



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

MARCILIO FERREIRA DOS SANTOS

O QUE IMPORTA É AQUI E AGORA:
Contribuição da palhaçaria na formação das atrizes-performers do Coletivo
Videntrium

Recife
2025

MARCILIO FERREIRA DOS SANTOS

O QUE IMPORTA É AQUI E AGORA:

**Contribuição da palhaçaria na formação das atrizes-performers do Coletivo
Videntrium**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Teatro da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de licenciado em teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Marianne Tezza
Consentino

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, Marcilio Ferreira dos.

O que importa é aqui e agora: Contribuição da palhaçaria na formação das atrizes-performers do Coletivo Videntrium / Marcilio Ferreira dos Santos. - Recife, 2025.

66 : il.

Orientador(a): Marianne Tezza Consentino

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2025.

Inclui referências, apêndices.

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

700 CDD (22.ed.)

MARCILIO FERREIRA DOS SANTOS

O QUE IMPORTA É AQUI E AGORA:

Contribuição da palhaçaria na formação das atrizes-performers do Coletivo

Videntrium

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em teatro.

Aprovado em: 07/04/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marianne Tezza Consentino (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Virginia Maria Schabbach (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Camila Ferreira Bastos (Examinadora Externa)

Universidade Federal de Uberlândia

*“Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro.”
(Lispector, 1999, p. 14).*

AGRADECIMENTOS

O caminho foi longo. Em alguns momentos, pensei que nem chegaria aqui. Mas olha só: cheguei! Mais um sonho realizado. Muitos encontros e, logo, muitos agradecimentos.

Primeiro, quero agradecer a Deus: Obrigado! Eu sei que tu sabes de tudo.

Agradeço à mainha por ser minha primeira espectadora, que assistiu diversas vezes minhas apresentações quando eu era criança na sala de casa, por me incentivar, por acreditar em mim, por topa sonhar junto comigo, por cuidar de mim com oração e afeto. Agradeço ao meu irmão por todo cuidado e incentivo. Eu amo vocês!

À Alice Bôa Hora, por ser uma grande irmã e parceira da vida, pelos sorrisos e lágrimas e por viver comigo a beleza dos encontros. Não consigo imaginar ter vivenciado tudo isso sem você. À Cecília Egito, por me mostrar sempre o bom lado das coisas, mesmo quando parece não haver, por todo afeto em nossos encontros, pela confiança e amizade. À Kaylane Ketyllen, por todo ombro amigo, por me recordar sempre que amor é ação, por ouvir minhas histórias amorosas e pelos abraços fraternos em cada encontro. Às três, muito obrigado por viverem junto comigo essa pesquisa, por me permitirem tocá-las e pela perseverança.

A Arthur Gomes, Ariadna Ísis e Joyce Ribeiro, por terem vivenciado comigo minhas diversas transformações, alegrias e sufocos da vida, por terem permanecido em cada momento e pela amizade de anos.

A Rebekah Fernandes, Vinicius Marins e Taciano Ferreira, pelo maravilhoso encontro que tivemos no IFPE Olinda, por, desde lá, terem caminhado comigo e por todo afeto.

A Tainan Castro, Igor Lins e Maria Gabriela por serem grandes amigos e incentivarem sempre o meu trabalho.

Ao meu terapeuta, Rafael Barbosa, por me ajudar a enxergar com mais clareza e acolhimento durante toda essa jornada. Rafa, você foi fundamental. Muito obrigado.

Aos meus amigos e colegas de graduação em especial: a Blandon Aravanis, por me fazer rir de mim mesmo, por me instigar na vida, por me acolher nos meus desesperos e me lembrar que ninguém pode roubar nossos sonhos; a Karol Spinelli,

por me fazer ver o mundo com poesia e acreditar no afeto como objetivo de vida; a Luan Lucas Leite pelo olhar gentil, cumplicidade e parceria nos trabalhos além da universidade; a Ruan Henrique por nossa conexão, por todo cuidado e pelas diversas partilhas edificantes; a Diniz Luz, por me trazer leveza, por ser “árvore bonita” e me fazer pôr os pés no chão para conhecer os segredos da terra; a Letícia Pena, por dividir comigo diversos momentos de produção nos trabalhos e por todo apoio emocional no processo de escrita deste trabalho; a Jhenifer Rodrigues, pela alegria de ser quem é; a Maddu Cabral, por todo apoio em diversos projetos desenvolvidos nessa graduação e por compartilhar sonhos durante as nossas viagens no T.I. Macaxeira/ T.I. Pelópidas; a Andy, por todo afeto compartilhado e a Bruna Luiza Barros, que chegou agora no finalzinho, trazendo alegria, confiança e a certeza de que “vai dar certo!”

Aos meus professores e mestres: em especial a Marianne Consentino, minha orientadora. Muito obrigado por me conduzir nesta pesquisa, por me passar confiança em diversos momentos e viver cada etapa dessa pesquisa ao meu lado. Obrigado por me apresentar à palhaçaria, que chegou em um momento excelente e que foi essencial na minha formação enquanto artista-docente; a Vika Schabbach, por ter aceitado compor a banca examinadora desta pesquisa e pela inesquecíveis trocas que tivemos desde das salas de aula virtual; a Izabel Concessa, por me ensinar a dar vida ao inanimado e pelo olhar cuidadoso aos processos pedagógicos; a Kalyna Aguiar, por todo apoio nos estágios e me apresentar os diversos caminhos que a Pedagogia do Teatro me proporciona; a Roberto Lúcio, por ensinar a importância da responsabilidade no teatro; a Marcondes Lima, por toda colaboração no início dessa pesquisa e por ensinar o teatro para a infância; a Agrinez Melo, pela leveza em transmitir seus conhecimentos e por toda introdução a performance; a Rodrigo Dourado, por me ensinar a performar minha história e pelo nosso reencontro no momento exato.

Ao Grupo de Estudo Palhaçada na Sala de Aula por toda troca de experiência que tivemos, por toda pesquisa e todos os momentos inesquecíveis com o nariz vermelho.

À Camila Bastos, por ter aceitado compor a banca examinadora deste trabalho e por toda troca que tivemos durante o seu estágio docente na UFPE.

A Raphael Bernardo, pela sua coragem e ousadia nos tempos pandêmicos, que me fizeram conhecer e me apaixonar pela arte relacional.

Ao Prof. Cristiano Cavalcante e aos membros do Grupo de Pesquisa Random, por toda acolhida, risos, cafés, encontros e por toda troca durante minha passagem no Departamento de Engenharia de Produção, enquanto fui bolsista ProMulti. O período que estive com vocês foi especial e marcante. Muito obrigado!

E a mim mesmo, pela resiliência que tive durante todo esse caminho, pela coragem de ser quem sou, por ter recomeçado diversas vezes, por ter enfrentado meus medos, superado limites e por não ter desistido. É, Marcilio, tu és potente!

RESUMO

Por meio de um relato de experiência, este estudo apresenta a criação e a execução de um laboratório cênico, baseado nos jogos de palhaçaria, para o Coletivo Videntirum, que pesquisa performances de arte relacional. O principal objetivo foi, através da técnica da palhaçaria, expandir as relações das atrizes-performers consigo mesmas, com o ambiente e com as pessoas, na realização da reperformance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!*, de Tania Alice. A proposta se apoia nas contribuições de diversos mestres da palhaçaria, como Philippe Gaulier (2016), Palhaço Chacovachi (2018) e Ricardo Puccetti (2017); na área da performance, a principal referência deste trabalho é Tania Alice (2020). Como resultado deste estudo, observou-se que a palhaçaria contribuiu significativamente para o Coletivo, que desenvolveu um fazer artístico mais espontâneo e integrado ao ambiente, reforçando o potencial pedagógico da técnica da palhaçaria no ensino de teatro e na formação do pesquisador.

Palavras-chave: Jogo; Teatro; Palhaço; Reperformance.

ABSTRACT

Through an experience report, this study presents the creation and execution of a stage laboratory, based on clowning games, for the Coletivo Videntirum, which researches relational art performances. The main objective was, through the clowning technique, to expand the relationships of the actresses-performers with themselves, with the environment and with people, in the realization of the reperformance *Teach something essential for you, in 5 minutes!*, by Tania Alice. The proposal is based on the contributions of several masters of clowning, such as Philippe Gaulier (2016), Palhaço Chacovachi (2018) and Ricardo Puccetti (2017); in the area of performance, the main reference for this work is Tania Alice (2020). As a result of this study, it was observed that clowning contributed significantly to the Coletivo, which developed a more spontaneous artistic practice that was integrated with the environment, reinforcing the pedagogical potential of the clowning technique in theater teaching and in the training of researchers.

Keywords: Game; Theater; Clown; Reperformance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cecília Egito ensinando algo essencial.	35
Figura 2	Reperformance 1	37
Figura 3	Alice Bôa Hora realizando o jogo <i>Palestrante Maluco</i>	41
Figura 4	Contando e Representando	42
Figura 5	Reperformance 2	46
Figura 6	Reperformance 3	49
Figura 7	Reperformance 3	50

SUMÁRIO

1	BORA TOMAR UM CAFÉZINHO?	11
2	CAFÉ COM LEITE	15
2.1	Palhaço: Personagem ou Estado?	15
2.2	Rua/ Jogo/ Relação/ Olhar	19
3	CAFÉ EXPRESSO	24
3.1	O Videntrium e a reperformance	24
3.2	Manual para performers e não-performes	27
4	CAPPUCCINO	32
4.1	Café	32
4.2	Leite	38
4.3	Espuma Cremosa	45
5	PARA QUE ESSE ENCONTRO SE ETERNIZE	51
6	COM QUEM ME RELACIONO	55
7	APÊNDICES	58
	APÊNDICE A – Planejamento do Laboratório Cênico	58
	APÊNDICE B - Questionário 1	59
	APÊNDICE C - Questionário 2	60
	APÊNDICE D - Questionário 3	63

1 BORA TOMAR UM CAFEZINHO?

Querida pessoa que lê este texto, isto é um convite.

Ao longo da minha vida, a expressão “bora tomar um cafezinho?” sempre esteve presente. Essa frase me traz memórias de minha mãe, tias, tios, vizinhos, amigos, amigas ou colegas se reunindo ao redor de uma xícara de café, seja em uma tarde, um intervalo de aula ou trabalho. Confesso que, por um período, nem gostava muito dessa bebida, mas fui percebendo que o ato de “tomar um café” ia além do sabor. Era quase um momento sagrado, um ritual social, um acordo pré-estabelecido de fazer um pequeno intervalo no cotidiano que abria espaço para conversas, risos e pausas necessárias. Com o tempo, passei a gostar não só do café, mas também do que ele simboliza.

De acordo com Lucas Rocha (2021), em seu artigo publicado no site da CNN Brasil¹, o café possui muitos benefícios, como a prevenção ao câncer, a melhoria do sistema respiratório, contribui para a longevidade, alivia o estresse, ajuda no foco e também na memória. Esses benefícios contribuem para o café ser o motivador desses intervalos cotidianos.

Essa bebida tão popular e com tantas variações na forma de fazer, já é em nossa cultura um dispositivo relacional, uma forma de promover encontros. E é isso que quero provocar com este trabalho de conclusão de curso: um encontro. Nossos caminhos se cruzaram no aqui e agora, e desejo, de coração, que você aceite este convite e tome junto a mim um delicioso café.

Mas calma, não precisa tomar essa decisão agora, antes quero te falar um pouco sobre o que compartilharei contigo nas próximas páginas. Neste nosso encontro desejo te apresentar uma experiência prática, na qual investigo a palhaçaria como uma ferramenta para a preparação das atrizes-performers do Coletivo Videntrium², grupo do qual participo e que pesquisa performances de arte relacional.

O desejo de mesclar esses campos distintos do fazer artístico começou em 2021, quando estava cursando a disciplina Metodologia do Ensino do Teatro 4, que é

¹ ROCHA, Lucas. 13 benefícios do café para a saúde e quanto consumir diariamente, São Paulo, 14 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/dez-beneficios-do-cafe-para-a-saude/>. Acesso em: 13 de março de 2025.

² O Coletivo Videntrium é um grupo composto por Alice Bôa Hora, Cecília Egito, Kaylane Ketyllen e Marcílio Santos.

um componente curricular teórico-prático, de caráter obrigatório, do Curso de Teatro da UFPE. A disciplina é ministrada pela Profa. Dra. Marianne Consentino, que apresenta a técnica da palhaçaria como possível metodologia para o ensino do teatro em espaços não formais de educação, instigando a reflexão das contribuições dessa técnica no processo de ensino-aprendizagem de futuros professores de teatro.

Em paralelo, participava do projeto de extensão “Se Relacionando para se Encontrar”, que foi aprovado no edital da Bolsa de Incentivo à Criação Cultural (BICC), promovido pela Diretoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC), da UFPE. Junto de mim, nesse projeto, estavam a minha parceira Alice Bôa Hora, e, na orientação pedagógica, a professora Dra. Virgínia Schabbach. Juntos pesquisamos sobre a estética relacional, conceito teorizado pelo curador francês Nicolas Bourriaud (2009), que explora a participação do público como obra de arte.

Recordo que, quando tudo isso aconteceu, estávamos tendo que reaprender a conviver socialmente, pois era o nosso primeiro contato com a Universidade após o isolamento causado pela pandemia da Covid-19. Eu estava com uma grande sede de encontro, de jogar e de fazer teatro na UFPE e, ao mesmo tempo, com um trava em tudo isso, devido ao isolamento pandêmico.

Nesse período eu compartilhava constantemente com Alice, que também cursava a disciplina Metodologia do Ensino do Teatro 4, as sensações e aprendizados vivenciados nesse componente curricular. Esse era o nosso primeiro contato com a técnica da palhaçaria, que foi nos ajudando a destravar e também a compreender o que estudávamos no projeto de extensão, pois ambas as atividades enfatizam a importância do “aqui e agora” no fazer artístico.

As atividades práticas da disciplina exercitaram em nós a capacidade de olhar, de jogar e de se relacionar, que são princípios característicos da técnica da palhaçaria, enquanto os exercícios teóricos nos auxiliaram a compreender esse ser expansivo que é o palhaço. Fui compreendendo ainda mais a arte relacional ao mesmo tempo em que me experimentava com o nariz vermelho. Na minha vivência, ambas temáticas chegaram juntas, caminhando uma ao lado da outra e formando em mim o artista-docente que sou.

Em *Poexistir*, meu solo autobiográfico que integra o espetáculo *Não. Tá. Fácil*.³, compartilho um pouco desse aprendizado que a palhaçaria me trouxe, ajudando a expandir relações - seja comigo mesmo, com o ambiente, com as pessoas e com o mundo -, a aceitar o momento presente e a jogar com o que surge, na arte e na vida. Esse ser de nariz vermelho, que ninguém dá nada às vezes, tem muito a ensinar, seja para outros palhaços, artistas, professores, mestres, doutores... a qualquer ser humano.

É dessa forma que, inspirado na minha vivência na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro 4, levantei a hipótese deste estudo, a de que a palhaçaria poderia contribuir para a formação das atrizes-performers do Coletivo Videntrium, ampliando a capacidade de cada uma em estabelecer relações consigo, com o outro e com o ambiente. Destaco, ainda, que ao levar a palhaçaria para os laboratórios de criação cênica, desenvolvidos por estudantes do Curso de Teatro/Licenciatura, da UFPE, este estudo buscou refletir sobre as contribuições dessa técnica para a nossa formação como artistas-docentes⁴.

Comecei a traçar este trabalho ao entrar no grupo de estudos vinculado à pesquisa *Palhaçada na sala de aula: investigações sobre a aplicabilidade da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro*, criado e coordenado pela Profa. Dra. Marianne Consentino, onde encontrei a oportunidade de investigar a hipótese levantada neste estudo, explorando a técnica da palhaçaria dentro de uma ação de criação artística. Para somar, essa pesquisa foi aprovada no Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), da Universidade Federal de Pernambuco, onde realizei esse trabalho, de forma voluntária, no período de setembro de 2023 a agosto de 2024.

Neste estudo, de caráter qualitativo, me enquadrei como pesquisador-participante, onde não apenas observei, mas participei ativamente das

³ *Não. Tá. Fácil*. é um espetáculo desenvolvido na disciplina eletiva Teatro Performativo, do Curso de Teatro/Licenciatura, da UFPE, e ministrada pelo Prof. Dr. Rodrigo Dourado. Nesse componente curricular foram apresentados quatro solos performativos autobiográficos, divididos em dois momentos: Fantasia e Casa. A obra transforma histórias pessoais em metáforas universais, abordando temas íntimos e coletivos e abrindo para novas interpretações da vida.

⁴ O conceito de artista-docente compreende a indissociabilidade entre a prática pedagógica e a prática artística, defendendo que ambas são amparadas pelos mesmos princípios. De acordo com Telles (2013, p. 19), trabalhar com o conceito de artista-docente “é uma tentativa de junção de dois polos: um ligado à criação artística em seu aspecto mais amplo, no caso teatral envolvendo todas as funções: ator, encenador, cenógrafo, dramaturgo, dramaturgista, figurinista, entre outros; e o outro, o ato da docência, ligado ao processo de ensino- aprendizagem que pode ocorrer em espaços formais de ensino e em espaços informais, de modo consciente, deliberado e planejado”

ações. Além disso, abracei a “metodologia compreensiva” proposta por Sonia Rangel (2015, p. 8), a qual objetiva estimular “artistas a traduzir seus pensamentos, a olhar com os próprios olhos e encontrar caminhos metodológicos em diálogo com os campos teóricos pertinentes a cada contingência e em permanente processo de transformação”.

Desenvolvi, nesta pesquisa, um laboratório de criação cênica que propôs jogos de palhaçaria, utilizando a reperformance da obra *Ensine Algo Essencial para você, em 5 minutos!*, como caminho para este estudo. Por isso, dialoguei aqui com Tania Alice, que é criadora dessa obra performática, pesquisadora de performances de arte relacional e que, por meio do seu livro *Manual Para Performer e Não-Performers*, nos inspira e nos convida a promover encontros.

Também estabeleço diálogos com mestres de palhaçaria, entre eles, Philippe Gaulier, que enfatiza a importância do jogo no trabalho cênico e na formação de atores; Palhaço Chacovachi, que comenta sobre a atuação do palhaço no espaço da rua, por meio do compartilhamento de suas experiências, métodos e formas de sobrevivência nesse espaço; e Ricardo Puccetti, que apresenta sua forma de ver o estado do palhaço e de compreender os princípios desse ser.

Misturando café, palhaçaria e performance, divido este encontro em três momentos: No primeiro, faço uma breve reflexão sobre o palhaço e a sua natureza; abordo a rua como espaço de atuação do palhaço; e apresento os três princípios que são explorados neste estudo: o olhar, a relação e o jogo. Na segunda parte apresento o Coletivo Videntrium, que é o campo de investigação deste estudo; Tania Alice, que é referência artística desse trabalho; e o conceito de reperformance, que é abraçada nessa pesquisa como metodologia. Na terceira e última parte, relato sobre a experiência prática da criação e execução do laboratório cênico; e das reperformances realizadas pelo Coletivo Videntrium.

É isso! Então, te convido a preparar um café do teu jeito, ir para um espaço onde você se sinta confortável e participar deste encontro comigo nas próximas páginas. E ai, bora tomar um cafezinho?

2 CAFÉ COM LEITE

O palhaço é, antes de tudo, um ser do encontro. Ele se faz na relação: consigo mesmo, com o público, com o espaço, com o tempo presente. Sua essência está no ato de estabelecer conexões, de, mesmo vulnerável, poder ter para si a atenção do espectador e mostrar aquilo que de mais surpreendente pode fazer, mesmo sendo a maior bobagem do mundo.

Bom, de acordo com a professora canadense Sue Morrison⁵ (Coburn; Morrison, 2013), o palhaço só existe a partir do encontro com o outro. A partir dessa relação, inicia-se o que ela chama de “*The Clown’s Journey*”, que quer dizer: A Jornada do Palhaço. Esse caminho é trilhado em quatro etapas, nas quais o palhaço busca: se apresentar; levar o público para seu universo; transformá-lo, e por fim, trazê-lo de volta com uma nova consciência.

Neste primeiro momento, quero realizar a primeira etapa dessa *Jornada do Palhaço* proposta por Morrison e apresentar a você, cara pessoa que me lê, esse ser que é o palhaço, refletindo sobre sua natureza: seria ele um personagem ou um estado? Além disso, explorarei alguns de seus princípios, que sustentam esta pesquisa: o jogo, o olhar, a relação e a rua como espaço cênico. Aconselho que acompanhe esta leitura como se estivesse em suas mãos um bom café com leite, pois o palhaço, assim como essa bebida, pode parecer simples à primeira vista, mas carrega em sua essência uma riqueza de significados.

2.1 Palhaço: Personagem ou Estado?

Tudo tem um início, e o palhaço, na perspectiva do teatro europeu ocidental, tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, na *commedia dell’arte* e nos bufões e bobos da corte da Idade Média (Burnier, 2001). No livro *A Arte de Ator*, o pesquisador, ator e fundador do LUME⁶, Luís Otávio Burnier, aponta que os bobos da corte e os bufões desempenhavam um papel essencial ao entreter reis, súditos e

⁵ Sue Morrison é uma atriz, palhaça, diretora teatral e pedagoga canadense, referência no método *Clown Through Mask*, técnica que foi criada por Richard Pochinko (1946-1989), a partir da união da concepção de palhaço elaborada pelo encenador-pedagogo francês Jacques Lecoq com a tradição dos indígenas norte-americanos, na qual o palhaço corresponde ao xamã. Pochinko delegou à sua discípula Sue Morrison a tarefa de dar continuidade a esse trabalho.

⁶ O grupo Lume é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais vinculado à UNICAMP, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. O Lume se dedica à arte da atuação, no território híbrido de interdisciplinaridade artística teatro-dança e teatro-performance, além de realizar pesquisas na arte da palhaçaria, da mímeses corpórea, dos treinamentos e da presença cênica.

o público em geral, sendo figuras constantes nas festividades religiosas e nas apresentações populares da época. Além disso, essa espécie de “palhaço ancestral” transitava entre o solene e o grotesco, simbolizando a dualidade entre o sagrado e o profano (Burnier, 2001). Desde então, como parte de sua essência, o palhaço se configura como aquele que mostra a fragilidade humana e desafia convenções. Como enfatiza Burnier, o palhaço tem por finalidade: “colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais” (Burnier, 2001, p. 206). Para além da historiografia do teatro ocidental, destaco que a figura do palhaço também está presente nos rituais sagrados dos povos originários (Soares, 2019), nos quais o riso foi utilizado como um recurso para afastar o medo, especialmente o da morte (Castro, 2005).

Com o passar do tempo, o palhaço se adaptou às transformações sociais e culturais de cada época. Sua figura transitou e continua transitando por diversos espaços, configurando-se como um corpo dinâmico que se molda ao contexto em que se insere (Soares, 2019), podendo atuar em feiras livres, festividades populares, picadeiro do circo, palcos do teatro, telas do cinema, hospitais ou até mesmo nos campos de refugiados. Seja qual for seu campo de atuação, sua figura se reinventa constantemente.

Para entender mais sobre o palhaço, figura central deste estudo, irei compartilhar com você como alguns estudiosos desse campo do conhecimento o compreendem. O Burnier, autor já mencionado neste trabalho, vê o palhaço como alguém que expõe o seu ridículo.

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown* branco ou o *clown* augusto, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, ele é - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto “estúpidos”, do nosso próprio ser. (Burnier, 2001. p. 209.)

O termo *clown*, adotado por Burnier, também pode ser substituído por palhaço, pois, segundo o pesquisador “são termos distintos para se designar a mesma coisa” (Burnier, 2001, p. 205). Neste estudo, os termos *clown* e palhaço são tratados como sinônimos. Além disso, os termos *branco* e *augusto* estão ligados a dois tipos clássicos de palhaços. O *branco* é o que manda, o patrão, o esperto,

aquele que sabe tudo, enquanto o *augusto* é o oposto, é aquele que perde, que obedece, o ingênuo, uma boa pessoa. Burnier (2001, p. 206) comenta que “a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade, e isso provoca identificação do público com os menos favorecidos”.

Já a pesquisadora, artista e palhaça Marisa Ribeiro Soares, que tem como referência a mestra em palhaçaria Sue Morrison, vê o palhaço como alguém que acessa as diversas faces de si mesmo. Em sua tese de doutorado, Soares (2019) compreende o palhaço como um ser do contrário, revirado e transgressor. De acordo com a autora:

O/a palhaço/a é aquele que rompe as barreiras e testa a autoridade. Por vezes “impróprio/a, inadequado/a, inconveniente, inoportuno/a”, quebra os paradigmas. A ele/ à ela é dada a permissão, o direito ao ridículo, ao derrisório, à loucura, pois ele/ela tem como modelo o ser humano e suas atitudes. A tal ponto que esse ser provocador do riso expõe, através de suas ações as fraquezas humanas, um reflexo exagerado e nos convida a rir de nós mesmos. (Soares, 2019. p. 42.)

Portanto, Soares compreende o palhaço como esse ser do contrário, que vive a loucura e que rompe barreiras. Já o diretor e pedagogo teatral Jacques Lecoq (2010), fundador da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, por onde passaram outros grandes mestres da palhaçaria, como o Philippe Gaulier e o Richard Pochinko, trabalha a máscara do palhaço no último semestre da formação de ator de teatro proposta em sua escola. Sua pedagogia *clownesca* está centrada na pesquisa do *clown* pessoal, que para ele é a pesquisa do ridículo do próprio ator (Lecoq, 2010).

O *clown* é aquele que “faz fiasco”, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não basta fracassar com qualquer coisa que somente ele, na sala, saiba fazer: um grande *écart*, virar os dedos para trás, assobiar de um modo diferente. Pouco importa o virtuosismo do gesto, a proeza só existe quando o aluno é o único a poder realizá-lo. O trabalho *clown* consiste, então, em relacionar talento e “fiasco”. Peça a um *clown* que dê um salto mortal, ele não consegue. Dê-lhe um chute no traseiro, e aí ele o faz sem se dar conta! Nos dois casos, ele nos faz rir, Se ele não conseguir nunca, caímos no trágico. (Lecoq, 2010. p. 216.)

O fracasso é visto aqui como elemento essencial no trabalho do *clown*. A exposição do erro e da vulnerabilidade diante do público é o que, de acordo com Lecoq, revela sua humanidade, capturando assim o público e o levando ao riso.

Por fim, gostaria de apresentar também a compreensão do palhaço pelo olhar de uma das maiores referências de palhaçaria de rua: o palhaço argentino Chacovachi. Ele considera o palhaço como o pior ator do mundo, que traça um caminho consciente e pessoal, exagerando alguns aspectos seus (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018). De acordo com Chacovachi:

O palhaço é um ser único, livre, exagerado ("um ser livre, exagerado e com o objetivo de fazer rir"). E parte de seu trabalho consiste em construir por si mesmo as oportunidades e os materiais que lhe permitam estar em cena e expressar-se, potencializar suas habilidades para sentir, para reconhecer e apreciar a liberdade. Tem que ganhar essas aptidões, ganhá-las à força ao sair e experimentar o mundo. Provar o sentimento de estar em uma roda com pessoas desconhecidas, entretê-las e levá-las a distintas emoções. (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018, p. 21.)

Diante das referências apresentadas, que apontam diversas características para o palhaço, tais como: a exposição do próprio ridículo (Burnier), o comportamento transgressor (Soares), a exposição das diversas faces de si mesmo (Morrison), a revelação de uma fraqueza pessoal (Lecoq), a conduta singular, livre e exagerada (Chacovachi), podemos supor que o palhaço foge de qualquer tentativa de definição fixa. Sendo assim, é possível conjecturar que ele se revela como um estado a ser vivenciado, não como um personagem. Neste estudo, o palhaço é compreendido como um ser sensível, aberto às relações, regido pelo prazer de redescobrir a si mesmo e as suas diferentes possibilidades de relação com o mundo.

O estado de *clown* seria o "despir-se" de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele, buscando uma vulnerabilidade que revela a pessoa do ator livre de suas armaduras. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de "ser afetado", tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando com uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o palhaço está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de palhaço é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público. (Puccetti, 2017, p 79.)

Ao analisar as palavras de Puccetti, percebe-se que o palhaço é um ser do **aqui e agora**, vulnerável, capaz de expandir sua capacidade de relação consigo,

com o outro e com o mundo, capaz de surpreender-se a si próprio. Tudo isso faz do palhaço um ser único.

O estado de palhaço poderia ser entendido então, como certa forma de estar no mundo, com a qualidade da disponibilidade aos atravessamentos que o mundo oferece. É uma condição de pré-existência, que implica a latência de um amplíssimo campo de possibilidades. O estado de palhaço é o silêncio antes de pronunciar a primeira palavra, é um vazio que engendra a criação em plenitude de potencialidades. Implica também um estado de presença que será revelado pelo prazer de ser e estar no “aqui e agora” como espaço-tempo existencial que privilegia a integralidade do ser sem dissociar o que pensa do que sente e age. Está todo integrado. (Gómez, 2017. p, 48.)

Portanto, neste trabalho busco afirmar que o estado do palhaço ocorre justamente quando o ator se encontra vulnerável, com seu fracasso exposto e conectado com o presente. Compreendo esse estado como uma capacidade de desprendimento, no sentido de não se importar com os julgamentos externos, de não ligar se a sociedade vê aquilo como ridículo ou inadequado. É quando o ator, ao realizar seu trabalho como palhaço, permite estar aberto ao que vier, sem medo de possíveis críticas. Mesmo na vulnerabilidade, há o prazer de brincar e de simplesmente ser quem se é: palhaço.

No entanto, esse estado não surge como um passe de mágica, do nada, ele é resultado de uma vivência consciente e de um treinamento técnico. No método desenvolvido e aplicado pelo grupo Lume, por exemplo, Puccetti (2017) reforça que esse estado é resultado da experiência, onde o ator, através da técnica da palhaçaria, tem a vivência de se sentir exposto, revelando algo íntimo para o público. Esse mergulho nos próprios medos, frustrações e na exposição do próprio ridículo é um caminho de luzes e de sombras. Por isso, o professor de teatro, ao conduzir um iniciante na técnica da palhaçaria, desempenha um papel essencial, criando um ambiente seguro para que ele explore suas vulnerabilidades sem medo (Braccially, 2022).

Podemos compreender, enfim, que o estado do palhaço é uma dilatação de quem se é. Além disso, o palhaço exige coragem para expor esse ser que mostra o seu ridículo em um mundo cheio de padronizações e cercamentos sociais.

2.2 Rua/ Jogo/ Relação/ Olhar

A experimentação contínua permite ao ator desenvolver um repertório e compreender na prática a arte da palhaçaria, além de entender os princípios fundamentais que norteiam o estado do palhaço. Entre esses princípios, este estudo destaca o jogo, o olhar e a relação. Antes de me debruçar sobre cada um deles, localizo o espaço de atuação do palhaço estudado neste trabalho: **a rua**.

A rua é um espaço de extrema exposição, dinâmico e imprevisível, onde o palhaço busca seu foco em meio a tudo que acontece ao seu redor: pessoas indo e vindo, vendas, trocas, chegadas, partidas, acontecimentos e encontros. O palhaço argentino Chacovachi (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018) explica que o palhaço deve estar preparado para atuar em qualquer lugar, seja numa esquina movimentada, próximo a um bar, em uma praça ou até mesmo em um povoado distante. O artista de rua precisa estar pronto e aberto ao que vai encontrar.

Em seu livro *Manual e Guia do Palhaço de Rua*, Chacovachi relata sobre o seu processo de aprendizagem, vivências, técnicas e conceitos desenvolvidos em seu trabalho. Um dos conceitos/técnicas apresentados por ele é o de pré-convocatória, que consiste em uma ação que antecede a apresentação, mostrando a presença do artista, fazendo um primeiro chamado, quase sem querer, para chamar a atenção das pessoas (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018). Ademais, nos convida a refletir sobre uma das vantagens de ser um palhaço de rua:

Uma das vantagens que você encontra na rua é que as pessoas que se aproximam para ver o espetáculo não esperam nada, então, o pouquinho que você lhes der já vai ser muita coisa. Ao mesmo tempo, você tem que saber que o êxito depende de suas pretensões. Se você entende estas duas coisas, você sempre terá na rua um lugar onde trabalhar, que te vai dar muitíssimas satisfações. (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018, p. 21.)

Ao trabalhar na rua, o palhaço não tem certeza se o que vai ser oferecido será bem recebido. Mas, é crucial ter expectativas realistas, sabendo que tudo pode acontecer como previsto, porém tendo consciência de que algo inesperado também pode acontecer, levando a cena para um caminho completamente diferente do imaginado.

Essa imprevisibilidade exige do palhaço um estado de **jogo** constante. Pode-se dizer que o jogo é a base da palhaçaria, é por meio dele que o palhaço

revela a sua essência: o prazer de brincar (Rabelo, 2014). Para Philippe Gaulier⁷ (2016), o jogo é o elemento central da atuação teatral, a partir do qual se pode trabalhar qualquer gênero, por isso, na formação de atores proposta em sua escola, Gaulier busca estimular em seus alunos o prazer de jogar, a disposição para se arriscar, e a cumplicidade com os colegas. Para Gaulier, o jogo, ou a brincadeira, é “uma imensa pulsão de vida, um impulso vertiginoso, o primeiro sopro” (Gaulier, 2016, p. 65).

A “imensa pulsão de vida” mencionada por Gaulier está diretamente ligada ao estímulo à criatividade que o jogo desperta nos participantes. Dentro de um conjunto específico de regras e ações, o jogo constrói um espaço de liberdade e inovação, permitindo que a imaginação e a espontaneidade dos participantes floresçam. Em suas reflexões sobre o jogo dramático, Ryngaert⁸ afirma que:

O jogo é o lugar de todas as invenções e incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual. Existe um prazer e um júbilo da invenção, como existe um prazer de ver outros participantes apresentarem um trabalho original ou pessoal. (Ryngaert, 2009, p. 72.)

O estímulo à criatividade se dá na medida em que os participantes vão respondendo às ações que o jogo solicita, criando situações inesperadas que se tornam grandes possibilidades para a produção de acontecimentos. Para Ryngaert (2009, p. 41), “o trabalho do jogo, como o da arte, se situa entre o subjetivo e o objetivo, a fantasia e a realidade, o interior e o exterior, a expressão e a comunicação”. Assim como acontece no jogo dramático, de acordo com a perspectiva de Ryngaert (2009), pode-se dizer que o jogo do palhaço também é aberto e imprevisível.

Chacovachi vê as apresentações de palhaço como um jogo de xadrez, enxergando o palhaço como um guerreiro, um “buscavidas” que entra na rua para jogar. Nesse jogo, o palhaço joga com e contra o público: move-se, o público reage; o público se move, o palhaço responde (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018).

⁷ Philippe Gaulier é um palhaço, pedagogo e professor de teatro francês, fundador da École Philippe Gaulier, uma prestigiada escola de teatro francesa que é uma referência na formação de palhaços e bufões.

⁸ Ryngaert descende de uma linhagem de artistas pedagogos franceses voltados para a utilização do jogo como recurso para a renovação cênica. Nessa perspectiva o jogo surge como uma possibilidade de atuação improvisada em contraponto às formas teatrais tradicionais.

Sob essa ótica particular de Chacovachi, cada encontro se transforma em uma nova partida, tornando cada momento único. Mesmo que o palhaço de rua possua *gags*, cenas e jogos que se repetem, nenhuma apresentação será igual à outra, pois a interação com o público redefine o jogo a cada instante.

A partir dessa análise do jogo, podemos destacar um outro princípio da palhaçaria fundamental para este estudo: a **relação**. Em suas reflexões sobre o jogo dramático, Ryngaert relaciona o jogo aos processos terapêuticos, citando Winnicott:

Jogar leva a estabelecer relações de grupo, o jogo pode ser uma forma de comunicação na psicoterapia e, para finalizar, eu diria que a psicanálise desenvolveu-se como uma forma muito especializada do jogo, colocada a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros. (Winnicott *apud* Ryngaert, 2009, p. 41.)

Da mesma forma como acontece na psicoterapia e no jogo dramático, o jogo do palhaço só acontece quando relações são estabelecidas. Como já apresentado no início deste capítulo, o palhaço acontece no encontro, ou seja, na relação, ele deve estar aberto para tudo o que aparecer à sua frente. Para Braccialli⁹, “o jogo do palhaço e da palhaça acontece sempre na troca com o público, na relação entre o que vai para a plateia e o que volta para a cena, e também no que ocorre no caminho contrário” (Braccialli, 2022, p. 8).

O **olhar** é outro princípio essencial nessa técnica, é por meio dele que o palhaço estabelece conexões e captura a atenção do espectador. Um olhar ligado à curiosidade, como se ele abrisse os olhos e voltasse a ver o mundo pela primeira vez (Gaulier, 2016). Ricardo Puccetti compara o olhar do palhaço com a vara de pesca:

A imagem da vara de pesca e da rede ilustra muito bem a situação. Por isso a importância do olhar, pois é através de seus olhos em contato com os olhos de cada pessoa da plateia que o palhaço pode “pescar” um a um, na construção de sua atuação. (Puccetti, 2017, p. 115.)

Chacovachi apresenta o olhar triplo que o palhaço sustenta nos trabalhos de rua:

O do palhaço é um olhar triplo. É um olhar ao mesmo tempo físico (que ordena, que separa e identifica espaços dentro e fora da roda), periférico

⁹ Felipe Braccialli é palhaço, diretor teatral, iluminador cênico e professor de teatro da Universidade Federal de Campina Grande.

(que permanece atento aos movimentos e reações de mais de meio círculo permanentemente), e intelectual (profundo nos olhos de cada uma das pessoas do público). De alguma maneira, esse triplo olhar está condicionado também pelo trabalho na roda, nesse movimento constante de caminhar para trás sem dar as costas e passeando o olhar. (Chacovachi; Yanantouni; Vallejos, 2018. p 20.)

O palhaço possui um olhar sincero, que vai além de simplesmente ver e ser visto, trata-se de perceber uma situação, de se relacionar com os acontecimentos e de saber como jogar com eles, improvisando conforme necessário.

Os princípios do jogo, da relação e do olhar, conforme compreendidos aqui, foram essenciais nos laboratórios cênicos aplicados ao Coletivo Videntrium, no desenvolvimento desta pesquisa. Foi bom esse Café com Leite? Espero que tenha se deliciado com a sensibilidade dessa bebida e também com a do palhaço. Mas está na hora de seguir, vamos agora de Café Expresso.

3 CAFÉ EXPRESSO

Se este trabalho compreende a palhaçaria como um café com leite, que mistura o riso, o erro e a poesia, aqui a performance é compreendida como um café expresso: forte, direto e vivido no instante. Assim como um café expresso não pode ser apreciado muito tempo depois de feito, a performance, que “é antes de tudo uma expressão cênica” (Cohen, 2011, p. 28)¹⁰, também só existe no **aqui e agora**.

Não sei se você está se perguntando sobre isso, mas, por um tempo, me questionei se esses dois campos distintos se ligavam. Há muita semelhança no trabalho do performer e do palhaço, uma delas se encontra no processo de criação.

Como o palhaço está relacionado à exposição de aspectos do próprio ator, sua construção não tem como referencial um personagem preexistente em uma dramaturgia, distanciando a formação do palhaço de outros métodos de formação de ator, como, por exemplo, o proposto por Stanislavski. De acordo com Renato Cohen (1989, p. 105), o método de Stanislavski “procura transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia”. Já no processo de criação do clown, o ator busca algumas características de si mesmo, semelhante ao processo que acontece na performance: “o processo de criação do ator-performer vai se caracterizar muito mais pela *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma *introjeção* (receber a personagem)” (COHEN, 1989, p. 105, grifo do autor). (Consentino, 2014, p 18).

Nesse segundo capítulo, acompanhado de um café expresso, mas com tempo suficiente para refletir sobre esse encontro presente, apresento o Coletivo Videntrium, campo de estudo desta pesquisa; o conceito de reperformance, que se configura como a principal metodologia utilizada para desenvolvimento do trabalho; e o *Manual do Performer e Não Performer*, desenvolvido por Tania Alice, uma das grandes referências de performances de arte relacional no Brasil.

3.1 O Videntrium e a reperformance

Videntrium é o resultado de uma aglutinação de palavras: “vir de dentro” e *videntium*, que em latim significa “espectador”. O nome reflete a essência do

¹⁰ Segundo Renato Cohen (2011, p. 28): “Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definição, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance: alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-lo.”

coletivo, que pesquisa o campo do teatro performativo relacional. O grupo é formado pelas atrizes Alice Bôa Hora, Cecília Egito e Kaylane Ketyllen¹¹, e por este estudante pesquisador que aqui vos fala, Marcilio Santos.

O Coletivo Videntrium chegou como um bônus para mim, após o resultado do meu trabalho final no componente curricular *Laboratório de Encenação*¹², da graduação em Teatro, da UFPE. Junto com Alice Bôa Hora, fui encenador da obra *Em Busca do Amor*, um experimento cênico que teve em seu processo de construção performances de arte relacional, e que levava para o palco uma reflexão sobre o que é o amor, tendo como mote principal histórias reais e o livro *Tudo Sobre o Amor*, de de bell hocks (2021). O Videntrium então, surge como uma extensão dessa experiência, onde eu e as demais integrantes decidimos mergulhar e compreender mais sobre o campo da arte relacional, explorando este aspecto no teatro.

A arte relacional, teorizada a partir de 1990, pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (2009), desloca o foco da obra de arte, enquanto objeto, para a experiência compartilhada. Uma obra de cunho relacional considera a esfera das relações humanas e seu contexto social como o verdadeiro lugar da obra de arte (Bourriaud, 2009). Segundo Bourriaud (2009, p. 17), autor de *Estética Relacional*, "a arte é um estado de encontro". Nessa perspectiva, a obra é construída a partir das interações sociais e afetivas que envolvem artistas e público, promovendo encontros e situações que favorecem o "estar juntos". Essas relações integram arte e vida no momento presente, resultando em criações coletivas.

O processo de criação artística não busca criar uma obra que contemple a individualidade, mas sim gerar interação social, novas formas de relacionamento entre as pessoas, que provoque um acontecimento. Para que isso aconteça, se faz necessário que o artista direcione seu foco "nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade" (Bourriaud, 2009, p. 40).

Foi inspirado na proposição de Bourriaud que o Coletivo Videntrium se propôs a desenvolver o experimento cênico que se configura como objeto deste trabalho. Tanto para esta pesquisa, como para o Coletivo, teoria e prática artística

¹¹ Assim como o estudante-pesquisador deste trabalho, as demais integrantes também são discentes do Curso de Teatro/Licenciatura, da UFPE.

¹² Disciplina do Curso de Teatro/Licenciatura, na Universidade Federal de Pernambuco. Possui em sua ementa a realização da concepção, direção e apresentação de uma montagem cênica realizada pelos discentes. A disciplina possui carga horária de 120 horas.

são indissociáveis, uma caminha ao lado da outra (Rangel, 2015). Por isso, o grupo tem seus encontros divididos em duas modalidades, em uma delas os membros se juntam para fazer pesquisas bibliográficas e debater sobre os textos que abordam o campo da performance de arte relacional. E na modalidade de experimentação prática, ligada à realização de uma prática artística.

Para desenvolver esta pesquisa, encontrei a reperformance como uma prática a ser explorada e experimentada no laboratório cênico de pesquisa que aqui será descrito. Essa prática, amplamente conhecida no universo da performance, consiste em refazer/ recriar/ reencenar um ato performático já existente.

No artigo: “O *Re-Enactment*¹³ como Prática Artística e Pedagógica no Brasil”¹⁴, a artista-pesquisadora Tania Alice, vem refletir sobre essa prática, e apresenta como o surgimento da reperformance aconteceu. Que foi a partir de uma experiência artística proposta por Marina Abramović¹⁵, em 2005, no Museu do Guggenheim, apresentando *Seven Easy Pieces*¹⁶, que é um conjunto de performances, sendo duas de sua autoria e cinco recriações de obras de outros artistas feitas nos anos 1970 e 1980. De acordo com Alice, a iniciativa de Abramović, na época, impulsionou diversas propostas curatoriais na arte, onde se refletiu os desafios da historicização da performance e formas de preservação dessas obras.

A prática do *re-enactment* se constitui como uma captação de forças do passado, uma transmutação energética de um acontecimento passado [...] ou seja: a invenção de um novo lugar para o corpo que não consiste em uma produção artística, mas sim em uma (re) criação. (Alice, 2010)

¹³ “Termo *re-enactment* também utilizado por Amélia Jones, por exemplo, refere-se à reperformance. Porém utiliza a “identidade estrangeira” para identificar a ação em reperformance, sendo uma opção perpetuar o tema em outra língua ou (re)firmá-lo em português” (Piñeiro, 2016, p, 58). Neste estudo, utilizaremos o termo reperformance.

¹⁴ ALICE, Tania. O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil, 2010. hemisférica, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-essays/re-enactment-como-pratica-artistica-e-pedagogica-no-brasil.html>> Acesso em: Janeiro, 2025.

¹⁵ Marina Abramovic é uma performer e grande referência na arte contemporânea, sendo considerada a “avó da arte da performance”. Seus trabalhos, que tiveram início por volta de 1970, apresentam os limites do corpo e da mente, as relações entre o artista e a plateia e uma transformação emocional e espiritual.

¹⁶ As obras que faziam parte do conjunto *Seven Easy Pieces* são: *Body Pressure* de Bruce Nauman (1974), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1969), *The Conditioning, first action of Selfportraits* de Gina Pane (1973) e *How to explain pictures to a dead hare* de Joseph Beuys (1965), as outras duas obras que compõem o conjunto são de autoria da própria Marina Abramovic, que são: *The Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side* (2005).

Essa captação de forças do passado e (re)criação faz o artista, que realizará a reperformance da obra, revisitar e investigar o estilo, as ações, as intenções, os gestos e as camadas simbólicas para além do corpo, gerando assim uma pesquisa e um estudo a partir da criação e recriação artística. Nesse mesmo artigo, Alice também comenta sobre a utilização dessa prática em uma experiência pedagógica na UNIRIO, apontando que, além de estimular a criatividade e a reflexão crítica sobre performance nos alunos e alunas, a reperformance se torna uma experiência compartilhada, onde docentes e discentes se influenciam mutuamente, contribuindo para a formação de ambos (Alice, 2020). Ou seja, a reperformance pode ser também um importante recurso pedagógico, de ensino e de pesquisa.

Dentro do laboratório desenvolvido para esta pesquisa, a reperformance se revelou uma metodologia para a criação, permitindo a reativação de experiências anteriores e a integração da técnica da palhaçaria na ação performativa desenvolvida, como se verá adiante.

3.2 Manual para performers e não-performes

Conheci os trabalhos da Tania Alice em 2021, quando realizava estudos dentro do projeto *Se Relacionando Para Se Encontrar*, que foi desenvolvido de outubro de 2012 a março de 2022. Contemplado no Edital 2021/03, com orientação pedagógica da professora Vika Schabbach, esse projeto foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, sobretudo, por me apresentar essa importante referência no campo da performance no Brasil.

Tania Alice¹⁷ é performer, diretora teatral, artista-pesquisadora e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ministra aulas e orienta projetos de pesquisa na Graduação e na Pós-Graduação. A pesquisadora acredita na revolução dos afetos através da performance e pretende performar até que isso, de fato, aconteça. Seu trabalho é voltado para a performance relacional e para a arte socialmente engajada em zonas de trauma, conflito e crise, desenvolvendo o que denomina “Poéticas do Cuidado”. É diretora artística dos “Performers sem Fronteiras” e foi dos “Heróis do Cotidiano” (2009-2014). Seus projetos participativos e relacionais podem acontecer em lugares de intimidade

¹⁷ ALICE, Tania. Biografia. Tania Alice, 2024. Disponível em: <<https://taniaalice.com/biografia/>> Acessado em Fevereiro de 2025.

(como cama, rede ou banheira), em espaços urbanos ou em ambientes virtuais. Em seus trabalhos de rua são disponibilizados espaços para que os transeuntes possam compartilhar pensamentos, ideias, histórias e experiências, na intenção de vivenciar a cidade de uma forma mais afetiva (Silvia, 2016).

Em 2020, durante a pandemia da Covid-19, Tania Alice lançou o livro *Manual para performers e não-performers - 21 ações artísticas para produzir felicidade*, com a proposta de multiplicar performances, principalmente coletivas, que objetivam gerar alegria em tempos difíceis, como foi o período da pandemia. O livro, como o título bem apresenta, é destinado a performers e não-performers, mas, de acordo com a sinopse, é destinado também a professoras/es e não professoras/es, educadoras/es e não-educadoras/es, e a todo mundo que se interessa pela temática da performance.

O *Manual* contém 21 programas performativos e mais dois programas bônus. Todas as ações são bem detalhadas, algumas contêm até um material de apoio em anexo, e podem ser realizadas de forma individual ou coletiva. Esses programas performativos foram desenvolvidos pela autora ao longo dos dez últimos anos que antecederam o lançamento, e podem ser realizados pelos leitores do livro.

O programa performativo é uma noção desenvolvida por Eleonora Fabião (2013), inspirada no conceito de Corpo-sem-Órgãos¹⁸, que ela define da seguinte forma:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. "Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei". É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. (Fabião, 2013. p, 4.)

Alice, partindo dessa definição, considera o "programa performativo" como um conjunto de ações que pode corresponder às ações necessárias para (re)performar as práticas artísticas presentes em seu livro.

Os programas performativos, dedicados a performances relacionais e participativas, funcionam como uma indicação e não como uma imposição e

¹⁸ O "Corpo-sem-Órgãos" é uma noção desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, referindo-se a uma prática e um conjunto de práticas que desarticulam processos considerados "naturais".

são passíveis de adaptação, transformação e criação. Todos eles irão se transformar de acordo com o contexto e a personalidade de quem os realiza. (Alice, 2020, p. 18.)

Os tipos de participação propostos pelo artista e performer Pablo Helguera, em *Education for Socially Engaged Art*, são abraçados por Tania Alice para explicar o modo de participação do público, que são nomeados de colaborativa, dirigida, criativa e nominal.

No entanto, como o estudo aqui apresentado insere a palhaçaria no laboratório proposto, faço uma ligação entre o modo de participação do público apresentado por Alice com a classificação de participação proposta pelo palhaço Chacovachi nos números participativos da palhaçaria de rua, que enxerga o espectador como personalidades ativas e passivas.

O *ativo-ativo* se aproxima da participação *colaborativa*, pois o espectador participa ativamente da cena, e suas ações determinam o avanço do número. O *ativo-passivo* está relacionado à participação *dirigida*, onde o espectador está presente na cena, mas sem autonomia, pois sua ação não altera significativamente a obra. O *passivo-ativo* lembra a participação *criativa*, ocorrendo quando o artista interage com uma pessoa do público, e ela responde de seu lugar, participando dentro de uma estrutura predefinida. Por fim, o *passivo-passivo* se assemelha à participação *nominal*, na qual o espectador apenas observa, sem interferir no desenvolvimento do desempenho. Essa comparação evidencia que, em ambos estilos, a participação do público ocorre de diferentes formas, variando conforme a proposta artística e enfatizando um ponto bem importante: o desejo do espectador de se envolver, o que precisa ser respeitado acima de tudo.

As performances presentes no *Manual para performers e não-performers* são livres de direitos autorais, pede-se apenas que a autoria original da performance conste em todos os materiais, como a redação do projeto, divulgação e registros fotográficos e videográficos, além de informar previamente a autora, pelos seus canais de comunicação, da realização da reperformance.

É preciso dar os créditos e o reconhecimento à obra que foi inspiração, até porque não se pode sair apresentando uma obra que já existe, mesmo que em parte, assim do nada. É interessante e importante destacar nessa prática, que a nova obra criada foi inspirada no fazer artístico de um outro artista, que se construiu

a partir dessa influência. Nessa prática a referência precisa ser reconhecida, como aponta a professora de performance da UFRN, Naira Ciotti:

A criação é o processo que dá e concede autoria de uma obra pela originalidade, reconhecendo, na autoria, o artista. Daí então, a obra e seu criador passam a exercer influências sobre espectadores e artistas de seu tempo. Vem do sujeito contaminado admitir ou afirmar que sua obra sofre influências de outro artista e quem se inspira e se deixa influenciar mostra ao mundo sua capacidade narrativa. Na reperformance, a questão é de responsabilidade no reconhecimento da contaminação pela obra de outro artista. (Ciotti, 2008, p. 3.)

Dentre as obras presentes no livro de Tania Alice, escolhi *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!* para (re)performar com o Coletivo Videntrium e se configurar como o laboratório artístico desta pesquisa.

A concepção dessa performance aconteceu a partir da observação de Alice na cidade de Natal/RN, durante a residência artística organizada pela professora Naira Ciotti, intitulada *O Professor Performer*, entre os dias 21 e 26 de março de 2018 (Alice, 2020). Pablo Ferreira, que ofereceu suporte na oficina ministrada por Alice e atuou como “anjo” na execução da performance, narra em sua dissertação que “essa ação foi inspirada por pastores evangélicos que pregavam na rua suas crenças religiosas. Alice decidiu então desenvolver uma ação em que outras pessoas também ‘pregassem’ coisas que achavam significantes para as outras” (Ferreira, 2020, p. 69).

A proposta, conforme a orientação de Alice, é antecedida por uma oficina de preparação, onde os participantes irão pensar e refletir sobre: 1) O que é essencial para eles; 2) O que eles sabem de essencial que podem ensinar; 3) O que gostariam de aprender e não foi ensinado. A partir disso, o espaço pedagógico é transferido para a rua, fazendo do espaço público uma grande sala de aula, onde todo mundo pode aprender e ensinar alguma coisa. “A performance parte da ideia de que o espaço público pode ser um espaço de troca de saber e afetos e que a pedagogia e inteligência coletiva são ferramentas poderosas de construção social¹⁹”.

Essa proposta, de acordo com os tipos de participação do público nomeados por Pablo Helguera, é considerada “participação criativa”. Mas, olhando pela palhaçaria, através dos tipos de participação desenvolvidos por Chacovachi, o

¹⁹Alice, Tania. *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!* Disponível em: <https://taniaalice.com/ensine-algo-essencial-para-voce-em-5-minutos/>. Acessado em : 10 de fevereiro de 2025

espectador pode ser considerado um passivo-ativo. É estabelecida uma estrutura geral e os participantes podem criar livremente dentro dela, nesse caso, é dado o tempo de cinco minutos para o participante, para que ele possa ensinar qualquer coisa. Cada participante recebe ao final um certificado, de ouvinte ou palestrante, por ter aprendido ou transmitido algo essencial a um público diversificado²⁰.

Bom, eu nunca presenciei o acontecimento dessa performance, conheci essa proposta artística através dos meus estudos sobre arte relacional. A motivação de realizar essa reperformance, nesta pesquisa, se deu a partir do momento em que conheci o programa performativo, no qual é apresentado uma lista de ensinamentos compartilhados durante as performances realizadas. Ao ler o que foi ensinado, fiquei pensando nos acontecimentos que essa performance pode gerar, e querendo viver isso também. O inesperado do que se pode aprender/ensinar foi algo que também me atçou. Além disso, vejo que a proposta busca a valorização do conhecimento de cada participante, destacando que todo mundo pode aprender e ensinar. Por fim, esse programa performativo me motivou a realizar este estudo, que também buscou investigar como a palhaçaria poderia contribuir para que as atrizes-performers do Coletivo Videntrium pudessem expandir sua capacidade de estabelecer relações consigo mesma, com a outra e com o público, na realização da reperformance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!*

²⁰ Alice, Tania. Ensine algo essencial para você, em 5 minutos! Disponível em: <https://taniaalice.com/ensine-algo-essencial-para-voce-em-5-minutos/>. Acessado em : 10 de fevereiro de 2025.

4 CAPPUCCINO

A base do Cappuccino é o café expresso, leite e uma espuma cremosa que mistura leite com café que dá à bebida uma combinação irresistível. Aqui, neste estudo, o café expresso é a reperformance que se configura como objeto desta pesquisa, nela adicionamos o leite, que é a palhaçaria, elemento fundamental nesta receita. Já a espuma, podemos ver como a junção de tudo isso, leve e efêmera, que surge no encontro e vai se desfazendo no decorrer da bebida, do jogo e do acontecimento performático.

Neste capítulo, descrevo a criação e a execução do laboratório de pesquisa cênica aplicado no Coletivo Videntrium, em que investigo a técnica da palhaçaria como impulsionadora da reperformance. Partilho sobre as experiências das reperformances realizadas e sobre a aplicação da palhaçaria no coletivo e os seus desdobramentos.

Convido você a provar este cappuccino e descobrir o sabor que ele ganha quando misturamos teoria e prática. E mais: em muitas cafeterias, é possível encontrar cappuccinos com canela, avelã, chocolate ou até mesmo doce de leite. Enquanto pensa no que poderia adicionar ao seu, faça uma pausa, estique os braços, boceje, alongue as pernas, e se quiser, pegue mais um pouco de café. Fique à vontade, quando estiver pronto retorne para esta leitura.

Boa degustação!

4.1. Café

O laboratório de pesquisa cênica proposto neste estudo foi elaborado no mês de outubro de 2023 e aplicado no período de 1 de novembro desse mesmo ano a 6 de março de 2024. As atividades foram realizadas nas salas disponíveis no curso Curso de Teatro/Licenciatura, da UFPE, e contou com a orientação da professora Dra. Marianne Tezza Consentino, responsável pelo projeto de pesquisa *Palhaçada na sala de aula: investigações sobre a aplicabilidade da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro*, ao qual este estudo está vinculado.

Essa experiência foi bastante enriquecedora para mim e para o coletivo. Não achei complicado desenvolver esse laboratório. Busquei, no momento de criação, ser objetivo e me perguntei: o que eu quero? Fui me respondendo e pensando em

ações que me dessem respostas, de forma prática, para aquilo que investigo nesta pesquisa. Queria que as atrizes-performers experienciassem a realização da reperformance antes e depois da palhaçaria, para saber se haveria alguma mudança com a adição dessa técnica. Na busca de obter essas respostas, adicionei no planejamento uma reperformance no início, antes da aplicação dos jogos de palhaçaria, e outra depois.

Queria também que os jogos desenvolvessem a vivência, nas atrizes, do “estado do palhaço” e que trabalhassem o palhaço de rua de acordo com os princípios observados neste estudo: o olhar, o jogo e a relação. Para isso, comecei a pensar e a listar jogos que já havia experienciado e que poderiam potencializar esses princípios, assim como intencionava estimular a expansão da capacidade das atrizes de estabelecer relações consigo mesma, com a outra e com o público.

Traçadas essas ideias iniciais para a criação do laboratório, fui então para o planejamento, era o momento de dar forma à execução. Em uma das reuniões do Coletivo expliquei brevemente o trabalho, pois ainda estava em desenvolvimento. Logo encontrei o primeiro desafio: definir um dia e horário fixos para os encontros. Encontramos, então, a segunda-feira, das 18h30 às 20h30, e definimos que as reperformances aconteceriam aos sábados, sempre na Praça do Marco Zero, no período da tarde.

Dessa forma, o laboratório²¹ teve onze encontros, sendo dois para a realização dos indicativos do programa performativo escolhido, seis para a aplicação de jogos, uma reunião e duas reperformances. No decorrer do processo, adicionamos mais uma apresentação no final, totalizando doze encontros. Deixei esse planejamento com uma estrutura fluida, aberta a acontecimentos inesperados que poderiam surgir ao longo do percurso, permitindo que o trabalho tomasse novos rumos, se fosse necessário.

Ao longo desse percurso, foram aplicados três questionários com as participantes, um no início, para saber suas experiências com a palhaçaria e o que esperavam dessa pesquisa; o segundo foi após a segunda reperformance, nesse foi perguntado sobre a vivência do laboratório, e as sensações das atrizes durante a segunda reperformance e o terceiro após a última reperformance, que foi proposta pelo coletivo. Esses depoimentos coletados nesses questionários e o meu diário de bordo, foram utilizados para analisar os dados obtidos neste estudo.

²¹ O quadro com o planejamento se encontra no apêndice deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Nessa fase inicial, antes de realizar as apresentações públicas, entrei em contato com a artista-pesquisadora Tania Alice, criadora da performance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!*, para informá-la sobre a reperformance, solicitar os direitos autorais da obra e assumir meu compromisso em certificar de quem é a concepção da obra. Com a permissão liberada dei início aos trabalhos práticos.

Os três primeiros encontros foram de preparação. No primeiro expliquei o cronograma e a pesquisa às atrizes e respondi as dúvidas delas, que foram esclarecidas. Também apliquei o primeiro questionário, perguntando se elas já tinham tido contato com a palhaçaria antes do processo. Alice já tinha experimentado a palhaçaria na prática, junto a mim; Cecília assistiu a apresentações de palhaços e Kaylane nunca tinha tido contato com a palhaçaria. Perguntei também como elas achavam que essa técnica poderia contribuir com a formação do Coletivo. Todas, de forma pessoal, responderam que ajudaria na preparação para a reperformance, tornando-as mais disponíveis para o encontro, as relações e os acontecimentos.

No segundo encontro, iniciamos alguns indicativos apontados no programa performativo, que já prevê uma "oficina" antes da realização da ação artística em específico. Como todos os encontros posteriores, comecei com a realização de um relaxamento e aquecimento, logo em seguida, em uma roda, disparei algumas provocações para que elas refletissem sobre 1) O que é essencial para elas; 2) O que elas sabem de essencial que podem ensinar; 3) O que gostariam de aprender e não foi ensinado. Essas provocações lançadas foram para coletar assuntos dos interesses de cada uma e através deles, preparar os 5 minutos das atrizes-performers. Desse estímulo surgiram pequenas aulas/cenas, que foram ajustadas e incorporadas na reperformance realizada no terceiro encontro.



Figura 1 - Cecília Egito ensinando algo essencial.

Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

No terceiro encontro ajustamos vários pequenos ensinamentos, que se transformaram nas aulas/cenas que as meninas iriam realizar publicamente. Ressalto que cada atriz-performer desenvolveu suas próprias aulas/cenas e que essas criações nos acompanharam até o fim da reperformance.

As ações que mais foram utilizadas e lapidadas no terceiro encontro foram:

- 1) *Abraço que Esquenta*: aqui Kaylane ensinava aos participantes o passo a passo de como dar um abraço e os estimulava a refletir sobre essa ação;
- 2) *Como ser um Cão*: Cecília ensinava o público como realizar os três primeiros encontros com um ficante e como dar a volta por cima se tudo desse errado;
- 3) *Como ser Feliz*: Alice desenhava no quadro branco um caminho para dar uma gargalhada, e os participantes iam acompanhando o passo a passo no corpo;
- 4) *Como fazer o Passo do Romano*: inspirado em um funk de 2014, oriundo da periferia de São Paulo, Cecília ensinou, em 5 minutos, como realizar a coreografia do *Passo do Romano*;
- 5) *Como ser um Galã*: Cecília compartilhou sua experiência de como conquistar alguém de forma engraçada e sem ser um babaca;
- 6) *Como extravasar*: Alice ministrou uma aula essencial para aqueles momentos de cansaço e incerteza, mostrando o passo a passo de como dar um grito e extravasar completamente;
- 7) *Como fazer um drink para liso*: sobre querer beber, mas não ter dinheiro: Kaylane ensinou uma dica simples para fazer um drink baratinho com menos de 5 reais.

A duração de cada cena chegava no máximo em 5 minutos, nunca ultrapassava. Como tínhamos três pessoas performando, uma ficou responsável por segurar o quadro branco para as anotações da aula, outra pelo cronômetro no celular e pelos certificados, enquanto a terceira realizava a aula. As posições de cada uma eram modificadas a partir das aulas ensinadas na realização da reperformance. Cada espectador, ou grupo de espectadores, assistia apenas a uma aula das meninas e, no final, as atrizes-performers perguntavam se eles também tinham algo a ensinar; se ninguém quisesse ensinar nada, as atrizes-performers faziam a entrega do certificado de ouvinte para o espectador. Porém, caso algum espectador quisesse ensinar, era disponibilizado o quadro (uma das meninas o segurava), a caneta piloto e era preparado o cronômetro com duração de 5 minutos. No fim, o espectador era aplaudido pelo ensinamento essencial compartilhado com as atrizes-performer e com as pessoas em volta e ganhava o certificado de palestrante.

No nosso Coletivo, a reperformance *Ensine Algo Essencial para Você, em 5 minutos!* ganhou uma pegada mais intimista. Na performance realizada por Tania Alice, foi preparada uma sala de aula na rua, com cadeiras, quadro e outros objetos que remetiam a esse espaço educacional. O fato de ela realizar isso após um *workshop*, com mais de três participantes, contribuiu para que ela tivesse mais estrutura para levar essa proposta para a cena. Eu, durante esse processo, contava apenas com três atrizes-performers, algumas propostas e materiais.

Decidimos, então, abraçar esse formato mais intimista e realizar a ação para um grupo menor de pessoas. Construímos dois caminhos para chegar ao público: o primeiro era algum transeunte, ou algum grupo de pessoas que passava pelo espaço em que estávamos, espontaneamente chegar até nós pedindo para participar; o segundo consistia em abordá-los, respeitando os seus limites e espaços. Passei o indicativo para as meninas de no início, independentemente de quem ou de que forma chegasse, recepcionar bem o transeunte, acolhê-lo, deixar bem claro sobre o que iria acontecer, explicar com calma e procurar deixá-lo bem à vontade.

No sábado, 18 de novembro de 2023, realizamos a primeira reperformance desse trabalho. Assim como nessa, nas outras também levei os materiais da reperformance, atuei como o “anjo” da ação e fiz alguns registros fotográficos. Percebi que as meninas estavam um pouco inseguras sobre como começar. A rua

assustou no início. Essa insegurança também foi relatada pelas atrizes-performers em seus depoimentos.

Enquanto nos organizávamos e preparávamos os objetos de cena, chamamos a atenção de algumas pessoas. O primeiro a se aproximar foi um vendedor de doces, que ofereceu seu produto e acabou participando da reperformance. Depois, um amigo de uma das atrizes-performers, que passeava pelo local, se aproximou e participou da experiência. Um grupo de adolescentes, dançarinos de *k-pop*, que ensaiava no local, também participou. Destaco também a participação de uma senhora que, desde da nossa chegada, interagiu conosco, ela gravava vídeos para divulgar seus *brownies*, quando encerrou suas atividades, participou conosco da ação artística e nos presenteou com seus doces. Foi aí que compreendi o Chacovachi: na rua você encontra tudo e tem que estar pronto para tudo. O artista de rua é realmente um guerreiro e quando chega pela primeira vez em uma praça tem que saber usar o que aparece ao seu favor. No nosso caso, os primeiros transeuntes com quem nos relacionamos foram aqueles já trabalhavam no local, dois vendedores de doces e um grupo de dançarinos, para assim começarmos a performar.



Figura 2 - Reperformance 1

Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

Encerrei essa primeira reperformance contente com o Coletivo e com o andamento do estudo, reflexivo sobre as riquezas dos encontros e os resultados coletados. No entanto, percebi que precisava trabalhar a relação com o espaço.

Após coletar os depoimentos das atrizes-performers, perguntei sobre como foi para elas a primeira ação artística: mesmo observando que estavam bem entrosadas e entregues às propostas, todas relataram insegurança e desconforto ao lidar com a instabilidade e a exposição, características do ambiente da rua.

4.2 Leite

No encontro seguinte, em sala de ensaio, iniciamos a aplicação dos jogos de palhaçaria. Esses encontros aconteceram nas segundas-feiras e foram estruturados da seguinte forma: primeiro, uma atividade prática, com jogos oriundos da palhaçaria; depois, discutíamos a experiência, relacionando-a à ação artística e à arte relacional.

Nesta pesquisa, o intuito não é de formar palhaças, mas vivenciar os princípios da técnica do palhaço por meio dos jogos e, através deles, expandir o estado de relação das atrizes-performers. Por isso, durante os jogos aplicados no laboratório cênico proposto, não utilizo a máscara do palhaço (nariz vermelho). Um outro ponto que contribuiu para essa decisão foi o fato de duas das participantes não terem iniciação na palhaçaria, que é um processo que requer cuidado devido à exposição, pois pode gerar “situações de constrangimento, vergonha, timidez, medo do erro e da exposição, ou do pensamento de incapacidade.” (Bracciali, 2022. p 196)

Os jogos aplicados foram experienciados por mim quando fui discente e, posteriormente, monitor da disciplina de Metodologia do Ensino do Teatro 4²²: 1) *Apresente-se*: que consiste em uma atividade bem simples, o participante entra e apenas olha para o público, procurando afetar e ser afetado por ele; 2) *Jogo dos focos*: três jogadores são posicionados um ao lado do outro formando um paredão. O objetivo é atrair o foco de público, através de movimentos corporais expressivos. O público, que atua como jogador observador, deve se posicionar em frente daquele que mais chama sua atenção e aplaudi-lo, podendo alterar sua escolha a qualquer momento do jogo; 3) *Palestrante e Tradutor*: o jogo é realizado em dupla, em que uma pessoa é a palestrante especialista em um assunto, porém, como ela vem de outro lugar, fala uma língua completamente estranha (inventada); o tradutor faz a “tradução” da palestra para o público em português; 4) *Palestrante Maluco*: um

²² Cursei essa disciplina em 2021.2 e fui monitor em 2022.2.

participante inicia uma palestra sobre um tema aleatório, mas, conforme avança, vai enlouquecendo e exagerando no assunto; 5) *Contando e Representando*: é realizado com quatro pessoas colocadas à frente da plateia; uma das pessoas conta uma história no tempo de 2 minutos, depois a mesma história em 1 minuto, depois em 30 segundos e, por fim, em 10 segundos, enquanto as outras três pessoas encenam tudo que é dito; 6) *Deixe-me falar*: dois participantes jogam: um senta em uma cadeira e começa a falar sobre um assunto qualquer. O outro, que estava escondido, surge e o chama para ver algo nos bastidores. Quando o primeiro sai, o segundo assume a cadeira e inicia outro assunto. O jogo segue nessa dinâmica, em que cada um tenta assumir a cadeira e contar a sua história, enquanto é constantemente interrompido pelo outro, que o faz sair do seu lugar repetidamente, até chegar em um ritmo caótico e acelerado; 7) *Jogo do Alfabeto*: três jogadores têm que contar uma história coletivamente; o primeiro inicia a história com uma frase que começa com a letra A; o segundo continua, com uma frase iniciada com a letra B; o terceiro, com a letra C; e assim por diante, seguindo a ordem do alfabeto.

Além desses jogos, apliquei um experimento inspirado no que foi escrito por Cristiane Paoli Quito, no prefácio do livro *O atormentador*, de Philippe Gaulier, em que ela apresenta o palhaço como um ser que “está pronto para tudo e sabe tudo, sem saber nada” (Quito in Gaulier, 2016, p. 26). Para esse experimento, escrevi em diversos papéis ações e profissões diferentes, cada participante sorteava um papel, com isso, cada uma ganhava uma profissão ou ação diferente, e juntas, sem saber quem era a outra, tinham que realizar a improvisação de uma cena. Cada uma deveria adivinhar quem era a personagem da colega, construindo, assim, uma relação espontânea. Nomeiei esse experimento de *Adivinhe Quem Sou*.

Como preparação para o espaço de atuação deste trabalho, a rua, procurei introduzir os princípios de trabalho de Chacovachi em nossas rodas de conversa após os jogos. Na aplicação do *Jogo dos Focos*, por exemplo, em que três participantes ficam fazendo movimentos com o corpo, chamando a atenção e querendo conquistar o público observador, refletimos um pouco sobre a exposição que a rua demanda. Os dois últimos encontros também foram dedicados a essa preparação: no penúltimo, buscando estratégias para criar uma pré-convocatória do público, aproveitei para conversar também sobre o “método do xadrez”, no qual Chacovachi defende que o palhaço precisa preservar a energia e manter o estado de atenção, pois se joga tanto a favor quanto contra o público (Chacovachi;

Yanantouni; Vallejos, 2018). No último encontro, saímos da sala de ensaio e realizamos os jogos na rua, para experienciar esse contato antes da segunda apresentação pública.

Os jogos foram aplicados em dias diferentes e não houve resistência por parte das participantes em realizá-los. Alguns sofreram modificações da sua estrutura original, para se adaptar à proposta do laboratório. A seguir, abordarei algumas experiências da vivência e os impactos da aplicação de alguns dos jogos, a partir dos depoimentos das atrizes-performers sobre suas experiências mais marcantes na sala de ensaio. Esses depoimentos foram coletados após a realização da segunda *reperformance*.

Para Alice Bôa Hora, o *Palestrante Maluco* foi a experiência mais marcante na sala de ensaio. De acordo com minha vivência com esse jogo, o participante, assim que surge na frente do público, tem que ministrar uma palestra sobre o primeiro tema que vier de sua cabeça. Na vivência do Coletivo, quando as meninas apareciam em cena, não vinha tema nenhum. Observei um bloqueio nelas nesse momento, então, alterei a condução do jogo da seguinte forma: uma das atrizes-performers ia para o palco; eu pedia para que as demais, que estavam na plateia, sugerissem um tema; logo depois a palestrante deveria virar de costas para a plateia e, no meu sinal, ela deveria se virar novamente para o público. Porém, antes de iniciar a palestra sobre o tema proposto, a atriz-performer tinha que fazer algo que chamasse a nossa atenção, que nos conquistasse, introduzindo assim a pré-convocatória de Chacovachi. Em seguida, deveria iniciar a melhor palestra, como se fosse a maior especialista da área. Abaixo transcrevo o depoimento de Alice Bôa Hora sobre esse jogo:

A sala de ensaio foi muito importante para toda construção até aqui. Um jogo que me atravessou muito, foi um que eu ia para o meio do palco fazer uma palestra sobre um tema que eu ainda não sabia qual era, e sim que eles escolhiam pra mim. Meu tema foi os benefícios e os malefícios de pintar o cabelo com papel crepom, e eu, assim que ouvi, eu fiquei tão chocada, que só fazia repetir o nome do tema. Simplesmente não sabia o que dizer, então só falava o que vinha na minha cabeça, até que chegou um momento em que eu estava fazendo uma música "Pintar cabelo com..." e os participantes completavam "Papel Crepom". Sobre esse tema, eu simplesmente não faço ideia de como cheguei até isso. Só foi crescendo e crescendo, e cada vez que crescia eu me divertia mais, e sentia que estava arrasando, mesmo não fazendo sentido nenhum o que eu fazia e falava. Esse é um jogo que costuma ser muito difícil pra mim, mas dessa vez eu não quis pensar, só fui deixando vim, permitindo, assim, um acontecimento,

através do aqui e do agora. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

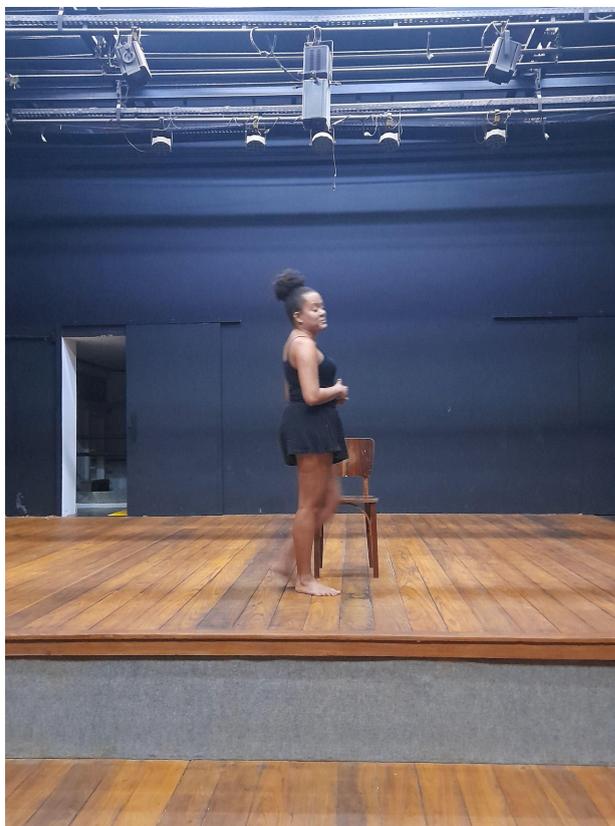


Figura 3 - Alice Bôa Hora realizando o jogo *Palestrante Maluco*

Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

Cecília Egito aponta, como uma experiência marcante na sala de ensaio, a vivência do jogo *Contando e Representando*. Na minha experiência, esse jogo é realizado com quatro jogadores, em que um conta a história, no tempo de 2 minutos, 1 minuto, 30 segundos e 10 segundos, e os demais representam o que está sendo contado. No laboratório com o Coletivo, como só tínhamos três pessoas, uma ficou para narrar e as outras duas para representar o que estava sendo contado. Cecília, em seu depoimento, relata como esse jogo despertou o seu estado de presença.

O jogo de 2min, 1min, 30s, 10s (*Contando e Representando*) com certeza foi um dos meus favoritos. Esse dia estávamos todas cansadas e sem muita animação, mas o ensaio foi crescendo ao longo dos jogos e, junto com ele, foi subindo nossa energia. Nesse jogo eu fiquei responsável por contar a história, então tinha que perceber as meninas, perceber o entendimento/reação do público e ainda contar a história. Durante a reperformance, feita depois desse jogo, sempre mantinha em mente esse jogo, e o lugar em que minha mente estava, percebendo tudo ao meu redor

e ainda assim jogando organicamente. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)



Figura 4 - Contando e Representando

Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

Já para Kaylane Ketellyn, o exercício do olhar, *Apresente-se*, se destacou em sua vivência. Neste exercício, um biombo é colocado no espaço para delimitar a coxia, onde os participantes têm à disposição um banquinho, vários chapéus²³ e alguns narizes vermelhos. Quando o participante está pronto, vestido com o nariz e o chapéu, bate no banquinho; após esse sinal, os espectadores batem palmas e cantam um tema do circo tradicional até o momento em que o palhaço entra em cena. Nesse instante, ele olha para cada pessoa do público, por um longo tempo, com calma e sem pressa, buscando, por meio desse princípio, criar relações com cada espectador²⁴.

²³ Este exercício integra o método *Clown through mask*, aplicado por Sue Morrison: “Para Sue, o chapéu é um tipo de proteção, uma espécie de filtro, pois ‘quando colocamos o nariz, estabelecemos uma conexão direta com o divino’ (informação verbal) e assim o/a palhaço/a torna-se um/uma mensageiro/a” (Soares, 2019, p.121).

²⁴ De acordo com o método de Sue Morrison (Coburn; Morrison *apud* Consentino, 2014, p. 26), as seguintes ações são requisitadas ao palhaço na execução desse exercício: “1. Se apresente. Permita que nós, a plateia, olhemos para você. 2. Me Leve para o Seu Mundo. Olhe para nós, a plateia, de modo que possamos compartilhar com você o que está acontecendo no seu mundo, na sua experiência. 3. Me Transforme. Me toque. Me mobilize. Me faça perceber algo do qual não estava consciente, ou me lembre de alguma coisa que sabia, mas esqueci. 4. Me Traga de Volta ao Meu

Desde do início do projeto, não tinha pensado em aplicar exercícios com a máscara do palhaço, pois seu uso exige um cuidado maior e uma preparação para as atrizes-performers. Mas, em uma reunião com minha orientadora, ela sugeriu a adaptação desse jogo e apresentou vários exemplos. A versão que executei no laboratório começou com música: coloquei som e solicitei que as meninas dançassem livremente. Em determinado momento, direcionei o foco para apenas uma delas e pedi que as outras a observassem, enquanto ela, por sua vez, deveria também olhar para o público. Esse momento de foco individual foi repetido com cada uma das atrizes-performers. Em seguida, fui abaixando o som e solicitando que elas diminuíssem gradualmente os movimentos, mantendo apenas o olhar. Então, orientei para que elas se olhassem, com calma e por um longo tempo, apenas olhando. O objetivo era criar conexões por meio desse princípio, respeitando o próprio espaço e o da outra. De acordo com Kaylane:

O jogo que mais me tocou foi simplesmente o que foi solicitado que olhássemos uns para os outros por alguns minutos. A ponte criada através do olhar com minhas parceiras de cena permanece na minha memória como um acontecimento lindo, prova da nossa abertura e confiança uma nas outras e que por sua vez sempre se mostra presente e fundamental nas práticas do grupo. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

Podemos perceber, a partir dos depoimentos das atrizes-performers, que alguns princípios do “estado do palhaço” já surgiram dentro do laboratório de pesquisa, como a relação sendo dilatada com o acontecimento, o público e as parceiras de cena e um desprendimento dos julgamentos externos, de não se importar se aquele comportamento poderia ser visto como ridículo ou inadequado. Embora, é válido ressaltar, que nem sempre foi assim, essa abertura foi sendo conquistada com o tempo, através do processo, da execução dos jogos e da relação do grupo. Ter esse desprendimento e aceitar estar vulnerável em cena, diante das parceiras de trabalho, de pessoas que nos conhecem, requer muita coragem, nesse processo me deparei com muitas situações que solicitaram de mim calma, paciência, compreensão e cuidado.

Mundo com uma Nova Consciência. Complete a jornada para mim. Abandone o espaço cênico para que eu possa retornar ao meu mundo com o novo conhecimento adquirido”.

Percebi que uma das atrizes, durante essa primeira atividade, estava visivelmente afetada por problemas externos ao laboratório, me aproximei dela, perguntei se estava tudo bem e ela começou a chorar descompassadamente. Fiz sinal para se acalmar, retirei ela do palco, para não quebrar a atividade com as demais, pedi que sentasse em uma cadeira na plateia do teatro. Respeitei o momento que ela passava. Dei-lhe um pouco de atenção, pedindo para respirar, por fora o que sentia e quando estivesse bem voltar para a atividade. Voltei e continuei o exercício com as demais, cerca de 30 minutos depois ela voltou para o jogo. No final, pude conversar com ela sobre o que se passava. (Diário de Bordo - Encontro 3 - 13 de novembro de 2023.)

Em um dos encontros, precisei lidar com a ausência de uma das atrizes por estar lidando com um momento vulnerável e sensível da vida:

No encontro de hoje, apenas duas das atrizes-performers me confirmaram a presença, a outra informou que não poderia estar presente, começou a se sentir mal com alguns acontecimentos externos e não se encontrava em um momento bom para estar trabalhando a palhaçaria conosco. (Diário de Bordo - Encontro 5 - 27 de novembro de 2023.)

Cara pessoa que me lê, podemos observar a partir disso que nem todo processo artístico é só flores, durante a condução deste estudo, essa e outras ausências, embora sempre cuidadosamente justificadas e comunicadas previamente, por parte das atrizes-performers, contribuíram para algumas demoras nas atividades dentro do laboratório. Um outro impasse encontrado foi a escassez de espaços, nas dependências do Curso de Teatro, da UFPE, para a realização deste laboratório de pesquisa cênica. Isso aconteceu devido à excessiva busca por espaços para a realização de outras atividades, de pesquisa e de extensão, no âmbito do Curso de Teatro. Em um dos dias de encontros, acabei ficando sem sala devido a uma falta de comunicação interna sobre o revezamento do uso dos espaços, ocasionando assim uma ruptura inesperada em um dos encontros do laboratório.

Aconteceu nesse encontro um erro no agendamento da sala, precisei correr e ver se tinha outra sala de prática disponível. Encontrei uma que não tinha, no momento, aula ou ação de pesquisa, celebrei! Porém, durante a realização do encontro, fui interrompido pela professora de um outro curso informando que precisava dar aula naquele espaço. (Diário de Bordo - Encontro 5 - 27 de novembro de 2023.)

Se a ausência de algumas das atrizes não tivesse acontecido, bem como a dificuldade com o espaço não tivesse sido encontrada, teríamos explorado mais a

técnica da palhaçaria na sala de ensaio, talvez obtendo resultados ainda mais promissores na prática do Coletivo.

4.3 Espuma Cremosa

No último encontro de aplicação de jogos precisei ceder a sala para a realização de uma outra atividade de pesquisa. Por causa disso, decidi seguir outro caminho, que foi o de fazer a ação artística em uma praça próxima à Universidade. O objetivo dessa atividade no espaço público foi ver e analisar como as atrizes-performers estavam executando a pré-convocatória. Foi então, que na noite do dia 19 de fevereiro, uma segunda-feira, realizamos um experimento da reperformance na Praça da Várzea.

De cara, nossa pré-convocatória deu totalmente errada. Falhamos. A proposta estava bem miúda; com um público distante e pequeno, não conseguimos conquistá-los. Decidimos, então, ir atrás, nos aproximar das pessoas sentadas na praça e executar a reperformance com elas. Realizamos a ação quatro vezes, com transeuntes diferentes. Depois, reuni-me com as meninas, na própria praça, e fizemos uma rápida avaliação do dia. Consideramos que a pré-convocatória não funcionou e o tempo de ação da proposta na recepção/abordagem com público estava muito lento, deixando a experiência cansativa, para isso pensamos em ser mais objetivos nesses momentos.

Durante a semana, conversamos sobre algumas propostas de como poderíamos ampliar essa pré-convocatória. Decidimos adicionar música, levar caixa de som, cantar, dançar e deixar acontecer. Antes de iniciar a reperformance, fiz um exercício de concentração com as meninas, lembrando os princípios que a gente trabalhou. Ao iniciar, as caixas de som que levamos eram pequenas para o espaço, e acabamos descartando-as. Mesmo assim, o experimento aconteceu e foi melhor do que imaginávamos; deu muito certo.

O primeiro espaço escolhido foi próximo a uma escultura, mas o sol estava muito forte. Elas começaram a cantar e dançar. BINGO! Funcionou! Chamamos atenção, e os olhares começaram a se voltar para nós. No entanto, decidimos mudar de lugar para um ponto onde elas pudessem crescer mais e escapar do calor excessivo. Fomos para o lado oposto da praça, ainda preservando os olhares curiosos. Na placa, estava escrito o nome do trabalho. Cerca de três pessoas perguntaram o que iríamos fazer. Uma das meninas respondeu: "Já já você vai ver". Assim que terminaram a

música que estavam cantando, iniciaram a atividade. Kay conduziu com a ação do abraço, e um grupo de ambulantes se juntou para participar. Eram cerca de quatro pessoas: um vendedor de brinquedos, dois de água e um de trufas. Os de água saíram no meio da performance para vender seus materiais; os demais ficaram até o fim. (Diário de Bordo - Reperformance 2 - 24/02/2024.)

Enquanto as meninas realizavam a ação artística, observei o quanto estavam ainda mais envolvidas com as propostas presentes, entregues e disponíveis para o acontecimento, em pleno estado de relação, com o olhar aberto para o outro e para o que surgisse durante a reperformance.



Figura 5 - Reperformance 2

Fonte: Arquivo Pessoal (2024)

A partir dos depoimentos delas sobre o princípio do jogo, pudemos observar a concretização desses pontos. Alice Bôa Hora relata o surgimento da criatividade dentro do jogo, a relação dela com as parceiras de cena, com o público, com o espaço, da sua abertura, disponibilidade e entrega para o acontecimento.

Além do momento olhar, teve uma situação em que eu e Cecilia fomos ensinar a um grupo de dança como fazer uma briga de galo. Em um dia

comum, acredito que nunca teria feito aquilo, tanto que antes a gente estava até com receio de ir falar com o grupo, justamente por conta dos pensamentos internos que temos devido ao cotidiano. Essa briga de galo nunca tinha sido testada em nossos aquecimentos e exercícios no laboratório de ensaio, e isso foi o mais incrível! Eu e Cecília estávamos nos arriscando, e a gente só foi. Acho que foi a situação que me senti mais engajada e que o "Sim" esteve presente o tempo todo, a gente se divertiu e fez o outro se divertir também. No início o grupo achou meio estranho, e por incrível que pareça eu não fiquei constringida ou com vergonha, achei engraçado que eles estavam meio desconfiados, e com o passar da reperformance, fui percebendo que cada vez mais eles iam participando com a gente. Foi um verdadeiro "SIM" pro jogo. O jogo estava super presente. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

Essa *Briga de Galo*, descrita por Alice, foi uma brincadeira que surgiu entre as atrizes-performers, na qual cada uma se equilibrava sobre apenas um pé, enquanto, com as mãos, segurava a outra perna para não deixá-la baixar. O objetivo era desequilibrar a outra durante o jogo. Elas realizaram essa ação com um grupo de dançarinos de *K-pop* que estava próximo ao Museu Cais do Sertão, localizado perto do Marco Zero. Como devolutiva, esse grupo ensinou como desenvolver uma coreografia que exigia muita união da equipe, até eu, que apenas observava de longe, tive que entrar no meio. O grupo buscava formar, com o corpo, um triângulo invertido, em que uma pessoa era a base para as outras, com os pés voltados para cima e as mãos servindo de apoio no chão. Esse relato aparece no depoimento de Cecília Egito:

Dentro do jogo devemos sempre dizer "sim", aceitar a proposta dada e ter confiança nela. Na rua, devemos sempre estar em estado de jogo para poder seguir com a performance da melhor maneira, pude observar isso quando um trio de amigos se propuseram a ensinar a mim e às outras atrizes como fazer um triângulo com nossas pernas, sendo que eles mesmos não sabiam direito como fazer. Nós estávamos dispostas a tudo, e demos um jeito de aprender o que eles queriam ensinar mesmo sem saber se iria funcionar, e no final das contas apesar de trabalhoso, todos nos divertimos muito. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

E também no depoimento de Kaylane Ketyllen:

O momento mais forte para mim foi a dinâmica da pirâmide realizada com o grupo que estava dançando no gramado. Todos estavam engajados e conectados, não deixando que o jogo caísse e sempre se mantendo ativo. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

A partir dos depoimentos sobre essas vivências, podemos observar características do estado do palhaço e a expansão da capacidade das

atrizes-performers de estabelecer relações consigo mesmas, com as outras e com o público durante a reperformance. A experiência foi tão positiva para o Coletivo que nasceu em nós a vontade de realizar essa reperformance com a máscara do palhaço, que é o nariz vermelho.

Como já relatei nesse trabalho, eu não havia pretensões de trabalhar com a máscara do palhaço com as atrizes-performers neste estudo; entretanto, como, em paralelo, Kaylane e Cecília, que não tinham experiência prática com a palhaçaria²⁵, estavam cursando a disciplina de Metodologia do Ensino do Teatro 4, que trabalha a palhaçaria na formação do professor, vi uma oportunidade de mergulhar nessa vontade junto com o Coletivo. E logo adiante que essa foi a melhor experiência.

Nessa terceira reperformance, a pré-convocatória se tornou o nosso próprio arruma-se para a cena. As atrizes-performers começaram a se arrumar nesse dia no meio da praça, uma transeunte começou a ver o que fazíamos e a perguntou se poderia fazer registros. A praça estava lotada e muita gente passou a nos observar. Quando terminaram de se maquiar e colocar alguns adereços, cada uma fez um exercício pessoal de concentração e alongamento, juntas colocaram as máscaras. Logo que estavam prontas, um rapaz, que fotografa turistas, se aproximou e já participou da reperformance, no final ganhamos uma foto.

²⁵ No anexo, contém um depoimento das atrizes sobre a iniciação da máscara do palhaço.



Figura 6 - Reperformance 3

Fonte: Arquivo Pessoal (2024)

Para mim, o ponto alto dessa terceira reperformance foi quando as meninas, enquanto caminhavam, chamaram a atenção de dois senhores sentados em um banco. Elas acenaram para eles, foram até lá e iniciaram a reperformance em conjunto. Alice ensinou o passo a passo de como ser feliz. Logo depois descobrimos que esses dois senhores eram moradores de rua. Esse acontecimento também consta no depoimento de Alice:

A máscara não apenas me colocou no estado de jogo mais rapidamente, mas também ampliou a disponibilidade para o improviso e para a relação com o público e minhas parceiras de cena. Era como se, ao vesti-la, eu me sentisse mais livre para errar, experimentar e brincar sem o peso da autocobrança. Quando comecei a desenhar os três passos para "ser feliz" – primeiro um traço curvado “)”, depois uma meia-lua “D” e, por fim, as palavras "HAHAHA" –, percebi como o público ia entrar na brincadeira. A cada etapa, os olhares ficavam mais atentos, os sorrisos aumentavam e o riso começava a se espalhar. Antes talvez eu tivesse me preocupado se essa piada estava funcionando ou não, mas ali, com a máscara, tudo virou

um jogo. Essa experiência me fez perceber que o jogo da palhaçaria não está na piada pronta, mas na escuta, no risco e na abertura para o que o momento tem a oferecer. E, com a máscara, isso tudo se tornou ainda mais verdadeiro. (Depoimento registrado no terceiro questionário aplicado.)

E também no depoimento de Kaylane:

Quando nós interagimos com uns senhores, que posteriormente descobrimos que eram pessoas em situação de rua, me senti muito confortável e conectada ao momento, e também feliz, pois senti que a máscara tinha influenciado na maneira que nos comunicamos com eles, bem como nós fomos recepcionadas. Existiu uma expansão na relação do jogo, também graças aos outros fundamentos estarem em vigor. (Depoimento registrado no terceiro questionário aplicado.)



Figura 7 - Reperformance 3

Fonte: Arquivo Pessoal (2024)

Ao encerrar essa tarde conversamos sobre a riqueza que foi a experiência de reperformar com a máscara do palhaço, onde tudo se dilatou: o corpo ficou mais expansivo, o olhar tornou-se uma “vara de pesca” (Puccetti, 2017), conectando-se com o público, e o estado de relação se fez presente, seja consigo mesma, com o grupo, com o espaço ou com os transeuntes. Finalizei essa experiência artística bastante feliz, com tudo o que tinha vivenciado nestes dias de laboratório.

5 PARA QUE ESSE ENCONTRO SE ETERNIZE

Querida pessoa que me lê, estamos nos encaminhando para o fim deste encontro. E, como toda bebida, o café também deixa um um sabor no paladar. Neste caso, fica algo no Coletivo Videntrium, que foi campo de estudo deste trabalho, onde os integrantes beberam bem desse café. A partir dos depoimentos das atrizes-performers, realizados por meio de questionários, foi possível perceber a contribuição da palhaçaria em suas formações artísticas, em destaque, na prática do Coletivo, que expandiu suas relações e abraçou a noção do estado do palhaço. A escolha de trabalhar os princípios do olhar, do jogo e da relação com as atrizes-performers, a partir da técnica do palhaço, foi um grande acerto. Podemos ver isso através do relato abaixo, que aborda a dilatação da relação:

Sinto que o olhar me chamava para alguém, mesmo que eu não fosse até ela. Lembro que na minha vez de ensinar algo essencial em 5 minutos, vi uma criança me olhando e eu olhei de volta, sendo assim, acenei para ela, e ela acenou de volta, e mesmo sem dizer nenhuma palavra, eu sabia que era pra ela que eu precisava ensinar. E esse momento foi tão marcante pra mim, pois não senti que eu estava sendo invasiva ou parecendo uma maluca, somente tive uma troca com alguém através do olhar. Uma troca que me deu permissão de ir até ela. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

O exercício dos jogos de palhaçaria também colaborou para diminuir as sensações de insegurança e de vulnerabilidade que a rua provoca.

Ainda me senti muito exposta e vulnerável, mas bem menos que da primeira vez. Sinto que se trabalhássemos ainda mais jogos de palhaçaria dentro da sala de ensaio e apresentássemos ainda mais a reperformance eu me sentiria cada vez menos insegura, por perceber que quanto mais dentro do jogo eu estou, menos eu me importo com o exterior além do jogo. (Depoimento registrado no segundo questionário aplicado.)

Esses resultados comprovam que as práticas exploradas da técnica da palhaçaria contribuíram para a formação das atrizes-performers e para a prática do Coletivo, desenvolvendo um fazer artístico mais espontâneo e integrado ao ambiente. Com isso, reforço neste estudo o potencial da aplicação da palhaçaria em processos de criações cênicas, sendo esse um caminho possível para se ampliar o trabalho do ator.

Este encontro também deixa a “receita do café”, pois o estudo colaborou com a pesquisa *Palhaçada na Sala de Aula: investigações sobre a aplicabilidade da técnica da palhaçaria na Pedagogia do Teatro*, desenvolvida pela professora Marianne Consentino, na UFPE. Dessa forma, essa “receita” apresenta aos pesquisadores de palhaçaria, vinculados ao referido projeto de pesquisa, uma investigação em torno da técnica clownesca dentro da pedagogia do teatro, em um laboratório cênico que contribuiu para a formação artística de atrizes-performers licenciandas em Teatro.

Por fim, depois que o café acaba, o que fica é também a borra²⁶, que aqui será reaproveitada como adubo para uma futura plantação. Essa borra pode ser vista como o conhecimento adquirido por mim, o discente-pesquisador deste estudo, que, ao conceber, aplicar e obter os resultados, não apenas se somou àqueles que se dedicam a contribuir para o avanço das pesquisas no campo da palhaçaria, mas também para sua própria formação enquanto artista-docente e iniciante na pesquisa acadêmica.

Observando o caminho trilhado, enquanto fui lidando com os acontecimentos e a forma que a pesquisa foi tomando, procurei encontrar caminhos metodológicos viáveis para serem seguidos neste estudo, exercitando assim a metodologia compreensiva de Rangel (2015), que busca fazer o artista-discente olhar com os próprios olhos para a prática e estabelecer conexões com a teoria explorada, pois ambas são indissociáveis.

Essa experiência também me fez viver momentos importantes durante a minha passagem na graduação em Teatro na UFPE, como a participação em congressos e em encontros de pesquisas. Com certeza, aproveitarei essa borra para um futuro plantio, fazendo ela se eternizar, dentro das minhas práticas artísticas, na sala de aula, na academia e também na vida.

Mas é hora de concluir este encontro. Tudo tem um fim. Só queria te pedir uma coisa: quando se despedir de mim por completo nessas folhas, tome seu último gole de café, coloque essa música: < <https://www.youtube.com/watch?v=OXU6mnYiQ8U> >, respire, feche os olhos e, quando quiser, pode abrir.

Querida pessoa que me lê, um abraço.

A gente se vê por aí.

²⁶ A borra do café é um resíduo orgânico que sobra após coar o café.

6 COM QUEM ME RELACIONO

ALICE, Tania. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas**. In: ALICE, Tania (org.). *Manual para performers e não-performers: 21 ações artísticas para produzir felicidade*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020, p. 93-102.

ALICE, Tania. **Manual para performers e não-performers - 21 ações artísticas para produzir felicidade**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.

ALICE, Tania. **O Re-Enactment como Prática Artística e Pedagógica no Brasil**. *hemisférica*, v. 8, n. 1, 2010. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-essays/re-enactment-como-pratica-artistica-e-pedagogica-no-brasil.html>. Acesso em: Janeiro, 2025.

ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.

ALICE, Tania; MONSALÚ, Fabiana (Org.). **Arte Relacional no Brasil: o que se faz - O que se come**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.

ARRATE, Juan Pedro Enrile. **Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política**. Tese (Doutorado) - Universidad Complutense de Madrid, 2015.

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.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRACCIALLI, Felipe. **A arte de formar palhaços e palhaças no Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, 2022.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte do ator**. Da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Alice Viveros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHACOVACHI, P.; YANANTOUNI, J. M.; VALLEJOS, M. **Manual e guia do palhaço de rua**. La Plata: Contramar, 2018.

CIOTTI, Naira. **A Re performance**. ABRACE. São Paulo. PUC, 2008.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal. Editora: EDUFRN, 2014.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. **Clown Through Mask**: the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison. Bristol e Chicago: Intellect, 2013, 492p.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONSENTINO, Marianne Tezza. **As três irmãs e a subjetividade do ator**: contribuições da técnica do clown. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CONSENTINO, Marianne Tezza. **O Rei Lear no meu quintal. Da sala de ensaio à cena**: formação, percurso e método no trajeto poético de uma encenadora. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, 2014.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo**: O corpo-em-Experiência. Campinas. Ilinx Revista Lume, n 04, 2013.

FERREIRA, Pablo Roberto Vieira. **Maneiras de Composição em Performance**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020.

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

GÓMEZ, Paula Andrea Murillo. **O corpo em estado de palhaço**: vulnerabilidade e autoconhecimento a serviço do estado de saúde. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, 2017.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art**: A Materials and Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto book, 2011.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

KASPER, Kátia Maria. **Experimentações Clownescas**: os palhaços e a criação de possibilidades de vida. Tese (Doutorado) - Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

LIBAR, Marcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LISPECTOR, Clarisse. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSTAÇO, Eduardo. **Conceitos operativos nos estudos da performance**. Sala Preta, São Paulo, vol. 12, n. 2, p. 143-153, 2012.

PIÑEIRO, Maria Carolina de Hollanda Cavalcanti. **Estudos em Reperformance: Registro da Prática Pina, Mariana em Carolina**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

PUCCETTI, Ricardo. **A travessia do palhaço**: A busca de uma pedagogia. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, 2017.

RABELO, Andréa da Silva. **Cada nariz em seu lugar: o palhaço, seus afetos e estados em diferentes espaços.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2014.

RANGEL, Sonia. **Trajeto criativo.** Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

RONDINELLI, Isabel Flaksman. **Memória e deslocamentos: A prática da palhaçaria e a performatividade.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

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

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Álisson Jardel Pereira; SALVADOR, Marco Antonio Santoo. **Pedagogia do avesso: princípios da palhaçaria aplicados à educação.** 1. ed. - Rio de Janeiro: Imperial Editora, 2022.

SILVA, Blandon Aravanis da. **O jogo do palhaço como proposta didático-pedagógica no ensino de jovens adultos (EJA).** Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

SILVA, Fabiana Maria. **O teatro como acontecimento performativo e arte relacional: estratégias para descolonizar a criação.** Tese (Doutorado) - Universidade de Coimbra, 2024.

SILVA, Renata Texeira Ferreira da. **Performance do Encontro: a experiência de si, do outro e da cidade como busca poética.** Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 136-147, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos-des.cecom.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15784>.

Acesso em: 24 de setembro de 2023.

SOARES, Marisa Ribeiro. **Palhaço/a como ser do contrário e provocador/a do riso**: Uma trajetória em formação. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

TELES, Tiago Gonçalves. **Do palhaço à palhaformance**: uma poética da presença do palhaço em performance. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

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

7 APÊNDICES

APÊNDICE A – Planejamento do Laboratório Cênico

DATA	HORÁRIO	EXPLORAR	OBJETIVO	AÇÃO
QUA, 01 DE NOV	18h30 às 20h30	-Apresentação da Pesquisa -Formulário -Performance -Cronograma -Preparação para a Reperformance	REUNIÃO	Reunião e questionário 1
SEG, 06 DE NOV	18h30 às 20h30	-Relaxamento e Aquecimento -Preparação para a Reperformance	APLICAR PROGRAMA PERFORMATIVO	Criar pequenos ensinamentos. Ver o Programa Performativo
SEG, 13 DE NOV	18h30 às 20h30	-Relaxamento e Aquecimento -Preparação para a Reperformance	APLICAR PROGRAMA PERFORMATIVO	Finalizar o que começou no encontro anterior
SAB, 18 DE NOV	14h	REPERFORMANCE 1	REPERFORMANCE 1	Apresentação
SEG, 27 DE NOV	18h30 às 20h30	-Aquecimento -Jogos (Olhar/ Relação) -Avaliação sobre o dia	Jogos	<i>Apresente-se; Jogo dos três focos</i>
SEG, 04 DE DEZ	18h30 às 20h30	-Aquecimento -Jogos (Olhar/ Relação) -Avaliação sobre o dia	Jogos	<i>Palestrante e Tradutor; Palestrante Maluco</i>
SEG, 11 DE DEZ	18h30 às 20h30	-Aquecimento -Jogos (Olhar/ Relação) -Avaliação sobre o dia	Jogos	<i>Contando e Representado; Palestrante Maluco</i>
SEG, 18 DE DEZ	18h30 às 20h30	-Aquecimento -Jogos (Olhar/ Relação) -Avaliação sobre o dia	Jogos	<i>Deixe-me falar; Jogo do ABC; Adivinhe quem sou</i>
SEG, 05 DE FEV	18h30 às 20h30	--Aquecimento -Jogos (Olhar/ Relação) -Avaliação sobre o dia	Jogos	<i>Pré-convocatória e atuação na rua</i>
SEG, 19 DE FEV	18h30 às 20h30	Experimento	Experimento	Praça da Várzea
SAB, 24	14h	REPERFORMANCE 2	REPERFORMANCE	Apresentação e

DE FEV			2	questionário 2.
SAB, 06 DE MAR	14h	REPERFORMANCE 3	REPERFORMANCE 3	Apresentação e questionário 3

APÊNDICE B - Questionário 1

O primeiro questionário foi realizado no primeiro encontro com o Coletivo, para saber sobre o contato das atrizes-performers com a técnica da palhaçaria.

1 - Você já teve algum contato com a palhaçaria?

- **Alice:** Sim
- **Cecília:** Sim
- **Kaylane:** Não

2 - Se sim, me conte como foi seu contato com a palhaçaria?

- **Alice:** Quando eu era pequena meu primeiro contato com palhaços eram em festas infantis, no entanto sempre me senti desconfortável perto deles, já que sentia que invadiam muito meu espaço, além de ter sido através deles que conheci a famosa "prenda". Bom, eu odiava. Me sentia humilhada. Quando comecei a visitar os teatros, conheci o palhaço Chocolate, apesar de ver uma diferença entre ele e os das festas, me percebia sempre evitando de ficar perto, preferia ficar observando a distância. Assim, passei minha vida detestando palhaços. Em 2022, me matriculei na cadeira de Metodologia do Ensino de Teatro 4, no qual a professora Marianne ensina a palhaçaria como metodologia para o ensino em teatro. Confesso que o processo todo foi de extrema dificuldade e desafiante para mim. Me desesperei, surtei, chorei que só a gota, mas eu também ri muito. Nesse processo conheci o palhaço Chacovachi, e o seu *Manual e Guia do Palhaço de Rua*, e parece que assim que entrei em contato com suas palavras, ele me chamou pra me aproximar e me entregar a esse universo que é a palhaçaria. Na cadeira tivemos como finalização, um espetáculo nomeado "HWJRX" (nunca sei escrever isso), no qual conheci a figura da bandeirinha, logo aquele que fica mediando entre o público e o jogo. Ao finalizar a cadeira, percebi que comecei a ver a figura do Palhaço, que eu odiava tanto, com outros olhos. Conheci a pedagogia do prazer, entendi que eu precisava dizer SIM pro jogo, SIM pro outro e principalmente SIM pra mim. A frase que a professora dizia pra mim "o erro é um presente, Alice" nunca fez tanto sentido no final. Depois quis saber o que mais, até onde minha palhaça e eu poderia ir, assim, resolvi continuar experimentando o espetáculo, no qual eu não seria mais Banderinha, passando a fazer parte dos times de jogadores. Surgiu a Xuxona, a minha palhaça que é bem expressiva, risonha, estranha, louca e muito chorona. E a cada dia que passa sinto saudades dessa que eu disse SIM, com desejo de saber quais outros SIM eu ainda posso dizer a Xuxona.
- **Cecília:** Já vi uma apresentação de palhaçaria no CAC, a Cia Anasalada levou sua apresentação *Em Busca de Um Emprego* para o projeto do *Terça em Cena*. Eu já tinha 20 anos quando assisti. Antes dessa, já fui em circos e tive contato com os palhaços do Detran, mas não me lembro da minha idade e eu sei que evitei bastante assistir por ter um pouco de medo de palhaços na época.
- **Kaylane:** Não tive experiência ainda.

3 - Como você acha que a palhaçaria pode contribuir com as formação das atrizes-performers do Coletivo Videntrium?

- **Alice:** Acredito que através da palhaçaria isso ajude na interação com o público, nas possibilidades do jogo em cena, dos acontecimentos gerados entre público, ator-performer e espaço cênico, além de possibilitar aspectos relacionais no jogo e performance.
- **Cecília:** No momento de preparação, com os jogos da palhaçaria. Acredito também que a

filosofia do palhaço e as piadas podem contribuir no momento de apresentação, já que fazemos performances participativas.

- **Kaylane:** Nos tornando mais disponíveis para jogar com as pessoas e lidar com as imprevisibilidades da performance.

APÊNDICE C - Questionário 2

O segundo questionário foi realizado após a segunda reperformance com o Coletivo, para saber sobre como foi a primeira reperformance, o laboratório na sala de ensaio e a segunda reperformance..

1 - Como foi para você realizar pela primeira vez a reperformance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!?*

- **Alice:** A primeira vez eu senti que eu estava menos presente no jogo. Lembro que inicialmente, quando chegamos, no momento em que estávamos no preparativo, ficamos analisando a melhor forma de chegar nas pessoas, e isso demorou um pouco. Me vi observando o público, e de certa forma "julgando" o outro e me julgando também, conseqüentemente dificultando a minha permissão de entrar no jogo. No entanto, nos momentos que não eram a minha vez de ensinar a alguém, lembro de olhar e escutar muito o que o outro oferecia e foram nessas brechas que senti o inesperado realmente acontecer, seja uma situação engraçada, seja um abraço, seja um brownie que ganhamos de uma moça, e até mesmo uma oração que permitimos receber. Nesses momentos eu não disse "não" pro jogo.
- **Cecília:** Por ter sido a primeira vez, me senti muito ansiosa, e com vergonha de chegar nas pessoas, sempre pensando no que elas iriam pensar. Além das performances participativas realizadas no processo de laboratório para o experimento cênico *Em Busca do Amor* eu nunca tinha feito nada na rua, e ela me pareceu muito intimidadora. De todo jeito, foi muito divertido e interessante estar naquele lugar, e depois de começar nós nos jogávamos e pudemos aproveitar bastante.
- **Kaylane:** Foi uma experiência um tanto intimidadora, por apenas ter experimentado dentro da sala de ensaio em circunstâncias específicas e uma vez que estamos na rua lida-se com toda a imprevisibilidade e instabilidade característica da rua. Senti que as meninas também estavam de certa forma inseguras e desconfortáveis pelos mesmos motivos. Porém, mesmo com todos esses sentimentos de certa forma negativos, foi muito gratificante ver como o jogo dava certo e se modifica ao passo que desencadeou novas reações de acordo aos diferentes tipos de público.

2 - Como foi para você realizar pela segunda vez a reperformance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!?*

- **Alice:** A segunda vez, foi muito interessante. Dessa vez, vi que não analisamos tanto o público dessa vez, e partimos direto para um exercício de concentração e de chamar de certa forma aquela figura que temos dentro da gente, o palhaço. Como já tive experiências como palhaça na própria faculdade, percebi que não foi um ritual em que eu conseguiria chamar minha palhaça em sua totalidade, mas ainda assim, havia uma diferença. Assim, que abri os olhos, eu já estava em outro estado, tive até uma vontade de sair gritando, no qual vi que o meu foco era fazer uma pré-convocatória. No entanto, percebi que as meninas estavam um pouco reclusas no início, eu lançava uma proposta e elas estavam dizendo "não" e isso me travou um pouco. Resolvi falar para elas, que se a gente queria fazer as pessoas participarem com a gente, nós precisaríamos nos permitir a participar também, então nesse caso, era receber o que cada uma tava oferecendo. E foi aí, que tudo mudou. Realizamos uma pré-convocatória cantando, com músicas em uma banca da praça, nesse momento me vi no jogo. Claro, que em algumas ocasiões ainda me via raciocinando um pouco, mas dessa vez com certeza estava mais presente.
- **Cecília:** Na segunda vez, pude aplicar os princípios da palhaçaria que estávamos discutindo dentro da sala de ensaio e me senti não só confortável quanto pertencente

naquele local. Tivemos uma melhor preparação dentro da sala de ensaio, por trazer agora os princípios da palhaçaria, e assim, me senti mais confiante na rua.

- **Kaylane:** Embora o sentimento de incerteza ainda se mostrasse presente, dessa vez em menor medida, isso advindo da experiência anterior nos dando assim um sentimento de maior segurança e conforto. Entretanto, sempre é muito difícil se expor, principalmente em um espaço público. Também segue sendo muito gratificante quando as pessoas entram no jogo e a comunicação funciona, mesmo quando ela não sai da forma que esperamos, é divertido se deixar surpreender e lidar com as instabilidades, uma forma rica de aprendizado fazendo.

3 - Como você descreveria sua experiência com os jogos de palhaçaria durante a sua preparação para a segunda execução dessa reperformance?

- **Alice:** Muito pertinente. Acredito que ajudou bastante para minha disponibilidade para a reperformance.
- **Cecília:** O projeto do coletivo veio simultâneo ao meu processo em Metodologia do Ensino do teatro 4, cadeira que trabalha os princípios da palhaçaria dentro da sala de aula, então pude ter uma imersão completa dentro da preparação por agora não temer mais os jogos de palhaçaria. Sempre me senti muito confortável com o coletivo, mas sinto que nossa conexão cresceu muito mais depois dos jogos e, tenho certeza, isso claramente transpareceu na nossa segunda reperformance. Me diverti muito com os jogos, e sempre buscava ligá-los ao nosso processo na rua, posso afirmar que nenhum dos jogos que fizemos foi perda de tempo, todos me ensinaram algo.
- **Kaylane:** Uma experiência muito boa, tanto enquanto atriz-performers, destravando o corpo e a disponibilidade, quanto na relação conexão com o coletivo e a atenção para o todo.

4 - Você percebe alguma diferença na execução da performance desde que começou a adicionar técnicas de palhaçaria?

- **Alice:** Sim
- **Cecília:** Sim
- **Kaylane:** Sim

5 - Como o princípio do "olhar" na palhaçaria influenciou sua participação durante a segunda reperformance?

- **Alice:** Totalmente. Sinto que o olhar me chamava para alguém, mesmo que eu não fosse até ela. Lembro que na minha vez de ensinar algo essencial em 5 minutos, vi uma criança me olhando e eu olhei de volta, sendo assim, acenei para ela, e ela acenou de volta, e mesmo sem dizer nenhuma palavra, eu sabia que era pra ela que eu precisava ensinar. E esse momento foi tão marcante pra mim, pois não senti que eu estava sendo invasiva ou parecendo uma maluca, somente tive uma troca com alguém através do olhar. Uma troca que me deu permissão de ir até ela.
- **Cecília:** Sim. Ao estabelecer o olhar de início, pude me conectar muito mais com o público, além de cativá-los e estabelecer um local seguro para que eles pudessem participar sem medo de julgamentos. O olhar com as outras atrizes também foram de suma importância, pois me senti mais conectada a elas, que estávamos todas no mesmo ritmo e todas jogando sempre uma com as outras.
- **Kaylane:** Bastante. Inclusive esse princípio é um dos que eu mais gosto referente à técnica do palhaço, o considero indispensável. Sinto, na minha prática, que é um princípio inicial e que a partir dele os outros princípios se estabelecem. Olhar o outro não é fácil, mas houve uma considerável abertura quando comparada da primeira vez para a segunda reperformance, principalmente para a relação com o público

6 - Como o princípio do "jogo" na palhaçaria se manifestou durante a segunda reperformance?

- **Alice:** Além do momento olhar, teve uma situação em que eu e Cecilia fomos ensinar a um

grupo de dança como fazer uma briga de galo. Em um dia comum, acredito que nunca teria feito aquilo, tanto que antes a gente estava até com receio de ir falar com o grupo, justamente por conta dos pensamentos internos que temos devido ao cotidiano. Essa briga de galo nunca tinha sido testada em nossos aquecimentos e exercícios no laboratório de ensaio, e isso foi o mais incrível! Eu e Cecilia estávamos nos arriscando, e a gente só foi. Acho que foi a situação que me senti mais engajada e que o "Sim" esteve presente o tempo todo, a gente se divertiu e fez o outro se divertir também. No início o grupo achou meio estranho, e por incrível que pareça eu não fiquei contragida ou com vergonha, achei engraçado que eles estavam meio desconfiados, e com o passar da reperformance, fui percebendo que cada vez mais eles iam participando com a gente. Foi um verdadeiro "SIM" pro jogo. O jogo estava super presente.

- **Cecilia:** Dentro do jogo devemos sempre dizer "sim", aceitar a proposta dada e ter confiança nela. Na rua, devemos sempre estar em estado de jogo para poder seguir com a performance da melhor maneira, pude observar isso quando um trio de amigos se propuseram a ensinar a mim e às outras atrizes como fazer um triângulo com nossas pernas, sendo que eles mesmos não sabiam direito como fazer. Nós estávamos dispostas a tudo, e demos um jeito de aprender o que eles queriam ensinar mesmo sem saber se iria funcionar, e no final das contas apesar de trabalhoso, todos nos divertimos muito.
- **Kaylane:** O momento mais forte para mim foi a dinâmica da pirâmide realizada com o grupo que estava dançando no gramado. Todos estavam engajados e conectados, não deixando que o jogo caísse e sempre se mantendo ativo.

7 - Durante a segunda reperformance, como foi para você a experiência de interagir com a rua como ambiente de atuação?

- **Alice:** A rua é um ambiente muito desafiador, mas também senti que é um ambiente que liberta. Essa prática me faz ser quem eu gosto de ser, interagir, olhar, jogar, sorrir pro outro é algo que me move. A exposição nunca é um lugar fácil, do mesmo jeito que o medo de errar é algo que está sempre presente na minha vida. E é por isso que as práticas da palhaçaria são tão interessantes, é como se ela me chamasse pra sair do armário e ser quem eu sou e quem eu quero e posso ser, independente do erro. Então pra mim, a rua é o ambiente que mais seria o ideal, pra tentar sair desse armário e desarmar a maioria dos nossos autojulgamentos cotidianos.
- **Cecília:** Ainda me senti muito exposta e vulnerável, mas bem menos que da primeira vez, sinto que se trabalhássemos ainda mais jogos de palhaçaria dentro da sala de ensaio e apresentássemos ainda mais a reperformance eu me sentiria cada vez menos insegura, por perceber que quanto mais dentro do jogo eu estou menos eu me importo com o exterior além do jogo.
- **Kaylane:** Embora ainda intimidante, foi um pouco mais confortável que da primeira vez. Creio que a palhaçaria ajuda inicialmente lhe dando coragem, posteriormente ela se apresenta através da desenvoltura para manter o jogo e a criação de conexão com o público.

8 - Como a técnica da palhaçaria contribuiu para enriquecer sua experiência de relação consigo mesma, com seus parceiros de cena, com o público e com o espaço durante a segunda reperformance?

- **Alice:** Contribuiu para minha permissão e disponibilidade para se relacionar. Na minha cabeça a técnica sempre permite a ideia do jogo do SIM, e é uma forma que me ajuda a dizer sim para mim mesma. E, assim, que consigo dizer isso pra mim, consigo também dizer isso pro outro e pro espaço, possibilitando a experiência de se relacionar.
- **Cecília:** Aceitar o erro e entender que ele é parte do processo me ajudou a ficar mais segura individual e coletivamente, saber que não tinha maneira "certa" ou "errada" de se fazer. Além disso, o olhar também foi um fator importantíssimo para me conectar com o público e sentir que eu e minhas colegas estávamos em sintonia.
- **Kaylane:** Com a junção de todos os princípios, em especial, o olhar, eu conseguir estabelecer a comunicação e ligação com os parceiros de cena e com o público. Isso me auxiliou na coragem para se expor e enfrentar a imprevisibilidade, além da fé no jogo e na desenvoltura necessária para manter o ritmo sempre fluído.

9 - Partilhe aqui uma de suas experiências marcantes sala de ensaio.

- **Alice:** A sala de ensaio foi muito importante para toda construção até aqui. Um jogo que me atravessou muito, foi um que eu ia para o meio do palco fazer uma palestra sobre um tema que eu ainda não sabia qual era, e sim que eles escolhiam pra mim. Meu tema foi os benefícios e os malefícios de pintar o cabelo com papel crepom, e eu, assim que ouvi, eu fiquei tão chocada, que só fazia repetir o nome do tema. Simplesmente não sabia o que dizer, então só falava o que vinha na minha cabeça, até que chegou um momento em que eu estava fazendo uma música "Pintar cabelo com..." e os participantes completavam "Papel Crepom". Sobre esse tema, eu simplesmente não faço ideia de como cheguei até isso. Só foi crescendo e crescendo, e cada vez que crescia eu me divertia mais, e sentia que estava arrasando, mesmo não fazendo sentido nenhum o que eu fazia e falava. Esse é um jogo que costuma ser muito difícil pra mim, mas dessa vez eu não quis pensar, só fui deixando vim, permitindo, assim, um acontecimento, através do aqui e do agora.
- **Cecília:** O jogo de 2min, 1min, 30s, 10s com certeza foi um dos meus favoritos. Esse dia estávamos todas cansadas e sem muita animação, mas o ensaio foi crescendo ao longo dos jogos e, junto com ele, foi subindo nossa energia. Nesse jogo eu fiquei responsável por contar a história, então tinha que perceber as meninas, perceber o entendimento/reação do público e ainda contar a história. Durante a reperformance, feita depois desse jogo, sempre mantinha em mente esse jogo, e o lugar em que minha mente estava, percebendo tudo ao meu redor e ainda assim jogando organicamente.
- **Kaylane:** O jogo que mais me tocou foi simplesmente o que foi solicitado que olhássemos uns para os outros por alguns minutos. A ponte criada através do olhar com minhas parceiras de cena permanece na minha memória como um acontecimento lindo, prova da nossa abertura e confiança uma nas outras e que por sua vez sempre se mostra presente e fundamental nas práticas do grupo.

10 - Em uma escala 0 a 10 como você considera que os jogos de palhaçaria contribuiu para a execução da reperformance?

- **Alice:** 10
- **Cecília:** 10
- **Kaylane:** 8

APÊNDICE D - Questionário 3

O terceiro questionário foi realizado após a última reperformance com o Coletivo, onde as participantes utilizaram o nariz vermelho, que é a máscara do palhaço.

1 - Partilhe aqui como foi a sua experiência pessoal com a máscara do palhaço. Como foi a sua formação na palhaçaria? Como foi o seu primeiro contato com a máscara do palhaço?

- **Alice:** Eu sempre odiei palhaços. Achava eles invasivos, barulhentos demais, exagerados demais. Quando criança, me lembro de ir ao teatro e ver o Palhaço Chocolate. As outras crianças corriam animadas para tirar foto com ele, mas eu sempre evitava. Nunca senti vontade de interagir, pelo contrário, desconfortável com aquela energia expansiva demais para mim. E era a mesma dinâmica com os palhaços de aniversários, eu nunca queria participar dos jogos deles. Mas a ironia do destino é que hoje sou palhaço. Meu olhar sobre a palhaçaria começou a mudar quando entrei no curso de licenciatura em teatro e cursei Metodologia do Ensino de Teatro 4. Foi aí que tive meu primeiro contato técnico com essa arte e percebi que o palhaço não era só aquela figura espalhafatosa que eu evitava quando criança. Comecei a entender que a palhaçaria envolve escuta, vulnerabilidade e um estado de jogo muito mais profundo do que eu imaginava. Ao explorar as técnicas, fui desconstruindo minha resistência e descobrindo novas formas de me conectar com essa linguagem. Hoje, mesmo lembrando da minha versão antiga, vejo a palhaçaria como uma ferramenta poderosa de troca e expressão.

- **Cecília:** Meu primeiro contato com palhaço foi em circos, além disso, recordo de uma tia-avó minha que se vestia de palhaço para brincar comigo e com meus primos quando éramos pequenos. Eu sempre tive receio de palhaços, nunca foi algo que me agradava tanto, mas ao ver no meu curso de licenciatura em teatro me despertou um interesse enorme, principalmente em estudar sua técnica. Antes mesmo de cursar a disciplina Metodologia do Ensino do Teatro 4 (disciplina que aborda técnicas da palhaçaria dentro da sala de aula) eu ouvi muitas coisas de amigas e amigos que já conheciam a técnica, muitos até dizendo que achavam que eu poderia gostar muito da técnica, e isso ajudou muito no despertar desse interesse. Minha relação com a máscara e a disciplina foi muito leve, me apaixonei pelo que até então é conhecido por mim e pela utilização de suas técnicas dentro da sala de aula e da sala de ensaio. Devo dizer que sou nova nesse mundo, e que ainda estou em processo de descoberta com minha palhaça, mas estou ansiosa para me conectar cada vez mais com ela.
- **Kaylane:** Meu primeiro contato com a máscara foi na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro 4, tendo sido uma ótima experiência, mesmo que desafiadora. Em uma das últimas aulas nos foi proposto colocar a máscara e interagir, a partir de várias proposições feitas pela professora, com outros colegas de classe. Foi um momento muito prazeroso, em que me senti muito confortável em experimentar aquele novo mundo que a mim estava sendo apresentado. Quanto aos palhaços no geral, antes de usar a máscara eu já havia assistido duas apresentações, as quais gostei bastante e me diverti.

2 - Como foi para você realizar com a máscara do palhaço a reperformance *Ensine algo essencial para você, em 5 minutos!*?

- **Alice:** Com a máscara do palhaço foi uma experiência completamente diferente e marcante. Antes de colocar a máscara, já havia um jogo sendo construído com o público, desde o momento em que nos maquiávamos e nos vestimos na rua, já percebia os olhares curiosos ao redor. A máscara, de algum modo se tornou um dispositivo relacional poderoso, me dando mais liberdade para jogar, experimentar e me conectar com as pessoas de uma forma mais sensível e aberta
- **Cecília:** Realizar a reperformance com a máscara foi um sonho, foi mais difícil do que eu pensava me manter focada em reperformar mas foi uma experiência única. As pessoas estavam mais interessadas, mais engajadas, mais felizes em ver a gente. Aprendemos muitas coisas legais, e chamamos a atenção das pessoas. Foi completamente diferente de fazer sem a máscara.
- **Kaylane:** Eu gostei bastante, achei que deu a reperformance um brilho e sustância que anteriormente carecia. As pessoas antes, com nossa aproximação, não sabiam muito bem o que esperar do que seria apresentado, gerando assim uma barreira muito mais difícil de atravessar até que "quebrassemos" o gelo, já com a máscara foi muito mais fácil e as interações fluíram com mais naturalidade. Eu me senti mais à vontade do que quando nos apresentamos sem a máscara, como se eu estivesse protegida e resguardada.

3 - Como foi para você o princípio do "olhar" na reperformance, utilizando a máscara do palhaço?

- **Alice:** Exercitar o olhar na reperformance com a máscara do palhaço foi uma experiência completamente diferente das anteriores. A máscara, em vez de me distanciar, me fez perceber ainda mais a importância do olhar como ferramenta de comunicação. Sem a necessidade de tantas palavras, foi no olhar que encontrei a ponte entre mim, minhas parceiras de cena e o público. Desde o início da ação, quando estávamos nos maquiando e nos vestindo na rua, já percebia como os olhares ao redor captavam cada movimento, criando uma espécie de pré-relação antes mesmo de começarmos uma performance. Era como se a máscara amplificasse minha percepção do outro, me deixando mais atenta a cada troca de olhar, a cada acontecimento. Com a máscara do palhaço, aprendi que olhar não é apenas ver – é estar presente, é construir uma escuta sem necessidade de palavras, é criar um diálogo que acontece no espaço entre um riso e outro. Se antes eu evitava o olhar do palhaço, nessa reperformance, foi através dele que eu me encontrei no jogo, tanto que era através do olhar que eu ia ao encontro de alguém para realizar a reperformance.
- **Cecília:** Foi mais fácil. As pessoas tinham menos medo de me olhar nos olhos, se sentiam

menos intimidada e isso me deixava mais confortável de olhar para eles.

- **Kaylane:** O olho do palhaço é guiado pela máscara, logo a atenção do olhar ficou muito mais direcionada. Também é como se existisse uma visão mais lúdica e até empática de mundo no palhaço, aumentando a conexão com o outro e fazendo com que ele também te enxergue de forma diferente, criando uma relação extracotidiana.

4 - Como foi para você o "jogo" na reperformance, utilizando a máscara do palhaço?

- **Alice:** A máscara não apenas me colocou no estado de jogo mais rapidamente, mas também ampliou a disponibilidade para o improviso e para a relação com o público e minhas parceiras de cena. Era como se, ao vestir-la, eu me sentisse mais livre para errar, experimentar e brincar sem o peso da autocobrança. Quando comecei a desenhar os três passos para "ser feliz" (primeiro um traço curvado “”), depois uma meia-lua “D” e, por fim, as palavras "HAHAHA"), percebi como o público ia entrar na brincadeira. A cada etapa, os olhares ficavam mais atentos, os sorrisos aumentavam e o riso começava a se espalhar. Antes talvez eu tenha me preocupado se essa piada estava funcionando ou não, mas ali, com a máscara, tudo virou um jogo. Essa experiência me fez perceber que o jogo da palhaçaria não está na piada pronta, mas na escuta, no risco e na abertura para o que o momento tem a oferecer. E, com a máscara, isso tudo se tornou ainda mais verdadeiro
- **Cecília:** O jogo com a máscara é mais fluido, pois a máscara puxa os outros jogadores para dentro do jogo também. As últimas pessoas que conversamos estavam sem saber o que nos ensinar e por meio de uma brincadeira interna acabamos criando algo para aprender, uma pequena música com alguns passos, todos na roda aderimos o jogo e cantamos juntos.
- **Kaylane:** Quando nós interagimos com uns senhores, que posteriormente descobrimos que eram pessoas em situação de rua, me senti muito confortável e conectada ao momento, e também feliz, pois senti que a máscara tinha influenciado na maneira que nos comunicamos com eles, bem como nós fomos recepcionadas. Existiu uma expansão na relação do jogo, também graças aos outros fundamentos estarem em vigor.

5 - Como foi para você interagir com a "rua" na reperformance, utilizando a máscara do palhaço?

- **Alice:** Estar na rua não é nada fácil. É sempre um risco. Diferente do teatro, onde há um espaço protegido, na rua tudo é imprevisível: as pessoas, os olhares, o clima, as interrupções. A rua tem vida própria e não espera por você. Essa experiência com a máscara do palhaço me fez perceber isso de forma ainda mais intensa. Em alguns momentos, o público se envolvia, ria, jogava junto. Em outros, olhares desconfiados ou até desconfortáveis surgiam. A máscara me ajudou a lidar melhor com essa exposição. Diferente do que imaginei, ela não me escondeu, ao contrário, me fez ficar ainda mais visível. Mas, ao mesmo tempo, trouxe uma proteção simbólica. Com ela, eu não era apenas eu, mas também uma pessoa disposta a entrar no jogo, a transformar qualquer imprevisto em parte da reperformance.
- **Cecília:** Foi um mar de coisas, acho que por minha palhaça ser muito curiosa isso dificultou um pouco a atenção na reperformance, tudo se dilatou mas foi assustador e delicioso conhecer um ambiente tão diferente com a máscara.
- **Kaylane:** Quanto a exposição, mesmo que sempre exista uma ansiedade e um medo de estar na rua e de como as interações vão se desenrolar, eu me senti mais protegida pela máscara, bem como os desafios e imprevistos tinham um teor muito mais de oportunidade de jogo do que de fato um empecilho. Não me senti intimidada por qualquer tipo de julgamento alheio no que diz respeito a como estávamos vestidas ou nos comportando. A rua como um todo se mostrou um ambiente muito rico e novo sob a perspectiva da máscara, e que deveríamos explorar de mente e coração abertos.

6 - Utilizando a máscara do palhaço, como foi para você o princípio da "relação" com o público e as parceiras de cena?

- **Alice:** Usar a máscara do palhaço transformou completamente minha relação com o público e com as minhas parceiras de cena. Foi como se ela funcionasse como um

dispositivo que me permitisse estar mais disponível, mais aberto ao jogo e à escuta. A relação deixou de ser apenas uma troca racional e se tornou algo mais sensível e imediato, baseada no olhar e no acontecimento. Com as minhas parceiras de cena, a relação também mudou. Parecia que estávamos mais conectados, mais atentas umas às outras. A escuta se tornou essencial porque qualquer gesto mínimo poderia virar um jogo, uma piada, um novo caminho para a cena. A máscara nos colocou em um estado de presença absoluta, onde não havia espaço para racionalizar demais. Era tudo sobre estar ali, juntas, disponíveis para o que viesse.

- **Cecília:** Foi mais íntima.
- **Kaylane:** No que tange ao público, como citei anteriormente, senti que a relação criou uma dinâmica mais imersiva e confortável, que as pessoas que nós interagimos compraram desde o início o universo do palhaço e isso ajudou para que a reperformance ganhasse força, como também o afeto e a amabilidade entre nós e eles. Quanto a relação com as atrizes, foi mais engraçado do que normalmente, apesar de um tanto caótico, visto que essa técnica ainda é algo novo para mim e para Cecília e nunca tínhamos realizado ela em conjunto com Alice, ainda mais em um espaço totalmente novo e fora da universidade. Porém, vi um saldo muito positivo como resultado, ampliando nossa conexão ao passo que brincávamos em uma nova dinâmica de relação com nossas personalidades singulares de cada palhaça, descobrindo muito sobre nós mesmas e nos apoiando.