

# PRESENÇA CÊNICA E ESTADO DE PALHAÇO

Tiago Marques da Silva, UNICAMP<sup>1</sup>

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Grácia Maria Navarro, UNICAMP<sup>2</sup>

**RESUMO:** O autor busca refletir sobre a presença cênica, elemento por vezes abordado pela teoria teatral, e suas recentes ampliações conceituais. Localiza tal conceito na prática circense e em especial na prática dos palhaços fazendo uma aproximação com o conceito popularizado entre artistas da palhaçaria chamado “estado de palhaço”.

**PALAVRAS-CHAVE:** presença, palhaço(a), artes cênicas, estado

Stage presence and clown state

**ABSTRACT:** the actor aims to reflect on the stage presence, an element addressed by the theatrical theory and its current conceptual ranging. The actor points out such concept in circus practice and especially in the practice of clowns, approaching this notion popularized among clowning artists called “clown state”.

**KEY WORDS:** presence, clown, performing arts, state

**KEY WORDS:**

---

<sup>1</sup> Tiago Marques da Silva, UNICAMP, Mestrando no Programa de Pós graduação em Artes da cena com o projeto “palhaçaria atravessada pelas mídias – tem palhaço(a) online!”

Tiago é bacharel em Artes Cênicas, formado em 2012 pela Universidade Estadual de Londrina. É ator, palhaço, produtor e compositor e desde 2013 vem pesquisando a atuação solo na palhaçaria. [palhacoritalino@gmail.com](mailto:palhacoritalino@gmail.com) / [t221058@dac.unicamp.br](mailto:t221058@dac.unicamp.br)

<sup>2</sup> Grácia Maria Navarro é Livre docente em artes. UNICAMP. Orientadora de Mestrado de Tiago. É artista, pesquisadora e professora. Sua atividade profissional desdobra-se no ensino, na criação, realização e publicação de projetos artísticos na área das Artes da Presença. Seu trabalho é ativado no diálogo entre Dança e Teatro, Balé e Terreiro, Tradições e Contemporaneidades. É graduada, mestre, doutora e Livre Docente em Artes. É do quadro permanente da pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. [gnavarro@unicamp.br](mailto:gnavarro@unicamp.br)

## INTRODUÇÃO

Ao responder a uma chamada oral escolar com a palavra “presente”, aprende-se, e não é de hoje, a aceção mais comum e aparentemente não artística da palavra presença. Comparecer é estar presente. Por redução e poesia: Presença seria estar no aqui. ESTAR, NO AQUI.

A gente escuta a mãe falar que “fulano nem é bonito, mas tem presença” e assim começa a aprender que “presença” não é só comparecer. Tem algo para além do comparecimento. Em resenhas orais pós-espetáculos “presença” nunca está ausente. Sempre é abordada sem muita explicação por algum dos críticos informais. Para muitos, presença talvez seja dessas palavras que vão se usando e se houve ou não explicação, nem se tem memória, aprende-se a usar na prática.

Às vezes o espectador se sente atraído ou cativado pela “presença”, pela “energia”, de determinada pessoa no palco, mesmo sem ter tido tempo de compreender a cena, a fala ou a ação. Para além do entendimento intelectual há um cativar corporal. Já presenciei um espetáculo em que a atriz me parecia gigante no palco, eu só tinha olhos para aquela energia, ela estava ali, inteira com sua atenção e uma força circundando a extensão do corpo. Tinha sua *kinesfera* presente e ativa, adquirindo assim uma aparente “outra proporção”, no meu imaginário aquela atriz devia ter no mínimo 1,85 de altura, mas ao vê-la fora de cena me surpreendi, ela era bem menor. O que então ela tinha de tão distinto que até alterou minha percepção do seu corpo?

Eugenio Barba e Nicola Savarese elaboram que “a presença é uma qualidade discreta que emana da alma, que irradia e se impõe” (2012, p. 210). Sem perder a potência poética dessa definição, este artigo pretende abordar de maneira mais concreta a presença cênica e se utilizar desse conceito para a questão contemporânea da atuação mediada, em especial, na palhaçaria.

## A PRESENÇA

A palavra “presença” deriva do latim *praesentia*, de *presse* - estar à frente, estar ao alcance, formada por *prae* - à frente, mais *esse* - ser, estar. Por etimologia, presença é estar à frente, ao

alcance. O dicionário Michaelis<sup>3</sup> nos assegura que presença é o fato de alguém ou algo estar presente em algum lugar; comparecer à, ou existir em, determinado lugar; participar; ação ou influência de algo que se mantém vivo; se tratando de aparência seria o aspecto, o porte marcante, que chama atenção.

O conceito de presença quando aplicado às artes da cena traz alguns outros elementos ampliadores de seu signo. Algumas figuras importantes do teatro já abordaram o tema. Para Eugenio Barba e Nicola Savarese, em seu dicionário antropológico, presença cênica seria “preencher o próprio lugar no espaço, tornar-se necessário” (2012, p. 210). Muitas vezes chamamos essa força do ator de “presença”. Mas ela não é algo que existe e que está ali à nossa frente. É mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo em vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 52)

Barba conta que seus atores (Odin Teatret) em 1978, rumaram a distintos locais em busca de cessar uma possível cristalização natural dos modelos que tendemos a desenvolver com o tempo. Embora não fosse o foco proposto por Barba, cada integrante regressou tendo aprendido um estilo, uma prática. Entretanto, ao observar as inúmeras técnicas distantes de seu fazer, Barba começou enxergar entre tantos princípios diferentes, algo de similar: a “vida” que parecia os preencher. Notou ainda que tais percepções não ocorriam quando analisava práticas próximas a si. Um ano depois estava fundando a ISTA (Internacional Scholl of Theatre Antropology). Passado mais um ano, realizaram o primeiro grande encontro, que reuniu professores artistas de Bali, Taiwan, Japão e Índia. Nesse encontro, ele conta, perceberam princípios para a pré-expressividade que permitem gerar presença teatral, “um corpo-em-vida capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível, a intenção”. (1994 p. 20 e 21). Se a pré-expressividade permite gerar presença cênica, ou teatral, vejamos o que Barba nos diz sobre ela.

Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos

---

<sup>3</sup> O dicionário Michaelis foi criado no final do século XIX pela alemã Henriette Michaelis, em colaboração com sua irmã Carolina Michaelis de Vasconcelos, figura de destaque nos estudos filológicos em Portugal. Em 1950, a Editora Melhoramentos deu continuidade ao trabalho das dicionaristas e criou diversas obras em vários idiomas. No Brasil, o dicionário Michaelis é uma das marcas mais vendidas. Para este artigo foi utilizada uma versão online e grátis disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>

olhos produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênicos, consegue manter atenção do espectador *antes* de transmitir qualquer mensagem. (BARBA, 1994, p. 23)

Sou formado em Artes Cênicas e pude em minha trajetória me deparar com o elemento da presença cênica em algumas esferas de aprendizagem. Experimentei alguns exercícios e tantos outros fiz à exaustão, tanto em oficinas quanto no próprio currículo da graduação. Tais exercícios tinham como objetivo encontrar presença cênica, entendida naquele momento como uma preparação suficiente para instigar cenicamente mesmo antes da ação. Venho do teatro amador no Interior paulista e lá mesmo me profissionalizei, minha prática até então era baseada em tentar expressar o que um texto pré-concebido descrevia. Mas, ao chegar a universidade, em um primeiro contato com a expressão corporal, pude aprender sobre as necessidades do trabalho com o corpo. Todos nós daquela turma de primeiro ano chegamos de locais distintos e a única coisa que tínhamos em comum era nossa vontade de aprender (uns mais, outros menos), com nossos corpos “despreparados” praticamente em sua totalidade. Não que houvesse problema com o que fazíamos antes, não estou dizendo que era um teatro/dança ruins. Mas muitos de nós e, sobretudo este que vos escreve, não tínhamos consciência do próprio corpo, eu não tinha consciência de minha própria imagem, potências e limitações físicas. Nas improvisações fazia sempre as mesmas coisas, das mesmas maneiras. Experimentamos a técnica Klaus Vianna, conduzidos pela docente que nos possibilitou a ampliação de tais consciências, vivências lúdicas e físicas afim de nos trazer inteiramente para o momento presente. Sobre a técnica Klaus Vianna, Jussara Miller conta.

Utilizamo-nos da metáfora de que o corpo é o nosso instrumento e de que, antes de saber tocar um instrumento, é necessário conhecê-lo. Não existe dança se não houver primeiro o corpo. Assim iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora. É necessário que guiemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente. (2007, p.59)

Diversos autores abordam a questão da necessidade de treinamento por parte dos atores. Podemos dizer que a grande maioria dos que publicam sobre questões técnicas desse ofício afirmam ser necessário um treinamento sistematizado ou, ao menos, continuado, para melhor atuação. É muito comum encontrar atores e atrizes que tem como rotina um treinamento sobre

“si próprios”. Possuem treinamentos cotidianos que muitas vezes não possuem vínculo com uma obra específica a ser encenada, mas que buscam aperfeiçoamento e domínio do próprio corpo. Diferente do que alguém fora das artes cênicas possa pensar, o treinamento para esses artistas não se dá visando uma montagem de espetáculo, mas sim uma preparação corporal para atingir princípios como a presença cênica abordada neste artigo. Assim como um jogador de futebol tem um treino específico para uma partida específica em que considera características como adversário, local e horário, mas, antes disso, os mesmos atletas, necessitam ter condicionamento físico que sustente seu corpo dentro da atividade, necessitam dominar os fundamentos básicos desse esporte, como chutes, dribles, passes, pontaria etc.

A pessoa artista da cena necessita trabalhar o seu corpo, preparado-o para o ofício cênico, sem visar apenas “uma partida”, mas visando ter o domínio de fundamentos para *performar* com mais potência, de forma expressivamente eficiente para a apresentação. Considerando um paradigma da presença cênica, o corpo englobando os vieses de um ser humano em sua totalidade, considerando indivisíveis das dimensões física, as dimensões psicológica e emocional – dimensões estas que, a princípio, não são palpáveis como vontade, pensamento, sentimento, atenção, contudo são dimensões fundamentais a serem consideradas na composição do corpo cênico, não são? Interessado em afirmar a parte psicológica inseparável da parte física na composição da totalidade do corpo cênico, convido Sônia Machado Azevedo e Renato Ferracini para o diálogo.

Sônia Machado de Azevedo afirma que o treinamento interpretativo no ofício do teatro se daria em dois pilares, um interior e outro exterior. Ambos se fundem no “fenômeno da interpretação”. O que se produz dentro tende a aparecer por fora e o que se produz no exterior também tende a modificar o sujeito no interior, então conclui que tem um fundamento somático neste trabalho (2009, p. 289 e 290), então treinamos para agir com todo nosso corpo e isso poderá se refletir no espetáculo, com o ator inteiro, com sua energia, foco e pulsar completamente presentes, tornando sua atuação muito mais potente.

Renato Ferracini, oferece uma abordagem que me interessa bastante. Muito embora os estudos, investigações e definições anteriores tenham sido fundamentais para sustentar uma busca artística por maior potência na presença, no agora, no jogo cênico e, por conseguinte, na própria teatralidade, muitas pessoas focaram a presença cênica como uma capacidade do

ator, uma técnica no ator para prender a atenção do espectador. Para Ferracini e o LUME Teatro, seu grupo, a presença cênica se daria na comunhão com público e o conjunto de idiossincrasias do acontecimento teatral em todas as nuances que o ritual engendra, em síntese, atrela a presença do ator ou atriz à presença (comparecimento) do público, para constituírem uma relação simbiótica.

Ferracini diz que a relação necessita “estimular uma co experiência poética, portanto, criativa, entre ator, público, espaço e tempo. Qualquer ação física/presença cênica, nesse sentido, gera uma rede afetiva e, portanto, sempre é coletiva” (2014, p. 227). No meu entendimento, a presença cênica, “estar no aqui” e também “no agora”, é ampliada para “estar no aqui, agora e com vocês”. Partilho dessa concepção e me derreto no arremate que ele pede emprestado a Ana Cristina Colla: “Um presente que conjuga no mesmo terreno um ser e um estar: presença como ‘serestar’” (COLLA apud FERRACINI, 2014, p. 230).

Já deu para notar que não escrevo com a petulância de renovar o conceito de presença cênica. Devo lembrá-la, cara pessoa leitora, que me ocupo do ofício do riso, sou um palhaço e, todo esse papo de afetar e ser afetado, de estar aqui, agora e com vocês, essa ideia bonita e altamente poética de *serestar* (ser + estar) quase me faz perguntar: estamos falando de palhaçaria? Roland Barthes diz que a pessoa que ama, ao esperar a pessoa amada, com a mínima semelhança de qualquer silhueta que passa já pensa ser seu amor chegando (1981, p. 94 e 95). De fato, falaremos um pouco de palhaçaria e tentaremos aprofundar essa “silhueta” que aproxima o conceito de presença e o estado de palhaço.

## **PALHAÇO? PRESENTE!**

Vamos falar de palhaçaria! Esse termo ainda não é muito popular com quem não trabalha com essa linguagem. Sobre o termo, o palhaço e historiador Demian Reis nos conta o seguinte:

Se o sufixo “ria” tem relação com lugar, atelier e oficina – como a alfaiataria do alfaiate, a peixaria do vendedor de peixe e a padaria do padeiro -, então por que não palhaço e palhaçaria? O lugar onde consumimos o produto palhaçaria é o corpo do palhaço, ele carrega e vende a sua palhaçaria para onde vai, seja nas ruas, nos circos, teatros ou hospitais. (2013, p. 22).

Palhaço existe muito antes do circo que conhecemos hoje, mas esse casamento, palhaço e circo, encontra tamanho êxito, que essa combinação se incutiu no imaginário popular: é impossível pensar em circo sem associar a figura do(a) palhaço(a). Mas, como a arte da cena é apadrinhada e protegida pelo festeiro Dionísio, nunca se esperou um casamento monogâmico: O circo agenciou em seus picadeiros sempre o que cada época lhe ofereceu de melhor e o palhaço se cruzou com diversas linguagens como o bufão, a comedia dell' arte, a pantomima, a mímica etc.

Em meados da década de 1960 o francês Jacques Lecoq abordou com seus alunos a figura do palhaço sob viés de sua metodologia para atores e atrizes. Percebendo a potência do “palhaço de circo”, ele se questionava e logo compartilhou com seus alunos a indagação, o que no palhaço faz rir? Dispostos a despertar o riso em quem assistia, seus alunos se esforçaram com inúmeras “palhaçadas” que não surtiram nenhum efeito, logo desistiram do objetivo de causar o riso, e ficaram ali lidando com aquele fiasco, mas ao estarem inteiramente verdadeiros, lidando com aquela “derrota”, dialogando entre si, mesmo sem palavras, partilhando o sentimento de fracasso e o quanto aquilo era ridículo, todos riram. Foi cômico quando não tentaram ser engraçados, riram quando “apenas” foram eles mesmos lidando com o fracasso (LECOQ, 2010, p. 213) Com muitos anos de história diminuídos em resumo aqui, direi que os que tiveram contato com aquela metodologia trataram de popularizá-la mundo afora.

Chegamos aos dias de hoje com palhaços e palhaças com estilos tão diversos e singulares, com tamanhos intercâmbios, hibridações e cruzamentos que Lili Castro toma emprestado o termo “rizoma” utilizado por Deleuze e Guattari (que por sua vez pegaram emprestado da botânica) para exprimir sobre essa figura atual, do ponto de vista de origem, estilo, técnicas e estética. Castro propõe o estudo da palhaçaria sob esse viés deleuziano. Ela explica que costuma-se utilizar o modelo clássico da árvore genealógica para abordar diversos assuntos, como descendências e dialéticas, este modelo arbóreo parte sempre de um pivô inicial de onde todos os outros derivam. Já no rizoma isto não ocorre, não se tem uma matriz. “Uma das características mais importantes de um rizoma é que tem múltiplas entradas, é como um mapa: aberto e conectável em todas as suas direções e qualquer um dos seus pontos sempre pode ser interligado a qualquer outro” (2019, p. 21)

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

(DELEUZE e GUATTARI apud CASTRO, 2019, p. 21)

Castro afirma que a concepção rizomática no trabalho do palhaço é possível, pois cada vez que um novo artista propicia o reaparecimento do arquétipo o faz com novas possibilidades e mutações, gerando “múltiplos singulares”, que comungam de algo entre si, mas que são diferentes pois “cada palhaço é único” (2019, p. 22) .

Apesar de tantos cruzamentos que permitem a ampliação da linguagem nesse recinto rizomático, a palhaçaria ainda hoje acaba sendo diferenciada por muitos pela “porta que adentras”. Alguns são iniciados com uma abordagem mais teatral e outros com uma abordagem mais circense. Os que chegam à palhaçaria por este local mais teatral possivelmente ouviram falar sobre presença cênica de uma forma mais sistematizada, tendo em vista a metodologia epistemológica que o teatro tradicionalmente tem. Já os que se iniciaram pelo circo talvez não tenham lido sobre presença, mas certamente já trabalharam em si esse conceito, ainda que com outras palavras ou termos.

Erminia Silva compartilha conosco que, a partir do século XVIII na Europa, artistas e famílias foram se intitulando circenses e formando o que ela chama de “dinastiacircense” que mais tarde chegaram até América e Oriente. Foi se fortalecendo entre os circenses uma forma de saber presente na época, a transmissão oral dos saberes. (2009, p. 25)

Sempre ouvimos as histórias de circo, víamos fotografias ou recortes de jornais, mas não havia um livro para ler, assim como não havia nada semelhante a essas histórias em nossos livros escolares. Trata-se da história do “povo do circo” que ninguém mais conhecia (SILVA, 2009, p. 26).

O trabalho do artista da cena está no rol de atividades que necessitam de prática corporal para adquirir um saber, também corporal, claro. Embora seja possível a um matemático ou físico explicar por meio de um cálculo o que permite ao circense executar uma parada de mão, um mortal duplo, arremessar facas ou claves, não há artista circense que desenvolva seus estudos por meio de lápis, borracha, papel e calculadora. É um saber realizado com o corpo que necessita ser aprendido



com o corpo.

O espetáculo de circo traz uma presentificação abundante do humano. Assim como no teatro, a composição pode conter luz, música, palco, figurinos, cenários, mas é a figura humana que alicerça a prática. Não há diminuição de uma arte em detrimento de outras, oras, precisamos de todas elas, mas é imprescindível abordar a presença pujante do artista circense. Enquanto a literatura dramática já esteve no cerne do espetáculo teatral, o circo desde sua fundação traz o corpo como único elemento essencial.

Naturalmente o espetáculo circense nos coloca em suspensão, em estado de alerta, a ponto de algumas vezes respirarmos, artistas e plateia, no mesmo compasso. A performance do circense não acontece por meio de metáforas ou símbolos, os artistas não têm obrigação de representar papéis. A tensão se dá na própria performance, o sentido “é oriundo do corpo” (BOLOGNESI, 2001, p.105). Fator preponderante para essa conexão, em muitos casos, pode ser explicado pelo risco. Todos os números têm algum grau de risco, com a maior parte deles sendo risco de morte, e esse arriscado fator os distingue de outras atividades alicerçadas no corpo.

(...) diferentemente da ação esportiva, que solicita primeiro a potência depois a técnica, o circo eventualmente tem o estilo de superação, o ato artístico solicita presença antes de qualquer movimento. Seja mantido ou não por um fio narrativo, o espetáculo de circo precede de um encadeamento de pequenos dramas no qual o corpo é o mecanismo, o vetor, o quadro, enfim, o ator e seu teatro. (WALLON, 2009, p.18)

Em circo, ainda que não se usem os mesmos termos, podemos crer que há uma busca pela mesma relação viva que os conceitos de presença apresentam. O momento presente potente e humano se faz com o preenchimento do “agora” pelos corpos que se encontram no recinto.

Teatro e circo já estiveram numa estrada de mão dupla para beberem-se e se reinventarem. A palhaçaria, pelas questões da origem, desenvolvimento rizomáticos e seus cruzamentos de séculos, tem um pé em cada área. Um pé no circo e outro no teatro. Seja pela iniciação hereditária de um circense, seja pela iniciação com oficinairo teatral, mesmo com origens distintas, estamos parindo novos palhaços e palhaças em um aumento significativo. O que é certo é que toda essa gente buscando palhaçaria quer se conectar e fazer rir.

Quando comecei minha vida artística alguém me disse que eu “queria ‘aparecer’, pois quem não

quer ‘aparecer’ trabalha nos fundos do banco digitando boletos bancários”. Esse “aparecer” que soa pejorativo, mas não tão equivocadamente assim, tem uma boa porção de verdade, afinal de contas ninguém quer ser um palhaço que passe despercebido, não é?

Sou uma pessoa que frequenta circos, desde muito pequeno com meus pais, lembro até de alguns bordões, lembro do palhaço Xumbrega gritando “olha o pé na cara!”. Sempre fui cativado pela figura. Anos se passaram, eu já começava os primeiros passos no ofício, acabei me deparando com a palhaçaria. Entrei no palhaço pela porta do teatro.

Muitos mestres me disseram que aprender, fazer, ser palhaço, seria um caminho um tanto solitário, mas, ao me dizerem isso, ao partilharem seus conhecimentos, já me faziam companhia nesse caminho. Muito do que aprendi sobre palhaçaria foi sobre estar pronto para o jogo, pronto para ação, ver e ouvir com o corpo todo, me relacionar não apenas com o público enquanto coletivo, mas estar com as pessoas, estar pronto para me relacionar, com todas elas. Ricardo Puccetti chama isso de um “estado de palhaço” e que o “palhaço(a) é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo” (2009, p. 120).

O que fascina o público quando vê um palhaço atuando é sua “inteireza”, o prazer com que executa seu número e sua capacidade de estar presente e vivo em cada microssegundo de sua passagem pelo palco. Se o palhaço possui essa “inteireza” e prazer de existir, ele vai emocionar e surpreender a plateia, provocá-la, conduzi-la do sorriso à gargalhada. E cada pessoa do público sairá com a sensação de ter feito parte do espetáculo (PUCETTI, 2009, p. 121).

O trabalho em palhaçaria não busca interpretar um personagem, mas permitir se mostrar humanamente de uma maneira teatralizada e buscando o riso. A pessoa que busca o estado de palhaço(a) necessita trabalhar muito tempo para encontrar e aprender a jogar com a sua figura palhaça e conseguir transformar a sua linguagem, suas reações, seus pensamentos em corpo.

O palhaço argentino Fernando Cavarozzi, mais conhecido como Chacovachi, refere-se ao trabalho do palhaço, especialmente na rua, com a metáfora de uma partida de xadrez, identificando inclusive quais peças do tabuleiro se assemelham a cada parte de sua estrutura de espetáculo. Chacovachi afirma que ao atuar não se pode distrair-se em nenhum segundo, “Ojo com como mueve esse nene de siete años! Atención com el borracho que baila com el perro al ritmo de las campanas de la iglesia!”. Para ele o trabalho em roda, com público, é um

ir e vir de emoções e energias, é um jogo de atenção plena em que nada se esconde, tudo se ouve e tudo se vê (2015, p. 19 e 20).

Já o palhaço mineiro Rodrigo Robleño diz que palhaço é “aqui e agora”. Diz que para o público nada pode ser previsível, o raciocínio visual do palhaço deve estar inteiramente no momento presente e que o artista/palhaço deve “doar por inteiro para o público, dar o melhor de si, seu melhor brilho, viver intensamente o momento e o lugar que se está e termina a fala definindo “o palhaço é um ser ‘presente’”(2015, p. 59).

Maria Lulu e Monique Franco realizaram uma linda pesquisa sobre tipos cômicos brasileiros, entre eles o tipo “Mateus” e nos fornecem um relato sobre as figuras Mateus Borba de Caricé (Goiana – PE) e Mateus Martelo (Condado - PE). Neste relato contam que ambos ao se pintarem com carvão o faziam de maneira ritualística e carregado de intenção, como se estivessem entrando em contato com a carga ancestral da figura. Após a pintura, as autoras perceberam um estado “diferente” neles. Mateus Borba ficou mais irreverente, começou falar em rimas e subvertendo as ordens que recebia. Apesar do forte calor e da idade avançada, ele não parecia se cansar e nem lhe faltava disposição, elas relatam ainda terem sido “contagiadas” pelo ânimo do brincante. (2010, p. 59)

Os três relatos tratam de palhaços distintos e que têm diferentes abordagens. Dois deles se tratam de palhaços profissionais e o outro de um brincante que tem a figura cômica como uma missão e uma brincadeira dentro da festividade da cultura que está inserido. Podemos usar os três exemplos para ilustrar o termo “múltiplos singulares”, utilizado por Castro. Os três se tratam de palhaços, que ao vermos a atuação temos certeza se tratar de palhaços! Entretanto são muito distintos entre si. Cada um exprime sua identidade de maneira singular por meio da vestimenta, das atitudes, da lógica pessoal de ações, da maneira como brincam. Em comum, todos eles têm os pilares da linguagem cênica da palhaçaria, como o jogo com público, com pessoas, objetos e o objetivo de fazer rir. Ademais há outra coisa em comum nesses exemplos e que mais me interessa nesse texto, os três relatos nos pincelam um estado de palhaço ou... presença cênica. Os conceitos dialogam entre si, vimos acima alguns apontamentos da presença cênica e buscamos tantos outros sobre estado de palhaço e de fato, ao menos um contorno tem de similar nessa silhueta. Correndo risco de falar bobagem, mas sou palhaço e isso não me assusta, penso o estado de palhaço como uma presença cênica inclinada ao jogo do riso.

## CONCLUSÃO

A presença cênica é um importantíssimo elemento do trabalho do ator. É um expansor da relação. É um atributo treinado pelos artistas que praticam exercícios somáticos de corpo e mente para potencializarem o ato artístico. A presença cênica evidencia a necessidade do trabalho sistêmico na rotina do ator e da atriz. É um mecanismo no qual a conexão de ator, plateia e demais elementos da esfera teatral podem integrar ao mesmo tempo a arte da cena e configurarem uma relação simbiótica. Independentemente da linguagem a ser utilizada em uma encenação, a presença cênica acentua o acontecimento teatral como uma comunhão entre cena e plateia. Vimos com Colla sobre a presença conjugar no tempo presente um ser e um estar resultando na poética construção “serestar”.

Sobre palhaçaria vimos alguns elementos que os palhaços têm em comum e os qualificam como palhaços, inclusive entre os leigos. Ao ver um palhaço não há dúvida: é um palhaço. Vimos que constituem “múltiplos singulares” e que com todas as diferenças possíveis, os relatos dos palhaços, nos pincelam elementos pariformes, “o estado de palhaço” é um deles e por meio dos esclarecimentos sobre esse estado é possível aproximá-lo do conceito de presença cênica. Essa presença cênica habita uma figura disposta a comicidade e configura-se como uma das mais importantes ferramentas a serem desenvolvidas por aquele que porta o nariz vermelho. Um ser vivo que pulsa vida e está disponível e pronto a ação. Palhaço e circo, desde sua fundação, trazem o corpo humano como o principal elemento espetacular e conseguem presentificar o humano em abundância. Por meio dos seus corpos podem até mesmo dispensar a dramaturgia escrita, já que o corpo, o risco e a potência humana colocam a plateia em estado de tensão e relaxamento. É uma dramaturgia do próprio corpo, que dispensa personagens e que é rico em presença.

O estado de palhaço(a) é uma presença cênica inclinada ao riso.

## Referências bibliográficas

AZEVEDO, Sônia Machado. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo – SP. Perspectiva, 2009

BARBA, Eugenio. A canoa de papel – tratado de antropologia teatral. Tradução de Patricia

Alves. Editora Hucitec, São Paulo - SP, 1994

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo – SP. É realizações, 2012.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. 2ª edição. Rio de Janeiro – RJ, Francisco Alves, 1981.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. 4ª edição. São Paulo, Editora Perspectiva. 2008.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. Trans/Form/Ação. São Paulo – SP, UNESP, 2001.

CASTRO, Lili. Palhaços – Multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro - RJ; Editora Mórula, 2019.

CAVAROZZI, Fernando. Manual y guia del payaso callejero – Payaso Chacovachi. Coletivo CONTRAMAR, 2015, La Plata, Argentina

FERRACINI, Renato. Linguagem, sociedade, políticas. Organização Eni P. Orlandi. Pouso Alegre. UNIVÁS, Campinas - SP. RG Editores, 2014.

FRANCO, Monique; LULU, Maria. Palhaços do nosso povo. FUNARTE, São Paulo - SP, 2010

LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo – SP. Editora Senac, edições SESC SP, 2010.

MILLER, Jussara. A escuta do corpo – sistematização da técnica Klauss Vianna. 2ª edição, Summus editorial,

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. Revista LUME 7, 2009

ROBLEÑO, Rodrigo. Vira Lata: o palhaço tá solto! Gulliver editora, Belo Horizonte – MG, 2015

SILVA, Eminia. Respeitável público... o circo em cena. Rio de Janeiro – RJ. Funarte, 2009

WALLON, Emmanuel. O circo no risco da arte. Organização Emmanuel Wallon. Tradução

Ana Alvarenga, augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte - MG, Autêntica Editora, 2009

<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/presen%C3%A7a/>