

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Curso de Graduação em Teatro

GIOVANNA PAULA NUNES BARBOSA

A BUSCA DO RISO:UM TREINAMENTO PARA ATUAÇÃO CÔMICA

Artigo Científico apresentado
ao Curso de Graduação em Teatro,
modalidade Bacharelado,
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Teatro.
Orientadora: Profa. Dra. Rita Gusmão.

RESUMO

O artigo relata uma investigação de caráter teórico-prático sobre um treinamento para a atuação cômica, compreendendo-a como parte do estudo da palhaçaria. Compreendemos a palhaçaria como ação artística que parte de reconhecimento das dimensões humanas e afetivas do riso e como uma forma de expressar-se de modo cênico. Esse estudo se baseia na relação entre o corpo e o jogo cênico, e busca o aprimoramento da capacidade de criar a partir das ações corporais. A proposta de treinamento aqui descrita se fundamenta em conceitos chave da palhaçaria, a saber, triangulação, improvisação, ações físicas e construção de partituras corporais. O estudo é apresentado sob a forma de um memorial, citando referenciais teóricos da área, sejam Rita Gusmão, José Regino de Oliveira, Ricardo Puccetti, Ameli Gabrielli Fernandes, e outros artistas-pesquisadores atuantes. A pesquisa proporcionou o desenho do corpo cômico como estado de atuação permeado por fragilidades, defeitos e ridículos, e concluiu que no universo da palhaçaria, estes elementos se transformam em material que produz comicidade. Como experiência sobre metodologia de treinamento, apresento o processo de treinamento desenvolvido para a construção do experimento cênico “Um é pouco, dois é bom. Quatro? É Exagero!”.

Palavras-chave: Palhaçaria. Corpo cômico. Atuação cômica. Treinamento para atores.

SUMMARY

The article reports a theoretical-practical investigation on a training for comical performance, understanding it as part of the study of clownery. We understand clownery as an artistic action that starts from recognizing the human and affective dimensions of laughter and as a way of expressing oneself in a scenic way. This study is based on the relationship between the body and the scenic game, and seeks to improve the ability to create from a bodily action. The training proposal described here is based on key concepts of clownery, namely triangulation, improvisation, physical actions and body sheet music construction. The study is presented in the form of a memorial, citing theoretical frameworks of the area, whether Rita Gusmão, José Regino de Oliveira, Ricardo Puccetti, Ameli Gabrielli Fernandes, and other active artists-researchers. The research provided the design of the comic body as a state of action permeated by weaknesses, defects and ridiculous, and concluded that in the universe of clownery, these elements become material that produces comics. As an experience on training methodology, I present the training process developed for the construction of the scenic experiment “One is little, two is good. Four? It’s too much!”.

Keywords: Palhaçaria. Comical body. Comedic act. Actor training.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Teórico: A busca do riso: um treinamento para atuação cômica. **Prático:** Um é pouco, dois é bom. Quatro? É EXAGERO

GIOVANNA PAULA NUNES BARBOSA

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Teatro - Bacharelado na EBA/UFMG, submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Teatro, como requisito parcial para obtenção de título de Bacharel em Teatro, aprovada em 13/11/2025 pela banca constituída pelos membros:

Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão– Orientadora

José Regino de Oliveira– Membro

Julienne Lellis– Membro

Belo Horizonte, 13 de novembro de 2025.

Documento assinado eletronicamente por **Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão**,

Folha de Aprovação 4713747

SEI 23072.268298/2025-71 / pg. 1



Professora do Magistério Superior, em 25/11/2025, às 11:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliane Lellis registrado(a) civilmente como Juliane Lellis dos Santos, Usuário Externo**, em 26/11/2025, às 11:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Regino de Oliveira, Usuário Externo**, em 26/11/2025, às 15:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4713747 e o código CRC **CC600092**.

1- Minha Formação na Palhaçaria

A minha relação com os estudos de palhaçaria teve início em 2016, através de uma oficina de iniciação, feita com a palhaça e pesquisadora Gersa Vergna, no Espírito Santo/ES. Anos antes, havia tido meu primeiro contato com a técnica teatral, através de um curso de iniciação teatral com o ator Renato Millani, na secretaria de cultura de Igarapé/MG. Em 2016, viajei para viver a “Escola Nacional de Dança e Teatro”, que foi realizada em Vila Velha/ES, uma imersão de quatro dias para jovens católicos que se interessavam pela arte. Na Escola Nacional, me iniciei em novos campos, dentre eles, a palhaçaria.

Me recordo bem, em sentir meus olhos brilhando ao ouvir a aula teórica, onde Gersa apresentou o tópico “como construir o próprio palhaço”, a partir do treinamento prático criado por Ricardo Puccetti¹. Em uma de suas falas, que tenho registrada em um diário de trabalho, ela disse:

Ser palhaço é encontrar a “sua verdade” a sua “essência”, os seus defeitos, o seu ridículo, a sua fraqueza. Por isso ele é único, é uma construção individual. É mexer com aquilo que me envergonha, exteriorizar o meu ridículo e fazer dele a arte de rir. (Anotações pessoais próprias)

Sempre fui uma menina retraída, e ouvindo essas palavras de Ricardo Puccetti, percebi que naquele momento estava encontrando com uma arte cênica que poderia direcionar toda a minha trajetória: a palhaçaria. Colocar “aquilo que me envergonha” para fora, parecia simples... Contudo, em um mundo perfeccionista, mostrar meu ridículo poderia me custar muito, e como atriz, deveria ter consciência disso e assumir um comportamento específico para alcançar o estado ridículo, como diz José Regino de Oliveira (Oliveira, 2008). Mas a partir do momento em que vivenciei o primeiro jogo clownesco, esse medo de ir ao encontro da minha verdade passou a não existir.

¹ Ricardo Puccetti: Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor teatral. Ingressou no LUME Teatro (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. Referência internacional na arte do palhaço, responde pela sistematização da pesquisa do LUME Teatro na Utilização Cômica do Corpo, especificamente sobre o Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de trabalho.

Retornando do primeiro dia de curso de Gersa Vergna, meu objetivo principal naquele momento era ir ao encontro da minha palhaça, conhecê-la melhor, para assim dar vida a essa parte de mim que até então era desconhecida. Entrar nesse universo despertou um sentimento de ansiedade para descobrir imediatamente quem era minha palhaça, mas as palavras de Puccetti me diziam que:

Com o tempo, cada palhaço começa pouco a pouco a coletar material: ações e reações físicas, andares, olhares, sons, etc, que vão compondo e construindo seu comportamento físico e sua lógica de raciocínio e de utilização do corpo (Puccetti, 2002, pág.125)

No segundo dia, seguindo o roteiro prático do treinamento, desenvolvido por Puccetti e aplicado por Vergna, vivenciamos jogos que nos levaram à descoberta de estados, comportamentos, intensidades de emoção e reações. Ao andar, percebi que durante toda a vida caminhei arrastando os pés, e meu temperamento, que eu diria ser um pouco forte, me estimulou a extrair de mim o que havia de “pior ”. Cabe dizer que este pior se trata das minhas dificuldades e medos, como pessoa, como mulher, como artista, mas não me diminuem ou desvalorizam, apenas são parte da minha personalidade.

O ponto chave para o nascimento da minha palhaça, foi quando subi ao tablado para uma entrevista- exercício: a professora foi fazendo diversas perguntas e a partir das minhas respostas ela me pedia para dar ênfase em algumas ações, até então, involuntárias. Assim nasceu a Amélia: uma palhaça de atitude, que acha que manda em tudo, que tem um pouco de docilidade mas, com o seu mau humor ela tira as melhores risadas, além de tentar se mostrar a persona mais forte do mundo, mas que no fim das contas é frágil e precisa de carinho.

Em 2017, fiz mais uma oficina de palhaçaria, dessa vez com a Alexandra Frugério². Com a intenção de moldar a pequena Amélia, a apresentei para aicineira Alê, que me trouxe um apontamento importante:

Gi, você já foi de encontro à sua criança interior? Não um encontro superficial, momentâneo, mas um encontro que te lembre como era ter que pensar em soluções rápidas para prender a atenção dos seus pais. Coloque isso para fora e a partir daí você começa uma busca pela cumplicidade: eu faço e você ri, se você não ri, procura-se logo novas maneiras de aprovação. (Anotações pessoais)

² Alexandra Frugério: professora, atriz e palhaça, vinculada à Associação Cultural Lirios.

Assim fui corajosamente ao encontro da minha pequena Giovanna e juntas demos mais um passo para a construção da Amélia, e veremos mais adiante nesse artigo como ela foi para o mundo e qual sua função social na terra. Aprendi que todo palhaço nos ensina a lidar com nossas frustrações de um jeito divertido. Os palhaços são parte da história da humanidade e mais do que sorrisos eles trazem muitas reflexões, pois ensinam que rir de suas próprias falhas é um caminho para viver leve e feliz (Belo, 2021).

1.2 Personagem palhaço

Neste tópico trago um questionamento comum na prática da palhaçaria: quem é essa figura denominada palhaça? É uma personagem ou uma manifestação de alter-ego da artista? Para conhecermos, precisamos entender que a figura da palhaça vive em construção contínua na trajetória artística, ele amadurece elaborando seu jeito de ser em seu processo criativo. Não é como outros tipos de personagem, por exemplo os que estejam dentro de um texto dramático, que é analisado e composto para uma forma final sem flexibilidade, e assim colocado em cena. Acredito que a palhaça é um tipo de persona ficcional, entendendo esta persona como uma composição artística que se mantém em transformação em conjunto com a artista que a desenvolve, e precisa estar em treinamento para descobrir em si a capacidade de atuar com um corpo cômico.

Para definir o que é um corpo cômico, começo a olhar para dentro de mim e investigar o que tenho e o que me proporciona ter esse tipo de atitude corporal. Podemos compreendê-lo como nosso principal instrumento de expressividade, que se manifesta através de ações e atitudes que nos fazem reorganizar o corpo do dia a dia, e que isso leva a produzir a comicidade. Além disso, este é um corpo que se potencializa em suas gestualidades exageradas, nas ações que revelam o seu ridículo, e que busca estar atento para reagir ao inesperado. Também podemos considerar o fato de ser um corpo que é afetado por suas falhas e imperfeições, transformando tudo isso em material cênico cômico. Ele evidencia todas essas características e as converte para algo potente na relação com o outro, seja o parceiro de cena, seja o espectador. Também é aquele que é capaz de atuar de forma interdisciplinar na elaboração e realização da ação cênica cômica, assim como afirma Rita Gusmão:

Para levar o corpo a constituir para si uma ação interdisciplinar tal como esta, pode-se partir da auto-elaboração como corpo cômico, de uma pesquisa no

próprio corpo para aprimorar habilidades e encontrar as chaves de acesso e manutenção de estados emotivos e sensório-motores que favoreçam a ação cômica. (Gusmão, 2022, pág.42)

Para conquistar esse corpo, acredito que precisamos de treinamento contínuo, buscar consciência e domínio do que o corpo é capaz de fazer, conquistar habilidades, buscar se conscientizar de como a energia é capaz de fluir e aprender a fazê-la circular de dentro para fora. Entendemos que para conquistar esse corpo, é necessário desenvolver uma pesquisa sobre si mesma, com a intenção de aprimorar as habilidades e, assim, ter acesso a esses lugares que podem favorecer esse trabalho com o cômico. Rita Gusmão³ juntamente com seu grupo de pesquisa LECA (Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas), desenvolveu um treinamento que favorece atuentes cômicos como eu. Conheço este treinamento apenas a partir da leitura dos textos da autora, mas acredito que a prática constante dos exercícios propostos pode nos levar a alcançar o aprendizado destes estados emotivos e sensório-motores. Ainda não participei de um processo de treinamento extenso e completo, por este motivo, incluo aqui estas observações a partir de leituras, no sentido de defender esta compreensão da sua necessidade. No decorrer da montagem do espetáculo “Um é pouco, dois é bom. Quatro? É exagero!”, procurei desenvolver uma prática baseada nestes princípios que apresento a seguir.

O treinamento proposto pela pesquisadora é dividido em três fases: desenvolvimento da energia interior ou estado, conquista de domínio do foco, realização da triangulação.

Na primeira fase, o processo é para que o atuante cômico chegue com consciência ao estado energético que flui de maneira dilatada, tendo domínio das ações que o levam para esse lugar, aprendendo que corpo e mente vão atuar simultaneamente para que isso aconteça. O propósito das atividades desta fase, segundo o texto consultado, é que o atuante vá adquirindo consciência dos lugares aos quais chega, tendo assim a capacidade de repetir quantas vezes for necessário esse mesmo caminho, e realize cada vez melhor as mesmas ações.

Na segunda fase, o principal objetivo é desmecanizar o trabalho corporal do atuante, fazendo ver externamente todo o fluxo energético que foi desenvolvido internamente, criando consciência de todos os estímulos que o corpo necessita. Há aqui também a presença do

³ Rita Gusmão: Atriz, pesquisadora e professora de Artes. Atua na UFMG, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas e lidera o LECA - Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas. Profa. Orientadora deste artigo.

momento mais intenso do treinamento, que é denominado como assunção do fluxo. O roteiro construído por Rita Gusmão, juntamente com o LECA, diz que:

O fluxo é uma experiência, se caracteriza como um momento de imersão total numa atividade compatível com as habilidades do sujeito, esta experiência leva a uma sensação de bem-estar, esta experiência é intensa a ponto de alterar a percepção de tempo. O artista cômico precisa desenvolver a habilidade de percebê-lo e desenvolvê-lo até que termine, e então deixá-lo finalizar-se. (Gusmão, 2022, pág.43)

Na terceira fase, o atuante desenvolverá a habilidade de interagir com o público e assim atrair o olhar deles à cena, através da triangulação. É esse o lugar propício para aberturas de interferências no jogo entre os próprios atuantes e para o público, sejam elas individuais ou coletivas. Triangular é também “dividir” com o público o que vejo e desenvolvo, visto ser aqui o lugar onde construo com o público as ações e também as dramaturgias. Além disso, trabalhamos na triangulação, a “imaginação”, pois ela permite captar o dado recebido por essa troca de olhares, e rapidamente criar algo que vire objeto de jogo e consequentemente, um processo gerador de riso.

Dentre os processos de movimento criado pelo LECA, está o exercício de número V, chamado “Árvore”:

Desenvolvimento de movimento em velocidade lenta, de dentro para fora do corpo, buscando a percepção da precisão do caminho de expansão do corpo no espaço, elaborando imagens e compondo com a respiração - inspiração e expiração. A intenção é construir uma imagem com plasticidade e em seguida, desmancha-la na mesma velocidade e fases que foram necessárias para construí-la. Deve haver vazios entre o final de uma e o início de uma próxima. (Gusmão, 2022, pág.45)

Essa prática me chamou atenção, porque penso que é em exercícios como esse que temos a oportunidade de ampliar a compreensão da improvisação corporal, tendo um pulso determinado a seguir na expansão e também na retração, levando a agir e reagir conscientemente. Possibilita que se aprimore o domínio consciente da movimentação corporal para a cena. Veremos a seguir como colocamos em prática esta percepção na montagem do espetáculo.

O atuante cômico, após dominar a expressividade gestual em seu corpo, precisa construir em si um vasto repertório de partituras corporais que possam ser usadas na cena. E pensando

nisso, o LECA, baseado nos estudos de Rudolf Laban⁴, propõe sequências gestuais que levam o ator a compreender a qualidade de cada gesto, sejam eles sucessivos, simultâneos ou multidirecionais. São ações simples, que ao serem executadas, aperfeiçoam nossa prática de improvisar, pois ao praticar, entenderemos com consciência como nasce cada ação e como ela pode variar ao longo das repetições. As frases de movimento podem ser desenvolvidas por uma atriz sozinha ou em grupo, e pode ser realizada em qualquer sequência, a depender do objetivo do momento:

Socar, empurrar, chutar, cutucar.

Talhar, bater, atirar, chicotear, açoitar.

Pontuar, palmadinha, pancadinha, abanar.

Sacudir, roçar, agitar, dar tranco.

Pressionar, prensar, partir, apertar.

Torcer, arrancar, colher, esticar.

Deslizar, alisar, lambuzar, borrar.

Flutuar, espalhar, mexer, braçada.

Ao refletir sobre as propostas de treinamento do LECA, reafirmo minha certeza de que o artista que trabalha com o cômico, precisa se reconhecer e manter um estudo sobre si, para o conhecimento de seu campo de trabalho e para que consiga se desenvolver, com consciência, domínio e precisão.

1.3 Tipos de Palhaço

Quando falo sobre tipos de palhaço, quero falar de uma organização de nomenclatura que vem se tornando extensa no decorrer da história da arte da palhaçaria. Os tradicionais tipos de palhaço são conhecidos por augusto, branco e contra augusto. Quero deixar claro que estes termos estão em processo de questionamento e podem ser revistos, então nesse artigo vou aderir apenas à expressão *tipos de palhaço* para refletir e falar do meu lugar nesta tipologia. Os tipos de palhaço se estabelecem a partir do momento em que surge uma dupla cômica, fortalecendo o espelhamento de tipos humanos existentes e diferentes, vindo assim a utilizar

⁴ Rudolf Laban: Foi dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como “pai da dança-teatro”.

as máscaras cristalizadas da sociedade como caracterização de personagens. A tipologia se desdobra de acordo com as habilidades de cada palhaço, mas em acordo com a orientação deste artigo, entendo que a tipologia tradicional dá conta de estabelecer diferenças pertinentes e suficientes para esta reflexão.

Os palhaços de palco foram chamados por Jacques Lecoq⁵ de *clowns*. Esta decisão de dar outro nome aos palhaços que são criados num palco diretamente ligados à cena teatral, reforça uma perspectiva de que a criação desta persona para o palco se dê a partir do si mesmo do artista, assim como acontece com os palhaços da arte circense, sem a pré-criação de algum dramaturgo ou roteirista. Segundo Amelli Fernandes:

Lecoq (1987) diz que deve ser buscada a “verdade do ator”, o qual deverá realizar uma “descoberta de seu próprio clown”. Para fazer um clown de palco, o ator deverá criá-lo; nenhum dramaturgo,roteirista ou diretor pode criar um palhaço e escolher um ator para interpretá-lo, explicando quem é esta figura, como se sente, de onde vem, o que faz. O resultado disso seria falso e enfadonho. Aquele que se propõe a enveredar por estes caminhos, precisa descobrir e criar a sua própria maneira de fazê-lo. Tal criação se dá por meio de um processo através do qual o ator deve descobrir fragilidades, as máscaras que veste,seu ridículo, sua verdade. (Fernandes, 2011,pág.42)

Entendendo bem essa diferenciação estabelecida por Lecoq, acredito que nos serve para compreender a origem do palhaço de cena que conhecemos hoje. Seguindo a perspectiva da compreensão da tipologia de palhaços, e de palhaças, ouço o que diz Dario Fo⁶:

Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder ... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos o chefe, o clown branco, o que dá ordens, aquele que insulta, aquele que faz e desfaz. (Fo, 2004, p. 83)

⁵ Amelie Fernandes: Mestre em Teoria e Clínica em Psicanálise pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2007).Atua como professora na Faculdade Machado Sobrinho e como psicóloga clínica.

⁶ Dario Fo: Dario Luigi Angelo Fo, nascido em 24 de março de 1926 – Milão, e falecido em 13 de outubro de 2016, foi um escritor, dramaturgo e comediante italiano, estudioso do clown.

Com estas percepções, ousou pensar que é importante que a palhaça desenvolva seu trabalho artístico com outra palhaça, ou um palhaço, para compor contrastes e definir sua tipologia. Assim fizemos no espetáculo que foi construído a partir destas premissas, como relato adiante. A formação das duplas cômicas teve sua origem da Comédia dell'arte⁷, no ensejo de juntar em cenas dois palhaços com características diferentes. As entradas cômicas dessas duplas se estabeleceram como um jogo cênico e:

Como comenta Burnier, encontramos na Commedia dell'arte resquícios da dupla de cômicos, os zanni, servos da commedia, cuja relação irá se aperfeiçoar no clown. Aos Zanni cabia a tarefa de provocar o maior número possível de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e seu jeito atrapalhado. Existiam dois tipos de zanni; o primeiro, astuto e inteligente, era arguto suficiente para blefar, criar intrigas e enganar os patrões. O segundo tipo era um criado insensato, confuso e tolo. (Fernandes, 2012, pág.44)

O primeiro tipo, *augusta*, é onde minha palhaça se encaixa: aquela que é a encarnação da patroa, a intelectual, a pessoa cerebral e está sempre pronta a ludibriar seu parceiro em cena. Se considera, no universo clownesco, como a aristocrata, a mandona, sua perspectiva de superioridade sempre existe em cena, tentando se mostrar forte.

No Brasil, o palhaço Branco assume o papel de iniciar a piada para o seu parceiro – Augusto – arrematar e concluí-la com veemência, ou seja, ele assume o papel de escada ou *crom*. É um burguês, que de entrada, procura surpreender com sua aparência de rico, poderoso e, maravilhoso e, possui graça, harmonia, inteligência, e lucidez, sendo o moralista, que tem ideais. (Sena, 2021, pág.15)

O segundo tipo é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo, o de boa-fé, o emocional, que compra o jogo de sua dupla que geralmente tem o tipo contrário. Ele é o aspecto desajeitado, nascendo como pobre, humilde, mas não se deixa levar pelas adversidades, muito pelo contrário, brinca com a sua própria situação, caçoa do tamanho exagerado de seu sapato e com a calça que se arrasta no chão (Sena, 2021). Sempre vai se apresentar ao público de maneira um tanto quanto desajeitada, rude e indelicada, tendo como uma característica que se destaca, a estupidez.

⁷ A Commedia dell'Arte é uma forma de teatro popular que surgiu na Itália no século XVI, conhecida pela sua improvisação e personagens fixos e mascarados. As peças podem ser apresentadas em palcos ou espaços abertos, e se organizam a partir de um roteiro de base, o *canovaccio*, e permite aos atores se utilizarem de suas habilidades, como mímica, dança, acrobacia e música, e tem como objetivo satirizar a sociedade e a época na qual se realiza.

Ele está sempre sujeito ao domínio do patrão, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal. Afirma que a relação desses dois tipos de clowns acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido. (Burnier, 2001, p. 206)

O terceiro tipo de palhaço que apresento aqui é menos citado em textos e artigos que falam sobre tipos, mas encontrei em minhas investigações o pesquisador Mario Fernando Bolognesi⁸, que fala desse terceiro tipo como um clown que passeia entre os dois extremos dos outros tipos citados, e que é conhecido por ser o mediador entre eles:

se posta entre os dois extremos: a sublimidade, a delicadeza, a inteligência e o autoritarismo do Branco e o grotesco, a rudeza, a tolice, a ingenuidade e a subordinação do Augusto. Nas palavras de Albert Simon, entre dois extremos: “o super-homem pássaro François e o sub-homem larvário Albert, Paul, o burguês bem vestido, o homem ordinário, carregando seu espanto e seus furores *vau-devilescos*”. (Bolognesi, 1988, p. 171)

Apresentados os três tipos:branco, Augusto e contra-augusto, é importante lembrar que a descoberta do nosso tipo vem a partir do momento em que conhecemos melhor nossa palhaça, entendendo como ela age e reage nos jogos cênicos, preferencialmente no trabalho de construção desenvolvido com o auxílio de um mestre de palhaçaria. E o tipo é uma definição que pode se transformar ao longo dos anos e da prática, pois assim como nós, o palhaço também está em constante transformação.

1.4 Palhaçaria Feminina

⁸ Mario Fernando Bolognesi: Livre-Docente em Estética e História da Arte pela UNESP (2003). No circo, foi trapezista e palhaço. Pesquisa temas nas áreas de teatro e circo, com ênfase nos estudos dos palhaços, da comédia e do cômico circense.

Ao longo da construção desse processo de finalização da graduação em Teatro, senti o desejo de reverenciar as mulheres palhaças, dentre elas, algumas que fizeram parte da minha caminhada e outras que são essenciais para que o movimento global de mulheres palhaças siga firme e ganhe relevância. Nós mulheres, como figuras clownescas na sociedade, nos identificamos com a sensibilidade que o palhaço traz, a partir do momento em que nos permitimos ao erro e o transformamos em riso, entendendo que faz parte do ciclo da vida errar. Como bem diz o palhaço Cuti-Cuti⁹: “Não leve a vida tão a sério, pois ela é uma brincadeira, e você ainda morre no final”.

Mergulhando nesse universo da palhaçaria feminina, encontro a pesquisadora Lili Castro¹⁰, que em seu livro “Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo”, fala sobre o impulsionamento das mulheres nesse meio artístico:

(...) já na virada do século XX a palhaça se firma como um novo tipo cômico no panorama circense e teatral. A palhaça – assim como o palhaço – nasce de uma criação pessoal e intransferível, baseada nas características e habilidades de cada artista. Dessa forma, as mulheres passaram a mergulhar em suas próprias questões – emocionais, físicas e sociais – o que, na prática, gera uma multiplicidade de criações singulares (Castro, 2019, p. 83)

Logo em seguida encontro a Prof. Dra. Ana Elvira Wuo, que é professora universitária, atriz e palhaça, quando buscava referências bibliográficas para a construção do meu projeto de pesquisa que veio a se tornar este artigo. Ela fala do palhaço com clareza, magnitude e verdade. O que mais me atravessou num de seus escritos, foi o fato de enfatizar que as pessoas precisam se aprofundar nos estudos de palhaçaria. Pode parecer algo óbvio para quem trabalha nessa área, mas para quem está chegando agora, é preciso reforçar que a palhaça vai além de figurinos e maquiagens coloridas, vestir a menor máscara do mundo é descobrir uma lógica diferenciada de fazer as coisas a partir de si mesmo (Wuo, 2015).

A palhaçaria é uma arte milenar, que está forte e viva criando vínculos e raízes que passam de geração a geração. Sendo assim, acredito que ela é relevante para a construção da humanidade, pela mesma perspectiva de Ana Wuo, visto que o mundo seria insustentável se não tivéssemos o riso para quebrar as tensões cotidianas:

⁹ Cuti-cuti: Palhaço desenvolvido pelo artista Márcio Libar, ator, diretor e pesquisador do Rio de Janeiro/RJ.

¹⁰ Lili Castro: Lillian Cristina Abreu Castro é professora, pesquisadora, palhaça e atriz. Autora do livro “Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo” e de outras publicações. Dá aulas de artes no curso de Medicina da Faculdade Ciências Médicas de Minas Gerais – CMMG desde 2021, e é professora no curso de Pós-graduação em palhaçaria hospitalar da PUCPR/ EPAH. Também dá aulas na Escola Livre de Palhaço – ESLIPA/RJ. Atua na área de Artes Cênicas desde 1997, tendo participado de diversos eventos e festivais nacionais e internacionais.

(...) acho que o palhaço tem essa atuação milenar porque ele é necessário para a humanidade. A humanidade precisa rir, transgredir, e o palhaço é a significação da situação humana. Ele mostra situações extremamente humanas, mostrando como se transgride, mostrando as fraquezas e fragilidades. Então, o ser humano precisa rir de si mesmo e eu acho que por isso ele está vivo, há tanto tempo, e ele vai se transformando. Não existe só um palhaço, mas existem palhaços e palhaças. Acho que é uma multiplicidade, uma arte milenar que se multiplica com o decorrer dos anos, com a necessidade que a humanidade tem dessa figura transgressora, que nos traz uma potência de alegria. (Wuo, 2021, pág.2)

Outra atriz-palhaça que é uma figura importante no berço das palhaças brasileiras, é Mariana Arruda, do grupo belorizontino “Maria Cutia”. Mestre em ensinar palhaçaria para os atuantes e também não-atuantes, ela sugere que a palhaçaria envolve a sociedade em um universo de aparências, que existe uma pressão interna para sempre nos preocuparmos com o que o outro espera de nós, que há uma necessidade de que sempre atendamos às expectativas do outro, não tendo a chance de errar. E aí vem o palhaço com a oportunidade de mergulhar nesse mar que é a liberdade de ser e aceitar quem você é. Concordo totalmente com estes pensamento. Mariana Arruda nos diz que:

O palhaço é esse olhar para a gente, daquilo que não é bonito, que não presta, que não tem utilidade, do que não dá certo. O que faz o outro rir na gente? Que liberdade é essa de poder exercer esse lúdico, esse estado de graça. Isso é mergulhar um pouco no universo do palhaço, é nos libertarmos, podermos ser parte daquilo que sonhamos e para aceitar um pouco do que nós somos. Ser palhaço é uma grande homenagem à mim, à minha ancestralidade, àquilo que é importante pra mim. (ARRUDA, 2024. https://www.instagram.com/reel/DDzKU_-uCNl/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 16/9/2025)

Mariana Arruda reflete sobre a importância do treinamento de palhaçaria para os atuantes cômicos. Em sua perspectiva, encontro um ponto que ainda não tinha visto em outros pesquisadores, que é a palhaçaria como estudo obrigatório para a formação de atores e atrizes, até daqueles que não trabalham com a comicidade em si. Em uma breve entrevista que ela me concedeu, foi dito que:

Acho que a experiência na palhaçaria é importante para o artista que trabalha com o riso e também para o que não trabalha. Nas escolas européias, os estudos de clown fazem parte da grade de formação do ator. O palhaço ensina o princípio crucial do jogo da cena dos artistas entre si, com os objetos-figurinos-cenários-trilha-luz e outros elementos da cena, e também com o público. É como se o palhaço fosse o princípio-mãe do teatro, do prazer de estar em cena. Uma vez que o artista abre o seu olhar para esse jogo, ele está sempre entregue a ele, seja na comédia, na tragédia ou em qualquer tipo de teatro. Observe um grande palhaço ou uma grande palhaça fazendo um espetáculo em que não traz necessariamente a figura do palhaço. O jeito dele/a jogar traz sempre o olhar do público pra cena. Um palhaço (com ou sem nariz) é sempre uma acontecimento sincero e maravilhoso para se ver. (Entrevista em 19 de setembro de 2025)

Estar em cena com sua palhaça, colocando o nosso ridículo à mostra, como já foi dito anteriormente, nos leva a refletir, como o palhaço Jango¹¹: “olho para a platéia dizendo: olhem como sou, vocês me amam mesmo assim?”. O riso é aceitação amorosa. Ou não.

Para finalizar, trago mais uma vez a pesquisadora e psicanalista Ameli Gabrielli, que em sua dissertação de mestrado, fala da relação entre o amor e o palhaço, pois de fato, a entrega do riso da plateia, é a garantia que seu jogo está funcionando, que o público ama aquilo que vê. E quem ama não nega aquilo que é real no outro, mas ama por completo e procura preencher os vazios existentes no outro.

O amor que visa tamponar a falta mais a faz eclodir, pois instaura um ciclo infinito de insistência na busca por algo que não existe. Na procura do objeto perfeito, cada objeto imperfeito encontrado faz resplandecer sua parcialidade, pela distância na qual ele se encontra em relação ao ideal. Por outro lado, um amor que não nega esse real é capaz de lhe fazer borda. Fazendo uso do humor e do chiste, o palhaço contorna a falta em seu impossível de ser dito e consegue assim transmiti-la. No campo do amor isso se manifesta permitindo que este seja desfrutado como ele é, desobrigado de trazer felicidade plena através do encontro com o “parceiro ideal”.(Gabrielli, 2011,p.3)

Este estudo inicial sobre o treinamento serviu para construir parâmetros para vivenciar o processo com outros estudiosos de palhaçaria, convidados a compartilhar a criação do exercício cênico espetacular.

¹¹ Jango: Jango Edwards, um palhaço norte-americano conhecido por revolucionar a palhaçaria moderna com um humor caótico, performances irreverentes e imprevisíveis. Morreu em 2023 aos 73 anos.

2- “UM É POUCO, DOIS É BOM, QUATRO? É EXAGERO!”

2.1 O treinamento

Escolhi trabalhar com o riso nesse processo de finalização da graduação. Defini desde o projeto de pesquisa desenvolvido na atividade acadêmica “Pesquisa em Artes Cênicas”, com a docente Rita Gusmão, que se tornou minha orientadora para este artigo, que a construção do experimento cênico final, que é a segunda parte do Trabalho de Conclusão de Curso, seria um processo iniciado por um treinamento. Convidei para desenvolver este treinamento dois profissionais da palhaçaria em Belo Horizonte: Gilbert Diniz¹² e Gustavo Pedra¹³, porque eu mesma não tinha experiência suficiente para propor um treinamento amplo para outros palhaços. E convidei os atores palhaços Deávila Marques, com seu palhaço Ottavio, Italo Smith, com seu palhaço Billy e Elson Santos, com seu palhaço Estilingue.

Antes de falar sobre o desenvolvimento do treinamento, é importante voltar uma necessidade pessoal já relatada neste artigo, que me inquieta enquanto atuante cômica: a de que os artistas compreendam a importância de se prepararem para um trabalho como esse, pois ele exige uma escuta atenta e detalhada, conhecer a si mesmo e a tudo aquilo que seu corpo é capaz de fazer. O treinamento é uma ferramenta que desenvolve a técnica, o domínio do corpo em movimento, além de refinar o autoconhecimento como artista. Diferente de outros gêneros teatrais, o cômico, para o seu bom desenvolvimento, depende de ritmo, precisão, ações calculadas, além de um corpo que esteja disponível para investigar suas falhas, vulnerabilidades e aproveitar o que trouxeram as situações imprevisíveis.

Durante esse processo, de investigar detalhadamente a importância do treinamento para explicar ao meu coletivo, me encontro entre um artigo e outro, com o mestre José Regino de Oliveira¹⁴. Em sua dissertação de Mestrado, ele fala sobre um processo de montagem que viveu e no qual trabalhou sob conceitos da antropologia teatral. Zé Regino, como costuma ser chamado no meio artístico, afirma com convicção que o treinamento nos deixa devidamente preparados para lidar com o imprevisível. Nos tornamos um corpo que avança a linha dos limites de nossa própria criação:

¹² Gilbert Diniz: Clown, ator e diretor de Betim/MG.

¹³ Gustavo Pedra: Ator profissional, de Betim/MG.

¹⁴ José Regino de Oliveira: palhaço, art-educador, bonequeiro, diretor e ator de Teatro, de Brasília/DF.

vejo com grande clareza a importância do meu treinamento de palhaço para alcançar o corpo cômico proposto na época. A criação de um “espaço” interno onde se encontram possibilidades que ocorrem além ou fora do padrão, do que é do previsível. Onde o corpo é treinado além de conceitos culturais ou rótulos e definição, onde se rompe com a sua própria natureza física para se alcançar a natureza da sua própria criação. Este espaço do vazio que se amplia, para gerar espaços de ocupação autêntica.(Oliveira, 2008,pág.14)

No caso da montagem do exercício cênico, escolhemos começar pelo primeiro passo, que seria o treinamento.No primeiro dia de treinamento, eu e meus parceiros de cena, começamos com o ator-palhaço betinense, Gilbert Diniz, o encontro ao qual demos o nome de “Descobrimo o Meu Palhaço”. Sentamos em roda para ouvirmos uma abordagem teórica de nosso convidado, que carrega consigo uma linguagem poética ao falar e também ao escrever sobre palhaçaria. Ao se apresentar, já nos coloca em reflexão, e penso que ela que cabe para todos aqueles que estão no caminho de conhecer o seu palhaço e sua palhaça:

Na minha oficina e no meu treinamento, não busco ensinar um palhaço pronto. Pelo contrário: convido cada artista a revelar o palhaço que já existe dentro de si. O treino é feito de jogos de escuta, partituras físicas, improvisações e mergulhos na presença. A direção, por sua vez, é o sopro que ajuda cada intérprete a encontrar sua própria música, sua própria poesia, sua própria verdade cômica.O palhaço que conduzo é esse ser luminoso e vulnerável, feito de carne, riso e sonho. Ele é ponte entre dor e alegria, entre memória e presente, entre quem olha e quem se deixa olhar. É nessa travessia que sigo guiando artistas, estudantes e público: no desejo de que o riso seja sempre cura, liberdade e celebração da vida.(anotações pessoais)

Em seguida, nosso convidado nos colocou em um estado de auto-observação, onde precisamos buscar em nós, pontos que consideramos negativos e também características que nos incomodam. A princípio, viver esse processo pode ser redundante para quem trabalha com palhaçaria, mas ao viver essa repetição, devemos sempre nos deixar disponíveis para o novo, pois é difícil nos conhecermos por inteiro. E a cada nova descoberta, uma nova possibilidade de crescimento se apresenta para a minha palhaça. A composição que podemos realizar em nosso corpo enquanto observamos como nos movimentamos, coincide com as perspectivas da fase 1 do treinamento do LECA, na minha percepção.

Outra pergunta instigante que nos foi feita por Gilbert foi se todos nós temos sonhos. Nos disse que é preciso ir desenvolvendo sonhos e desejos em si mesmo, para que em seguida isso seja projetado no clown. Meus parceiros foram respondendo essa pergunta com uma certa dificuldade e ao chegar em mim, fiquei travada. Comecei a refletir se nesse tempo corrido, agitado e ansioso em que temos vivido, se alguma vez parei para sonhar ao invés de só parar para reclamar. Com muita dificuldade, acessei minha infância, lugar que já havia visitado outras vezes para a construção da Amélia e, consegui encontrar meu sonho de infância: ser famosa... E naquele momento, isso serviu para que na hora da prática, usássemos desse sonho como a motivação por trás das nossas ações.

Uma das referências que Gilbert Diniz cita em seu trabalho para a construção da palhaça a partir de si mesma, é a mestre em artes cênicas Daniela Carmona, com quem ele aprendeu a atravessar a vulnerabilidade do palhaço com delicadeza e potência, trazendo a verdade mais íntima à cena. Partindo dessa ideia de expor nossos defeitos em cena, ela trata essa vulnerabilidade como algo imprescindível na prática de construção, um caminho que vai muito além de expor aquilo que é frágil, mas treinar corpo, voz, presença para que um palhaço se exponha com segurança. A prática disso nos leva a exercícios que demonstram as particularidades físicas do ator, explorando suas características, como por exemplo um braço mais torto, um nariz grande, um olho maior que o outro. A exposição pessoal auxilia na definição da deformação a ser explorada no artista (Carmona, 2009). Nem só de defeitos, contudo, vive a palhaça, para que se estabeleça o jogo entre pontos negativos e outras características pessoais, devemos criar um artifício para jogar em cena como palhaça.. Meu artifício é a “casca” que ela cria quando entra em cena, sempre se mostrando forte, superior e determinada. Então quando estou jogando, uso dessa “falsa aparência” para jogar e assim quebrar as expectativas lá na frente, quando a Amélia se revela vulnerável.

Outro tópico desenvolvido por Diniz é a verdade do palhaço. Ele é uma figura que não mente, não finge nem força situações para ser engraçado. A graça deve vir da espontaneidade do palhaço em ação, como consequência de suas escolhas realizadas com sinceridade. Algo semelhante a como uma criança ao viver o universo fantasioso enquanto brinca, que acredita que pode fazer de tudo e mergulha em seu mundo mágico, onde tudo é verdade.

Zé Regino cita Dimitri, como um grande palhaço contemporâneo, dizendo que não dá para fingir ser palhaço, é preciso viver:

Cada um tem sua pequena filosofia... A minha é não poder conceber meu trabalho senão como um clown honesto e verdadeiro: sua atitude e seu caráter transmitem-se através de sua arte, portanto é interessante tentar mostrar-se humano, gentil, com humor. Minha vida, meu ofício, tudo está no mesmo saco! Eu não represento um papel: estou nu; o clown é o mais nu de todos os artistas porque põe em jogo a si mesmo, sem poder trapacear. Para não decepcionar o público, ele tem o dever de ser autêntico, de ter a impressão de estar sempre oferecendo muito pouco. É meu ideal de clown (Dimitri *apud* Oliveira, 1982, p. 36-37)

Seguimos então o seguinte percurso para experimentar criar ações imaginação→verdade→ação. Ele se desenvolve com o eu imagino, enxergo a verdade naquilo que trouxe à mente e, em seguida, é hora de agir.

Na parte prático-corporal, Diniz guiou exercícios a partir do que estudou com o mestre Ricardo Puccetti. É adequado aqui, trazermos o pensamento de Puccetti para o treinamento prático:

(...) busca-se conhecer e aprofundar as potencialidades cômicas do corpo, através da amplificação de peculiaridades próprias de cada aprendiz: o ritmo pessoal, o modo de deslocamento do peso, características do andar, maneiras de olhar, posturas corporais, tipo e universo de humor, etc. Essa metodologia de iniciação traz grande densidade ao riso já que todo o trabalho do palhaço é ancorado numa conexão bem íntima com seu universo interior. (Puccetti, 2017, pág. 44)

Começamos a prática descobrindo o nosso corpo: a cada parte nova que íamos descobrindo, precisávamos reagir imediatamente! A sensação era de que estávamos nascendo naquele momento, já que tudo era novidade. Nossas reações eram inesperadas, precisávamos agir com verdade e não fingir as descobertas. Citei acima que mesmo com minha palhaça já construída, estava disposta a investigar tudo em mim novamente. Percebi que não conhecia o poder cênico que meu cabelo e minhas nádegas tinham em cena. São duas partes que se destacam bastante em mim, mas que estavam passando despercebidas. Fui então evidenciando essas partes no jogo e conseqüentemente, um novo pedacinho da Amélia surgiu por ali.

Também exploramos o ambiente em que estávamos e foi esse o momento em que Diniz nos levou a ativar a escuta curiosa do clown. Para além de somente reconhecer o espaço em que estávamos, procuramos não deixar escapar nenhum elemento externo, triangulando e indo imediatamente investigar até os barulhos.

No jogo seguinte, cada jogador escolheu um animal para dar vida. Começamos a jogar pelo espaço e tínhamos que demonstrar uma intenção por trás das ações: no meu caso, era uma galinha que estava com um ovo agarrado e não conseguia botar de jeito nenhum, sensação parecida para mim com estar apertado para ir ao banheiro. O jogo ia se intensificando e ficando cada vez mais complexo, pois precisávamos ser cada vez menos animal e mais humano, o que sobraria do animal em nós deveria ser a sensação que ele gera em nosso corpo como um comportamento. Me lembro bem o quão fácil era escapar e cair num campo estereotipado, mas trabalhei para ter foco, para não perder o contato com a sutil sensação de minhas atitudes cotidianas. Ainda no campo da imaginação, colocamos nossos clowns para agirem como super-heróis. Devíamos assumir essa personalidade como palhaços e deveríamos salvar o mundo. Este jogo foi essencial para aprendermos a lidar com as frustrações que existem quando perdemos. Percebemos que um herói também tem seu momento de fraqueza, assim como um humano, ele não consegue salvar tudo o tempo todo, e está tudo bem ser assim. À medida que o jogo ia fluindo, íamos descobrindo como aproveitar essas situações para tirar o riso mais sincero de quem estava nos vendo. Para fechar o dia de treinamento, nossos clowns iam participar de uma competição musical. Sem dar direcionamentos específicos, Diniz pediu para que cada um de nós cantasse algo em cena. Nossa primeira atitude em comum, foi inventar uma música e cantar desafinado propositalmente, sendo essa uma tentativa artificial de sermos engraçados. Logo em seguida, Diniz frisou a importância de viver a verdade e não fingir que aquilo é verídico, não como atuar no teatro. Nós, os clowns, “fazemos as coisas de verdade” (Burnier, 2001, p. 209). O participante da oficina, Deávila Marques disse neste ponto: “A artificialidade não é o melhor caminho para gerar o cômico, se nem mesmo eu era capaz de acreditar de ver a verdade na minha ação” (notas de diário de trabalho). Volto à uma das referências para analisar o treinamento no qual estava mergulhada:

Exatamente não querendo ser engraçado ele tem mais possibilidade de ser. O Riso é um efeito produzido pelo prazer cômico, provocado por uma atuação convincente, espontânea e executada de uma forma inadvertida. Passamos então a adotar uma frase como lema que repetimos sempre antes da nossa entrada em cena: Vamos ao encontro do inesperado. (Oliveira, 2009, pág.44)

No segundo dia de treinamento, nossa prática foi conduzida por nosso preparador e auxiliar de direção, Gustavo Pedra. Baseado em seus conhecimentos adquiridos ao longo de sua trajetória como ator e diretor, ele propôs ações de movimentação pelo espaço, triangulação com uso de expressões relacionadas aos sentimentos, cenas improvisadas a partir de um objeto. Nosso principal objetivo aqui era refinar a técnica aplicada por Diniz, agindo coletivo que está desenvolvendo um experimento cênico, há a necessidade de que estejamos sintonizados no jogo e na cena. Digo que esta fase se encontra com a fase 3 do treinamento do LECA.

Iniciamos com uma caminhada pelo espaço, explorando emoções e sensações, e a reverberação em nossos corpos clownescos, observando as sensações que apareciam, tais como medo, angústia, raiva. Precisávamos ali colocar para fora com exagero, mas com verdade, cada uma dessas sensações, explorando o nosso emocional de maneira gestual. Segundo o que Pedra falava enquanto realizávamos o exercício, o movimento do clown pode expressar estados emocionais, explorar o corpo, criar presença e escutar o espaço. É o movimento consciente que por si só preenche todo o espaço, sendo imantado de presença. Pedra também cita um autor chamado Ali Simon:

Simon sugere que se o clown tende naturalmente ao caminho da timidez, ele pode por exemplo, “voar ao redor do estúdio com um alto grau de confiança”, ou seja, fazer movimentos expansivos com confiança, ou, também, se o clown é naturalmente segue pelo caminho de ser uma pessoa extrovertida, ele possa experimentar o oposto, para trazer fragilidade ao movimento. (Anotações pessoais)

Em seguida, praticamos a triangulação, elemento essencial para a construção do jogo entre o clown e a plateia, conforme tinha eu estudando em Gusmão. Pedra utilizou o seguinte conceito de triangulação:

A triangulação consiste em, imaginariamente, criar um triângulo entre ator-ator-público, ou ator-objeto-público, ou ator-sensação-público. Na triangulação, o clown compartilha com o público o que está se passando com ele, por breve instante. (Lenk,2012,p.91)

Caminhando pelo espaço, Pedra enfatizava partes específicas da sala, como a janela do lado esquerdo, por exemplo. Então, deveríamos triangular com a janela e em seguida, com o palhaço que estivesse em nosso campo visual. No começo do exercício, lembro que estávamos muito preocupados em cumprir o objetivo de triangular e, por um momento, deixávamos de lado a ideia de que essa relação precisava ser interessante e real. Começamos a compreender, então, que, para o jogo fluir, era necessário que sempre imaginássemos alguém nos assistindo ali, deixando o corpo fluído para que as interações feitas a partir da triangulação pudessem ser criativas. Aprimorar a triangulação neste treinamento foi essencial, para que em cena, pudéssemos não esquecer desse efeito, e alcançássemos trazer o público para o jogo estabelecido.

Partimos em seguida, para as práticas cênicas em grupo. Pedra nos trouxe um pedaço de espuma que seria nosso telefone e, conversando em granelô, um começaria atendendo àquela ligação e depois de desenvolver a conversa por um certo tempo, passaria o fone para outro clown. Mesmo não estando no foco da cena, era importante manter o jogo, já que a qualquer momento o telefone poderia chegar até mim. Recebendo o objeto, precisava manter a mesma energia que o palhaço anterior, até o momento em que o preparador solicitava que exagerássemos em uma emoção, mas sem perder o foco da ligação. Enquanto estávamos de fora, foi interessante observar os outros clowns jogando e como cada um aproveitava de sua liberdade criativa em cena, todos foram para a ação sem medo de errar. Esse mesmo objeto se transformou em diversas coisas e a partir disso, fomos construindo cenas improvisadas juntos, com o objetivo de sempre querer roubar esse objeto do outro jogador. Por fim, recebemos uma caixinha onde tinha um objeto valioso e o objetivo em cena era realizar uma ação com esse objeto, desenvolvendo o comportamento dos nossos clowns em estado de jogo. Cada palhaço foi a extremos diferentes da imaginação, como o palhaço do Deávila, Ottavio, que pediu minha Amélia em casamento com o anel que estava dentro da caixa. O Ítalo Smith, palhaço Billy, trouxe um morango do amor como item valioso e foi brincando em cena com ele. A interação em cena com esse objetivo comum nos gerou um repertório de diversas possibilidades de ação, que serviriam depois como possíveis propostas para o exercício a ser apresentado ao público. Pude compreender que o clown é a presença no risco, a interação, atingir objetivos simples que guiam a cena como gatilhos para a criatividade.

Considero essa sequência de jogos o nosso treinamento, visto que pudemos ver o nosso a interação entre atuantes dando resultados concretos. Os jogadores revelaram toda a verdade de um comportamento humano, chegando à descoberta do prazer cômico coletivo. E Zé Regino, servindo de base para minhas análises do treinamento, relata uma experiência que teve com Hilary Chaplain¹⁵, onde afirma que nossas ações em cena devem ser do tamanho da verdade, que devemos ser o mais fiéis possíveis ao real, tendo em si a força do detalhe, o tempo estendido que transforma um gesto mínimo em poesia:

¹⁵ Hilary Chaplain: Atriz e professora de Teatro, performática, clown de comédia física e bonequeira.

Para Hilary Chaplain a comicidade consiste em ações que verdadeiramente revelam o comportamento humano, principalmente quando esse se encontra em situações limite, não pela crueldade da situação, mas pela limitação do homem diante da situação em que ele se encontra. Tendo vivenciado a sua oficina, me permito afirmar que todos os momentos cômicos criados pelos atores eram momentos de extrema verdade. Víamos o ator tomando para si as ações do seu personagem como se fosse suas, desempenhando com “verdade” as situações propostas pela cena. (Oliveira, 2008, pág.58)

2.2 O Texto Espetacular

Para o texto espetacular nascer, foram necessários vários encontros, trocas, pesquisas, para que entendêssemos do que gostaríamos de falar aqui. Lendo um dia o artigo de Zé Regino, onde ele conta o processo de construção do espetáculo *Bagulhar*, me veio o pensamento de falar sobre o dia a dia da Amélia. Comecei então a revisitar seu temperamento, seu jeito de agir e o que se destacava era o individualismo existente nela. Havia em mim uma necessidade ainda mais forte de abordar como temática do espetáculo uma condição que me parece estar em alta hoje: a autossuficiência. O ser humano atual tem essa ideia de que pode se auto satisfazer em tudo e esquece que ter alguém ao lado, seja como amigo ou como companheiro, pois a convivência é fundamental no ciclo da vida. Zé Regino aponta que em uma obra cômica, precisamos trazer para o trabalho, algo que esteja presente na nossa realidade, usando esse aspecto como referência para o desenvolvimento da obra:

para a construção de uma obra cômica, é necessário elegermos um aspecto da nossa realidade como referência para a nossa obra, e, a partir dela, transgredir, ir além do que ela se mostra ou apenas confirmar a nossa condição humana expressa no que se mostra como real. A obra se constrói tendo como referência um recorte da nossa realidade. A obra cômica, por mais que se mostre como uma brincadeira sobre o mundo em nossa volta, deve se valer como reinterpretação do universo no qual está inserida, não apenas na forma, nos figurinos e no comportamento do ator, mas em toda extensão da sua dramaturgia. (Oliveira, 2008, pág.59)

Comecei a visualizar como seria a rotina da Amélia e percebi que seria um tanto quanto monótona e repetitiva: acordar, tomar banho, se alimentar, ir ao trabalho, voltar exausta e dormir. Mas e se de repente aparecessem moradores ou intrusos em sua casa? Como ela se comportaria tendo pessoas ao seu redor para socializar? Foi a partir dessas perguntas que surgiu a ideia: haveria três palhaços ocupando sua *kitnet* como objetos da casa, um cabideiro e um armário, e um gato. Amélia conviveria com eles há mais tempo, sem enxergá-los direito, e acreditando que eram objetos. Tudo mudaria quando uma encomenda chega: óculos novos. Aproveitei para destacar uma característica que considero um defeito em mim: não enxergar bem sem o óculos, mas se tratando de comicidade, decidi dar ênfase a isso, transformando-a em uma característica geradora de riso.

Durante o desenvolvimento do roteiro, decidi que a Amélia seria generosa, deixando apenas um palhaço ficar em sua casa. Como para um clown do seu tipo, nada é de graça, ela cria uma competição para testar as habilidades de cada um, quando na verdade quer se aproveitar deles para satisfazer necessidades daquele momento: preparar alimento, limpar a casa e produzir entretenimento. Eles se mostram nas suas características clownescas entre uma ação e outra, até o momento em que Amélia decide mandar todos embora. É duro para uma palhaça como a minha, admitir que sente falta de alguém ao seu lado, mas é isso que ela faz ao finalmente se render e convidar todos os clowns para voltarem viver ali juntos.

Levei essa ideia para o coletivo e juntos a desenvolvemos, ao lado do nosso diretor convidado que chegou neste momento, Fabrício Policarpo¹⁶, criamos um roteiro de ações para os ensaios. Ao escolhermos a forma de comunicação dos palhaços em cena, optamos pela língua de conversação *gramelô*. Segundo Dario Fo (1988), que faz referência ao surgimento dessa língua na *Commedia dell'art*, quando os atores viajavam para outro país e tinham dificuldade em se comunicar, *o grammelot* era um jogo onomatopeico de palavras, com gestos, ritmos e sonoridades particulares, que imitava a língua do local onde o grupo se encontrava, fazendo uma aproximação melódica (prosódia), fonética e gestual das características da cultura onde acontecia o espetáculo.

¹⁶ Fabrício Policarpo: ator, performer, diretor e aluno da graduação em Teatro na UFMG.

Para que a comunicação através da língua clownesca se estabeleça, temos seis diferentes recursos que podemos utilizar, sendo três sonoros e três corporais: palavras inventadas, ruídos, músicas, gestos, movimentos e ações. A combinação entre palavras inventadas e ações, ruídos e gestos, música e movimento, pode gerar uma composição sonora que vai agregar sentido à língua. Volto a Mariana Arruda, em uma aula online sobre o gramelô:

É uma língua como se a comunicação dela fosse não-verbal, ela é corporal! Pensando que a voz faz parte do corpo, como forma de domínio de sua expressão corporal. É também uma brincadeira que o palhaço faz com as infinitas sonoridades que podem ser construídas através do vasto repertório de ações culturais existentes em cada um. (Arruda,2021. Disponível em:https://youtu.be/KdVNei_wdmU?si=xG9ur58B6laR76q9. Acesso em 17/9/2025)

Estabelecemos o roteiro de ações do espetáculo que segue em anexo a este artigo, dividido em oito cenas. Partindo dele construímos cena por cena, tivemos a oportunidade de improvisar e brincar entre os jogos que iam se estabelecendo ao longo do processo. Cada palhaço foi trazendo para a cena seu recurso sonoro inventado a partir daquilo que carrega como repertório cotidiano e, assim, foi sendo construído um jogo corporal e sonoro que nos satisfaz. No início do processo, fiquei receosa em trabalhar com gramelô por medo de não conseguir estabelecer bem as gags e a comicidade, mas a partir do momento em que começamos a experimentar as cenas, vi na língua clownesca uma oportunidade de criar sem medo de errar.

Desenvolvemos em cena um cuidado para que a criação de movimentos, gestos e diálogos com gramelô não perdesse o sentido, limpando bem cada parte para que a expressividade em cena pudesse ser o mais nítida possível. A falta do diálogo tradicional, exige de nós atores palhaços consciência para executar cada movimento muito bem, dando sentido a tudo aquilo que é feito, de forma que a comunicação chegue completa ao público e possamos provocar o riso. Zé Regino me apoio mais uma vez para esta análise:

o ator cômico trabalha transformando movimentos e gestos em ações cômicas, utilizando da sua capacidade de expressar com clareza a intenção sobreposta à ação, ou seja, dando um sentido imediato a todos os movimentos e gestos por ele executados.(Oliveira, 2008,pág.82)

Cada cena foi pensada a partir do universo autossuficiente da Amélia. Toda a rotina dela se repete sempre ao chegar em casa: como ela se relaciona com os “móveis” da casa, o sentar para beber água e a irritação com seu suposto gato. Tudo sempre ligado ao “pode deixar que eu faço, pode deixar que eu consigo”, refletindo desde as primeiras ações sobre como fazer tudo sozinho pode ser monótono. Desde o princípio da cena mostramos ao público que ela precisa dos “móveis” para sobreviver, que não enxerga bem, e que a grande virada é quando sua compra do “mercado livre” chega. O jogo das ações na cena deixa claro que a minha palhaça é quem tem o domínio de tudo, ou pelo menos, acha que tem.

Para a estética do espetáculo, decidi que trabalharíamos com coisas grotescas, exageradas e fora do padrão. Há aqui um desejo pessoal em trabalhar com essa estética, pois ouvi uma vez de um professor que tudo o que faço é exagerado demais, caricato demais e que talvez meu lugar não seria no teatro. Como uma boa palhaça, quis aproveitar dessa situação dolorosa para gerar o riso. Então, todos os objetos cênicos seguem uma linha despadronizada, fora das formas originais, tudo sendo grande demais ou pequeno demais, e completamente assimétrico.

Segundo Fernanda Moreto Fernandes¹⁷, o corpo grotesco do palhaço satiriza o sublime, tendo por objetivo último a gargalhada da plateia. Para isso o exagero é coerente, uma vez que:

aquela roupa exagerada, denunciando, de um lado, a incompatibilidade e as desmedidas entre o corpo e a roupa que o cobre e, de outro, a aberração da vestimenta como indicador da “imbecilidade” de quem a usa. Acompanhando o descompasso da roupa, os sapatos também são excessivamente exagerados e impõem à personagem a necessidade de um andar especial.(Bolognesi, 2003,pág.44)

¹⁷ Fernanda Moreto Fernandes: cientista social, advogada e antropóloga de Minas Gerais.

Manter o grotesco em cena, representado na figura dos palhaços e nos objetos cênicos, nos traz a oportunidade de falar sobre essas “incompatibilidades e desmedidas” num universo onde tudo precisa ser reto e compatível. Além disso, nos dá a chance de perceber que o exagero faz parte da vida e como o grotesco presentifica a morte de modelos, que estão presentes em tudo que é não ideal. Ameli Gabriele diz que a morte só pode ser vista em meio à vida, assim podemos encontrá-la na feiura, na distorção, no defeito e no desamparo, ou seja, encontramos tudo isso em nós mesmos e, para que tenha vida, é preciso sempre que assumamos tudo com sinceridade.

O grotesco parece, assim, ter íntima semelhança com o humor, uma vez que ambos parecem contrários à idealização. A comicidade do grotesco está nessa desidealização que, por si só, não basta para ser humorística. Para que ele tome parte no humor, faz-se necessária uma postura que sustente o não-ideal, proclamando que o mundo não é tão perigoso quanto parece. É preciso, portanto, que o grotesco não se importe em sê-lo (tal como o palhaço não se incomoda em ser ridículo) e, assim, essa postura produzirá um desmascaramento das idealizações tácitas que se faz na vida, o que produz o riso que, como explica Lacan, está sempre ligado ao desmascaramento (Gabriel, 2011,p.66)

Meu principal objetivo com a construção desse texto espetacular e desse experimento cênico, é que uma obra cômica, que faça brotar o riso.

3- Amélia e Giovanna, considerações para um final

Retomando o que contei sobre a Amélia no começo deste artigo, quero agora aprofundar sua construção e como a chegada dessa palhaça transformou a minha vida. Revisitar minha criança interior foi um processo mais difícil do que pensava inicialmente, quando fui desafiada por Alexandra Frugerio. Ao decidir que queria trilhar o caminho para ser palhaça, era necessário esse ato de coragem. E lá estava, uma criança individualista, metida, feia, excluída, medrosa, chorona, que fazia de tudo para conseguir um amigo. Essa parte da infância que resgatei para a construção da Amélia, foi sem dúvida a mais dolorida. Depois dessa visita, o próximo passo foi estudar como transformar todos esses defeitos em riso.

Comecei a testar em frente ao espelho um primeiro rascunho de como ela seria: cara de deboche, postura arrebitada, andar arrastado, olhar desconfiado e um coração de pedra; difícil de amolecer... Deveria ser exatamente essa a primeira impressão que ela passaria quando pisasse em cena. Pude experimentar a Amélia (que ainda não tinha esse nome) pela primeira vez em uma oficina em 2017 mesmo, juntamente com meu amigo Wallace Silva, mais conhecido como palhaço Caquito. Montamos uma esquete para apresentar aos participantes. E entra no palco, uma garota com uma flor no cabelo, maquiagem extravagante, um vestido vermelho e um nariz daqueles que compramos em loja de artigos para festa. Chega e logo entrega ao público seu medo, sua insegurança para dar um passo. Ainda entregava seu lado perdedor logo de cara e, fui aprendendo aos poucos, para garantir um riso eficaz poderia segurar mais um pouquinho a revelação e gerar no público a quebra de expectativa.

Decidi então que sua primeira troca de olhares com o público seria assim: olhar de superioridade, como se ela fosse a melhor, transmitindo uma sensação de muita segurança. Seu jeito de andar é preguiçoso, e suas ações são bem desastradas, nada nela é muito delicado. Ela também é do tipo que não precisa de ajuda, ou quando precisa, se rende com muita dificuldade, fazendo de tudo para conseguir ser independente. Tudo isso foi vindo de uma maneira ridícula e caricata, gerando a risada sincera de quem a via.

Foi chegada a hora de finalmente escolher o nome da minha palhaça. Na oficina que vivenciei com a Alexandra Frugério, em 2017, ouvi que para a escolha acontecer, precisava me basear em algo forte em meu coração, nas características mais potentes dela. Dias depois, me veio o nome Amélia. A primeira reação foi: mas isso não é nome de palhaça, é “nome de gente”. Sabia por alto o significado, mas fui ao Google e seu significado era trabalhadora, mulher diligente, ativa. Me recordava do sucesso desse nome, quando uma canção o tornou conhecido por “Amélia, a mulher de verdade”. Nome forte, empoderado, digno de uma mulher única. Minha Amélia é isso: uma palhaça decidida, de opinião forte, dedicada, ligeira, que mesmo com seus defeitos, tem o coração generoso de uma mulher de verdade.

Após a criação dela, comecei a me questionar sobre qual é a função social do palhaço no mundo e como a Amélia se encaixa nisso. Ela nasceu e me ensina todos os dias, através do riso, a aceitar minhas frustrações e com elas ver o lado bom da vida. Ter esse poder de colocar para fora tudo aquilo que sempre me incomodou, vivendo disposta a revelar aquilo que vai além do meu ridículo, me dá coragem para assumir que sim, em uma sociedade superestimada, temos medo de errar, medo de falhar com alguém que amamos. E sempre há aquela sensação de que seremos julgados por isso. A palhaça veio em minha vida como um alívio, veio para compreender que somos ingênuas, bobas, grotescas e que erramos mesmo, afinal, como diz o ditado popular “ninguém é de ferro”. Dessa lição, aprendi a jogar a vida como a Amélia jogaria, errando, tendo dificuldade em aceitar que errou mas assumindo meus erros e aproveitando deles para não negar a realidade que está ao meu redor, a vida segue e não podemos desperdiçar a caminhada para o futuro. Nesse mundo enorme, me vejo como uma pequena célula, daquelas que não fazem a diferença para o mundo a olho nu, mas ao colocar a Amélia para fora, me sinto corajosa para enfrentar a realidade cruel que nos cerca.

O riso na minha vida veio como aceitação, ser amada em meio aos meus ridículos. Jogando com a sinceridade, aprendi na palhaçaria a buscar esse amor que erra, que foge da perfeição, mas que dá espaço para viver a vida sem máscaras sociais.

O palhaço Jango afirma que “quando (...) olha para a platéia está dizendo: olhem como sou, vocês me amam mesmo assim? O riso é a aceitação” (apud Libar, 2008, p. 189). Esta atitude não se refere à benevolência cristã ou compaixão, pois o clown não se sente melhor ou pior por ser ridículo e não o é para causar piedade. Ele já se apresenta ridículo logo ao pedir para ser amado, aferindo de saída que o amor não cabe na idealização. Ele quer ser amado enquanto ridículo e não como a metade perfeita, capaz de completar o amante. (Fernandes, 2011, pág.2)

A Amélia em “Um é pouco, dois é bom. Quatro? É exagero!”, dialoga com três palhaços que mostram a ela que ser amada não é sinônimo de viver uma vida perfeita, mas é saber conviver com o ridículo do outro. Assim eles se completam e vivem como uma família disfuncional.

Referências

Belo, Jaqueline. Palhaçaria: uma arte que fala sobre coragem. Bate-papo com Ana Wuo. Disponível em: <https://cantocidadao.org.br/palhacaria-uma-arte-que-fala-sobre-coragem-um-papo-com-ana-wuo/>. Acesso em: 16/09/2025.

Bolognesi, Mário Fernando. Contra Augusto. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013087/2770>. Acesso em 3/10/2025.

BURNIER, Luis Otávio. A Arte de Ator: Da Técnica à Representação. São Paulo: UNICAMP, 2001. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/512001397/A-Arte-de-Ator-Da-Tecnica-a-Representacao-Elaboracao-Codificacao-e-Sistematizacao-de-Tecnicas-Corporeas-e-Vocais-de-Representacao-Para-o-Ator-by-Lui>. Acesso em: 2/10/2025

Castro, Lili – **Palhaços : multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro : Mórula, 2019. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/12115/>. Acesso em: 21/9/2025.

Ciência da palhaçaria: estudos teóricos e práticas em saúde mental/ Organizadores: Janari da Silva Pedroso, Carolina Ventura Silva e Fernando Mateus Viégas Brandão – 1. ed. -- Porto Alegre, RS: Editora Rede Unida, 2023. 189 p. (Série Saúde Mental Coletiva, v.8). E-book: PD. Disponível em: <https://editora.redeunida.org.br/wp-content/uploads/2023/06/Livro-Ciencia-da-palhacaria.pdf>. Acesso em: 20/09/2025

Gabriel, Ameli Gabriele Batista Fernandes. O amor do palhaço. Rio de Janeiro, 2011. Manuscrito da autora obtido em palestra.

_____. A arte da palhaçaria e a psicanálise. Disponível em: <https://share.google/U8vAWP5aX9OzOIXcn>. Acesso em: 15/9/2025.

Fernandes, Fernanda Moreto. LEVANDO A SÉRIO A PALHAÇADA: um estudo da natureza ambivalente do riso. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/c1696781-16a8-42a8-b4ed-1ac0cbf7052c>. Acesso em: 17/9/2025.

Gusmão, Rita de Cassia Santos Buarque de. Atuação cômica: experimentar, conviver e compor. In: Artes: interfaces e diálogos interdisciplinares / Organizador: Ezequiel Martins Ferreira, Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Junia, Raquel. Palhaçaria, uma arte milenar que busca sobreviver durante a pandemia. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/06/19/palhacaria-uma-arte-milenar-que-busca-sobreviver-durante-a-pandemia/>. Acesso em: 16/9/2025.

Olendzki, L. C. O Mundo Sérico e os Palhaços: Humor, Diversão, Distração e Riso Vital. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 5, n. 2, 2019. DOI: 10.5216/ac.v5i2.59947. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/59947>. Acesso em: 29 out. 2025.

Oliveira, José Regino de. Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1403>. Acesso em: 10/9/2025.

Padilha, Priscila. Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/21632>. Acesso em: 18/9/2025.

Puccetti, Ricardo. No caminho do palhaço. Disponível em: <https://share.google/Fvm3NGgTfkWF0zu7Q>. Acesso em: 22/9/2025.

_____. A travessia do palhaço - a busca de uma pedagogia. -Campinas, SP: [s.n.], 2017. Disponível em: <https://share.google/zeJb2xBxyFwaOyjyi>. Acesso em: 2/10/2025.

Reis, Demian Moreira. Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria. Salvador. - 2010.312 f. il.

Rocha, Carolina Almeida. Por detrás do nariz: uma etnografia de introdução à arte do palhaço. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/11872/1/2015_CarolinaAlmeidaRocha.pdf. Acesso em: 17/9/2025.

Sena, Jonathan Brites; Oliveira, Natássia Duarte Garcia Leite de. (Trans)formações do palhaço: breve história dos tipos clássicos da palhaçaria. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

Anexo

Roteiro de Ações para o exercício cênico

“Um é pouco, dois é bom. Quatro? É EXAGERO!”

Abertura

- Luz: penumbra, ambiente íntimo de quarto.
- Entrada da dona da casa: sonolenta, sem óculos, tateando pelo espaço. - Inquilinos já em cena: disfarçados (cabideiro, armário, gato).
- Gags iniciais: armário entrega a camisola pela fresta, dona troca de roupa, joga calcinha velha na cara do cabideiro, cabideiro sofre, mas se mantém imóvel.

Cena 1 – Rotina e Jogo do Contrato

- Amélia dorme.
- Inquilinos se reúnem para jogar pedra-papel-tesoura, decidindo quem será gato, armário e cabideiro.
- Comicidade: o cabideiro perde sempre, gerando revolta.
- Interrupção: dona ameaça acordar → todos correm para seus disfarces.

Cena 2 – Pinico e Trocas de Gato

- Dona levanta sonolenta, procura o penico.
- Gato entrega o objeto.
- Gag grotesca: ela se limpa no gato, que reage indignado.
- No dia seguinte: Amélia percebe que o gato mia diferente (nova 'troca de ator'). - Quebra de expectativa: novo miado é grave/estranho → gag sonora.

Cena 3 – Entrega do Mercado Livre

- Único grito da peça: 'Mercado Livre!' vindo da coxia.
- Caixas dentro de caixas: jogo de repetição.
- Última caixa → óculos.
- Virada: inquilinos tremem de medo.
- Dona coloca os óculos e vê todos.

- Caos instaurado: correria, gritos.
- Dona abre o armário → encontra o 'morador' abraçado a uma espingarda.
- Grito e desmaio da dona.

Cena 4 – Desmaio e Mimos

- Inquilinos tentam reanimá-la: água com açúcar, pano, abanadores.
- Dona gosta da atenção e finge continuar desmaiada.
- Gag grotesca: colocam sal na boca dela → cospe tudo, desperta furiosa.

Cena 5 – Transição para as Competições

- Dona grita, aponta para a porta, mandando eles embora.
- Caos físico: eles correm pelo espaço sem rumo.
- Súplica: ajoelham, imploram; gato se enrola nas pernas dela.
- Virada de status: dona tira apito do bolso, sopra forte → eles se alinham militarmente. - Dona resmunga e ordena a primeira competição.

Cena 6 – Competições (Parte Central)

- Cozinha (Masterchef grotesco): cada um tenta cozinhar algo → falham miseravelmente. Gags: comida crua, prato queimado, tempero exagerado. Dona prova, cospe, reclama.
- Arrumação da Casa: tentam limpar, arrumar, polir. Um esbarra no outro → café derramado na TV. Dona fica furiosa.
- Televisão: improvisam programas de TV. Dona 'troca de canal' com gestos (ou plateia ajuda). Cada troca gera um mini-quadro. O ritmo cresce até virar caos novamente.
- Clímax: dona explode de raiva → manda todos embora.

Cena 7 – Expulsão e Solidão

- Palhaços saem chorando, cabisbaixos.
- Dona celebra, mas logo se dá conta do vazio.
- Lembranças: recria sozinha os jogos (pedra-papel-tesoura, TV, carinho no gato). -

Fracassa e se entristece.

- Choro copioso: reconhece que gostava da companhia deles.

Cena 8 – Retorno dos Palhaços (Final)

- Barulho no guarda-roupa.

- Dona abre → os três caem amontoados no chão.

- Ela percebe que nunca estiveram totalmente fora.

- Reconciliação: aceita conviver com eles.

- Gag final: eles reassumem papéis de gato/armário/cabideiro, mas agora com alegria, em clima de 'família disfuncional'.

- Luz fecha lentamente com todos em cena, em pose absurda de 'nova família'. -
Fim.