bufonaria andam de mãos dadas nesse trabalho, onde o escatológico, o grotesco, a absurdez das situações, a incomunicabilidade e a morte, alimentam toda a dramaturgia/encenação. E à medida que as figuras de Denis e Ana se apresentam, cada qual a sua maneira, a voz surge como possibilidade cômica: marca e recurso de atuação que compreende na materialidade da voz, um amplo campo de poetizar a cena. Além disso, o próprio espaço da rua e a marginalização, faz a potência de afetar do palhaço ganhar em profundidade quando de seus usos político-discursivos.

Dessa maneira, a escolha de análise desse trabalho se dá justamente pela possibilidade que o mesmo tem de construir uma dramaturgia palhacesca em que a voz é um dos recursos cômicos mais fundamentais. Um exemplo claro disso, é quando a figura que Denis interpreta, por assim dizer, presenteia o espectador com uma risada. Esse momento se repete por várias vezes, sendo uma marca. Consiste num ataque vocal bastante agudo, emaranhado num tom desajeitado e ridículo<sup>4</sup>.

Em relação a formação dos artistas, devido a mesma perpassar práticas e princípios ligados à linguagem teatral, observa-se que eles criaram um plano de composição onde a atuação vai além do palhaço em plena exposição ao ridículo, contemplando elementos de uma dramaturgia teatral que

---

<sup>4</sup> Para saber mais sobre esse momento e o espetáculo como um todo, basta acessar o link <https://www.youtube.com/watch?v=OaBa8Z7aJDg&t=108s>.

se hibridizam com a dramaturgia cômica e palhacesca. Sobre essa questão, Denis comenta que:

[...] o que a gente faz é quase uma técnica do Stanislavski mesmo. Se eu fosse esse morador de rua de verdade, se seu estivesse nesse lugar de verdade, como eu palhaço, Chupadinho, que sou eu também, Denis, me comportaria nesse lugar? [...].<sup>5</sup>

Os artistas possuem formação tanto em teatro como em palhaçaria e possuem uma pesquisa na linguagem do palhaço, o que se compreende, em se tratando de espaços de aprendizagens, como um contexto formal. Contexto esse que propiciou modos de entender e praticar a voz no território do palhaço de uma determinada maneira, segundo as experiências e referências de cada artista.

### **O espetáculo**

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

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

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

Sobre o uso da língua inglesa, o ator argumenta:

[...] A gente tava assistindo muitos documentários de moradores de rua que alguns falava em língua inglesa, um inglês macarrônico que pra mim era mais interessante. Não um inglês que você fala de forma formal, mas você ainda consegue se comunicar dentro de uma estrutura desestruturada. Então eu comecei a trabalhar, eu tava evitando falar, a Ana também, a gente tava querendo fazer um espetáculo não-verbal, mais com sons guturais, onomatopeias, mas em algum momento eu tive que estruturar algumas orações e aí depois essas orações tavam vindo cada vez mais [...].<sup>6</sup>

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

---

<sup>5</sup> CAMARGO, Denivaldo. (Denis Camargo). Entrevista concedida a Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 2017.

<sup>6</sup> CAMARGO, Denivaldo (Denis Camargo). Entrevista concedida a Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 2017.

Segundo Denis, muitos dos documentários que eles assistiram sobre moradores de rua, tinham como característica, a perda de referência/contato por parte dessas pessoas com o mundo socialmente estabelecido, por isso elas misturavam línguas distintas, sons, etc. Nesse processo, muitas vezes que foram surgindo no material foram sendo experimentadas na cena, processadas e perduraram até a composição final da obra.

Nessa mesma esteira, a atriz Ana Vaz, caracterizada também como um morador de rua/andarilho/sem teto, entra em cena empurrando um carrinho de supermercado repleto de objetos, balões coloridos, utensílios de cozinha, etc.

Fazer um personagem masculino, demandou da atriz uma composição vocal específica, caracterizando assim uma voz que, dentro de sua extensão e possibilidades vocais, reflete a personalidade da figura de um morador de rua/andarilho sem recorrer à estratégias que a estereotipem.

Ao contrário, as escolhas conferiram-lhe uma singularidade muito característica, inclusive, de um Augusto. Não houve uma preparação vocal em si no processo, “salvo na questão de chamar a atenção pra Ana que ela tinha que convencer que ela era um homem”<sup>7</sup>.

É interessante notar que na cena, Ana revela-se mulher quando seu parceiro dorme no banco do cemitério. Ela então mexe nas coisas dele, encontra um espelho e divide com o público sua identidade primeira. Uma maneira de jogar com a lógica *hamletiana* e com um possível romance das figuras. Além disso, uma maneira usual de mulheres, quando em situação de rua, disfarçarem-se para não serem violentadas.

A palhaça não tem uma relação direta com a palavra, apesar de, por vezes, tirar sarro com seu companheiro de cena, seja imitando-o, seja fazendo escárnio de sua figura. Por vezes, algumas palavras em português são ditas.



Foto: Vitor Schietti. Espetáculo [Entre] Cravos & Lírios.

Assim, a partir do encontro dessas figuras, tensões começam a brotar e diversos planos de vocalidade coexistem nesse espaço (sons, palavras

---

<sup>7</sup> CAMARGO, Denivaldo. (Denis Camargo). Entrevista concedida à Guilherme Bruno de Lima. Brasília, 2017.

em idiomas diferentes, etc.) onde a voz assume lugar em sua função poética, na possibilidade de provocar o riso. A voz poética, no instante único da performance do palhaço, engendra não só sua presença, como também a possibilidade do riso acontecer. Nessa perspectiva, Zumthor, a respeito da voz poética, argumenta que:

As vozes cotidianas dispersam a palavra no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance –, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total (...) na mesma medida 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 não 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 [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 141-142).

A voz em sua dimensão poética, ao invés de causar dispersão, concentra-se no espaço da cena, pois suspensa dos hábitos do cotidiano e da mera comunicação utilitária, tem a capacidade de afetar o espectador através de sua presença, sua materialidade, seus silêncios. Nesse sentido, quando se aborda a voz no território do palhaço, podemos pensa-la no compartilhar junto a comicidade que permeia esse artista milenar em seus aspectos que vão do mais sublime ao mais grotesco, com boas doses de estupidez, transgressão e subversão.

### **Breves apontamentos**

Esse texto, para além de seu molde acadêmico, é um convite para pensarmos a vocalidade no âmbito da palhaçaria. Voz, comicidade, riso, palhaço, palhaça. Um convite para lançarmos mão de uma escuta-percepção afinada, que possa operar, teórica e praticamente, quando o assunto for voz. Escuta-percepção que também dialoga com a função de ser espectador. Nesse processo, os contextos de aprendizagens de palhaços e palhaças são múltiplos e eles se refletem em nossas trajetórias, em nosso modo de fazer palhaço, de pesquisar a linguagem, etc. Pensar a voz do/a palhaço/a como aprendizagem, implica em compreender o que se faz presente nos saberes e práticas de artistas dessa tipologia cômica e de como esse contexto possibilita o engendrar de poéticas vocais cômicas, risíveis. Senão uma poética, um jeito de usar a voz, de falar e/ou de produzir sons.

Como palhaço, compreendo esse processo lento e gradual, sempre em movimento e reflexo, sobretudo, do jogar-se no mundo que nós enquanto palhaços fazemos. Nesse sentido, a trajetória de cada palhaço/a é única e processa-se num tempo-espaço peculiar, na medida em que se constrói/elabora e expõe-se no próprio artista, aprendiz. Essa trajetória vai gerando repertório, vai trazendo um residual de experiências que se repetem e produzem, no espaço da cena, usos de recursos que vão firmando um jeito, um modo de produzir poesia e comicidade. Daí o riso, evidentemente, é provocado por tudo o que a figura do palhaço traz consigo, porém o intuito aqui é dar vazão à vocalidade nesse processo, nas múltiplas facetas que envolvem o estado vivo e dinâmico do ridículo em suas conexões com o corpo, com o linguagem do palhaço e com a presença.

## Referências:

- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 2004.
- ICLE, Gilberto; ALCANTARA, Celina Nunes de. **Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão**. Salvador: Revista Repertório, nº 17, p. 129-135, 2011.
- MELO FILHO, Celso Amâncio de. **A música como recurso cênico de palhaços**: Cia Teatral Turma do Biribinha e Circo Amarillo. São Paulo: UNESP, Dissertação de mestrado, 2013.
- SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação do palhaço circense**. São Paulo: UNESP, Dissertação de mestrado, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- SILVA, Erminia, MELO FILHO, Celso Amâncio. **Palhaços excêntricos musicais**. Erminia Silva e Celso Amâncio de Melo Filho. Rio de Janeiro: Grupo Off-sina, 2014.
- SOUZA, Pedro de. **Sobre o discurso e o sujeito na voz**. Revista Línguas e instrumentos linguísticos, nº 34, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura medieval"**. trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.