UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

LUCAS CARVALHO CORDEIRO

EU SOU EU E SOU O OUTRO:
as técnicas da palhaçaria e da bufonaria como impulsionadoras da capacidade de jogo em atores iniciantes

RECIFE
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

LUCAS CARVALHO CORDEIRO

EU SOU EU E SOU O OUTRO:
as técnicas da palhaçaria e da bufonaria como impulsionadoras da capacidade de jogo em atores iniciantes

Trabalho apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Marianne Tezza Consentino

RECIFE
2024

Cordeiro, Lucas Carvalho.
Eu sou eu e sou o outro: as técnicas da palhaçaria e da bufonaria como impulsionadoras da capacidade de jogo em atores iniciantes / Lucas Carvalho Cordeiro. - Recife, 2024.
99 p. : il.

Orientador(a): Marianne Tezza Consentino
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2024.
Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Teatro. 2. Atuação. 3. Jogo. 4. Palhaço. 5. Bufão. I. Consentino, Marianne Tezza. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

LUCAS CARVALHO CORDEIRO

EU SOU EU E SOU O OUTRO:
as técnicas da palhaçaria e da bufonaria como impulsionadoras da capacidade de jogo em atores iniciantes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro

Aprovado em: 20/03/2024

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Marianne Tezza Consentino (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profa. Ma. Fernanda Celi de Araújo Tenório (Examinadora Externa)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco

Dedico este trabalho à minha mãe, que me ensina todos os dias que é possível encontrar esperança, mesmo nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Vânia, por ser a primeira a segurar a minha mão em qualquer circunstância e por ser a última a soltá-la, só porque sabe que eu preciso voar.

À minha avó materna, Teresinha, por nunca ter tentado frear a Arte que florescia no meu peito de menino e por me mostrar que o Amor é mais poderoso do que a ausência.

Ao meu pai, Biu, por me ensinar desde cedo a importância do humor e por ter a generosidade e a inteligência de fazer as pessoas rirem até nas situações mais difíceis.

À minha irmã, Flora, por me fazer ver a beleza e a dificuldade de ser você mesmo.

Aos meus primos e primas, em especial Fernanda, Ryan, Emile, Júlia e Bruno, por viajarem comigo através de naves, guarda-roupas, florestas e castelos imaginários.

A Victor Filipe, por ter sido o meu melhor amigo de infância e por ter vivido comigo grandes aventuras no mundo da fantasia.

Ao meu mestre, Moisés, que me ensinou a importância de levar o Teatro a sério e que me mostrou que nosso ofício requer entrega completa.

A Beto, Nevinha, Maria, Adri, Paulinha, Sil, Ary, Regina, Jadhy, Gomes, Ícaro, Camilly, Felipe e Valdemar por terem sido o meu primeiro e mais marcante coletivo e por terem me ensinado a importância do fazer-com-o-outro.

À Bia do violãozinho, amiga Bia, por ter vivido comigo os momentos mais caóticos, engraçados e afetuosos da nossa descoberta artística pelo Brasil.

A Felipe Vidal, por ter acreditado na nossa Travessia e por nos ter feito voar e chegar em muitos e diversos corações.

A Victor Lucena, por ter sido um grande apoio nas minhas primeiras descobertas em Recife e pela parceria que permanece mesmo na distância física.

A Athos Burégio, por ter sido meu companheiro e meu maior suporte nos últimos anos da graduação e por ter me apresentado a Arte das texturas, dos sabores e dos detalhes.

Aos meus amigos e colegas de graduação, em especial a Guilherme Mergulhão e Elaine Couto, por terem sido os meus primeiros parceiros de cena e de trabalho na graduação e por terem sido um forte apoio nos momentos mais difíceis da pandemia da Covid-19; à Giovanna Miranda, que me mostrou que o olhar revela tudo e que a gente só sabe que ama

quando tem que deixar o outro ir; à Thayná Sena, por todos os abraços, todas as risadas e pelo cuidado de olhar e já saber o que eu estou sentindo; à Mariana Azevedo, Mari, pela sinceridade, por ser uma amiga que não mede esforços para defender quem ama e por me encorajar sempre; a Álvaro de Farias, por produzir leveza, alegria e afeto, mesmo quando ele próprio está passando por momentos difíceis; a Lucas Vinícius, por ser sempre um grande parceiro de trabalho e por ser essa pessoa doce, alegre e boa de se ter por perto; à Kamile Nascimento, pelas fofocas edificantes, pelas parcerias de trabalho, pelos abraços carinhosos e pelas risadas em momentos aleatórios; à Ruana Toledo, pelo afeto honesto, pelos olhares conectados, pelas risadas gostosas e pelos preciosos carinhos de dedo; à Karol Spinelli, pelo olhar poético, por sempre acreditar que "vai rolar!", pelo cuidado e atenção difíceis de encontrar por aí e pelo poder das palavras; à Lara Melo, pela conexão inexplicável, pelas longas conversas, por ser abrigo e por ser amor sincero; à Fernanda Nascimento, por me mostrar que uma boa conversa cura qualquer ferida e por rir comigo das dores do mundo e das nossas próprias; à Juliana Rodrigues pelas conversas edificantes, pelos passeios culturais, pelas risadas no chão de uma cozinha, pelo “amigo, eu gosto tanto de tu. Sabia?” e pelas trocas de sempre; à Letícia Penna, que chegou na minha vida no finalzinho da graduação, mas que fez toda a diferença; à Alice que chegou em uma Bôa Hora e que me mostra todos os dias que a risada cura qualquer ferida.

À Juliana Piesco, por ser uma grande amiga e por acreditar no meu trabalho desde o nosso primeiro contato.

A Giordano Castro, Erivaldo Oliveira, Bruno Parmera, Lucas Torres e Mário Sérgio Cabral, integrantes do Grupo Magiluth, por terem sido muito cuidadosos, abertos, pedagógicos e de importância crucial na minha formação artística.

A Fábio Pascoal, por ter me dado a oportunidade de exercitar a Pedagogia do Teatro em um importante curso de formação de atores na cidade de Caruaru, por ter confiado no meu trabalho e pelas ricas conversas sobre a Arte teatral.

Aos meus professores da graduação e condutores do meu processo de formação, em especial à Marianne Consentino, minha orientadora, a primeira a acreditar na pertinência deste trabalho, por todo cuidado, atenção, disponibilidade e por me ajudar a me encontrar nos sentidos mais profundos; à Vika Schabbach, pelo ensino afetuoso, pelo cuidado com os detalhes e pela sinceridade amorosa; a Luís Reis, por me mostrar a importância de amar o que se faz e por ser um homem apaixonado pelo nosso Teatro; a Roberto Lúcio, pela sinceridade, por me ensinar a importância da responsabilidade e do compromisso com o nosso ofício e por me apresentar o Teatro defendido por Jacques Lecoq; à Izabel Concessa, por ser uma professora justa, cuidadosa, disponível e por ser uma encenadora admirável; a Elton Bruno, por trazer visibilidade a novas formas de se pensar a Arte e as questões sociais; à Kalyna de Paula, pelas metodologias de ensino e pelo cuidado com nossos estágios; a Igor de Almeida pela doação dos livros e pela minha introdução à História do

Teatro Mundial; a Marcondes Lima, pelos *feedbacks* no pré-projeto desta pesquisa, pelas sugestões fundamentais de autores e pelo cuidado com este trabalho.

À Fernanda Celi por ter sido uma professora que mudou a minha forma de enxergar o mundo, por ter me acolhido como colega de trabalho e por trazer a filosofia para esta pesquisa de forma tão potente, afetuosa e interessante.

A Josemar, Sici e Lucivanda, por terem sido grandes parceiros no NAC e por construírem esse trabalho de formiguinha de valorização das Artes no processo de construção do conhecimento.

A Pedro, Lucas Alerrandro, Angélica, Maria Clara, Antônio, Sílvia, Isis, Kelly, Anna Clara, Ronald, Pablo, Liriel, Vinícius e Zazah, meus alunos e alunas do IFPE, por terem se entregado ao processo, confiando na minha condução, e por terem jogado de maneira linda e afetuosa, dentro e fora da sala de aula. Sem vocês, esta pesquisa não teria acontecido da mesma forma.

“E as máscaras? Eu tinha medo mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara” (Lispector, 1998, p. 26).

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar possíveis contribuições das técnicas da palhaçaria e da bufonaria para o desenvolvimento da capacidade de jogo no trabalho de atores e de atrizes iniciantes no Teatro. Por meio de relato de experiência, este estudo apresenta a prática pedagógica, no ensino do Teatro, proposta ao Grupo Arte em Movimento, do IFPE, campus Recife, baseada em jogos e em exercícios cômicos, a fim de treinar a improvisação, a aceitação do fracasso, a coletividade, o prazer da brincadeira, o tempo de resposta, a parceria e a troca com o outro, habilidades aqui defendidas como inerentes ao estado e à capacidade de jogo. Apoiado em diversos teóricos do Teatro, mais especificamente da palhaçaria e da bufonaria, busca-se construir, neste trabalho, uma argumentação que defende a Arte teatral como uma Arte do jogo; um jogo que não se joga sozinho.

Palavras-chave: Teatro. Atuação. Jogo. Palhaço. Bufão.

ABSTRACT

This work aims to investigate possible contributions of clowning and buffoonery techniques to the development of playing capacity in the work of actors and actresses beginning in Theater. Through an experience report, this study presents the pedagogical practice, in the teaching of Theater, proposed to the Arte em Movimento Group, at IFPE, Recife campus; based on games and comic exercises, in order to train improvisation, acceptance of failure, collectiveness, pleasure in play, response time, partnership and exchange with others, skills defended here as inherent to the state and capacity of playing. Supported by several Theater theorists, more specifically clowning and buffoonery, this work seeks to build an argument that defends theatrical art as an art of play; a game that cannot be played alone.

Keywords: Theater. Acting. Game. Clown. Buffoon.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Instrumentos musicais “primitivos” 33

Figura 2 - Xamã Feiticeiro 33

Figura 3 - Pintura rupestre feita em Lascaux, Montignac, França 34

Figura 4 - Litografia “El toro - quinta etapa” 34

Figura 5 - Obra: “Rupestre” 35

Figura 6 - Máscara de papel machê feita por um dos meus alunos 40

Figura 7 - Cartaz de divulgação do evento “Dia Mundial da Filosofia 63

Figura 8 - Eu conduzindo o aquecimento 64

Figura 9 - Alunos-bufões aquecendo a voz 65

Figura 10 - Alunos-bufões alongando o corpo 65

Figura 11 - Bufões entrando em cena com o bolo em primeiro plano 67

Figura 12 - Momento em que os bufões percebem o bolo 67

Figura 13 - Os bufões comendo o bolo 68

Figura 14 - Outra foto do banquete 68

Figura 15 - A destruição do bolo 69

1. ENTRADA • introdução **13**
2. EXISTE MESMO UMA RELAÇÃO ENTRE A ARTE DO PALHAÇO E A NOÇÃO DE JOGO? • capítulo 1 **17**
2.1. O estágio, o planejamento da pesquisa e as primeiras noções de jogo 17
2.2. Uma disputa teórica: afinal, por que o palhaço é um jogador? 23
2.3. Teatro é memória e História! 26
3. A VIAGEM NO TEMPO E O ENCONTRO COM O BUFÃO • capítulo 2 **29**
3.1. A formação da turma, a primeira aula e os primeiros acordos 29
3.2. Eu Sou Eu e Sou o Outro 36
3.3. A continuação do percurso histórico 38
3.4. A Idade Média e a beleza grotesca 43
4. OS BUFÕES PERIPATÉTICOS • capítulo 3 **50**
4.1. Figuras marginais: a ligação entre o palhaço e o bufão 50
4.2. A parceria teatralosófica 54
4.3. A performance bufônica peripatética 58
4.4. O debate 70
4.5. A avaliação final 73
5. SAÍDA • conclusões **76**
6. A GALERA QUE EU LI • referências bibliográficas **77**
7. O QUE É MEU É MEU • apêndice **81**
6. O QUE É TEU É TEU • anexos **83**

1. ENTRADA • introdução

Senhoras e senhores, respeitável público! Não. Não vou fazer assim. Não vou fazer uma escrita performativa desta vez. Quero fazer tudo com muita seriedade, para que deem importância a este trabalho… Mas… Estou falando de jogo, de brincadeira, de palhaços, de bufões! É, mas eu não sou bufão. Sou? Não sei. Bom: caro leitor… Querido. Querido leitor. Queride! Desculpa. Queride leitore, não sei por onde começar. Tenho muitas coisas a dizer, mas às vezes acho que tudo já foi dito…

Na verdade, tenho, sim, coisas novas a dizer, porque ninguém mais foi professor estagiário de Teatro no IFPE, no mesmo período que eu, com os mesmos alunos que eu, usando a mesma metodologia que eu tenho usado. Entende? Tenho coisas a dizer que mesmo sendo repetidas, de certa forma, pois, como cantou Renato Russo: "Sei que, às vezes, uso/ Palavras repetidas/ Mas quais são as palavras/ Que nunca são ditas?" (Preciso fazer uma nota de rodapé sobre o Renato Russo? Você conhece o cara, né? Não vou fazer. Vá pesquisar!.. Brincadeira. Eu fiz uma nota de rodapé sobre o Renato Russo[1]). O que eu estava dizendo mesmo?... Ah! Lembrei. Tenho coisas novas a dizer, já que vou dizê-las a partir da minha experiência, das lentes subjetivas que uso para enxergar o mundo e analisá-lo. Sendo assim, dito isto, isto posto, vou começar (prometo que não vou escrever assim até o final do trabalho. Vou poupar você das minhas divagações, metáforas e interrupções de pensamento. Vou escrever bonitinho. Formalmente.). Vou começar agora, *okay*? Beleza. Vou começar:

De início, na pesquisa deste trabalho, me propus a investigar as contribuições da palhaçaria, dando ênfase, sobretudo, à capacidade de jogo, para as relações de ensino-aprendizagem na Pedagogia do Teatro. Digo "de início", porque durante o processo de pesquisa, descobri que a técnica que mais despertou o estado de jogo dos meus alunos foi a da bufonaria e, a partir daí, comecei, na minha metodologia de ensino do Teatro, a utilizar jogos que propunham a deformação, o exagero, o grotesco, a contestação das nossas certezas e o prazer da liberdade de comportamento. Acontece que não tenho como pensar a bufonaria sem me valer da minha experiência com a palhaçaria, por isso, o universo do palhaço está muito presente neste relato de experiência, já que foi através dele que cheguei na figura do bufão. Além disso, a maioria dos jogos e exercícios que utilizei em sala de aula fazem parte da técnica da palhaçaria.

---

[1] Renato Manfredini Júnior, mais conhecido como Renato Russo, foi um cantor, compositor e fundador da banda brasileira de rock Legião Urbana, que teve reconhecimento e grande popularidade no país em meados dos anos 1980. Além disso, essa é a banda favorita da minha mãe. Beijo, mãe!

O meu principal objetivo, quando iniciei a pesquisa, era o de investigar como a aplicação da técnica da palhaçaria poderia contribuir para o treinamento da capacidade de jogo de alunos iniciantes em Teatro. Busquei, durante todo o processo, orientar os alunos a jogarem coletivamente, a olharem para seus colegas de turma como jogadores e parceiros. Apostei que a busca do palhaço poderia contribuir para o estado de presença e a noção de comunidade, habilidades caras à capacidade de jogo. Como afirma Luís Otávio Burnier: "Um *clown*, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro *clown* sabe o que é" (Burnier, 2001, p. 210). A partir dos jogos de palhaçaria, pretendi estimular um estado ativo da capacidade de jogar e de estar honestamente presente com os outros alunos-jogadores, na intenção de estabelecer relações de ensino-aprendizagem baseadas na coletividade, na troca e na ludicidade.

Dando um *spoiler*, como dizemos hoje em dia quando alguém adianta uma informação que só seria revelada mais adiante, me parece justo dizer que tudo isso aconteceu de maneira satisfatória (a noção de coletividade, a relação afetuosa de ensino-aprendizagem e, principalmente, a ludicidade como método de ensino), mas a pesquisa foi tomando um outro caminho, que não anula de forma alguma o trabalho que fiz utilizando a técnica da palhaçaria, mas que, ao contrário, abriu espaço para outras reverberações dessa técnica: o caminho da bufonaria. A partir da figura do bufão, começamos a questionar o conceito de *Beleza* e, consequentemente, a nos empenhar em pesquisas no campo da Estética[2]. Por isso, estabelecemos em sala de aula uma relação interessante entre os campos da *Filosofia* e do *Teatro*.

O recorte da pesquisa se deu nas aulas de Teatro que ministrei para o Grupo Arte em Movimento (GAM), no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE), no período de julho a dezembro de 2023. Me coloquei como um pesquisador participante, já que interferi diretamente no campo de pesquisa e no trabalho dos outros integrantes. A pesquisa foi de caráter qualitativo e dependeu do meu olhar enquanto pesquisador, baseado em teóricos cânones do universo do Teatro e, mais especificamente, da palhaçaria e da bufonaria; nos conhecimentos produzidos no grupo de estudos da pesquisa "Palhaçada na sala de aula: investigações sobre a aplicabilidade da

[2] Segundo Suassuna (2012), a Estética é uma espécie de ramo da Filosofia que se dedica ao estudo da *Beleza*. "Por isso, no campo da Estética, estudamos, entre várias outras coisas, as relações entre a Arte, o conhecimento e a Natureza" (Suassuna, 2012, p. 19).

técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro" [3]; e nas lentes que escolhi utilizar para analisar teoricamente o processo construído com meus alunos em sala de aula. Além disso, a pesquisa se caracterizou como uma pesquisa-guiada-pela-prática. Minha intenção era aplicar as técnicas da palhaçaria, e posteriormente da bufonaria, na sala de aula, no ensino do Teatro, e poder perceber o que emergiria dessa experimentação. Segundo Brad Haseman (2015), professor na *Creative Industries Faculty* da *Queensland University of Technology*, Austrália, interessado pelo estudo da Estética, da Performance Contemporânea e da Pedagogia das Artes:

> [...] muitos pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de "um problema". Na verdade, eles podem ser levados por aquilo que é melhor descrito como "um entusiasmo da prática": algo que é emocionante, algo que pode ser desregrado, ou, de fato, algo que somente pode tornar-se possível conforme novas tecnologias ou redes permitam (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a "mergulhar", começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto (Haseman, 2015, p. 44).

Por isso, a pesquisa assumiu uma postura metodológica que valorizou a prática como guia e não apenas como um instrumento utilitário de levantamento de dados. Mesmo tendo uma hipótese, a de que a palhaçaria pode contribuir para expandir a capacidade de jogo dos artistas de Teatro, eu estava disponível para mudar de rota, se a prática com os alunos apontasse um outro caminho, como aconteceu. O resultado dessa pesquisa é o presente relato de experiência.

No que diz respeito à escrita deste trabalho, eu senti que era necessário que o jogo prático reverberasse nas palavras escritas. Como afirma Haseman (2015), "a segunda característica de pesquisadores guiados-pela-prática reside na sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma de sua prática" (Haseman, 2015, p. 44).

Mesmo fazendo uma escrita objetiva na maior parte deste trabalho, precisei em alguns momentos fazer o uso de figuras de linguagem, especialmente a ironia, para

---

[3] Grupo de estudos coordenado pela professora Marianne Tezza Consentino, que se propõe a investigar a aplicabilidade da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro. Atualmente o grupo é integrado pelos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro: Carlos Daniel, Guilherme Mergulhão, Iná Paz, Juliana Rodrigues, João Pedro Pinheiro, Kamile Nascimento, Manoa Vitorino, Marcílio Santos, Maria Eduarda Cabral e eu.

conseguir produzir uma escrita conectada com o universo do jogo. Essa foi uma escolha política/estética/performativa, pois acredito que só assim as palavras escritas conseguiriam dar conta de relatar o que vivenciamos na prática. O rigor metodológico necessário à pesquisa acadêmica esteve sempre presente em meu trabalho, assim como a fundamentação teórica em estudiosos considerados cânones do Teatro, do jogo, da palhaçaria e da bufonaria, mais especificamente nos franceses, colegas de trabalho, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. Além disso, mesmo assumindo a minha subjetividade e meu fluxo de pensamentos, a escrita não me parece hermética, difícil de ser absorvida ou desprovida de um sentido claro; espero que o leitor encontre uma escrita coesa, simples, que dialogue com os assuntos abordados, mas que também brinque com a experiência.

Outra questão importante é a de que meus/minhas alunos/as me pediram para citar seus nomes neste trabalho, então acabei citando-os nos agradecimentos, mas, ao longo do relato, preferi utilizar nomes fictícios e não revelar quem fez ou disse as coisas que eu narrei, mesmo tendo autorização de imagem e depoimentos assinados por eles/as ou por responsáveis (ver anexos), no intuito de preservá-los.

Este trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro, apresento o meu campo de pesquisa, explico a minha hipótese e faço uma contextualização teórica, trazendo os autores que fundamentam a minha argumentação; no segundo, descrevo os meus primeiros encontros com os alunos-pesquisados até o momento em que experimentamos a bufonaria pela primeira vez; no terceiro, tomo mais tempo para escrever sobre a técnica da bufonaria, explico a relação entre o Teatro e a Filosofia, conforme ocorreu nesta pesquisa, narro o processo de criação e a apresentação da performance e relato a avaliação final, que fiz com os/as alunos/as.

Apresento, no apêndice, a transcrição da minha fala inicial em um debate que fizemos após a apresentação da performance; e, nos anexos, trago um roteiro de falas utilizado na performance, algumas fotos dos alunos-bufões e os termos de autorização de imagem e depoimento, assinados por eles/as. No mais, sigam-me os bons! E os maus também.

2. EXISTE MESMO UMA RELAÇÃO ENTRE A ARTE DO PALHAÇO E A NOÇÃO DE JOGO? • capítulo 1

Neste primeiro capítulo, faço uma breve apresentação do meu campo de pesquisa e das opções metodológicas e didáticas que fiz para a realização deste trabalho. Além disso, o capítulo apresenta os teóricos nos quais me baseei para a escrita deste relato e traz uma contextualização de como eu estabeleci a relação entre *palhaço* e *jogo*, na minha prática docente.

2.1. O estágio, o planejamento da pesquisa e as primeiras noções de *jogo*

"A brincadeira organiza a técnica do ator"
(Gaulier, 2016, p. 83).

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco (IFPE) é uma instituição pública, fundada no ano de 1909, vinculada diretamente ao Ministério da Educação (MEC), do Governo Federal. Ao todo, a Instituição está distribuída em 16 *campi*, do litoral ao sertão de Pernambuco e, segundo o próprio site do Instituto (www.ifpe.edu.br[4]), na aba "Institucional", o IFPE alia o saber profissionalizante aos saberes científico e humanístico. Ainda segundo o próprio site, em uma matéria escrita pelo jornalista Carlos Domingos (2015), as ações de extensão auxiliam na divulgação de conhecimentos, para além dos muros dos *campi*, e "são ações que realizam uma intervenção direta na comunidade, socializando saberes, experiências e, sobretudo, permitindo trocas" (Domingos, 2015, online).

Para dar conta da formação humanística e do caráter extensionista propostos pela organização de ensino, existe no IFPE o Núcleo de Arte e Cultura (NAC), fundado em 2000 pelo professor Black Escobar, que uniu o já consolidado Coral Popular do IFPE ao então incipiente Grupo Arte em Movimento (GAM), que trabalhava com Dança e Teatro. Esse Núcleo, até os dias atuais, promove atividades com caráter extensionista, cultural e artístico. Especificamente no *campus* Recife, o NAC oferece aulas de Dança, de Canto Coral e de Teatro. A maioria dos alunos participantes dessas atividades são discentes do próprio Instituto, entretanto, por serem atividades de extensão, é comum que membros

[4] Acesso em 18 de agosto de 2023.

externos à Instituição se integrem aos grupos. O Núcleo atende cerca de 100 pessoas, somando todas as atividades.

Para preencher a vaga de professor estagiário de Teatro do GAM, o IFPE *campus* Recife abriu, em 2021, uma seleção pública. Eu fui o primeiro selecionado (ainda bem, porque só tinha uma vaga mesmo) para preencher a lacuna que seria aberta quando acabasse o tempo de contrato do então professor estagiário. No mês de junho de 2023, dois anos depois da seleção, fui chamado para ocupar a vaga e iniciar esse estágio curricular não obrigatório, que, segundo o Plano Pedagógico do Curso de Licenciatura em Teatro, da UFPE, se diferencia do obrigatório pela realização feita a critério do aluno, podendo ser remunerado ou não, sob a supervisão de um representante da Universidade e um outro da Instituição concedente do estágio, nesse caso, o IFPE. No meu caso, o estágio é remunerado e a minha supervisão é feita pela professora das disciplinas de estágio do curso de Licenciatura em Teatro, da UFPE, Profa. Dra. Kalyna de Paula Aguiar, e pelo atual coordenador do NAC, Prof. Dr. Josemar José Barbosa, professor da disciplina de Língua Portuguesa, no IFPE.

Concomitantemente ao processo de ocupação da vaga de estágio no IFPE, eu estava vivendo uma experiência bastante significativa para a minha formação enquanto artista-docente: meu encontro conflitante com a poética da palhaçaria dentro da Universidade. Eu tinha acabado de concluir a disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4, que propõe o estudo de metodologias para o ensino do Teatro em espaços não formais de educação. No período de 2022.2, momento em que cursei a disciplina, ela foi ministrada pela professora Dra. Marianne Tezza Consentino[5] que, desde 2014, propõe o estudo da técnica da palhaçaria na formação de professores de Teatro e a reflexão crítica das contribuições dessa técnica para os processos de ensino-aprendizagem do fenômeno teatral.

Acontece, porém, que ao passar pela disciplina e, consequentemente, entrar em contato com a técnica da palhaçaria no ambiente da Universidade, me vi em conflito com minhas próprias inseguranças pessoais e profissionais. Eu já havia vivenciado experimentações na técnica da palhaçaria em oficinas e cursos livres de Teatro, mas, ao experimentá-la dentro da Universidade, em uma disciplina curricular obrigatória, me percebi em um ciclo de cobranças e de busca por uma perfeição inalcançável, que eu

[5] Atual coordenadora da graduação em Licenciatura em Teatro da UFPE, doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, com pesquisas voltadas à técnica da palhaçaria e à aplicabilidade dessa técnica na Pedagogia do Teatro. Foi minha professora nas disciplinas Consciência Corporal e Expressão Artística e Metodologia do Ensino de Teatro 4.

estava promovendo contra mim próprio, na tentativa de me validar enquanto profissional da docência e do Teatro.

Nesse processo de autopercepção, no qual me vi reproduzindo comportamentos dentro de uma lógica de produção desenfreada e de competição excessiva comigo mesmo e com os meus pares, a palhaçaria foi me mostrando que falhar pode ser um ato revolucionário e, o fracasso, um impulso de criação artística. Isso é o que defende Camila Bastos, estudante egressa do Curso de Licenciatura em Teatro, da UFPE, quando afirma em seu Trabalho de Conclusão de Curso[6] que "o palhaço mostra que para haver transformação são necessários o reconhecimento e a reflexão do próprio fracasso" (Bastos, 2022, p. 24).

A partir de uma sucessão de fracassos que vivenciei ao tentar fazer as pessoas rirem, fui entendendo que, para conseguir encontrar o meu palhaço, eu precisaria parar de atuar, teria que deixar o meu ridículo e a minha humanidade frágil serem revelados ao público. Eu poderia ter voltado atrás e interrompido esse processo, mas, sobretudo porque eu enxergava na palhaçaria um possível caminho para escapar minimamente da lógica do sofrimento capitalista em que eu me encontrava, decidi continuar buscando o meu *clown*[7].

Ao ler o livro "A arte de ator: da técnica à representação", do diretor, ator e pesquisador brasileiro fundador do grupo Lume, Luís Otávio Burnier (2001), fui entendendo que o palhaço surge quando o ator deixa de atuar, pois o palhaço não é um personagem (Burnier, 2001). Foi quando eu decidi brincar com essa minha tentativa fracassada de ser um artista que dá conta de várias coisas ao mesmo tempo e montar uma cena em que eu tentava cantar, bater palmas, pular corda e recitar trava-línguas, tudo de uma só vez, que comecei a entender como funcionava o universo do palhaço. Seria irresponsável dizer que tudo isso aconteceu de maneira rápida e milagrosa. Não aconteceu.

Nas primeiras tentativas, o trabalho ainda não funcionava muito bem, mas, com a orientação precisa da professora Marianne Consentino, a cena foi ficando mais simples, menos "atuada" e, consequentemente, mais engraçada. Não é como se a palhaçaria fosse a minha cura, já que ainda neste momento em que escrevo me percebo envolvido em uma

---

[6] BASTOS, Camila Ferreira. **Caminhos na ponta do nariz**: um olhar sobre as possibilidades da palhaçaria na formação docente em Teatro na UFPE. 2022. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

[7] Durante muito tempo houve tentativas de diferenciação dos termos "palhaço" e "*clown*", colocando o primeiro como um artista do circo e o segundo como uma manifestação do Teatro. Atualmente, os limites conceituais entre os termos "*clown*" e "palhaço" estão cada vez mais misturados. Luís Otávio Burnier, pesquisador e artista brasileiro de Teatro, escreveu que: "Na verdade, palhaço e *clown* são termos distintos para se designar a mesma coisa" (Burnier, 2001, p. 205). Por isso, nesta pesquisa considera-se que são termos com mesmo significado.

lógica mercantilista de sobrevivência (e quem não está?), mas, sinto que, a partir da palhaçaria, encontrei uma forma de criar um contato mais honesto comigo mesmo e com as outras pessoas.

Por isso, quando terminei a disciplina, ainda em uma crise de quem acaba de nascer, tive notícia de que a professora Marianne iniciaria uma pesquisa acerca da técnica da palhaçaria aplicada à sala de aula, que aprofundaria os conhecimentos esboçados na disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4. Relutei por alguns dias, entrei em um grupo de estudos vinculado a outra pesquisa, mas não consegui fugir da minha vontade de continuar buscando meu palhaço ou, pelo menos, experimentar a técnica da palhaçaria para aplicá-la em meu trabalho de ator e professor de Teatro.

Já enquanto integrante do grupo de estudos vinculado à pesquisa "Palhaçada na sala de aula: investigações sobre a aplicabilidade da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro", encontrei a oportunidade de escrever um projeto para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da UFPE; foi quando conversei com a professora Marianne sobre a possibilidade de aplicar a técnica da palhaçaria com os meus alunos do estágio não obrigatório no IFPE, unindo, assim, as duas atividades que eu estava começando a desempenhar: o estágio e a pesquisa. Portanto, busquei, em meu plano de ensino para esse estágio, intensificar a investigação sobre a aplicabilidade e as possíveis contribuições da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro, tendo como foco o jogo teatral voltado ao trabalho com alunos iniciantes em Teatro.

Abro aqui um parêntese para fazer uma contextualização de como se dá a distribuição da minha carga horária do estágio no NAC do IFPE: tenho uma carga horária semanal de 20 horas; as aulas, de fato, acontecem aos sábados, das 13 às 16 horas, com uma média de 20 alunos, com idades entre 15 e 42 anos, majoritariamente discentes do próprio Instituto; as outras 17 horas cumpro chegando uma hora antes da aula, para preparar o espaço de trabalho, ou na sala do NAC, planejando as aulas, atendendo alunos, fazendo diários de bordo e outras atividades da minha formação. Fechando o parêntese, volto agora à descrição da ideia inicial da pesquisa.

Por entender que a linha que adotei em meu trabalho no IFPE privilegia o processo de construção dos conhecimentos e do trabalho com as técnicas teatrais, sem ter uma grande preocupação com resultados cênicos (já que os alunos são majoritariamente iniciantes na prática teatral), decidi não utilizar a palhaçaria para a montagem de um espetáculo, tampouco tinha a intenção de formar palhaços entre meus alunos (ainda não encontrei o meu próprio palhaço, como poderia formar outros?). Meu objetivo inicial,

então, era o de aplicar a técnica da palhaçaria na sala de aula e poder investigar se essa técnica poderia contribuir para despertar a capacidade de jogo[8] em meus alunos, sob a minha condução. Eu acredito no Teatro (não só a arquitetura teatral, mas o próprio fenômeno artístico) como um espaço de jogo, assim como defende o palhaço e professor francês Philippe Gaulier (2016). Por isso, acredito que antes de trabalhar a construção de personagens e a montagem de qualquer espetáculo, eu precisava orientar os meus alunos a retomarem uma conexão com a capacidade de jogar, de brincar, de "fazer de conta", para que, então, eles pudessem verdadeiramente praticar a ludicidade do Teatro, pois "apenas o jogo, a diversão e as mentiras abrem as portas da imaginação" (Gaulier, 2016, p. 86). Tomando como base o paralelo entre Teatro e jogo, feito por Philippe Gaulier, defende-se, neste trabalho, a importância da capacidade de jogo para o exercício do Teatro. Acredita-se que é necessário que os artistas iniciantes em Teatro exercitem suas habilidades de jogadores, para abrirem suas percepções para o estado de presença e para a noção de coletividade, inerentes ao fenômeno teatral.

Enquanto escrevia o projeto desta pesquisa, fui questionado pelo professor Marcondes Lima, meu professor da disciplina TCC 1, na graduação em Teatro da UFPE, sobre a que tipo de jogo eu estava me referindo. Durante essa conversa com o professor, percebi que eu precisava primeiro entender uma dimensão maior de *jogo*, antes de falar de "capacidade de jogo", "jogo do Teatro" e "jogo do palhaço". O que o jogo representa na cultura humana? O que eu entendo por jogo? Por que posso considerar que Teatro é jogo? Ou não posso? O palhaço pode ser considerado um jogador? Foi quando comecei a ler o livro "Homo Ludens", do historiador e linguista holandês Johan Huizinga (2022). Nesse livro, o autor discute a presença do jogo na cultura humana e na de outros animais (os cachorrinhos também brincam[9], segundo ele) e diz que o jogo encerra um sentido em si mesmo, não podendo ser definido apenas biológica, física, psicológica ou metafisicamente; para o autor "é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve" (Huizinga, 2022, p. XXIV). Começar a entender que a ideia de jogo é muito mais complexa do que eu imaginava, me fez perceber que eu, enquanto pedagogo do Teatro, tenho que estar atento à forma com que eu coordeno os jogos, aos objetivos que eu desejo atingir com eles e a quais

[8] Utilizo o termo "capacidade de jogo" tomando como base a tradução do que escreve Jean-Pierre Ryngaert em seu livro "Jogar, Representar: práticas dramáticas e formação" (Ryngaert, 2009), no qual ele defende o Teatro como uma Arte que se vale do *jogo* para a sua realização.

[9] Existe um problema de tradução das palavras jogar/brincar para as diferentes culturas. No inglês, a palavra *play* significa as duas coisas, por exemplo. O tradutor brasileiro da nona versão do livro "Homo Ludens" (Huizinga, 2022), João Paulo Monteiro, considera que *jogo* e *brincadeira* são termos que se referem à mesma coisa.

jogos eu vou utilizar em minhas aulas. Acontece, entretanto, que a leitura de “Homo Ludens” me trouxe um problema teórico: Johan Huizinga afirma que a relação da comicidade com o jogo é secundária e que “a arte mímica do palhaço, cômica e risível, a custo pode ser considerada um verdadeiro jogo” (Huizinga, 2022, p. 7).

No entanto, Huizinga ignora que, para além do trabalho corporal, o palhaço precisa estabelecer uma troca direta com o público e tem de estar aberto ao inesperado; a isso, diversos pesquisadores da palhaçaria dão o nome de “jogo do palhaço”. Um desses autores, que defende o contrário do que afirma Huizinga, é Ricardo Puccetti (2017), importante nome dos estudos brasileiros sobre palhaçaria, ele diz que:

> Para mim não é possível pensar o cômico sem um “corpo que brinca”; o jogo com o público; as ideias e contextos contidos em cada tipo de humor; os procedimentos técnicos; os “porquês” de cada ação realizada (a lógica do palhaço) e a necessidade íntima que move cada palhaço a fazer (ou dizer) o que faz ou diz (Puccetti, 2017, p.21).

Outra autora que escreve sobre a técnica do palhaço e que coloca o jogo como a principal característica de sua poética, é a professora doutora Daniele Pimenta, do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU): “O pacto com a platéia e a agilidade de improviso garantem-lhe a liberdade e o controle de jogo para transformar acontecimentos recentes em mote de suas piadas” (Pimenta, 2009, p. 104). O palhaço e professor de Teatro Philippe Gaulier, em seu importante livro “O Atormentador: minhas ideias sobre teatro” (Gaulier, 2016), defende explicitamente a importância do jogo não só para o palhaço, mas para todo e qualquer artista teatral; para ele: “O teatro vive da brincadeira e da diversão” (Gaulier, 2016, p 48). Por isso, decidi me apoiar nos autores que observaram a palhaçaria de maneira aprofundada e experiente. Considerei, então, no processo desta pesquisa, que o jogo é um fator importante e inerente ao trabalho do palhaço e ao trabalho do ator no Teatro, em geral, como afirma Gaulier. Para mim, Teatro é jogo, palhaçaria é jogo e o palhaço é um jogador da mais alta importância.

2.2. Uma disputa teórica: afinal, por que o palhaço é um jogador?

"O *clown* é um idiota magnífico"
(Gaulier, 2016, p. 191).

Neste tópico, faço um breve aprofundamento sobre o tipo de jogo e o tipo de palhaço nos quais me baseei para esse trabalho. Eu poderia invocar neste momento meus/minhas camaradas brasileiros/as, já que existe no Brasil uma grande produção de pesquisas voltadas ao universo da palhaçaria. Alguns nomes responsáveis por essas pesquisas são: Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti, Ana Elvira Wuo, Daiani Brum, Márcio Ballas, Marianne Consentino, Felipe Braccialli, Camila Bastos, Daniele Pimenta, entre muitos/as outros/as (sei que citar nomes é meio arriscado, porque acabarei deixando muita gente de fora, mas preciso mostrar para você, você mesmo que está lendo e que ainda não teve muito contato com o universo do palhaço… Preciso mostrar para você que muita gente tem se empenhado em trabalhos importantíssimos acerca da técnica da palhaçaria no Brasil).

Então, sim, eu poderia me valer das teorias dos meus compatriotas para fundamentar os meus argumentos, mas, de início, deixarei todo mundo descansando em berço esplêndido, enquanto eu coloco homens brancos europeus para falarem por mim. Portanto, inicio essa conversa apresentando um grande precursor da aplicação do jogo clownesco na formação dos atores, Jacques Lecoq, importante pesquisador francês de Teatro do século XX, fundador da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, que tem o foco na formação profissional de atores e atrizes de Teatro. Lecoq defendia que a descoberta do "*clown* pessoal" era uma importante etapa da preparação do intérprete teatral. Ele acreditava principalmente na capacidade de jogo do palhaço.

> Um *clown* que entra em cena entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público. O exercício é importante para o ator em formação, que sente aí uma relação muito forte e viva com o público. Se o *clown* não ligasse para as reações do público, ele mergulharia no seu "fiasco" e terminaria em caso clínico. Um dia pedi a Raymond Devos que viesse dar uma aula de *clown*. Ele improvisou de modo magistral, a partir de um pé de cadeira sobre seu pé. A mínima reação, um gesto, um riso, uma palavra, vinda do público era para ele a ocasião de um início de jogo. Lembrança impressionante de um grande *clown*! (Lecoq, 2021, p. 186).

Em seu livro "O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral", Lecoq (2021) cita a palavra "jogo", em média, 60 vezes; para ele, é indispensável que o ator treine suas

habilidades de jogo, para o exercício do seu trabalho no Teatro. Uma das técnicas mais presentes no trabalho de Jacques Lecoq, enquanto pedagogo, era a palhaçaria. A escola fundada por Lecoq foi a primeira a aplicar a técnica do *clown* na formação profissional de atores e atrizes; além disso, o próprio Lecoq afirma que a técnica da palhaçaria é uma das bases mais importantes do seu trabalho: "A escola termina com riso, com os *clowns* e as variedades cômicas [...]. Ao longo do tempo, esse território revelou-se pouco a pouco e assumiu uma importância tão grande quanto a da máscara neutra. Os dois emolduram a pedagogia da Escola" (Lecoq, 2021, p. 183). Em meu trabalho no IFPE, tomei como base a poética do palhaço defendida por Lecoq, por acreditar que essa forma de trabalho empreendida por ele forma atores mais disponíveis para o jogo, mais abertos à troca com os outros e com dispositivos mais plurais de criação artística.

Segundo Lecoq (2021), quando o ator entra em cena com a menor máscara do mundo (o nariz de palhaço), seu rosto assume um estado de disponibilidade sem defesa. Sendo assim, pode-se supor que o palhaço precisa ter uma capacidade de jogo bem treinada, para que consiga dialogar com a plateia, com os parceiros de cena e com quaisquer outros estímulos externos que possam surgir durante suas apresentações. As pesquisas de Lecoq tiveram importante contribuição do trabalho construído por Jacques Coupeau, outro importante teatrólogo francês, que também defendia que o Teatro era um espaço de jogo e que, por isso, o ator era também um jogador. De acordo com Freixe (2018), "Copeau queria preservar no ator essa faculdade de poesia e criatividade, esse estado de jogo composto de disponibilidade, invenção, atenção e imaginação" (Freixe, 2018, p. 38).

Sendo assim, é importante perceber que os jogos de palhaçaria (ou de palhaçada[10]) podem contribuir com a atmosfera de grupo (e, aqui, convido à discussão outro autor francês, o camarada Jean-Pierre Ryngaert), qualidade importante para uma poética de Teatro que propõe o jogo com o outro. "Jogar leva a estabelecer relações de grupo" (Ryngaert, 2009. p. 41). Nesse ponto, através dos jogos, pode-se encontrar a mais forte dimensão política do Teatro: a coletividade. Segundo Denis Guénoun, mais um francês, importante nome do Teatro: "É isto a idéia (política) do teatro: congregar a cidade,

[10] Existe atualmente no meio acadêmico brasileiro, um debate acerca dos termos "palhaçaria" e "palhaçada". Em uma conversa que tive com a professora Daniele Pimenta, no 6º Encontro de Pesquisas em Andamento, da Universidade Federal de Uberlândia, no qual apresentei esta pesquisa, na época ainda embrionária, aprendi que os palhaços de circo não utilizam o termo "palhaçaria", preferem "palhaçada". "Palhaçaria" é um termo utilizado recentemente na academia, para se referir à Arte do palhaço. O termo "palhaçada" parece trazer menos seriedade e, por isso, não está muito presente nas escritas acadêmicas. Neste trabalho, utilizo o termo "palhaçaria" por não estar me baseando profundamente no pensamento circense.

publicamente unida na mobilização de seu desejo de comunidade, para convidá-la a tomar assento no lugar da assembléia política, para abrir o político para outra coisa fora de si mesmo" (Guénoun, 2003, p. 70).

Assim, através do jogo, o Teatro se volta às noções políticas de coletividade, presença, encontro e interação. Com essa reflexão, percebi que a minha pesquisa assumia um compromisso com a luta política, não secundarizando de forma alguma a estética e a poética, promovida pelo Teatro desde de que o mundo é mundo. Toda Arte é política, todo Teatro é político, todo palhaço faz política. E este estudo não ignora isso. Se um dos aspectos políticos do Teatro está na reunião dos cidadãos, em busca de um momento dialógico, e até mesmo metafísico, a respeito da reflexão sobre a própria existência e sobre as relações humanas, supõe-se que o palhaço pode trazer ensinamentos importantes para o fazer teatral, em sua essência. O nariz do palhaço (a máscara vermelha) é inerente ao seu ato de olhar: o palhaço "olha" com o nariz. Ou seja, o palhaço se constrói na relação com o outro e necessita do olhar do outro para existir no mundo. Assim como afirma Bastos (2022), este trabalho está apoiado na construção de uma relação dialógica de ensino-aprendizagem.

> Tal qual o riso, o diálogo pode ser estabelecido e manifestado de diversas maneiras. [...] O palhaço não tem um olhar discriminatório, pelo contrário, tem um olhar neutro e receptivo que não alcança aquilo que o diferencia do outro, mas capta justamente o que eles têm em comum: a humanidade. O palhaço é acima de tudo humano e se disponibiliza para enxergar o mundo com os olhos daquele/a com qual está se relacionando (Bastos, 2022, p. 26).

Se a força do Teatro ainda reside nos aspectos do encontro e da presença até os dias atuais, é possível dizer que as técnicas da palhaçaria agregam contribuições importantes para a Arte teatral, e consequentemente para o seu ensino. Sendo assim, entender os processos que tangenciam a técnica e a poética da palhaçaria (ou das palhaçarias) é um ato de avanço na direção da reflexão sobre quais pontos o ensino do Teatro deseja atingir.

Ainda sobre a importância do jogo na libertação, mesmo que momentânea, do sujeito, José Ortega y Gasset, importante filósofo espanhol, escreve em seu livro "A Ideia do Teatro" que:

> [...] a vida - o Homem - se esforçou sempre em acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é… jogar. Enquanto jogamos não fazemos nada - entende-se, não fazemos nada *sério* (Ortega y Gasset, 2019, p. 55).

Por isso, este trabalho de pesquisa se utiliza da tríade *Teatro-jogo-palhaço* para encontrar e treinar capacidades naturais das pessoas (antes de atores/atrizes, artistas, jogadores ou qualquer outra coisa, estou trabalhando com material humano, acima de tudo. Estou trabalhando com pessoas) integrantes do grupo de Teatro do IFPE. Em minhas primeiras aulas procurei utilizar, principalmente, as técnicas de *clown* propostas por Lecoq e a ideia de jogo proposta por Gaulier. Essas foram minhas principais referências no primeiro momento da pesquisa.

2.3. Teatro é memória e História!

"No teatro, o jogo não tem funções curativas, ele libera as loucuras vitais"
(Gaulier, 2016, p. 80).

Pensando na tríade *Teatro-jogo-palhaço*, sinto que até agora eu me ocupei bastante em escrever sobre os dois últimos (o que é justo, já que esses são os recortes da minha pesquisa), mas que preciso explicar um pouco sobre como eu enxergo a Arte teatral e quais os meus interesses dentro desse vasto campo que compreende essa Arte milenar. A palhaçaria me desafia a ir além das minhas barreiras emocionais, egóicas e até relacionais, mas o meu maior interesse sempre foi o trabalho de atuação. Apesar de estar me descobrindo no ofício de professor, e de acreditar que meu "eu-docente" é a minha melhor versão, me reconheço mais profundamente enquanto ator. Iniciei minha ainda curta vida no Teatro aos 12 anos de idade, em 2013, no Colégio Interativo de Caruaru (minha cidade natal). De lá pra cá, nesses 10 anos, fui integrante do grupo teatral Cena Aberta[11], do SESC Caruaru, e passei por diversas outras experiências enquanto ator de Teatro e de Cinema.

Por causa dessas experiências, tenho defendido o Teatro como um espaço de jogo, independentemente da poética adotada dentro de um processo. Acredito, assim como afirma Philippe Gaulier, que "quando o ator perde o impulso do jogo, o espetáculo desanda." (Gaulier, 2016, p. 82). É por esse motivo que os autores que mais me atraem são os que dialogam com essa perspectiva do ator-jogador. No momento, o autor a quem estou mais apegado é Gaulier, pois ele parece traduzir em palavras todas as minhas crenças em relação ao fazer teatral. Um exemplo disso está na aba do livro "O Atormentador: minhas

[11] O grupo teatral Cena Aberta, do Serviço Social do Comércio (SESC) de Caruaru, fundado em 1980 pelo ator e diretor Severino Florêncio, foi o primeiro grupo de Teatro que integrei. Sob direção de Moisés Gonçalves, estive nas montagens dos espetáculos "Rasto Atrás" (2018), "Democracia" (2019), "Admirável Homem Novo ou Massa Amorfa (2019)" e "Radioteatro: O Delicado" (2020).

ideias sobre teatro", escrito por Gaulier (2016), no qual a arte-educadora Soledad Yunge, em um texto intitulado "Por que as pessoas deveriam ler seu livro no Brasil, senhor Gaulier?", afirma que:

> Philippe Gaulier é considerado um dos grandes mestres do teatro contemporâneo, mais conhecido pelo trabalho com as linguagens do *clown* e do bufão. Todavia, quem conhece a sua escola e foi exposto ao seu olhar sabe que suas ideias extrapolam o trabalho com uma linguagem ou gênero em particular. Shakespeare, Tchekhov, as tragédias gregas, o melodrama, entre outros, são o "objeto" e pretexto do jogo. Ele busca, nos alunos dispostos a se arriscar, o resgate do prazer do jogo e da cumplicidade com seus pares, tal como vivenciados na infância (Yunge, 2016, texto de orelha de livro).

Portanto, tenho buscado defender em minha prática artística e docente, que qualquer poética teatral deve abrir espaço para o jogo, seja na construção individual da personagem, seja na relação com seus pares. Além disso, os trabalhos cênicos que mais me interessam são aqueles em que os/as atores/atrizes estão visivelmente em estado de jogo, com os olhos brilhando pelo prazer da brincadeira (Gaulier, 2016). Porém, um problema que costuma acontecer conosco, artistas de Teatro, é o de levar o jogo a sério demais e esquecer de se divertir no processo. Por isso, tenho enxergado na palhaçada, no jogo cômico, uma forma de trabalho que tem o prazer e a diversão como fatores fundamentais para a sua realização. Fazer brincando, levar a sério sem perder o prazer.

Acontece que, para fazer com que os alunos, alunas e alunes pudessem começar a entender e a experimentar a ideia de jogo que eu pretendia aplicar em sala de aula, eu precisava que eles estivessem nutridos do entendimento do que é a Arte teatral e de como ela acontece através dos tempos e das sociedades, desde o seu "surgimento" até os dias atuais. Por isso, optei, nos primeiros três meses de aula (de julho a outubro de 2023), por uma metodologia teórico-prática, que apresentasse e debatesse a presença do Teatro na humanidade (claro, de maneira panorâmica, abrangente e resumida, mas que contemplasse não só o mundo ocidental, como também as poéticas teatrais presentes no oriente).

A opção por iniciar as aulas a partir do ensino da História do Teatro não foi feita por acaso. Até pouco tempo, antes de submeter o projeto desta pesquisa para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, eu nunca havia pensado sobre a possibilidade de escrever o meu Trabalho de Conclusão de Curso acerca da técnica da palhaçaria, muito menos da bufonaria, com a qual eu tive quase nenhum contato dentro da Universidade. Mas de uma coisa eu sabia: tenho, desde o primeiro período da graduação,

um grande interesse pela História Mundial do Teatro e com certeza esse interesse estaria presente na minha prática docente e, consequentemente, na minha monografia.

Desde que comecei a ler o livro “História Mundial do Teatro”, da historiadora alemã Margot Berthold (2001), por conta própria, no início da graduação, no período de quarentena da pandemia da covid-19, surgiu em mim um grande interesse em entender os caminhos que o Teatro percorreu na História da humanidade, nas diversas sociedades. Isso fez com que eu passasse a acreditar que quaisquer poéticas e fazeres teatrais, têm três elementos fundamentais em comum: a coletividade, o exercício da imaginação (ou a crença/fé no imaginário) e o prazer do jogo. E são essas coisas que eu desejo cultivar e fomentar em minhas aulas.

Por isso, quando precisei elaborar os famosos planos de aula e definir os objetivos que eu pretendia atingir enquanto professor de Teatro no IFPE, o meu interesse pela História do Teatro voltou à tona e eu decidi planejar as aulas dos três primeiros meses de encontros seguindo a linha temporal da presença da teatralidade na História humana, baseado no livro "História Mundial do Teatro" (2001), que, dos que conheço, traduzidos para o português, me parece o estudo acerca da História do Teatro que mais contempla e dá igual importância ao oriente e ao ocidente do mundo, mesmo que de maneira resumida e generalista, de certa forma. Eu pretendia, desde o início, fazer com que os alunos entrassem em contato com uma perspectiva histórico-crítica do Teatro, mesmo que resumidamente.

Nas minhas aulas no IFPE, eu queria que eles começassem a perceber que o Teatro é tão antigo quanto a humanidade (Berthold, 2001). E que para entender o Teatro de hoje, precisamos conhecer o seu percurso histórico. Além disso, eu tinha o interesse de desconstruir possíveis preconceitos que esses estudantes pudessem ter em relação à Arte teatral, abrindo suas consciências para um entendimento expandido dessa Arte e preparando o terreno para a chegada das figuras revolucionárias e subversivas do palhaço e do bufão.

3. A VIAGEM NO TEMPO E O ENCONTRO COM O BUFÃO • capítulo 2

Neste segundo capítulo, narro os primeiros encontros com os alunos-pesquisados, exponho as referências nas quais me baseei para as discussões feitas nessas aulas e descrevo alguns exercícios de jogo que utilizei nas nossas práticas desse período. Além disso, explico como introduzi os alunos nos estudos e nas práticas das figuras cômicas e como chegamos na figura do bufão.

3.1. A formação da turma, a primeira aula e os primeiros acordos

"Basta um nadica de nada para incendiar a imaginação"
(Gaulier, 2016, p. 78).

Lembro-me muito bem da primeira aula que ministrei no Grupo Arte em Movimento (GAM), do NAC do IFPE:

Eu estava muito ansioso. Meu coração palpitava forte. Em primeiro lugar, porque eu fui aluno do IFPE (fiz meu ensino médio, de 2016 a 2019, no IFPE *campus* Caruaru e sou formado em técnico em Segurança do Trabalho pelo Instituto) e conheço bem o rigor e o compromisso da Instituição com a qualidade da construção do conhecimento de seus estudantes; em segundo lugar, porque eu nunca tinha dado aulas para adolescentes (e eu sabia que se eles fossem tão enérgicos quanto eu fui no meu Ensino Médio, as dificuldades que eu teria enquanto professor seriam muitas. Pedi muito ao universo para que ele não me desse o troco e não me retribuísse todo o trabalho que dei aos meus professores e professoras).

Sendo assim, no dia da primeira aula, 8 de julho de 2023, cheguei na sala destinada às aulas de Teatro uma hora antes do horário de início dos nossos encontros, para preparar o espaço da sala e me preparar energética e corporalmente, com exercícios de aquecimento, alongamento e respiração. Coloquei músicas que tentam reproduzir os sons dos

instrumentos musicais[12] utilizados em sociedades rupestres[13] ocidentais, pois, como eu optei por seguir a linha temporal proposta pela pesquisadora Margot Berthold, a primeira aula foi sobre "A teatralidade na Pré-história" e a noção de coletividade.

Por isso, enquanto os alunos iam entrando na sala, eu mantive a *playlist* assumindo o controle da ambientação sonora do espaço e permaneci em silêncio, voltando sempre a atenção para a minha respiração, na tentativa de construir um ambiente quase espiritual, no intuito de fazer os alunos se conectarem com uma espécie de "energia ritualística". Confesso que me diverti com algumas reações de alunos e alunas, que tinham um certo estranhamento ao entrarem na sala e encontrarem aquela performatividade ritualística-silenciosa. Deu certo.

Todos eles ingressaram no espaço tentando fazer o mínimo possível de barulho e sentaram tentando manter a postura ereta. Quando o relógio marcou 13:10, quebrei o silêncio verbal que havia se estabelecido e informei que, antes de nos apresentarmos oralmente uns aos outros, iríamos nos conhecer corporal e energeticamente (sempre fui uma pessoa muito cética em relação à espiritualidade e às questões sobrenaturais, mas tenho utilizado o termo "energia[14]", no sentido de sensação, interação, troca, contato, conexão com o outro e consigo próprio, pois sinto que esse termo dá conta de descrever uma certa atmosfera sensorial e coletiva existente nos processos teatrais, em sala de aula ou nos palcos).

Para isso, pedi que todos escolhessem um lugar da sala onde se sentissem confortáveis para deitar. Quando estavam todos deitados, pedi que abrissem um pouco as pernas e colocassem os braços acima da cabeça, numa posição que lembra as estrelas-do-mar. Fiz isso com base nos exercícios dos Padrões Neurológicos Básicos (PNB), propostos por Rudolf Van Laban e Irmgard Bartenieff, que encontrei no livro da Ciane Fernandes (2002), "O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na

---

[12] O professor da Universidade de Oxford, Tom Higham, junto a um grupo de estudantes-pesquisadores encontrou flautas de ossos de passarinhos e dentes de marfim em uma caverna do sul da Alemanha datadas entre 42 e 43 mil anos. Existem várias matérias jornalísicas sobre essa notícia, uma delas foi feita pelo jornal G1 e está disponível no link: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/05/pesquisadores-encontram-instrumentos-musicais-mais-antigos-do-mundo.html>. Acesso em 04 dez. 2023.

[13] Optei por utilizar o termo "rupestres" ao invés de "pré-históricas", me baseando no que defende Ariano Suassuna (1987), no texto "Uma Teoria da Arte Rupestre".

[14] A palavra "energia" é muito usada no universo teatral e é comumente associada ao autor e pesquisador italiano de Teatro Eugênio Barba (1994), já que ele escreve esse termo centenas de vezes em seu livro "A Canoa de Papel: tratado sobre Antropologia Teatral". Luís Otávio Burnier (2009), uma das referências que utilizei neste trabalho, também usa diversas vezes a palavra "energia" em seu livro "A arte de ator: da técnica à representação".

formação e pesquisa em artes cênicas"[15], que consegui com a professora Vika Schabbach[16].

Após passarem pelos tipos de respiração e movimento propostos pelo sistema Laban/Bartenieff, pedi que andassem pelo espaço e percebessem as mudanças sofridas no corpo após os exercícios. "Como estava o corpo de vocês antes e como ele está agora? O que está tremendo, coçando, pulsando? Onde está doendo? O que o corpo de vocês está pedindo para fazer? Que vontades possuem os corpos de vocês?". Além disso, durante os exercícios, pedi para eles internalizarem a palavra "coletividade", para que pudéssemos conversar sobre ela em uma próxima etapa. Fizemos, depois disso, um aquecimento dos pés a cabeça, que aprendi com o professor Roberto Lúcio[17], na disciplina Tópico de Práticas Teatrais para Performance.

Após o aquecimento, fizemos um jogo chamado "Telefone sem fio corporal"[18], no qual os alunos ficavam organizados em uma fila indiana e o último da fila mostrava ao penúltimo uma série de movimentos que significava uma frase simples (ex.: eu gosto de cantar), para que este passasse a mesma sequência de movimentos ao próximo, até que os mesmos movimentos chegassem ao primeiro da fila, que deveria verbalizar a frase que a série de movimentos significava.

O intuito do jogo era fazer com que os alunos-jogadores percebessem que deveriam prestar muita atenção ao outro para que os movimentos não fossem alterados durante o percurso e isso fazia com que eles ampliassem a atenção para o coletivo, enquanto os movimentos eram passados de uma pessoa para outra. Porém, mesmo tentando prestar bastante atenção, o movimento era sempre alterado drasticamente até chegar à primeira pessoa da fila. Isso deixava o jogo mais engraçado e os alunos e alunas foram entendendo aos poucos que o erro era parte integrante do jogo e que a diversão do jogo estava justamente no fracasso.

Foi bem interessante ver como esse jogo despertou neles um senso de grupo, de comunhão e de prazer, pois sempre que os movimentos eram alterados, eles começavam a

---

[15] FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

[16] Virginia Maria Schabbach, também conhecida como Vika, é atriz, dramaturga, doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e docente na graduação em Licenciatura em Teatro da UFPE. Foi minha professora nos componentes curriculares Interpretação 1, Voz e Movimento 2, Voz e Movimento 3, Laboratório da Encenação, Sonoplastia e TCC 2.

[17] Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, docente na graduação em Licenciatura em Teatro da UFPE e foi meu professor nas disciplinas Fundamentos da Pedagogia do Teatro, Interpretação 2, Tópico de Práticas Teatrais para Performance e Montagem Pedagógica.

[18] É importante registrar que nem todos os jogos que utilizo em sala de aula eu consigo apontar a origem ou mesmo onde os aprendi. Fui aprendendo esses jogos na prática, em aulas e oficinas. Além disso, de acordo com as especificidades de cada turma, eu vou adaptando os jogos e reformulando as regras e os objetivos.

rir e se divertir, ao invés de julgar o outro jogador. Passados uns bons minutos de jogo, pedi que sentássemos todos em roda e iniciei pedindo para que um por um, falassem os seus nomes, seus pronomes, ou como gostariam de ser chamados, suas idades e o curso que faziam no IFPE (essa, para os que estudavam na Instituição).

Estavam presentes nessa primeira aula 18 alunos e alunas, com idades entre 15 e 42 anos. Sendo assim, fica notório que eu estava lidando com uma grande diversidade etária, de gênero, e de opiniões; isso fez com que eu planejasse as aulas com maior cuidado e ludicidade, para que todas as pessoas pudessem aprender e se divertir durante o processo. Depois dessa rodada de apresentações, dei início à conversa sobre a teatralidade na Pré-história. Para essa conversa, além do livro da Margot Berthold, me baseei muito no texto "Uma Teoria da Arte Rupestre", que transcreve uma fala feita pelo professor e dramaturgo Ariano Suassuna, na abertura do 4° Seminário "O Mundo Simbólico na Pré-história do Nordeste", que aconteceu na UFPE no ano de 1987, na qual ele diz que:

> A Arte, em qualquer tempo e em qualquer lugar, foi, e será sempre, uma daquelas tentativas de resposta que o Homem empreende perante o desafio do mundo, o enigma do Universo, o segredo da Vida e da Morte. O que pode variar - e varia - é a maneira de cada comunidade enfrentar esses problemas e realizar sua Arte peculiar e singular (Suassuna, 1987, p.127).

A partir desse texto, que me foi apresentado pelo professor Luís Reis[19], alguns preconceitos em relação à Pré-história (termo esse que também possui uma carga preconceituosa) foram desconstruídos em mim e eu comecei, então, a entender a Arte como uma necessidade humana comum a todas as sociedades do mundo. Foi a partir daí que comecei a entender que é possível encontrar boas obras de arte em qualquer tempo e em qualquer lugar. E era isso que eu queria que meus alunos começassem a compreender desde o primeiro contato com o processo teatral, para que eles entrassem nesse trabalho abertos a novas formas de perceber o mundo, a Arte e, mais especificamente, o Teatro.

A roda de conversa foi bastante proveitosa, pois antes mesmo que eu pudesse citar o termo "Pré-história", uma aluna, quando eu fiz a pergunta: "quando vocês acham que o Teatro surgiu?", respondeu da seguinte maneira: "eu acho que, se a gente entende o Teatro como uma forma de expressão e comunicação, ele surgiu desde a Pré-história, porque desde lá as pessoas já se expressavam com o corpo". Nesse momento eu fiquei todo arrepiado e comecei a falar o que Margot Berthold e Ariano Suassuna pensavam sobre essa

[19] Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis é pesquisador, doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco e docente na graduação em Licenciatura em Teatro da UFPE. Foi meu professor das disciplinas Fundamentos da Linguagem Teatral, Teatro no Brasil e Teatro em Pernambuco.

questão. Deixei claro que a palavra “Teatro” surgiu na Grécia, mas que a teatralidade como a entendemos hoje, surgiu junto com a humanidade. Para argumentar isso, levei imagens impressas de instrumentos musicais “primitivos” e pinturas rupestres, que nos mostram que a Música, a Dança e a Teatralidade já aconteciam naquele espaço-tempo.

Figura 1 - Instrumentos musicais “primitivos”

Fonte: H. Jensen/Universidade de Tübingen (2009)

Figura 2- Xamã Feiticeiro, representação terioantropomórfica encontrada na caverna de Les Trois-Frères, Dordogne, França, datada de 14 mil anos atrás

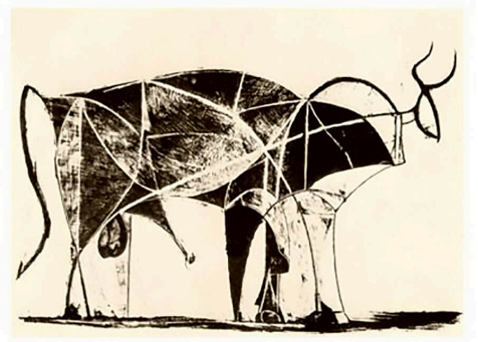
Fonte: Ilustração extraída de Lascariz (2011) a partir de desenho feito pelo abade Henri Breuil (1877-1961).

Além dessas imagens, também mostrei duas outras: uma de um touro representado em uma pintura rupestre e outra de um touro representado em uma pintura cubista, feita pelo pintor Pablo Picasso; na intenção de mostrar, assim como fez Ariano Suassuna no seminário sobre Arte Rupestre, que não é possível dizer que uma obra é pior que outra ou que os artistas rupestres são menos habilidosos que artistas de outros movimentos artísticos.

Figura 3- Pintura rupestre feita em Lascaux, Montignac, França. Datada de aproximadamente 17 mil anos atrás

Fonte: Reprodução da internet

Figura 4 - Litografia "El toro - quinta etapa"



Fonte: Pablo Picasso (1945), reprodução da internet

Essas imagens foram importantes para a conversa que foi se desenvolvendo sobre representações na Arte, não-realismo, criação da Beleza e criação coletiva. Nesse momento, outra aluna citou a palavra "coletividade" e disse que sentiu nos exercícios anteriores que o grupo todo estava unido e trabalhando junto, em comunidade.

Depois dessa ótima conversa e desse alinhamento de ideias, pedi para que fechássemos mais a roda até que todos estivéssemos com os ombros encostados uns nos outros, então coloquei no centro dessa roda uma luminária em formato de lua, com uma luz vermelha, e disse que faríamos um "ritual de acordos coletivos" perante a nossa lua sagrada de sangue. Comecei dizendo que eu tinha alguns acordos para sugerir e que se alguém não concordasse com o que estava sendo proposto, era só levantar a mão.

Os acordos feitos foram: deveremos tentar ao máximo não nos atrasar para a aula; devemos levar água e estar com roupas confortáveis e leves; devemos ser honestos uns com os outros e sinalizar sempre que houver algum problema, algum desconforto ou qualquer outra questão a ser compartilhada; devemos tentar sempre incluir todo mundo nas conversas e interações; devemos sempre respeitar uns aos outros e nos enxergar como colegas de trabalho, além de qualquer outra coisa; devemos respeitar o espaço e a aula como um lugar e um momento de trabalho e investigação; e, por fim, devemos nos divertir.

Esse momento da aula foi muito especial, porque as pessoas começaram a falar os seus medos e as suas vontades. Uma das alunas disse que já tinha tentado fazer Teatro antes, no IFPE, mas desistiu por não ter se sentido acolhida por antigos integrantes; então outras pessoas disseram que não iam deixar ela desistir dessa vez. Outra aluna disse que ela e os outros mais antigos do grupo estavam muito abertos a ajudar todo mundo em qualquer dificuldade. E outros alunos mostraram grande entusiasmo com o processo que estávamos começando a construir. Eu, particularmente, fiquei muito feliz e satisfeito com tudo que vivenciamos nessa aula e com as pessoas que eu tinha acabado de conhecer.

Para finalizar a aula, peguei alguns materiais (temperos, pratinhos descartáveis, pincel, cola, água e guardanapos) e fiz três tintas naturais, seguindo um tutorial do *Youtube*[20]. Uma das tintas era à base de café, outra de açafrão e outra de páprica defumada. Com as tintas prontas, peguei uma cartolina e pedi que cada aluno/a fizesse a sua pintura "rupestre", com as mãos, representando os desejos que eles tinham para as próximas aulas e para esse novo processo teatral. Pelo que notei, eles se divertiram bastante e, no final, ficamos com uma bela obra de arte coletiva.

Figura 5 - Obra: "Rupestre"

Fonte: Acervo pessoal (2023)

[20] LIMA, Renata. **Como fazer tintas Naturais**, Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyWgMmr9A-w&pp=ygUYY29tbyBmYXplciB0aW50YSBuYXR1cmF>. Acesso em 7 jul. 2023.

3.2. Eu Sou Eu e Sou o Outro

“– Oiê, tô aquiê!
Aí a gente se abraça”
(Gaulier, 2016, p. 67).

Analisando agora, com um certo distanciamento temporal, percebo que a primeira aula já rascunhou e deu indícios do que viria adiante. Houve, desde o início, o exercício da coletividade, do olhar para o outro; a discussão sobre o Belo e o Feio na Arte; a conversa sobre um conceito mais expandido de teatralidade; uma conversa sobre os comportamentos espetaculares na vida cotidiana; e o jogo cômico como impulsionador da aprendizagem guiada pelo prazer da brincadeira.

Sendo assim, nas aulas seguintes, busquei aprofundar a “abertura” do olhar-para-o-outro. Um dos exercícios que fiz e que trouxe um ótimo resultado foi o do “Eu Sou Eu e Sou o Outro”; que acontece da seguinte forma: eu peço que os/as alunos/as caminhem pelo espaço, voltando a atenção à própria respiração. Em seguida, peço que repitam, internamente, a frase “eu sou eu e sou o outro” sem parar, de diversas formas, mudando a entonação das palavras, tentando entender o que essa frase significa para cada um/a deles/as (eu costumo perguntar: para você, essa frase fala de empatia, de se colocar no lugar do outro? Ou fala sobre a possibilidade de você ser um outro, ter um duplo? Ou as duas coisas?). Então, peço que comecem a externalizar essa frase, quase como um sussurro, ao mesmo tempo em que vão aumentando a velocidade de sua caminhada. A partir das minhas indicações, o volume da frase e os movimentos dos alunos vão aumentando até o ponto que chamo de “explosão”, quando todos gritam: EU SOU EU E SOU O OUTRO!

Esse exercício tem um efeito muito interessante, porque faz com que todos “explodam” juntos e se sintam parte de um grupo com vários “eus”, com vários indivíduos disponíveis a se colocar no lugar do outro. A segunda etapa desse exercício se chama “Eu Estou Disponível para Acolher o Seu Trabalho” e acontece da seguinte maneira: depois de tomarem consciência de si mesmos e do Outro, peço que continuem caminhando pela sala e quando seus olhos encontrarem os olhos de outra pessoa, digam a frase “eu estou disponível para acolher o seu trabalho” (enfatizo que essa frase deve ser dita com honestidade, olhando fundo nos olhos uns dos outros. Peço que só digam a frase se realmente, profundamente, estiverem disponíveis para acolher o outro).

Criei esse exercício em uma oficina de Biodrama que dei na UFPE em dois momentos diferentes: o primeiro, no projeto Terça em Cena[21] e o segundo para alunos do curso de Pedagogia[22]. A segunda etapa desse exercício sempre me surpreende, porque surgem coisas muito interessantes dessa interação: as pessoas costumam se abraçar, chorar, resistir em olhar para o outro, desviar o olhar e dizer a frase rapidamente, para se livrar do exercício. Mas uma coisa é certa: esse simples exercício de olhar para o outro e de se colocar disponível para acolhê-lo sempre toca em questões muito profundas dos participantes.

Desenvolvi esse exercício a partir de uma aula de palhaçaria, na disciplina Metodologia do Ensino de Teatro 4. A professora Marianne Consentino aplicou conosco o "jogo do chapéu", que consistia em pintarmos o nosso nariz com a cor de nossa escolha, colocarmos um chapéu, irmos até o público e olhar demoradamente para cada uma das pessoas que estava na plateia. Esse jogo foi muito importante para mim, pois foi quando eu entendi verdadeiramente a importância e a dificuldade de olhar honestamente, sem truques, para outra pessoa. Parece que ao olhar para alguém, também nos permitimos ser olhados e isso pode ser invasivo, pois o olhar revela muito. Não dizem que os olhos são o espelho da alma?

Acontece que o palhaço precisa treinar a "abertura" e a sensibilização do seu olhar, pois ele precisa ser ultrassensível aos outros e reagir a tudo o que lhe chega (Lecoq, 2021). Por isso, optei por aplicar esse exercício com meus alunos desde as primeiras aulas, para que eles/as começassem a se confrontar com a presença do outro e, a partir disso, fossem derrubando as barreiras da individualidade (apenas as que prejudicam a relação honesta com os outros, já que entender e respeitar suas particularidades também é uma qualidade importante do palhaço e do ator, em geral).

Quando fizemos uma roda para conversar sobre esse exercício, os/as alunos/as relataram como tinha sido bom e o quanto eles/as tinham sido atravessados por isso. A maioria deles/as disse que se sentiu mais livre e mais acolhida dentro do grupo; outra parte disse que não esperava que seria tão difícil olhar para outra pessoa e que tomaria um tempo para pensar sobre isso.

---

[21] O projeto Terça em Cena nasceu de uma iniciativa estudantil, promovida pelo Diretório Acadêmico do curso de Teatro da UFPE e tem como principais objetivos incentivar a produção artística dos discentes e promover a ocupação de pauta do Teatro Milton Baccarelli. Em 2022, eu apresentei o meu monólogo "Travessia de Vida, Outro Exemplo" nesse projeto e dei a oficina "A Autoescrita, o Biodrama e a Voploschénie".

[22] A partir da apresentação do meu monólogo no Terça em Cena, fui chamado pela professora do Centro de Educação da UFPE, Jaileila de Araújo Menezes, para ministrar uma oficina sobre Teatro, memória e escrita, para seus alunos do curso de Pedagogia, na disciplina Processos Interativos no Espaço Escolar.

Em mim, particularmente, esse exercício também teve um efeito muito positivo: antes de encontrar esses alunos e alunas, eu tinha um certo receio de trabalhar com adolescentes, porque eu considerava uma fase da vida muito conflituosa, na qual as pessoas ainda estão se entendendo enquanto sujeitos, estão construindo suas personalidades e, convenhamos, uma fase com muita rebeldia e insegurança pessoal. Porém, esse exercício me mostrou que eu estava lidando com pessoas muito disponíveis, muito interessadas e que, apesar das diferenças de idade dentro do grupo, estavam abertas para acolherem umas às outras, nas suas particularidades.

3.3. A continuação do percurso histórico

"Ser trazido de volta! Voltar! Essa deve ser a exigência de um ator!"
(Gaulier, 2016, p. 52).

Para que eu atingisse o objetivo de apresentar aos meus alunos uma ideia expandida de Teatro, que não valorizasse apenas o texto e os personagens protagonistas, mas que desse igual importância aos diversos fundamentos da linguagem teatral (o cenário, o figurino, a maquiagem, a sonoplastia, a iluminação, o gesto, a palavra, o movimento, entre outros), as aulas seguintes também foram planejadas a partir de um recorte histórico e em cada uma delas eu tinha o objetivo de trazer um novo fundamento da Arte teatral ou uma nova perspectiva dessa Arte. Na terceira aula, por exemplo, aproveitei os escritos de Margot Berthold (2001) sobre um recorte do Teatro de Sombras de *Karagöz*[23], feito na Turquia, e do *Wayang*[24], da Indonésia, para explorar com os alunos como a brincadeira acontece no *Teatro de Sombras*.

Já na quarta aula, trabalhamos a ideia de Música e de sonoplastia no Teatro. Fiz essa escolha porque, segundo Margot Berthold (2001), no antigo império de Huang Ti, considerado fundador da nação chinesa, a Música era considerada o mediador que conciliava o céu e a terra e representava a paz e a ordem. Essa investigação com a Música no Teatro foi bem interessante, pois fomos percebendo juntos que o som e a ausência dele, o silêncio, podem ser trabalhados de inúmeras maneiras dentro de um espetáculo. Nesse

[23] Segundo Berthold (2001), o Teatro de Sombras de *Karagöz*, surgido por volta do século XIII, na Turquia, "era a diversão predileta tanto do povo quanto da corte do sultão. Era apresentado em casamentos e circuncisões" (Berthold, 2001, p. 28).
[24] O *Wayang*, ainda segundo Berthold (2001), é um tipo de Teatro de Sombras, que surgiu na Indonésia, e chegou em Bali por volta do século XV, onde se desenvolveu e se tornou uma das mais belas e famosas formas artísticas do sudeste da Ásia, que acontece até os dias atuais.

dia, gravamos um áudio que chamei de “a sonoridade da turma”[25], pois fizemos uma espécie de música com vários objetos aleatórios que os/as alunos/as levaram para a aula. A partir dessa e de outras experimentações sonoras, descobri que alguns/mas alunos/as têm uma certa habilidade musical e, mais tarde, foram esses/as alunos/as que construíram a sonoplastia da performance que fizemos e a qual eu descrevo detalhadamente no terceiro capítulo deste relato.

Na quinta aula, entramos em um breve contato com o Teatro *Nô*, que surgiu e se popularizou no Japão por volta do século XIV e que necessita de uma alta concentração do ator em seu trabalho físico e mental (Berthold, 2001). Além disso, o Teatro *Nô* faz o uso de máscaras para a sua realização. “A máscara confere ao ator uma forma de vida mais elevada e quintessencial. As máscaras entalhadas dos atores *nô* são, por si próprias, obras de arte de alta qualidade, simbolizam a personagem em sua forma mais pura, limpa de qualquer imperfeição” (Berthold, 2001, p. 84).

Por isso, fizemos um trabalho com máscaras de papel machê, feitas por um dos alunos. Mergulhamos, assim, em uma investigação corporal do movimento, dos gestos, da contração e do relaxamento dos músculos. Exercitamos o estado de meditação, a respiração que guia a movimentação do corpo, os movimentos que começam e terminam sem pressa, a utilização das máscaras e seu significado na História do Teatro. Segundo Ortega y Gasset (2019), a máscara é uma das mais antigas invenções da humanidade e representa o desejo dos seres humanos de transcender a sua realidade e viver, mesmo que momentaneamente, uma outra. Esse primeiro contato com uma máscara expressiva[26] foi muito importante para o processo, pois ela abriu o caminho para a chegada das máscaras do palhaço e do bufão.

---

[25] Você pode ouvir a sonoridade da turma no seguinte link: <https://drive.google.com/file/d/1KaeuJrgvi239KNhLDA1sh-6K8nHRlIGW/view?usp=sharing>.

[26] O autor em que mais me baseio para trabalhar as máscaras teatrais é Jacques Lecoq (2021), que teve grande parte de sua vida dedicada à investigação da importância das máscaras no fenômeno teatral. Para ele, “máscaras expressivas” é um termo genérico que abarca todas as máscaras que não são a “máscara neutra”, que, por sua vez, é uma máscara que não expressa sentimento algum, que está em equilíbrio de tensões, em estado de meditação. Por isso, existe uma infinidade de máscaras expressivas, que incluem, inclusive, as máscaras dos palhaços e as dos bufões.

Figura 6 - Máscara de papel machê feita por um dos meus alunos

Fonte: Acervo pessoal (2023)

Dando continuidade à investigação da máscara e da expressividade teatrais, estudamos na sexta aula um recorte do Teatro na Grécia Antiga. Descobrimos a etimologia da palavra "Teatro": o "lugar de onde se vê". A partir disso, conversamos sobre o lugar e a importância do espectador para o fenômeno teatral. Aprendemos que só faz sentido fazer Teatro para e com o *outro*. "O principal motor do jogo [no Teatro] está nos olhares: olhar e ser olhado" (Lecoq, 2021, p. 57). Ainda nessa aula, descobrimos a presença do impulso do jogo na tragédia grega[27], assim como defendem Lecoq (2021) e Gaulier (2016), e entendemos algumas particularidades e diferenças entre a tragédia e a comédia.

A partir disso, percebemos que o humor é político e que carrega, muitas vezes, uma alta criticidade. Aprendemos, também, que a "graça" se dá de maneiras diferentes em cada cultura; o que é engraçado para mim, pode não ser engraçado para o outro e isso é muito particular de cada grupo social. Perceba, leitor/a, que fui traçando um caminho investigativo acerca da presença das figuras cômicas em manifestações teatrais que aconteceram e acontecem em diversas partes do mundo e em diversos períodos da História humana. Sempre que entrávamos em contato com algum período da História do Teatro, mesmo que resumidamente, eu buscava colocar um foco e estimular a curiosidade dos meus alunos sobre como se caracterizava a comicidade naquele espaço-tempo específico.

Na aula seguinte, trabalhamos um resumo do Teatro que acontecia no antigo império romano. Nesse encontro, nós estudamos a presença do circo e das figuras cômicas nos *Ludi Romani* (os famosos jogos romanos). Entendemos brevemente o surgimento do cristianismo e a sua influência no Teatro da época. Conhecemos a ideia da "política do pão

[27] Em seus livros "O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral" e "O Atormentador: minhas ideias sobre teatro", Lecoq (2021) e Gaulier (2016), respectivamente, reservam pelo menos um capítulo para discutir a importância da tragédia grega e uma possível reinvenção dessa tragédia, nos dias de hoje. Ambos defendem que as relações entre o herói, o corifeu e o coro são um território propício ao impulso de jogo.

e circo", que era uma técnica de apaziguamento e de distração da população, através do oferecimento, por parte do Estado, de alimentos, espetáculos, jogos e cerimônias esportivas. "O teatro de Roma fundamentava-se no mote político *panem et circenses* - pão e circo - que os estadistas astutos têm sempre tentado seguir" (Berthold, 2001, p. 139).

Foi nessa aula que eu introduzi os estudos sobre a figura do palhaço e que fizemos vários jogos usados nas aulas que tive de palhaçaria e no grupo de estudos "Palhaçada na sala de aula". Comecei com o "jogo da bola com nomes", que consiste em formar uma roda com os alunos e pedir que joguem uma bolinha de borracha para outro integrante da roda, depois de chamar o seu nome. Esse é um bom jogo para se fazer nas primeiras aulas, quando os alunos ainda não sabem muito bem os nomes uns dos outros. Apesar de estarmos no sétimo encontro, o grupo ainda estava se estabilizando, pois alguns integrantes foram saindo e outros foram chegando, então nem todo mundo se conhecia naquele momento.

Por isso, esse jogo funcionou bastante, já que eles precisavam pensar rápido para não quebrar o ritmo e isso fazia com que eles se confundissem bastante e fossem aprendendo aos poucos os nomes uns dos outros. Além disso, incluí a seguinte regra: se a bolinha caísse no chão, todo mundo da roda deveria tocar a bunda no chão e depois voltar ao jogo. Essa regra fez com que o jogo trabalhasse a aceitação do erro e a noção de coletividade (se um errava, todos erravam juntos), tornando o jogo mais divertido e dinâmico.

Depois desse, fizemos o jogo "Mr. Hit" (traduzido como "Senhor Pancada", o qual aprendi com a professora Marianne Consentino), que acontece da seguinte forma: ainda em roda, uma pessoa chama o nome de outra, então essa pessoa que foi chamada deve dar um toque nas costas de um dos colegas que estão ao seu lado (ou o do lado direito ou o do lado esquerdo); esse/a colega que recebeu o toque deve chamar o nome de outra pessoa (não pode ser a pessoa que o tocou); assim o jogo continua e quem erra, sai da roda. Esse exercício trabalha a concentração, a rapidez da escolha (do nome ou do toque), o estado de presença e a aceitação do erro, que é um fator importantíssimo para o trabalho na palhaçaria, pois "o *clown* é aquele que 'faz fiasco', que fracassa em seu número" (Lecoq, 2021, p. 185).

A brincadeira seguinte foi "Jacques à dit" (traduzida como "Baltazar Mandou". Tanto esse jogo como o anterior estão descritos na tese de doutorado da minha professora e

orientadora Marianne Consentino[28]), que consiste em um líder (eu, no caso) dizer a frase "Baltazar mandou…" e dar algum comando ao grupo; por exemplo: "Baltazar mandou correr" ou "Baltazar mandou ficar parado". O grupo só deve obedecer aos comandos ditos após a frase "Baltazar mandou"; se o líder disser, por exemplo, "corram!" ou "podem parar!", o grupo não deve obedecer. O único que dá ordens é o Baltazar (autoridade que todos obedecem sem saber quem é). Quem erra, leva três toques levinhos no braço ou na perna. Esse é um jogo muito divertido, principalmente se o líder consegue enganar os outros jogadores e fazê-los obedecer a um comando que não é do Baltazar. O erro, nesta brincadeira, faz tudo ficar mais engraçado, até para quem o comete.

Por fim, o último jogo que fizemos nesse dia foi o "pega-pega com nomes", que se configura da seguinte maneira: um jogador, chamado de "o pega" estabelece o olhar com outro, que automaticamente se torna a vítima. Depois de mostrar com o olhar quem foi a vítima escolhida, o pega deve correr atrás dela com o objetivo de tocá-la. No entanto, antes de ser tocada, a vítima pode chamar o nome de outro jogador (que a princípio não estava em atividade, apenas observando e aguardando ser chamado); nesse momento, o jogador que teve seu nome chamado passa a ser "o pega", enquanto o antigo "pega" passa a ser "a vítima" e o jogo continua. Se a vítima for tocada, ela sai do jogo e "o pega" escolhe outra pessoa para ser a vítima. Durante a brincadeira, fui dando alguns comandos; por exemplo: "agora façam tudo em câmera lenta!" ou "agora 'o pega' é um monstro horrendo e 'a vítima' é um/a mocinho/a indefeso/a!".

Após todos esses jogos, iniciamos uma conversa reflexiva acerca do que chamei de "a energia do palhaço". Eu defendi em sala que o palhaço deve ter essa energia da brincadeira, esse corpo lúdico, essa atitude de jogo que eles, os alunos, experimentaram nos jogos que tínhamos acabado de jogar. Assim como afirma Gaulier (2016), o *clown* é um bobo colossal, por isso o artista que coloca a máscara do palhaço deve deixar transparecer a sua ingenuidade, o seu risível. Lecoq (2021) reforça isso quando afirma que o nariz vermelho, lembrando: a menor máscara do mundo, permite tirar do indivíduo a sua ingenuidade e a sua fragilidade.

---

[28] CONSENTINO, Marianne. **O Rei Lear no meu Quintal:** formação, percurso e método no trajeto poético de uma encenadora. 2014. Tese de doutorado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

3.4. A Idade Média e a beleza grotesca

“Toda criatura sob o império do prazer, da liberdade, é bela!”
(Gaulier, 2016, p. 59).

Precisei fazer um subcapítulo só para a oitava aula, pois foi nesse dia que experimentamos as técnicas da bufonaria e foi o momento em que, por causa disso, mudei um pouco as rotas da minha pesquisa. Tenho bastante coisas a dizer sobre esse encontro.

A partir da linha temporal da História do Teatro estabelecida por Margot Berthold (2001), destinei o oitavo encontro a um breve estudo do Teatro na Idade Média europeia (mais especificamente na França do século XVI). Fiz isso, porque, no mesmo período em que estava ministrando essas primeiras aulas no IFPE, eu estava estudando o livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, do historiador e linguista russo Mikhail Bakhtin (1987), no grupo de estudos “Palhaçada na sala de aula”.

Esse livro foi o primeiro escolhido para os estudos desse grupo e, a partir dele, comecei a entender a relação entre o *Teatro* e o *carnaval* e aprender sobre a importância social dessa festa. O que esta pesquisa tem a ver com o carnaval? Tudo! Segundo Bakhtin (1987), o carnaval permite o exercício da liberdade, da fuga das regras e leis da vida cotidiana, e “se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na verdade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (Bakhtin, 1987, p. 7). Era isso que eu queria atingir no processo com meus alunos: a carnavalização da vida, a brincadeira da festa, o jogo coletivo do carnaval e o exercício da liberdade, através do Teatro.

Além disso, Bakhtin (1987) tece importantes comentários acerca do riso e da cultura cômica nesse período histórico, pois ele escreve o livro sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a partir de um estudo feito acerca das obras de François Rabelais (1494-1553), importante escritor e poeta, cômico francês desse período. Segundo Bakhtin (1987), mesmo Rabelais sendo muitas vezes descrito como um gênio, considerado por diversos especialistas europeus um homem com importância próxima a de Shakespeare, ele ainda é “o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial” (Bakhtin, 1987, p. 1).

Isso acontece, ainda segundo Bakhtin (1987), porque “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular” (Bakhtin, 1987, p. 3). Sendo assim, a partir do estudo desse livro, pude expandir ainda mais as minhas percepções sobre

a importância social e artística da comicidade. Por isso, para a oitava aula, decidi me basear principalmente nesses escritos de Bakhtin (1987), utilizando principalmente a forma como ele pensa as figuras cômicas, suas linguagens, seus corpos e o modo de se relacionarem uns com os outros, nas feiras e nas festas populares, especificamente no carnaval.

Acerca dessas figuras cômicas, Bakhtin (1987) escreve que o corpo desses seres, dessas figuras, adquire um caráter *ambivalente*, *grotesco*, *rebaixado*, *exagerado* e *disforme* (me aprofundarei nesses termos no próximo capítulo, porque essa é uma grande discussão e eu preciso de mais páginas para me ocupar dela). Por isso, não foi difícil para nós, do grupo de estudos, associarmos as figuras cômicas e a ideia de *grotesco* defendida por ele com a poética e a prática do bufão, que estávamos começando a experimentar. Segundo Bya Braga (2017), professora associada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), estudiosa da poética da bufonaria:

> O bufão é uma figura que traz, de imediato, um modo "torto" de vida, o feio, o desvio, a derrisão. O aspecto torto, neste contexto, é base do trabalho desenvolvido por se relacionar desde o manuseio concreto do corpo humano que torce, dilata, expande, contrai, fixa, até a experiência de se experimentar um conhecimento que não é canônico no próprio teatro, fora de determinada "retidão" de certa ortodoxia das artes (Braga, 2017, p. 32).

Sendo assim, optei, nessa aula, por fazer com que os alunos entrassem em contato com essa poética bufônica e que experimentassem, em seus corpos e em suas atitudes, esse jeito "torto" de ser (também me aprofundarei na técnica da bufonaria com mais cuidado no próximo capítulo). Para isso, depois de uma breve conversa com meus alunos, acerca das questões sobre as quais eu acabei de discorrer nos parágrafos anteriores, fiz com eles um aquecimento e depois pedi que andassem pelo espaço (nesse dia, a Instituição decidiu ceder a nossa sala de práticas, sem aviso prévio, para abrigar vários alunos que estavam participando dos jogos escolares: futsal, futebol, natação, entre outros. Nesse momento, entendi que alguns jogos são mais respeitados que outros e que o jogo do Teatro quase sempre fica em segundo plano, nas instituições de ensino do nosso país. Sendo assim, nossa oitava aula aconteceu no auditório do Instituto). Pedi, então, que os/as alunos/as encontrassem, nesse novo espaço, um lugar confortável, onde deveriam parar e fechar os olhos.

Quando todos encontraram seus lugares e fecharam os olhos, pedi que respirassem fundo três vezes e que começassem a sentir e a experimentar a deformação (mudança de

forma, alteração da forma original) do corpo e da voz (trabalho nas aulas essas duas coisas como sendo uma unidade). Além disso, pedi que a deformação da voz fosse feita com a técnica da *blablação*[29]. Uma coisa que me surpreendeu foi que um dos alunos levou o seu irmão mais velho para assistir à aula. Esse irmão me parecia um homem sério, tímido, que estava lá só para observar, mas, de repente, quando eu comecei o aquecimento, ele se levantou, começou a fazer a prática junto conosco e acabou se tornando um dos meus alunos mais disponíveis para o jogo.

Quando senti que todos estavam aquecidos e preparados para o jogo, pedi que pegassem os enchimentos que eles/as tinham trazido de casa (temos um grupo de *whatsapp*, no qual eu passo as atividades e os recados para os próximos encontros) e aumentassem ou diminuíssem, acrescentassem ou subtraíssem, a primeira parte do corpo em que eles/as pensassem. Fiz essa prática me baseando em uma outra que a professora Marianne Consentino fez conosco no grupo de estudos "Palhaçada na sala de aula".

Nesse momento, vi surgir diante de mim criaturas fantásticas, assimétricas, desproporcionais, engraçadas e cheias de energia. Comecei, então, a dar algumas instruções para aqueles seres: "vocês vivem em bando! Um depende do outro para sobreviver neste mundo. Para nós, não existe bufão sozinho. Bufão anda em grupo, em bando. Em momento nenhum vocês são inimigos uns dos outros. Vocês podem rir uns dos outros, tirar sarro, mas ninguém fica ofendido de verdade, porque estão todos nas mesmas condições. Vocês têm a liberdade de fazer e falar o que quiserem, desde que tomem cuidado para não morrer ou ferir-se gravemente."

Após isso, reuni todos na porta do auditório e anunciei que sairíamos dali para explorar o resto do *campus*, mas que deveríamos permanecer sempre em grupo. Quando descemos para o pátio, comecei a dar algumas indicações de investigação bufonesca. Primeiro, comecei dizendo que aquele lugar estava podre, disse que cheirava a peixe estragado e água suja; pedi que sentissem o cheiro e deixassem o corpo reagir a ele. As figuras começaram a se contorcer, as caretas aumentaram e os corpos estavam cada vez mais "tortos". Avisei que aquele era o estado corporal que estávamos buscando.

Depois, dei uma outra indicação: "formem duplas e encostem suas testas!". Nesse momento, dei algumas indicações do tipo: "vocês estão caminhando por esse pântano e encontram comida, mas vocês precisam comer sem descolar sua testa da testa do outro;

---

[29] *Blablação* ou *grammelot* "constitui uma forma de comunicação verbal fundamentada numa língua inexistente, uma série de onomatopeias, ruídos e sons que se completam com o gesto e a ação" (Rabelo, 2014, p. 50).

agora vocês são praticamente um só". Durante esse banquete, informei que o dono da comida havia chegado e não estava gostando do que estava vendo, por isso, eles precisavam fugir. Esse foi o primeiro momento em que eles experimentaram a rejeição e a marginalização sofridas pelos bufões.

Depois disso, falei que eles tinham chegado próximo a um casamento e que a noiva estava belíssima; pedi, então, que admirassem a noiva, encontrassem beleza e poesia nela. A partir disso, pedi que começassem a imitá-la, pois eles se achavam tão bonitos e poéticos quanto ela. Fui pedindo, aos poucos, que uma dupla se juntasse à outra, formando um quarteto, depois pedi que os quartetos se juntassem, e assim por diante, até que eles formassem um grande bando de bufões alegres. Quando o grupo estava formado, eles começaram a dançar juntos, cantar músicas, rir uns dos outros, em um estado de alegria festiva, de diversão carnavalesca. Foi muito bonito vê-los naturalmente entrando nesse estado de jogo, de coletividade e de celebração; nesse momento, percebi que as aulas estavam, de fato, tendo resultados positivos na expansão da capacidade de jogo desses/as artistas.

Acredito que fiquei tão surpreso, porque não esperava que eles/as chegariam tão rápido a esse estado de abertura e de expressividade, já que, nas primeiras aulas, eles eram, majoritariamente, bastante tímidos, desconfiados, quase não falavam e o movimento era contido e envergonhado. Depois, nas conversas que tivemos a partir desse dia, fui entendendo que, no grupo, eles encontravam acolhimento e se sentiam seguros para se expressar da forma que quisessem; isso fez com que todos/as crescessem muito enquanto artistas cênicos, já nesses primeiros meses de experimentação.

Voltando à descrição da prática: depois de algum tempo de festa, interrompi a diversão do bando e avisei que os donos do casamento não gostaram do que eles fizeram na cerimônia e que iriam puni-los se eles não pedissem desculpas, um por um. Por isso, eles fizeram uma fila de frente para mim e um por um pediram desculpas, tentando ao máximo fingir honestidade nesse pedido. Esse foi um momento bem engraçado, porque eles mudaram completamente o estado corporal e tentaram com muita insistência me fazer acreditar que estavam arrependidos de seus atos. Após todos fazerem seu pedido de desculpas (alguns deles tiveram que pedir várias vezes, até que eu estivesse convencido), avisei que os donos da festa tinham ido embora e que eles podiam zombar das desculpas e voltar à diversão. Fiz isso lembrando do que a professora Marianne falou: "o bufão pede desculpas para não morrer. Ele não se arrepende do que fez, mas, por gostar muito da vida, quando esta está em risco, ele finge se sentir culpado e atua um pedido de desculpas".

A partir disso, eles/as foram entendendo que a "feiura" do bufão só é um problema para as pessoas que não fazem parte do bando. Dentro do bando, eles não sofrem por ser quem são; dentro do bando, eles são aceitos, queridos e se divertem juntos; riem do outro, mas é um riso coletivo e horizontal. Acredito que para você, leitor/a, não fica difícil conseguir enxergar a dimensão política e libertadora desse exercício. Em quais lugares nós somos verdadeiramente aceitos, com nossas feiuras, nossos fracassos, nosso risível e nossas inseguranças? Quantas vezes na vida nos sentimos verdadeiramente livres para falar e fazer o que queremos? Quantas são as pessoas que continuam nos amando, quando revelamos o nosso lado grotesco? Quantas vezes por dia experimentamos o prazer da liberdade de ser o que se é?

Para finalizar essa experiência, fizemos um último cortejo pelos espaços da Instituição. Por ser um sábado, o *campus* estava praticamente vazio e, por isso, pudemos correr e gritar pelos corredores, pudemos nos expressar com mais liberdade. Foi uma experiência bem impactante. Era como se estivéssemos livres das inúmeras regras de comportamento que precisamos seguir dentro do Instituto. Depois disso, voltamos para o auditório e tivemos uma breve roda de conversa e de avaliação do dia. Pedi que eles/as me mandassem por escrito um relato de como tinha sido a experiência com o bufão. Incluí, abaixo, os relatos de alguns alunos. Ajustei os depoimentos para a norma culta, seguindo o padrão acadêmico, mas busquei não perder a essência do que foi dito e sentido por eles/as.

O aluno que chamarei aleatoriamente de Fábio escreveu o seguinte:

> Posso dizer que meu bufão foi uma forma de libertar o meu "eu" e experimentar isso na aula foi uma experiência muito boa. Eu estava bastante cansado na aula, por causa do ensaio que tive de manhã, mas descobrir o meu bufão me fez esquecer um pouco que eu estava cansado e me permitiu aproveitar bastante. O meu bufão era torto, tinha um enchimento no ombro esquerdo, andava engraçado e adorava perturbar e chamar a atenção de quem passava por ele. Ria o tempo todo e desconhecia a tristeza. Inclusive, quando foi para fazer o pedido de desculpas, eu não consegui pensar direito em como fazer isso, porque era engraçado até para falar em momentos sérios, nesse corpo. Ele [o bufão] gostava de aproveitar o espaço ao redor e de brincar com quem passava. Para mim, foi uma descoberta muito boa e, quando fui desfazendo esse corpo, me senti cansado e percebi a grande diferença entre mim e meu bufão. Adoraria ter essa experiência novamente! (Fábio, 18 anos).

Outra aluna, que chamarei, neste relato, de Paula, mesmo afirmando ter ficado cansada e racional demais, escreveu que:

> Hoje, a aula de teatro foi sobre a bufonaria. O professor pediu para os alunos levarem roupas largas e enchimentos. Pra mim, foi um dia diferente, pois fui de bicicleta pela primeira vez e fiquei cansada. Iniciamos a aula com uma roda de

> conversa (como sempre). Depois, o professor pediu para cada aluno encontrar um lugar para ficar, fechar os olhos, prestar atenção na respiração e sentir o chão (estávamos descalços). Esse momento foi tão relaxante que quase que eu saí do corpo. Me concentrei em "ficar" e seguir os comandos. Na hora de pegar os enchimentos, tive que colocar a roupa larga que levei (do marido) e vi que poderia ter levado a minha mesmo, teria sido mais simples. Me perdi um pouco nesta hora. Depois, cada aluno bufão "incorporado" saiu do auditório e foi para o pátio, parecia uma gincana. Uma hora, tive que encostar a minha testa na testa de uma colega, foi divertido, mas depois de um tempo deu dor nas costas, isso desviou um pouco a atenção. Andamos pelo IF, ainda como bufões, sentindo, experimentando. Foi engraçado, e deu um pouco de vergonha. Tentei não imaginar o que pensavam de mim, para me soltar um pouco. Não estava 100% livre (talvez pelo fato de estar tão diferente de todos). Foi um pouco cansativo, também, porque tivemos que ficar o tempo todo de um jeito que não era "natural" do corpo, aprendendo mais sobre como era ser um bufão. Eu gostaria de ser realmente mais livre, sem me importar com nada, mas é bem difícil. Talvez por conta de minhas vivências, ou por ser irmã mais velha de seis, ou ainda por ser mulher. Não sei. Mas foi uma experiência nova. O professor (você que está lendo) disse que faríamos novamente, mas meu próximo não será o mesmo, nem lembro dos sons do meu bufão... Mas, com certeza, será mais livre que este (Paula, 42 anos).

Uma terceira aluna, aqui chamada de Lis, relatou o seguinte:

> Eu simplesmente AMEI. Foi massa demais me "soltar" sem me sentir julgada. Como falei na aula, eu sou muito brincalhona e "besta" em casa. Saio do quarto do nada para fazer umas graças, só porque dá vontade. E, sendo bem sincera, acho que em nenhum outro lugar eu consegui ser tão desse jeitinho, quanto na aula da semana passada. No começo, algumas coisas passaram na minha cabeça, mas foi por um curtíssimo período de tempo, logo depois minha mente ficou totalmente tranquila (sério, nenhum pensamento passava na minha cabeça), e eu só estava fazendo o que vinha à mente, sem pensar se alguém me olhava ou não. Foi uma experiência rica demais e espero que se repita (Lis, 18 anos).

Por fim, coloco o relato de uma aluna, aqui chamada de Marcela (guarde esse nome, pois falarei mais sobre ela no próximo capítulo), que foi a única a dizer, na roda de conversa, que não experimentaria novamente o bufão e que se divertiu muito pouco por, segundo ela, ter “pensado demais”; ela escreveu o seguinte:

> Diga aí, meu mano Luz [esse é o meu apelido na Universidade e se popularizou, também, entre os meus alunos]! Então, aqui vai meu humilde diário do dia 09.09.2023, dia da aula sobre bufonaria e Idade Média:
> Incorporar meu bufão foi muito estranho (em todos os sentidos) e cansativo (fisicamente falando). Eu consegui colocar para fora o que eu queria fazer, mas muitas vezes eu olhava ao redor e minha mente me dizia que o que eu estava fazendo não era bom o suficiente: "olha como eles são mais legais, eu não tenho graça nenhuma". E aí eu também começava a pensar no quanto eu estava ridícula, então minha energia caía. Eu não conseguia mais ser tão ridícula porque estava preocupada com essas coisas. E, quando eu ficava preocupada, eu tentava transparecer isso com meu bufão. Ele ficava mais encolhido, mais “envergadinho” para baixo, mais calado. Enfim, foi um pouco difícil e eu racionalizei demais, mas eu também acho que transpareci o que eu sentia, da forma mais ridícula que eu consegui, mesmo que eu tivesse que ser talvez um pouco mais ridícula que aquilo. É desafiador pra caramba, mas vou me jogar

> para isso de novo, porque gosto muito do teatro e não vou desistir pela 3ª vez. É isso, mano Luz. Até a próxima entrevista! (Marcela, 19 anos).

Com esses relatos, percebi que esse era o caminho que eu deveria seguir nesse processo. O bufão, mesmo que de maneira um pouco incômoda, parecia contribuir com o enfrentamento das inseguranças, com a retomada do estado de brincadeira que percebemos nas crianças (e que por algum motivo a maioria de nós vai perdendo ao longo da vida) e com uma mudança de perspectiva em relação à noção de *Beleza* e, consequentemente, em relação à Arte.

4. OS BUFÕES PERIPATÉTICOS • capítulo 3

Neste terceiro e último capítulo, discorro sobre as semelhanças e diferenças entre as poéticas do palhaço e do bufão; me aprofundo mais na técnica e na poética da bufonaria; explico como aconteceu a interação interdisciplinar entre o Teatro e a Filosofia dentro do IFPE; relato o processo de criação da performance que encerra esta pesquisa; e trago uma avaliação final do processo, feita por mim e pelos alunos.

4.1. Figuras marginais: a ligação entre o palhaço e o bufão

"O bufão interpreta como nenhum ator jamais o fez antes dele"
(Gaulier, 2016, p. 102).

O MENINO E A SOMBRA

MENINO: Quem é você? Você pode parar de me seguir?
SOMBRA: Eu sou a sua sombra, não lhe sou estranha. Te acompanho desde o começo da sua vida.
MENINO: Minha sombra? Você é maluca? Nem se parece comigo.
SOMBRA: Não tenho a sua forma. Tenho a forma da sua imaginação. Você me fez assim.
MENINO: Eu? Mas… Por que eu faria uma coisa como você? Você é gélida, fúnebre…
SOMBRA: Você é feliz?
MENINO: Sou…
SOMBRA: Você tem certeza disso?
MENINO: Tenho… Quer dizer… Às vezes. Ninguém é feliz o tempo todo, não é? Mas o que isso tem a ver com você?
SOMBRA: Talvez a sua imaginação trabalhe melhor, nos seus momentos mais tristes.
MENINO: Mas isso não faz sentido. Faz?
SOMBRA: Ora, não é necessário esforçar-se demais para ver beleza nas coisas felizes. Elas já são belas por si só. Mas para ver beleza na tristeza, é preciso olhar de um outro ângulo. É necessário imaginação.
MENINO: Calma, então quer dizer que você é a beleza na tristeza; é o horrendo, visto de um ponto de vista diferente… É isso?
SOMBRA: Você pode me chamar de Arte.

Escrevi esse texto em 2017, para uma oficina de “Atuação para o Cinema”, oferecida pelo SESC Caruaru. Eu tinha 16 anos e estava começando a considerar a ideia de viver de Arte, fazer disso o meu ofício, mesmo com medo de não conseguir pagar minhas contas no final do mês. Depois da aula que ministrei no IFPE, com as técnicas da bufonaria, quando percebi que precisaria mudar de caminho e me aprofundar um pouco mais na poética do bufão, voltei a esse texto que escrevi sete anos atrás, porque me lembrei de que ele falava algo sobre olhar as coisas a partir de um outro ângulo e, com isso, encontrar Arte nessas coisas. Ao retornar a esse texto, tive a impressão de que esse foi sempre o viés artístico que me interessou. Sempre preferi as obras que causam desconforto, que colocam o dedo na ferida (às vezes, literalmente), que sujam, que bagunçam, que deformam, que dilatam, que trazem ambivalência, que descobrem poesia na tristeza, no feio, no contraditório. E, perceptivelmente, isso se refletiu no meu trabalho enquanto docente e pesquisador.

Acredito que meus melhores momentos de criação artística surgiram em situações de incômodo, de desconforto e de angústia. E, em certa medida, foi o que aconteceu nesta pesquisa, principalmente no início dela e no momento em que decidi mudar de rota. Eu sabia que precisava me aprofundar com meus alunos na poética da bufonaria, por causa do que eles me mostraram em seus corpos e atitudes, mas eu não estava confortável em fazer isso. Primeiro, porque eu havia feito todo o meu projeto de pesquisa baseado na palhaçaria e, segundo, porque eu não sabia quase nada sobre a bufonaria.

Por isso, fui conversar com a minha orientadora, a professora Marianne Consentino, e ela me acalmou, dizendo que muitas coisas da poética do bufão estão relacionadas com a poética do palhaço e que eu já estava lendo autores que dialogam com os dois universos: Lecoq e Gaulier. Por isso, comecei essa nova fase da pesquisa buscando as semelhanças e diferenças entre as figuras do palhaço e do bufão; para conseguir relacionar os conhecimentos que eu já havia adquirido com a nova poética na qual eu estava começando a entrar. A primeira semelhança que encontrei entre os dois foi a da “pessoalização” do trabalho, ou seja, tanto o bufão quanto o palhaço são manifestações individuais e particulares do artista que o incorpora. Segundo Cláudia Müller Sachs, atriz, diretora e professora do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de práticas corporais e atuação teatral:

> O trabalho do bufão, assim como o do *clown*, é muito pessoal, insere-se na lógica de “criar seu próprio *clown*”, uma vez que ambos são ancorados na expressão do

> indivíduo, em seu desejo de blasfêmia e de seu ridículo, respectivamente. A questão da autoria do ator é também bastante enfatizada nessa pedagogia e nessa maneira de fazer teatro, na qual o ator é o poeta que obra poesia com seu corpo (Sachs, 2017, p. 73).

Outra semelhança é a de serem duas figuras cômicas marginalizadas social e artisticamente. Segundo Burnier (2001), o bufão é um ser marginal e marginalizado e "o *clown* é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito particulares" (Burnier, 2001, p. 216). Sendo assim, é possível notar que ambas as figuras cômicas possuem um mesmo cerne, com variações muito específicas.

Que variações são essas? Isso depende muito da abordagem escolhida pelo artista, na utilização dessas poéticas. Existem inúmeros e diversos caminhos técnicos e artísticos dentro dos universos do palhaço e do bufão; não necessariamente o palhaço de Teatro vai agir da mesma forma que o palhaço de Circo, por exemplo. Para Lecoq (2021), o *clown* deve encontrar o próprio ridículo, o próprio derrisório, e, assim, rir de si mesmo e deixar que os outros riam dele. Já o bufão, segundo ele, é aquele que faz *paródia*, que zomba do outro e de suas convicções mais profundas. Além disso, o bufão precisa ter um outro corpo, um corpo não cotidiano, um corpo místico, zoomórfico, com protuberâncias, corpos alongados ou achatados, ou seja: o bufão precisa de uma *máscara corporal*. Ainda segundo Lecoq (2021):

> Diante desses corpos bufônicos, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que "loucos" zombassem deles; era mais inconsequente. Não havia conflito algum entre o bufão e aquele de quem ele zombava. Retomamos aí o tradicional "bobo da corte", que, longe de estar realmente imerso na loucura, pode expressar todas as verdades. Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do "incaçoável": da guerra, da fome no mundo, de Deus. Os bufões nos fizeram conhecer a aids, antes de que todos tomassem consciência dessa doença. Puderam representar a procissão da "morte do amor" e, na transposição bufônica, fazer-nos aceitar o inaceitável (Lecoq, 2021, p. 155 - 156).

Ainda sobre características específicas da técnica da bufonaria, é muito comum, nos estudos sobre o bufão, associarem sua Arte à palavra "paródia", mas, afinal, o que, de fato, é a *paródia bufonesca*? Segundo Lecoq (2021), a paródia é simplesmente o ato de zombar do outro, a partir de sua imitação. "Quando alguém anda na rua, basta imitar seu jeito para que apareça a zombaria e a paródia" (Lecoq, 2021, p. 155). Pensando politicamente, Gaulier (2016) afirma que "a paródia é a arma dos pobres, dos desvalidos,

vítimas de situações as mais degradantes! Leve como uma pena, ligeira como uma metralhadora, a paródia executa os carrascos virtualmente" (Gaulier, 2016, p. 108).

Em seu trabalho de conclusão de curso, intitulado "A Paródia Em Meio Ao Caos: o jogo do bufão na sala de aula", o estudante egresso do curso de Teatro da UFPE, Rafael Dayon de Sousa Santos (2020), busca a origem da utilização da palavra "paródia" na Arte do bufão. Essa busca vai desde os dicionários de língua portuguesa até o "Dicionário de teatro", escrito pelo respeitado autor inglês Patrice Pavis (2008). Assim, Santos (2020) conclui que "a paródia bufonesca, então, não se trata apenas de uma imitação da coisa, e sim uma imitação burlesca, exagerada que transforma e que deforma a coisa com o uso da ironia e da blasfêmia, abrindo espaço para o riso e para a crítica" (Santos, 2020, p. 24).

Sendo assim, percebe-se que a força do bufão está não só na sua corporeidade e nos símbolos que sua imagem suscita, mas também no seu discurso. Santos (2020) afirma que o bufão e sua paródia carregam o "poder do questionamento" e que ele é exercido por meio da ironia, que contraria as hierarquias e que traz à tona as críticas sociais. Segundo Bya Braga (2017), "o discurso bufônico pode destronar simbolicamente tudo aquilo que dita regras, normas e leis. Trata-se de uma operação estética que visa degradar para renovar, usando do corpo como matéria para sustentar sua vocalidade ampliada" (Braga, 2017, p. 42).

Por tudo isso, eu sentia que o bufão exigiria uma desconstrução muito maior da minha metodologia de ensino e de mim próprio, enquanto pedagogo do Teatro. Para trabalhar com a bufonaria, eu precisaria me libertar dos meus medos, dos meus pudores e das minhas certezas. Além disso, eu precisaria estar ainda mais aberto e atento aos meus alunos, ao que eles/as queriam mostrar, à forma como desejavam se expressar e ao que eles sentiam necessidade de criticar/parodiar. Era necessário que eu me lançasse no abismo das incertezas e encarasse esse desafio, já que eu estava trabalhando dentro de uma instituição de ensino bastante respeitada, com jovens cheios de coisas a dizer. O que poderia surgir disso?

4.2. A parceria *teatralosófica*

“Vamos pensar um pouco, santo Deus! Expanda o seu pensamento!”
(Gaulier, 2016, p. 47).

Aqui, eu preciso fazer um retrospecto, um *flashback*, uma volta ao momento em que recebi uma mensagem da professora Fernanda Celi, uma das atuais professoras de Filosofia do IFPE *campus* Recife, que viria a se tornar uma das minhas maiores parceiras nesta pesquisa. No dia primeiro de junho de 2023, pouco antes de eu assumir de fato a função de professor estagiário de Teatro no IFPE, Fernanda me mandou uma mensagem no *instagram* dizendo que ficara sabendo da notícia de que eu seria o próximo professor de Teatro do NAC e, de imediato, me fez uma proposta: uma parceria entre o Teatro e a Filosofia. Ela estava acompanhando oito alunos da graduação em Filosofia, da UFPE, participantes do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), e teve a ideia de convidar o grupo de Teatro para pensarmos juntos uma performance para o Dia Mundial da Filosofia, comemorado toda terceira quinta-feira do mês de novembro.

Topei no mesmo instante e, mais do que isso, pulei de alegria. Fernanda Celi de Araújo Tenório foi minha professora de Filosofia no Ensino Médio, no IFPE Caruaru, e, diga-se de passagem, era a minha professora predileta. Além de filósofa, Fernanda também é artista e faz muito uso da Arte em suas aulas. Lembro que o primeiro curta-metragem em que atuei foi gravado para a disciplina dela. Além disso, Fernanda tem uma forte aproximação pedagógica com o Cinema, já que criou o projeto de extensão “Cinefilô”, que promove o debate filosófico e o encontro entre diversas áreas do conhecimento, a partir da apreciação de filmes escolhidos por integrantes do projeto (a professora e alguns alunos do Instituto).

No Cinefilô, eu pude entrar em contato com filmes maravilhosos e participar de debates que foram decisivos na minha formação enquanto sujeito. Arrisco dizer que foi a partir desse projeto e das aulas ministradas por Fernanda que comecei a entender a importância política da Arte e o papel que ela desempenha na expansão do pensamento crítico. Por tudo isso, eu fiquei em polvorosa quando recebi aquelas mensagens de uma professora tão importante na minha trajetória acadêmica.

No dia 13 de junho de 2023, participei de uma reunião com a professora Fernanda, os estudantes do PIBID e o professor Suzano de Aquino Guimarães, doutor em Filosofia e docente do Departamento de Filosofia da UFPE, outro importante contribuinte desta pesquisa. Nessa reunião definimos um cronograma de cinco encontros: no primeiro, eu ministraria uma oficina para os estudantes pibidianos e os dois professores de Filosofia,

com a presença dos alunos de Teatro do GAM; no segundo, os estudantes pibidianos e os dois professores de Filosofia dariam uma aula sobre Estética, a Filosofia da Arte, para nós, de Teatro, a partir da perspectiva de diversos filósofos, desde a Grécia Antiga até a Contemporaneidade; no terceiro encontro, pensaríamos e estruturaríamos a performance para o Dia Mundial da Filosofia; no penúltimo encontro, ensaiaríamos a performance e perceberíamos se haveria necessidade de mais dias de ensaio; e no quinto e último encontro, apresentaríamos a performance ao público e faríamos um debate sobre os temas da apresentação.

Sendo assim, o primeiro encontro, a oficina "O jogo teatral na formação docente", aconteceu no dia 06 de setembro de 2023. Isso significa dizer que já estávamos em um momento das nossas aulas de Teatro em que o processo de pesquisa já havia avançado, em relação ao estudo da História do Teatro e da presença das figuras cômicas na Arte teatral. Estávamos justamente no momento inicial da experimentação das técnicas da bufonaria em nossas aulas.

A oficina fluiu muito bem. Contei com a presença de 6 dos 8 pibidianos; da professora Fernanda Celi; e de 2 alunos de Teatro (os demais não puderam estar presentes por causa dos seus horários de aula. Acontece que os pibidianos só tinham disponibilidade na quarta-feira pela manhã e, como os meus alunos já estavam mais familiarizados com os jogos teatrais, o foco principal da oficina era o pessoal da Filosofia); o professor Suzano também não pôde estar presente, devido a um compromisso pessoal.

Iniciei a oficina com exercícios de alongamento e aquecimento de corpo e voz; depois, fizemos vários jogos que trabalharam a concentração, a conexão com o outro, a integração do grupo, a abertura do olhar, a expressão corporal e a contação de histórias. Foi um momento muito interessante, onde todos puderam experimentar a manifestação teatral em seus próprios corpos e atitudes. Eu tinha a intenção de fazer com que aqueles indivíduos, principalmente os que estavam estudando para serem professores, entrassem em contato com o fenômeno teatral para que pudessem perceber a importância dessa Arte para os processos educacionais, sociais, culturais e políticos, mesmo que incipientemente.

Ao final da oficina, fizemos uma roda de avaliação e, pelos retornos, acredito que atingi os meus objetivos. Concluímos, assim, a primeira etapa da nossa parceria. Com essa experimentação teatral, os estudantes e a professora de Filosofia puderam ter uma compreensão da minha metodologia de trabalho e, com isso, e após a aula que eles nos dariam sobre Estética, em um próximo momento, poderíamos alinhar melhor os nossos pensamentos acerca da montagem da nossa performance *teatralosófica*.

Sendo assim, no dia 21 de outubro de 2023, o horário da minha aula foi cedido aos estudantes e professores de Filosofia, para que eles/as pudessem compartilhar conosco seus conhecimentos acerca da Filosofia da Arte: a Estética. Antes de começar a dar aulas no IFPE, no momento de planejamento dessas aulas, eu já havia programado um encontro para falar sobre a Estética, porque eu tive essa disciplina na graduação (ministrada pelo professor do Departamento de Artes da UFPE, Prof. Dr. Carlos Newton Júnior, especializado em Teoria da Arte) e pude, a partir dela, entrar em contato com uma dimensão filosófica da Arte, que me fez perceber ainda mais a sua importância.

O conhecimento acerca da Filosofia da Arte, aliado ao da História do Teatro, me trouxe uma compreensão mais expandida sobre o que é a Arte, por que ela existe e qual a sua importância sociopolítica. E era com essa compreensão que eu desejava que meus alunos entrassem em contato. Por isso, quando tive a primeira reunião com os professores e com os estudantes de Filosofia, imediatamente propus que eles ministrassem essa aula, já que tinham muito mais embasamento que eu para fazê-lo.

A aula, então, contemplou o pensamento dos seguintes filósofos, respectivamente: Platão (428 - 348 a.c.), Aristóteles (384 - 322 a.c.), Plotino (205 - 270 d.c.), Agostinho (354 - 430 d.c.), Escolásticos e Tomistas (século IX ao século XVI), Immanuel Kant (1724 - 1804 d.c) e Friedrich Hegel (1770 - 1831 d.c.). A professora Fernanda Celi propôs um exercício participativo, onde fomos distribuídos em sete grupos, um para cada filósofo ou pensamento, e recebemos um material impresso contendo informações acerca do pensador escolhido pelo grupo. Eu, por exemplo, fiquei com o material sobre o Santo Agostinho.

Tivemos, assim, um tempo de dez minutos para lermos o material e discutirmos com o grupo as coisas que havíamos entendido acerca daquele determinado filósofo. Depois disso, compartilhamos com o coletivo. Durante uma fala e outra, a professora Fernanda ia adicionando informações ou corrigindo-as. O pontapé inicial para a pesquisa da professora e a feitura do material foi o livro “Introdução à Estética”, do professor Ariano Suassuna (2012), que eu já havia entrado em contato na disciplina Estética.

Acontece que a professora Fernanda, o professor Suzano e os pibidianos de Filosofia apontaram alguns equívocos no livro do professor Suassuna, principalmente em relação a alguns conceitos filosóficos. Isso tornou essa aula ainda mais importante, pois tive a oportunidade de entrar em contato com informações mais corretas em relação à Filosofia da Arte. Além disso, essa aula foi indispensável para a montagem da nossa performance; foi a partir desse encontro que as ideias foram se estruturando.

Algumas coisas que mais me chamaram atenção nesse dia foram as seguintes: em um determinado momento da roda de conversa, iniciou-se um debate em relação à presença do *belo* e do *feio* na Arte. Acontece que, para Platão, segundo Suassuna (2012), a beleza de um ser material qualquer depende da relação desse ser com a Beleza Absoluta, a "Beleza Verdadeira", que subsiste, junto com o Bem e com a Verdade, no mundo suprassensível das ideias. Ou seja: para Platão, a Beleza não se relaciona com o mal, com a mentira, com a feiura ou com a decadência.

Ainda segundo Suassuna (2012), a Arte, para Platão, é um caminho de ascensão para o mundo das ideias, é uma tentativa de aproximação da Beleza Absoluta. Sendo assim, a bufonaria não se constitui enquanto Arte, no pensamento platônico, já que o bufão está diretamente ligado às noções de feiura, decadência e amoralidade.

Já Aristóteles, que se opõe fundamentalmente à ideia de Arte defendida por Platão, acreditava que "a beleza do objeto depende da ordem ou harmonia que exista entre suas partes" (Suassuna, 2012, p. 21). Ou seja: mesmo se opondo a Platão, acerca da ideia de Arte, Aristóteles valorizava muito a proporcionalidade e a harmonia das obras. É sabido, por exemplo, que Aristóteles classificava a comédia como uma Arte do feio, ligada à desordem e à certa desarmonia, no entanto, não deixou de incluí-la no campo da Estética (Suassuna, 2012). Por causa disso, existem inúmeras discussões filosóficas a respeito de como Aristóteles realmente encarava o feio e o desarmônico na Arte. O professor Suassuna acredita que essa resposta poderia estar no trabalho que Aristóteles escreveu sobre a Beleza, mas que foi perdido, como diversos textos escritos na Antiguidade.

O fato é que, durante muito tempo, o feio, o desarmônico, o desproporcional e o grotesco foram considerados elementos opostos à Arte ou que prejudicavam as obras, inferiorizando-as. Em seu livro "História da Feiúra", o filósofo e escritor italiano Umberto Eco (2007) afirma que, na maioria das vezes durante os séculos, "o feio era definido em oposição ao belo e quase não se encontram tratados mais extensos consagrados ao tema, mas apenas menções parentéticas e marginais" (Eco, 2007, p. 8).

Importante dizer que essas noções de belo e feio a que me refiro são noções clássicas, greco-romanas, mas que permaneceram durante os séculos na cultura do Ocidente. Sei que isso não é unânime e que essas noções são subjetivas, mas "dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável" (Eco, 2007, p. 15).

Você pode me dizer que na Arte, a feiura já tem seu lugar há muito tempo e que o "feio artístico" já foi reconhecido, validado e, inclusive, apreciado por diversos pensadores, há milhares de anos. Sim, você tem razão, essa não é uma discussão nova; mas será que esse debate já foi realmente superado? Os padrões de beleza deixaram de existir? A sociedade brasileira, por exemplo, deixou de considerar inferiores as obras de arte que se ligam ao grotesco, ao risível, ao blasfemo e ao obsceno?

Todas essas questões foram discutidas no momento de debate da aula coordenada pelo "pessoal da Filosofia", como carinhosamente os apelidei. Além dessas perguntas, surgiram outras tantas, como: "O que pode ser considerado Arte?", "Qual a importância da Arte?", "O que define o Teatro?", "O que não pode faltar no Teatro?"... Como você pode perceber, foi uma aula muito rica e cheia de perguntas. Não vou me aprofundar em todas elas, porque não tenho nem tempo nem laudas suficientes para isso, mas duas delas me chamaram atenção: a questão da relação entre a Arte e o *feio*; e a pergunta: "qual a importância da Arte?". Foi a partir desses dois questionamentos que comecei a estruturar a nossa performance.

4.3. A performance bufônica peripatética

"Os filhos de Deus percorrem os pântanos no encalço dos bufões… e os bufões se escondem deles, caçoando, às gargalhadas"
(Gaulier, 2016, p. 105).

Ao perceber que o debate em relação a essa "hierarquização" da Arte instigava os meus alunos e que eles possuíam um traço muito forte de curiosidade e de questionamento, lembrei da aula de bufonaria, na qual eles se expressaram com muita alma, com muito brilho no olho e, por que não?, com muita Beleza. Naquele momento, entendi que não tinha para onde correr: tudo apontava para esse caminho e eu não tinha motivo para tentar fugir disso. Lembro que nas minhas primeiras conversas com a professora Fernanda, a ideia era fazer uma performance que trabalhasse em cima da repetição de movimentos, que iriam aos poucos se desestruturando e se modificando. Era uma boa ideia, mas a prática da pesquisa e o interesse dos alunos apontavam para outra direção.

Por isso, tive a ideia de "comer a Beleza". Imaginei que um/a dos/as alunos/as poderia se colocar como uma pessoa especialista no conceito, digamos, conservador de Beleza: uma Beleza harmônica, proporcional, simétrica, quase padronizada. Essa pessoa entraria em cena com um microfone na mão e falaria em tom de palestra sobre "o que é a

verdadeira Beleza" e, consequentemente, "o que é a verdadeira Arte". Em um determinado momento, essa pessoa materializaria o conceito de Beleza defendido por ela própria, trazendo um bolo harmonicamente decorado, proporcional, *clean*. Um bolo considerado bonito.

Depois de um certo tempo, entraria em cena um bando de bufões que iriam parodiar os movimentos e gestos do/a tal "especialista" e, depois disso, atacariam o "bolo bonito" e o comeriam sem nenhum pudor, com toda a vontade e blasfêmia que lhes fossem possíveis. Pensei no título "Bufões Peripatéticos", que faz referência à forma como eram chamados os discípulos de Aristóteles (contendo aí certa ironia, já que estaríamos, de alguma maneira, questionando a ideia de Beleza do próprio Aristóteles) e, ao mesmo tempo, significando "bufões itinerantes", "bufões que caminham" ou "bufões ambulantes".

Fui conversar sobre essa ideia com a professora Fernanda, que já tinha notícias acerca do interesse dos alunos e da nossa experimentação com a bufonaria, e lembro que ela gostou da ideia, mas, sobretudo, que ela confiou em mim. Houve uma pausa para ela refletir sobre o título da performance, por causa da ironia com o Aristóteles, mas ela disse que iria se acostumar com ele e me deu carta branca para fazer o trabalho. Isso foi bem importante para mim, porque eu sabia que minha proposta poderia trazer certo incômodo, mas essa era a ideia e Fernanda entendeu isso "de cara".

Sendo assim, conversei com os/as alunos/as e a proposta foi aprovada. Começamos, então, a nos preparar. Uma questão que me surgiu nessa etapa foi a utilização da palavra "performance". Estávamos utilizando esse termo desde a primeira reunião, para implicitamente dizer que a ideia não era montar uma peça de teatro, um espetáculo, mas um acontecimento único, com uma certa abertura para o imprevisível, para a improvisação, para o que surgisse da interação dos corpos entre si, com o lugar e com os objetos cênicos, nesse caso, o bolo. A ideia não era trazer personagens, diálogos, desenvolvimento de uma narrativa, mas, através de algumas ações, causar um certo impacto no público. Segundo Leandro Geraldo da Silva Acácio (2011), mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais:

> Uma das marcas da performance é seguramente a característica de "evento", de um ato que "acontece" no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no aqui e agora de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevêm) e, por isso, inesperados, imprevistos. Nesse sentido, entendemos o "evento" no contexto do teatro performativo como uma sucessão de acontecimentos motivados por um planejamento prévio, colocado em diálogo com as situações *in loco* e,

> finalmente, elaborados em ação ou imagem diante do espectador (Acácio, 2011, p. 53).

Por isso, passei a utilizar o termo “teatro performativo”, já que os acontecimentos se davam a partir de um roteiro prévio, de um planejamento anterior, mas que abria espaço para o que surgisse no momento presente, na troca, no contato com aquelas pessoas específicas (isso inclui os atores-performers-jogadores e o público), com aquele espaço específico, com aquele bolo (material cênico) específico. “Nesse jogo [performático], o espectador é convidado a encontrar, por si próprio, o sentido do que está sendo oferecido ao seu olhar: ele também performa” (Acácio, 2011, p. 54).

Isso faria, também, com que a performance se configurasse como um momento para exercitar ainda mais a capacidade de jogo desses/as alunos/as, já que eles/as estariam jogando com a presença de uma assistência, de um público. Para isso, nos meses de setembro e outubro, finalizei a etapa de estudos do percurso histórico, que estava acontecendo paralelamente a esse planejamento da performance; estudamos brevemente a presença das figuras cômicas na renascença inglesa, no período barroco italiano, no neoclassicismo francês, no romantismo brasileiro, até chegar no realismo russo e nas poéticas teatrais contemporâneas.

Assim, eles puderam entrar em contato com o Teatro defendido por pessoas como William Shakespeare (1564 - 1616), Jean Molière (1622 - 1673), Constantin Stanislavski (1863 - 1938), Bertolt Brecht (1898 - 1956), Antonin Artaud (1896 - 1948), Jerzy Grotowski (1933 - 1999) e Augusto Boal (1931 - 2009). Claro que eu não pude me aprofundar em tudo isso, mas eu precisava que os alunos tivessem, pelo menos, notícia da existência dessas poéticas tão importantes para o entendimento do teatro contemporâneo e que experimentassem um pouco dessas práticas em seus corpos e atitudes.

Passada essa etapa, nas aulas seguintes até o dia da apresentação, investi em jogos de improvisação, de coletividade, que exercitassem o erro, a paródia e, consequentemente, o riso. Nessa etapa, os alunos puderam se aprofundar na descoberta do seu “bufão pessoal” e no treinamento da sua corporeidade bufonesca. Lembram da aluna que eu dei o nome de Marcela (aquela que foi a única do grupo a dizer que não tinha interesse em experimentar a bufonaria novamente e que eu pedi para você guardar seu nome na memória)? Nessa fase do processo, Marcela ainda estava receosa com a performance, porque achava que era racional demais para se entregar ao bufão.

Isso mudou quando, no dia 18 de novembro de 2023, levei meus alunos para assistirem ao espetáculo “Cabaré Coragem”, do Grupo Galpão[30]. Marcela estava conosco e se divertiu muito com a peça. Lembro que quando saímos do Teatro Luiz Mendonça, a primeira coisa que ela falou para mim foi: “eu quero fazer o bufão, sim, viu?”, com bastante empolgação. O espetáculo do Galpão não se relacionava direta e explicitamente com a bufonaria, mas algo naquelas personagens marginalizadas, decadentes, fracassadas e irônicas despertou o olhar de Marcela para o prazer do jogo bufonesco.

Esse momento ficou marcado na minha memória, porque ali eu aprendi que os alunos vão se conectando cada um à sua maneira com os conteúdos ensinados em sala e com o próprio Teatro. Não adianta forçar nada. Meu trabalho é o de lançar informações, estímulos e referências e deixar que eles organizem o conhecimento e os impulsos de maneira autônoma e particular, dentro de si.

Com o grupo estimulado e com os conhecimentos mais amadurecidos foi o momento de começarmos a pensar na caracterização daquelas figuras bufônicas. A cada aula eu ia fotografando cada um dos bufões para entender onde estavam suas protuberâncias, suas assimetrias e suas características particulares, a fim de pensar em um figurino e uma maquiagem que valorizassem tudo isso. Para isso, pedi a ajuda da minha colega de turma Mariana Campos Azevedo de Mendonça, que tem um traquejo notável com a concepção de figurinos.

Durante as leituras de Gaulier (2016) e Braga (2017), fui anotando referências visuais que esses autores associavam à figura do bufão, por exemplo: pinturas de Hieronymus Bosch (1450 - 1516), Pieter Bruegel (1525 - 1569), Francisco Goya (1746 - 1828) e Gustave Doré (1832 - 1883). Enviei todas essas referências para Mariana, junto com as fotos de cada aluno-bufão e pedi que ela me ajudasse a pensar nessa caracterização. Ela muito gentilmente fez um documento com ideias de figurino e maquiagem para cada um/a dos/as alunos/as.

Uma preocupação minha era a de que essas figuras fossem associadas às pessoas com deficiência, como acontecia na Idade Média, por exemplo. Essa não era a ideia. É claro que os bufões representam as classes marginalizadas social e politicamente, mas eu não pretendia fazer paródia de deficiências físicas. Por isso, eu quis trazer referências zoomórficas, divinas, vegetais, não-humanas. Nossos bufões não pertencem inteiramente à

[30] O Grupo Galpão é uma companhia brasileira de Teatro, fundada em 1982 na cidade de Belo Horizonte-MG. É um dos grupos teatrais mais conhecidos e respeitados no país e tem uma pesquisa notável em musicalidade, Teatro Popular e Teatro de Rua.

humanidade, são figuras submundanas, sobrenaturais, fantásticas. Me baseei muito nos escritos de Bakhtin (1987) para essa concepção; segundo ele, "no bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, invertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do 'mundo às avessas'" (Bakhtin, 1987, p. 325).

Portanto, o bufão representa o *realismo grotesco*, que, para Bakhtin (1987), é a valorização da corporeidade, da fisiologia, é o *rebaixamento* para a dimensão corporal, material, terrena, de tudo que é considerado elevado, ideal e espiritual. Para ele, o corpo do realismo grotesco "é um corpo que não tem lugar dentro da 'estética do belo' forjada na época moderna" (Bakhtin, 1987, p. 26). Esse corpo grotesco-bufônico é um corpo *ambivalente*: é morte e renascimento, luz e trevas, Beleza e monstruosidade, é a convivência do bem e do mal, é onde tudo termina e onde tudo começa; "o baixo é sempre o começo" (Bakhtin, 1987, p. 19). Sobre essa ambivalência, Bya Braga (2017) escreve que:

> Estas figuras extraordinárias bufônicas, como se fossem homens selvagens ou mesmo outros "bichos", e suas ações metamorfoseadas traziam, portanto, nelas próprias, uma série de conceitos ambivalentes, transitando entre o belo e o feio, entre o real e o ficcional, a vida e a morte, a degradação e a regeneração, o humano e o animal, o verdadeiro e o fantástico (Braga, 2017, p.41).

Portanto, para conseguir materializar essas ideias, fiz uma roda de conversa com meus alunos, para que esses conceitos fossem relembrados (eu já havia falado sobre eles na primeira experimentação que fizemos com a bufonaria) e assimilados por todo o grupo. A partir disso, um dos alunos que tem muita habilidade com trabalhos manuais e uma ótima noção dos elementos visuais cênicos assumiu a liderança na concepção dos figurinos e, algumas semanas antes da nossa apresentação, começou a confeccionar chifres, unhas, bocas, olhos e algumas peças de roupas, com materiais reciclados e doados por todos os integrantes do grupo. Todos nós levamos para a sala do NAC o que estava ao nosso alcance: retalhos, linhas, agulhas, tintas, tesouras, fitas e tudo o mais que julgamos necessário para a confecção desses figurinos.

Como o processo da performance se encaminhou desse modo, os outros dois encontros que seriam feitos entre nós e o "pessoal da Filosofia" não aconteceram, já que eles não atuariam enquanto performers e, por isso, não precisariam estar presente nos ensaios. Continuamos mantendo contato sobre as ideias e sobre o que ia surgindo durante o processo de criação, mas a performance completa só foi vista por todos no momento da apresentação. Sendo assim, o próximo encontro entre "pessoal do Teatro" e o "pessoal da

Filosofia" aconteceu exatamente no dia 01 de dezembro de 2023, o dia da apresentação da performance (por questões no calendário acadêmico, o evento não pôde acontecer no dia exato em que é comemorado o "Dia Mundial da Filosofia").

O evento teve uma programação que contemplava desde a manhã até o final da tarde. Muitas atividades foram organizadas e realizadas pelos próprios estudantes do Instituto, com diversas apresentações artísticas, exposição de curta-metragem e de fotografias, rodas de conversa, jogos, poesia Slam e outros exercícios interativos. Nossa performance foi agendada para o horário do almoço, das 12:00 às 12:15, para que pudesse ser vista pelo maior quantitativo possível de estudantes e servidores, já que esse horário é o de maior circulação de pessoas no pátio da escola (local escolhido para nossa apresentação).

Figura 7 - Cartaz de divulgação do evento "Dia Mundial da Filosofia"

Fonte: Fernanda Celi (2023)

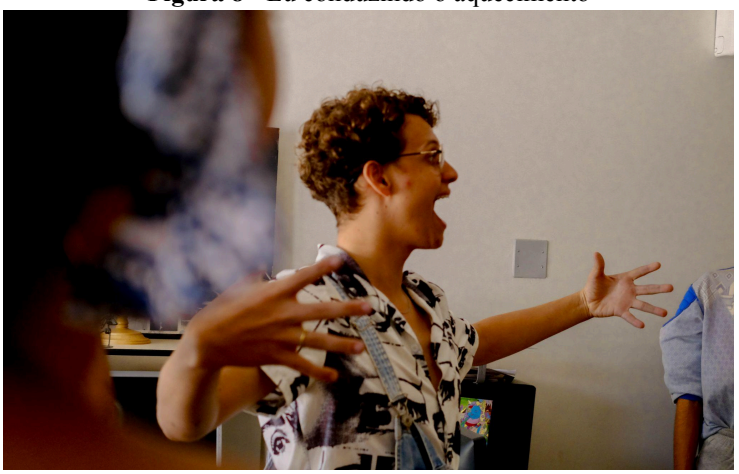
Sendo assim, nós do grupo de Teatro nos organizamos para chegar às 07:00 na sala do NAC, para que conseguíssemos fazer as caracterizações com tranquilidade e com qualidade. Nem todo mundo chegou na hora, mas o aluno com habilidades artesanais chegou cedo e adiantou boa parte do trabalho. Até às 10:00 todos estavam na sala, colocando seus figurinos, enquanto eu ia fazendo as maquiagens de cada bufão. Compramos alguns itens de maquiagem e certa quantidade de espumas para os

enchimentos corporais com o dinheiro do caixa do grupo (todo mês, os estudantes bolsistas doavam uma quantia para o fundo de caixa do grupo e isso viabilizava a compra de materiais e outras despesas que surgiam durante o processo).

Enquanto os bufões iam se “montando”, a aluna que ficou com o “papel” da especialista no conceito de Beleza ia estudando seu texto. Esse texto, que iniciava a performance, foi escrito em uma colaboração entre a aluna e eu e era um texto aberto ao improviso, pois a qualquer momento, na cena, ela poderia falar coisas que fossem surgindo em seu pensamento. O texto servia muito mais como uma base do que como uma fala a ser perfeitamente memorizada.

Passado um bom tempo, perto das 11:30, os bufões e a “especialista” estavam completamente caracterizados (ver fotos de cada bufão, nos anexos), então fizemos um aquecimento de corpo e voz, para resgatar a “energia do bufão” que conquistamos nas aulas e nos ensaios de preparação. Aos poucos, eles/as foram entrando em contato com a corporeidade e a vocalização que cada um foi construindo, particularmente, durante o processo. Fiz, depois disso, um exercício de coletividade, de grupo, para que todos conquistassem a unidade do bando; um respirando junto com o outro, se olhando, se percebendo, se entendendo, buscando a cumplicidade e a união. Enquanto isso acontecia, uma colega de curso, Maria Eduarda Cabral, ia fotografando tudo. Vou deixar aqui, no corpo do texto, algumas fotos desse momento, para que você, leitor/a, entre em contato com o clima que estávamos estabelecendo e se sinta mais dentro da experiência:

Figura 8 - Eu conduzindo o aquecimento



Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

Figura 9 - Alunos-bufões aquecendo a voz

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

Figura 10 - Alunos-bufões alongando o corpo[31]

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

Quando estávamos todos aquecidos e alongados, pedi que eles/as não saíssem mais da "energia do bufão"[32], até o final da apresentação. Pedi que mantivessem a corporeidade e a união do bando e avisei que iria até o pátio da escola, para falar com a professora e perguntar se poderíamos começar a performance. Ela me disse que estava tudo pronto e que só iria dar uma fala de abertura, mas que, depois disso, poderíamos começar. Então conferi se o microfone estava funcionando e conectei o meu celular na caixa de som, para conseguir reproduzir a trilha sonora editada por alguns dos alunos, para o momento da performance. Voltei para a sala do NAC e anunciei aos Bufões Peripatéticos que era chegada a hora de encontrarmos o público.

---

[31] Você pode assistir a um curto momento do aquecimento que fizemos no link: <https://drive.google.com/file/d/1dtwP0OBmHDD2Lbm6rDVwV0LCRspqFq3I/view?usp=sharing>.

[32] Você pode assistir a esse momento no link: <https://drive.google.com/file/d/1dxSKmibRfYxj_StQdbLSIeZ-khCbIu0y/view?usp=sharing>.

Saímos da sala em direção ao pátio em uma espécie de cortejo silencioso. Eu estava guiando um bando de nove bufões coloridos e animados; todos sempre se olhando e se comunicando por meio de uma linguagem própria, que só eles entendiam. Que momento bonito! Eu estava muito orgulhoso da evolução artística de cada um/a deles/as; aquela energia não se assemelhava de forma alguma com a timidez e a desconfiança das primeiras aulas. Agora formávamos um grupo disponível, disposto e com muita confiança uns nos outros; independente do "resultado" (palavra péssima, mas agora não encontro outra) da apresentação, eu já estava muito satisfeito com tudo o que havíamos construído até ali.

Deixei os bufões posicionados numa espécie de coxia improvisada, escondidos do público, combinei o momento da entrada deles e fui me sentar em uma das cadeiras da plateia. A aluna que ia fazer o papel da "especialista" já estava posicionada perto de onde entraria em cena, esperando a professora Fernanda dar a fala de abertura. O público era majoritariamente de alunos do primeiro período de diversos cursos, mas também tínhamos a presença de alguns servidores do *campus*, do professor Suzano de Aquino, dos pibidianos de Filosofia da UFPE e de algumas alunas do grupo de Teatro, que não puderam participar da performance por questões pessoais, de impossibilidades de ensaio e de ausência nas aulas de preparação para a apresentação.

Quando a professora Fernanda Celi fez a fala de abertura, demos início à nossa apresentação. Os alunos-bufões na função de performers, eu na função de operador de som e Maria Eduarda Cabral na função de *videomaker*[33]. A apresentação aconteceu de maneira dinâmica, prazerosa e impactante. Durante a fala da "especialista" (ver a transcrição dessa fala, nos anexos) os bufões entraram em cena, parodiando essa pessoa (ou seja: parodiando esse conceito excludente de Beleza e, consequentemente, de Arte), zombando dela e imitando seus gestos, de maneira irônica e exagerada. Quando a especialista, numa tentativa de materialização desse conceito de Beleza, apontou para o bolo que estava em uma mesa no centro da cena, todos os bufões olharam para esse bolo e respiraram juntos em uma pausa que causava certa tensão no espectador. Nesse momento, eu conseguia ver o brilho no olho e o prazer do jogo nos corpos de cada um/a deles/as.

---

[33] Você pode assistir à performance completa no link: <https://drive.google.com/file/d/1wZW-OGD03ICs79AmtYVCOfjrAf6qyJb2/view?usp=sharing>. A performance acontece do minuto 00:00 ao minuto 08:00. Os minutos restantes são a gravação do debate que ocorreu após a apresentação.

Figura 11 - Bufões entrando em cena com o bolo em primeiro plano

Fonte: Ivon Guimarães (2023)

Figura 12 - Momento em que os bufões percebem o bolo

Fonte: Ivon Guimarães (2023)

Quando a “especialista” falou que o bolo era harmônico, simétrico e “padrão”, o bando de bufões atacou e comeu selvagemente a materialização daquele conceito de Beleza. Esse ato quase antropofágico de comer a “Beleza Absoluta” representou uma tentativa de rompimento desse pensamento excludente e hierárquico da padronização de

todas as coisas: da Arte, dos corpos, dos discursos, dos processos de ensino-aprendizagem, dos comportamentos e das existências. Comer o bolo parecia representar o ato de ingerir uma coisa antiga para vomitar (colocar no mundo) uma coisa nova. Era a morte e o renascimento, o rebaixamento de "ideias sagradas" e a corporificação da blasfêmia.

Essa ingestão do bolo foi feita em "câmera lenta", aproveitando o prazer do toque, do gosto, do cheiro e da visão daquele acontecimento, tudo isso ao som de uma sonoridade instrumental, épica, que lembrava cenas de vitórias em filmes de generais romanos ou de guerras nas estrelas; a música contribuiu com o clima irônico e satírico da cena. Ao assistir, senti pena do bolo ao mesmo tempo em que senti prazer em vê-lo sendo destruído. Se outras pessoas do público sentiram essa dualidade, essa ambivalência, nós atingimos o nosso objetivo com nossa apresentação.

Figura 13 - Os bufões comendo o bolo

Fonte: Ivon Guimarães (2023)

Figura 14 - Outra foto do banquete

Fonte: Ivon Guimarães (2023)

Figura 15 - A destruição do bolo

Fonte: Ivon Guimarães (2023)

Após comerem todo o bolo, os bufões riram e se divertiram uns com os outros, cantando, dançando, pulando, subindo nas costas um do outro, celebrando a vida em comunhão. Ao "perceberem" que estavam sendo observados por várias pessoas (o público), os bufões se amontoaram e um a um se dirigiram à plateia para fazer um pedido de desculpas. Esse pedido de desculpas era um pedido fingido, mas que tentava convencer seu interlocutor. Assim como descrito anteriormente, em uma das experimentações com a bufonaria que fizemos no grupo de estudos da pesquisa "Palhaçada na sala de aula", a professora Marianne falou algo como: "o bufão pede desculpas, mas não se sente realmente culpado. Esse pedido é feito porque ele não quer ser punido, ele não quer morrer. O bufão é apaixonado pela vida e tenta preservá-la a todo custo".

Nesse ato de "mentir para sobreviver", os Bufões Peripatéticos pediam perdão, cada um à sua maneira. Depois que o último bufão pediu desculpas, o bando se juntou, se afastou um pouco da plateia e saiu rindo e zombando da situação. Eles riam de deboche. Eles debochavam das regras, do perdão, do "bem", do "certo", da ordem, do mando, da hierarquia e, consequentemente, da humanidade, que foi construída sobre esses ideais. Depois disso, a performance chegou ao fim e nós demos início a um debate bastante proveitoso, mediado pela professora Fernanda Celi.

4.4. O debate

“O professor não muda nada, ele ensina como lidar com os problemas.
E como lidar com os problemas?
Divertindo-se”
(Gaulier, 2016, p. 55).

A professora Fernanda Celi iniciou o debate da seguinte maneira:

> Vou dar uma fala inicial e depois a gente abre [para colocações do público], mas só pra gente ter uma noção de como esse ideal [do *belo*] vai sendo construído, modificado e transformado, não só nessa apreciação estética em si do *belo* como algo que é um objeto de estudo, mas como isso passa também pelas transformações culturais e sociais e pelas tensões de poder que estão elencadas a partir desses ideais que são construídos historicamente. O *belo* não é dado desde sempre. O *belo* é construído historicamente e socialmente. Então, vou deixar esse ponto aqui, pra ouvir vocês também, mas eu queria ouvir agora o professor Lucas (Fernanda Celi de Araújo Tenório).

Depois disso, ela me passou o microfone e eu fiz uma fala inicial, que resumiu o processo de criação da performance e que serve como uma espécie de síntese desta pesquisa (ver o apêndice). Quando terminei a minha fala, Fernanda trouxe uma reflexão muito interessante acerca da interação entre a Arte e a Filosofia, que faço questão de transcrever abaixo:

> Uma aproximação muito interessante da Estética e da Filosofia contemporânea com a Arte é que os artistas contemporâneos têm essa liberdade de dizer assim: “a gente não quer representar o *belo* [buscando] mimetizá-lo, imitá-lo”. Os artistas contemporâneos querem criar essa representação, querem representar o *belo*, a partir das suas impressões, das suas subjetividades. [...] Todas as obras a partir do Pós-modernismo, do Impressionismo e do Expressionismo [por exemplo], são formas de subverter essa ordem para dizer: “nós temos a liberdade de expressar à nossa maneira, a partir da nossa subjetividade”; é por isso que as formas são tão variadas. Então, a gente [que pensou essa performance] achou que esse lugar muito comum entre a Arte e a Filosofia tem essa ideia de “quebrar” as normas, de questionar, de buscar incessantemente uma hermenêutica (uma interpretação da realidade) de maneira livre, aberta, que tenha significado e que o significado esteja naquilo que também capta a realidade. [Hoje em dia] a gente tem muitas facetas da Estética Contemporânea. (Fernanda Celi de Araújo Tenório).

Após essa fala, nós abrimos para perguntas, apontamentos e colocações do público. Houve perguntas sobre o figurino, a maquiagem e sobre a construção das “personagens”; com isso, o público e os alunos de Teatro puderam dar suas opiniões e comentar suas experiências. Em um determinado momento, o professor Suzano pediu a palavra e disse que o que mais chamou a sua atenção foi a diferença notável entre a atitude da

“especialista” e a dos bufões, já que a primeira tinha uma postura “séria”, enquanto os bufões tinham uma postura mais expansiva. Ele sintetizou esse sentimento utilizando a palavra “dialética” e explicou que:

> Têm muitas maneiras de se explicar o que é “dialética”, mas, basicamente, é: “tensão de contrários”, “forças opositoras”, “impermanência permanente”... Então vejam que interessante: a força, o impacto, para mim, do ideial da *Beleza* foi por causa do seu contrário. Foi [...] a força do contrário que me fez olhar mais pro ideal da *Beleza*; porque [eu fiquei pensando] “o que vai acontecer com esse ideal de *Beleza*?” [...]. Por fim, pra não me demorar, eu lembro daquela música do Jorge Mautner, que todo mundo conhece por Chico Science, “Maracatu Atômico”[34], [que] tem uma frase, um verso, que eu nunca esqueci, que é: “tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las”. Então tem essa coisa também que eu fiquei olhando para os bufões. Quer dizer: um encantamento tão grande, talvez, com aquele ideial de *Beleza*, que a vontade era de absorver aquilo ali; “eu não quero só olhar, eu quero ter isso comigo e vamos lá e vamos nessa”. Então essas são minhas impressões nesse momento aqui. (Suzano de Aquino Guimarães).

Com essa fala, é possível perceber o diálogo que se estabeleceu entre a Arte e a Filosofia, nesta pesquisa, porque para além do processo de criação da performance, acredito que consegui, com esses alunos, estabelecer uma relação de ensino-aprendizagem que rompe com a pedagogia tradicional e que busca outras formas, formas mais livres, de expressão, construção do conhecimento e construção do pensamento crítico. Tenho certeza que esses alunos enxergam, na Arte, possibilidades muito mais profundas e interessantes do que quando estavam no início do processo. E aposto todas as minhas fichas que, os que continuarem no caminho da Arte, serão artistas muito mais conscientes social e politicamente e com um maior entendimento da importância desse trabalho.

O debate continuou de maneira muito instigante, mas confesso que fiquei muito incomodado ao ver alguns funcionários limpando a bagunça que fizemos. Ainda tentei avisá-los que nós limparíamos tudo após o debate, mas não consegui. Esse foi um erro. Numa próxima apresentação, colocaremos um pano ou um plástico embaixo da mesa do bolo ou limparemos tudo imediatamente ao final da apresentação. Não faz sentido discursar a favor das margens e fazê-las limpar nossa bagunça.

Voltando ao relato do debate: pudemos conversar justamente sobre essa marginalização, sobre os lugares de poder, sobre a *paródia* e sobre a promoção, através da Arte, da empatia e de uma compreensão moral acerca da diferença e da alteridade. A

---

[34] JACOBINA, Nelson; MAUTNER, Jorge. **Maracatu Atômico**. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. Compositores: Nelson Jacobina e Jorge Mautner. In: Afrociberdelia. Intérprete do álbum: Chico Science & Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. CD/LP (7:11 min).

professora Fernanda falou sobre a aproximação entre a Arte e a Filosofia Política e sobre a marginalização dessas duas áreas do saber. Nesse momento, um estudante do Instituto pediu a palavra e reforçou a Arte como uma forma de questionamento, de atravessamento e até de incômodo. Ele finalizou dizendo que achou a apresentação "sensacional" e agradeceu ao grupo de Teatro. Fiquei feliz com a fala desse aluno, porque era importante, para mim, saber como nossa performance atingiu os estudantes e como eles se relacionaram com ela, já que eles eram, de fato, o nosso público alvo. A maioria desses estudantes ficou um pouco tímida, mas depois a professora Fernanda me disse que muitas conversas interessantes foram feitas entre eles e que a maioria deles foi tocada pela apresentação.

Depois disso, um outro professor de Filosofia do Instituto deu uma fala muito importante sobre como ele interpreta a relação entre a Política e as figuras dos bufões. Ele também falou sobre como o nosso trabalho (do grupo de Teatro) rompeu com a pedagogia tradicional e sobre como invadimos com Arte o que ele chamou de "esse monte de concreto" (se referindo ao Instituto e, em certa medida, a uma forma ultrapassada de ensino-aprendizagem, que não valoriza a livre expressão dos alunos). Ele reforçou a importância de se apreciar as diversas formas de Arte, que "aflorem" a nossa sensibilidade.

Por fim, uma pibidiana de Filosofia pediu a palavra e disse que a performance a fez pensar sobre sua pesquisa, já que os estudos dela estão voltados ao filósofo Martin Heidegger[35]. Para ela, a performance trouxe o conflito, a tensão, entre o corpo (a matéria) e a nossa concepção de mundo (nossos ideais). Ela disse que achou muito interessante a forma como representamos esse conflito e disse que associou esse questionamento aos conceitos que ela tem estudado. Achei essa fala muito importante, porque ela reforça a presença do questionamento filosófico em nosso trabalho artístico.

Depois disso, a professora Fernanda deu uma fala final e encerrou esse momento de debate, porque o tempo já havia avançado e a programação do evento precisava continuar. Quando as pessoas começaram a sair, conversei um pouco com ela sobre a relação entre a bufonaria e o cinismo, que é uma corrente da Filosofia que pregava o desprezo pelas regras de conduta social, pelos bens materiais e pela moral estabelecida. No meu aniversário, 5 de janeiro de 2024, Fernanda me presenteou com o livro "Diógenes, o Cínico", do professor de filosofia do *New York Institute of Technology*, Luis E. Navia. Nesse livro, encontrei uma

[35] Martin Heidegger foi um filósofo e professor alemão, nascido no ano de 1889, considerado um dos mais importantes e respeitados filósofos do século XX. A pergunta "quem somos?" era uma das principais impulsionadoras do seu pensamento.

forma de enxergar o mundo e a vida muito parecida com a Arte do bufão, já que, segundo Navia (2009):

> O cinismo clássico, cujo melhor representante é Diógenes, é um fascinante fenômeno filosófico e cultural dos tempos da Grécia e de Roma. Por mais de oitocentos anos, filósofos que se autodenominavam cínicos (em sua linguagem, literalmente, "cães") pregaram e praticaram um conjunto de convicções e um estilo de vida que desafiou, muitas vezes de modo estarrecedor, as normas e convenções da sua sociedade. Do ponto de vista deles, o mundo dos homens estava em um estado de bancarrota moral e vacuidade intelectual que requeria uma desfiguração sistemática de seus valores (Navia, 2009, p. 10).

Além disso, o próprio autor associa mais de uma vez o comportamento dos cínicos à palavra "bufonaria", mas esse é um assunto no qual não vou conseguir me demorar como eu gostaria, neste trabalho. Entretanto, quero deixar registrado que essa é uma aproximação muito interessante e instigante entre a Filosofia e a Arte da bufonaria e que o Cinismo é um ótimo caminho para o entendimento da importância e das contribuições sociais e políticas da bufonaria. Há nisso um impulso de jogo muito interessante.

4.5. A avaliação final

"Os heróis trágicos se recusam a sentir medo.
Os atores também.
Esse é um bom caminho"
(Gaulier, 2016, p. 52).

No dia 9 de dezembro de 2023, na aula seguinte à apresentação da nossa performance, me reuni com os alunos para fazermos uma avaliação final da apresentação e de todo o processo até ali[36]. Comecei fazendo duas perguntas: "como foi, para vocês, apresentar a performance (o que vocês sentiram, qual foi a recepção do público, como vocês lidaram com as situações)?" e "o que vocês sentem do processo até agora (tem valido a pena? vocês estão empolgados, frustrados, satisfeitos)?". Nesse momento, um dos alunos pediu a palavra e disse que, no começo da apresentação, ele se sentiu nervoso e com um certo medo de ter que se expor ao público, mas que perdeu esse medo, porque estava com muita vontade de comer o bolo, então focou nisso e conseguiu se divertir mais.

[36] Você pode ouvir a gravação dessa conversa pelo link: <https://drive.google.com/file/d/1wb0rP0GthFTWmyDnWx8UyyDZi80WbsB4/view?usp=drivesdk>.

Além disso, ele contou que se sentiu envergonhado de falar no debate, por medo de não conseguir falar "certo". Para finalizar sua fala, ele afirmou que o grupo conquistou um sentimento de "família", de grupo e disse que a performance só aconteceu com qualidade pelo motivo de todos estarem juntos. Depois dele, outra aluna (a Marcela!) disse que amou a performance, que achou maravilhosa, que o bolo estava gostoso e que se sentiu muito livre. Depois disso, ela falou a seguinte frase: "eu acho que eu descobri que meu bufão sou eu, só que sem amarras" (Marcela, 19 anos). Ela também falou que, assim como o outro aluno, ela sentiu que todo mundo estava "muito junto" e que sentiu uma grande parceria entre todos do grupo. E para finalizar, ela disse que amou como o processo se deu até ali, porque ela aprendeu muito, mudou muito e evoluiu muito enquanto atriz.

Uma aluna que não conseguiu participar da apresentação como performer, mas que estava presente enquanto espectadora disse que amou estar no público, ouvindo as reações e que percebeu que as pessoas estavam admiradas e interessadas na ação. Nesse momento, vários alunos falaram que o público recebeu muito bem e que as pessoas reagiram muito ao ataque do bolo. Além disso, sobre o processo, ela falou que gostou, que mudou alguma coisa na cabeça dela. Depois disso, ela disse o seguinte:

> Sempre eu me sinto, assim, presa, como se eu tivesse presa dentro de mim. Eu sempre senti isso, mas é como se eu tivesse saindo um pouquinho. [...] Às vezes, tipo, eu não abro demais, porque eu tenho medo que abra demais, aí eu imagino, assim, um caminhão de laranjas. Imagina um caminhão de laranjas que de repente abre numa ladeira. Aí, tipo, esse medo que eu tenho de abrir demais e esparramar demais e perder tudo (Paula, 42 anos).

Outro aluno pediu a palavra e disse que achou lindo o fato de que, mesmo essa aluna não estando na função de performer, ela foi importantíssima para a caracterização dos bufões, já que foi ela quem levou a maior parte dos materiais (linhas, agulhas, tecidos e muitas outras coisas) e que ajudou todo mundo a se vestir antes da apresentação. Aproveitando a palavra, ele continuou dizendo que gostou muito da apresentação por causa da união de todo mundo e que, por isso, ele se sentiu confiante e confortável. Também falou que estava focado no "fazer" e que sentiu que tudo passou muito rápido. Para finalizar, ele disse que durante todo o processo ele foi perdendo as tensões que tinha, que fazer o bufão foi libertador e que o Teatro tem feito ele se desprender dos seus medos e amarras.

Depois disso, outro aluno pediu a palavra e disse que, quando acordou no dia da performance, a primeira coisa que pensou foi na recepção do público: "será que as pessoas

vão gostar?", mas que, ao chegar na sala do NAC e ver todo mundo junto, ele se tranquilizou mais. Além disso, ele trouxe uma fala muito importante sobre o que ele sente que precisa ser melhorado nessa performance. Ele sentiu que todos ainda estavam muito contidos e que nos ensaios todos aproveitaram melhor o jogo, o tempo e o espaço. Nesse momento, aproveitei para trazer alguns apontamentos técnicos sobre a apresentação, o que funcionou e o que poderia ser melhorado. Quando terminei os apontamentos, o aluno retomou a fala e disse que só começou a curtir realmente o processo depois das aulas em que trabalhamos a palhaçaria e a bufonaria.

Depois disso, falamos sobre racionalização excessiva, sobre o aprendizado processual e sobre a entrega que o Teatro requer. Falamos também sobre a dualidade entre razão e emoção no trabalho do/a ator/atriz. As pessoas que falaram depois reforçaram a força do coletivo, o prazer do jogo que foi sendo conquistado paulatinamente e a quebra dos medos e das barreiras pessoais. Falamos, também, sobre a importância da integração entre teoria e prática, para o processo, e sobre a mudança de percepção sobre o entendimento do fenômeno teatral. Um outro aluno falou que no começo da experimentação com o bufão ele se sentiu muito frustrado, porque achava que o bufão não combinava com ele, mas que começou a amar o bufão depois que ele entendeu a importância política, histórica, social e filosófica dessa figura.

Acredito que com esses relatos, você, leitor/a, há de concordar que, nesse processo, nós atingimos "resultados" muito satisfatórios. Saímos de uma posição inicial e chegamos em outros lugares, nos deslocamos. O sentido de coletividade foi atingido; um espaço de liberdade e afeto foi construído em nosso grupo; em sua maioria, os/as alunos/as desenvolveram sua consciência corporal, sua vocalidade, seu estado de presença. Além disso, é perceptível que o estado de jogo, de brincadeira, foi conquistado nos corpos e nas atitudes dessas pessoas. Eu sinto, inclusive, que esse processo contribuiu muito com o meu trabalho de ator e me mostrou caminhos muito interessantes para fugir da racionalidade excessiva (ainda estou nessa caminhada). Além disso, sinto que conquistei uma metodologia muito interessante para o meu trabalho na docência. Me sinto, depois de tudo isso, um verdadeiro professor-jogador.

5. SAÍDA • conclusões

“Obrigado por terem vindo. Cuidem-se bem. Fiquei feliz pelo nosso encontro. Divirtam-se muito, e boas piadas para todos!”
(Gaulier, 2016, p. 236).

Acredito que expus bastante a minha opinião, meus pensamentos e meus sentimentos em relação ao processo desta pesquisa e ao meu trabalho de docência no estágio no NAC do IFPE. Por isso, farei uma breve consideração final sobre este trabalho.

Esta pesquisa se mostrou uma das coisas mais prazerosas que já fiz na minha vida, sem exagero. Foi muito gratificante poder descobrir novas possibilidades de trabalho dentro da Arte teatral e poder perceber e experimentar os caminhos apresentados pelas poéticas da palhaçaria e da bufonaria. Saio com um bom embasamento teórico e com resultados práticos para afirmar e defender que Teatro é *jogo*. Um jogo que não somos capazes de jogar sozinhos. Neste trabalho fica evidente como as poéticas do palhaço e do bufão podem contribuir com a capacidade de jogo de atores/atrizes e como essa capacidade é indispensável para o fenômeno teatral. É no jogo e pelo jogo que o Teatro existe.

O olhar cúmplice e coletivo, a troca, o improviso, a aceitação do erro, o enfrentamento das inseguranças, a abertura para *o outro*, o ato de rir de si, a valorização das próprias imperfeições, a lida com o fracasso, a subversão das nossas certezas, a morte que gera a vida, a assimetria, a tentativa de encontrar brechas no sistema, a paródia, a crítica, o riso, a festividade, a celebração da vida, a ambivalência, a máscara, a corporeidade, a vocalidade, o contato, o suor, a lágrima… Tudo isso pode ser conquistado no jogo. O ator, o palhaço e o bufão jogam com seus pares, com o público, com a presença.

Sobre a docência: nesta pesquisa, descobri a Beleza, a poesia e os desafios que é ser professor. Confesso que ainda tenho um olhar romântico e apaixonado em relação a esse ofício e não sou tão inocente a ponto de não saber que nem sempre as coisas se dão de maneira tão prazerosa, mas, por enquanto (e espero que continue assim), a docência me encanta e me instiga a ser um profissional cada vez melhor. Ser um professor de Teatro é a realização do meu sonho de criança.

Atuar enquanto professor-estagiário-pesquisador-artista foi uma maratona frenética, mas eu não me arrependo de nada. Pude participar de congressos, ministrar oficinas, escrever artigos e montar uma performance! Cada dia valeu a pena e sinto que os aprendizados foram incontáveis. E tudo isso se deu dessa maneira, por causa das parcerias que fiz: com meus alunos e minhas alunas, com Fernanda Celi e o “pessoal da Filosofia” e com a minha orientadora, Marianne Consentino. Pessoal, fizemos um ótimo jogo!

6. A GALERA QUE EU LI • referências bibliográficas

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O Teatro Performativo:** a construção de um operador conceitual. 2011. Dissertação de mestrado em Artes - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel:** tratado sobre Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BASTOS, Camila Ferreira. **Caminhos na ponta do nariz:** um olhar sobre as possibilidades da palhaçaria na formação docente em Teatro na UFPE. 2022. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artivista**. 2013. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BRAGA, Bya. Figuras Bufônicas: cultura material de ator e outros bichos. In: BRAGA, Bya; Tonezzi, José (org). **O Bufão e suas Artes:** artesania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco, 2017. p. 31 - 56.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BRONDANI, Joice Aglae. O Bufão: a Comédia, a Cena e o Jogo. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 2, p. 41 - 58, jul-dez/2017. DOI: 10.5216/ac.v3i2.49813. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/49813>. Acesso em: 4 dez. 2023.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CONSENTINO, Marianne Tezza. **As três irmãs e a subjetividade no trabalho do ator:** contribuições da técnica do *clown*. 2008. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CONSENTINO, Marianne Tezza. **O Rei Lear no meu Quintal:** formação, percurso e método no trajeto poético de uma encenadora. 2014. Tese de doutorado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DOMINGOS, Carlos. Institucional. **ifpe.edu.br**, Recife. 2015. Disponível em: <https://www.ifpe.edu.br/acesso_a_informacao/institucional>. Acesso em: 18 ago. 2023.

ECO, Umberto (org). **História da Feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FLÓREZ, Lali Von Czékus. **A alegria de ser quem é:** uma formação palhaça de professores para a diversidade. 2019. Tese de doutorado em educação - Faculdade de Educação - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

FREIXE, Guy. O clown do ensino de Jacques Lecoq. **Cena**, [S. l.], n. 24, p. 37–45, 2018. DOI: 10.22456/2236-3254.77554. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/77554. Acesso em: 22 jun. 2023.

GAULIER, Philippe. **O Atormentador:** minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras**: uma idéia (política) do teatro. Rio de janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: **Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, 5.ed. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2022.

JACOBINA, Nelson; MAUTNER, Jorge. **Maracatu Atômico**. Intérprete: Chico Science & Nação Zumbi. Compositores: Nelson Jacobina e Jorge Mautner. In: Afrociberdelia. Intérprete do álbum: Chico Science & Nação Zumbi. Rio de Janeiro: Chaos, 1996. CD/LP (7:11 min).

LECOQ, Jacques. **O corpo poético:** uma pedagogia da criação teatral. 2.ed. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

LIMA, Renata. **Como fazer tintas Naturais**, Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyWgMmr9A-w&pp=ygUYY29tbyBmYXplciB0aW50YSBuYXR1cmF> Acesso em 7 jul. 2023.

LISPECTOR, Clarice. Restos de Carnaval. In: **Felicidade Clandestina:** contos. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, José Arilson de Siqueira. **A ética do encontro:** palhaço na Pedagogia do Teatro. 2014. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

MIAMOTO, Rayana Raquel de Moraes. **Jogar, Errar e Palhaçar:** uma experiência pedagógica com jogos de palhaçaria no ensino de teatro para crianças. Monografia (Graduação), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023.

NAVIA, Luis E. **Diógenes, o Cínico**. Trad. João Miguel Moreira Auto. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.

ORTEGA Y GASSET, José. **A Ideia do Teatro**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESQUISADORES encontram instrumentos musicais mais antigos do mundo. **G1.com**, São Paulo, 28 mai. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/05/pesquisadores-encontram-instrumentos-musicais-mais-antigos-do-mundo.html>. Acesso em 04 dez. 2023.

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense:** conformação, persistência e transformações. Tese (doutorado em artes) – UNICAMP, São Paulo, 2009.

PUCCETTI, Ricardo. **A Travessia do Palhaço:** A Busca de Uma Pedagogia. 2017. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas - UNICAMP - Campinas, 2017.

RABELO, Andréa da Silva. **Cada Nariz Em Seu Lugar:** o palhaço, seus afetos e estados em diferentes espaços. 2014. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROCHA, Renato; RUSSO, Renato; VILLA-LOBOS, Dado. **Quase Sem Querer**. Intérprete: Legião Urbana. Compositores, Renato Rocha, Renato Russo e Dado Villa-lobos. In: Dois. Intérprete do Álbum: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1986. LP/K7 (4:42 min).

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar:** práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. In: BRAGA, Bya; Tonezzi, José (org). **O Bufão e suas Artes:** artesania, disfunção e soberania. São Paulo: Paco, 2017. p. 57 - 74.

SANTOS, Rafael Dayon de Sousa. **A Paródia Em Meio Ao Caos:** o jogo do bufão na sala de aula. 2020. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SILVA, Pedro Eduardo da. A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço. Campinas: **Conceição|Conception**. v. 6, n. 1, p. 66-86, jan./jun. 2017. DOI 10.20396/conce.v6i1.8648645.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais:** o fichário de Viola Spolin. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: Editora Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **Uma Teoria da Arte Rupestre**. IV Seminário: "O Mundo Simbólico na Pré-história do Nordeste". Universidade Federal de Pernambuco, 1987.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro:** práticas contemporâneas na sala de aula. Campinas, SP: Papiros, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Pedagógico do Curso de Teatro**. Recife, 2019.

WUO, Ana Elvira. **Aprendiz de clown:** abordagem processológica para a iniciação à comicidade. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2019. p. 2-3.

YUNGE, Soledad. Por que as pessoas deveriam ler seu livro no Brasil, senhor Gaulier?. [texto de orelha de livro] In: GAULIER, Philippe. **O Atormentador:** minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

7. O QUE É MEU É MEU • apêndice

APÊNDICE A - Transcrição da minha fala no início do debate

Boa tarde, gente! Então… Desde quando eu vim estagiar aqui no IFPE, dando aula de Teatro, eu já tinha interesse em aplicar as técnicas da palhaçaria, a busca, a pesquisa das figuras cômicas, com esses alunos; mas eu não esperava que a gente "entraria" na figura do bufão. Para mim, foi uma surpresa. Eu não imaginava que a gente ia fazer esse tipo de coisa [a performance], por exemplo, mas o meu interesse na História do Teatro sempre foi muito presente na minha formação (eu faço Licenciatura em Teatro. Estou agora no meu último período) e eu tinha o interesse de que todo mundo que fizesse Teatro, todos esses alunos e alunas, tivessem uma ideia e começassem a entender, abrir suas percepções, para o que é o Teatro; porque às vezes a gente faz sem saber o que é, pra quê serve, como funciona, se serve pra alguma coisa mesmo… Então desde o início do processo a gente começou uma investigação teórico-prática e histórica acerca da presença da teatralidade na história humana; para que a gente se fortalecesse do entendimento do "o que é Teatro" e de que tipo de Teatro a gente gostaria de fazer. E aí, a partir das discussões que foram surgindo, a gente sempre chegava em debates muito interessantes sobre: "o que a gente pode fazer no Teatro?", "o que é Arte e o que não é?", "o que é que pode ser considerado Teatro e o que não pode ser considerado?"; e aí a gente foi expandindo esse conceito de teatralidade até a Pré-história, por exemplo. A gente começou a entender que já existia teatralidade na Pré-história e que a teatralidade é uma necessidade humana, é uma necessidade de comunicação, de expressão, de coletividade humana [...]. Então esse conceito de teatralidade ultrapassa as barreiras do teatro "convencional". Sendo assim, outra questão que ficou muito latente, muito provocada, no entendimento deles [os alunos] e nas discussões que a gente fez, foi: "o que pode ser representado na Arte?". O grotesco pode ser representado na Arte? O feio, aquilo que rompe, aquilo que a gente não quer ver, aquilo do que a gente tem vergonha, aquilo do que a gente quer fugir… Podem ser representados na Arte? A gente foi descobrindo que sim. Não foi fácil a gente chegar nessas figuras [bufônicas], porque imagine: [esses alunos e alunas] são pessoas que estão [majoritariamente] na fase da adolescência, que estão descobrindo a sua identidade, o seu ser enquanto sujeitos na sociedade, e é uma fase que a gente tem muita vergonha, muita insegurança com nosso corpo, com nossa atitude, com a nossa forma de ser, com a nossa forma de falar… Então, eles se apresentarem aqui, dessa forma, pra vocês, é uma quebra de barreiras muito grande. Eles podem falar sobre isso depois. Mas a gente foi conquistando essa quebra, destruindo esses preconceitos e medos durante o processo. A gente foi entendendo que a gente faz Teatro pra ficar feio também. A gente faz Teatro pra mostrar a nossa insegurança, o nosso risível, o nosso grotesco, aquilo que é ignorado e rejeitado na sociedade. E aí a gente fez uma parceria maravilhosa com a professora Fernanda, com os pibidianos e com o professor Suzano. A gente teve uma tarde muito interessante para entender como os filósofos e pensadores entendiam a Arte e a defendiam na sociedade. E aí, quando a gente foi passando pelo ideal clássico de Arte, de Aristóteles e Platão, quando diziam que a Arte era simétrica, proporcional, uma busca pelo belo (aquele belo grego do corpo sarado). A gente foi questionando isso em sala e dizendo: "será que é essa a Arte que a gente quer fazer? Será que é esse o Teatro que a gente quer fazer? Ou será

> que a gente quer descobrir outras formas de fazer Teatro, mesmo errando? Será que a gente não quer descobrir o erro; descobrir que o erro pode ser um mote de criação artística, que o feio e o que incomoda também podem ser?". E aí esse está sendo o nosso caminho. Estamos descobrindo. Essa foi uma performance rápida e é a primeira vez que esse grupo, nessa configuração atual, se apresenta ao público [...]. Esse é o embrião, essa é a semente da nossa pesquisa.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

6. O QUE É TEU É TEU • anexos

ANEXO A - Roteiro de falas da “especialista”, na performance “Bufões Peripatéticos”

Olá, boa tarde a todos, a todas e a todes! Meu nome é Maria Clara e hoje eu vim falar sobre o que é Beleza.

Apesar da Beleza ser algo notório onde se faz presente, muitas pessoas ainda têm dúvida e se confundem em relação a esse tema. Mas é bem simples: a Beleza é tudo aquilo que é harmônico, proporcional e simétrico.

Tudo o que é grotesco, sujo, desarmônico, conflitante, confuso... Não faz parte da Beleza. Não faz parte da Arte, já que a Arte é a justamente busca pela Beleza.

Infelizmente, ainda presenciamos algumas pessoas que acham que sabem e entendem o belo, mas que estão claramente equivocadas. Encontramos, nessas pessoas, um monte de conceitos que não dialogam com a verdadeira Beleza.

Para pessoas como eu, que estudam e se dedicam a conservar e admirar a Arte, é fácil diferenciar o que é belo e o que é feio, uma boa Arte de uma não tão boa assim. A Beleza não é subjetiva, como dizem. Ela é matemática.

Não existe essa história de "o que é bonito para você pode não ser bonito para mim". Isso não existe. Uma coisa realmente bela é bela para todo mundo e deve ser reconhecida como a Beleza pura. O que é bonito é bonito. O que é feio é feio.

Não existe Beleza desarmônica, fora do padrão, desproporcional.

E, para materializar a Beleza, eu trouxe esse bolo. Esse bolo é a materialização do que é bonito, do que é belo. Percebemos a verdadeira beleza nesta obra de Arte, é uma obra muito bem pensada e calculada, digna de admiração e prestígio, pois tem a presença da verdadeira Beleza.

Ele é harmônico, ele é proporcional e padronizado.”

Fonte: Maria Clara (2023)

ANEXO B - Bufão 1

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO C - Bufão 2

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

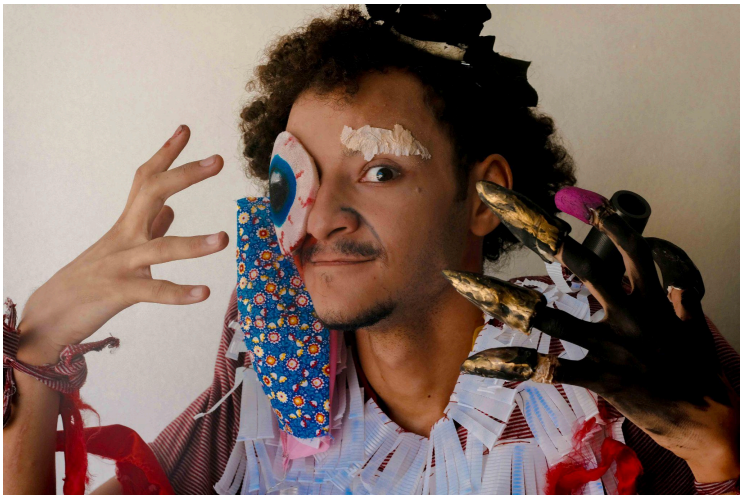
ANEXO D - Bufão 3

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO E - Bufão 4

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO F - Bufão 5



Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO G - Bufão 6

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO H - Bufão 7

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO I - Bufão 8

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

ANEXO J - A “especialista”

Fonte: Maria Eduarda Cabral (2023)

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Antônio Lopes Vieira, CPF 144 808 044 49, RG 10 822 588, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 25 de novembro de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709 865.034-89
RG: 9.839.024

Antônio Lopes Vieira
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Izaias França do Nascimento, CPF 146.562.504-65, RG 10.776.026, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709.861.039-89
RG: 9.839.024

Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Pedro Nivaldo Lemos da Silva CPF 08563740485, RG 10728381, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de novembro de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709 861.034-89
RG: 9.839.024

Pedro Nivaldo Lemos da Silva
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Silvia Maria Ribeiro dos Santos, CPF 70749479469, RG 9859391, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador
CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

Silvia Maria R. dos Santos
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Anna Clara B. M. da Silva, CPF 712.367.864-83, RG 10.638.080, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador
CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

Anna Clara B. M. da Silva
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Lucas Alexandre P. Lima, CPF 715.836.304-68, RG 10668191, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709.863.034-89
RG: 9.839.024

Lucas Alexandre P. Lima
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Isis Grazielle Senor Saveira, CPF 712.129.334-61, RG 10.232 612, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 10 de Outubro de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

Isis Saveira
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, VINÍCIUS ANTONIO DO NASCIMENTO, CPF 133.708.534-21, RG 9.326.964, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado *"**Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de NOVEMBRO de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709.863.034-89
RG: 9.839.024

Vinícius A. Nascimento
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Angélica de M. Santana, CPF 04161097484, RG 5876947, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado *"**Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador
CPF: 709 pc1.034-89
RG: 9.839.024

Angélica de M. Santana
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Daniel Lopes de Figueiredo, CPF 13392030490, RG 10235557, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 25 de NOVEMBRO de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

Daniel Lopes de Figueiredo
Concedente dos direitos

CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.029

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Jaqueline de Oliveira Santos, CPF 055.825.634-62, RG 7020 4109, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:** A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 18 de Novembro de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

Jaqueline de Oliveira
Concedente dos direitos

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Pablo Henrique de O Serra, CPF 711.828.344-42, RG 9.492.379, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas por mim fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à minha imagem e/ou som da minha voz, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 25 de NOVEMBRO de 2023.

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador

Pablo Henrique de O. Serra
Cedente dos direitos

CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

UFPE

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

Eu, Sidicley S. de Oliveira CPF 975705834-34
RG 4883983, responsável pelo(a) estudante Maria Clara Mendonça.
depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de imagem e/ou depoimento do(a) sob minha responsabilidade, **AUTORIZO**, através do presente termo, o pesquisador **Lucas Carvalho Cordeiro** do projeto de pesquisa intitulado ***"Eu Sou Eu e Sou o Outro:*** *A Técnica da Palhaçaria como Impulsionadora da Capacidade de Jogo em Alunos de Teatro"* a realizar as fotos e/ou vídeos que se façam necessárias e/ou a colher os depoimentos sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, **LIBERO** a utilização destas fotos e/ou vídeos (seus respectivos negativos ou cópias) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificado.

Por ser a expressão da minha vontade assino a presente autorização, cedendo, a título gratuito, todos os direitos autorais decorrentes dos depoimentos, artigos e entrevistas pelo(a) estudante fornecidos, abdicando do direito de reclamar de todo e qualquer direito conexo à imagem e/ou som da voz do(a) estudante sob minha responsabilidade, e qualquer outro direito decorrente dos direitos abrangidos pela Lei 9160/98 (Lei dos Direitos Autorais).

Recife, 08 de FEVEREIRO de 2024

Lucas Carvalho Cordeiro
Pesquisador
CPF: 709.861.034-89
RG: 9.839.024

Sidicley S. de Oliveira
Responsável pelo(a) estudante