



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES**

**SALU SALUSTIANO SILVA**

**CLOWN-GUIA:  
UMA VIVÊNCIA PALHACESCA GUIADA PELA NOÇÃO DE  
PERFORMATIVIDADE**

**UBERLÂNDIA  
2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**CLOWN-GUIA:**  
**UMA VIVÊNCIA PALHACESCA GUIADA PELA NOÇÃO DE**  
**PERFORMATIVIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Artes Cênicas, do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração - Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Elvira Wuo.

**UBERLÂNDIA**

**2021**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586c Silva, Salu Salustiano, 1992-2021

Clown-guia [recurso eletrônico] : uma vivência palhacesca guiada pela  
noção de performatividade / Salu Salustiano Silva. - 2021.

Orientadora: Ana Elvira Wuo.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.6019>  
Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas. I. Wuo, Ana Elvira, 1964-, (Orient.).  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Rejâne Maria da Silva

Bibliotecária – CRB6/1925



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	26 de fevereiro	Hora de início:	15:06hs	Hora de encerramento:	16:36hs
Matrícula do Discente:	11912ARC008				
Nome do Discente:	SALU SALUSTIANO SILVA				
Título do Trabalho:	CLOWN-GUIA: UMA VIVÊNCIA PALHACESCA GUIADA PELA NOÇÃO DE PERFORMATIVIDADE				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas - Poéticas e Linguagens da Cena.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	COMICIDADE, CRIAÇÃO E ATUACÃO: ARTE, CONTEXTO, ENSINO, APRENDIZAGEM E LINGUAGEM MEDIADORA AO ARTISTA DA CENA				

Reuniu-se virtualmente, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras Doutoradas: Daniele Pimenta, Lúcia de Fátima Royes Nunes, Ana Elvira Wu, orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Ana Elvira Wu, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.



Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Elvira Wuo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniele Pimenta, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 16:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lúcia de Fátima Royes Nunes, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2581196** e o código CRC **1FAE11A6**.

## AGRADECIMENTOS

Clownmeço os agradecimentos alertando que é clownpicado lembrar de todo mundo que foi importante para esse processo. Sei que faltarão nomes aqui, mas lá vai: À minha família, que me apoiou – mesmo nem sempre clowncordando com meus desejos; À Ana Elvira Wuo, orientadora que esclowncarou-me as portas para o universo palhacesco; Aos colaboradores que clownperaram diretamente com a pesquisa: Anderson Galvão, Cássia Magaly Bastista, Cláudia Lessa, Ghabriel Freitas, Mariana Mantovani, Maycol Silveira, Myka Muniz, Pedro Ribeiro, Pretta Moreno dos Gangas, Roberto Xavier, Sthênio Yennis, Stephany Caroliny e Victor Machado;

À Débora Lima que com todo o clownrinho revisou minha escrita para a qualificação; À Cecilia Gusmão Wellisch que fez a revisão final com extraordinária clownpetência do mundo e à Isabela Lins que alinhou as figuras com total clowncentração.

A toda a equipe da CCult da UFTM (Universidade Federal do Triângulo Mineiro) por terem clowncedido um espaço maravilhoso para o desenvolvimento da pesquisa: Fábio Garcia dos Santos, Viviane Martins do Carmo, Raphael Arduini e Alexandre Santiago Rincon;

À Ana Luisa Cardoso que me enclowntou com sua metodologia formidável; A Marcial Asevedo, que clowntribuiu com meu pré-projeto, trazendo provocações; À Luana Rodrigues que me soclownrreu com os parâmetros de ingresso ao PPGAC-UFU; A Eduardo Vaccari, que mesmo não sendo mais oficialmente meu professor, atende-me nas redes sociais e me recomenda leituras; A Fernando Henrique Nardy, que se deu ao trabalho de revisar meu primeiro artigo oriundo desta mesma pesquisa; À Alice Petry, Eurico Rodrigues, José João Francisco, Miguel Philipe e Rafael Reston, que tantas vezes acudiram minhas dúvidas referentes à língua inglesa;

Aos mestres aclownmados que passaram pelo meu percurso e a todos os meus colegas de trabalho, de estudo, de vida por - direta e indiretamente -, alimentarem o palhaço que em mim habita. A você que achou que eu não passava de um otário: parabéns, você acertou! Obrigado por isso. Aceitar as minhas falhas, minha humanidade e minha total incapacidade de corresponder às demandas sociais, revelou-me o rumo da felicidade!

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado descreve uma trajetória de pesquisa e analisa um curso ministrado sob minha autoria denominado *Introdução à Palhaçaria*. A proposta metodológica utilizou o conceito de *desforma* proposto por Wuo (2016) como o pilar norteador das práticas - desenvolvidas no processo junto a um grupo de artistas colaboradores, os quais se submeteram a exercícios e jogos dirigidos à comicidade. O objetivo da pesquisa consistiu no desenvolvimento de uma metodologia para iniciação à comicidade com ênfase na performatividade clown, primando auxiliar o desenvolvimento de princípios básicos palhacescos nos colaboradores. A metodologia investigativa amparou-se na perspectiva da Pesquisa Somático-Performativa desenvolvida por Ciane Fernandes (2014), favorecendo o desenvolvimento das práticas e fazendo com que toda a estrutura textual relatada fosse ancorada a partir da experiência vivida. Constatou-se, durante a escrita e análise do trabalho que, apesar de apresentar resultados positivos a partir dos jogos propostos, a minha falta de experiência no universo palhacesco revelou algumas lacunas relacionadas à iniciação e formação dos colaboradores. Um tempo depois, após finalizado o curso *Introdução a palhaçaria*, fui iniciado por Ana Elvira Wuo na disciplina “Tópicos Especiais em Práticas Poéticas”, ministrada pela docente no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – promovida de forma remota na segunda etapa da AARE. Minhas perspectivas mudaram a partir disso, fazendo compreender que minha proposta de formação seria mais indicada para agregar vivências jocosas para palhaços iniciados nessa arte. A pesquisa revelou que, para iniciar palhaços, o formador necessita de um preâmbulo aos ritos de passagem, bases teórico-metodológicas consistentes tanto quanto fundamentadas em experiências preliminares.

**Palavras-chave:** Ator; Comicidade; Iniciação; Metodologia; Palhaço; Palhaça; *Desforma* de Wuo.

## ABSTRACT

This master's thesis describes a research trajectory and analyzes a course taught under my authorship called Clownery Introduction. The methodological proposal used the concept of *unformation* proposed by Wuo (2016) as the guiding pillar of the practices - developed in the process with a group of collaborating artists, who underwent exercises and games aimed to comicality. The objective of the research was to develop a methodology to comicality initiation with an emphasis on clown performance, aiming to the blossoming of clown's basic principles among collaborators. The investigative methodology was supported by the perspective of Somatic-Performative Research developed by Ciane Fernandes (2014), favoring the development of practices and making the entire textual structure anchored and based on the living experience. It was found, during the writing and analysis of the work that, despite presenting positive results from the proposed games, my lack of experience in the clown universe revealed some gaps related to the initiation and training of collaborators. A while later, after completing the Clownery Introduction course, I was initiated as a clown by Ana Elvira Wuo on the discipline "Special Topics in Poetic Practices", taught by the professor in the Theater Course at the Federal University of Uberlândia – remotely promoted in the second stage of the AARE. My perspectives changed from that, making me understand that my training proposal would be more suitable to add playful experiences to clowns previously initiated. The research revealed that in order to initiate clowns, the trainer needs an introduction to the rites of passage with deepening consistent on theoretical methodological bases anchored on preliminary experiences.

**Keywords:** Actor; Comicality; Initiation; Methodology; Clown; Wuo's *Unformation*.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - ETAPA DO AQUECIMENTO.....	40
FIGURA 2 - DANÇA PESSOAL.....	41
FIGURA 3 - FILA DA IMITAÇÃO.....	44
FIGURA 4 - DANÇA DAS CADEIRAS DA MORTE.....	44
FIGURA 5 - OLHAR COM O NARIZ (PONTO FOCAL).....	45
FIGURA 6 - ORGANIZADOS, PORÉM RELAXADOS.....	51
FIGURA 7 - <i>DESFORMA</i> .....	53
FIGURA 8 - INTERAÇÃO.....	54
FIGURA 9 - ZERINHO OU 1.....	55
FIGURA 10 - MYKA, VICTOR E ANDERSON.....	57
FIGURA 11 - FILA DAS CADEIRAS E DA MORTE.....	59
FIGURA 12 - NÃO OLHA PRA DENTRO AGORA!.....	65
FIGURA 13 - DANÇA PESSOAL NO 3º ENCONTRO.....	66
FIGURA 14 - FILA DA IMITAÇÃO, NO 3º ENCONTRO.....	67
FIGURA 15 - ÚLTIMA RODADA DA FILA DA IMITAÇÃO.....	68
FIGURA 16 - DANÇA DAS CADEIRAS DA MORTE.....	69
FIGURA 17 - DANÇA DAS CADEIRAS - MORTE COM OBJETOS.....	71
FIGURA 18 - OLHAR COM O NARIZ (FOCO).....	72
FIGURA 19 - CANTINHO DA REFLEXÃO.....	73
FIGURA 20 - "A VIDA É COMPLICADINHA, MAS É LEGAL".....	75
FIGURA 21 - GUARDA-CHUVA DE OCA EM SALA DE AULA.....	76
FIGURA 22 - PEDRINHO SEM CHUVA.....	77
FIGURA 23 - CARACTERIZAÇÕES.....	78
FIGURA 24 - MYKA.....	79
FIGURA 25 - PEDRO.....	79
FIGURA 26 - VICTOR.....	80
FIGURA 27 - ANDERSON.....	80
FIGURA 28 - PRETTA.....	81
FIGURA 29 - AQUECIMENTO.....	82
FIGURA 30 - PEDRO PERMANECIA NO NÍVEL BAIXO.....	83
FIGURA 31 - MYKA EXPLORANDO O NÍVEL BAIXO PARA MÉDIO.....	84
FIGURA 32 - PRETTA E O TEMPO.....	85
FIGURA 33 - EXPLORANDO A DESFORMA.....	86
FIGURA 34 - O JEITO DE VICTOR COCHILAR.....	87
FIGURA 35 - A CHAMADA NA ESCOLA.....	95
FIGURA 36 - PRESENTE!.....	97
FIGURA 37 - GHABRIEL E ROBERTO.....	100
FIGURA 38 - NO INÍCIO, MOVIMENTOS CONTIDOS.....	101
FIGURA 39 - CÁSSIA E ROBERTO.....	102

FIGURA 40 - DESFORMA: CÁSSIA, ROBERTO, GHABRIEL. ....	102
FIGURA 41 - VOZ.....	103
FIGURA 42 - ROBERTO PUXA AS PERNAS DE GHABRIEL.....	103
FIGURA 43 - OLHAR COM O NARIZ.....	104
FIGURA 44 - FILA DA IMITAÇÃO: CÁSSIA, GHABRIEL E ROBERTO.....	105
FIGURA 45 - 1, 2, 3, 5, MORTO-VIVO.....	106
FIGURA 46 - GHABRIEL, O LUTADOR.....	107
FIGURA 47 - GHABRIEL, O PENSADOR.....	108
FIGURA 48 - BONAFO!.....	109
FIGURA 49 - MISTURANDO O “MACARONE”.....	110
FIGURA 50 - LUANA CATARINA.....	111
FIGURA 51 - "QUAL É A COR DO FIO?".....	112
FIGURA 52 - MORTE POR ASFIXIA (PREMONIÇÃO NA PALHAÇARIA).....	113
FIGURA 53 - DA CAMINHADA DE GHABRIEL, SAIU JOSEMIAS.....	114
FIGURA 54 - CAMINHADA DE ROBERTO.....	115
FIGURA 55 - CÁSSIA ATRAVESSA A SALA FALANDO <i>GRAMMELOT</i> .....	115
FIGURA 56 - EM <i>GRAMMELOT</i> , IMPLOROU POR MISERICÓRDIA.....	116
FIGURA 57 - DANÇA CÔMICA DE CÁSSIA.....	117
FIGURA 58 - VALSA, NA DANÇA CÔMICA DE ROBERTO.....	118
FIGURA 59 - <i>OTHER FRIENDS</i> , PARA A DANÇA CÔMICA DE GHABRIEL.....	119
FIGURA 60 - OS PRIMEIROS PASSOS NA CARACTERIZAÇÃO DE ROBERTO.....	119
FIGURA 61 - CARACTERIZAÇÃO DE GHABRIEL.....	120
FIGURA 62 - CARACTERIZAÇÃO DE CÁSSIA.....	120
FIGURA 63 - 1, 2, 3 CARACTERIZADOS, 4, 5.....	123
FIGURA 64 - PESQUISA VOCAL.....	124
FIGURA 65 - INTERVENÇÃO NA FEIRART.....	126
FIGURA 66 - PRETTA DESCOBRE A LONGA SOBRANCELHA.....	126
FIGURA 67 - VICTOR MUDA FIGURINO NO FRIO.....	127
FIGURA 68 - MAQUIAGEM DE ANDERSON.....	127
FIGURA 69 - CONTINGÊNCIAS NA RUA.....	127
FIGURA 70 - DEDO DEDUZ. DEDO É 10 E É 2.....	130
FIGURA 71 - RELAÇÃO DE BONAFO E PILOYA COM O FACILITADOR (FÁBIO GARCIA).....	132
FIGURA 72 - NOVA MAQUIAGEM DE BONAFO.....	133
FIGURA 73 - RESULTADOS DE PRETTA.....	134
FIGURA 74 - CALÇADÃO E PRAÇA RUI BARBOSA.....	138
FIGURA 75 - NOVA PESQUISA PARA BONAFO.....	138
FIGURA 76 - SENHOR POMPOSO.....	139
FIGURA 77 - MYKA, UM ROEDOR.....	139
FIGURA 78 - GUARDA-ROUPA DE CLÁUDIA.....	140
FIGURA 79 - CASAS BAHIA.....	141

FIGURA 80 - A EXPERIÊNCIA DE ANDERSON.....	142
FIGURA 81 - PRAÇA RUI BARBOSA.....	143
FIGURA 82 - UBERABA PRAÇA SHOPPING.....	144
FIGURA 83 - DISPERSÃO COMO ELEMENTO NEGATIVO.....	145
FIGURA 84 - DESCOBERTA DE CLAUDIA.....	146
FIGURA 85 - CLOWNDSON.....	147
FIGURA 86 - UM PRESENTE.....	149
FIGURA 87 - DUELO.....	149
FIGURA 88 - MARI.....	150
FIGURA 89 - ELE JOGA BEM.....	151
FIGURA 90 - SAGACIDADE CÔMICA.....	152
FIGURA 91 - ROBERTO NO UBERABA SHOPPING.....	153
FIGURA 92 - O COLETIVO.....	154
FIGURA 93 - CARACTERIZAÇÃO NO LAR ANDRÉ LUIZ.....	155
FIGURA 94 - LÚDICAS.....	155
FIGURA 95 - VISUALIDADES.....	156
FIGURA 96 - JOGO DO CRIME.....	156
FIGURA 97 - UNE-CÓRNEAS.....	162



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CLOWN, PALHAÇO, PALHAÇA .....</b>	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO 2 – VIVÊNCIA PALHACESCA: descrição dos enclowntros em clownfluência com disparadores teóricos .....</b>	<b>33</b>
<b>2.1. Procedimentos Metodológicos .....</b>	<b>33</b>
<b>2.2. Descrição do Curso Introdução à Palhaçaria e dos procedimentos metodológicos .....</b>	<b>37</b>
<b>Primeiro encontro (11/05/2019) .....</b>	<b>37</b>
<b>Segundo Encontro (18/05/2019) .....</b>	<b>50</b>
<b>Terceiro Encontro – (25/05/2019) .....</b>	<b>64</b>
<b>Quarto Encontro (22/06/2019) .....</b>	<b>78</b>
<b>Quinto Encontro (Apresentação dia 06/07) .....</b>	<b>87</b>
<b>Sexto Encontro (05/10/2019) .....</b>	<b>97</b>
<b>Intervenção Artística Feirart, Uberaba-MG .....</b>	<b>125</b>
<b>Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba-MG .....</b>	<b>132</b>
<b>Calçadão e Praça Rui Barbosa, Uberaba-MG .....</b>	<b>137</b>
<b>Uberaba Praça Shopping, Uberaba-MG .....</b>	<b>144</b>
<b>Lar André Luiz, Uberaba-MG .....</b>	<b>154</b>
<b>CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FINAL: (DES)CLOWNPICANDO .....</b>	<b>160</b>
<b>3.1. A importância da intuição neste processo investigativo .....</b>	<b>160</b>
<b>3.2. Refletindo sobre o conceito (Des)forma de WUO .....</b>	<b>164</b>
<b>3.3 Clown-guia .....</b>	<b>166</b>
<b>3.4 Esclownrecimentos .....</b>	<b>168</b>
<b>3.4.1. Iniciação de Clown com Ana Elvira Wuo .....</b>	<b>168</b>



<b>3.4.2. Enxergando por clowntraste: reflexões sobre a minha trajetória na pesquisa .....</b>	<b>177</b>
<b>CLOWNSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>184</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>190</b>
<b>Apêndice 1 – Termo de Autorização de Uso de Imagem e Voz .....</b>	<b>190</b>
<b>Apêndice 2 – Entrevistas .....</b>	<b>203</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado descreve e analisa meu percurso investigatório enquanto proponente de um curso de Introdução à Palhaçaria. A proposta metodológica utilizou o conceito de *desforma* defendido por Wuo (2016) como o pilar norteador das práticas - desenvolvidas em meu processo junto a um grupo de artistas colaboradores, os quais se submeteram a exercícios dirigidos à comicidade.

Retornando às minhas origens e em consonância com minhas escolhas profissionais, questiono-me sobre quais foram os caminhos que me guiaram até o recorte temático de meu projeto de pesquisa, tornando-se inevitável lembrar de minha infância. Até então, eu não imaginava haver tamanha correlação entre minha meninez e minha ambição investigativa. Antes de dedicar-me à escrita do presente trabalho, minha principal referência em torno da Palhaçaria era a de quando, aos vinte e dois anos de idade, vivenciei uma prática destinada à comicidade no curso de bacharelado em Teatro. Entretanto, percebo que para ser justo à minha trajetória, faz-se necessária uma viagem mais longa no tempo.

Aos cinco anos de idade, lá estava eu, reunindo a família para contar piadas. Era praticamente uma tradição. Quem estivesse pela casa – mãe, irmã, pai, amigos – era convidado a um ponto de encontro para me assistir – geralmente na sala de estar. Apesar de muito criança, havia algum nível de elaboração sobre como eu narraria essas histórias curtíssimas e engraçadas. Meu maior prazer era conquistar gargalhadas cada vez mais expressivas, portanto, eu ficava pensando em qual seria a melhor maneira de fazê-lo. Naquela época, sequer sabia o que era uma investigação artística, entretanto, já refletia e testava diferentes maneiras de apresentar-me. A cada vez que eu contava uma mesma piada, modificava alguma nuance, perscrutando, instintivamente, um modo de deixá-la mais engraçada.

Minha maior influência artística familiar é meu tio, sem dúvida. Apesar de não trabalhar com arte ou considerar-se um artista, ele sempre foi uma pessoa muito comunicativa e extrovertida; ele adorava inventar brincadeiras que envolviam a imaginação e a criatividade, além de ter sempre uma piada nova para contar. As atividades envolviam mímica, interpretar ficções e competição de piadas. Ainda hoje, quando vou visitá-lo, meu tio repentinamente inventa alguns desafios como o de dirigir uma única fotografia que conte toda uma história ou eleger uma música que fale sobre nossas mães. Enfim, nossa relação, sem dúvida, impulsionou-me a buscar o caminho das artes.

Ainda muito menino, antes mesmo dos cinco anos de idade, adorava assistir a programas de TV. Esse hábito perdurou ao longo da minha infância e da minha adolescência. Havia uma série, em especial, que me despertava imensa paixão chamada "Bananas de Pijama". Tratava-se de uma dupla de bananas vestida com pijamas, como o próprio título sugere. Eles possuíam movimentos corporais e frases de efeito engraçados que se repetiam em todos os episódios – o que mudava eram apenas as aventuras de cada cena. Eles eram muito patéticos, ingênuos e ridículos. Hoje, fica fácil associar o universo da palhaçada a eles, mas em um passado recente, eu não era capaz de fazer tal associação. "Bananas de Pijamas" era minha grande referência aos quatro anos de idade, posteriormente, cedendo espaço a filmes e séries como "Pica-pau", "Pernalonga", "Chaves", "Mr. Bean" e "Ace Ventura (Jim Carrey)".

Não me recordo de quando foi minha primeira ida a um circo, mas, em meu imaginário, gosto desde sempre. Apreciava e aprecio, em especial, as performances dos palhaços. Minha lembrança mais antiga é a de quando um circo trouxe os "Bananas de Pijamas" para a cidade. Os artistas cumpriam a função cômica como verdadeiros palhaços por detrás das fantasias de bananas. Além da dupla encantadora, havia outros profissionais circenses como trapezistas e malabaristas. Entretanto, nada me agradava tanto quanto assistir à dupla cômica. Fui até o palco cantar a música de abertura da série e ganhei um brinde. O vencedor seria aquele que cantasse mais alto. Eu, muito competitivo, fiz questão de berrar cada trecho da música. Desde então, recordo-me insistia para que meu pai me levasse a qualquer circo itinerante que passasse por Uberaba.

Quando completei nove anos de idade, em minha festa de aniversário, um palhaço foi contratado. Ele era muito carismático, utilizava vestimenta desconexa e colorida, peruca alaranjada; criava diversos desenhos com balões, contava piadas e fazia brincadeiras. Foi espetacular tê-lo em um momento de confraternização tão bonito. Uma hora depois ou menos que isso, vi meu palhaço contratado indo embora e fiquei muito triste. Eu não queria que ele partisse. Sua presença era tão bem-vinda, necessária e radiante. Minha única reação ao vê-lo partir foi chorar. Muitos anos depois, descobri que, na verdade, ele estava indo embora mais cedo porque meu melhor amigo de infância o havia chutado – situação lamentável. De qualquer modo, sua ausência, bem como sua presença, não passou despercebida.

Aos 14 anos, comecei a praticar teatro em um curso livre; aos 17, integrei um grupo de improvisos e jogos cômicos chamado *Frescobol*. Poucos meses depois, matriculei-me em um curso de teatro profissionalizante (PUC Minas - Belo Horizonte - MG); aos 19, cursei o bacharelado em Teatro e, assim, pude desenvolver técnicas mais sólidas de atuação. Logo nos

primeiros períodos, os processos formativos e preparatórios ganharam minha admiração. Notei o quanto esses jogos eram importantes para dissolver certas resistências criadas pela racionalização excessiva do artista. Os professores, vendo meu interesse por esse universo, muitas vezes me permitiam conduzir a preparação dos alunos no início de suas aulas.

No quarto período do curso, tivemos uma disciplina chamada "Ação e Composição". As aulas possuíam uma carga horária extensa com cerca de 10 horas semanais. Por intermédio dela e de seu ministrante, o professor e doutor Eduardo Vaccari, nossa turma desenvolveu uma composição a partir do treinamento e da técnica dos *Viewpoints*. Ali, pude reconhecer uma grande aliada que nos permitiu desenvolver dramaturgias corporais, sem a necessidade de um texto, rompendo com a hierarquia típica do teatro moderno. Fiquei realmente encantado com o desenvolvimento artístico oferecido pela técnica.

No semestre seguinte, tivemos o "Módulo de Palhaçaria", orientado pela professora Ana Luísa Cardoso (Margarita Palhaça). A disciplina possuía carga horária semanal de 12 horas. Durante esse processo, foi possível adquirir maior consciência de características risíveis próprias e do compartilhamento destas com o público. O desafio das práticas impulsionava-me ao engajamento máximo durante os encontros. As aulas eram curiosas, interessantes, inusitadas. Entretanto, apesar do nome, não era intuito da disciplina formar palhaços e, sim, proporcionar algumas vivências cômicas e introduzir noções palhacescas para o ator.

Ao longo do curso, foi evidenciado, diante de meu olhar, o poder da preparação do ator: os aquecimentos, os jogos investigativos – sobretudo do corpo. Enfim, tudo sobre a preparação destinada a esses artistas exercia fascínio sobre mim, especialmente porque a qualidade da minha performance era positivamente afetada, graças à dedicação aos exercícios pré-expressivos.

Assim que li a dissertação *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, de Renato Ferracini (1998), fiquei maravilhado e soube que ali residia meu alvo de interesse investigativo. Seleccionei algumas práticas dirigidas à pré-expressividade, debruçei-me sobre sua prática durante alguns meses, analisando, posteriormente, sua interferência em três diferentes cenas. Este foi o tema de minha monografia para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

Logo após finalizar o bacharelado em Teatro, comecei a trabalhar como garçom. Esse período representa uma das fases de minha vida em que o estado do ridículo – o de ser idiota – mais esteve a florado. Durante dois anos, era naquele restaurante que eu dedicava a maior parte de meus dias. Foi ali que desenvolvi laços e uma espécie de segunda família. Enquanto a

sanguínea, em Minas, torcia por mim; a adotiva acolhia-me presencialmente, dentro e fora da cozinha e do salão repleto de mesas.

Sentia-me tão à vontade que meu lado patético dava as caras frequentemente – na verdade sempre que saía de perto dos clientes e entrava na cozinha. Era ali na cozinha que dedicava minha expressividade a outros funcionários, imitava clientes, funcionários, debochava da vida de garçom, soltava risadas escandalosas em momentos de extremo silêncio, dançava, cantava, dublava músicas, "sensualizava", simulava paqueras com outros funcionários e funcionárias. Enfim, era ali na cozinha que acessava o estado idiota, que depois recebeu o nome Clownson Testônio (graças à disciplina “Tópicos especiais em Práticas Poéticas, ministrada pela docente Ana Elvira Wuo). O ambiente de trabalho propiciava um sentimento de liberdade, um sentimento de acolhimento para o que havia de risível em mim e, está claro, durante esse período levei algumas broncas da gerência, mas alguém precisava cumprir o papel de Palhaço Branco (dominador), para que o Augusto (dominado) tivesse com quem "jogar".

Meu “clown” surgia a partir da minha autopercepção. Por muito tempo ele não teve um nome, contudo, antes mesmo de ser batizado, ele já existia, conhecia o prazer do erro, o prazer de ser e mostrar-se ridículo, bobo, patético. A partir das experiências vividas no curso de Teatro, sobretudo no “Módulo de Palhaçaria”, tornei-me um artista apaixonado pelos jogos cômicos. Entretanto, vale a pena ressaltar que eu não exerci a palhaçada como profissão, não busquei uma formação específica, tampouco desenvolvi qualquer número ou espetáculo essencialmente clownesco. Anos depois, este desejo adquiriu enorme força e cá está ele presente em meu processo como mestrando. Reforço e me apresento humildemente como um ator com pouquíssima experiência sobre o fazer palhacesco em busca de investigações práticas formativas, tendo a figura do clown como premissa.

No semestre anterior ao do “Módulo de Palhaçaria”, vivenciei a disciplina “Ação e composição”, ministrada por Eduardo Vaccari. À luz da técnica do *Viewpoints*, além de termos desenvolvido maior autoconhecimento sobre nossa relação com o espaço e com o tempo, pudemos, a partir dos exercícios, trabalhar a composição de um espetáculo performático muito bonito e sensível. Essa vivência – bem como a da Palhaçaria – foi tão marcante em meu processo artístico a ponto de tornar-se o ponto de partida quando elaborei o projeto de pesquisa para ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Meu primeiro intuito era o de convidar palhaços experientes a se submeterem à técnica dos *Viewpoints* e analisar se haveriam progressos em suas expressividades, capacitações no âmbito da comicidade. Posteriormente, elaborar uma montagem cênica clownesca utilizando os *Viewpoints* também como ferramenta de composição. A parte prática do projeto seria desenvolvida em três etapas: aplicação da técnica dos *Viewpoints* a palhaços, improvisos clownescos a partir das diretrizes dos *Viewpoints* e *Viewpoints* enquanto ferramenta de composição teatral performativa clownesca.

Depois de indagar sobre quais eram os profissionais do universo clownesco atuantes na cidade de Uberaba, entrei em contato, expliquei a proposta e efetuei os convites. Entretanto, nenhum deles teve disponibilidade para a realização das práticas, fazendo com que eu tivesse de desviar o percurso planejado e buscar novas proposições.

Decidi então convidar possíveis interessados em vivenciar um processo de Introdução à Palhaçaria. O convite foi destinado inicialmente a pessoas maiores de 18 anos que já atuavam artisticamente na cidade com qualquer forma de arte. Outro público-alvo das propostas foi de ex-participantes da Liga Acadêmica de Humanização Sarakura – projeto promovido pela UFTM (Universidade Federal do Triângulo Mineiro), cujas premissas envolviam a participação de alunos de diversos cursos de graduação como palhaços em hospitais. A maioria desses estudantes era da área da saúde como bacharelados em psicologia, medicina, enfermagem e fisioterapia. Entretanto, infelizmente, apesar de alguns terem aceitado, nenhum compareceu, de fato, a qualquer encontro. Depois das primeiras reuniões, surgiram dois adolescentes – com 15 e 17 anos – interessados nas vivências e foram acolhidos por mim e pelo coletivo de colaboradores.

Apesar de não me sentir preparado para iniciar palhaços, essa pareceu-me a saída mais sensata, considerando meu projeto original. Afinal, depois de ministrar um curso de Introdução à Palhaçaria seria possível aplicar, com o mesmo grupo de colaboradores, a técnica dos *Viewpoints*, resgatando-a como referência base para o trabalho.

Entretanto, mais uma vez me enganava e a empreitada no Curso de Introdução à Palhaçaria revelou-se ainda mais árdua do que imaginava, demandando um tempo maior tanto para a execução, quanto para o registro e análises práticas. Minha inexperiência como guia palharesco, naquela circunstância, fez-me compreender que, para ali, não seria coerente aplicar a técnica dos *Viewpoints*, pois os colaboradores careciam de maior solidificação das vivências palhacescas. O fato levou-me a substituir o *Viewpoints* pela realização de visitas a diferentes



espaços, cuja finalidade era o desenvolvimento dos aspectos trabalhados em sala de aula em relação direta com diferentes públicos.

O trabalho prático resultou no registro detalhado de todos os passos do processo com os colaboradores e as devidas reflexões sobre a formação e a iniciação do formador de palhaços – as quais fizeram emergir lacunas, sendo a mais significativa para as discussões deste trabalho, referente às dificuldades e soluções encontradas para lidar com minha falta de experiência para iniciar palhaços.

A escrita do trabalho propõe uma brincadeira jocosa com o termo clown em palavras como desclownpicando (descomplicando), clowntraste (contraste), clownpicado (complicado), esclowncarou-me (escancarou-me), esclownreceu (esclareceu), clownoperaram (cooperaram), dediclownção (dedicação), clownrinho (carinho), clowncordando (concordando), aclownmados (aclamados), clownpartilharam (compartilharam), clowntribuiu (contribuiu), enclowntou (encantou), clowncedido (concedido), clownfluência (confluência), enclowntros (encontros).

O *corpus* apresentando à discussão do trabalho divide-se em três partes, sendo o Capítulo 1 correspondente à teorização sobre a temática da palhaçaria, entendendo demandas importantes que surgiram a partir da experiência vivida. Nele abordo alguns conceitos com as perspectivas mais relevantes à pesquisa: *Clown*, Palhaço e Palhaça; *Clown* e estado cênico; Branco e Augusto; *Clown* e a noção de performatividade; Pluralidade dos Espaços.

O Capítulo 2 apresenta a metodologia e aborda o detalhamento da prática relacionada ao curso de Introdução à Palhaçaria, descrevendo a práxis e os acontecimentos, bem como trazendo reflexões e percepções acerca das experiências – desde as reuniões em sala de aula até nossas saídas à escola, universidade, rua, praça, shopping e asilo. As atividades realizadas no curso partem tanto da minha experiência no Bacharelado em Teatro, quanto da Metodologia proposta, WUO (2016) – sofrendo adaptações no decorrer do processo a partir da relação entre guia e colaborador. O desenvolvimento da metodologia de abordagem foi pautado sob a Perspectiva Somático-Performativa desenvolvida por Ciane Fernandes (2014) – sendo a prática e a vivência o cerne que conduziu o processo reflexivo narrado.

O Capítulo 3 complementa o *corpus* discursivo na medida que propõe a análise do trabalho com ênfase no processo artístico dos colaboradores, bem como os meus próprios enquanto guia do Curso. A abordagem teórico metodológica mencionada no quadro teórico constitui base importante para reflexão do trabalho como a intuição, o papel do clown-guia, o

conceito de *desforma*, de WUO (2016), bem como a descrição da minha vivência no Curso de iniciação de palhaços, ministrado por Ana Wuo e as novas perspectivas proporcionadas pelo meu processo formativo com a docente Wuo, ou, se quiserem, Wuocência.

O processo formativo possibilitou aos atores a descoberta de novas perspectivas e possibilidades referentes à expressividade cômica, despontando manifestações e exhibições corporais clownescas. Os colaboradores se entregaram à proposta e experimentaram seus corpos de maneira patética, riram de si mesmos e de aspectos ridículos inerentes à corporeidade cômica do outro como um clown guia. O frequente soar das gargalhadas – dentro e fora da sala de ensaios – revelou que as descobertas despontavam de um lugar inusitado e agradável.

A partir dos atravessamentos da experiência vivida, considero que a contribuição prospectiva da minha pesquisa para a pós-graduação, por meio da descrição detalhada da *práxis* com jogos e exercícios sugeridos, assim como a dissertação e sua teorização, poderá auxiliar na prática de formadores e iniciadores de cursos de palhaços no país.



## CAPÍTULO 1 – CLOWN, PALHAÇO, PALHAÇA

### 1.1. Clown, Palhaço, Palhaça: Conceito

O palhaço não é um personagem exclusivo do circo. Foi no picadeiro que ele atingiu a plenitude e finalmente assumiu o papel de protagonista. Mas o nome palhaço surgiu muito antes do chamado circo moderno. Aliás, seria melhor dizer “os nomes”. Uma das grandes dificuldades que a maioria dos autores encontra ao estudar a origem dos palhaços está na profusão de nomes que essa figura assume em cada momento e lugar. Clown, grotesco, truão, bobo, excêntrico, tony, augusto, jogral, são apenas alguns dos nomes mais comuns que usamos para nos referir a essa figura louca, capaz de provocar gargalhadas ao primeiro olhar. (CASTRO, 2005, p.10)

O que de fato interessa à minha investigação não é o recorte do circo moderno, tampouco o nome dado à figura cômica, mas sim sua função. Por confluírem em energias com inclinações cômicas, utilizarei *clown*, palhaço, palhaça como sinônimos no decorrer da escrita. Acredito que suas diferenças etimológicas e de origem não tragam qualquer impacto para a pesquisa, porque vivemos em outro tempo e espaço, e porque as convenções artísticas sofrem constantes renovações.

BURNIER (2001, p.105) afirma que, apesar das diferenças entre linhas de trabalho “[..] palhaço e clown são termos distintos para designar a mesma coisa. Portanto, quando digo clown e palhaço eu me refiro a entidades, a figuras cômicas. Segundo o dicionário online (dicio.com.br), entidade significa “o que pode fazer parte ou constituir alguma coisa real; tudo aquilo que existe ou pode existir, essência”. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, o cômico “provoca risos através de elementos engraçados”, “[..] é divertido ou ridículo: situação cômica”. Nesse sentido, de acordo com minhas perspectivas, oriundas tanto das práticas com o coletivo de colaboradores, quanto das teorias em diálogo com outros pesquisadores, o palhaço encaixa-se no conceito de entidade cômica. Ao mesmo tempo em que ele é parte de algo verdadeiro – o fazer rir, o fenômeno cênico – ele também carrega sua essência oriunda de um estado genuíno de estupidez.

O que seria o *clown* senão essa entidade capaz de despertar o riso, de provocar reflexão por meio do humor e das circunstâncias frequentemente cômicas às quais está atrelado? Palhaço é estado e agente da comicidade, do fazer rir. Sua existência é suficiente para que o fenômeno – a performance – aconteça.

A palhaça e doutora Ana Elvira Wuo (2016, p.15), em sua tese de doutorado, também faz uma alusão às diferenças históricas e sociológicas dos termos palhaço e *clown*, mas aponta para as semelhanças entre os termos: “em sua aplicação geral, é um ser cômico que se apresenta e que se comporta de maneira estúpida ou excêntrica [...]”

Dentro do teatro, do circo e em qualquer outro contexto espacial ao qual o palhaço se insere, não há equação ou receita capaz de limitar ou descrever, por um único viés, sua expressão artística. Clown é uma figura demasiado complexa e, apesar de sua conceituação parecer simples, a prática pode proporcionar uma série de armadilhas comuns aos atores.

Palhaços podem perambular por diversos espaços: teatro, circo, rua, hospitais, programas de TV e onde mais quiserem. A presença do *clown* habita o mundo por uma infinidade de formas e em múltiplos contextos, como: há aqueles mais introspectivos e outros que são uma verdadeira explosão energética. Uns fazem rir com as subversões presentes em seu discurso verbal, enquanto outros inclinam-se a uma performance mais corporal. No entanto, se olharmos ao nosso redor, perceberemos que, para além dessas manifestações artísticas, as manifestações cômicas e as figuras palhacescas estão presentes na vida.

De alguma forma, essas manifestações estão em contato conosco no cotidiano: pessoas engraçadas que encontramos na rua, no ônibus, no aeroporto, na família, no meio de amigos ou nos meios artísticos. Esse contato basta para identificar os clowns da vida, como disse Fellini (1985). Mas esse clown torna-se, com o passar do tempo, uma técnica que vem sendo desenvolvida dentro dos espaços artísticos do teatro e do circo. (WUO, 2016, p.16)

Ao discutir sobre esse aspecto, Wuo (2016) aponta para os clowns do cotidiano e sob essa perspectiva nos leva a pensar quais referências de vida essas figuras do cotidiano teriam recebido, para se mostrarem pessoas tão engraçadas? Como classificariamos esse tipo de pessoa “palhaça?” Há diferença entre ela e o clown dos palcos, das ruas, do circo e de diversos outros ambientes? Tais indagações entram em conexão com minha pesquisa, pois na contemporaneidade acontece um movimento em busca por formação de palhaços para várias demandas sociais, desde o campo profissional, passando pelo terapêutico, até a prestação de trabalho voluntário em inúmeras instâncias.

Compartilho aqui o início da minha saga como formador/treinador/mediador de atores interessados em vivências palhacescas. Trata-se de “abrir o jogo” ao mostrar como enxergo esse processo de atrevimento – onde um ator inexperiente no universo clownesco se atreve a conduzir um processo desta natureza. Audacioso? Arrogante? Pretensioso? Arriscado? Talvez sim ou certamente?

Imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma indefinida caverna enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa roda de companheiros, jogavam conversa fora. Comentavam a caçada que agora era jantar e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. É quando um deles começa a imitar os amigos e exagera na atitude do valentão que se faz grande,

temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momicas do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas que o riso se instala naquela assembleia de trogloditas. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo e rir dos outros... (CASTRO, 2005, p.11)

Quando falamos nessa figura cômica, o mais importante é pensar em um estado de estupidez, de ridículo, de idiotice, como os augustos; ou de esperteza, agilidade, astúcia como os clowns branco. Trata-se de um estado que expõe o ridículo do artista, dilata suas características risíveis, revelando ao público o que tentamos esconder no cotidiano. FERRACINI (2001, p.220) afirma que “o clown trabalha basicamente com um estado orgânico, uma lógica de pensamento e com a relação real com elementos à sua volta”. De acordo com o artista-pesquisador, para o processo iniciático de clowns o “LUME busca primeiramente o pessoal, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa, e somente depois o que o clown vai fazer”. Para os atores do coletivo, o desenvolvimento dos números clownescos não devem preceder a compreensão desse estado cênico, da lógica individual de cada clown e de como vão se relacionar com os elementos do entorno.

O processo iniciático do clown nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar ou confirma seu clown. A iniciação é uma vivência “condensada”, que provoca o desencadeamento de um processo mais longo de criação clown. (BURNIER, 2001, p.210)

De acordo com os princípios de Ana Elvira Wuo (2016), Luís Otávio Burnier (2021) e Ricardo Puccetti (2008), clown, ou palhaço, seria um estado cênico, não uma personagem. Trata-se do ator desnudando-se diante do público, revelando-lhe suas características patéticas, ridículas, grotescas, enfim, revelando-se frágil, uma força capaz de despertar diferentes sentimentos nas pessoas e arrancar-lhes, sobretudo, o riso.

A partir de estudos teóricos percebem-se tipos diferenciados de palhaços e formas variadas de despertar o riso. Então após refletir sobre o Mestres iniciadores estudados, surgiu no meu trabalho a seguinte pergunta: “Que tipo de clown formei a partir da metodologia desenvolvida no curso que ministrei?” E a primeira resposta que encontrei estava nos escritos de minha orientadora. Lendo os artigos, tese e dissertação de Wuo, percebo que sua metodologia abrange e respeita as múltiplas possibilidades de ser clown – sendo, cada um, único, esbanjando toda sua subjetividade e lógica pessoal. O que eu buscava era justamente um processo de descoberta baseado não em uma fórmula, tampouco em uma referência externa. Assim, descobri a (des)forma: um caminho alternativo proposto por Wuo (2016).

A palavra *desforma* é uma neologia da autora para nomear um conceito desenvolvido em sua tese de doutorado. O termo tem como princípio o afastamento de referências externas, desformar um conhecimento cristalizado e partir para o campo do não saber, da ausência de forma e do constante processo de *desformação*. Desse modo, o neófito descobre seu clown com uma força primordial, pessoal e autoral.

Trata-se, como a própria etimologia do verbo “desformar” sugere, de um conceito para desfazer formas preconcebidas. Segundo a autora, além de um conceito mais amplo, é uma palavra de trabalho, que ao ser pronunciada na prática da iniciação, possui força criativa, que auxilia o iniciado na produção de sentidos e percepções para a descoberta do seu próprio clown. O princípio *desformador* foi desenvolvido para ajudar os iniciantes na arte palhacesca a exercitarem, na prática, essa ruptura com o clichê da figura do palhaço presente em seus imaginários. Assim, poderão encontrar em si, um clown carregado de subjetividade e lógica pessoal necessárias ao contexto da criação a que nos propusemos.

Foi frequentemente pensando no estado do ridículo, da dilatação e da exposição que se iniciaram os encontros de pesquisa. Enxergo como primeira missão do clown permitir a chegada desse estado de ridículo de forma prática, ser capaz de vivenciá-lo e ter consciência de quando se é permeado por ele; posteriormente, experimentar diferentes níveis de dilatação – expor-se de maneira mais ou menos exagerada; por fim, ampliar sua capacidade de exposição, mostrar-se para o outro, jogar com o outro – não importando tratar-se de um colega ou de um espectador.

## 1.2. Clown e estado cênico

O estado cênico é um dos princípios norteadores para a performance clown. Sem o estado, tudo o que existe é a casca, a superfície. Grandes referências de pesquisadores do universo palhacesco mencionam o estado cênico em seus escritos. Neste subcapítulo, proponho ampliar a reflexão sobre o que é o estado cênico do palhaço e sua relevância na formação deste artista. Dentre os principais significados da palavra “estado”, segundo o [dicio.com.br](http://dicio.com.br), constam:

Condição de alguém ou de alguma coisa em determinada situação ou momento: o paciente estava em estado terminal. Reunião das particularidades ou das características através das quais algo ou alguém pode ser caracterizado(a); Reunião das particularidades ou das características através das quais algo ou alguém pode ser caracterizado(a). (DICIO.COM.BR)

Tendo como base os dois primeiros significados encontrados no *site*, entendemos que o estado está diretamente relacionado à efemeridade, ao presente e à instabilidade. O estado é

agora, acontece num momento específico, no presente. Associa-se à ideia de fenômeno, de inconstância. Portanto, tomemos o estado como algo que acontece, mas que também aponta para características subjetivas, caracterizadoras de sujeito.

Para mim, o estado de palhaço é o resultado de uma experiência no “picadeiro”, onde o aprendiz tem a vivência de ‘sentir-se exposto’, de ‘ser visto, de ‘revelar’ algo<sup>1</sup> íntimo para o público. Experimentar a vivência do ‘não-fazer’, ou do ‘fazer’, a partir de um impulso real no momento em que ele se relaciona com o público, e não com a ação sendo consequência de uma decisão a priori. Mas o ‘estado de palhaço’ pode ser mais abrangente e amplo do que este ‘primeiro estado de revelação’. Ele pressupõe o jogo entre o palhaço e o público, ou seja, a capacidade do palhaço interagir, utilizando seu repertório de ações, de gags e de ideias, com cada indivíduo da plateia. E o riso nasce como consequência desta interação. (PUCETTI, 2008, p.122)

De acordo com o pesquisador Puccetti (2008, p.122), “o palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo”. O que ele chama de primeiro estado de revelação está diretamente ligado à sensação de exposição de particularidades para o público. A escuta dos próprios impulsos está diretamente relacionada à ação: agir “sem pensar” e não planejar, antecipar a ação, ou seja, ser, acontecer, permitir-se tomar.

A efemeridade e a transmutação são tão importantes na escrita do pesquisador, que PUCETTI (2008, p.123) compara o palhaço a uma criança, sendo esse artista “Tudo e nada. O tudo, que num momento de pausa para olhar o público, o chamado ponto fixo, vira nada. E nada, vazio pleno que gera tudo o que o palhaço faz e constrói em cena”. Mais adiante, em sua escrita, ele afirma que o clown “é pessoal e único e, portanto, amplo demais para ser fixado em um tipo ou em uma maneira única de se comportar”. Por isso, esta pesquisa afasta-se da noção de personagem para aproximar-se da noção de performatividade.

### 1.3. Branco e Augusto

Existem dois tipos clássicos de clowns: o branco e o agosto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da commedia dell’arte), chapéu cônico e está sempre pronto para ludibriar a seu parceiro em cena. Mais modernamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado *cabaretier*. No Brasil, é conhecido como escada. (BURNIER, 2001, p.206)

O autor Burnier (2001) nos apresenta o Clown *Branco* como sendo a representação da burguesia, do patrão, ou seja, do poderoso, do privilegiado. Este tipo de clown sente que detém algum poder nas mãos e desdenha de seu par, o *Augusto*. Suas inclinações são a de manipular

---

<sup>1</sup> Grifo do autor.



e tapear seu parceiro, aproveitando-se de sua ingenuidade. Ainda segundo o autor (2001, p.206), “O agosto (no Brasil, tony ou tony excêntrico) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal.”

O jogo entre esses tipos de palhaços é estabelecido por suas características contrastantes e altamente conectivas. *Branco* seria a escada, pois, apesar de suas tentativas de manipular ou tentar manipular *Augusto*, no final, quem frequentemente triunfa é o ingênuo da dupla. Quem alça os voos das piadas, das *gags* é o *Augusto*.

Trago essa reflexão porque, durante alguns momentos das vivências com o coletivo, os colaboradores demonstraram inclinações brancas ou augustas. Quero dizer: havia tendências intensas tanto para manipular quanto para ser manipulado, mandar ou obedecer, apontar o erro no outro ou assumir os próprios. Performar um determinado padrão não é uma tendência absoluta, podendo sofrer mudanças conforme as interações com o exercício, os objetos e os colegas.

Na verdade, a base da atuação do palhaço do espetáculo será sempre um conflito entre dois personagens: um representando o poder, o conhecimento, a ordem, a inteligência; o outro sinalizando o caos, a fragilidade, o instinto, a estupidez, a tolice. Um é o clown branco, o outro o agosto. Um não existe sem o outro. É o agosto que torna possível o riso no branco. É a desordem proposta pelo agosto que torna risível a tirania do branco. O princípio que rege o funcionamento da atuação é o mesmo que acompanha a formação das duplas de servos e patrões na cena de máscaras. (SOARES, 2007, p.50)

Apesar das afirmações de Burnier (2001) e Soares (2007), alguns dos colaboradores da pesquisa demonstraram uma forte inclinação à “versatilidade” nesse sentido, intercalando as forças clownescas branca e augusta, com fluidez. Ora tapeavam, disfrutando da ingenuidade alheia, ora eram tapeados: verdadeiros “Braugustos” – se é que posso utilizar esse termo. Dentro do mesmo jogo, alguns demonstravam bastante fluência com a alternância de poder e esse “troca-troca” era extremamente magnético.

[...] o branco é o mandão e o agosto é o que recebe as ordens, onde um aspecto complementa o outro. Embora, existam aspectos duais na existência humana, tanto o de ser o bobo como o de ser o esperto, no processo iniciático dissertado ao longo dessa pesquisa, os mesmos apresentam-se como complementares e integradores. [...] O iniciado pode exercer o papel de branco e agosto em diferentes momentos circunstanciais da aprendizagem. (WUO 2016, p.196-197)

Os tipos clássicos de clown são importantes para que possamos entender o trabalho em dupla. Ainda que o clown queira trabalhar sozinho, suas ações se direcionam à plateia. Não infrequente, quando o branco está sozinho, ele convida alguém da plateia e transforma a pobre

pessoa em Augusta, fazendo com que os demais riam de sua participação. Apesar de menos comum, o contrário também acontece: o Augusto encontrar na plateia uma ou mais escadas capazes de auxiliá-lo a revelar sua estupidez e ingenuidade, arrancando gargalhadas dos presentes.

Bolognesi (2003) demonstra, em seu livro *Palhaços* um detalhado referencial histórico sobre a origem do palhaço e seus significados. Apesar de não ser intuito de minha investigação discorrer sobre minúcias históricas, não poderia deixar de incluir nesta sessão algumas observações acerca da dupla da função cômica do par *Branco e Augusto*.

O autor afirma que a universalidade corporal dos palhaços adquiriu novos matizes com a incorporação da fala dialogada. Até então as performances clown tinham caráter mais jocoso e satírico no sentido de parodiar o próprio espetáculo circense, parodiar os demais artistas do circo moderno – originado na Inglaterra no século XVIII.

Essa apropriação procurou solidificar uma oposição básica, de forma a criar um par de tipos que comportasse um mínimo de conflito. A polarização formou-se em torno de um tipo dominante (Clown Branco) e de um dominado (Augusto). Nesse momento, em torno dos anos de 1870 e 1880, a comédia serviu de motivação à criação dos clowns. Assim, a arte do palhaço pôde extrapolar o restrito universo das habilidades circenses do qual estivera até então dependente. (BOLOGNESI, 2003, p.71)

Este subcapítulo carrega consigo a importância de apresentar ao leitor suas funções, independentemente das vestimentas utilizadas no passado. É necessário enxergar *Branco e Augusto* como entidades com energias de poder contrastantes. O *Branco* acredita-se superior, enquanto o *Augusto*, com sua energia doce e servil, acaba cedendo às manipulações do parceiro. Esse choque pode oferecer um prato cheio à comicidade.

#### 1.4. Clown e a Noção de Performatividade

Em entrevista concedida à revista *Educação e Realidade*, Richard Schechner (2010) sugere especificidades de características tanto do teatro, quanto de um ideal em torno do performativo.

O teatro deu às pessoas uma chance de experimentar indiretamente aquilo que de vez em quando acontece, de modo infeliz, na vida real, cotidiana [...] quando alguma coisa acontece, precisamos tentar arrumar as coisas, tirar alguma vantagem da nova situação, tentar evitar o perigo, e por aí em diante. Se eu vejo um acidente na rua eu muito provavelmente irei de pronto ajudar ou chamar alguém para ajudar. Eu não posso simplesmente assistir ao sofrimento real e alheio. O teatro, porém, oferece-me esta oportunidade, este privilégio de apenas assistir e, não obstante, aprender realmente com uma variedade de ações. O teatro fornece uma espécie de meditação ativa. Eis o

paradoxo teatral: o que acontece em cena está realmente acontecendo ainda que não esteja de fato acontecendo (SCHECHNER, 2010, p.24 e 25)

De acordo com as palavras de Schechner, então, podemos aferir e associar o teatro como atividade artística que permite ao espectador exercer o privilégio de apenas assistir ao acontecimento sem ter que participar diretamente dele. O teatro autoriza o indivíduo a apenas observar, assegurado pela convenção de aprendizagem, de acompanhar os fatos sem necessariamente ser notado como parte do fenômeno.

A performance é mais que uma ação teatral; constitui uma categoria muito mais abrangente. [...] Dentro do ser há o agir, ação que realiza algo, de tomar para si algo. Tal noção não é tão difícil de ser compreendida [...] A performance, ademais, tal como a conhecemos, insere-se no campo da autoconsciência. Nuvens realizam coisas, as abelhas também – mas as nuvens não têm consciência, assim como as abelhas individualmente não são autoconscientes. As nuvens nem mesmo atuam do modo como entendo a performance. (SCHECHNER, 2010, p.27 e 28)

Para SCHECHNER (2010), a performance é um termo mais amplo do que o teatro – sendo ele, uma das possibilidades da performance. A performatividade está ligada ao fenômeno de ser, à noção de realização e de consciência de ser e de realizar: a autoconsciência.

Em seu artigo intitulado “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, Josette Feràl (2008, p.201) afirma que a noção de performatividade “valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”, já o teatro “está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem.” O espetáculo segue uma narrativa, uma ficção, projeta ali um sentido, um significado. SCHECHNER (2006) traz uma imagem elucidativa no que concerne a noção de performance:

Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. Deixe-me explicar. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação. Por exemplo, uma mãe leva uma colher até sua própria boca, e então para a boca do bebê para mostrar à criança como ingerir cereais. A performance é a ação de levantar a colher, levando-a até a boca da mãe, e então à boca do bebê. O bebê, em princípio, é espectador da performance de sua mãe. Em algum momento, interage como co-adjuvante da performance, quando recolhe a colher e tenta repetir a mesma ação – normalmente em princípio errando a boca e sujando com comida os lábios e a bochecha. O pai filma em vídeo todo o show. Depois, talvez muitos anos mais tarde, o bebê vire uma mulher crescida mostrando a própria filha um vídeo caseiro do dia em que ela começou a aprender a manejar uma colher. Assistir a este vídeo é mais uma performance existindo na complexa relação entre o evento original, o vídeo do evento, a memória de pais agora velhos ou talvez mortos, e o presente momento de deleite enquanto a mãe aponta para a tela e diz ao seu novo bebê, “Esta é a



mamãe quando tinha sua idade!” A primeira performance “acontece” no entre a ação de mostrar ao bebê como usar uma colher e a reação do bebê a esta ação. A segunda performance acontece entre a filmagem da primeira atuação e a recepção desta primeira performance, tanto pela bebê-agora-mamãe e seu próprio filho (e qualquer mais outra pessoa assistindo esta filmagem). O que é válido para esta performance de filmagem caseira, é válido para todas as performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações. (SCHECHNER, 2006)

É da figura performativa não encoberta por detrás de uma ficção a que me refiro. A noção de performatividade é muito valiosa quando pensamos em um palhaço dotado de subjetividade e lógica pessoal. Enquanto a ficção tradicional guia atores a investigarem em si a dramaturgia, a situação pré-estabelecida. O palhaço se forma enquanto se liberta da noção de construção de personagem e trilha o caminho da exposição de si, da dilatação de suas características risíveis.

Estar a serviço de uma dramaturgia tradicional ou diretamente atrelado à ideia de ficção linear é apenas uma das possibilidades do palhaço. Assim como a performance é um termo mais amplo – engloba, dentre outras, a arte teatral; a noção de performatividade também se revela como sendo mais abrangente do que a do ator moderno.

Quando criança, vi algumas vezes palhaços chorarem no circo, suas habilidades técnicas – comparadas às de um mágico – faziam com que jatos de água saíssem de seus olhos. Tendo essa imagem como exemplo, a plateia ri da sua capacidade performativa. A narrativa, os motivos que levaram o palhaço a chorar é o que menos importa, a maneira como isso vai acontecer, como vai chegar aos olhos da plateia é que possui relevância. Ainda que essa fosse a abertura de um espetáculo clownesco há ali um evidente potencial cômico pelo inusitado, pelo exagero e, claro, pelo estado ridículo manifesto em sua cena performativa.

O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço tem suas reações afetivas e emotivas, todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo. (PUC CETI, 2017, p.23-24)

O clown, enquanto exposição, enquanto performance do ridículo, acontece de maneira diferente se comparada às personagens teatrais em sua conotação tradicionalista, moderna. Ele não está preso à reprodução de formas ou de padrões éticos e estéticos já estabelecidos. Ao contrário, rompe constantemente com a noção de forma ao encetar uma relação absolutamente pessoal desde o processo de formação. O palhaço compartilha dos mesmos princípios da performatividade por se mostrar constantemente em ação, mostrando e dando ênfase a ela, sempre

dirigindo e as compartilhando com a plateia, revelando a si próprio e as engrenagens do jogo, dispensando o psicologismo das personagens tradicionais.

### 1.5. Pluralidade dos espaços

Conforme mencionado anteriormente, a figura do palhaço é tão antiga que não é possível precisar detalhes sobre sua origem. Se pensarmos de maneira mais essencial, considerando clown como a performatividade do ridículo, podemos presumir que ele nasce junto à humanidade, é parte do ser humano. Há quantas eras não debochamos, mostramos nossas fragilidades risíveis, exageramos e apontamos o ridículo e o grotesco no outro?

Apesar de não ter o objetivo de aprofundar em dados históricos, a pesquisa entende que o clown passou por transformações em sua performance, de acordo com o tempo e o espaço ao qual estava inserido. Segundo CASTRO, (2005, p.11) a figura do palhaço “não surgiu em um momento definido, foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto, o riso”. Mais adiante em suas reflexões, a autora (2005, p.18) afirma que “O palhaço está presente em todas as culturas e a mais antiga expressão do personagem é a que se faz presente em rituais sagrados. Desde o início dos tempos, o riso foi e ainda é utilizado como elemento ritual para espantar o medo, especialmente o medo da morte.”

Este subcapítulo foi criado pois, percebi, junto aos colaboradores, que a cada nova apresentação em um espaço diferente exigia uma nova adaptação, outra maneira de performar seu clown. A “dosagem” do exagero, do volume de voz, dos modos de ocupação espacial eram aspectos que passaram a fazer parte de suas performances e reflexões. Sem querer adiantar informações sobre o próximo capítulo – mas já dando *spoiler* –, durante nossas intervenções em ambientes alternativos, houve momentos de constrangimentos, que trouxeram à tona pensamentos sobre a influência espacial em nossa performance.

Em suas andanças através do tempo, o clown ocupou diversos espaços: a rua, a praça, a feira, o picadeiro, o palco. Com o advento do cinema, no início do século XX, ele encontrou um novo lugar para continuar revelando à humanidade seu lado ridículo e patético (BURNIER, 2001)

Se não há um local de origem para a arte do riso, muito menos há um espaço certo para ser ocupado pelo palhaço na contemporaneidade. Essa figura se faz presente em diversos âmbitos. Para além dos já citados por BURNIER, (2001) podemos destacar eventos de diversas naturezas – incluindo os educacionais – e produções audiovisuais como comerciais, a televisão e vídeos publicados nas redes sociais – incluindo as transmissões ao vivo.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir. Alguém a quem se perguntou por que não chorava ao ouvir uma prédica que a todos fazia derramar lágrimas: respondeu: "Não sou da paróquia". Com mais razão se aplica ao riso o que esse homem pensava das lágrimas. Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários. Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade? (BERGSON, 1983, p.4)

A partir das inferências acima, podemos deduzir que um dos aspectos importantes como gerador de riso e, conseqüentemente, para palhaços, é pensar no espectador. Mas antes de tudo, precisamos contextualizar de que tipo de espectador estamos falando, pois em sempre o que faz uma pessoa rir, não faz a outra. Então, podemos falar de espectadores e de risos, no plural. Dentre outros desdobramentos sobre o tema, é necessário também pluralizar: Que espectador é esse? Qual é a sua faixa etária? Quais suas referências regionais, políticas, espirituais? Quando BERGSON (1983) reflete sobre o contexto social para o despertar do riso, é de todo o coletivo de pessoas que presenciam determinado fenômeno a que ele se refere – e todo o seu entorno, é claro.

Diante de tais questões e da complexidade do fenômeno, não há como desvincular a experiência daquele que ri do seu contexto e da situação. Refletindo sobre o conceito ridente desenvolvido por Bergson e, justamente por esta razão, sair e transitar por outros espaços se faz tão importante para palhaços. Além das práticas metodológicas aplicadas em sala – que implicavam o riso e as gargalhadas dos colegas –, acreditava ser indispensável a realização de vivências em outros espaços. Por isso houve experiências em restaurante, rua, escola, praça (feira), shopping, universidade e asilo, por exemplo.

Apesar de não acreditar haver uma fórmula para lidar com cada espaço, afinal a atmosfera de um mesmo espaço pode mudar drasticamente dependendo de muitos fatores, cada ambiente possui suas próprias inclinações e normas – e que elas sejam desvendadas pela sensibilidade, pela empatia, pela humanização – e não por normas criadas por nós. Devemos observar todas as circunstâncias e condições da apresentação de um palhaço: se é dia ou é noite, se há maior ou menor concentração de espectadores, se há diversidade de público (sobretudo de faixa etária e classe social): sendo estes apenas alguns dos fatores que, certamente, influenciarão a recepção da performance. Por isso a sensibilidade, a empatia, a percepção são tão importantes

em uma apresentação clownesca, afinal, o público é peça fundamental nesse processo de conexão.

Um dos pontos relevantes, dentro da nossa pesquisa empírica em relação à atuação do clown nos espaços do hospital, nos mostrou, num primeiro momento, a questão do transformar o espaço concreto que o hospital possuía em espaço artístico. Isso deveria alterar algumas características na representação do clown pelo fato de não existir um espaço específico para a representação. Uma das características do trabalho desse clown é a proximidade com o espectador e nisso há uma alteração também no seu trabalho técnico para estar atuando de acordo com a questão espacial. Portanto, alterar está diretamente ligado a aspectos subjetivos, em que atriz-pesquisadora-clown, com seu corpo, imaginação, questionamentos, orientação, técnica e criatividade altera o ambiente, quando necessário. Existe um universo estético imaginário de sentimentos e emoções sendo utilizado como princípio para fazer com que a arte do clown transforme o espaço concreto do hospital e o recrie poeticamente para o seu espectador. (WUO, 1999, p.103)

Renato Ferracini, ator-pesquisador, também nos traz reflexões sobre clown e público em seu livro intitulado *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Para o autor (2003, p.224), a relação com o tipo de público que o palhaço encontra deve ser uma competência a ser desenvolvida. O clown “passa a conhecer cada um e saber como deve conduzir a cena, partindo das expectativas daquele determinado público. Mas não existem dois públicos iguais. Apesar da experiência, a qualidade do público só pode ser conhecida no momento em que o clown entra em cena”.

Exemplificando com a minha prática, quando levei os palhaços à escola em que ministrava aulas de Artes, recomendei que evitassem proferir palavras chulas e atentei para a possibilidade de parodiar as situações escolares, por exemplo, fazendo a chamada no meu lugar. Mesmo em se tratando de adolescentes maiores de 16 anos e adultos, estudantes do turno da noite, existem normas estabelecidas socialmente capazes de nortear a performance cômica, para que ela seja bem recebida.

Eveline Dantas Nogueira, em sua tese de doutorado intitulada *Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramáticas*: elementos colaboradores em processos de criação, aponta:

Habitar a cidade é deslizar sobre superfícies já habitadas, o que fazem os cidadãos, as instituições no dia a dia, tudo isso pode ter atrito com o fazer artístico nas ruas. O olhar do espectador, que elege e delimita a cena, a recorta no atrito com a rotina, com os elementos da realidade, em um processo que é interferido pela dinâmica da cidade. Acredito, porém, que até mesmo o palhaço que faz a roda e delimita já de antemão para convidar o público a se situar em limites delimitados (assemelhando a um picadeiro ou teatro) representam obstáculos ao fluxo comum da cidade e opera ruído, chacoalha os

sentidos e dramaturgia própria da rua. Ser palhaço em relação com a rua é também construir a cidade. É preciso tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo. (NOGUEIRA, 2017, p.109)

Acredito que a sensibilidade e a intuição poderão guiar clowns rumo a performances cada vez mais apropriadas ao espaço que se pretende utilizar. É a experiência e a vocação, o engajamento repetitivo que vai (re)moldar o trabalho deste artista, unindo sua lógica pessoal com abordagens – e suas devidas quebras – apropriadas ao seu entorno. Enxergo o clown como uma figura conectada com a subjetividade do presente, uma entidade que se beneficia dos erros, de constrangimentos reais, do que é efêmero, transitório.

É sua inadequação a algumas propostas que vai guiar seu número, sua cena, sua expressividade. Não estou propondo aqui que o artista cômico seja inadequado, grosseiro, rude ou viole irrestritamente todos os protocolos de conduta esperados pela sociedade – entretanto essa é uma de suas funções: desafiar a ordem social com o erro. As falhas em seu comportamento despertarão o riso e com esses “defeitos” pretendemos que o público se relacione.

Supostamente, o palhaço deverá adequar sua proposta artística e sua atuação, de acordo com o público com o qual se relaciona: respeitando sua faixa etária, comunicando-se de maneira a fazer-se compreendido e, dentro do possível, respeitoso. Nessa direção, as performances desempenhadas por Chaplin ou Mr. Bean, apenas para citar dois exemplos, seguem caminhos de lógica pessoal, inadequação e transgressão de parâmetros estabelecidos socialmente, como a ordem e os bons costumes e, ainda assim, suas obras são adequadas para o público de qualquer idade.

O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.” BERGSON, 1983, p.3)

É no território nebuloso do riso proposto por Bergson (1983), que o palhaço habita. Ele precisa lidar com o equilíbrio entre o humano, o empático, o sensível, bem como com a apatia e a frieza. É por não se preocupar em compartilhar seu fracasso que a gargalhada pode emergir. Se em algum momento o espectador enxerga o clown com sensibilidade – e isso não é proibido, nem “mal-vindo” no universo palhacesco – esvai-se o riso. No constante e delicado (des)equilíbrio, cabe, a cada palhaço, descobrir sua identidade, sua lógica pessoal, suas particularidades risíveis e colocá-las a serviço de cada espaço que percorre.



## **CAPÍTULO 2 – Vivência Palhacesca: descrição dos enclowntros em clownfluência com disparadores teóricos**

### **2.1. Procedimentos metodológicos**

A pesquisa foi desenvolvida com abordagem qualitativa na confluência entre a teoria com a prática e segue entremeada, entre outras questões, sob a abordagem Somático-Performativa da autora Ciane Fernandes (2014). O curso desenvolvido foi denominado Introdução à Palhaçaria e utilizou-se da técnica de entrevistas como recurso para levantamento de dados em relação ao discurso dos participantes. As entrevistas aconteceram no dia 03 de agosto de 2019 e encontram-se disponíveis integralmente transcritas nos anexos do trabalho.

As entrevistas aconteceram no dia 03 de agosto de 2019 e encontram-se disponíveis integralmente transcritas nos apêndices do trabalho. As perguntas haviam sido estruturadas previamente, entretanto, no decorrer de algumas entrevistas - sobretudo com aqueles que falam menos - houve a necessidade de estender e esmiuçar ainda mais as perguntas para colher respostas igualmente mais detalhadas. Todas as perguntas estavam ligadas a princípios básicos da performance do palhaço: estado, triangulação e dilatação (exagero).

Como medidas auxiliares, realizei gravações de vídeo e áudio pelo meu dispositivo móvel (*smartphone*). Foram registrados vários dos procedimentos metodológicos utilizados e as rodas de conversa, realizadas após toda a parte prática. Não havia um roteiro estipulado para os diálogos. As observações acerca da vivência eram livres. A prática dialógica foi decisiva para a confirmação – ou negação – das ideias vigentes em meu imaginário por meio da percepção e intuição. A partir da conversa, foi possível incluir, excluir e/ou adaptar a lista de exercícios para o próximo encontro, ou seja, reinventar estratégias.

A busca por colaboradores ocorreu por meio de *Facebook* e *Whatsapp* procurando, sobretudo, artistas ou interessados em arte e membros e ex-membros da Liga Acadêmica de Humanização Sarakura (Projeto vinculado à Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM – cujo principal objetivo envolve a prática e a presença de palhaços em ambientes hospitalares).

Durante o processo investigativo, na preparação das aulas, e na execução da práxis propriamente dita, minha função enquanto guia foi adquirindo fluência a partir do aumento da confiança depositada em minha intuição. Estávamos ali indissociáveis: eu – artista pesquisador; os sujeitos; e a pesquisa – Introdução à Palhaçaria. Percebo o coletivo como um organismo sinalizador de inclinações, ritmos e desejos. Para sorver o fenômeno, foi necessário estar

interessado, atento, engajado: ser a pesquisa. Nesse sentido, afirmo que durante as etapas práticas fui tomado por uma sensação de inteireza, de não dicotomia entre pesquisa e pesquisador.

### Quadro teórico

O quadro teórico preambular foi subsidiado pelas teorizações de Henri Bergson, Ana Elvira Wuo, Ana Achcar, Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini, como apoio para a base de descrição, reflexão e análise acerca da experiência vivenciada. Para entendimento desta proposta de trabalho, tendo a prática como cerne, outra autora se somou à investigação - Ciane Fernandes (2014). Seu artigo *Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração* ofereceu-me um suporte metodológico de suma importância para este trabalho:

Saliento que o uso desse novo termo híbrido – ‘somático-performativo’ – não decorre da busca por inventar um novo paradigma ou modelo a ser seguido. Muito pelo contrário, surge de uma necessidade real de diluir as fronteiras entre campos artificialmente separados que atrapalham o fluxo da vida, da arte e da pesquisa. Assim, essa terminologia busca legitimar uma abordagem aberta, inclusiva e em constante transformação. Apesar de trazer o conforto da aceitação, essa abordagem propõe o desafio como estímulo ao crescimento ou mudança, tanto quanto o fazem a educação somática, a dança-teatro e a performance. (FERNANDES, 2014, p.82)

De acordo com FERNANDES (2014, p. 82), “A Pesquisa Somático-Performativa fundamenta-se na educação somática e na performance para criar um arcabouço das artes cênicas para as artes cênicas, em diálogo ilimitado com outras áreas do conhecimento”. Seus preceitos estão intimamente entrelaçados aos da prática como pesquisa e apontam para um caminho emancipatório das Artes Cênicas no que se refere à dependência de outras áreas de conhecimento para o levantamento investigativo. Trata-se de uma abordagem que se faz “qualitativa-mente, numa dinâmica entre mover e ser movido, pesquisar e ser pesquisado, procurar e ser encontrado, perder-se e achar-se na diferença...” (FERNANDES, 2014, p.90). A ideia é “fomentar um fluxo relacional conectivo entre experiência, discurso e contexto, que atravessa vida, arte e pesquisa.” (FERNANDES, 2014, p.84).

Eu, mero iniciante na arte da palhaçada, com habilidades clownescas ainda frouxas, oscilantes, fui reconhecendo e desenvolvendo meu universo particular e minha lógica pessoal a partir desse curso em que fui proponente. À medida em que guiava os colaboradores, eu evoluía não somente enquanto docente, mas também como artista. Acredito que minha breve experiência com comicidade me abriu as portas para novos horizontes, para reinventar as perspectivas acerca do exercício clownesco. A inexperiência fez com que eu tivesse de apostar em minha

intuição e na prática como processo investigativo, agir para somente depois tecer as devidas análises e desdobramentos sobre o acontecimento.

Sobre a pesquisa Somático-Performativa, FERNANDES (2014, p.89) declara que os elementos investigativos devem vir “por indicação da obra de arte – seu processo criativo, sua observação, sua recepção, etc.”. Seu método não almeja “desviar nem escapar de conflitos, contrastes ou paradoxos.” (FERNANDES 2014, p.89), ao contrário, a trajetória da pesquisa deve ser guiada pelos percalços. As intervenções e modificações aplicadas nos trabalhos utilizados ocorreram tanto de maneira imediatista, ou seja, sem planejamento prévio, quanto de maneira preventiva. O que quero dizer é que algumas elaborações também ocorreram em meio à adrenalina que acompanha os encontros; enquanto outras foram amadurecidas nos intervalos entre reuniões, buscando soluções para problemas específicos e residuais.

“As ‘respostas’ não concedem uma solução final; ao invés disso, são criações abertas, autônomas e relacionais imprevisíveis, através de meios múltiplos em pulsões espaciais, gradualmente perpetuadas em imagens e palavras” (FERNANDES 2014, p.89). Assim como o clown não se encerra em uma personagem pronta, mas apresenta um universo expresso por meio do estado ridículo, almejo que minha abordagem seja igualmente rica e aberta. Se eu pudesse traduzi-la em uma imagem, gostaria que fosse ilustrada por um campo luminoso ao qual o explorador se sentiria inspirado a trilhar uma nova jornada, perpetuando a “des-re-organização pulsante da vida e da arte”. (FERNANDES, 2014, p.89)

Assim como existe um esforço de minha parte, um cuidado, para que a escrita não sugira a dicotomia entre corpo e mente, há também um real engajamento em não segregar pesquisa e arte, processo e escrita. Os registros e as palavras existem tão pura e somente a partir da prática. É a experiência cênica, formativa e criativa, que vai ditar o que deve ser escrito e quais diálogos serão necessários, primando pela “Valorização da intuição, que se manifesta em insights, imagens, visões, sensações, percepções, etc.” (FERNANDES, 2014, p.91). Trata-se de uma escrita “...viva, sensível e sensitiva, seguindo ritmos, cadências e ênfases da própria pesquisa...” (FERNANDES, 2014, p.91).

Uma abordagem bastante destacada na minha pesquisa é o fato de usar o termo experiência, mas o conceito vem carregado de significados, necessitando de base teórica para melhor compreensão num trabalho pautada na experiência prática. Para tanto, a publicação intitulada *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Jorge Larrosa Bondia traz pertinentes reflexões sobre a experiência orientada à educação, para o processo de ensino-aprendizagem. Para



Larrosa (2002, p.21) a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. O autor justifica que o excesso de informação, de opinião, bem como de pensamentos dirigidos à alta produtividade em nada contribuem para o acontecimento do que acredita ser experiência. Seu artigo propõe uma visão sobre experiência e informação de maneira contrastante, onde a primeira não pode acontecer por vias unicamente racionais.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. BONDIA (2002, p.24)

Ao trazer a noção de experiência associada à passividade concernente à paixão, receptividade e disponibilidade, não pude deixar de associá-la à figura do palhaço – cujas características são imprescindíveis para a sua existência. A palavra experiência aparece e acontece nesse processo investigativo tanto em seu escopo escrito, ou seja, na presente dissertação, quanto em meu discurso enquanto proponente, quando falo sobre a pesquisa. Vale ressaltar, então, que ao empregar o termo experiência, é a passividade abordada por Larrosa que me interessa neste trabalho; o meu interesse reside no evento transformador cujas premissas envolvem, tocam e afetam os envolvidos.

Na sequência, introduzindo o próximo capítulo, pensamos na experiência como guia do processo, que permeará a descrição das vivências do curso Introdução à Palhaçaria, por mim ministrado e nomeado. A descrição será apresentada em formato de um “diário de bordo” dos encontros e das atividades realizadas entre maio de 2019 a março de 2020. Para maior riqueza no detalhamento, em diversos momentos, enfatizo e direciono a descrição a um pequeno grupo de indivíduos dentro do coletivo ou até mesmo a uma única pessoa. Antes de, objetivamente, descrever como as reuniões foram desenvolvidas, ressalto que não havia participantes exclusivamente convidados a assistir as práticas. Os convites destinaram-se a pessoas acima de 14 anos de idade interessadas na realização de experimentos práticos. Enquanto proponente, acreditei ser inapropriada a presença de crianças pequenas entre os adultos, sobretudo considerando cenas improvisadas, não havendo controle do conteúdo apresentado. Cada indivíduo e seu universo de possibilidades deveria (re)encontrar seu rumo enquanto artista, enquanto performer, respeitando e valorizando suas características particulares, mesmo as aparentemente mais limitadoras – e potencialmente as mais risíveis.

## **2.2. Descrição do curso Introdução à Palhaçaria e dos procedimentos metodológicos**

A presente descrição da práxis da pesquisa utilizou um “diário de bordo” com detalhamento dos encontros, os quais possuem diversos dados contextualizando as atividades por ordem cronológica, título da prática, objetivo, duração da prática, nome dos colaboradores, jogos e imagens da prática com as devidas autorizações dos participantes anexadas no apêndice do trabalho. A organização dos protocolos de trabalho em formato descritivo permitiu a confluência reflexiva com os diversos disparadores teóricos, propiciando uma análise reflexiva, que culminou em teorização do processo e escrita da dissertação.

### **Primeiro encontro (11/05/2019)**

#### **Começando com o pé esquerdo – e com o direito também**

**Local: Academia de Dança Andréia Gaia, Uberaba–MG**

**Duração: 3 horas e meia**

**Objetivos: Ampliar a percepção de si, do outro, do espaço; exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva).**

#### **Colaboradores:**

- Anderson;
- Cássia;
- Mari;
- Myka;
- Victor.

#### **Procedimentos:**

- Aquecimento (relaxamento + espreguiçar ativo);
- Dança pessoal;
- Fila da imitação;
- Dança das cadeiras da morte;
- Olhar com o nariz (ponto focal);
- Olhar com o nariz (segue a borboleta);
- 1, 2, 3, 4, 5 morto-vivo.

### Sobre expectativas, insegurança e circunstância

Os encontros da primeira etapa foram agendados para todos os sábados, entre os períodos vespertino e noturno, durante os meses de maio, junho e julho. Os colaboradores deveriam chegar entre 16h e 16h30, assim, teriam pelo menos trinta minutos para necessidades individuais como alongamento, relaxamento, meditação, alimentarem-se ou escovarem os dentes, por exemplo. Às 17 horas, pontualmente, iniciáramos a prática coletiva sob minha orientação.

Conforme chegavam, liam o termo de autorização de uso de imagem e voz. Eles deveriam verificar se estavam de acordo e, posteriormente, assinar. Faltando 10 minutos para as 17 horas, haviam chegado somente quatro participantes: Renato, Myka, Mari e Anderson. Aos poucos, a empolgação e a ansiedade foram dando espaço para sentimentos de angústia e insegurança.

Os lençóis que haviam sido levados não foram suficientes para cobrir toda a parede de espelhos da sala. Durante a tentativa de cortar a fita adesiva com a boca, a pele que revestia o meu lábio inferior saiu quase toda. O estrago foi tão evidente que Myka, Mari e Renato ficaram assustados com a camada de sangue que me pintou o lábio. Os dois aparelhos de som do espaço, definitivamente, “não queriam” funcionar. Enfim, tudo parecia jogar contra; tudo parecia dar errado: o forte ruído dos automóveis passando na rua, o pilar no meio da sala que poderia provocar algum acidente, o baixo número de participantes presentes em comparação ao dos que confirmaram. Felizmente, recebi uma mensagem de Cássia, que integraria o coletivo, com poucos minutos de atraso.

No processo investigativo iniciado pelas práxis, não houve teorização preliminar para os colaboradores, deixando a reflexão a posteriori, conforme nos aponta Wuo (2016, p.87). As instruções preliminares à prática resumiram-se à recomendação de os atores desfazerem qualquer imagem preconcebida acerca da figura do palhaço. Ficou explícito que o clown é o encontro do indivíduo com o seu ridículo, o seu fracasso, as suas fragilidades, ou seja, suas características risíveis. O movimento que deveriam fazer era o de abertura à experiência e não o de fechar-se a imagens predeterminadas.

Como medida preliminar, WUO (2016, p.105) alerta o aspirante a clown a não se apegar a modelos preexistentes. Ele deve encontrar a comicidade em si próprio. Portanto, WUO (2016, p.98) sugere ao iniciador que oriente os iniciados a afastarem-se de imagens preestabelecidas sobre clowns, auxiliando-os a neutralizar a referência. Essa atitude incentivaria a busca de uma comicidade pessoal, única, idiossincrática. A compreensão do que é ser palhaço deve

igualmente ser própria, não cedendo aos ideais de clown do iniciador ou iniciadora. Para WUO (2016, p.99), as descobertas envolvem uma forma particular de raciocinar e executar as ações.

Dos cinco integrantes presentes, três já haviam participado de alguns encontros do *Workshop* de Iniciação à Palhaçada, ministrado pelo autor do artigo no ano passado (2018): Cássia, Anderson e Myka. Embora não tenham seguido adiante com a pesquisa, o universo cômico e alguns exercícios abordados, não eram totalmente desconhecidos por eles. Após recomendar a desconstrução do que acreditavam ser um palhaço, foi solicitado aos colaboradores que se deitassem no chão.

### **Aquecimento (percepção + imaginação ativa + espreguiçar ativo)**

Após todos se deitarem, foram orientados a fecharem os olhos e buscarem a posição mais confortável possível. A proposta foi a de que ampliassem suas percepções ao observarem como seus corpos estavam organizados no chão; quais partes entravam em contato com o solo, quais delas reagem à temperatura do piso; e como estavam suas respirações.

A música instrumental que tocava, além de abafar os ruídos externos, também ajudava na concentração dos colaboradores devido a sua frequência. Para esses momentos de aquecimento, tanto deste primeiro dia quanto dos demais, usei – principalmente – músicas do grupo brasileiro Uakti e do compositor estadunidense Philip Glass. Composições instrumentais belíssimas, que transmitem calma e crescem dramaticamente em alguns momentos. Essa variação crescente é uma das coisas que mais me atraem em suas músicas, porque servem como combustível para que o ator altere também a maneira de se colocar à disposição das coordenadas.

Os participantes deveriam atentar para a manifestação de alguma tensão ou dor corporal, à percepção de cansaço ou ansiedade, à pulsação e aos batimentos cardíacos. Essas questões acerca da autopercepção vão ao encontro das experiências vividas por mim, afinal, durante as aulas da professora Monnica Emilio, em minha graduação em Teatro, na UniverCidade (Centro Universitário da Cidade) e, posteriormente, na UCAM (Universidade Candido Mendes), a atriz, bailarina e professora tinha o hábito de iniciar as aulas de consciência corporal solicitando a nós alunos, que nos deitássemos na sala de trabalho.

Para WUO (2016, p.110) “O aquecimento é o momento de tomarmos contato com as próprias sutilezas, preparando os espaços corpóreos para a iniciação de clown”. A doutora sugere que o aquecimento se inicie no chão, em concordância com grande parte das minhas vivências enquanto ator-pesquisador dentro do curso de bacharelado em Teatro. WUO (2016)

alega que “Esse tipo de aquecimento não se baseia somente em exercícios físicos, mas na preparação da percepção espacial do corpo”.

Com a devida orientação, os colaboradores permaneceram deitados, enquanto exercitavam suas capacidades autoperceptivas. Na sequência, foi sugerido um exercício de imaginação criativa em que eram dadas imagens a serem construídas. Basicamente houve um relato de uma viagem aérea em que eles contemplavam o céu, dirigiam-se até uma das portas da aeronave e se atiravam com liberdade na imensidão do horizonte. Por fim, foi realizada uma contagem regressiva de 10 a 0 para que aterrissassem em seus próprios corpos.

Em seguida, iniciou-se outra fase do exercício: cada um, no seu tempo, deveria despertar por meio da movimentação de uma pequena parte do corpo, que se expandiria em um espreguiçar ativo, contínuo e ininterrupto. Não se trata de um espreguiçar de abandono do próprio corpo, ao contrário, o indivíduo deve se engajar e buscar reconhecer as possibilidades de relação do corpo com aquele local e com as pessoas ao redor, ou seja, reconhecer-se no aqui e agora.

Esta etapa do aquecimento dialoga diretamente com os ideais de Renato Ferracini, ator e pesquisador. Ele recomenda que os atores iniciem o processo “com um longo e generoso espreguiçar de toda a musculatura [...] começando pelo chão, passando pelo plano médio, pondo-se de pé. A partir daí, esse espreguiçar começa a ser dinamizado até que o ator esteja pronto, física e organicamente...”. Ferracini completa alegando que esta é apenas uma sugestão inicial, cabendo aos atores a descoberta de qual seria a melhor maneira de se preparar para outras etapas em sua performance. (FERRACINI 1998, p.122)

Figura 1- Etapa do aquecimento



Os participantes foram orientados a abrir os olhos pouco a pouco e intensificarem o ato de espreguiçarem-se, perpassando pelos diferentes níveis do espaço, conforme sugerido por Ferracini (1998, p.122). Após alguns minutos, eles deveriam se deslocar pelo espaço tendo o



verbo “espreguiçar” ainda como premissa. Notei que muitos colaboradores permaneciam olhando “para dentro”, imersos em si e indisponíveis para a expansão de seus sentidos.

Orientei-lhes quanto à necessidade de voltarem seus olhares para o exterior. Por essa razão, no decorrer do processo, foi necessário repetir algumas vezes falas como: “Toda a minha ação é voltada para o outro”, “Olhem para o outro, percebam o espaço”. Aparentemente, Mari e Victor eram os que tinham maior dificuldade nesse aspecto. Entretanto, conforme recebiam novos alertas sobre a necessidade de manterem seus olhares voltados para fora, buscando elementos exteriores, os colaboradores assim o faziam.

A pesquisadora e professora WUO (2016, p.113), em sua tese de doutorado, alerta para a necessidade de os neófitos voltarem sempre seu olhar para o espaço externo, mesmo durante os aquecimentos. Para ela, a relação deve ser estabelecida com o exterior, toda ação realizada deve ser para fora, para o outro, seja um colega, o espaço ou qualquer elemento cênico. A pesquisadora explica que essa regra deriva da “necessidade que o clown tem de estabelecer a relação com o público e, desde o primeiro instante, voltarmos nossa escuta do olhar para fora de nós mesmos, como um exercício de distanciamento do nosso próprio ego”.

Figura 2 - Dança pessoal



### Dança Pessoal

Após alterar as músicas instrumentais para outra mais agitada – Lacreção, da cantora MC Loma – o ambiente “aparentemente” sério foi rompido e os colaboradores adquiriram um semblante mais leve. Seus corpos automaticamente adquiriram mais dinamismo, vida, flexibilidade e abertura de jogo. Pedi que cada um, ainda em deslocamento pelo espaço, por meio da investigação de movimento, criasse uma espécie de “dancinha” pessoal. Eles deveriam



selecionar uma sequência de movimentos, que julgassem mais interessante, mantê-la e repeti-la como dança pessoal. Nesse ponto, já estavam bem mais abertos a olhar para o outro, como um golfinho que decidiu sair das profundezas do mar para interagir com o exterior. Apesar da mudança considerável, era possível perceber ainda alguns momentos de olhares tímidos, interiorizados ou distraídos.

Depois de cada um definir seu movimento, posicionaram-se em um círculo e dançaram uns para os outros. Naquele momento, era possível vê-los dançando e rindo de si próprios, da dança do outro, de toda a situação. Seus movimentos eram desengonçados, descoordenados, exagerados. Posteriormente, foi solicitado que imitassem a dança criada pelo colega à sua direita. A tarefa foi cumprida com alegria e disponibilidade. Era interessante vê-los apropriarem-se de uma coreografia completamente distinta daquela anteriormente preestabelecida. Era como ver uma criança vestindo as roupas dos pais. Suas movimentações não se encaixaram ao previamente conhecido, o que gerou um cenário de estranheza e comicidade.

Ana Lúcia Martins Soares (Ana Achcar), professora, atriz e pesquisadora brasileira, em sua tese de doutorado *Palhaços de hospital: proposta metodológica de formação*, tece o seguinte comentário:

O palhaço faz rir explorando a exposição de suas limitações. A sua comicidade está expressa no exagero, na surpresa, na repetição das suas ações e atitudes, na revelação das suas características particulares e de seu modo de ser, na comunicação direta com o outro, na capacidade de assumir seu ridículo, seus erros e sua humanidade. (SOARES, 2007, p.112)

A exposição das características particulares dos artistas era evidenciada tanto na execução da dança pessoal inicialmente estabelecida pelo próprio executor, quanto na tentativa – desastrosa – de se apropriarem da movimentação do outro. O fracasso estampado na cara dos participantes, tentando realizar outra coreografia de maneira bem-sucedida, despertou-lhes gargalhadas.

Henri Bergson (1983), em seu livro *O Riso*, observa uma possível interiorização do cômico. O ato de tropeçar, de acordo com ele, faz-se risível pelo desajeitamento, pela rigidez do sujeito diante da situação que lhe exigia competências de adaptação como desviar-se do obstáculo. De que maneira a comicidade se dá sem depender de um acaso, algum fato externo risível como tropeçar?

Para revelar a rigidez mecânica, será preciso não mais haver um obstáculo anteposto à pessoa pelo acaso das circunstâncias ou pela galhofa de alguém. Será preciso que venha do seu próprio fundo, por uma operação

natural, o ensejo incessantemente renovado de se manifestar exteriormente. (BERGSON, Henri. 1983. p.9)

No caso dessa atividade, o obstáculo era a apropriação imediata da coreografia do outro. A ausência de flexibilidade para realizá-la de maneira competente, em tempo hábil, representou para eles o trunfo da expressividade cômica. Em roda, sem a sensação de serem observados, iniciavam suas próprias caminhadas rumo à comicidade. Para WUO (2006, p.88), no que concerne a alguns procedimentos dirigidos à iniciação do clown, é importante o desenvolvimento de estratégias para que o aprendiz não se perceba observado, não se sinta analisado.

O objetivo é que entremos num estado de soltura, sem preocupação com o resultado, desprendendo-nos de referências, e que penetremos no processo, o que assim nos permita aprender a desaprender, a errar, a duvidar, a questionar, a desformar e a formar o nosso conhecimento no nível da inversão do mesmo, transformando valores pessoais, sociais e culturais. (WUO, 2006, p.88)

Esse estado de soltura colabora para que os neófitos se sintam à vontade para a exposição de suas características risíveis e, portanto, frágeis, patéticas, grotescas, inflexíveis, particulares, afinal. Seria bastante provável que os participantes “se armassem” no caso de se sentirem observados, ocasionando uma fabricação da própria exposição ou que se encerrassem diante do coletivo.

### **Fila da imitação**

Em uma segunda etapa, foi solicitado aos participantes do dia de atividades, que se organizassem em fila indiana. Eles deveriam imitar a pessoa à sua frente, ou seja, o primeiro da fila ditava a movimentação de todo o restante. Ao som de diferentes estilos musicais (ópera, instrumental, eletrônica e *pop* nacional) imitavam o “mestre” com entusiasmo. Cada estilo de som despertava um modo diferente de organizar a expressividade e a movimentação corporal. A cada ordem para trocarem de posição, o mestre deveria dirigir-se para o último lugar da fila, fazendo surgir um novo mestre: a pessoa que estava atrás dele.

Na tentativa de instruí-los a explorar possibilidades distintas das que demonstravam, foram feitas as seguintes sugestões: “Façam em câmera lenta!”; “Agora o mais rápido que puderem”; “Deixem os movimentos exagerados e amplos”; “Agora eu quero movimentos pequenos, comedidos”. As orientações, às vezes, demoravam para surtir um efeito estético na movimentação dos praticantes e foi marcante a dificuldade de alguns em romper com padrões de movimentos. Anderson demonstrava dificuldade em executar dinâmicas de movimentos muito lentas, por exemplo.

Figura 3 - Fila da imitação



Quanto mais estranha, subjetiva, inovadora era a movimentação do mestre, maiores eram, automaticamente, o interesse e a empolgação dos outros que o seguiam. Era perfeitamente possível ouvir gargalhadas durante toda a prática, desde que começamos com a dança pessoal.

Dança das cadeiras da morte Ainda em ritmo de alegria contagiante, o exercício da “dança das cadeiras” foi proposto, utilizando os *puffs* disponíveis no espaço. Aquele que ficasse de pé, sem cadeira quando a música parasse, deveria encenar a própria morte de uma maneira inusitada. Assim, o *puff* seria retirado e o jogo seguiria normalmente até que todos fizessem suas cenas, inclusive o grande vencedor, que morreria logo após o penúltimo. As causas dos óbitos foram as mais diversas possíveis.

Figura 4 - Dança das cadeiras da morte



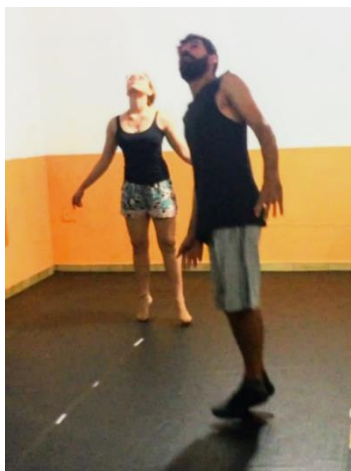
Dentre os episódios, o que mais chamou a atenção foi a morte de Victor com a participação de Cássia. Ele parecia, inicialmente sufocado. Posteriormente, ficou claro que estava engasgado com algo. Então, Cássia, com seu jeito nada sutil, abraçou-lhe por trás, apertando-lhe a barriga. Quando ela percebeu que não estava funcionando, golpeou – barulhentemente -

as costas do colega. Os tapas foram se transformando em uma verdadeira pancadaria, culminando com a morte dele. O espaço foi tomado por muitas gargalhadas dos colegas. Naquele instante, livres de vaidade e exibicionismo costumeiros, que tanto assola os atores. Suas feições demonstravam alegria e plenitude.

### Olhar com o nariz (ponto focal)<sup>2</sup>

Após um curto intervalo, a atividade foi retomada com o exercício do “olhar com o nariz”. Os colaboradores observaram atentamente a explicação verbal com auxílio de demonstração corporal. Parados em pontos distintos da sala, eles deveriam primeiramente buscar um foco em qualquer ponto do espaço. A imagem, utilizada para fazê-los compreender, era a de que os olhos estavam na ponta de seus narizes. Em vez de buscar o ponto com os olhos, como seria feito de costume, deveriam utilizar a ponta de seus narizes. A necessidade de “olhar com o nariz” faria com que precisassem mover a cabeça e, conseqüentemente, o pescoço. Entendo por “olhar com o nariz”, projetar a atenção para o que se vê como se a ponta do nariz fosse um terceiro olho.

Figura 5 - Olhar com o nariz (ponto focal).



Cotidianamente, o comum é utilizarmos o alcance dos olhos sem direcionar nossa “máscara”, nosso rosto como um todo para o que nos chama a atenção. Esse exercício visa justamente o caminho oposto a esse hábito, condicionando o ator a olhar de cabeça, de tronco, de corpo inteiro, dirigir-se integralmente ao que lhe interessa.

Após fixar seu olhar no ponto escolhido, deveriam ajustar o restante do corpo, alinhando-o de acordo com a posição em que o pescoço estava. O objetivo deste jogo é trabalhar com a precisão do olhar com o nariz, preparando o ator para compreender a triangulação<sup>3</sup>. Ao olhar com o nariz, a plateia sabe exatamente onde a ação ocorre, para onde o ator está olhando, com o que ele está interagindo.

<sup>2</sup> Jogo vivenciado pelo pesquisador no segundo semestre do ano de 2013, no Curso de Bacharelado em Teatro do Centro Universitário da Cidade (Ipanema, Rio de Janeiro - RJ). A prática foi realizada no módulo de Palhaçaria sob a orientação de Ana Luísa Cardoso (Margarita) – palhaça há mais de trinta anos. O nome e a descrição do exercício são de responsabilidade do autor.

<sup>3</sup> Segundo a autora, é um sistema de jogo que inclui o espectador na cena como um terceiro foco (WUO, 2019).

Uma característica marcante do palhaço é a relação direta com o espectador, portanto, exercitar essa forma mais expandida de olhar é primordial para garantir precisão na performance clownesca. Nenhum dos cinco demonstrou dificuldade na execução dessa prática.

### **Olhar com o nariz (borboleta em espiral)**<sup>4</sup>

Para trabalhar outra dimensão do olhar com o nariz, foi também realizado o exercício mencionado na tese de doutorado de Wuo (2016). Embora o objetivo da prática permanecesse o mesmo, dessa vez seriam guiados por uma borboleta imaginária. Primeiramente, os colaboradores deveriam pensar em suas cores, formas e velocidade e, após bem estabelecida a imagem do inseto, segui-lo em movimentos espiralados. A maioria dos colaboradores demonstrou dificuldade maior para realizar esse exercício. Alguns, inclusive, perderam-se na movimentação por serem levados pelo nariz.

Tanto essa prática quanto a anterior exercitam o olhar: peça fundamental para a realização da triangulação. WUO (2016, p.120) alerta sobre a importância da triangulação desde o primeiro instante de aprendizagem. A pesquisadora traz a comparação da técnica com uma partida em que os jogadores vão passando a bola um para o outro. Assim o faz o clown, frequentemente exibindo-se ou mostrando algo para o público, passando o foco de suas ações. Trata-se de uma estratégia para garantir a participação e a atenção do público no espetáculo. A cumplicidade do público está diretamente ligada ao olhar do palhaço, portanto, o devido gerenciamento de se exibir e passar o foco para outros elementos da cena deve ser um fator fortemente considerado na performance clownesca.

### **1,2,3,4,5 morto-vivo**<sup>5</sup>

Nesta nova dinâmica, os colaboradores deveriam considerar-me como o dono do circo, enquanto uma crise financeira alarmante fazia com que eles quisessem muito um emprego no circo. Portanto, deveriam concordar com tudo que fosse dito e fariam o possível para me impressionar. Antes de prosseguir com mais explicações acerca da prática, todos deveriam dizer a primeira frase que viesse à cabeça. Em seguida, eles foram questionados sobre qual das frases

---

<sup>4</sup> Exercício sugerido na tese de doutorado Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem (WUO, 2016, p.118).

<sup>5</sup> O jogo é uma livre adaptação de uma prática norteada por Kadu Garcia em diálogo com outro, orientado por Ana Luisa Cardoso. As práticas foram realizadas no curso de bacharelado em Teatro no extinto Centro Universitário da Cidade, no Rio de Janeiro. As práxis foram reinventadas pelo autor do artigo, recebendo elementos adicionais.



mencionadas mais lhes havia chamado a atenção. “Eu quero comer maçã”, frase dita por Mari, foi a eleita.

Posteriormente, prosseguiu-se com as instruções: quando eu dissesse: “Um!”, eles deveriam caminhar pelo espaço; “Dois!”, correr; “Três!”, dizer a frase: “Eu quero uma maçã”; “Quatro!”, dar um salto; “Cinco!”, formar duplas ou trio. Os artistas deveriam dizer a frase escolhida de acordo com a maneira como fosse dita a palavra “Três”, ou seja, se fosse dita cantando, deveriam cantar a frase, se fosse dita chorando, deveriam dizer a frase chorando. Outro detalhe é que somente poderiam *desformar* a dupla ou trio, após eu dizer “Cinco!” novamente. Enquanto não houvesse o comando, prosseguiriam com a prática com seu(s) parceiro(s): correriam, caminhariam e pulariam de mãos dadas.

Outro adicional remete ao clássico “morto e vivo”. Ao comando de “Morto!”, os colaboradores deveriam agachar, enquanto o comando “Vivo!”, indicava a retomada da postura. Caso alguém se confundisse e executasse algo diferente do solicitado, eu chamava a atenção e mandava para o “cantinho da reflexão”. O clima era de profundo engajamento na prática. A impressão era de que a complexidade e quantidade de códigos a serem obedecidos os desafiavam a corresponder com flexibilidade e competência e isso lhes despertava prazer.

Em momentos de advertência as reações eram as mais diversas: Myka, por exemplo, abaixou a cabeça e contorceu as pernas, demonstrando vergonha. Isso ficava bastante evidente quando ela estava no cantinho da reflexão. Quando me ouviu dizer “Aiaiai, que vergonha hein?” deu pequenos pulos contra a parede e contorceu ainda mais as pernas. Cássia, por exemplo, ficava irritada, fazendo “beicinho”, cruzando os braços com rebeldia. Anderson esbugalhou os olhos e expressou-se com cara de desentendido. Victor expressava-se de maneira tímida e comedida, ingênua, transmitindo certa doçura. Cada um ali se expressou de maneira muito particular. Mari observava tudo com profundo interesse, parecia querer ver “o circo pegar fogo”. Ela foi a única que conseguiu se safar e não recebeu advertência durante todo o jogo.

No meio de toda a dinâmica de correspondência aos “códigos”, as ações solicitadas eram inusitadas. Nesse encontro, deveriam se transformar em um eletrodoméstico, que realizassem movimentos dignos de um super-herói, que incorporassem algum animal e performassem cozinhando como um campeão do *Masterchef*. Os colaboradores permaneciam ocupados executando códigos o quanto possível, até que as performances imprevisíveis fossem solicitadas. Assim, evitou-se que suas mentes lhes pregassem peças. Eles deveriam confiar no imediatismo da



ação em si, na execução do que lhes foi solicitado. Trata-se de confiar na descoberta do fazer, do aqui-agora em detrimento do eventual planejamento.

Quando executavam alguma dessas ações indicadas, os que chamavam mais atenção eram convidados a apresentarem-se, enquanto os demais assistiam.

A primeira demanda foi a de transformarem-se em um eletrodoméstico. A orientação deu-se no sentido de que toda a ação fosse voltada para a plateia. Além disso, os colaboradores deveriam agradecer sempre que percebessem o riso de algum colega. Esse processo faz com que o artista tome consciência de todos os momentos risíveis e, conseqüentemente, dos elementos cômicos de sua performance. Cássia e Myka foram convocadas para performar. Cada uma realizava movimentos distintos que lembravam algum tipo de máquina que eu não soube identificar. Pedi que Cássia se apresentasse com seu nome de eletrodoméstico. Após titubear milésimos de segundos, ela disse “Liquidalena”, despertando o riso entre os colegas.

Contagiado pelo espírito brincante da sala de pesquisa, acabei soltando uma piadinha: “Liquidalena, fiquei sabendo que você veio diretamente de uma liquidação”. Naquele momento, percebi que aquela atmosfera de liberdade adquiria cada vez mais força. Myka apresentou-se como “Bateratudo”. Os movimentos de ambas, especialmente de Myka, eram muito intensos e sua partitura fazia com que seu pescoço se enrijecesse, voltando seu rosto para baixo. Reiteradas orientações fizeram com que os participantes executassem as ações olhando para a plateia.

As duas colaboradoras foram orientadas a realizar seus movimentos em câmera lenta, explicando os “porquês” e o que de fato acontecia. Se sua movimentação implicava rotação dos braços, por exemplo, elas deveriam justificar os mecanismos acionados no eletrodoméstico de acordo com aquela movimentação específica.

Posteriormente, as duas deveriam fundir-se em um novo eletrodoméstico, para tanto, iniciei a contagem regressiva. Alarmadas, elas se juntaram, organizando seus corpos para formarem um novo equipamento. Elas deveriam dizer juntas, sem combinação prévia, o nome do eletrodoméstico criado. “Bateratudo!”, elas disseram buscando conexão por leitura labial. Pedi, então, para ver o eletrodoméstico em ação. Com as mãos dadas, em uma posição nada cotidiana e os joelhos flexionados, elas tornaram visível o novo eletrodoméstico, fazendo-nos gargalhar.

Para a segunda demanda, deveriam emanar poderes dignos de um super-herói. Mari, Victor e Anderson chamaram a atenção, então assumiram a frente. Mari apresentou-se como “a

super loira”. Sua movimentação basicamente se resumia a jogar os cabelos para trás de maneira sensual. Quando perguntada sobre seus poderes, ela respondeu: “Ter cabelos sedosos”, despertando-nos o riso. Anderson apresentou-se como o super barba preta. Seus movimentos implicavam a expansão dos braços de maneira sinuosa. Quando executou a ação em câmera lenta, ele alegou fazer sair *glitter* e purpurina. Já Victor apresentou-se como “O Super boné-preto”. Ele se movimentava de maneira sensual e feminina. Sua movimentação possuía similaridades à de Mari, entretanto, para jogar os cabelos imaginários para trás, ele utilizava toda a coluna, dirigindo-a para baixo, subindo posteriormente de maneira sensual. Vê-lo realizar o movimento em câmera lenta era hilário. Ter a sedução capaz de paralisar “as inimigas” foi a explicação dada por ele quando questionado.

Para a terceira demanda, deveriam se transformar em animais. Anderson, Cássia e Mari assumiram a posição da frente. Mari realizava movimentos felinos e exibicionistas. Ela apresentou-se como “leão jubão”, deixando sua voz mais grave. Ao vê-la explorar o lado masculino frágil e manso de um leão, o grupo riu de sua performance. Cássia fazia movimentos de voo e apresentou-se como “borboletinha da cozinha”, fazendo-nos cair em gargalhadas, não apenas pela referência à música infantil bastante conhecida, como também pela maneira infantil e manhosa empregada. Anderson fazia movimentos e sons exagerados de macaco e se apresentou apenas como “macaco”, despertando riso pela literalidade em sua apresentação sem um nome específico.

Mari estava um pouco mais retraída e resistente para olhar diretamente a plateia. Foi necessário lembrá-la algumas vezes de estabelecer esse contato visual. Provavelmente, o fato de estar engatinhando dificultou-lhe o contato direto com os espectadores, afinal, ela deveria fazer um esforço maior de olhar para cima, ao mesmo tempo em que realizava suas ações. Após alguns alertas, ela conseguiu manter este contato e sua potencialidade cômica voltou a se manifestar.

Como última demanda do exercício, os atores deveriam cozinhar como um campeão do *Masterchef*. Victor, Myka e Anderson foram chamados à frente. Victor realizava movimentos rápidos de corte com as mãos, enquanto Myka, aparentemente, usava uma frigideira imaginária e Anderson manipulava alguns ingredientes não decifrados. Na sequência, foram solicitados, um por um, a se apresentarem como campeões de *Masterchef* de determinado país.

Era engraçado vê-los tentar fazer um sotaque oriental. Anderson franziu tanto a testa e, sem falar absolutamente nada, já despertava gargalhadas. Seus olhos, de certa forma similares

a olhos asiáticos, devido à contração facial. Myka, enquanto realizava sua movimentação em câmera lenta, explicou que gratinava “camarão e balatinhas” (camarão e baratinhas) na frigideira, fazendo-nos rir. Victor, por sua vez, emitiu uma voz mais aguda, cuja sonoridade destacava-se em alguns momentos como um carro falhando o motor. Era comum percebê-los rindo uns dos outros ou até de si próprios enquanto performavam. A variada gama de características cômicas expressas pelos colaboradores, denunciava e expunha a ingenuidade dos clowns que ali nasciam. Quanto mais expunham esse aspecto ingênuo, mais revelavam-se suas faces paspalhas e, em consequência disso, provocavam o riso no restante do grupo.

Para Burnier (2001. p.209): “O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um”. Segundo o autor, clown não é uma personagem pronta, “mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos...”. Ou seja, para ele, o *clown* diz respeito à ampliação de características peculiares e inerentes ao artista, tais como suas debilidades e ingenuidades.

Com relação à ampliação dessas características, observei que os alunos encontravam a comicidade em aspectos distintos, ora ampliando características ingênuas ao transparecerem a incompreensão acerca de algo, assumindo suas debilidades; ora revelando inflexibilidade e incapacidade de corresponder às expectativas com competência. Myka, por exemplo, encontrava a comicidade – sobretudo - no conteúdo sagaz de suas palavras, na maneira de enunciá-las; Victor, na sonoridade “extra-cotidiana” da voz; Anderson, no exagero de suas expressões faciais e em seu estado visivelmente perdido. Ambos nos fizeram rir, também por outras razões, mas naquele momento cada um apegou-se a características performáticas pessoais específicas. Eles demonstravam gerenciá-las, engajados em sua manutenção – conscientemente ou não.

### **Segundo Encontro (18/05/2019)**

#### **Só três ou três tá bom?**

**Local:** Academia de Dança Andréia Gaia, Uberaba–MG

**Duração:** 3 horas e meia

**Objetivos:** Ampliar a percepção de si, do outro, do espaço; praticar a *Desforma*; Exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva).

### Colaboradores presentes:

- Anderson
- Myka
- Victor

### Exercícios utilizados

- Aquecimento (percepção + imagens)
- *Desforma* (caça + batallha de dança)
- Fila da imitação
- Olhar com o nariz (foco)
- Buscar objeto com o nariz
- Dança das cadeiras (Morte com objetos)
- 1,2,3,4,5, morto, vivo

Antes de dar início às práticas, fui mais uma vez tomado pela insegurança. Havia somente três colaboradores e eu me perguntava se as práticas teriam rendimento. Estavam presentes Myka, Victor e Anderson. Eles, provavelmente, estavam menos preocupados que eu, entretanto, a expressão em seus rostos era de pouca energia e vitalidade. Precisávamos reverter este quadro.

Um dos exercícios que pretendia propor não seria realizado por falta de recursos. A corda que eu levei, elemento fundamental à proposta, era fina demais e não trazia qualquer instabilidade para a prática - que dependia dessa premissa. Entretanto, o espaço disponibilizado já estava pronto e eu definitivamente nada confiante – precisava seguir adiante e fazer com que o encontro fosse produtivo.

Figura 6 – Organizados, porém relaxados.



### Aquecimento (percepção + imagens)

Solicitei que os três participantes se deitassem em uma parte da sala. Seus corpos deveriam buscar uma forma organizada, tão ordenada quanto possível. Anderson perguntou-me o que eu queria dizer com “organizada”. Pedi que ele pensasse em seu corpo como se estivesse de pé, de uma maneira formal: pés paralelos, braços ao longo do corpo, coluna ereta. Enquanto Victor e Myka estavam organizados, porém relaxados, Anderson estava tenso e com o corpo duro. Seus braços não estavam entregues ao solo, ao contrário, estavam contidos, pressionando as laterais do tronco e do quadril. Pensei, por poucos segundos em aconselhá-lo a relaxar, entretanto, acreditei que seu entendimento poderia ser interessante para o processo de algum modo. Se já havia a característica de formalidade, ainda que exacerbada, por que eu iria interferir em seu entendimento?

Inicialmente, voltei o foco da prática para suas percepções: solicitei que observassem como estavam suas respirações, quais partes do corpo tocavam o chão, qual a temperatura do piso, se identificavam tensões musculares, como estava a energia de cada um deles, se estavam cansados ou com sono, se havia algum desconforto gerado pela formalidade da disposição corporal.

Tocava, ao fundo, uma música instrumental relaxante. Pedi então que imaginassem estar em uma bonita tarde, caminhando por um grande campo coberto por grama. Seus corpos podiam sentir o frescor da brisa durante a trajetória. O fim do campo se configurava no horizonte. Conforme seguiam a caminhada, a dedução se confirmava: havia um penhasco. Eles olhavam para baixo e percebiam que logo ali havia um rio. Ao olhar para ele, seria possível sentir a sensação de a água retribuir o olhar e, finalmente, os devolveu. O rio os convidava para um mergulho.

### Desforma (caça + batalha de dança)

Disse-lhes que faria uma contagem regressiva de 10 a 0 e, conforme a numeração decrescia, o desejo de pular se intensificava. Eles pulariam quando eu chegasse no zero. Ao entrar em contato com a água, distinguem nela algo estranho: a correnteza está desordenando o corpo, tornando-o *desforme*. Seu aspecto está cada vez menos cotidiano.

Pedi para que seguissem investigando este corpo *desforme*, movimentando-se continuamente e rompendo com os padrões e posturas encontradas, ou seja, exercitando um processo de (des)formação continuada, de busca por novas posturas corporais que fugissem das



referências cotidianas. Cada um ali parecia vir de um planeta distinto: os corpos estavam carregados de particularidades, idiosincrasias, personalidades.

Recomendei que, cada um no seu tempo, saísse do nível baixo e perpassasse pelos níveis médio e alto. Anderson rapidamente pôs-se de pé. Ele estava bastante engajado e interessado em explorar diferentes dinâmicas. Myka e Victor permaneceram deitados durante algum tempo, respeitando seus ritmos e processos investigativos. As características íntimas iam-se intensificando com o passar da experiência na atividade.

Após deixá-los explorar um pouco os níveis alto, médio e baixo, solicitei que investigassem a emissão de sons. Alerttei-os para que não utilizassem a comunicação verbal. Assim como o corpo, a voz deveria acompanhar a característica *desforme*: sons com características igualmente peculiares. Anderson começou a soprar: assimilei a sonoridade a uma noite fria acompanhada de ventania. Ao mesmo tempo em que soprava, sua coluna se inclinava para frente e seus braços se movimentavam para todas as direções. Myka explorava principalmente o nível médio e sua movimentação possuía qualidades especialmente sinuosas, curvilíneas e ligadas. A sonoridade emitida remetia a grunhidos, rosnadas e rugidos. Era impossível não associar sua imagem à de um felino. Alguns minutos depois, ela começou a explorar, já no nível

Figura 7 - *Desforma*.



médio alto, os braços apontados para trás, ligeiramente para cima e os dedos separados e enrijecidos.

Anderson explorava diferentes dinâmicas de velocidade, um corpo cujos braços e dedos faziam movimentos de onda, sua imagem lembrava a de uma água viva com maior tonicidade.



Seus joelhos estavam flexionados e suas pernas se movimentavam pouco, servindo de base, expressando-se com maior intensidade pelos membros superiores. Os sons que ele emitia continuavam relacionados a sopro, alterando variantes de acordo com a movimentação corporal. Victor, assim como Anderson, expressava-se principalmente do tronco para cima, porém, sua movimentação tinha maior ênfase na coluna do que nos braços. Seus membros se mexiam pouco e sua investigação sonora se iniciou com assobios.

Recomendei que explorassem diferentes dinâmicas a partir da noção de corpo e voz *desformes* encontrados. Se estivessem explorando movimentação com maior comedimento deveriam exagerar. Se os movimentos eram mais lentos, deveriam explorar uma maior agilidade, isso foi indicado para os sons com relação ao volume, velocidade e intensidade. Após poucos minutos explorando, recomendei que se deitassem no chão sem perder a característica *desforme* encontrada e apaguei as luzes.

Disse-lhes que estavam em uma floresta, dormindo e que, quando a luz se acendesse, eles deveriam despertar e traçar estratégias de caça e colheita sem utilizar a comunicação verbal. A comunicação se daria por meio da expressão corpóreo-vocal imbuída da característica *desforme*, sempre buscando soluções, caminhos não verbais durante suas performances.

Ao acender as luzes, eles foram despertando. Anderson despertou-se no nível baixo, sua perna esquerda, ereta, enrijecida, foi a primeira parte do corpo a dar sinal de vida apontando para o alto. Seus braços igualmente estavam esticados paralelos à cabeça. Victor, de joelhos, esticou os braços para cima, enquanto emitia sons agudos e prolongados com a vogal “u”, o som emitido soava como “hum”. Seu corpo possuía bastante tonicidade muscular.

Myka utilizava um corpo mais largado, com menor tonicidade muscular, remetia a uma boneca de pano que fora deixada no chão. Suas pernas estavam flexionadas para a esquerda e

Figura 8 - Interação



Figura 9 - Zerinho ou 1



seus braços estavam jogados ao longo do corpo. Ela emitia sons ainda mais agudos que o de Victor com sonoridade de “nham, nham, nham”.

Myka exagerava na rebolada durante o deslocamento, tinha o tronco quase sempre projetado para a frente, na direção do chão, por isso seu joelho ficava mais flexionado que o usual. Estranhamente, durante todo o jogo, ela se comunicou apenas utilizando este som com várias intenções e flexões diferentes. Seu “nham nham”

adquiria novos significados a partir do que ela queria dizer. A sensação, ao olhar de fora, era a de que havia muita fluência no “nham, nham” e ela totalmente segura do que dizia e de ser perfeitamente compreendida por todos. Todos se deslocavam com o joelho mais flexionados do que o normal. Myka utilizava movimentos mais curvilíneos e contínuos, enquanto Victor utilizava movimentos mais duros e destacados em alguns momentos. Anderson divertia-se bastante durante o processo de comunicação não-verbal para elaborar estratégias de caça e colheita. Houve um momento em que Myka fez movimentos como se tivesse um machado nas mãos, muito provavelmente sugerindo qual estratégia gostaria de utilizar. Anderson jogou-se no chão e fez movimentos iguais aos de um peixe, como quem sugere outra coisa a ser feita: pesca!

Desde o início, o corpo *desforme* perdeu um pouco de potência. Certa cotidianidade os invadiu após o despertar. Todos estavam mais bípedes, mais eretos do que durante o processo de investigação anterior. Ainda havia resquícios da *desformação*, principalmente na sonoridade emitida, entretanto, meu intuito era vê-los tão *desformes* quanto na investigação anterior.

A comunicação entre eles fluía muitíssimo bem. O diálogo ocorria por meio de sons e pela movimentação dos seus corpos. Em alguns momentos, junto à fala estranha e *desforme*, com o corpo descreviam o que gostariam de dizer, fazendo algumas mímicas. Hesitei em interferir ou alertá-los a retornar para a *desformação*, afinal, não haviam perdido completamente a noção da *desforma* e a emissão de sons estava bem, portanto, deixar fluir.

A situação dos três, incluindo a Myka, remetia-me muito a uma espécie de desenho animado repleto de personagens estranhas, cheias de particularidades. Toda a situação, especialmente a sonoridade e a boa capacidade de diálogo dos colaboradores, fez com que eu seguisse o riso diversas vezes para não tremer a captura de imagens. Nem era possível me controlar.

Por esta razão, alguns registros, além de saírem tremidos, saíram com a minha risada de monstro ao fundo.

Após alguns minutos, eles já haviam conseguido caçar. Eu lhes disse que aquela comida poderia alimentar somente um dos três e que eles deveriam resolver quem seria o ganhador em uma disputa de dança. Eles decidiram tirar na sorte quem começaria: começou por Anderson, depois a Myka e por último Victor. As danças ficaram hilárias, entretanto, a característica da *desforma* atingiu seu limite da imperceptibilidade. Apesar das características cômicas, não houve nada que diferenciasse aquela dança, da dança que eles fazem na fila da imitação. Na última decisão, Myka e Victor decidiram no ímpar ou par, Myka ganhou comemorando e Victor, imediatamente cruzou os braços, emburrado. Como não havia som, Myka, além de dançar, cantou a própria música enquanto dançava de maneira desengonçada, até ser expulsa por Victor, que a enxotou e dançou de maneira exibicionista, como se fosse o melhor dentre eles. Ele dançou de maneira dura e marcada, mudando a coreografia a cada dez segundos como se dançasse músicas diferentes. Seus movimentos eram acompanhados de provocações e risadas de deboches de Myka. Enquanto isso, Anderson, distraído, ensaiava alguns passos sozinho.

Victor, irritado, pegou a comida (imaginária) que estava no chão como se tivesse certeza de que ele tivesse ganhado. Anderson percebeu e pegou o restante que sobrara. Myka tenta pegar comida com ambos e não consegue, porque eles são mais altos e colocam a comida para cima. Ela desiste, entristecida e Victor decide compartilhar a comida com ela. Eles se abraçam. Anderson arregala os olhos sem entender o que está acontecendo. Os olhos arregalados e a cara de estupidez, como se estivesse perdido, eram hilários!

Minha impressão era a de que eles estavam muito engajados no jogo, especialmente na disputa de dança. Em momento algum, utilizaram a comunicação verbal, tampouco utilizaram a emissão de sons que se parecessem ou lembrassem as vozes do cotidiano. Entretanto, as características riquíssimas de *desformação*, que investigaram minutos antes, esvaíram-se rapidamente no decorrer dessa prática.

### **Fila da imitação**

Pedi aos três que se organizassem em fila indiana. Faríamos novamente o exercício da fila da imitação. Além dos movimentos soltos, exagerados e ridículos usuais que eu havia pedido no primeiro encontro, desta vez eu indiquei algumas imagens específicas. Pedi que se imaginassem produzindo um evento grandioso. Assim surgiram situações cômicas: Myka, ajeitando os cabelos de maneira exibicionista e exagerada; Victor, vestindo uma espécie de meia-

calça nas pernas com sensualidade; Anderson, olhando-se no espelho imaginário enquanto ajeita a gravata de maneira séria e elegante.

Outra imagem sugerida por mim foi a de super-heróis que salvam seus melhores amigos. Victor fez várias poses exibindo sua força e seus músculos (seguramente imaginários). Todos riram, inclusive eu, porque ele é magrinho, o que fazia soar patético o seu exibicionismo. Myka corria para todos os lados com um braço erguido de maneira desvairada.

Percebi que, quando suas movimentações tinham uma imagem concreta associada a um objetivo claro, eles conseguiam explorar a comicidade com maior liberdade e naturalidade. Pareciam explorar novos caminhos sem travas, sem se sentirem perdidos em relação ao próximo passo.

Figura 10 - Myka, Victor e Anderson



### **Olhar com o nariz (foco)**

Fizemos este exercício durante poucos minutos. Ambos bastante envolvidos com o exercício e compreendendo suas necessidades e especificidades. Deixei-os permanecer na prática cerca de três a cinco minutos, sem qualquer interferência minha, pois a execução estava excelente.

### **Busca de objetos com o nariz**

Solicitei que trouxessem para o encontro dois objetos já devidamente posicionados em um dos extremos da sala. Eles deveriam, um por vez, buscar um de seus pertences mantendo o olhar com o nariz para alguém que olhasse de volta. Caso houvesse necessidade de constatar a

localização do objeto ou se havia algo no caminho, por exemplo, eles deveriam suspender o deslocamento e olhar com o nariz na direção desejada.

Posteriormente, retomariam o olhar com o nariz para outra pessoa e continuariam se deslocando até o objeto para pegá-lo. Caso eles perdessem a concentração e errassem, deveriam repetir o erro três vezes. Se, por exemplo, a pessoa que acompanhava o participante se distraísse e parasse de acompanhar suas ações e, ainda assim, ele desse prosseguimento para o deslocamento ou ação de pegar o objeto, deveria voltar sua movimentação corporal e repeti-la três vezes de trás para frente, tentando resgatar, reproduzir o momento exato onde o erro aconteceu.

Após a execução do erro, o participante retomaria o exercício normalmente até dispor dos objetos em mãos. A repetição das ações tem por objetivo conscientizar o integrante de seus erros, muitas vezes motivando o riso do espectador. Repetindo o erro, o indivíduo, além de evidenciá-lo, começa a entender o que há de risível na repetição e no erro, assim, passa a utilizá-la como aliada de sua expressividade cômica.

Outra regra do jogo, assim como no “1,2,3,4,5, morto, vivo” é a de agradecer sempre que alguém ri. Este é outro ponto cujo objetivo é o de conscientizar o ator de ações que provocam riso em outra pessoa. É fundamental que o artista cômico perceba quais os aspectos risíveis com os quais pode contar em cena; é precioso que saiba quais são as características/ações da potência geradora de riso.

É muito comum que os demais aprendizes assistam a performance do colega, riam quando ele hesita em tropeçar sobre algo, ou quando tateia no espaço acreditando que o objeto esteja por ali, especialmente quando a mão do participante passa perto do objeto diversas vezes e em nenhuma delas acerta o objeto. Portanto, o engano, o equívoco, a posição patética de quem não controla a situação são contribuições para o efeito cômico.

Henri Bergson (1983) fala da ausência de flexibilidade como característica risível. O participante dotado de fragilidades e equívocos não encontra adequação às barreiras impostas, ou seja, às dificuldades do jogo. Anderson, Myka e Victor pegaram o objeto sem grandes problemas. Os risos surgiram destes pequenos momentos de dúvida, de quando o participante tinha a oportunidade de parar e conferir o espaço, mas preferiam confiar, tolamente, em suas (in)capacidades.



## Dança das cadeiras (morte com objetos)

Figura 11 - Fila das cadeiras e da morte



Demos início ao jogo da dança das cadeiras, como no primeiro encontro. Entretanto, desta vez haveria um diferencial: os objetos que haviam trazido de suas casas e rastreados como parte do exercício anterior deveriam ser incluídos como elementos fundamentais em suas mortes, sendo utilizados tanto em sentido literal, quanto ressignificados. Uma bola de pingue-pongue poderia ser simplesmente aquilo que ela é: uma bola de ping-pong ou poderia, sendo ressignificada, uma granada, dependendo do que o ator pretendesse expressar na apresentação do breve momento de morte em cena.

Solicitei que não planejassem a morte. Durante a ação cênica tocava uma música e eles agiriam em torno de dois *puffs*; na interrupção da música, aquele que não conseguisse se sentar, deveria morrer. A interrupção da música provocaria a morte em cena daquele que não conseguisse se sentar no *puff*. O intuito era o de eles deixarem-se levar pelo aqui agora e gozar a descoberta do momento presente. Tentar reproduzir uma cena prévia e mentalmente planejada quase sempre enfraquece, e muito, o potencial cômico do momento.

Durante a caminhada ao redor dos *puffs*, eles já se divertiam. Era possível ver momentos alternados de tensão para manterem-se no jogo e outros de descontração em que eles faziam dancinhas compatíveis com a música tocada. Victor levou um boné e um chinelo; Myka, um par de óculos de sol e uma toalha; Anderson, uma chave e uma jaqueta.

O boné de Victor foi ressignificado como uma máscara de oxigênio. Ele aparentemente havia adentrado em um local, cujo ar não parecia saudável, então ele levou o boné à frente do rosto como uma máscara de oxigênio, porém, foi tarde demais. Todos nós caímos na gargalhada. Eu, particularmente, por dois motivos: pelo inusitado – eu definitivamente não estava



esperando que o boné fosse ser utilizado com aquela finalidade – e pela habilidade corporal durante o desmaio. A instabilidade gerada na coluna realmente deu a impressão de tontura e desmaio por asfixia. Em uma segunda rodada da dança das cadeiras, ele utilizou seu chinelo como espingarda, que ricocheteou rendendo-lhe uma pancada na cabeça que culminou em seu desmaio. Novamente, o inusitado e a habilidade corporal nos levaram ao riso.

Myka utilizou as astes dos óculos como rédeas para cavalo. O modo patético com o qual ela demonstrava cavalgar foi bastante divertido. Especialmente quando o “cavalo” empinou, derrubando-a no chão. Seu segundo objeto foi uma toalha vermelha ressignificada como cobra que a picou. Este momento não teve muito efeito cômico, provavelmente, pelo modo como a situação ocorreu: ela estava sentada em um dos *puffs*, olhou para a toalha, pegou-a com a mão e simulou o ataque. Desfrutar da situação, perceber nela o risco, viver o drama do perigo – ou quem sabe, lutar contra a serpente – e, por fim, trazer a morte trágica, renderia maior comicidade à performance,

Anderson utilizou sua jaqueta como se fosse um paraquedas. O exagero em sua expressão facial e olhos arregalados nos trouxe divertimento. Ele se jogou sobre um dos *puffs* e abriu os braços de maneira exagerada e patética. Sua morte ocorreu quando ele se chocou contra algo, provavelmente o chão. Seu segundo objeto foi a chave, o único objeto que, de certo modo não foi ressignificado. Ele “abriu” a cabeça com a chave com uma expressão patética deixando-nos intrigados, confusos e simultaneamente com um sorriso no rosto.

### 1, 2, 3, 4, 5, morto-vivo

Iniciamos a prática definindo qual seria a frase correspondente ao número três. Cada um disse uma frase aleatória, uma delas era “Eu gosto de uva passa” e outra era “Corri no asfalto amarelo”. Decidimos juntá-las, formando a frase “Uva passa no asfalto amarelo”. Estabeleci um novo comando para o número três. No jogo realizado no primeiro dia, eles deveriam dizer a frase com a mesma intenção com a qual eu dizia o número. Se eu dissesse três demonstrando irritação, eles deveriam dizer a frase com a mesma intenção. Além disso, se eu dissesse “TRÊS na igreja” ou “TRÊS no carnaval” eles deveriam dizer a frase como se estivessem nestes lugares e situações. Cada indicação exigia um comportamento/intenção diferente dos participantes.

Mesmo nos comandos mais simples como 1 (caminhar) e 2 (correr) eles estavam empolgados, engajados e divertindo-se com o jogo. Entretanto, era possível perceber uma forte energia de comicidade quando eu propunha o comando de número três em determinado local/situação. Houve um momento em que eu disse “É três em um assalto”. A Myka, de maneira

histórica, apontou uma arma imaginária, claro, na direção de Anderson e Victor e falou com desespero patético tentando soar imponente “Uva passa no asfalto amarelo” fazendo-me gargalhar alto. Anderson novamente arregalava os olhos e olhava em todas as direções, perdido, enquanto Victor apontava de volta uma arma para a Myka e revidava a frase com seriedade. Ela fazia um biquinho engraçado que dava a impressão de tentar mostrar-se séria, mas não conseguia. Ela provavelmente criava a tensão nos lábios tentando segurar o riso e isso me fazia ter vontade de rir também.

Conforme o jogo fluía, eu me sentia não mais como uma voz externa, não mais apartado da ação. Sentia-me tão envolvido pela dinâmica estabelecida ali, que não pensava nas situações atreladas ao comando de número três. As situações simplesmente pulsavam em sintonia com a vivacidade da participação: era três no maternal, no coral da igreja, no “The Voice Brasil”. Era natural que a prática como condutor me trouxesse maior segurança e eu também esperava me divertir, entretanto, a sensação que eu tive ali era de que minha participação havia se ressignificado. Era como se, ao mesmo tempo em que os guiava, meu palhaço interior fosse alimentado, meu lado patético, ridículo igualmente se intensificasse e eu sentisse como se uma porta abrisse para dar boas-vindas a essas minhas características. As palavras e as sugestões de condução dos colaboradores em sua expressão cômica pareciam mais certeiras e oriundas de um novo lugar, o lugar da comicidade que também me habitava.

Assim como no primeiro encontro, além de todos os comandos, eu os conduzia a improvisos inusitados, apelando para que não pensassem antes de executar o que foi pedido. Durante a prática, solicitei que exibissem suas habilidades como massagistas. A movimentação de Anderson foi de longe a que mais chamou a atenção: ele “massageava” a pilastra do centro da sala de maneira absolutamente ridícula. Ele alisava a coluna com as mãos, enquanto enroscava sua perna esquerda. O movimento sugeria uma mistura de *pole dance* com massagem erótica. Sua expressão facial tinha uma mistura de erotismo e ingenuidade hilária. Pedi que se posicionasse de maneira central, enquanto Victor e Myka assistiam a performance. Pedi que repetisse a massagem “olhando com o nariz” para seus colegas e agradecesse sempre que alguém risse, o que aconteceu diversas vezes. Solicitei que também realizasse os movimentos da massagem em câmera lenta. Ao realizar os movimentos mais lentamente, ele evidenciava um movimento com a cabeça, como se dissesse “sim”, e aquilo soava ainda mais patético. Além disso, pedi que apresentasse seu nome francês e descrevesse sua técnica de massagem enquanto realizava os movimentos com lentidão.

Outro momento foi quando eu pedi que exibissem suas habilidades como cabeleireiros. Myka chamou minha atenção fazendo movimentos amplos e inusitados. Solicitei então que ela se posicionasse de maneira central, enquanto Victor e Anderson assistiam. Pedi que apresentasse seu nome de cabeleireira jamaicana e repetisse sua movimentação em câmera lenta enquanto explicava o que acontecia ali. Sua performance nos divertiu, especialmente porque Myka se divertia muito enquanto fazia. Tudo que ela dizia transbordava felicidade. Mais do que o como ela fazia ou o que ela dizia, o estado de alegria pela simplicidade soava um tanto quanto patético e tornava a situação engraçada.

Posteriormente, disse que ouvi boatos de que, além de cabeleireira, ela era bruxa e fazia feitiços para deixar os cabelos bonitos. Ela me deu bronca dizendo que era segredo, mas aceitou quando pedi que desse uma amostra de um de seus feitiços. Enquanto mexia em um suposto caldeirão, ela recitava: “Asa de urubu. Pena de galinha. Transforme este cabelo em uma paininha”. Mesmo sem saber o significado de paininha, Anderson, Victor e eu rimos. Acredito que nenhum de nós esperava que ela fosse literalmente recitar um feitiço rimado. A alegria com que ela se movia e falava era demasiado ridícula e contagiante.

Após finalizar com Myka, solicitei que exibissem um golpe de artes marciais. Victor subiu em um dos *puffs*, pulou e fez um movimento que remetia a karatê. Ele fazia um movimento descendente com o braço direito e a palma da mão enrijecida como se fosse uma faca cortando para baixo. Foi o que mais me chamou a atenção. Pedi que repetisse o gesto em câmera lenta enquanto nos “olhava com o nariz”. O simples fato de fazer a ação olhando com o nariz dava um ar patético e ridículo à ação. Acredito que isso ocorra porque quando o contribuinte volta o seu olhar para o outro é como se pedisse atenção, como se pedisse o foco. É como se o que ele tivesse para fazer fosse muito importante.

O palhaço precisa do olhar do outro para viver, para que suas ações tenham sentido. Ele precisa de certo modo exhibir suas façanhas, nem sempre incríveis, ao mundo. Lembro-me de quando era criança e ia a clubes com piscina. Eu e meu primo pedíamos atenção de qualquer adulto que estivesse conosco para que vissem nossos atos, definitivamente nada incríveis, como pular na água e mergulhar tampando o nariz com os dedos. Ao voltar o olhar para fora, a impressão de que o participante pede por atenção a algo que não tem nada de espetacular, caindo imediatamente no âmbito do ridículo, do patético. Com o Victor não foi diferente. Caímos na gargalhada tão logo ele voltou seu olhar para nós, pulando toscamente do *puff* como se fora um grande feito.

Depois, solicitei que apresentasse seu nome de lutador asiático e informei-lhe que ouvira boatos de que ele se apaixonara por outra lutadora. Pedi que Myka entrasse em cena com Victor e ela atendeu prontamente. Pedi também que ela exibisse seu golpe olhando para nós e ela o fez de maneira desengonçada. Eles se complementaram muito bem em cena. Victor possui habilidades corporais e executava movimentos limpos e belos. Myka era o oposto: caótica. A dinâmica da dupla deixava a situação ainda mais divertida, em função do contraste entre eles, que destacava as características de cada um.

Disse que tinha ouvido falar sobre uma habilidade secreta cuja particularidade seria a de eles se fundirem para derrotar inimigos. Eles se olharam como se dissessem uns para os outros “Agora complicou”. Eu fazia uma contagem de um a dez e, chegando no dez, eles deveriam estar fundidos. A situação era hilária. Ao fim da contagem, eles estavam de mãos dadas, com os braços estranhamente enroscados, entrelaçados como dois dançarinos de tango ao fim de uma apresentação. Victor ficou atrás de Myka e a luta deles ficou ainda mais ridícula e engraçada após a fusão. Solicitei que exibissem mais a dinâmica de luta. “Inimigos se aproximam pela direita”, “Inimigos se aproximam pela esquerda”, “Inimigos se aproximam por todos os lados”, eu dizia. Cada comando implicava a devida resposta ao problema indicado e era hilário. Victor sério, solene, belo, patético. Myka histérica, desajeitada, grotesca, patética. Uma dupla perfeita para nos fazer rir.

Outra indicação foi quando eu disse: “soube que ele pediu seu amor em casamento com um golpe de arte marcial”. Ele se afastou, fez uma sequência de movimentos como os do *tai chi chuan*, ajoelhou-se e entregou o que seria um falso anel. A plasticidade de seus movimentos era muito bonita. Quando se pôs de joelhos com agilidade e Myka reagiu com falsa reação de surpresa, caímos na gargalhada.

Ao fim do exercício, pedi que mostrassem suas habilidades de maquiadores com um cliente imaginário. Os três atraíram a minha atenção. Anderson aparentemente esfarelava algum pó com as mãos e soprava de maneira feminina com a palma da mão aberta, o que deixava a situação hilária porque Anderson possui uma linguagem corporal bastante masculina. Victor fazia um gesto como se passasse batom em lábios gigantes. Myka fazia movimentos exagerados com uma espécie de pincel grande e pintava o suposto rosto como se fosse uma tela, fazendo movimentos bruscos em áreas distintas. Pedi que cada um fizesse seu movimento em câmera lenta, olhando para mim com a ponta do nariz e apresentassem seus nomes de ilustres maquiadores franceses.

Para finalizar, pedi que dissessem uma frase em francês ao final da movimentação, como se fosse um comercial internacional de maquiagem. A maneira patética com que tentavam formular frases em uma língua que não dominavam era hilariante – especialmente Anderson que fazia biquinho após soprar o pó de sua maquiagem. O contraste do feminino com o masculino soava ridículo.

### **Terceiro Encontro – (25/05/2019)**

#### **Não olha pra dentro agora!**

**Local:** Academia de Dança Andréia Gaia, Uberaba-MG.

**Duração:** 3 horas e meia

**Objetivos:** Ampliar a percepção de si, do outro, do espaço; exercitar a *Desforma*; exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva).

#### **Colaboradores:**

- Anderson
- Cássia
- Mari
- Pedro
- Pretta
- Stephany
- Victor

#### **Exercícios utilizados:**

- Aquecimento (percepção + imagens + espreguiçar ativo)
- Dança pessoal (+ apropriação da dança do outro)
- Fila da imitação
- Dança das cadeiras (morte)
- Dança das cadeiras (morte com objetos)
- Olhar com o nariz (foco)
- Olhar com o nariz (borboleta)
- 1, 2, 3, 4, 5, morto-vivo (+ cantinho da reflexão)

## Aquecimento

Sempre, após a prática inicial, assim como nos primeiros encontros, ainda deitados e de olhos fechados, pedia que visualizassem um corredor por onde caminhariam até virem uma grande escadaria, para a qual se dirigiriam, subiriam os degraus e, ao fim da escalada, avistariam uma piscina logo abaixo. No fundo dela deveriam perceber uma silhueta idêntica a de si próprios. A vontade de pular na piscina cresceria e, ao entrarem em contato com a água, perceberiam que, na verdade, sua textura era gelatinosa. Deixava-os brincando um pouco na piscina até receberem minha sinalização com uma contagem regressiva de dez a zero, quando finalmente mergulhariam cada vez mais fundo para se fundirem seus próprios corpos às imagens que viram anteriormente refletidas na água.

Após a fusão, voltariam para o aqui agora da sala de ensaio, iniciando a movimentação com uma parte de seus corpos. Depois, essa parte contaminaria o restante do corpo, tornando-se um espreguiçar contínuo e ativo. Cada um, no seu tempo, deveria abrir os olhos e voltar o olhar para fora e, a partir de então, não mais olhar para dentro si.

Em outras palavras, o esforço deveria ser o de continuamente voltar o olhar para fora. Eles deveriam pensar na totalidade de suas estruturas corporais, em todas as partes que as compõem, como pescoço, quadril, coluna, pernas, braços, mãos, pés, olhos, nariz, boca etc. O engajamento para o despertar deveria ser fluido, perpassando os níveis espaciais alto, médio e baixo. Após alguns minutos, solicitei que a movimentação se transformasse em uma dança pessoal.

Figura 12 – Não olha pra dentro agora!





### Dança pessoal (+ apropriação da dança do outro)

Figura 13 - Dança pessoal no 3º encontro



Após alterar o tipo de música, solicitei que dançassem uns para os outros. As novas músicas possuíam uma energia mais ativa, alegre, dinâmica. Eles ofereceram suas danças uns para os outros e, após algum tempo, solicitei que fixassem uma dança pessoal. Deveriam delimitar uma movimentação curta a partir da experimentação. Eles pareciam soltos e desenvolvendo a ação voltada para o outro.

Posteriormente, solicitei que mantivesse a dança pessoal e encontrassem uma dupla ou um trio. Formaram-se dois grupos de dois: Cássia e Anderson; Stephany e Mari; e um grupo de três atores: Pedro, Pretta e Victor. Pedi que se apropriassem da dança pessoal do parceiro. No caso do trio, cada um deveria apropriar-se da dança do parceiro à direita. Era interessante vê-los executar a dança um do outro. Cássia e Anderson, por exemplo, foram uma dupla muito interessante, porque até então eu não havia presenciado nenhum dos dois explorando tais características de movimentação.

Anderson se apropriou da dança de Cássia com largos saltos para a direita e esquerda, enquanto os braços faziam movimentos curvilíneos na mesma direção dos pulos. Cássia fazia movimentos amplos, duros e circulares com os braços em sentido horário e anti-horário, ao mesmo tempo em que deslizava os pés com suavidade como numa valsa.

Outro momento interessante foi quando, ao som de “Largo al Factotum” – ária da Ópera “O barbeiro de Sevilha”, Mari, Victor e Pedro formaram um trio. Os dois se apropriaram da dança de Mari, fazendo uma espécie de balé desengonçado. Mari, que já havia estudado balé por alguns anos, fazia os movimentos com charme e graça, enquanto os rapazes lembravam

dois mamutes tentando se apropriar da dança da colega. Mari alongava a ponta dos pés e ampliava o movimento dos braços, enquanto eles o faziam de maneira desgovernada e patética.

### Fila da imitação

Figura 14 - Fila da imitação no 3º encontro



Após ter trocado os grupos da dança pessoal, solicitei que fizessem uma fila indiana para a realização do próximo exercício. Assim como nos outros encontros, solicitei que imitassem a primeira pessoa da fila – que deveria dançar de maneira ridícula. O fato de ter selecionado muito bem uma *playlist* diversificada, composta em sua maioria por músicas bregas, ajudou a libertarem uma expressividade mais exagerada e ridícula. As danças pareciam revelar muito sobre a personalidade dos participantes, bem como suas habilidades corporais voltadas para a comicidade.

Anderson fazia movimentos alongados e duros com braços e pernas de maneira desengonçada, explorando o desequilíbrio corporal. Victor, um verdadeiro membro do trem da alegria, dançando de maneira limpa, dando a impressão de dança coreografada. Pedro dançava com alegria e demonstrava bastante molejo nos quadris com movimentos na linha horizontal. Victor demonstrava habilidades com movimentação limpa, dando a impressão de realizar uma coreografia. Pedro, um verdadeiro profissional do axé, chegando a, em dado momento, empinar o bumbum para trás e tentar fazer como as dançarinas de *funk*, entretanto, neste aspecto não

havia muita desenvoltura. A habilidade para movimentar o quadril na linha sagital era nula. Soava patético vê-lo naquela posição sem conseguir demonstrar o que a posição sugeria.

Pretta demonstrou toda sua habilidade ao que me remeteu um samba, tremendo o bumbum com movimentos giratórios, com direito a jogadas de cabelo e, posteriormente, movimentando as pernas gingadas, como passista. Cássia rebojava enquanto fazia caras e bocas, requebrando. Mari também rebojava, porém com uma expressão mais doce e delicada. Seus movimentos faziam seus cabelos, presos em um rabo de cavalo, balançarem com leveza. Stephany ao som de “Você é doida demais”, na voz de Lindomar Castilho, chacoalhava os ombros, os quadris, fazia movimentos de onda com todo o tronco e sorria com prazer e alegria.

Após todos se apresentarem, fizemos uma nova rodada, porém solicitei exagerarem ao máximo. Ainda ao som de “Você é doida demais”, Anderson dançou como um tio bêbado em uma festa infantil. Fechando uma de suas mãos e encostando-a na testa de maneira – nada – sensual, com reboldo duro e cafona. Victor parecia ter incorporado o próprio Sidney Magal, igualmente cafona, fazendo movimentos com as mãos como um assistente de mágico amador. Ao mudar a música, Pedro passou a ser o líder da fila. Ao som de “Agora o bicho vai pegar”<sup>6</sup>, ele demonstrou conhecer vários outros passinhos populares e ridículos, depois deitou-se e rolou no chão, gerando uma reação de surpresa nos colegas.

Figura 15 - Última rodada da fila da imitação



---

<sup>6</sup> Música de Almir Rouche.

Pretta, logo em seguida, fez movimentos duros e com pulinhos típicos de roqueiros em um show. Ela golpeava um saco de boxe imaginário. Durante a movimentação, mordida o lábio inferior, vivendo seu momento de diva do *rock*. Pretta chegou, inclusive, a dar uma cambalhota no chão. Cássia também fez movimentos típicos do rock com agressividade. Exagerando, como de costume, a expressão facial. Ela possui uma impressionante capacidade de transmissão e expressão com o rosto. Depois, Cássia balançou a cabeça, chacoalhando os cabelos, pulou, fez movimentos de soco para baixo. Mari também chacoalhou os cabelos devido aos movimentos bruscos com a cabeça; ela fazia movimentos de soco para o alto com o braço direito. Depois, flexionou bem os joelhos, apoiando-se neles com as mãos e movimentou os quadris. Stephany também socou bruscamente para o alto e depois cruzou os braços na frente de seu tronco.

Fiz uma última rodada rápida e Pretta chamou atenção com seu movimento com a base imóvel, joelhos bastante flexionados e braços, primeiramente o esquerdo e depois o direito, estendendo-se como se apoiasse as mãos em uma parede. Pretta tem uma facilidade enorme para rir e essa característica muitas vezes nos faz rir com ela. Ela ria de si própria durante a movimentação.

### **Dança das cadeiras (morte)**

Figura 16 - Dança das cadeiras e da morte



Após a fila da imitação, pedi que os participantes organizassem os *puffs* para a realização da prática da dança das cadeiras. Ao som de “Cinco patinhos”, da Xuxa, eles rodeavam os *puffs* fazendo uma dancinha infantil e em muitos casos com mímica correspondente à letra da música.



Stephany cantava a canção e demonstrava despreocupação. Quando a música parou, Cássia foi a primeira a ficar de fora e dirigiu-se à pilastra do centro da sala, para utilizá-la como uma espécie de *pole dance*. Ela fazia uma caricatura de sensualidade com a língua para fora e morreu no meio de sua *performance sexy*. Uma das marcas registradas de Cássia é o exagero e o escândalo na hora de morrer. A sonoridade, bem como seu corpo escorregando pela pilastra, caindo com as pernas para o alto eram demasiado ridículos.

Ao retirar um *puff* e retomar a canção, Anderson dançou de maneira exagerada e cômica, experimentando olhar com o nariz para a câmera, fazendo o “quá quá” com as mãos e exagerando nas expressões faciais. Mari parecia distante, fazendo movimentos curvilíneos com as mãos. Quando a música parou, Anderson e Pedro dividiam o mesmo *puff*, o que gerou riso entre os participantes. Anderson aparentemente fez algum comentário que convenceu Pedro de que ele havia perdido. Pedro simulou um assalto em que era abordado por um bandido imaginário. Sem verbalizar nada, seu corpo demonstrava surpresa, primeiramente passava fones de ouvido, e depois algo que seria seu celular ou carteira. Depois, pedia calma para o sujeito com as mãos, até que seu corpo caiu em direção ao chão como se houvesse levado um tiro.

Stephany foi a próxima. Parecia avistar alguém distante, então decidiu correr até lá, mas no meio do caminho foi atingida por algo – aparentemente fora atropelada. Em seguida, Victor entrou em cena. Levantou-se e começou a simular uma refeição, segurando um prato com uma das mãos, enquanto a outra utilizava um garfo para levar o alimento à boca. Após mastigar e tentar engolir, ele aparentemente havia engasgado e pedia socorro com as mãos, enquanto emitia sons de asfixia. Seu corpo não resistiu mais e foi ao chão.

Quando chegou a vez da Pretta, ela teve uma crise de riso, entortou as pernas, ergueu as mãos pedindo socorro, ficou vesga, caiu de joelhos, continuou rindo, caiu no chão, fez-nos crer que havia morrido por um segundo, voltou rindo olhando para a plateia e finalmente morreu. Foi hilariante, especialmente a breve ressuscitada olhando para nós. Na vez de Mari, a loira morreu de maneira melodramática. Ela havia entregado um objeto para uma pessoa imaginária que o teria recusado, em consequência, aos prantos, retirou uma espada da bainha e golpeou o próprio coração, tombando de joelhos de maneira sofrida e, posteriormente, caindo de bruços no chão. Na sequência, Anderson sai do *puff*, ajoelha-se e junta as palmas das mãos para uma oração, dizendo: “Obrigado senhor por tudo que tem feito em minha vida, óh pai” e morre de repente.

## Dança das cadeiras (morte com objetos)

Figura 17 - Dança das cadeiras - morte com objetos



Voltamos a realizar o exercício da dança das cadeiras da morte, envolvendo objetos. Vale lembrar as duas características fundamentais para a efetivação da prática: o objeto é elemento fundamental na morte do participante, podendo ser ressignificado; o ator não deve planejar a morte e, sim, deixá-la acontecer quando a música para e ele não consegue sentar-se.

Para a etapa da dança das cadeiras, decidi colocar uma trilha sonora de filmes de suspense, para que entrassem neste clima enquanto rodeavam os *puffs*. A primeira morte foi a de Mari, que ficou entre dois *puffs* sem conseguir sentar-se, sem perceber que Pretta também estava de pé, tendo assim sobrado um *puff* vazio. Mari já se posicionou em cena e Pretta, quando se deu conta, correu de fininho para sentar-se. O objeto de Mari era uma réplica em miniatura da Cinderela. Ela ajoelhou-se e fez um barulho com a boca como se houvesse outro alguém no mesmo lugar. De repente, começou a golpear a própria cabeça com a cinderela como se fosse um pedaço de pau. O fator inusitado de ver uma princesa da Disney sendo utilizada como objeto para assassinar alguém nossa gargalhada. Pedro e Victor tiveram um breve ataque de riso.

Posteriormente, Cássia entra em cena com seu guarda-chuva, abrindo-o. Ela assobia demonstrando caminhar distraidamente, destranca a porta de algum lugar, entra e senta-se. Ela começa a comer quando, de repente, o guarda-chuva fecha em seu rosto e ela parece pedir socorro com as mãos. Sua voz é de quem está asfisiada. Ela cai e segue buscando ajuda com as mãos, agarrando as pernas de Pedro que está gargalhando de sua performance. Quando Cássia parece perder todo o oxigênio a ponto de desfalecer, solta o guarda-chuva, que abre automaticamente, surpreendendo a todos e provocando um “tiro”<sup>7</sup> para a risada geral.

Pedro foi o próximo, com seu pote de Nescau. Ele apresentou-se como se estivesse pegando algum líquido na geladeira e enchendo-o com um copo. Ele entornou a lata de achocolatado na boca, depois entornou o copo imaginário que estava na outra mão e desfaleceu. Logo

<sup>7</sup> Significado da palavra “tiro” em comédia. Piada matadora, que leva o riso às últimas consequências. Buscar no Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis.



em seguida, foi a vez de Victor. Ele cobriu seu rosto segurando o boné com uma de suas mãos e manipulou um florete imaginário com a outra. Ficou evidente que o boné foi ressignificado, transformando-se em como uma máscara de esgrima. Victor lutava contra um oponente, que o derrotou, levando-o ao chão, primeiramente de joelhos, depois, caindo para trás.

Stephany foi a próxima vítima utilizando uma bússola. Ela representava desespero, tirou a bússola de dentro da blusa, apertou a parte da frente, gritou “BOOM” e lançou seu corpo para a frente. Pretta e Anderson, os últimos a apresentarem-se, morreram praticamente juntos. Ela estava hipnotizada por uma espécie de pente de metal com vontade própria, que entrando em seus cabelos lançou-a ao chão. Anderson utilizou óculos de sol e, assim como Pretta, demonstrava estar hipnotizado, sem controle sobre o objeto. Assim que ele colocou as lentes, seu comportamento mudou, foi possuído. Seu corpo recebeu um choque elétrico de alta voltagem e morreu.

### **Olhar com o nariz (foco)**

Novamente realizamos o exercício do olhar com o nariz. A exigência é que o participante foque em uma direção específica e caminhe até ela. Como Stephany, Pedro e Pretta estavam no encontro pela primeira vez, expliquei e demonstrei como realizar a prática. Pedro e Stephany manifestaram problemas na execução. Stephany tinha dificuldades em seguir as etapas subsequentes de buscar um novo foco olhando com o nariz e, somente depois, alinhar o restante do corpo.

Ela encontrava um novo foco com todo o corpo em vez de encontrá-lo primeiramente olhando com o nariz. Pedro fazia o mesmo e, em alguns momentos, realizava um trajeto curvilíneo em vez de caminhar em linha reta com precisão até seu destino. Após explicar-lhes minhas observações rapidamente todo o grupo conseguiu realizar o exercício com fluência.

### **Olhar com o nariz (borboleta)**

Figura 18 - Olhar com o nariz (foco)



Pedi que fechassem os olhos e imaginassem uma borboleta com todos os seus detalhes como cores, tamanho, forma. Após definirem cada aspecto, deveriam imaginá-la voando em movimentos espiralados. O próximo passo é observá-la em obediência aos seus movimentos, expliquei-lhes. E assim o fizeram. Em alguns momentos, tive de reforçar que o restante do corpo e do tronco somente movia-se porque o olhar com o nariz atingiu seu limite – que é o limite de torção do pescoço –, então, naturalmente o tronco e as pernas precisam mover-se para acompanhar a trajetória do inseto.

### 1, 2, 3, 4, 5 morto-vivo (+ cantinho da reflexão)

Figura 19 - Cantinho da reflexão



É o terceiro encontro consecutivo que realizo esta prática. Gosto de deixá-la para o final, por acreditar que sua exigência é maior que a dos demais exercícios. Além de todos os comandos, inclusive das múltiplas variações do comando de número três e da combinação do dois com o número quatro (correr pulando), eles precisam improvisar ações inusitadas propostas com imediatismo. Caso o participante seja escolhido para performar diante dos demais, deverá, ainda, atender a novas propostas: sempre olhar com o nariz para a plateia e agradecer sempre que identifica um riso em seus espectadores. Além de todos estes detalhes, ainda existe o momento em que eles improvisam – sem que eu peça – quando alguém erra e vai para o cantinho da reflexão.

Durante a prática, a Pretta fez “corpo mole” para a sequência de comandos “morto, vivo, morto”. Ela estava em dupla com o Victor, porque eles estavam sob o comando de número

cinco. Eles riam porque ela, em vez de simplesmente agachar, deitou-se no chão e não conseguiu mais se levantar. Esperei-a se recompor, mas ela fingiu que cumpria a ordem se movimentando de deitada para sentada. Eu disse “Ai, ai, ai, dona Pretta”. Ela reagiu de maneira hilária como uma criança repreendida pelo pai, endireitando as pernas que estavam largadas, franzindo a testa com seriedade e fazendo “xiu” para seu parceiro.

A essa altura, todos da sala já estávamos rindo. “Cadê o morto, vivo, morto?”, perguntei-lhe. Ela deitou-se novamente no chão fingindo-se de morta e voltou a sentar. “Não! Vai pro cantinho da reflexão”, eu disse. “Aaaah, tio”, respondeu com feição de travessura. “A dupla?”, perguntou Victor? “A dupla?”, Pretta repetiu a pergunta provavelmente adorando arrastar seu parceiro para o castigo. “É, arrasta a sua dupla”, respondi.

Pretta levou Victor para um canto da sala de mãos dadas. Ao chegar lá, cruzou os braços, emburrada. Ele copiou o gesto de sua parceira. “Ai, ai, ai... que vergonha!”, disse. Complemento minha fala dizendo “Victor, por que você não ajudou a sua parceira?”. “Eu tentei”, ele respondeu com ingenuidade para se justificar, fazendo Pedro soltar uma gargalhada. Pretta virou-se para mim apontando o dedo para o Victor e disse “Viu? Eu disse: ‘me ajuda!’, mas ele não me ajudou”.

Era mentira dela. Ele realmente havia estendido o braço tentando levantá-la depois de ela deitar-se no chão, mas ela estava determinada a prejudicar seu parceiro. Neste momento, todos nós da turma já estávamos envolvidos e com um sorriso estampado no rosto. Após refletir sobre este momento, assistindo ao vídeo, percebi características predominantes de Branco, em Pretta, e de Augusto, em Victor.

“Dez segundos de abraço, que é pra aprender a não brigar”, eu lhes disse e eles o fizeram. “Olhando pra câmera”, complementei, e eles novamente obedeceram. “Cadê o sorriso?”, perguntei e eles sorriram, Victor aparentemente com sinceridade, Pretta, friamente. “Muito bem! Voltou pro jogo”, finalizo e Pretta imediatamente desfaz o sorriso e caminha de volta para o jogo e novamente percebo predominâncias de Branco nela e de Augusto em Victor.

“Dois!”, digo. Pretta em vez de correr dá um salto. Ignoro e Victor alerta cochichando no ouvido de sua parceira “É pra correr”. Quando digo “Quatro!” todos começam a pular sem parar, exceto Cássia e Anderson, que pularam e depois caminharam sem que eu dissesse “Um!”. “Ai, ai, ai, Cássia e Anderson. Eu falei quatro e vocês estão caminhando. Cantinho da reflexão!”.

Figura 20 - "A vida é complicadinha, mas é legal"



Cássia alegou que eu havia dito que o número 4 correspondia a apenas um pulo, o que era verdade. O fato é que, como todo o coletivo pulou sem parar, eu me havia esquecido. Cássia caminhava com sua dupla para o cantinho, enquanto olhava-me contrariada, argumentando. “E ela entregou vocês também. 4 era um pulo só. Vai todo mundo junto!”, eu disse. “Que isso?”, respondeu Pedro indignado, dirigindo-se com os colegas ao mesmo canto em que estavam Cássia e Anderson. Perguntei-lhes o que achavam sobre a denúncia de Cássia? “Muito feio”, respondeu Victor, sendo posteriormente acompanhado de outros burburinhos.

Cássia estendeu seu dedo mindinho, oferecendo fazer as pazes. “Coleguinha”, dizia ela balançando o mindinho, sendo ignorada pelos outros. A situação toda estava hilária. Os outros resmungavam baixinho algumas palavras que eu não pude ouvir. De repente, Cássia solta um “Desculpa” em tom ressentido. Solicitei então que voltassem para a prática.

A frase definida pelo grupo foi uma fusão da sugestão de Victor “esponja amarela” com a de Cássia “A vida é complicadinha, mas é legal”. O resultado foi “Esponja amarela é complicadinha, mas é legal”. Eles realizaram o comando 3 em situações diversas: seduzindo, no *The Voice Brasil*, apresentando um programa infantil, na fila do SUS, em uma nave espacial sem gravidade, cantando liricamente, de maneira robótica, debochando, declarando-se amorosamente, estilo novela mexicana – melodramaticamente. Eles se divertiam bastante e se adaptavam a cada situação de maneira patética.

Nos momentos de improviso e interação direta com a plateia, solicitei que fizessem a dança da chuva. Convoquei Pretta, Anderson, Pedro e Mari para exibirem seus movimentos. Mari e Pretta possuíam a mesma movimentação, bastante clichê do que consideramos indígena: batendo a mão na boca e jogando o tronco para a frente e para trás. Pedro dava pulinhos de ré, jogando o quadril para trás, olhando para o céu e para o chão de mãos erguidas. Anderson



parecia segurar um guarda-chuva imaginário, enquanto saltitava para a direita e para a esquerda alternando o apoio dos pés.

Figura 21 - Guarda-chuva de oca em sala de aula



Solicitei que Pretta desse um passo adiante e apresentasse seu nome de líder xamânica da tribo. Ela fez movimentos duros e engraçados, abraçando a si própria, abaixando, levantando-se, abrindo os braços, enquanto dizia com clareza “Águia dourada preta do céu azul”, despertando riso na plateia. Quando disse a ela que deveria sempre agradecer as risadas recebidas, ela agradeceu abaixando novamente o tronco e movimentando os braços como se fossem asas, parando com eles alinhados horizontalmente. Depois, pedi que realizasse sua dança em câmera lenta, enquanto explicava os mistérios nela envolvidos.

Posteriormente, pedi que Mari desse um passo à frente e se apresentasse como aprendiz xamânica. “Aprendiz Gota d’água”, disse ela com certa formalidade, abaixando o tronco e fazendo-nos rir. Pedi que realizasse seu movimento em câmera lenta e explicasse. Ela alegou ter copiado a mestra, mas já estava criando sua própria dança. Depois, ela realizou seu movimento contando que convocava nuvens. Sua explicação possuía pequenas pausas como se seu cérebro ainda estivesse formulando a devida reflexão. Essas pausas fizeram com que alguns de nós ríssemos.

Depois, Anderson apresentou-se como “Guarda-chuva de Oca”. Ele tinha um sorriso patético estampado no rosto enquanto fazia sua dancinha. Pedi que se apresentasse em câmera lenta e simultaneamente explicasse o que fazia. Enquanto isso, Pretta e Mari cochichavam ao fundo e eu me aproveitei disso para provocar Anderson – mesmo não sabendo do que se tratavam os burburinhos. Disse a ele que elas estavam debochando de sua performance xamânica. Ele olhou para trás enquanto Pretta prontamente pedia desculpas, juntando as mãos e abaixando ligeiramente o tronco. Anderson soltou um “XIU” e voltou sua atenção para a plateia. “Guarda-

chuva de Oca protege das luzes, unindo as trevas, que impede água de cair do céu. Que quando balança, a galera espanta”, ele dizia enquanto fazia seus gestos. Cássia e eu ríamos. Anderson parava brevemente para pensar e dizia qualquer coisa que lhe vinha à cabeça. Depois, sem que eu pedisse, ele retomou a dança em velocidade normal enquanto cantava “Rei, rei, rei, rou, rou” com uma alegria ridícula. A esta altura, todos na sala estavam rindo.

O último a apresentar-se foi Pedro, que deu um passo à frente com timidez. Disse a ele: boatos dizem que você estava com problemas para fazer chover”, depois pedi que nos dissesse seu nome xamânico. “Pedrinho Sem Chuva”, ele disse, despertando-nos o riso com tamanha literalidade. Posteriormente, solicitei que executasse seu movimento xamânico e, em vez disso, ele iniciou um discurso pouco coerente sobre fazer uma fogueira que atrapalha a queda da chuva. Quando terminou seu discurso, movimentou-se de costas empinando os glúteos. Disse a ele que havia escutado que aquele movimento “glutal” tinha relação com o ritual e sugeri que nos explicasse aquilo durante a realização de sua dança em câmera lenta. Sua explicação resumidamente sugeria que o Deus da chuva exige uma oferenda e, como ele não possui nada para oferecer, olhava para o céu... (quando diz isso, ele faz um movimento como se abrisse os glúteos com as mãos). Antes mesmo de finalizar, todos estavam rindo, impossibilitando-nos de ouvir o restante de seu discurso. Pretta e Cássia foram as que riram com mais intensidade. Pretta estava incrédula com a audácia do colega.

Mari e Pedro demonstraram uma dificuldade mais acentuada para encarar a plateia. Durante suas performances, tive de lembrá-los de realizar as ações olhando para os colegas “com o nariz”. Para finalizar a apresentação, pedi que dançassem em família e cantassem (improvisadamente) suas canções de dança da chuva. Mari e Pretta cantaram algo mais ou menos assim “A dança da chuva, vamo ser feliz, vai chover assim”.

Figura 22 - Pedrinho sem chuva





Durante o exercício, propus mais variações para o código de número 3 “Esponja amarela é complicadinha, mas é legal”. Surgiram proposições de continuidade para determinadas sugestões como, por exemplo, “3 no transporte público (pausa) viu alguém interessante (pausa) mas percebeu que você está com cecê. Lembrou que tem desodorante na bolsa, (pausa) mas o desodorante acabou”. A frase emitida deveria associar-se diretamente com o que eles sentiam a partir das imagens propostas.

Figura 23 - Caracterizações



#### Quarto Encontro (22/06/2019)

*Desforma esse corpo; Desforma essa voz*

Local: Academia de Dança Andréia Gaia, Uberaba-MG

Duração: 3 horas e meia

Objetivos: Ampliar a percepção de si, do outro, do espaço; exercitar a *Desforma*; exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva); caracterização (figurino e maquiagem); nascimento do Clown.

#### Participantes:

- Anderson
- Myka
- Pedro
- Pretta
- Victor

#### Exercícios cômicos:

- Caracterização com improvisos
- Aquecimento (percepção + imagens)

- *Desforma*
- Olhar com o nariz (foco)
- Olhar com o nariz (borboleta)
- Caminhada Cômica
- Dança Cômica

### Nascimento dos palhaços

Do lado de fora do estúdio, haviam chegado Pedro, Myka, Victor e eu. Perguntei-lhes se alguém tinha pretensão de usar maquiagem. Myka, prontamente, respondeu que precisava maquiar-se e arrumar o cabelo. Eu sabia que Victor tinha pretensão de usar maquiagem, mas a havia esquecido em casa. Então sugeri que, dependendo do que pensava em fazer, poderia utilizar algum dos itens que Myka tinha em mãos.

Eu planejava passar por exercícios não vivenciados por alguns participantes considerando a importância de experimentá-lo todos antes do nascimento dos palhaços. Então, realizaria ainda quatro jogos antes do grande momento. Também tive que recolher as músicas favoritas de Pedro e, posteriormente, de Pretta. Depois de muito refletir, Pedro decidiu-se por “Meu coração deu PT”, de Wesley Safadão. Pretta depois de mais dúvidas ainda, optou por “Quem quer pão”, de Xuxa.

### Caracterização com improvisos

Myka logo começou a ajeitar seus cabelos, fazendo uma espécie de duplo coque para cima, enrolando duas grandes mechas como se fossem rocamboles. Posteriormente, passou *pancake* branco cremoso e coloriu a região dos olhos, enquanto Victor utilizava o mesmo *pancake* branco em todo o rosto.



Figura 24 - Myka

Figura 25 - Pedro

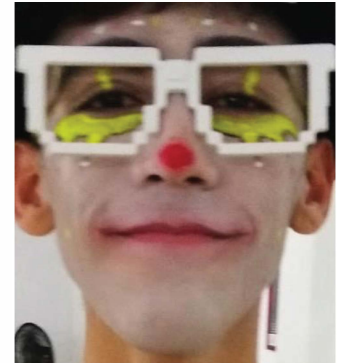


Porque esqueceu de levar o nariz de palhaço, Pedro, inicialmente, queria apenas pintar o nariz de vermelho, Victor testou em seu próprio nariz para descobrir se funcionava, depois aplicou em Pedro. Juntos, pesquisaram referências de maquiagens e cada um decidiu como gostaria de parecer. Victor pintou a si próprio e o colega.

Pedro havia chegado com o cabelo amarrado com uma borrachinha, como se fosse um rabo de cavalo na parte superior da cabeça. Como

seu cabelo não era longo, além de ser liso, seus fios ficaram espetados para o alto. O resultado da maquiagem deixou-lhe com o rosto todo branco, a parte superior do olho esquerdo, das pálpebras até o limite da sobrancelha, foi pintada de amarelo fluorescente; abaixo deste mesmo olho havia o desenho de um triângulo rosa contorno preto, com ápice apontado para baixo.

Figura 26 - Victor



O olho direito de Pedro possuía elementos inversos: um triângulo apontado para baixo na cor amarelo fluorescente, enquanto a parte superior era coberta de maquiagem rosa. A ponta de seu nariz estava pintada de vermelho e seus lábios sem pintura. As cores estavam vibrantes e sua boca, sem qualquer cobertura, parecia despigmentada. Sugeri que pintasse os lábios de roxo escuro, com o que ele concordou, mas assim que olhou para os lábios de Myka disse que queria pintar os próprios lábios com a mesma cor.

Após Victor finalizar a maquiagem de Pedro – exceto os lábios, posteriormente pintados por Myka – continuou investindo em sua própria caracterização. Seu rosto estava totalmente branco. Ele reforçou as sobrancelhas com um lápis preto e desenhou de amarelo fluorescente alguns trechos ao redor dos olhos: acima de ambos os olhos usou apenas um risco grosso; abaixo dos olhos havia todo um contorno que remetia a raios de sol. A ponta do nariz recebeu um pequeno círculo vermelho e para finalizar, salpicou algumas bolinhas brancas na testa, e uma em cada bochecha.

Depois de colorir as pálpebras de verde, Myka também contornou os olhos com lápis da mesma cor. Ela reforçou bastante as sobrancelhas com um lápis preto e fez desenhos circulares na região próxima às têmporas. Cada desenho era de uma cor: roxo escuro, rosa claro e amarelo claro, todos contornados pela cor branca. Nas bochechas havia uma bola avermelhada de cada lado e seus lábios foram pintados de azul escuro.

Figura 27 - Anderson



Anderson acabou optando por também utilizar o *pancake* branco cremoso no rosto. De todos os integrantes, ele foi, sem dúvida, o que mais abusou do *pancake*, criando uma cobertura mais intensa que a de todos os demais. Além disso, decidiu colorir os lábios. Tanto o batom vermelho, quanto a cobertura branca em seu rosto, ressaltava a negritude de sua barba. Vendo a foto, senti que talvez ficasse ainda melhor se destacasse a cor das sobrancelhas com um lápis, assim como a Myka o fez.

Após sua chegada, imediatamente, Pretta pôs-se a ajeitar os cabelos e pediu que Myka fizesse algumas coisas em seu rosto. Seus cabelos, ajeitados para trás, justificavam o destaque para o grande laço amarelo acima. Quanto à maquiagem, foi composta por poucos detalhes: dois círculos vermelhos bem-marcados em cada bochecha, contornados por traços brancos, batom vermelho apenas na parte central dos lábios e contorno com lápis marrom.

Figura 28 - Pretta



Durante o momento da caracterização, após todos terem finalizado suas maquiagens, Pretta começou a exibir seu relógio amarelo. Na verdade, era um relógio aberto por dentro, que mostrava sua pele, mas, definitivamente, não mostrava hora nenhuma. “Eu tenho; você não tem”, ela dizia orgulhosa, provocando os outros colegas. “Eu também tenho” Anderson respondia, afrontando. Pedro também entrou na cena improvisada.

Pretta afirmou que somente quem tinha muita alegria poderia ver que horas eram em seu relógio. Pedro se aproximou e disse que não conseguia ver nada. Pretta respondeu: “É porque você não é feliz”. Anderson se aproximou, olhou para o relógio e disse que horas eram. Pretta alegou que então ele era feliz. O fato é que este improviso foi não apenas engraçado devido ao modo patético como eles se expressavam, mas me fez refletir. Quem não usa a imaginação e a criatividade não deve ser muito alegre mesmo.

A caracterização pareceu contribuir para que as criatividade fluíssem. Eles estavam tão empolgados que começaram a fazer pequenos improvisos sem que fossem solicitados. Quando Myka pegou uma banana para comer, começaram a persegui-la, pedindo um pedaço. Eles definitivamente não queriam banana porque eu já havia oferecido. Eles queriam perturbá-la.

A cena se desdobrou com Myka fugindo dos perseguidores, sendo roubada; depois o ladrão foi roubado e o último ladrão deixou um pedaço cair no chão. Este fato causou um grande drama entre todos, que choravam, contrariados. Pedro se jogou no chão melodramaticamente, chorando e gritando como se houvesse perdido um membro familiar. Anderson também se jogou no chão e chacoalhou as pernas. Pretta cruzou os braços enquanto resmungava de maneira infantil. Myka e Victor se dividiam entre assistir à tragédia, reclamar ou fazer algum comentário. Para finalizar, gritei: “Ai, ai, ai, vão dormir!”. Eles olharam para a câmera surpresos. Pedro soltou um “Ah não, tio” e todos foram saindo.

### Aquecimento (percepção + imagens)

Ao som de música instrumental, pedi que fechassem os olhos e apaguei as luzes. A partir de então, sugeri que percebessem como estavam, quais partes do corpo tocavam o chão e quais não o tocavam, se havia tensão muscular, se a respiração fluía bem, como estavam seus batimentos, pulsações e como se encontrava a energia e disposição de cada um deles, se percebiam cansaço ou ansiedade. Provavelmente, ainda estavam agitados, afinal, durante o processo de caracterização, e poucos segundos antes de deitarem-se, conversavam freneticamente.

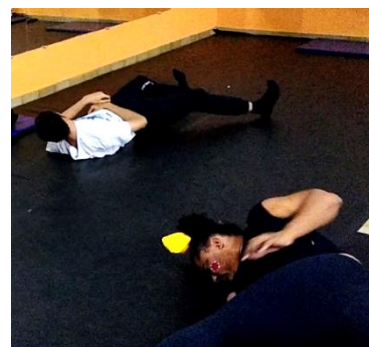
Após algum tempo, ainda deitados exercitando a autopercepção, fui ilustrando as imagens que deveriam criar. Estariam caminhando sobre pedras, ao redor não havia absolutamente nada, exceto uma enorme montanha adiante. Eles deveriam continuar caminhando até aproximarem-se dela e iniciarem uma escalada sem qualquer equipamento. Fazia bastante calor e todo o corpo começaria a transpirar, tornando suas jornadas mais complicadas. Assim mesmo eles não se deixariam abater e seguiriam a caminhada. Outro fator complicador seriam os fragmentos das montanhas que às vezes se romperiam, mas nada era capaz de frear suas determinações.

Ao chegarem ao topo, perceberiam tratar-se de um vulcão. A aquarela rubra de tons avermelhados, alaranjados e amarelados os hipnotizaria. Olhariam a lava e a lava olharia de volta para eles. A temperatura, apesar de elevada, seria reconfortante e convidativa. Eles abriram os braços, após findada a contagem regressiva, e se lançariam em direção ao magma. Ao entrarem em contato com o fluxo magmático, se desintegrariam em lava. Eles seriam a lava. E este fluxo fez com que seus corpos entrassem em processo de *desformação*.

Sugeri que iniciassem o processo movimentando uma pequena parte do corpo e deixassem esse movimento crescer até englobar o corpo inteiramente, de maneira ininterrupta. Seu foco deveria ser a manutenção contínua do corpo em *desforma*: caso identificassem características cotidianas e formais em si, deveriam regressar à investigação da *desforma*. Era bastante comum moverem somente partes do corpo mesmo quando pedia para engajarem o corpo como um todo sem seus movimentos. Por isso tive de lembrá-los e citar várias partes do corpo: coluna, quadril, pernas, pés, dedos dos pés, braços, mãos, dedos das mãos, cotovelos, joelhos, nuca, olhos, nariz, boca.

Depois, pedi que explorassem outros níveis espaciais, além do baixo, cada um no seu tempo. Anderson prontamente pôs-se de pé, movimentando o antebraço e os dedos das mãos.

Figura 29 - Aquecimento





Ele rapidamente transitou entre os planos, voltando para o nível baixo após alguns segundos. Pedro continuou por um bom tempo no nível baixo investigando oposições dos membros superiores e inferiores. Ele também explorava uma tonicidade maior: movimentos cujas qualidades eu ainda não havia visto. O rapaz destacava, em seus movimentos, principalmente articulações como pescoço, joelhos, cotovelos e dedos das mãos.

Victor, ainda no nível baixo, explorava qualidades de movimento fluidas e mais relaxadas, com pouca tonicidade muscular. Pretta realizava movimentos interessantes de torção do tronco no nível médio, sustentando-se com os pés e contração abdominal, repousando suas mãos atrás das costas. Antes mesmo de eu pedir para investigar a emissão de sons, igualmente *desformes* e não verbais, Anderson deixou fluir alguns sons de rugido que lembravam os felinos: “rawr”.

Myka vestia calças jeans pela primeira vez. Ela havia levado uma opção mais apropriada, contudo optou por não a vestir. Durante o exercício, suas calças ficavam caindo e, enquanto investigava o nível médio alto com a coluna arqueada para baixo e os cotovelos tonificados para fora, ela se ajeitava, subindo as calças. Após Anderson ter iniciado as emissões sonoras, recomendei que todos fizessem o mesmo. Ele estava tão imerso na prática, que sua presença vibrava e seus músculos ganhavam maior tonicidade. Escondido atrás da pilastra, ele movimentava os lábios de maneira esquisita, se escondia e aparecia de um lado, depois novamente se escondia e aparecia do outro. Soava patético!

Figura 30 - Pedro permanecia no nível baixo





Poucos minutos depois, Myka investigou uma disposição corporal no nível médio-baixo que eu não havia reconhecido antes. Agachada, explorando pontos de apoio distintos com as palmas das mãos, começou a emitir sons que me lembraram um sapo. “CRRRRRRRROP”, “CRRRRRRR-OP”, a voz soava grave realçando bastante o som da consoante “R”. Era a primeira vez que eu a via Mika explorar regiões mais graves com a voz em um exercício.

Não ter exigido que abrissem os olhos pareceu ajudar na imersão da prática. Com exceção de Anderson, todos estavam de olhos fechados. Pedro, Myka e Victor encontravam-se consideravelmente mais engajados do que quando realizaram o mesmo exercício de olhos abertos.

Após perceber que Victor e Pedro permaneciam no nível baixo, sugeri a todos que explorassem outros níveis: quem estava há muito tempo no nível baixo deveria investigar níveis mais altos, por exemplo. Minha preocupação era a de que perdessem a densidade investigativa ao alterar o nível, entretanto, Pedro surpreendeu positivamente ao migrar para o nível alto e manter as características antes exploradas no nível médio. Victor também obteve êxito da cintura para cima, entretanto, suas pernas pareciam imunes aos elementos disformes.

Figura 31 - Myka explorando o nível baixo para médio



Solicitei a alternância na velocidade e altura da emissão de sons. Quem estava emitindo com lentidão, deveria buscar maior velocidade; quem explorava sons mais agudos ou graves deveriam buscar suas oposições e vice-versa. Pretta começou a explorar emissões mais

destacadas. O “Aaaa” alongado antes emitido por ela, transmudou para algo como freadas bruscas que aparentemente sofria e levou essa característica para o corpo. Não consigo explicar racionalmente o porquê, mas quando ela explorava a voz desta maneira, atraía imediatamente minha atenção. Seu estado de presença era mais intenso.

Myka voltou a explorar seus agudíssimos também utilizando a vogal “A”, porém, finalizando com uma espécie de “U” ou “L” mais curtos: “Aaaaaaaaaaaaaau”. Anderson acelerou a emissão de seus rugidos “Rarw”, “rarw” depois alternou para sons de sopro que ele havia explorado em encontros anteriores.

Mal pude ouvir os sons de Victor e Pedro. Eles estavam mais tímidos vocalmente que os demais. Pedi, então que Victor aumentasse o volume da emissão sonora e pude escutar uma voz ligeiramente rouca cuja sonoridade assemelhava-se a um “rulp, rulp”, ao mesmo tempo em que circulava os antebraços sobre a cabeça no nível médio-baixo. Sua emissão soava bastante grave e aprofundada considerando sua voz natural e as emissões em outros exercícios.

Pedro caminhava estranhamente: suas pernas e seus braços estavam bastante tortos e enrijecidos, assim como os músculos de sua face com os dentes à mostra. Ele caminhava pela sala aparentemente de olhos fechados. Não sei se de fato estavam fechados porque ele não esbarrava em nada, nem em ninguém. Disse a Pedro que o corpo estava muito bom e pedi que deixasse o som sair, entretanto, não consegui escutá-lo. Pude ouvir uma voz rouca emitir um som com “M” seguido de “AU” na região médio-aguda: “Mmmm-au”

Figura 32 - Pretta e o tempo



Pretta fazia sua voz soar com muita intensidade. Houve um momento em que estendeu os braços com a coluna projetada para frente, enquanto fazia movimentos apenas com o pescoço projetando-o para frente e para trás como o de uma ave. Cada vez que seu rosto ia para frente emitia um som com a vogal “A” de maneira estridente e encorpada. Myka, que antes emitia som de “Crop”, passou a emitir “Prup” em uma região consideravelmente mais aguda. Victor começou a deixar seu “rulp rulp” ainda mais encorpado e presente.

Solicitei que acelerassem e fizessem tudo mais rápido. Insisti repetidamente: “Rápido, rápido, rápido, rápido”. Eu dizia e eles aceleravam cada vez mais, tanto a emissão dos sons, quanto suas movimentações. A energia estava tão intensa com seus corpos e vozes que gritei três vezes para congelarem, interromperem. Quando todos ficaram imóveis, pedi que investigassem quais pontos tocavam o chão, quais pontos de equilíbrio e desequilíbrio poderiam perceber, como estava a respiração, pulsação, disposição de energia. Por fim, pedi que refletissem sobre a diferença dos corpos no início da prática, comparando com este momento.

Ainda com os corpos imóveis, eu os orientei para que, ao ouvirem o comando: “Foi!”, juntarem-se em duplas ou trios. Assim foi feito: Myka e Pedro se uniram; Pretta, Anderson e Victor fizeram o mesmo. Alertei para que não utilizassem o verbo cotidiano. A comunicação deveria ser feita pelo corpo e pela voz *desforme* anteriormente investigados. Recomendei que ficassem mais próximos de seus parceiros, em seguida disse que fossem dormir. Pedi que mantivessem os corpos em *desforma*. Victor sentou-se encolhendo a barriga sobre as próprias coxas enquanto fazia movimentos giratórios com os dedos enrijecidos acima de seus ombros.

Figura 33 - Explorando a *desforma*

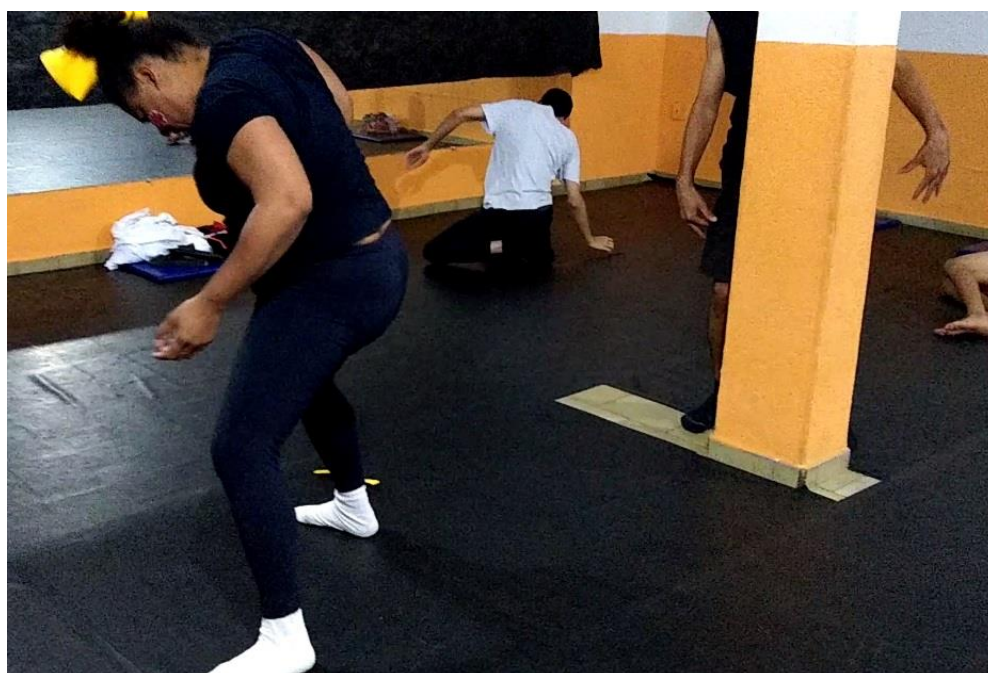


Figura 34 - O jeito de Victor cochilar



Avisei-os de que, quando eu apagasse as luzes, deveriam dormir. Apaguei por alguns segundos e acendi novamente. O jeito de Victor cochilar foi o único que de fato chamou a minha atenção. Ele continuava na mesma posição de antes, porém imóvel: a coluna alongada sobre as coxas, a cabeça e os joelhos voltados para o chão, os antebraços voltados para cima ao longo das orelhas.

Pretta e Anderson estavam largados no chão: seus corpos poderiam facilmente passar despercebidos como humanos comuns dormindo. Myka e Pedro estavam em uma posição muito parecida com a de Victor, porém, sem os dedos e os antebraços apontando para cima.

Lembrei-os dos elementos fundamentais do improviso: os grupos são rivais e ninguém pode se comunicar verbalmente, apenas com o corpo e a voz *desformes*. Eles deveriam acordar e começar a traçar planos de caça e colheita. Disse que contaria de um a dez para acordarem. Durante a contagem, Pretta sorria e emitia sons estranhos, grunhidos, como se saísse de um ótimo sonho.

Ao chegar no número dez, eles começaram a despertar. Victor levantou-se de uma maneira muito interessante, pondo-se de cócoras enquanto apoiava-se no chão com as costas das mãos. Seus pulsos demonstravam flexibilidade e malemolência. Pedro, Anderson e Myka haviam perdido toda a característica *desforme* após despertarem. Pedro recuperou-se imediatamente após pôr-se de pé. Pretta, desde que acordou, explorava a coluna projetada para frente e os cotovelos afastados do tronco. Myka e Anderson recuperaram o corpo extracotidiano após alguns segundos. Não demorou quase nada para os grupos se encontrarem e começarem a encrencar um com o outro.

### Quinto Encontro (Apresentação dia 06/07)

#### **Fora da caixinha**

**Local:** Escola Estadual Minas Gerais, Uberaba-MG

**Duração:** 4 horas



**Objetivos:** Praticar a Caracterização; exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva); estabelecer relações em outro ambiente com outras pessoas.

**Participantes:**

- Anderson
- Pedro
- Stephany
- Victor

**Exercícios:**

- Caracterização
- Jogo do nome e do tapa
- Performance Clown

Havia finalmente chegado o dia dos clowns entrarem em contato com o público, peça fundamental do ofício do palhaço. A ideia de apresentá-los a duas de minhas turmas na Escola Estadual Minas Gerais parecia-me bastante pertinente por algumas razões. A primeira delas porque, na Escola, estudávamos justamente um módulo em que o tema “Palhaços” era abordado em sala de aula, com algumas dinâmicas idênticas às da pesquisa. A exemplo disso, posso citar a *dança das cadeiras sem objetos*, a *fila da imitação*, o *1,2,3,4,5 morto-vivo* e a *caminhada cômica*.

Uma intervenção artística realizada pelo grupo de pesquisa tinha por objetivo fazer com que os alunos da Escola Estadual enxergassem os frutos dos jogos que eles viveram de maneira isolada na formação profissional de um clown. A segunda razão diz respeito à necessidade do público para os artistas colaboradores. A relação com observadores não participantes da pesquisa também deve ser considerada em suas performances e, portanto, na pesquisa. A busca de compartilhamento artístico em espaços abertos como rua e praça seria devidamente favorável, correndo-se o risco de representar um primeiro passo demasiadamente árido para eles.

A escola era, aparentemente, o lugar ideal para um primeiro contato com espectadores de fora do coletivo. Lá não haveria o rigor e a exigência de uma apresentação devidamente ensaiada. Também seria diferente de uma intervenção desavisada na rua. No ambiente escolar, além de um possível interesse imediato pela apresentação, haveria a devida organização dos alunos para prestigiar os artistas. A intervenção seria realizada na cantina da escola para a turma

do EJA (Educação para Jovens e Adultos) correspondente ao primeiro ano do ensino médio e para o terceiro ano regular do ensino médio. A performance ocorreu nos dois últimos horários de aula, das 20h45 às 22h15 e envolveu, além de alunos, algumas funcionárias da cantina, a vice-diretora e a especialista da escola.

Eu estava ansioso e inseguro de certa forma. A ausência de uma estrutura minimamente fechada de apresentação é algo que frequentemente me assombra. Eu tentava confortar-me com o fato de que o palhaço não depende de uma dramaturgia textual para apresentar-se. Às vezes, o simples ato de olhar para o outro e permitir ser observado é capaz de cativar a atenção e despertar o riso. A conexão entre clown e espectador é potente e valiosa. Houve diversos momentos durante nossa pesquisa em que os artistas em cena não diziam absolutamente “nada” e a interação acontecia.

### Caracterização

Assim que os artistas chegaram na escola, os encaminhei diretamente para a sala dos professores, onde há banheiro com espelho. Lá eles começaram o processo de caracterização com maquiagem. Tivemos de utilizar um *pancake* branco em pó que eu havia comprado no mesmo dia. Infelizmente, a cobertura do produto era muito baixa, mesmo aplicando uma grande quantidade do pó. Eles tiveram de cobrir o rosto com o “pinta-cara” da mesma cor para obterem uma maior cobertura. O resultado estético ficou resolutamente melhor após utilizarem a segunda opção.

Enquanto os atores se maquiavam, perguntei se tinham alguma sugestão de apresentação, ou algum exercício que gostariam de compartilhar com os alunos. Pedro sugeriu fazer a dança das cadeiras e lamentou não ter um objeto para utilizar. Achei que não seria uma boa opção, porque a minha ideia não era fazer uma aula aberta, mas levar os palhaços para o contato com os alunos, para os palhaços interagirem não apenas entre si, mas principalmente com e para os estudantes. Sugeri apresentá-los novamente num desfile com suas caminhadas cômicas e propor performances improvisadas como as que fazíamos no *1,2,3,4,5 morto-vivo*. Todos concordaram e sugeriram também fazerem a *fila da imitação*.

Acreditei que seria interessante realizar a *fila da imitação*, buscando alguns estudantes para participarem. Recomendei também que realizassem a chamada para mim, verificando os alunos presentes e ausentes do dia. Consegui vislumbrar mentalmente eles se expressando de maneira cômica realizando esta atividade e os alunos rindo. Para finalizar, os encorajei contra



o medo do silêncio, o medo de não saber o que fazer. Disse que o exercício precioso de suas performances seria o de não forçar uma ação, mas simplesmente observar e ser observado.

Quanto à caracterização, além da decepção com o *pancake* em pó, houve um acidente com a maquiagem de Pedro. Enquanto Victor utilizava as cores amarela e preta no rosto do colega, elas se misturaram indevidamente, o que fez com que tivessem de recomençar o processo. Como a Myka não pôde comparecer, não dispúnhamos de alguns dos itens que compunham a maquiagem de Pedro. Victor teve de se adaptar, utilizando as cores disponíveis.

Depois do desastre, Pedro e Victor decidiram utilizar as cores vermelho e amarelo. Entretanto, a cobertura ficou baixa e não dava o devido contraste com o branco do rosto. Perguntei a Stephany se o batom utilizado por ela não poderia ser aplicado nas pálpebras de Pedro e assim ela o fez, melhorando o resultado. Ele ficou sem as imagens triangulares de costume, dando oportunidade a formas mais arredondadas. Uma de suas pálpebras ficou vermelha, enquanto a outra amarela. Na região abaixo dos olhos a mesma coisa, porém, contrastando com a cor dos olhos. Abaixo da pálpebra vermelho, amarelo e vice-versa.

Quanto à maquiagem de Anderson e Victor, depois de verificarem que o *pancake* não possuía boa cobertura, também cobriram a face com o “pinta-cara” branco. Algumas partes da barba de Anderson ficaram brancas, o que depois foi resolvido utilizando o “pinta-cara” preto nessas regiões. Todos utilizaram batom vermelho, inclusive Pedro que nos dois últimos encontros estava habituado com a cor roxo-escura. Com exceção de Stephany, os demais destacaram a cor das sobrancelhas com “pinta-cara” preto.

Uma similaridade entre as maquiagens de Victor e Stephany foram os riscos “cortando” os olhos. Ele utilizou um azul mais escuro, o mesmo que ela havia utilizado no último encontro. Ela decidiu usar um azul um pouco mais claro, o que a favoreceu bastante se comparado com a última maquiagem. O único deles que utilizou o objeto nariz vermelho foi Anderson, o restante apenas pintou. O nariz de Stephany chamava mais atenção, porque ela o fez com um batom vermelho mais escuro e bem intenso. Já os rapazes, utilizaram “pinta-cara” vermelho – de cor mais aberta e clara.

Todo esse processo de maquiagem e vestimenta demorou bastante tempo, mais de uma hora. Já havia soado o alarme para que eu iniciasse a aula correspondente ao terceiro horário e eles haviam acabado de finalizar a caracterização. Eles pediram – e eu também acreditava ser fundamental – um aquecimento rápido. Realizamos em menos de três minutos, muito desleixadamente, o “jogo do nome e do tapa”.

### **Jogo do nome e do tapa**

Para o acontecimento da prática, os participantes devem permanecer em roda e de pé. Qualquer um pode iniciar e para que isto ocorra basta que esta pessoa diga o nome de alguém presente na roda ou dê “um tapinha” nas costas do colega à direita ou do colega à esquerda. Uma vez iniciado o jogo, quem recebe um tapa nas costas deve falar o nome de alguém da roda e quem escuta seu próprio nome na roda deve dar um tapa nas costas de um dos participantes a seu lado. Por exemplo: se Stephany começa falando o nome de Pedro, ele deve dar um tapa nas costas de uma pessoa ao seu lado, seja a pessoa da direita ou a pessoa da esquerda. Esta pessoa deve falar o nome de outra pessoa presente na roda e assim sucessivamente.

Eles entenderam a dinâmica em poucos segundos e, tão logo percebi que havia alguma fluidez, solicitei que adaptassem o jogo e buscassem as características de sua caminhada cômica. Enquanto caminhavam, deveriam continuar a prática, porém, em movimento. Desta vez, sem a regra relacionada à pessoa da direita ou esquerda. Durante a caminhada, quem escutou o nome deveria dar um tapa em qualquer participante e quem recebia o tapa deveria falar o nome de alguém. Depois disso, pedi que mantivessem o jogo e a energia e se dirigissem à cantina. Então fui buscar os alunos da turma.

### **Apresentação - EJA1, EJA3 e 3ºF**

Eles se dirigiram à cantina e, durante o trajeto, alguns alunos mais adiantados já haviam visto os artistas discutindo no meio da escola. Os estudantes riam e comentavam baixo entre si. Aos poucos, todos foram se acomodando nos bancos. Enquanto isso, os quatro palhaços discutiam entre si de maneira a evidenciar suas vozes cômicas. “Que falta de educação, hein?” eu lhes disse, posteriormente questionando se não viram que tínhamos plateia. Filipina Tulipa (Stephany) logo ajeitou os cabelos sem graça. Os rapazes também se endireitaram, voltando-se para a plateia. Shuanshing (Anderson) sorria sem graça, Dom Palitón (Victor) e Sr. Pomposo (Pedro) se expressavam tímida e envergonhadamente.

Primeiramente, disse aos alunos que havia convidado reforço para dar-lhes aula e que faria a devida apresentação. Apresentei ShuanShing primeiro e pedi que ele desfilasse. Sua caminhada era um tanto desequilibrada, afinal ele voltava os joelhos para dentro para proteger o uso da cueca por cima do short. A caminhada cômica descoberta nos jogos em aula não apareceu em momento algum da apresentação. Depois, foi a vez do Sr. Pomposo ao som de “Meu coração deu PT”, dançando da mesma maneira como fazia durante os ensaios, com bastante

molejo no quadril. Pedro manteve a caminhada e a voz durante algum tempo. Faltou apenas um detalhe que, em momento algum, executou: as mãos para frente. Esta característica possui um enorme potencial cômico e lamentei sua ausência. Na última apresentação para os alunos do 3ºF, sugeri que Sr. Pomposo escolhesse alguém para dançar uma canção sertaneja e ele o fez de maneira divertida. Apontou o dedo para os alunos em sequência, enquanto dizia, “mamãe mandou eu escolher este daqui...”. Todos riram porque, após finalizado o ritual, ele quebrou a expectativa de todos escolhendo um aluno não apontado. O estudante, um pouco tímido, aceitou a proposta da dança.

Os colegas riram bastante da performance com molejo dos dois. Um verdadeiro baile: Sr. Pomposo segurava na cintura do novo performer, que também segurava sua cintura de volta. Depois, de maneira brincalhona, Sr. Pomposo desceu sua mão repousando-a no bumbum do aluno, o que me deixou preocupado com uma possível reação negativa. A plateia riu muito e riu ainda mais – talvez o auge das gargalhadas da noite – quando o outro aluno retribuiu descendo sua mão em direção aos glúteos do Pomposo. A reação de gargalhadas e simpatia dos presentes de certa forma me tranquilizou.

Dom Palitón, que possui um potencial enorme de uso do corpo, provavelmente graças aos anos de dança, estava com a energia um tanto baixa, tímida. Sua voz estava com baixo volume e não percebi qualquer aproveitamento da caminhada cômica ou do exercício da *desforma*. Mais uma vez ele experimentou uma voz na região aguda, porém, dessa vez com características mais guturais e menos na região da cabeça. Era interessante ver que, apesar de visivelmente perdido e inseguro em relação às expressividades do corpo e da voz, manteve-se em constante estado de pesquisa, não aparentemente voltada para a graça, mas para investigar o uso do corpo e da voz.

Os alunos apreciaram e riram divertidamente com vários modos de expressão dos artistas, especialmente, quando alguns dos espectadores foram incluídos no jogo cênico. “Dom Palitón, apresente-se para a turma”, disse a Victor e sugeri que se exibisse para a turma. Ele apresentou-se para os espectadores e começou a conversar com alguns alunos; tentou chamar uma das alunas para dançar, ela titubeou, então ele puxou outra pessoa. Solicitei que Victor exibisse para os alunos seu ensaio fotográfico sensual com participação da sua convidada especial. Victor pediu que a plateia ajudasse e dissesse “CLICK” toda vez que ele mudasse a pose e mostrasse-lhes uma nova foto.

Sugeri que os outros três palhaços ajudassem com os “CLICKS”. Após alguns momentos de confusão com essa ideia do “CLICK”, sugeri que a plateia contasse até três antes de dizer “CLICK”. Após isso, o ensaio começou a funcionar: a cada *click* uma nova pose dos dois. A plateia ria com entusiasmo, provavelmente tanto pela situação em si, quanto por ver alguém de seu convívio se expondo também.

Logo após Palitón, entrou a Filipina. Ela utilizou a seu favor, no desfile, todas as descobertas do processo investigativo: o quadril projetado para frente, o olho com “tique nervoso”, a voz oriunda da caminhada cômica e a voz descoberta na *desforma*. Ela estava em um momento muito radiante. Aparentemente, o apego à partitura rendeu-lhe um estado de presença interessante, bastante extracotidiano e cheio de energia. A impressão era de que estava à vontade, confiante e simplesmente jogando com este novo estado, com o estado de ser ridícula. Não era incomum os olhos dos alunos estarem voltados para ela. Houve um momento, durante o desfile, em que brincou com o ridículo da sensualidade, empinando o quadril e jogando a cabeça para trás, dando movimento aos cabelos. O clichê da sensualidade divertiu bastante os estudantes.

O mais interessante era ver surgir uma característica mais dominante e agressiva, em alguns momentos, com os rapazes; e outra mais delicada e doce, com as meninas. Ao fim da aula, pedi que realizassem a chamada escolar. Filipina Tulipa foi quem fez grande parte do serviço. Em vários momentos ela pedia um instante para concentração e, de repente, soltava uma voz bem grave – a que foi descoberta no jogo da *desforma*. Em outros momentos, usava uma voz mais aguda, infantil e doce. Era muito interessante ver que, apesar de usar vozes completamente distintas, havia nela organicidade, e tudo emergia da mesma figura, da figura de Filipina cujo estado de presença voltava-se para o patético, para a comicidade.

As quebras realizadas por ela, utilizando a técnica da triangulação, eram muito efetivas em despertar o riso na plateia. Em alguns momentos, discutia de maneira incisiva com os rapazes, depois olhava para a plateia com o nariz rapidamente e se dirigia de maneira delicada, especialmente com a voz. Ela soltava alguns comentários elogiando um ou outro aluno e aluna, dizendo que eram bonitos e eu jogava: “Gostou dele e não vai mostrar seu olhar sedutor?”. E ela assim o fazia, piscava lentamente um dos olhos, enquanto deixava o outro aberto, despertando riso. Essas características exploradas por Stephany, agora Filipina Tulipa, foram utilizadas em todas as turmas, sempre encontrando uma correspondência de riso muito forte em quem a assistia. Tanto a mudança das vozes quanto o movimento de sedução com um dos olhos cativavam, e muito, seus espectadores.

Na turma 3°F ela ousou brincar com a literalidade dos nomes. Enquanto fazia a chamada, ela perguntou a uma aluna, cujo sobrenome era Barbieri, se ela fazia a barba. Outro momento divertido foi quando ao som de “*My heart will go on*, de Celine Dion” (Tema de *Titanic*), solicitei que Tulipa buscasse alguém da plateia de quem ela havia gostado, para com ela performar. Sem titubear escolheu Carlos, um aluno para quem, durante a chamada, havia lançado seu olhar sedutor. O grupo de alunos reagiu com euforia e muita risada. Ele, um pouco tímido hesitou, mas decidiu participar. Durante a música, Tulipa instruiu que Carlos a erguesse e quando isso acontecia ela gritava no alto chacoalhando as pernas. Isso se repetiu por três vezes e foi muito divertido.

Ao lado, Dom Palitón e Sr. Pomposo discutiam para ver quem seria o Jack e quem seria a Rose (personagens do filme *Titanic*). Por fim, eles acabaram cedendo e cada um fez um pouco dos dois personagens do filme. Ora um ficava na frente erguendo os braços como se estivesse no navio, ora, atrás, segurando com paixão a cintura da donzela. A referência clara ao filme pareceu divertir a todos os presentes na cantina.

Como estávamos na primeira etapa da pesquisa e eles iniciavam o compartilhamento deste novo estado com a plateia, eu já estava conformado com as interferências que teria de fazer, sugerindo, tanto pequenos momentos cênicos quanto detalhes mais técnicos na performance dos atores. Houve momentos em que precisei de pedir para falar mais alto, especialmente com Dom Palitón que, dentre todos, era o que estava falando mais baixo. Ele jogava especialmente com indivíduos ou pequenos grupos de pessoas, demonstrando maior dificuldade e timidez em comunicar-se com a plateia. Quando solicitei que falasse mais alto pela terceira ou quarta vez, deixou sua irritação transparecer, falando alto e demonstrando estresse, despertando o riso nos que presenciavam.

Outras sugestões diziam respeito à localização em que as ações ocorreriam. Eu sugeri algumas vezes que se posicionassem um pouco mais ao fundo para que todos pudessem assistir. Os bancos da cantina do colégio formam um retângulo com abertura entre o encontro de suas extremidades. Então era comum que os atores muitas vezes se posicionassem no centro deste retângulo. Esta disposição prejudicava o acompanhamento e a visualização de pessoas que se sentavam na ponta. Da perspectiva destes estudantes os atores ficavam de costas, o que não seria necessariamente um problema caso os atores estivessem familiarizados e acostumados a se expressarem em um formato de arena como no circo, por exemplo, mas não era o caso. Sempre que eu pedia para levarem a cena mais ao fundo, eles atendiam prontamente.



Figura 35 - A chamada na Escola



Houve um momento em que solicitei que compartilhassem seus gritos de guerra (criados a partir do exercício da *desforma*) com os espectadores. Filipina Tulipa realizou sozinha primeiro, depois foi acompanhada pelos colegas. Cada dupla sentou-se em um banco da cantina para a realização. Dom Palitón e Senhor Pomposo começaram uma discussão de quem iria atrás. Nenhum deles queria ir à frente.

Apesar do riso dos colegas, questionei-me se não havia conotação homofóbica na performance. Alertei-os para que tomassem cuidado com possíveis abordagens que sugerissem qualquer tipo de discriminação, preconceito. Continuo indagando sobre os limites do que seria ético e aceitável na comicidade.

O grito de guerra foi apresentado para as três turmas, tendo despertado o riso em todas elas. Foi um momento potente de comicidade retirado dos exercícios realizados nos encontros da pesquisa. Os alunos riam, comentavam com o colega ao lado, apontando o dedo para alguns detalhes que lhes chamavam a atenção: fosse referente à caracterização dos palhaços ou à maneira de executar o grito.

No que diz respeito às minhas interferências sugerindo momentos cênicos após a apresentação, funcionou da seguinte forma: orientei os desfiles e apresentações, o momento do ensaio fotográfico do Victor, os momentos de charme da Stephany direcionado a pessoas específicas da plateia, a reprodução da música favorita de Pedro para a dança, a realização da chamada, a realização do grito de guerra deles e um último momento, muito especial e de comunhão entre os artistas e os alunos, que foi a realização da fila da imitação. Os palhaços, alunos

e alguns funcionários da escola sorriam, deixando-se levar pelo líder da movimentação. Alguns, mais tímidos, quando chegava a vez de liderar, relutavam, mas acabavam cedendo, outros riam com vergonha e se escondiam atrás de um colega que acabava assumindo a posição em seu lugar.

Anderson sentiu muita falta das práticas de aquecimento e de outros exercícios. A correria impactou diretamente a performance e a energia dele, mais do que em qualquer outra pessoa. Ele sentiu falta de música e da energia do ensaio, o que me deu a certeza de que deveria tê-los preparado melhor para aquele momento. Anderson costumava sentir-se tão à vontade e dinâmico, que vê-lo mais acanhado e inseguro foi estranho. Eu dava sugestões, dicas em sua performance e ele aparentemente não captava, ou o tempo para a reação era tão grande que o efeito cômico se perdia. O estado palhacesco, do ridículo, da não racionalização excessiva, o estado que lança o indivíduo rumo à ação subjetiva, ilógica, idiossincrática aparentemente não deu as caras para Anderson. Era possível ver apenas alguns rastros de ShuanShing em sua performance.

Houve momentos em que sugeri que ele era especialista em dança contemporânea e performasse sua música favorita “Halleluiah” para a plateia. O Anderson da sala de ensaio teria “voador” pela cantina, realizando ações inusitadas, banhando-nos com sua lógica pessoal. Mas em vez disso, naquele dia, tivemos um Anderson diferente. Ele caminhava em direção à plateia e depois fez alguns movimentos comedidos de dança despertando riso especialmente nas pessoas mais próximas. Ao longo de todo o dia, por pelo menos quatro vezes, ele saiu completamente do estado de patético, aproximou-se de mim e pediu que eu colocasse música porque estava sentindo sua energia cair.

Durante alguns momentos, ele pareceu completamente perdido insistindo na piada de estar utilizando uma cueca por cima da calça. No início, alguns alunos o apontaram, mostrando uns aos outros e rindo, mas na segunda, terceira, quarta e quinta vez a piada se desgastou, passando completamente despercebida. Notei que ele fazia isso por não mais saber o que fazer, por estar desconfortável com a exposição. Sempre que o percebia preso em sua racionalização exacerbada, tentava propor um outro direcionamento, outra ação. Essas proposições faziam com que ele não se sentisse na obrigação de fazer algo sozinho e mergulhasse em nova possibilidade.

O fato é que a acústica da cantina não ajudava e a presença da música poderia prejudicar o exercício de exposição do estado cômico dele e dos colegas. Tentei acalmá-lo dizendo baixinho que buscasse retomar a energia que alegou ter perdido e que se reunisse com seus pares. O que mais eu poderia fazer no meio da apresentação? Ficou evidente a importância de dar a devida atenção ao aquecimento antes da performance. Ficou igualmente óbvia a necessidade de frisar a importância de retomar com solidez a caminhada cômica. Entretanto, a matemática não fechava. Com o atraso no horário estipulado para chegarem, o tempo que levaram para se maquiar, a falta de prática no uso destes itens, especialmente por Anderson, restou-nos apenas cinco minutos para aquecer. Mesmo tendo solicitado que retomassem as características dos clowns nesses cinco minutos, ficou evidente a importância de um tempo maior de aquecimento para que revisitassem seus estados de clown.

Figura 36 - Presente!



### **Sexto Encontro (05/10/2019)**

#### **Novos nascimentos**

**Local:** Porta Laranja (Universidade Federal do Triângulo Mineiro), Uberaba-MG

**Duração:** 4 horas

**Objetivos:** Ampliar a percepção de si, do outro, do espaço; exercitar a *Desforma*; exercitar a triangulação e suas possibilidades; experimentar o estado ridículo (agir sem racionalização excessiva); caracterização com figurino trazido e maquiagem; nascimento Clown.

**Participantes:**

- Cássia
- Ghabriel
- Roberto

**Exercícios:**

- Aquecimento (voz + corpo)
- *Desforma*
- Fila da imitação
- Olhar com o nariz (ponto focal)
- Olhar com o nariz (borboleta)
- Fila da imitação
- 1,2,3,4,5 Morto-Vivo
- Dança das cadeiras da morte
- Caminhada cômica
- Dança Cômica
- Caracterização
- Nascimento clown (Apresentação + Desfile)

Encontramo-nos na sala batizada como “Porta Laranja”, localizada no interior da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). A proposta era reintegrar Cássia, que precisou se ausentar dos últimos encontros, sobretudo por causa de sua atribulada vida acadêmica. Aproveitei para convidar novos participantes e observar como se daria a integração entre todos.

Roberto, um dos novos integrantes, participou da oficina de Introdução à Palhaçada, uma dentre outras atividades previstas para o Fest15 (Festival competitivo de cenas curtas realizado também pela UFTM). Ele é aluno da ECAU (Escola de Artes e Cultura de Uberaba), no curso livre de Teatro, e cursa Licenciatura em Letras. Ghabriel, também novo integrante, além de cursar este mesmo curso na ECAU, é recém-formado em Jogos Digitais pela Universidade de Uberaba (UNIUBE).

Todos os demais integrantes da pesquisa foram convidados, entretanto, nenhum pôde comparecer. Sendo assim, seríamos apenas nós quatro neste sexto encontro. Solicitei de antemão que investigassem vestimentas possíveis para seus clowns, bem como suas músicas favoritas para a realização da dança cômica.

Logo no início da reunião, retomei orientações preliminares, especialmente para Gabriel que nunca havia realizado qualquer jogo dirigido a vivências palhacescas. Alertei-o para que não caísse na armadilha de fixar uma imagem preconcebida de palhaço. Ao contrário, deveria lançar-se nas práticas e deixar as descobertas nascerem delas, sem idealizar, sem prever ou visar resultados.

### Aquecimento (voz + corpo)

Sugeri aos colaboradores que buscassem equidistância entre seus corpos e se posicionassem de maneira formal: pés paralelos, braços ao longo do corpo e coluna ereta. Posteriormente, deveriam deitar-se no chão, tendo ainda em mente a formalidade. O primeiro ponto do exercício era perceberem seus corpos, portanto, pedi que se concentrassem na respiração, disposição energética, pulsação, que notassem quais partes de seus corpos tocavam ou não o chão, se havia diferença entre a temperatura corporal e a temperatura do piso.

Posteriormente, com as luzes apagadas, guiei a imaginação deles rumo à narrativa em primeira pessoa. Eles deveriam imaginar-se caminhando sobre um gramado com pés descalços – o que possibilitava a sensação do atrito com a vegetação. A brisa do ambiente bagunçava-lhes os cabelos e entrecortava-lhes a silhueta. A poucos metros, era possível ver uma trilha de pedras douradas e arredondadas, guiando-os até um enorme castelo. Ao chegarem, os portões abriam-se e, logo na entrada, se viam imensas pedras cristalinas. Uma delas aprisionava outra versão deles próprios. Pendurada na parede, uma espada deveria ser retirada a fim de libertar essa réplica. Eles deveriam golpear a rocha com a espada durante a contagem regressiva e, ao ouvirem minha voz pronunciar o número zero, conquistariam seus objetivos.

Em sequência, deveriam aquecer a voz. Programei esse aquecimento, especialmente após uma oficina ministrada em uma das disciplinas do mestrado orientada pelo professor Alexandre José Molina. A aluna Brenda Oliveira fez uma observação: durante a prática da *Desforma* eu solicito além de um corpo que rompa com a forma, a emissão de sons igualmente disformes. Entretanto, apesar de haver um despertar do corpo, uma preparação para isso, o mesmo não ocorreu com as questões vocais. Por isso, decidi realizar um aquecimento vocal entre a imaginação ativa guiada e o espreguiçar ativo.



Figura 37- Ghabriel e Roberto



Pedi que realizassem uma respiração cujo objetivo fosse a expansão das laterais das costelas, chamada intercostal. Para isso, deveriam contrair ligeiramente o abdômen, assim não respirariam de maneira a movimentar essa região e sim a desejada. Ativamos o abdômen de maneira inconsciente, quando estamos em ação, utilizando a respiração “diafragmática” geralmente quando estamos em momentos de relaxamento. Pelo fato de almejar o uso vocal, quando estivessem se movimentando, escolhi trabalhar a intercostal. Observei o movimento de expansão, devido à passagem de ar, em cada um deles. Perguntava baixinho se percebiam e entendiam esta maneira de respirar.

Logo depois, recomendei que soltassem o ar pela boca com o som /s/, controlando a saída de ar. Sugeri também que soltassem o ar emitindo o som de /tr/ em uma altura confortável, a fim de trabalhar a vibração das pregas vocais. Depois, realizaram um exercício de ressonância nasal, fazendo movimentos de mastigação, trabalhando a musculatura facial, especialmente da região da boca. Esse exercício traria também uma sonoridade mais frontal, favorecendo a projeção. Ainda exercitando a frontalidade, pedi que emitissem as sílabas “MI” + “NI”, jogando a ressonância na região do nariz, prestando atenção para não gerar tensão na região da garganta, deixando a passagem livre para a ressonância ocorrer na ponta de seus narizes. Sugeri que tocassem essa região com os dedos e sentissem a vibração. Para finalizar, recomendei que experimentassem a emissão de todas as vogais, separadas e juntas. A emissão de som demonstrava uma vivacidade muito superior comparada à de antes da prática.

Após o aquecimento vocal, segui para o despertar de seus corpos. Orientei que cada um, no seu tempo, iniciasse movendo uma pequena parte do corpo até englobá-lo em sua totalidade

espreguiçando continuamente. Cássia e Roberto iniciaram a movimentação e em menos de dois minutos já estavam engajados. Alertei-os, alegando que esse era um momento de despertar dos corpos, que não se tratava de um alongamento, mas de um espreguiçar ativo e ininterrupto. Em alguns momentos, Cássia e Roberto cessavam suas movimentações como se buscassem o alongamento estático de seus corpos.

Ghabriel, no entanto, mal se movia, tanto no início, como minutos depois. Insisti algumas vezes para a expansão corporal. Destaquei, lembrando-o sobre as diferentes partes do corpo: boca, olhos, ombros, cotovelos, joelhos, braços, pernas, peito, quadril, pés, mãos. Ainda assim seus movimentos se mantinham muito contidos. Mesmo a mudança de um som calmo e instrumental para uma sonoridade de percussão de tambores africanos, não surtiu grande impacto no jovem. Cássia e Roberto, em contrapartida, aparentavam mais afetados pelo novo estilo musical que ecoava na sala. Suas movimentações adquiriram maior vivacidade, visivelmente refletidas em suas tonicidades musculares e agilidade.

Figura 38 - No início, movimentos contidos



### *Desforma*

Solicitei, como das outras vezes, logo após um período praticando o espreguiçar ativo, que buscassem o rompimento com a forma, com hábitos cotidianos e que desconstruíssem movimentos padronizados, buscando novas posturas. Sugeri, também, como das outras vezes, além da exploração da característica da *desformação* no corpo, que o fizessem também na voz.

Figura 39 - Cássia e Roberto



Notei que o aquecimento vocal teve um impacto positivo, sobretudo em Cássia e Roberto, que imediatamente se puseram a explorar emissões vocais com diferentes características de altura, intensidade, duração, utilizando também diferentes tipos de ressonância, fazendo com que a voz soasse mais limpa, mais rouca, mais leve ou mais pesada, por exemplo. Ghabriel, entretanto, manifestava-se vocalmente de maneira bem mais tímida.

O mesmo ocorreu com os corpos: Cássia e Roberto rolaram, ficaram em posição de quatro apoios, experimentaram diferentes posições da coluna, enquanto Ghabriel ainda experimentava o nível baixo com poucas alterações. Roberto espelhar-se bastante em Cássia – o que ficou ainda mais evidente após acessar as filmagens. Foi recorrente durante o encontro a necessidade de minha interferência, para solicitar a suspensão da ação de modo que percebessem os pontos de apoio utilizados para manter o equilíbrio, a tonicidade muscular exigida, notar como estavam suas pulsações e como percebiam suas temperaturas e suas respirações.

Figura 40 - *Desforma*: Cássia, Roberto e Ghabriel

[...] eu sempre acreditava que estava a fazer alguma coisa errada, pois ouvia meus companheiros dando berros enquanto eu estava mais tranquilo na minha, me movendo e gemendo apenas quando me vinha, naturalmente, a vontade. Foi engraçado quando começamos a tentar sincronizar os gritos de guerra, minha memória não é muito boa e eu acabava errando algumas vezes mesmo tendo repetido eles várias vezes seguidas. Mas completamos e abrimos os olhos. Não gostei muito da posição em que todos estavam, já que era para sermos algo “desforme” e meus companheiros estavam em formas claramente humanóides e de pé, bípedes, apenas agindo como homens das cavernas. (Ghabriel Freitas)

Ver Ghabriel movendo-se de maneira preguiçosa, em um primeiro momento, identifiquei como um problema, contudo suas escolhas pareceram pertinentes e condizentes com sua lógica pessoal e o uso do corpo durante a prática do *Desforma*. Ghabriel expressava-se, sobretudo, pelo tronco, sua figura parecia desprovida de ossos, deslocando-se com dificuldade, arrastando-se quase sem movimentos nos membros superiores e inferiores devido à insuficiente tonicidade muscular.

Figura 41 - Voz



Quanto aos demais, foram perdendo características da *desforma*. Apesar disso, Cássia conseguiu manter uma amplitude nos braços e uma tensão interessante nas mãos. Poucos segundos após iniciada a proposta de planejar como seria a caça e a colheita, eles já estavam de pé e eretos. Ghabriel conseguiu sair do nível baixo para o médio, onde mal sustentava a cabeça, os braços e a coluna. Houve um momento interessantíssimo em que Roberto puxou Ghabriel pelas pernas, depois pelos ombros para erguê-lo. Ghabriel estava sentado com as pernas tortas e com a parte superior de seu corpo caída, sua cabeça, inclusive, pendia para o chão.

Figura 42 - Roberto puxa as pernas de Ghabriel



Como de costume, sugeri que, ao apagar das luzes, dormissem e; ao acender das luzes, acordassem em uma floresta. Os três fariam parte do mesmo Clã e deveriam elaborar, sem o uso da linguagem textual, como caçariam naquele dia.

Cássia e Roberto utilizavam os quatro apoios e pareciam ora dois cães domésticos, ora animais selvagens. A vogal "U" foi muito utilizada, sobretudo por ele. Os "uivos" transitavam para "rugidos" e a palavra "WUL" foi se transformando em "RAWR".

Quando solicitei que elaborassem um "Grito de Guerra" caso aparecesse um clã rival, Roberto se prontificou muito rapidamente soltando "WULs", que marcavam a pulsação do grito. Ao final, o primeiro grito de guerra foi uma sequência de três "WULs", sendo o último mais agudo que os primeiros, e três "RAWS" idênticos. Os sons eram emitidos com algumas movimentações não sincronizadas entre eles, de bater as mãos e os pés, exceto Gabriel que movimentava o tronco para frente e para trás e, raramente utilizava os membros.



Figura 43 - Olhar com o nariz



### **Olhar com o nariz (ponto focal)**

Realizamos a prática com tranquilidade. Todos demonstravam ter compreendido bem o solicitado. Precisei apenas recomendar a Roberto que separasse o movimento da cabeça. Seu rosto deveria encontrar um novo foco antes do acompanhamento do restante do corpo. Em alguns momentos, solicitei que interrompessem a movimentação e recomendei que refletissem sobre os aspectos mencionados durante o aquecimento. Trata-se de um recurso de autopercepção e de percepção do espaço.

### **Olhar com nariz (Borboleta)**

Esta prática também correu muito bem. Tive de lembrá-los que os movimentos deveriam ser norteados pela espreita de uma borboleta, que realizava seu trajeto em movimentos espiralados pela sala. Portanto, deveriam firmar o eixo e, assim como no exercício anterior, a movimentação da cabeça deveria vir primeiro. O tronco acompanharia depois, quando a borboleta fugisse do campo de visão com o nariz. Desta maneira, o restante do corpo acompanharia a movimentação do inseto imaginário.

### **Fila da imitação**

Acredito ser este o exercício de mais simples execução da lista, entretanto, bastante eficiente para que os participantes se soltem. Não há grandes regras ou instruções difíceis. A liberdade de movimentação do mestre e o desafio que os demais têm de tentar sincronizar o mais rápido possível promovem engajamento e alegria praticamente instantâneos.

Ao som de duas músicas clássicas *Largo al factotum* e *Malambo n.º 1*, eles dançavam pela sala com liberdade até eu alterar a dinâmica. Sugeri diferentes imagens para cada um deles



quando estavam como mestres. Apesar da sugestão, os integrantes deveriam manter a fila e imitar o líder.

“Cássia, você é uma arqueóloga em busca de fósseis raros”; “Ghabriel, você é uma apresentadora de programa infantil”; “Roberto, você é o empresário mais famoso do mundo *business* atual...”. Ao notar que Roberto fazia tudo com muita alegria, cumprimentando seus fãs, dei-lhe uma nova informação: “...Mas você não gosta de ter que lidar com o público”.

Estas foram algumas das imagens que surgiram intuitivamente durante o trabalho. A fila da imitação adquiriu uma interessante adaptação graças a essa característica. A sugestão de uma imagem norteadora fazia com que o fato de não haver música parecesse irrelevante. Suas movimentações ganhavam maior precisão, magnetismo, contorno.

Figura 44 - Fila da imitação: Cássia, Ghabriel, Roberto



### 1,2,3,4,5 morto-vivo

"Cada um no seu quadrado fritando laranjas vencidas" foi a frase definida pelo trio. Todos estavam bastante envolvidos com a prática. O desafio de lembrar de tantos comandos, somado à diversão de dizer a frase de diferentes maneiras e diferentes situações os motivava rumo a uma investigação prazerosa. Para o comando de número 3, foram sugeridas as seguintes imagens: ritual de despossessão na igreja, apresentando programa infantil, *The Voice Brasil*, coral da igreja, voz aguda e esganiçada, carnaval ao som de Pablló Vittar, plenário, quinta série do ensino fundamental, escola primária, filme estilo faroeste e resgate do SAMU.

“A atividade dos movimentos de um a cinco (andar, correr, frase aleatória com diferentes entonações, juntar-nos em grupo e separar) trouxe-nos risos e um pouco daquela expectativa de competição, para ver quem não iria errar.” (Roberto Xavier)

Figura 45 - 1, 2, 3, 4, 5 morto-vivo



Além disso, havia três momentos onde iríamos, cada um, ‘tomar os holofotes’ e interpretar uma minicena improvisada de acordo com o que nos fosse dito pelo Hudson, enquanto os outros ficariam assistindo, servindo de plateia junto da câmera. As três cenas foram: 1, um vencedor de uma luta de MMA, que cruza olhares com uma linda fã no palco e decide impressioná-la; 2, um cozinheiro italiano do *Masterchef* que perdeu a competição por ser verdadeiramente um cantor e queimou tudo na cozinha; e 3, uma *top model* que era apresentadora do “Bom Dia & CIA” e tem que mostrar como eram suas manhãs no programa, mas fica estressada durante essa mostra com dois irmãos que ligam e erram todas as brincadeiras propostas. (Ghabriel Freitas)

Após diversificar os comandos de 1 a 5, morto e vivo, as sugestões variaram conforme apontadas por Ghabriel na citação acima. Ele foi o primeiro a tomar a frente, enquanto os demais o observavam. A primeira orientação foi para que se movimentasse como um grande lutador de MMA. O rapaz surpreendeu ao demonstrar habilidade e agilidade corporais que eu nem suspeitava: "fez estrelinha" e dava socos rápidos no ar e se protegia bruscamente dos golpes imaginários que recebia. Seu cabelo, loiro e comprido, ricocheteava o espaço devido às características da movimentação empregada.

Orientei-o para que destinasse todas as suas ações para "o outro", mantendo, portanto, contato visual com os espectadores ou com a câmera que eu segurava. Outro conselho foi para que não se aproximasse tanto dos colegas, porque isso aparentemente reduzia o campo de visão que tinham sobre ele. Ghabriel afastou-se e foi orientado a realizar sua movimentação em câmera lenta. Essa característica nos possibilitava acompanhar melhor seus movimentos. Ele, assim como Mari e Victor, possui uma movimentação muito bonita em cena. O desenho que realiza no espaço parece repleto de harmonia. O bom uso da tonicidade muscular e a alteração de diferentes dinâmicas como, por exemplo, socos frontais, ganchos cruzados, joelhos e coluna mais ou menos flexionados garantiam nosso magnetismo e interesse em observá-lo.

Enquanto performava com muita lentidão, pedi que imediatamente se apresentasse com seu nome de lutador. Ghabriel pensou por milésimos de segundos e soltou firme e rapidamente "Roberto Carlos". Sua voz foi para uma região mais grave que a usual e todos riram. Acredito que as gargalhadas tenham se destinado por um mesmo motivo: Era impossível não associar este nome ao famosíssimo cantor brasileiro. Entretanto, a imagem de Ghabriel e a do astro musical em nada tinham a ver.

Figura 46 - Ghabriel, o lutador



Quando recomendei que agradecesse sempre que despertasse o riso nos colegas, ele imediatamente realizou movimentos viris de golpear o próprio peito com firmeza e celebrar jogando os braços para o alto. Aproveitei a deixa para orientar que comemorasse sua vitória na luta de maneira agressiva. O jovem respondeu com saltos e urros como de um gorila. Seus cabelos, divididos ao meio, presos por gominhas, balançavam de maneira patética durante os saltos.

Recomendei-lhe apresentar seu nome com a mesma energia da celebração ao receber as risadas e ele, ainda mais vigoroso, disse: "Roberto Carlos aqui. Ganhei isso aqui!" Quando ele disse "Ganhei" todos riram. Acredito que ninguém – nem ele mesmo – esperava essa complementação. Somente foi pedido que o jovem se apresentasse, entretanto, ele aproveitou a deixa para se gabar. Solicitei que se apresentasse novamente, mas deveria manter a movimentação da comemoração, pulando de maneira grotesca e, somente quando aterrissasse, diria seu nome. Pois ele o fez e, logo após dizer o nome, gabou-se novamente: "Ganhei!". Toda sua expressividade dirigia-se à energia de gabar-se.

Posteriormente, recomendei que durante sua performance de luta em câmera lenta, percebesse uma linda moça no meio da multidão. Ele deveria dizer seu nome de lutador, bem como dedicar suas ações para ela. O rapaz paquerava Cássia enquanto atuava. Tive de orientá-lo novamente a afastar-se, sugerindo que, dessa maneira, seu *affair* poderia notar melhor seu lindo corpinho e seu lindo cabelo.

Após ouvir estes elogios, Ghabriel ajeitou seus "pompons dourados" com graça, fazendo-nos gargalhar, sobretudo Cássia. Ghabriel utilizava a coluna de maneira muito interessante. Quando lutava, projetava-a para frente e, quando parava, se posicionava de maneira contrária, deixando seu quadril para frente.

Em um terceiro momento, pedi a Roberto que segurasse a câmera e fui ao encontro de Ghabriel para guiá-lo rumo a novos estímulos. Eu lhe dizia "Não chora. Calma. Não chora." Depois dizia baixinho "Chora, vai". Ele entendeu minhas intenções e, rapidamente, pôs-se a chorar falsamente, enquanto respondia minha pergunta sobre o que havia tomado no café da manhã. Depois, respondeu como havia chegado até o presente local.

Foi aí que Ghabriel, com sua lógica pessoal e uso instintivo da repetição como recurso cômico nos fez gargalhar. "Eu andei, caminhei... eu não corri, eu vim andando...". Eu não sei de onde veio essa "inteligência cômica", mas aparentemente, a cada risada que escutava, o rapaz investia ainda mais nos aspectos compreendidos como disparadores das gargalhadas. No momento, minha atenção estava voltada para a orientação de Ghabriel e eu não havia notado que a risada de Roberto era tão cômica. Entretanto, ao assistir ao vídeo, pude notar que, além de falha e chiada, ele emitia alguns "roncos" com o nariz.

Figura 47 - Ghabriel, o pensador



Finalizamos com a exibição de uma sessão de fotos com o grande campeão de MMA. A segunda foi a que mais divertiu os colegas. A posição que Ghabriel escolheu foi muito marcante e clichê, muito parecida com a escultura "O pensador", de Auguste Rodin. Entretanto, ele trouxe para um universo que relembra fisioculturistas exibindo os músculos. Ficava muito divertido, sobretudo pela não correspondência ao estereótipo musculoso.

Depois, foi a vez de Roberto performar diante dos colegas. Em meio à retomada de outros comandos, recomendei que se comportasse como um campeão de *Masterchef* cozinhando. A movimentação de Roberto foi a que mais me chamou a atenção. Ele girou as mãos com demasiada agilidade, como se misturasse algo na panela, depois bateu palmas como se virasse alguma massa na frigideira. Para finalizar, ele girava a mistura nos dedos como um jogador de basquete.



Quando pedi a Roberto que, durante a demonstração de seus dotes culinários, apresentasse seu nome de *Masterchef* italiano. Ele começou a cantar. "Lá lá lá lá lá". Questionei se seu nome era uma música e ele ficou sem entender. Solicitei novamente que o rapaz se apresentasse com seu nome de *Masterchef* italiano. "Meu nome é Bonafo" ele disse sem pensar muito. "Bonaro... Mamma mia.", completou.

Os colegas começaram a rir. O nome – apesar de inventado – parecia, de fato, italiano. A voz que Roberto fazia dava-lhe um excelente ar de estupidez. Ela era "mansa", "aveludada" e combinava perfeitamente com sua personalidade doce e ingênua.



Figura 48 - Bonafo!

Roberto também realizou sua movimentação em câmera lenta, despertando o riso dos colegas. Tive de recomendar que realizasse as ações voltando o olhar para fora, para quem lhe assistia. A feição de alegria, pureza e ingenuidade com que nos olhava era cativante, totalmente empática. As características de *Augusto* ficam muito evidentes nele.

De todo o coletivo Roberto, Anderson e Myka são os que demonstram maior inclinação para explorar aspectos do *Augusto*. Em oposição, Stephany, Pretta, Cássia e Ghabriel possuem mais malícia, agilidade e tendências manipuladoras típicas do *Branco*. Mary, Victor e Pedro possuem uma energia mais equilibrada entre a doçura e a poesia de *Augusto* e o senso de superioridade e manipulação do *Branco*.

Quando orientado a realizar sua movimentação em uma circunstância negativa, como se houvesse passado por um dia ruim, Roberto demonstrou perder-se e isso se revelava sobretudo em seu olhar voltado para cima e para os lados. Mesmo tendo sugerido que voltasse o olhar para os colegas, Roberto demonstrava desconforto. Vendo o vídeo, sinto que ele aparentemente se sentia pressionado.

A situação ficou ainda mais intensa quando recomendei que realizasse os movimentos em câmera lenta ao mesmo tempo em que descrevia quais utensílios e ingredientes que utilizava na receita. Acredito que tenha se perdido por pouca familiarização com repetição de



movimentos. Em vez de, por exemplo, iniciar com o movimento de giro com as mãos e evoluir para as palmas, virando a comida na frigideira, rodá-la para o alto como uma bola de basquete e finalizar com uma salpicada de tempero, ele demonstrava ênfase em apenas uma ou duas dessas ações.

Figura 49 - Misturando o "Macarone"



Acredito que Roberto tenha sofrido com a sobrecarga de informações: realizar a movimentação, reduzir a velocidade, olhar para a plateia, alterar o estado de alegre para irritado. Eu deveria ter mudado minha estratégia, contudo não fui capaz de perceber naquele momento e sugeri que repetisse a movimentação até chegar na parte das palmas na panela, quando diria palavras aleatórias com sotaque italiano. Acredito que nossa comunicação tenha sido ineficiente, pois Roberto ficou somente na ação das palmas e das palavras como "bongiorno". Depois de duas palmas e palavras, Roberto voltou

ao estratagema do cantarolar "Lá lá lá".

Finalmente, mudei meu plano: "Ouvi dizer que, na verdade, você perdeu o campeonato do *Masterchef* porque, na verdade (repeti), não é cozinheiro. Você é cantor, certo?", Perguntei. "Sim", ele responde cantando. Pedi então que cantasse a "Ópera da Macaronada", seu novo *hit* de sucesso, *top1* no *Spotify*. "La macaronada, você pega extrato, extrato, extrato, extrato. Mexe el macarone, enrola el macarone. Macarone, macarone. Pega sal, pega extrato. Misturando, misturando, vira o quê?".

Roberto realizava tudo com tanta doçura e alegria que sugeri a ele um novo caminho. Quando cantasse a parte 2 da música, tudo deveria dar errado: comida queimada, itens quebrados e ele machucado. Ele entendeu de uma maneira muito particular: em vez de cantar a mesma música e permitir que as coisas dessem errado de maneira mais física, ele decidiu mudar a letra narrando o desastre.

"Enquanto eu tô dançando e cantando tá queimando o macarone branco...". Fiz a observação de que o desastre deveria acontecer em seu corpo e não na letra da música. O rapaz não entendeu a orientação e continuou fazendo a mesma coisa. "E os acidentes no seu corpo? Que eu tô esperando?", falei cantando a mesma melodia. Ele seguiu cantando sobre seu braço estar queimando. Este episódio foi uma incógnita para mim, pois, por diversas vezes rimos de

Roberto quando parecia não entender a orientação e trilhando seu caminho de lógica pessoal. Acredito ter ocorrido, conforme apontado por Bergson sobre a sensibilidade ser inimiga da comicidade. Se a gente se preocupa, se sensibiliza, a gente não ri.

A próxima a tomar frente foi Cássia, desfilando como uma *top model*. Ela chamou minha atenção pela feição extremamente séria e profissional durante seu desfile, especialmente quando fez uma pose caricata mantendo o "carão". A busca por diferentes ângulos para exibir sua beleza deixava sua performance bastante magnética e divertida.

Ghabriel, animado com o exercício, pôs-se a fingir que avaliava Cássia, como um jurado de programa ou evento. Solicitei que exercitassem o olhar de espectador. Aprecio a empolgação de querer participar e atuar. Vejo nisso, em muitos momentos, como uma oportunidade latente de exercitar novos caminhos, entretanto, achei ainda mais importante que Cássia tivesse um momento para confrontar a exposição de seu lado ridículo sozinha.

Orientei Cássia a atravessar a sala desfilando e, ao aproximar-se do outro extremo, dizer seu nome de *top model*. Assim ela o fez. Ao fundo da sala havia uma mesa utilizada para fazer uma pose extravagante e mantida por ela ao apresentar-se como "Luana Catarina". Ela se mantinha tão firme e tão séria naquela posição clichê de sensualidade que travei por um momento. Não conseguia retomar a fala sem rir. O nome inventado era brega e, a princípio, não combinava com um semblante tão rígido.

Figura 50 - Luana Catarina



Conforme eu ria sem conseguir finalizar as frases, ela impacientava-se, verificando com os cantos dos olhos se eu continuava achando graça. A expressão no rosto de Cássia dizia tanto quanto mais evoluía o seu aparente desconforto com minha risada. Finalmente recuperei-me do riso. Apesar da sisudez em cena, houve um momento em que Cássia Luana Catarina não resistiu e riu da própria situação. O fato ocorreu quando ela posava para a quarta foto de seu ensaio fotográfico.

Em um segundo momento, "relembrei" Cássia de que, no passado, Luana Catarina foi, durante três anos, apresentadora do Bom dia e Cia e, para matar a saudade, gostaria que ela apresentasse o programa, realizando uma gincana com alguém que ligasse para lá. A ligação foi feita por Roberto e atendida com empolgação por Cássia. O rapaz apresentou-se como Zezim. Cássia o tratava com toda a meiguice e calorosidade do mundo, repetindo "Bom dia!" com animação.

Depois, recomendei que Ghabriel fizesse o irmão caçula também empolgado para participar da chamada, algumas vezes em disputa com o mais velho pelo telefone, apresentou-se como Juninho, fazendo uma voz mais aguda e energética. Roberto, o primogênito, trazia uma voz fanhosa na região média, com menor energia. O contraste entre os irmãos era bem interessante. Cássia se encantou pelo caçula dizendo "Que gracinha!". "Eu amo muito vocês dois!", ela completa. "O quê?" Ghabriel responde, fazendo-me rir.

Finalmente, iniciaram-se as gincanas. A primeira delas, bastante simples: acertar qual a cor do fio que a apresentadora segurava. Como o caçula disse que não conhecia as cores e errou ao arriscar um palpite, Cássia deu-lhes outra oportunidade: nesta deveriam dizer "Bom dia Brasil" sempre que chegassem em um múltiplo de cinco na contagem: "1, 2, 3, 4, Bom dia Brasil, 6, 7, 8, 9, Bom dia Brasil" e assim sucessivamente.

Figura 51 - "Qual é a cor do fio?"



Na primeira contagem, os irmãos conseguiram fazer tudo corretamente, entretanto, a partir da numeração seis, o caçula fez confusão e o primogênito honesto acabou corrigindo-o, entregando, portanto, o erro da dupla. A apresentadora quebrou sua postura doce e animada com gritos de trovão, que prorrompiam pela sala. Ela aumentava o volume da voz cada vez mais – o que parecia impossível. "Vocês são muito burros [...] Criança brasileira é muito burra". Eu e Roberto começamos a rir sem parar. A violência com as crianças e a quebra de expectativas arrancou-nos gargalhadas. Ghabriel, ajoelhou-se no chão e começou a chorar de maneira exagerada assim que a apresentadora saiu resmungando. Roberto acompanhou o colega na proposta tão logo percebeu o que ele fazia.

## Dança das cadeiras da morte

Figura 52 - Morte por asfixia (premonição na palhaçaria)



Roberto foi o primeiro a ficar de fora das cadeiras e, portanto, responsável pela cena de morte. Ele utilizou a garrafa sem ressignificá-la. "É... minha garrafinha de pinga. Vou tomar tudo. Fui tomar a bebida, engoli a tampa", ele disse, logo em seguida deixando seu olhar vesgo com semblante de quem morria de asfixia. Os colegas se divertiram com a gague.

A segunda cena foi de Cássia que perdeu a cadeira para Ghabriel. Ela utilizava uma espada de plástico reinventada como seda para fumo. Espalhava um material sobre a espada, enrolava o fumo, acendia e puxava. Era hilário vê-la "fumando" uma espada de plástico. Ela "puxava fumo" e aparentemente acumulava fumaça no peito, pois soltava cada vez menos o ar. Houve um momento em que dobrou e fumou tanto a ponta de baixo, quanto a ponta de cima da espada. Cássia, também com olhos vesgos, desfaleceu no chão por excesso de fumaça no pulmão.

Ghabriel preparou-se para a morte de outro modo. Como não havia contra quem disputar, decidi que os amigos deveriam rodar seu corpo durante algum tempo. Quando pararam, o rapaz estava um pouco tonto e calculando como seria sua morte com o grande cachecol que houvera trazido. O rapaz dançou com o cachecol até conseguir repousá-lo sobre uma cadeira e cair abaixo dela, enforcado no cachecol. Cássia riu mais do tropeço que ele levou do que com a morte em si. Ghabriel ficou todo desajeitado após a preparação para a morte. Seu gritinho agudo quando morreu fez-nos rir a todos.

## Caminhada cômica

Ghabriel compartilhou conosco sua caminhada cotidiana, ou seja, como costuma caminhar quando não está sendo observado. A partir disso, observamos as características mais marcantes. Ele precisou projetar o quadril para frente, ampliar a abertura das pernas para caminhar e deixar o ombro direito mais pesado, mais fundo. Nós ríamos só de vê-lo caminhar, especialmente quando afundou o braço direito.



Quando Cássia correu até Ghabriel e soprou sua orelha para que descobrisse uma voz, ele emitiu uma voz aguda confusa, como aquela na região de passagem da infância para a adolescência. Foi hilário!

Pedi que ele continuasse explorando a voz durante a caminhada, entretanto sua voz foi perdendo as características anteriormente apontadas. Tive de fazer essa observação e imediatamente Ghabriel retomou a voz, fazendo-nos rir novamente. Paramos de frente para uma das colunas da sala, onde sugeri a Ghab que fizesse *Pole dance* enquanto reclamava da vida. "Eu nem tô num *Pole dance*, eu tô numa parede." Mal começaram as reclamações e todos já estávamos rindo.

Ao final, recomendei a Ghabriel que rebolesse sempre ao ouvir alguém rindo dele. Roberto iniciou imediatamente a sessão de gargalhadas. Ele reclamava de tudo ao mesmo tempo em que rebojava. O contraste era muito interessante. Costumamos ver pessoas rebojando porque estão felizes, não carrancudas. Quando Roberto soprou seu ouvido para descobrir o nome equivalente à caminhada saiu "Josemias".

Pisada voltada para as bordas, caminhada marcada por uma percussão, bastante movimentação dos braços, que na verdade eram utilizados como impulsionadores da caminhada: essas eram características da caminhada de Roberto. Ele aplicou exagero nessas características. Entretanto, sua caminhada sofreu pouca alteração, porque sua forma natural de deslocamento já possui características engraçadas. Os pés de Roberto são gordinhos e são muito voltados para fora. Sua caminhada cotidiana por si só é repleta de particularidades. O sobrepeso implica maior esforço no deslocamento, por isso o uso intenso dos braços como auxiliares nesse processo.

Figura 53 - Da caminhada de Ghabriel, saiu Jeremias



A próxima etapa foi sugerir que ele se escondesse atrás do tripé que havia na sala. Minha intenção era explorar sua ingenuidade. É um clichê da comédia alguém se esconder em lugares que na verdade não são capazes de tal feito. A sugestão era que ele fizesse algo escondido que não queria que ninguém visse. Suas ações me deixaram confuso. Não soube qual era a intenção de Roberto quanto às mímicas que fazia.

Ghabriel ficou responsável por perseguir o colega e soprar em seu ouvido para que fluísse uma voz compatível com a figura que caminhava. Roberto pareceu ter descoberto uma interessante voz parecida com uma ave cansada. A vogal "A", por ele emitida, ressoava para



dentro da própria boca. O som era agudo, porém, ligeiramente suave e rouco. Infelizmente, na sequência, Roberto perdeu essas características de emissão e tentou retomá-las sem sucesso.

Figura 54 - Caminhada de Roberto



Tentei lembrar-lhe, porém, de que aquela precisamente havia se perdido. Ele conseguiu uma emissão aproximada e recomendei que o fizesse de modo mais nasal. O som resultante era um pouco mais engraçado, todavia ainda não se “encaixava” com sua figura, não parecia orgânico. Outra orientação foi a de falar em *grammelot*, ou seja, em um idioma inexistente criado por ele. O rapaz começou a utilizar o tripé como guitarra enquanto cantarolava uma música.

Foi um momento interessante de investigação. Roberto tornou-se um grande desafio para mim como orientador de clowns. Acredito que sua doçura aumenta a sensibilidade das pessoas, e, como mencionei anteriormente, a sensibilidade é a inimiga do riso. Se eu me sensibilizo, não consigo rir, me sentiria mal por tal feito. Agora, as dificuldades de Roberto eram minhas também.

Pés entrecruzados, quadril com molejo e braços que se movimentam bastante. Essas foram características que o coletivo apontou como as mais marcantes na caminhada de Cássia. Roberto e eu ríamos dela quando exagerou essas qualidades. Ghabriel correu atrás da colega para soprar-lhe nos ouvidos, trazendo à tona, por reflexo, a voz compatível à caminhada cômica de Cássia.

Acredito que Cássia tenha se arrepiado, pois fez um movimento engraçado com o pescoço e permitiu-se emitir um som extremamente dengoso. A voz era similar ao derreter em portamentos<sup>8</sup>, notas que decresciam até sumir, como um gemido não tão explícito. Era impossível não rir de Cássia cruzando a grande sala fazendo um *grammelot* que não lhe fora solicitado. A capacidade de observação de Cássia e aplicação

Figura 55 - Cássia atravessa a sala falando *Grammelot*



<sup>8</sup> Substantivo Masculino: “condução da voz, ao longo de intervalo amplo, ger. ascendente, passando rápido por todas as notas intermediárias, em absoluto *legato* [Técnica do *bel canto*, pode ser us. em execuções instrumentais, esp. em instrumentos de arco e no trombone de vara.]”. In: *Oxford Languages online*.

em circunstâncias que envolvem sua performatividade é impressionante. Ela apresentou-se manhosamente como Melanie logo após receber uma segunda rajada de sopro no ouvido.

Ela mascava um chiclete imaginário, caminhava de maneira descolada e tinha maneirismos muito engraçados: o jeito de usar os braços e a cara de superioridade, enquanto mascava, era hilária. Comentei que ouvi boatos de que ela era uma atriz dramática famosa, mas que, anos atrás gravava filmes de terror. Cássia concordava com tudo – sempre mascando chicletes. Recomendei-lhe reproduzir a cena em que o assassino a matava no último filme que havia gravado. Ela saiu do campo de visão entre os meninos e voltou para performar.

Figura 56 - Em *grammelot*, implorou por misericórdia



O apego de Cássia à caminhada cômica aliada à tensão proposital mantida na boca aberta favoreceu seu desempenho cômico. Ela entrou distraída, avistou algo aparentemente assustador e começou a gritar. Depois, em *grammelot*, implorou por misericórdia. Esse recurso parece ajudar e muito na expressividade cômica, porque ela impõe exagero na comunicação para transmitir algo que seria facilmente passado pelo simples uso do verbo. Melanie (Cássia) morreu enquanto ajoelhava-se, clamando pela vida. Ela caiu para trás como se houvesse morrido repentinamente. Em outro momento, sugeri que apresentasse seu lado dramático, recorrendo à reprodução da última novela que gravara no México. Ela saiu de cena para poder demonstrar novas habilidades.

A figura clownesca parece capaz de demonstrar habilidades e fragilidades dentro de um universo já conhecido. É muito vasto o número de palhaços circenses que fazem paródias e sátiras sobre números circenses, recorrendo a técnicas de malabarismo, trapezismo, equilíbrio, outros utilizam habilidades do canto, da dança e, até mesmo da atuação, como Cássia o fez. Ora estes universos artísticos usufruem da comicidade, trazendo características dela, ora a comicidade e a Palhaçada é que parecem utilizar-se de diferentes linguagens artísticas e formas espetaculares como paródia.

Cássia novamente entrou com a dilatação das características risíveis presentes em sua caminhada, na tensão da boca, no uso do *grammelot* e de formas corporais clichês que remetem ao dramalhão – como tocar o dorso da mão na testa e o gesticular excessivamente. Cássia criou

uma dramaturgia sem o uso da língua portuguesa – ou de qualquer idioma existente – representando uma figura que questiona uma situação. Ela demonstrou não aceitar algo – como o término de um relacionamento – com demasiada lamúria. A parte mais divertida foi que no meio do *grammelot* ela soltou algumas vezes a palavra “Uai – Why?” – que significa “Por quê?” na língua inglesa.

### Dança cômica

Antes de iniciar as práticas, fiz o *download* das músicas escolhidas pelos colaboradores. Cássia teve dificuldade de decidir entre duas músicas, mas chegou a um veredito. Nesta etapa, pedi para que se sentassem em roda e dessem as mãos uns aos outros, fechassem os olhos e ampliassem o campo de percepção.

A orientação era de atenção à sensação de dar as mãos aos colegas, sua temperatura, textura, forma. Além disso, lembrei-os de que esse seria um momento único e que o exercício não se repetiria. Seria o momento de doar sua expressividade aos colegas, oferecer-lhes uma íntima entrega. Assim que eu desse *play* na música, a pessoa que a escolheu deveria ficar de pé, ainda de olhos fechados, e dançá-la. Os demais abririam os olhos e se afastariam do centro para assistir.

A primeira a apresentar-se foi Cássia, que elegeu *Born to be Alive*, do *Original Mix 79* como a canção certa para o momento. Ao som do *pop* eletrônico dançante ela fazia coreografias marcando a pulsação da música. Seus movimentos de perna, braço e quadril, acompanhavam o batimento do *hit*. Ela aparentava conhecer a música muito bem, pois dava giros e chacoalhava o corpo, obedecendo à estrutura da melodia, com muito ritmo e precisão. Houve um momento em que recomendei, caso se sentisse à vontade, a compartilhar sua performance com a câmera e, assim ela o fez de imediato, dançando ao mesmo tempo que olhava para a câmera.

Figura 57 - Dança cômica de Cássia



Figura 58 - Valsa, na dança cômica de Roberto



O segundo foi Roberto com a música *Making love out of nothing at all* do grupo *Air Supply*. Sua movimentação era fluida, com passos que lembravam uma valsa. Seus braços realizavam movimentos grandes, circulares e contínuos. Era muito bonito vê-lo se entregando à sonoridade *vintage* e romântica que tocava. Ghabriel balançava os braços enquanto assistia o colega, como se estivesse em um show.

Quando a dinâmica da música adquiriu características mais intensas, Roberto acompanhou as mudanças, ajustando sua movimentação de forma mais forte. "Sente (do verbo sentir) como se você estivesse no seu quarto, sozinho", eu disse. Minha intenção era fazer com que ele se sentisse livre. Entretanto, ele entendeu literalmente que deveria "sentar-se" e assim o fez e seguiu dançando mesmo sentado. Nesta posição, podíamos ver ainda mais seu semblante doce e ingênuo. Era muito prazeroso assisti-lo.

O último a performar, dentre os colegas, foi Ghabriel. A introdução da música escolhida *Other Friends*, de *Steven Universe*, continha o discurso de uma personagem feminina com a voz esganiçada e histérica. *Steven Universe* é uma animação voltada, sobretudo, para o público jovem. O rapaz gesticulava com engajamento tentando acompanhar as falas em inglês com sincronia labial, conseguindo em alguns momentos e em outros não. Analisando o vídeo, começo a achar graça dos momentos em que ele não conseguia, o que o deixava com um ar patético.

Seus gestos ampliando-se cada vez mais. Após um minuto de música, que na verdade era apenas voz falada com um fundo "cósmico", entra de fato um fundo musical com ritmo e a voz falada adquire alguns aspectos de melodia. Ghabriel pareceu divertir-se com a própria performance. Sua movimentação era brega e coincidia com a pulsação sugerida na nova etapa da música. Ele fez gestos e poses bastante clichês, como quem para e pensa, como quem discute com fervor.



Esse lugar representativo do clichê parece interessante dentro da proposta clown: exerce interesse, magnetismo. Cássia, Roberto e eu não resistimos e demos algumas gargalhadas, sobretudo, quando o loiro se empolgou demais, começou a dublar com fervor, apontou-nos o indicador, "deu uma estrelinha" e saltou bem alto. Ao final da música, Ghabriel deslizou pelo piso e se posicionou novamente sentado de pernas cruzadas.

Figura 59 - *Other Friends*, para a dança cômica de Ghabriel



### Caracterização

Mais cedo, no início do encontro, conferi a escolha de figurinos dos colaboradores. Cássia e Roberto levaram mais de uma opção, então pude questioná-los para que assim pudessem eleger a melhor alternativa. E qual seria a melhor opção? Difícil dizer quando ainda se está dando os primeiros passos no universo clown. Nesses casos, prevalece a intuição e depois há o processo de entender as razões preferências.

Figura 60 - Os primeiros passos na caracterização de Roberto



Não me parece interessante que haja similaridades tão evidentes entre a roupa que o clown usa e às roupas que o artista utilizaria normalmente no cotidiano. É a estética do dia a dia que nos retira constantemente do extracotidiano, não convence, torna-se uma distração. Dentre as opções de roupas de Roberto, havia uma camisa social branca e uma camisa de gola polo preta com numeração estampada. A a camisa polo me levava diretamente ao modo cotidiano como Roberto se veste. Já a camisa social branca favorecia a exploração de seu lado ridículo sem a barreira de ser transportado ao cotidiano. Além das camisas, ele também levou calça comprida e chapéu pretos e uma gravata vermelha.



Ghabriel estava decidido: vestiria um *short* curtíssimo e uma meia calça branca – ambos emprestados por sua namorada –, uma camiseta com tonalidade rosa seco e um cachecol xadrez nas cores branco, preto, cinza e azul. Era muito divertido vê-lo se deslocando com *short* colado no corpo, ressaltando sua silhueta sinuosa. Porém, sua caminhada com o quadril projetado para dentro escondia suas curvas. Às vezes, dava a impressão de que o branco do *short* se fundia com a meia calça.

Figura 61 - Caracterização de Ghabriel



Cássia optou por vestir uma blusa e um tule vermelho. O aspecto final aparentava um vestido de tonalidade forte com ar infantil. Por cima, ela vestiu uma jaquetinha de pano que vestiu por cima era azul com detalhes florais avermelhados. Cada uma de suas mãos portava uma arma de brinquedo e, cruzando seus ombros, um acessório marrom semelhante a uma bolsa, provavelmente

Figura 62 - Caracterização de Cássia



para guardar suas armas – embora jamais pudessem caber ali. A outra opção trazida foi um shortinho com estampa militar e uma blusinha azul marinho com tecido verde costurado na frente, representando o mapa do Brasil. Apesar da estampa, ela não trazia uma informação contemporânea, comercial ou cotidiana com potencial para nos tirar a atenção de sua performance. Disse-lhe que ambas as opções me eram interessantes e que ela deveria ouvir a própria intuição para escolher qual experimentaria para a próxima etapa do exercício. Depois de muito pensar, ela optou pela primeira.

Eles foram orientados a maquiarem-se de maneira intuitiva, descobrindo os produtos e as cores, com seus instintos primais. O alerta dado foi para que não se prendessem a esta primeira caracterização para o clown, ou seja, aquela não necessariamente seria a maquiagem que sempre utilizariam enquanto palhaços. Ao contrário, deveriam enxergar essa situação como de fato ela se apresentava: um primeiro ensaio, uma primeira tentativa, uma brincadeira. A utilização do nariz vermelho ou não também se tratava de uma decisão particular, acatada pelos três que o fizeram com maquiagem.

Após apresentar os produtos de maquiagem trouxera comigo, tentei tranquilizá-los dizendo que a relação com a caracterização poderia ocorrer de maneira instintiva e progressiva.

Eles compreenderiam, na prática, como transpor para o rosto uma estética equivalente ao estado ridículo que sentiam. Oferecia-lhes pequenas sugestões, correspondendo a seus desejos. Cássia se sentiu mais confortável para fazer a seu modo, isolando-se no banheiro feminino. Ghabriel, por exemplo, perguntava qual produto seria interessante para escurecer a região dos olhos ou fazer risco na mesma área. Roberto, doce e inseguro, fazia perguntas frequentemente aguardando aprovação. Tentei deixar claro não haver certo ou errado. Fui mostrando as sombras, os batons e os pincéis que eu tinha e disse para que ele se divertisse.

[...] O momento da maquiagem foi bastante intuitivo. Cada um poderia fazer o que sentisse vontade. Eu nunca havia pego em maquiagem antes, mas consegui me virar e criar algo [...]. (Ghabriel)

Ghabriel basicamente pintou o rosto de branco e marcou a região ao redor dos olhos com sombra marrom, dando um aspecto similar a olheiras. Depois, traçou um comprido risco azul abaixo de cada olho até o final do rosto, o mesmo se repetiu na cor marrom com dois riscos abaixo do lábio inferior. Os lábios e a ponta do nariz foram pintados com batom vermelho.

Roberto decidiu fazer uma maquiagem mais dispersa. O rosto foi pintado de branco sem uniformidade. Parte disso se deve ao excesso de suor – característica dele. Um pouco de pigmento avermelhado foi adicionado acima das sobrancelhas, na região do nariz e das bochechas. Posteriormente, ele fez alguns rabiscos no rosto e ao redor dos lábios com lápis preto e uma lágrima abaixo do olho esquerdo.

Cássia investiu em uma maquiagem mais limpa e simples. O rosto foi levemente marcado com *pancake* branco, a sombra, a ponta do nariz, as maçãs do rosto e os lábios receberam a mesma cor: um rosa intenso. As sobrancelhas foram devidamente preenchidas com um lápis marrom clarinho, que combinava com seus fios alourados. O mesmo lápis foi utilizado na linha d'água de seus olhos.

Caracterização, roupa e maquiagem por si só já afastava cada um deles do que poderíamos chamar de seus “eus” cotidianos, de seus “eus” formatados pelo contexto social em tempo e espaço. Não que fosse possível fugir disso completamente; seria heresia pensar desta maneira. Por outro lado, é inegável reconhecer que a visualidade estética de Cássia, Ghabriel e Roberto agora confira um transporte para um jogo: o jogo dos idiotas.

## Nascimento Clown

Após o processo de descoberta da caracterização, pedi que se deitassem no chão e fechassem os olhos. Naquele momento, estavam livres para buscar a posição que lhes parecesse mais confortável. As luzes foram apagadas e havia a presença de um fundo musical instrumental calmo. Recomendei, como no início do encontro, que se atentassem para a autopercepção: da respiração, partes do corpo a tocarem o chão, temperatura provocada pelo contato do corpo com o espaço da sala de ensaios.

Eu os levaria a uma nova viagem. Havia para mim o desafio de manter minha voz calma, projetá-la para que todos pudessem me ouvir, ao mesmo tempo que soava a música. Basicamente, guiei-lhes junto a suas borboletas imaginárias, rumo a um castelo. Ela os conduziria até chegarem aos portões de entrada, experimentando a sensação de pisar na grama, caminhar por uma estrada de terra com ventania. Meu intento era o de oferecer uma narrativa com a maior riqueza possível de detalhes – porque durante as rodas de conversa, todos, unanimemente, alegaram se sentir mais inteiros, mais presentes quando esses detalhes eram sugeridos por mim.

Ao adentrarem o castelo, perceberiam um enorme saguão de entrada com espadas penduradas nas paredes. No meio do salão, três cristais enormes continham dentro uma silhueta humana. Eles deveriam pegar as espadas e tentar romper os cristais a fim de resgatar a vítima enclausurada. Quando começaram a golpear os cristais, eu fiz uma contagem regressiva de 10 a 0. Ao terminar, o cristal se romperia e eles encontrariam a si próprios.

Eles deveriam perguntar qual o nome daquela outra versão de si. Posteriormente, seguiriam a jornada com a borboleta que subia as escadarias do castelo. Ao subir todos os degraus, se deparariam com uma espécie de sacada e, logo abaixo, uma piscina. Novamente, eles perceberiam silhuetas humanas aprisionadas, desta vez em um novo lugar. Eles saltariam do corrimão da escada que os protegia e, ao fim da contagem regressiva, deveriam resgatar a vítima – que na verdade retratava o resgate de si próprios. Enquanto saíam da piscina, eles perguntavam o nome de quem estava sendo resgatado e obtinham a resposta.

A borboleta novamente os guiou para fora do castelo e dessa vez eles encontrariam um cenário diferente: lá eles se assistiriam realizando os exercícios ao longo de todo nosso processo investigativo – desde o primeiro aquecimento até este segundo. Para Ghabriel, aquele era o único dia de referência, para Roberto seria o segundo, afinal havia feito uma oficina com outro grupo de pessoas orientado por mim. Cássia, havia vivenciado pelo menos cinco encontros parecidos com este.

Enquanto buscavam na memória fragmentos de momentos marcantes, sugeri que olhassem suas figuras como a de um bobo, ingênuo, ridículo, idiota. Simultaneamente, a borboleta que lhes acompanhava iria “soprando” sugestões de nomes e eles deveriam refletir sobre as possibilidades citadas. Enquanto utilizava essas imagens, eu sugeria que fossem retomando o estado do ridículo, trazendo características já descobertas para o corpo e experimentando emissões sonoras. A orientação era a de aumentar “o volume”, expandindo suas expressividades corpóreo-vocais e dilatando seus estados até abrirem os olhos pouco a pouco e ficarem de pé.

### 1, 2, 3, 4, 5

Figura 63 - 1, 2, 3 caracterizados, 4, 5



Realizei novamente a prática por acreditar que se soltariam mais rapidamente. Ghabriel reconheceu seus caminhos "tortos", "desajustados" e ridículos. Mal havia se levantado e era possível sentir de longe sua idiotice percorrer a sala por ondas eletromagnéticas – brincadeira! Ghabriel é uma incógnita: nunca se sabe se pode esperar uma aproximação mais boba amigável ou uma abordagem mais áspera e debochada. Com quadril e ombros projetados para frente e um corpo meio morto, fui surpreendido quando, sem romper com essa codificação corporal, ele acelerou – e muito - seu deslocamento.



Cássia bagunçou-me os sentidos com a maneira como usava a voz a favor do ridículo. Sua emissão, semelhante a um gemido mais grave e deslocado, de alguma maneira atingia inúmeras e distintas intenções. Sua voz era capaz de emanar burrice, arrogância, antipatia, preguiça. A emissão arrastada, prolongando sons anasalados conferia-lhe uma impressão bastante extracotidiana. Tudo vibrava com inteireza: a maquiagem, a roupa, bem como sua linguagem corpóreo-vocal.

Cássia mantinha a caminhada cômica, investigando-a de maneira livre, orgânica, encontrando, a partir dela, variações. A rebolada derivada do entrecruzamento de pernas, durante seu deslocamento, era intensificada ou suavizada dependendo da velocidade empregada ou de maior ou menor empolgação, por exemplo. O mesmo acontecia com o desenho realizado pelos braços que às vezes iam para bem longe do tronco, outras nem tanto.

Figura 64 - Pesquisa vocal



Roberto demonstrava muita facilidade em acessar sua ingenuidade, docilidade e tolice. É natural para ele. Não sei se ele conseguiria acessar outras energias mais dominadoras, como a do *Branco*, por exemplo. Ele estava ali, investigando-se, tentando ainda encontrar seus caminhos. Sua figura ainda não transmitia integração como transmitia a de Cássia.

Essa voz nos dava a impressão de rastrear algo distante de seu estado de presença: faltava organicidade, faltava o “encaixe” das peças, embora houvesse o mais importante: pesquisa! Com toda sua pureza e alegria Roberto trilhava seu caminho de acesso e gerenciamento da energia palhacesca.

### Desfile Clown

Decidi propor um desfile clown onde anunciaria suas entradas e os convocaria ao desfile. A prática é muito simples e propõe tão pura e simplesmente a exibição de suas características risíveis. Os artistas, nesse momento apoiam-se no estado de ridículo ancorando-se no modo cômico de caminhar e na abertura para travarem relação comigo, com o espaço, com os colegas e com a câmera. Outro aspecto a ser trabalhado é a manutenção do contato visual com a câmera.



Ghabriel agia de maneira interessante quando eu pedia para olhar para seus "fãs" na câmera, bem como quando eu ria. Sua vaidade aumentava de maneira positiva. Sua performance adquiria maiores características de vaidade, charme, exibicionismo e marra. Foi divertido quando seus músculos faciais se afrouxaram cedendo espaço para um sorriso com certa timidez.

Apesar do porte de armas, Cássia demonstrou um lado mais doce e ingênuo durante o desfile. Atrapalhou-se com os objetos, deixando-os cair e, quando recomendei que olhasse para os seus fãs através da câmera, ela apontou as armas desajeitadamente. O jogo ficou ainda mais engraçado quando repetiu a ação, parecendo mais idiota. A paspalhice se estendeu quando Cássia finalizou o desfile, apontando as armas contra os dois colegas.

Ela e Ghabriel exageravam bastante nos gestos corporais enquanto eu anunciava a entrada de Roberto. Faziam a reverência clichê do apresentador que introduz uma atração. O pior inimigo – e o melhor aliado de Roberto – é verdadeiramente não entender o que lhe é solicitado – ou entender com uma lógica absolutamente individual, bastante peculiar. Quando solicitei que olhasse para seus fãs enquanto desfilava, ele lançou os olhos em todas as direções, procurando fãs imaginários.

Na verdade, minha intenção era fazê-lo olhar para a câmera. Depois, pedi que jogasse um charme para seus admiradores. Em resposta, Roberto fez uma dancinha divertida e muito esquisita. Ele movimentava os braços de maneira ondulada para baixo, como se possuísse tentáculos – não consegui extrair de Roberto qualquer contato visual para a câmera ou algum colega. Acredito que se Roberto conseguir aliar sua lógica pessoal, aos princípios básicos na relação do palhaço com a plateia, será capaz potencializar a comicidade em si.

### **Intervenção Artística Feirart, Uberaba-MG**

#### **Participantes**

- Anderson
- Pretta
- Victor

## Chegada na praça e aquecimento

Com a chegada dos três colaboradores na praça, buscamos logo onde seria o “camarim”. Lá os feirantes colocam à venda seus produtos – sejam eles alimentícios ou artesanais. Há, ainda, um palco no meio da feira onde, às vezes, ocorrem apresentações artísticas e de entretenimento. Lá muitos profissionais já marcaram presença como cantores, animadores infantis e até mesmo locutores.

Figura 65 - Intervenção na Feirart



Infelizmente, não havia um camarim disponível para nós. Em uma sala muito pequena, com alguns móveis aqui e ali, os colaboradores começaram a se maquiar. Durante o processo de caracterização de Pretta, sugeri que emendasse as sobrancelhas com lápis. Ela já possui pelos fartos nessa região, então este detalhe pareceu dilatar uma característica sua. O objeto nariz vermelho utilizado por ela, proporcionava uma leve pressão nas narinas, tornando sua voz ligeiramente anasalada e divertida.

Figura 66 - Pretta descobre a longa sobrancelha



Enquanto Pretta se maquiava, começava a brotar seu estado ridículo. A petulância, o atrevimento, a agilidade nas respostas e a competitividade definitivamente afloraram durante o processo de caracterização – especialmente quando colocou o nariz vermelho. Ela alegou que não queria passar mais pancake devido ao contraste com sua pele negra, da qual ela muito se orgulha. Tendo a apreciar fortes contrastes e acredito que uma camada mais grossa de pancake teria acentuado suas as sobrancelhas, o cabelo preto e as bochechas avermelhadas. Entretanto, contive-me para não interferir muito em suas decisões e investigação. Pretta irradiava energia e comicidade!

Victor havia esquecido a camisa eleita para o seu figurino, mas considerando o frio descomunal que fazia naquele dia para atuarem ao ar livre, a opção de utilizar uma camisa de frio foi a melhor escolha. Sua maquiagem estava mais suave e transmitia doçura. Ademais, Victor destacou os contornos das sobrancelhas com lápis, o contorno da boca com batom e corou a região abaixo dos olhos com “pinta-cara” vermelho. Ele ainda não havia definido a voz no estado clown, mas demonstrava serenidade para relacionar-se com os transeuntes da feira.

Figura 67 - Victor muda figurino no frio



Figura 68 - Maquiagem de Anderson



Anderson foi o único que utilizou “pinta-cara” branco no rosto. A face ficou menos uniforme, uma vez que em algumas áreas, como pálpebras e a região próxima da barba, a cobertura ficou quase inexistente. Ainda assim, seu rosto ficou mais branco e contrastante que o de seus colegas. Ele precisou retocar a barba com tinta preta para cobrir um pouco da tintura branca que se concentrou na região. Além disso, ele destacou as sobrancelhas e pintou os lábios. Após os momentos de nervosismo que passou durante a apresentação na escola, sua preocupação era retomar o estado de ridículo e sua caminhada cômica.

### Aquecimento - Caminhada cômica

Comecei a aquecê-los, dentro da minúscula saleta, solicitando que colocassem em prática suas caminhadas cômicas. Aos poucos, eu fazia apontamentos acerca da velocidade, bem como, posteriormente, orientei que investigassem a voz. Não demorou nada para que começassem a caminhar e a estabelecer uma relação de jogo uns com os outros. A alternância no volume e dinâmicas vocais também recomendadas durante a prática.

Figura 69 - Contingências na rua



A interação entre eles e a expressividade cômica instaurou-se antes mesmo de saírem da saleta, revalidando a importância do aquecimento. Pretta provocava, constantemente, os outros dois – três, na realidade, porque sua ousadia chegou inclusive a mim. Quando encontra seu estado patético, ela fala pelos cotovelos. Parece sempre ter uma história engraçada para contar ou uma observação a fazer. Anderson e Victor devolviam as provocações, fazendo com que o momento fosse atrativo.

### **Passeio pela feira**

Os artistas saíram dotados de disposição e potencial cômico. Anderson com sua postura torta e sua voz rouca; Pretta com sua postura ereta, passos largos, marcados e voz anasalada; e Victor com os glúteos empinados, o plexo aberto e com o espírito investigativo no que concerne à utilização vocal. Houve muitos momentos interessantes de relação dos palhaços com os transeuntes. Em alguns momentos, nós quatro caminhávamos juntos, entretanto, às vezes, um ou outro se separava por ser atraído por algo na feira.

Enquanto passávamos perto de uma barraca de artesanatos, encontramos uma menina olhava os pequenos lacinhos destinados a bichos de estimação. Pretta apresentou-se como Piloya e elogiou a menina, dizendo que ela era muito bonita. A criança retribuiu o elogio, que foi logo rebatido por Shuanshing (Anderson) e Dom Palitón (Victor). Eles alegaram que Piloya era feia, provocando a colega. A garota, em defesa da nova amiga, disse que dentre todos, ela era a mais bonita.

Piloya repetiu algumas vezes: “Você é bonita e eu sou também!”. Ela realmente parecia ter descoberto a potência da repetição em sua performance cômica. Essa característica deixava as coisas engraçadas e eu não conseguia pensar em uma razão específica para isso. Ela queria capturar atenção, uma confirmação do que dizia: não sei. Só sei que eu estava rindo. Durante o diálogo, Piloya mostrava seu enorme laço amarelo e dizia à pequenina que ficaria muito bonita com um laço igual. O pai, próximo, sorria e demonstrava felicidade com a interação.

A curiosidade de Piloya era tão imensa que notávamos seu olhar para tudo com profundo interesse. Ela passeava com seus passos extremamente largos em marcha, dilatando sua caminhada cômica com maestria e claramente gozando dela. Quando avistou um artista realizando uma performance de estátua-viva e logo foi até ele olhar mais de perto; depois me encheu de perguntas sobre a estátua, me chamando de tio Hud. Ela brincou com a dinâmica de questionar com euforia, suspender a movimentação, retornar a questionar, interromper de novo e, assim sucessivamente.

Em diversos momentos ela alternava a dinâmica de sua caminhada, interrompendo os movimentos, fingindo que não viu um grupo de pessoas observando-a, posteriormente, marchando em câmera lenta em direção a elas. Tudo era um jogo para Piloya. Pretta demonstrava sentir prazer, desfrutar de cada encontro. Foram muitas descobertas cômicas formidáveis para apenas uma noite.

O artista que fazia a estátua ficou evidentemente irritado com nossa presença. Ele provavelmente pensou que tínhamos a pretensão de atrapalhar seus rendimentos financeiros. Repentinamente, ele deu vida aos movimentos fazendo um gesto rude com as mãos para que Piloya se afastasse. A cada vez que ele recebia alguma nota ou moeda, entregava uma mensagem para seu doador. Entendemos o desconforto dele e decidimos explorar outros pontos da praça. Uma hora depois, Piloya quis dar-lhe uma moeda na tentativa de fazer as pazes e ele, com simpatia, entregou-lhe uma mensagem.

Shuanshing estava muito feliz e empolgado. Não sei se com o passar do tempo esqueceu sua caminhada cômica e a voz rouca divertida, mas não o via preso a um padrão. Sua performance não encontrava a ancoragem e a solidez, da mesma forma que Piloya. Entretanto, houve um movimento muito interessante quando tentou fazer malabarismo com sacos plásticos.

Ele havia visto o clown Mikhail Usov fazer um número envolvendo esta prática e se sentiu inspirado. Não sei se Anderson estava nervoso, mas não percebeu que para que as sacolas flutuassem melhor, deveria tê-las inflado antes. Dessa maneira as extremidades se afastariam, permitindo a circulação de ar ali. Após aconselhá-lo sobre esse detalhe, seu malabarismo funcionou melhor e atraiu o olhar de um grupo de crianças que conversava com a Piloya.

Uma boa descoberta de Shuanshing foi encontrar comicidade imitando os transeuntes. Ele encontrava alguém falando ao telefone e imitava, enquanto as outras pessoas na praça se divertiam. Alguns percebiam os olhares e flagravam Anderson, a maioria com senso de humor e outros descontentes com a intromissão – o que divertia ainda mais quem presenciava. A tentativa de reproduzir a caminhada de outro e disfarçar quando o indivíduo olhava para trás intensificava sua presença no espaço aberto, o mantinha engajado e atraía olhares.



Figura 70 - Dedo deduz. Dedo é 10 e é 2



Dom Palitón utilizou o passeio para testar algumas maneiras distintas de utilizar a voz. Testou variações de alturas mais graves e mais agudas, trocou as consoantes “R” por “L” nas palavras, buscando algo mais infantil. Ele relata que se sentiu mais à vontade na relação com os transeuntes. Este momento foi importante para ele, afinal, no último encontro deixou-se permeanar muito por Pedro, repetindo a voz no mesmo registro agudo de falsete.

Victor continuava com uma esfera mais intimista e contida. Como observador, eu percebia seu estado de pesquisa, mas ainda havia uma externalização tímida, uma timidez previamente escolhida. Eu sentia como se algo o prendesse, como se a forma de expressar a timidez fosse um escudo que lhe protegia de expressar seu exibicionismo, sua vaidade – características tão bem exploradas durante os jogos investigativos na intimidade da sala de ensaios. Sua performance trouxe-me várias reflexões: Não seria necessário dilatar, ampliar a timidez? Como potencializar o comedimento, a doçura, a simplicidade e o lirismo que Victor trazia consigo? No dia seguinte, conversando com ele, disse-lhe que a expansão corporal em sua descoberta durante os exercícios dos primeiros encontros, poderia ser atraente para o público.

Não que esse fosse o único caminho, mas, a princípio, aquela energia era tão mais convidativa do que a postura tímida na praça! Durante sua performance, evitei dizer qualquer coisa para não interferir em seu estado de pesquisa, correndo o risco de desmotivá-lo. Mas, posteriormente, julguei importante avaliar com ele minhas observações e sugeri que o rapaz revisitasse caminhos potentes trilhados anteriormente, durante a investigação. Ele concordou com as dicas e aceitou o desafio de buscar maior dilatação. Não deve ser fácil encontrar um equilíbrio entre o brilho e o patético de seu lado exibicionista e todo seu lirismo, doçura e timidez.

Assim como Anderson, Victor não encontrava sua caminhada cômica. Eu não sei se a tentativa de manter características anteriormente descobertas implicava alguma espécie de desconforto para eles. Tanto durante a performance na escola, quanto na feira, ambos não utilizaram este recurso por muito tempo – apenas nos minutos iniciais da apresentação. Meu instinto apontava para a importância de apegar-se à caminhada cômica, tecer descobertas a partir dela.

Em especial, Stephany, Pretta e Pedro haviam feito descobertas incríveis a partir deste exercício, portanto, deduzo que seja igualmente primordial o exercício para que os demais pudessem encontrar maior solidez cômica em suas performances. Coincidentemente, ou não, são os colaboradores que possuem maior facilidade com o uso da voz enquanto acessam o estado de seus clowns. Por outro viés Mari, Victor e Anderson apresentaram caminhos corporais muito interessantes no decorrer das práticas, demonstrando excelente habilidade cômica – principalmente por meio da movimentação. Por outro lado, seus momentos de uso justo da voz foram muito breves e meu desejo era que conquistassem solidez em suas identidades clownescas, podendo, a partir da caminhada cômica, acessar um novo horizonte como o fizeram Stephany, Pretta e Pedro.

Cada colaborador demonstrava marcas curiosas que revelavam *flashes* do estado de clown: Stephany quando jogava o cabelo para trás, piscava lentamente apenas um olho e alternava entre as vozes agudíssima e gravíssima; Pretta em sua caminhada com passos largos em marcha, com voz anasalada e impaciência; Pedro com a posição dos antebraços paralela aos pés, como um dinossauro, e a voz aguda e pomposa; Anderson com sua voz áspera improvisando no idioma russo e seus olhos perdidos, arregalados; Victor com sua movimentação exagerada, habilidosa e totalmente exibicionista; Mari com as pernas extremamente abertas, a pisada para fora e a voz bastante aguda; Cássia com sua caminhada dançante, rebolante e Myka com um estado de extrema alegria, com um sorriso enorme e sua voz manhosa.

Com relação à Pretta, acendeu em mim uma dúvida, havia nascido um clown ou uma personagem? No último encontro em que ela esteve presente interroguei-me sobre isso. Como seu clown fala muito, inventa histórias divertidas frequentemente, acabei ficando na dúvida. Entretanto, quando ela trouxe essas características marcantes no corpo como a caminhada e o uso de diferentes velocidades de movimento e até mesmo de suspensão da ação, minha perspectiva mudou completamente. Essa fisicalidade na performance fez-me enxergar suas longas histórias de uma outra maneira: não mais como personagem, mas como uma de suas características quando entra no estado ridículo.

Quando estávamos quase partindo, um senhor visivelmente embriagado, abordou-nos com abraços e depois pediu uma foto. Ele conversava elogiando nosso trabalho enquanto demonstrava carência de atenção e falou pelos cotovelos. Ficamos comovidos com a abordagem. A noite teve clima de simplicidade, poesia, muitas descobertas e sorrisos.

### Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba-MG – 03/03/2020

#### Participantes:

- Roberto
- Pretta

Combinamos o encontro para as 18hs na Universidade Federal do Triângulo Mineiro. O ideal seria ter ido lá um dia antes, devido à recepção de calouros na segunda-feira dia dois de março. Assim, haveria um público maior para a interação, entretanto, não foi possível devido a questões de logística dos colaboradores. Ainda assim, como a maioria deles trabalha e/ou estuda, somente pudemos comparecer eu, Pretta e Roberto.

Eles teriam trinta minutos para montarem suas caracterizações e fazerem um breve aquecimento. Posteriormente, nós nos encaminharíamos até o pátio onde sempre há algum movimento entre os estudantes e, felizmente, naquele horário encerrar-se-ia uma atividade no anfiteatro – o que nos garantiria público para a interação.

Figura 71 - Relação de Bonafo e Piloya com o facilitador (Fábio Garcia)



Fábio Garcia foi nosso facilitador, permitindo-nos o acesso e encorajando-nos ao exercício da Palhaçada. Ele nos recebeu com muito carinho e, de imediato, Bonafo e Piloya, colocaram em prática suas descobertas durante as experimentações. Antes de rumarmos ao pátio, Fábio interagiu bastante conosco e tirou fotos.

Aproveitaríamos a oportunidade também para divulgar o projeto “Sexta do Teatro”, que estrearia naquele fim de semana. Além do objetivo mais aparente – o de divulgação da proposta – havia também um oculto: dar-lhes propósito, um rumo para o que fazer ali. Acredito que ter uma missão a ser cumprida mudaria a disposição de suas performances, fazendo com que tivessem uma motivação *extra* para marcarem presença.

Não havia a nossa disposição um camarim para a caracterização, o que lembrou, de certo modo, nossa intervenção na FeirArt. Deveríamos utilizar o banheiro da Universidade, entretanto, apesar de muito maior que o da feira, era de uso coletivo. A experiência foi interessante, pois as pessoas não estão muito acostumadas a se depararem com artistas em processo de caracterização. Apesar disso, quase não havia movimento ali no segundo piso. Somente três ou quatro rapazes adentraram o banheiro masculino enquanto eu dava suporte para Roberto se caracterizar. Assim que entravam, seus olhares estranhavam nossa presença por poucos segundos, depois era como se disfarçassem a surpresa.

Do outro lado, no banheiro feminino, estava Pretta. Ela alegou haver uma funcionária da limpeza trabalhando ali e sorriu para ela. Quando estava vestindo-se, uma menina também sorrindo perguntou do que se tratava. Cheguei até à porta do banheiro para saber se Pretta precisava de algum utensílio de maquiagem ou ajuda. Eu não sabia a razão, mas meu peito estava cheio de alegria. Eu ansiava por novas conexões entre colaboradores e público.

Figura 72 – Nova maquiagem de Bonafo



Ao fim da caracterização, achei interessante a escolha de Roberto em fazer uma gotinha simulando lágrima. Proporcionava-nos um contraste, pois ele está sempre de bom humor. É o típico sujeito sossegado e boa praça. Roberto gostou e aderiu a ideia de colorir a gota e o contorno da boca em azul. O nariz recebeu uma cobertura de batom vermelho, que rapidamente foi se desfazendo devido à transpiração.



Encontro após encontro, Pretta reforçava a mesma estética de caracterização: uso moderado do *pancake* branco, bolinhas vermelhas nas bochechas, sobrancelhas emendadas, o nariz de plástico que aperta um pouco as narinas, anasalando sua voz, e os cabelos presos adornados por um laço.

Ela possui personalidade mais imperativa, independente, típica do clown *Branco*, assumindo postura autônoma, resolvendo-se rapidamente quanto à caracterização, maquiagem, preparação pessoal para atingir o estado do ridículo e formas de interação com os transeuntes. Seu comportamento e apego aos exercícios fizeram com que trabalhasse muito bem com a performatividade cômica no decorrer de todo o processo.



Figura 73 - Resultados de Pretta

### Pátio da UFTM

Após devidamente caracterizados, Piloya (Pretta) e Bonafo (Roberto) já interagiam muito bem entre si, comigo e com Fábio. O jogo entre eles era muito gostoso de assistir, pois Piloya exalava uma energia mais dominante, agitada, enquanto Bonafo era mais devagar e manipulável. Ela brincava pelos corredores com vários tipos de caminhadas diferentes, exercendo a hiperatividade. Seu estado de ridículo era tão acelerado que ela perdia facilmente a paciência com qualquer coisa. Seus bordões “Ai, toda hora”, “Tem que ficar explicando tudo”, “Tá vendo, tio Hud? Fala pra ele não fazer mais isso”, “Eu tô avisando”; foram mantidos com muita vivacidade. Não perdia a graça. Era sempre hilariante vê-la repetir essas frases de efeito.

Ao seu lado, Bonafo, apesar de doce e paciente, parecia sentir prazer em testar a paciência de sua colega. Ele tocava na sua fita e dizia aos passantes que eles eram namorados. Acho que ele não percebeu que a Piloya estava ficando VERDADEIRAMENTE irritada. Acho que essa era a melhor parte do jogo: Ela verdadeiramente incomodada e ele, verdadeiramente, ingênuo para se dar conta do que provocava!

E assim seguiu-se entre deles a partida durante a noite: um jogo de Piloya e Bonafo, *Branco* e *Augusto*, *Dominante* e *Dominado*. Houve ações da parte deles que fizeram-me levantar algumas reflexões. Roberto, apesar de usar um sotaque italiano, o mesmo utilizado no exercício do *MasterChef*, não estava criando uma personagem. Intuí que estava mais dentro do



espírito de ser genuinamente idiota do que de esconder-se por detrás de uma ficção. Não havia ficção: havia jogo, troca, comunicação. Bonafo provocava Piloya ingenuamente ao mesmo tempo em que tentava também divulgar o projeto.

Em outros momentos, ele havia experimentado uma voz mais aguda e mais anasalada, o que não lhe favoreceu, mas naquela ocasião, o rapaz tateava ainda entre ser personagem ou estar genuinamente dilatando e exibindo suas próprias características risíveis. Neste dia, no pátio da Faculdade do Triângulo Mineiro, ele nitidamente exibia a si próprio, utilizando uma região média da voz que certamente soava-lhe mais próxima, mais familiar. Apesar de diferente da voz de Roberto no cotidiano, soava emparelhada com a sua voz natural. Ele finalmente havia encontrado a dilatação de suas características ridículas, seu lado ingênuo e sua doçura.

A voz por ele utilizada era um pouco mais arrastada, lenta, com o ponto de ressonância mais elevado na região da cabeça – o que lhe conferia um ar mais estúpido, mais idiota, ainda que eu não conseguisse explicar o porquê. É estranho porque Pedro usa a voz no falsete e me soa extremamente genuíno e condizente com seu estado clown. Não sinto construção de personagem, mas quando o Roberto faz uma voz aguda e fanhosa eu já me distancio dele e tenho a impressão de construção ficcional, de não exposição de si próprio. Vejo uma aproximação mais teatral do que de fato performativa.

Outra característica na fala que Roberto decidiu investir foi em trocar o gênero das palavras. Ele dizia “minha nariz, meu amiga, o boca, a eventa”. Quando ele divulgava o evento e dizia “eventa” eu não conseguia segurar meu riso. Soava demasiadamente patético. As pessoas passantes também estranhavam e achavam divertido.

Cada palhaço realmente parece ser uma imensidão de subjetividades e de lógica pessoal. Definitivamente, não parece haver regras quando se trata de exibir as próprias características risíveis dilatadas. Tomo Pedro como exemplo porque a voz do Sr. Pomposo é muito diferente da que ele utiliza no cotidiano, entretanto, pelo menos para o meu olhar de pesquisador, não parece mascarar quem ele é. Ao contrário, dá a impressão de que a idiotice de Pedro está encançada.

O mesmo acontece com Stephany que joga com duas vozes diferentes. Tulipa Filipina não parece esconder quem é a artista, o ser humano Stephany. Ao contrário, revela-nos suas mudanças de humor e modos de jogo de uma maneira tão orgânica! É engraçado e não faz a menor diferença entender o que motiva as mudanças. A gente vê a inteireza daquela figura, se

conecta, recebe o que ela tem a oferecer e é incapaz de não devolver de volta. É difícil não ser atingido por essa energia idiota que escancara nossas debilidades.

A voz da Piloya, que outrora também me provocou dúvidas, neste dia me pareceu extremamente genuína. Aparentemente Pretta, após a FeirArt, conquistou maior solidificação das características performativas. Suas variações físicas foram consolidadas: a alegria expressa em diferentes caminhadas, tendo como base a caminhada cômica manifestada durante o processo; dancinhas energéticas, ainda que sua expressão facial demonstrasse impaciência; diferentes dinâmicas no falar e no fazer, abusando, sobretudo, de velocidades mais e mais rápidas.

Quando me refiro a qualidades performativas, quero mencionar as características de jogo sem qualquer necessidade de construção ficcional. Faz mais jus ao como fazer do que o que de fato está sendo feito. Não interessa saber quem é Pretta ou quem é Piloya, qual é a sua história de vida, o que ela estava fazendo antes ou o que fará depois. Se eu a vejo com extrema alegria ou estresse, caminhando e dançando pelos corredores, aquilo já desperta interesse, já captura sorrisos, gargalhadas e não faz diferença alguma entender o contexto ou o que a motiva agir de determinada maneira.

Pretta e Roberto em alguns momentos se sentiam perdidos, mas bastava que eu lhes lembrasse o objetivo de divulgação do evento, tudo acontecia. Piloya, mais dinâmica, logo começava a explicação para um pequeno grupo de pessoas. Bonafo, mais devagar, sem intenção, acabava tentando ajudar e atrapalhava o raciocínio da colega, que terminava por se estressar – sempre.

O rapaz carregava consigo uma bolinha de gude. Piloya, para ganhar tempo e conseguir explicar sozinha, distraía seu colega, atirava sua bolinha longe e disparava a falar. Suas dinâmicas foram estabelecidas a partir disso. Ela precisava tapeá-lo e explicar de maneira acelerada caso não quisesse ser interrompida. Bonafo ora tentava ajudar, ora acariciava o laço de Pretta, ou ainda se apresentava como namorado da mulher brava. Dava para ver a pressão e o alívio vividos por Piloya durante essa partida de gato e rato.

Os grupos de pessoas abordados sempre esboçavam alegria em maior ou menor grau – mesmo aqueles mais ocupados. Houve um grupo de estudantes sentados em uma mesa conversando, algo aparentemente sério. Disse à Pretta e a Roberto que fossem cuidadosos na abordagem. E assim o fizeram, com o – não tão bom humor – de Piloya, educadamente. Assim, os jovens os receberam bem e sorriram.

Houve um momento em que Piloya encontrou alguns conhecidos na faculdade e foi cumprimentá-los. Era impressionante ver a capacidade da atriz de manter o estado de ridículo e as características performáticas como a caminhada dilatada, a voz patética e ainda assim se comunicar com amigos. Ficou evidente para mim não tratar-se de uma personagem: não havia qualquer intuito de esconderijo por detrás da ficção. Era Pretta ampliando e exibindo suas características risíveis durante a interação: uma interação pura, sincera, orgânica.

O mesmo se passou com Roberto e a postura foi a mesma. Não houve negação da realidade. Reconheceu amigos e, sem parar de brincar, sem largar seu estado, engajou-se na comunicação, cumprimentando a todos com simpatia.

Piloya foi além, quando começou a justificar o motivo de não sorrir, contando toda a história de estar sem um de seus dentes. Ao fim, ela acabava sorrindo e mostrando o buraco dentro da boca. As pessoas ficavam divididas entre rir e se sentirem constrangidas. Pretta se mostrava cada vez mais habilidosa e confortável em utilizar descontentamento, estresse e antipatia como recurso cômico. Como ela fazia tudo isso soando – ainda assim – carismática, fazendo com que gostassem dela? Não sei!

Um fato curioso, provavelmente por estarmos lidando com o público universitário, foi o interesse de grande parte das pessoas de quererem saber mais sobre o projeto e até mesmo elogiar tanto a iniciativa de pesquisar metodologias dirigidas à comicidade, quanto o projeto Sexta do Teatro (um circuito Teatral composto por coletivos uberabenses).

Logo não havia mais novos grupos a serem abordados e decidimos encerrar a jornada daquela noite. Subimos para trocarmos de roupa e a brincadeira entre eles não parava. Ficamos rindo até o momento em que se separaram cada um para seu banheiro. Pretta então alertou Roberto, caso houvesse alguma dúvida, de que tudo o que a Piloya dizia era verdade, assim como tudo o que ela estava sentindo. Portanto, nada de ficar mexendo no laço da moça!

### Calçadão e Praça Rui Barbosa, Uberaba-MG - 07/03/2020

#### Participantes:

- Anderson
- Cláudia
- Myka
- Pedro
- Roberto

## Ponto de encontro e caracterização

Figura 74 - Calçadão e Praça Rui Barbosa



Marcamos de nos encontrar no sábado às onze horas da manhã na praça Rui Barbosa, assim, todos poderiam se caracterizar com calma até o meio-dia. Esse horário justifica-se pelo intenso movimento no centro de Uberaba. Muitas pessoas saem do trabalho por volta das doze horas, seja para almoçar ou até mesmo encerrando seus expedientes.

Encontrei-me primeiramente com Pedro e Roberto, os primeiros a chegar. A ideia inicial era a de eles se caracterizarem no banheiro público e pequeno, no centro da praça, entretanto decidimos que a melhor alternativa seria utilizar o banheiro de uma grande loja localizada no calçadão da cidade. O local, mesmo destinado a clientes, tinha um fluxo menor de pessoas, era maior e possuía espelho. Rumamos para lá e os dois iniciaram o processo de caracterização.

Novamente, veio-me à tona a imagem do palhaço que se adapta às condições que encontra, caracterizando-se em qualquer lugar disponível. O arrumar-se diante do outro já é um exercício de exposição: exibição indireta de si por fazer algo inesperado em determinado espaço. Havia um fluxo relativamente grande de pessoas adentrando o banheiro. Enquanto acompanhava Pedro e Roberto, informava aos demais colaboradores a caminho nossa ligação. Tive que segurar o riso porque, a esta altura, Anderson já havia chegado e comentou alto sobre o odor desagradável no banheiro e eu fiquei constrangido.

### Roberto (Bonafo)

Sua maquiagem estava um tanto desconexa e distrativa. Ele manteve azul na boca com alguns riscos grossos na cor vermelha, uma sobrancelha de cada cor também. Ele estava em um dia um pouco mais introspectivo que o normal. Acredito que sentindo-se menos à vontade devido a um maior número de colaboradores juntos. Roberto com toda a sua doçura enxergava poucas brechas para interagir em meio a personalidades mais agitadas. Era interessante vê-lo experimentar uma atmosfera de não precipitação, muito atento e observador. Ele se posicionava de maneira ativa somente nos momentos em que via uma

Figura 75 - Nova pesquisa para Bonafo



abertura, ora pronunciando-se verbalmente, ora reagindo com gestos e sorrisos. Todas as suas reações foram pequenas e simplórias aquele dia. Acredito ser este um exercício de organicidade, de respeito a si e ao momento de introspecção na apresentação.

### Sr. Pomposo (Pedro)

Figura 76 - Senhor Pomposo



Pedro não estava em seu melhor dia, carregando consigo um semblante tristonho. Tentei animá-lo e sabia que, antes mesmo de findada a caracterização, aquele Pedro brincalhão e sorridente teria tomado conta do espaço. Apesar de não estar no melhor de seus humores, carregava consigo uma nova proposta de figurino e estava disposto a se maquiar.

Pensando em termos atrativos e padronização da estética, foi o dia em que Pedro estava com a maquiagem mais bonita, mais limpa –utilizando apenas as cores branca, azul e vermelha. Apesar da mudança radical em sua “interface”, o idiota nos chega com o mesmo impacto e nuances.

Não demorou nada para Pedro virar a chave do desânimo e encontrar-se com um Sr. Pomposo alegre e atentado. Próximo ao banheiro há uma lanchonete onde o Sr. Pomposo decidiu sentar-se e interagir com uma vendedora de automóveis. Enquanto aguardava os outros colegas ficarem prontos, ele, já embriagado do estado ridículo, fazia perguntas sobre os produtos para a atenciosa moça. Às vezes, propositadamente a enrolava fazendo-a confundir-se com tantas perguntas. Soava divertido e inusitado presenciar essa situação totalmente atípica.

Pedro tem o espírito livre e é facilmente guiado por seus impulsos e intuições. Após sair da loja, chegando na praça subiu nos bancos, interagiu com os passantes, cantou, improvisando paródias, brincou com os lojistas. Aquele foi seu momento de experiência frente à liberdade de estar na rua a serviço da comicidade e do riso. Ele interagiu com praticamente todos os feirantes da praça e tirou foto com vários deles.

### Myka

Ela chegou um pouco mais tarde e apostou na estética já conhecida: bochechas rosadas com *blush*, abaixo dos olhos um pouco de *pancake* branco e nas laterais algumas bolinhas coloridas bem definidas e um nariz preto e grande de palhaço que me lembrava um roedor, sobretudo por

Figura 77 - Myka, um roedor





causa dos dois coques em seu cabelo. A escolha dava a Myka um ar infantil e patético.

Sua capacidade de manter uma energia boba, alegre e brincante é excelente. Myka não é do tipo que faz estardalhaço, mas cativa e magnetiza por sua simplicidade, doçura e capacidade de escuta.

Figura 78 - Guarda-roupa de Cláudia



### Cláudia

Cláudia chegou mais do que em cima da hora. Feliz por ter nos alcançado antes que saíssemos, rapidamente foi desenvolver sua caracterização no banheiro. Ela nunca havia feito qualquer encontro conosco desde iniciada a pesquisa. Orientei-a para que não fizesse uma pesquisa teórica sobre o universo clown. Ela deveria buscar vestimentas tanto em seu guarda-roupa ou no de outra pessoa que fossem largas demais, ou apertadas demais, modernas ou antiquadas, que, enfim, pudesse revelar características pessoais, físicas ou não, consideradas como defeitos, falhas.

A escolha da professora de artes foi no mínimo inusitada: um sobretudo preto que escondia sua silhueta feminina, um chapéu da mesma cor e um nariz vermelho. O grande problema é que, mesmo tendo alertado para o fato de não se tratar de um personagem pronto, Cláudia dava sinais de ter pré-elaborado sua performance e características pessoais. Fazia uma voz bem grave, caminhava como homem e disse que seu palhaço seria um psicopata.

Pedi a ela calma e alertei-a de que não sabia quem era seu palhaço ou sua palhaça e que ela não precisava saber, precisaria ser, porque o palhaço era ela. Levei-a para um corredor da loja rapidamente. Pedi que se desarmasse e caminhasse como o faz normalmente. A partir de então, observei as características que mais chamavam a atenção e pedi para que exagerasse nas subjetividades.

Aparentemente, o exercício da caminhada cômica permitiu que Cláudia entendesse o fato de não haver necessidade de pré-elaborar uma ficção. Apesar de receber a orientação preliminar, foi naquele momento que Cláudia começou a desconstruir, na prática, a ideia do palhaço como sendo uma personagem passível de psicologização e padronização.

Cheguei finalmente ao real processo de concepção de meu clown quando Hudson me pediu apenas para caminhar, ser eu mesma. Aos poucos ele foi identificando alguns trejeitos e manias e pediu para que eu começasse a exagerar. Quadril projetado para frente, passos largos e ombros abertos. Uma espécie de postura “alpha”. Parodiar o que chamo de “macho escroto” ou “esquerdomacho” (homem politicamente de esquerda, porém machista e

arrogante) é para mim libertador, pois sinto que estou satirizando alguns tipos de homens que poucos se atrevem a criticar, pois parecem “focos” e “diferentes dos outros” num primeiro momento. E ao me desprender da lógica de criação de personagem, tudo fluiu naturalmente. (Depoimento de Cláudia Lessa)

A desconstrução da silhueta feminina foi muito interessante. O uso da voz no grave, as piadas inteligentes que militam e fazem referência ao poder da cis-heteronormatividade escrota. Foi incrível vê-la brincar com seu estado de idiota parodiador, em alguns momentos, por meio de falas e gestos, o ridículo do homem heteronormativo. Aquela era a Cláudia sendo ridícula, não criando uma falsa ilusão de viver a personagem, mas de brincar, assumindo o lugar de paródia em alguns momentos.

A vivência foi completamente diferente do que eu imaginava. Primeiramente, porque eu tinha colocado em mente a lógica de uma personagem, e não é isso. Aprendi que o clown é o exagero daquilo que nós já somos. Estar caracterizada (figurino improvisado que consegui de última hora) e com o nariz pintado de vermelho, me deixou de certa forma mais livre para esse exagero ao caminhar, falar e agir. Em segundo lugar, eu tinha o pensamento equivocados de que bastava “fazer gracinhas” para que as pessoas dessem risadas, o que é um enorme erro. Apenas fui eu mesma, livre de amarras, me soltei e deixei o meu lado ridículo fluir. Como estávamos primeiramente num espaço e evento públicos, isso facilitou o processo, pois havia todo tipo de gente, de todas as faixas etárias. Dancei, fiz poses e brinquei com algumas pessoas. Tudo espontâneo, livre de planejamentos. (Relato de Cláudia Lessa)

Ainda no calçadão, um locutor anunciava calcinhas, só calcinhas, por cinco reais. Cláudia então perguntou se sabíamos qual a sua experiência com calcinhas. Todos dissemos que não, então ela respondeu “Arrancá-las com os dentes”. Gargalhamos todos nós, e os passantes mais próximos que ouviram também.

Figura 79 - Casas Bahia



Além da paródia, ela brincava com o espaço de maneira livre, fazendo bancos de pranchas de *surf* e postes de luz de *pole dance*, sensualizando. Aquela figura que brincava com noções de gênero era Cláudia em estado de liberdade, divertindo-se e sendo idiota na relação com o espaço, utilizando-se de seu pensamento crítico, sobretudo a acidez para temáticas vinculadas ao sexismo.

Figura 80 - A experiência de Anderson



### **Anderson (Shuanshing)**

Anderson estava com a maquiagem cada dia mais limpa e atrativa. Sua estética chamava muito a atenção por onde passava. Ele parecia definitivamente ter encontrado uma identidade visual condizente com seu ridículo, seu lado paspalho.

Sua queixa gira em torno da falta de todos os exercícios dentro da sala de experimentações. A performatividade e a expressividade encontradas por ele na sala de ensaio desperdiçavam-se em meio às saídas. O mesmo aconteceu na visita que realizamos na escola. De todo o grupo, ele, sem sombra de dúvidas, é o que mais carece de exercícios pré-expressivos para conectar-se com o estado do ridículo.

Outra reclamação dele diz respeito ao uso da voz. Ao tentar utilizá-la, o estado vai embora. Ainda que eu tenha aconselhado a experimentar uma abordagem mais restritivamente física, sem uso do verbo, às vezes, por conta própria, ele decidia arriscar. O rapaz se sente mais conectado quando segue pessoas, as imita e se comunica por mímica.

Ele teve de desenvolver essas habilidades justamente pela dificuldade em verbalizar com o palhaço. Entretanto, acredito que um dos fatores que o atrapalha é sua rebeldia e displicência. Anderson tem o hábito de pedir ajuda sem querer ser ajudado e se perde em sua própria “maré de confusão mental”. Não é incomum, durante os diálogos, vê-lo tentando responder a própria pergunta, tentando sincronizar sua resposta à de outra pessoa.

Acho engraçado porque este é um recurso muito utilizado em propostas cômicas: tentar antever a resposta do outro por meio de leitura labial e completá-la. Anderson o faz sem perceber e, por fim, fica evidente que ouve pouco ou nada do que desenvolvemos no espaço protegida da sala de aula. Eu insisti algumas vezes para que buscasse ancoragem em exercitar a própria caminhada cômica e a *desformação*, sobretudo vocal. Vocalizar sons com qualidades diferentes



até encontrar organicidade, a partir disso, verbalizar – ou não, pois o clown não precisa usar a linguagem comum, cotidiana. Salientei algumas vezes que seria ótimo deixar a verbalização de lado e investir em outros caminhos performáticos.

Figura 81 - Praça Rui Barbosa



### Trajeto e ponto de partida

Basicamente, interagimos de modo livre com os passantes, comerciantes e feirantes, tanto no calçadão de Uberaba, quanto na praça Rui Barbosa. Havia bastante movimento na rua – mais do que o suficiente para várias abordagens e interações. Surgiu uma paródia em homenagem à panela de um profissional ambulante em seu ponto de vendas, danças em cima dos bancos de concreto, muita comunicação com os passantes, sobretudo com os feirantes. Depois de muitas fotos, abraços e sorrisos, decidimos que era hora da descaracterização e descanso para uma nova jornada.

Dentre as diferenças entre a saída para a UFTM e, esta, para a praça, o número de participantes e o objetivo de cada um deles, na Universidade, Pretta e Roberto foram em dupla e possuíam um objetivo para além do livre entretenimento: divulgação de um evento. Este fato, aliado a suas energias complementares de *Branco* e *Augusto*, fizeram com que o jogo entre eles fosse mais intenso.

Na rua, havia tanta informação, havia tanto com o que jogar, que o coletivo, de maneira geral, perdia-se. Parecia mais difícil exercitar, desenvolver esse palhaço mediante a

circunstância proposta – o que não deixa de ser um exercício riquíssimo. Estar com outros cinco palhaços, solto no espaço público, sem qualquer roteirização é também uma maneira interessante de se investigar em meio ao caos.

### Uberaba Praça Shopping, Uberaba - MG, 13/03/2020

Figura 82 - Uberaba Praça Shopping

#### Participantes:

- Anderson
- Cláudia
- Hudson
- Mari
- Pedro
- Pretta
- Roberto



Para este encontro específico, decidi caracterizar-me e colocar Clowndson (meu palhaço) e interagir junto aos outros colaboradores. Meu intuito era entender se seria possível cumprir o papel de pesquisador, analisando os contextos e os demais colegas, ao mesmo tempo em que eu exercia meu ridículo. Algo me dizia que poderiam emergir novas perspectivas.

Por sorte, encontramos um amigo no percurso. Ele estava apenas de passeio e se interessou por fazer nossos registros audiovisuais - o que aliviaria, sem dúvida, uma das funções a qual eu exerceria aquele dia.

Michelle Bernardes, assistente de marketing do shopping, foi quem me atendeu, agendou o dia e horário e possibilitou nosso acesso no estabelecimento. Ela disponibilizou uma das salas vazias para que pudéssemos nos caracterizar. Ali, improvisamos nossa tenda, intercalando o uso do espelho. Os primeiros a se caracterizarem fomos eu e Pretta, pois chegamos mais cedo. Logo depois, chegaram Mari, Pedro e Roberto. Por fim, alguns minutos depois chegaram Anderson e Cláudia.

A convivência na sala de caracterização esteve, como sempre, repleta de risos. Em meio a comentários da vida pessoal e de experiências como palhaço, o estado do ridículo já parecia surgir. O que explica essa inclinação do surgimento do palhaço durante o processo de caracterização? Não sei, mas é o que todos do coletivo alegam sentir. Basta esperar dez minutos desde



o início da reunião e do processo de caracterização. Qualquer um que adentre na sala, depois disso, constatará estar diante de idiotas.

Nesse momento, nós nos concentramos para acertar o efeito estético que gostaríamos de criar. Outro exercício importante é o da solidariedade e atenção para eventuais necessidades de outros colegas. A gente se ajuda, se aconselha, como uma família: um coletivo investigativo. Era isso que estava acontecendo naturalmente com o passar dos encontros. A formação de um coletivo de palhaços (des)formandos.

### Anderson

O rapaz continua com uma estética bastante interessante. Sua caracterização segue muito similar às últimas. Neste dia específico, utilizou o objeto nariz. Seu visual estava alinhado e chamou bastante a atenção de quem passava, como de praxe. A dispersão e a falta de atenção têm sido suas características marcantes. A dificuldade em concentrar-se e acompanhar o deslocamento do coletivo ficou ainda mais evidente neste passeio. Anderson perdeu-se do grupo por diversas vezes, sobretudo, quando parou no setor de jogos.

Ele parecia definitivamente gostar destes games eletrônicos disponíveis no shopping. Eu fiquei na dúvida se isso seria um problema, pois ficava difícil supervisioná-lo ou se era algo interessante, pois poderia ser entendido como autonomia e exercício da lógica pessoal. Deparar-se com um cara vestido de maneira estranha na área de jogos e lazer certamente deve ter causado surpresa nos clientes. Nossa presença chamava muita atenção em qualquer lugar que fôssemos.

Figura 83 - Dispersão como elemento negativo



## Cláudia

Figura 84 - Descoberta de Cláudia



Ela certamente é uma caixinha de surpresas, a começar pela caracterização. Além do sobretudo preto que cobre-lhe a silhueta, desta vez usou um chapéu, um bigodinho preto pintado com tinta e o nariz igualmente pintado, porém, de vermelho. O bigode me encantou. Foi tão inusitado! Em um primeiro momento, refleti se poderia estar associado à construção de personagem. Mas não, porque essa característica casa bem com Cláudia.

A artista visual flerta com a arte *Drag King*, além de adorar androgenia. Cláudia não usa uma voz cômica, pelo menos por enquanto, deixando sua voz num registro um pouco mais grave somente quando vai fazer piadas clichês, parodiando “machos escrotos”.

Entretanto, especificamente no *shopping*, provavelmente pelo grande número de crianças e, conseqüentemente, as interações serem mais destinadas aos pequenos, a moça utilizou-se de outros recursos cômicos, mais ingênuos. Cláudia experimentava deslocamentos distintos, jogando com crianças. Às vezes se escondia, disfarçava, pregava peças. Ora rolava entre os bancos do shopping, ora parava para conversar com alguém.

Houve um momento em que propus uma corrida parada em que Mari cavalgava com Damares, a unicórnica, enquanto eu cavalgava nas costas de Cláudia, deitada em um dos bancos de barriga para baixo e movia os braços como uma tartaruga nadando. Eu explodia de emoção por dentro, acreditando ser essa a maior aventura da minha vida. Apesar de estarmos em uma parte pouco movimentada, atraímos olhares e risos das poucas pessoas que estavam ali.

Meu jogo com Cláudia intensificava-se naturalmente, porque eu me sentia enciumado de algum modo por sua excelente receptividade com as crianças. Perguntava aos pequenos, de maneira jocosa, por que estavam dando tanto íbope para ela sendo que eu era mais legal – o que na verdade era mentira, eu apenas queria saber qual seria a resposta das crianças. Elas não sabiam como responder. Carisma? Estética? Como descobrir? Não sei!

## Hudson

Acredito não ter definida ainda minha estética, meu *design* identitário de apresentação clown, mas caminho para isso. Ainda no bacharelado em Atuação, minha única apresentação

utilizando nariz de palhaço. não utilizei qualquer maquiagem. Somente depois de iniciar o mes-trado, experimentei intuitivamente algumas coisas.

Acredito que a abertura para experimentações é o que tem favorecido a aproximação com o meu lado idiota.

Astigmatismo e hipermetropia são defeitos visuais que utilizo a meu favor em performances por causar, com alguma frequência, a impressão de eu ser vesgo. É uma caracte-rística que me incomoda bastante quando me observo em fotos ou quando perguntam se sou vesgo. Ter utilizado a cor vermelha em um dos olhos e a azul em outro, ambas de maneira sombreada abaixo da pálpebra inferior, pareceu acentuar minha “vesguidão” – o que, como sugeri, parece bom dentro da ótica palhacesca.

Apesar de acreditar que clown é o estado de ridículo do artista dilatado, ou seja, não se tratar de uma personagem, acredito ser, de suma importância, uma caracterização mais lúdica. Percebo que, sobretudo em espaços alternativos, ela pode facilitar a atração dos olhares, da atenção, auxiliando o performer a obter maior interação imediata. Portanto, ainda não me inte-ressei por uma caracterização mais realista, um uso mais realista da maquiagem. As bolinhas azul e vermelha, as bochechas, também contribuem para o efeito de vesguidão e de confusão visual. Isso porque abaixo do sombreado vermelho, a bolinha é azul, enquanto do outro lado, ela é vermelha, contrastando as colorações do olho e da bochecha.

Outros adjetivos que escuto bastante sobre mim é que sou mandão, ranzinza, incisivo e tenho o olhar fixo e enigmático (para os que acreditam em astrologia, sou escorpiano). A mar-cação abaixo dos olhos, além de contribuir para o olhar vesgo, também parece acentuar uma certa loucura. Já a coroa, representa, para mim, um símbolo muito clichê de poder, soberania, ou seja, utilizado por mandões.

Essa seria a quarta ocasião em que utilizo os riscos debaixo da minha boca. O intuito é causar um efeito de boneco ventríloquo. Na-quele período, minha justificativa para utilizá-lo residia no fato de ser considerado um rapaz com vocabulário rebuscado, de discurso um tanto quanto robotizado. Frequentemente me complico com discursos não li-terais, não diretos e o boneco ventríloquo me remete à ideia de roboti-zação.

Figura 85 - Clowndson



Apesar disso, hoje acredito que polui meu visual, tornando-se algo mais distrativo do que de fato relevante. Batom é um item que eu utilizo e gosto de variar a cor dependendo do humor do dia. Ultimamente, tenho tentado restringir a paleta de cores da maquiagem em tons avermelhados, azulados e lilases.

Visto uma saia relativamente longa, vermelha, com um aspecto vintage. Ela possui tiras na frente para ajuste, como se fossem uma persiana. Gosto de subir bastante para deixar as partes da frente da perna à mostra, pois quando sinto que o idiota chegou, minha movimentação tende a ser espalhafatosa: danço, brinco muito com caminhadas e a noção de desfile na passarela. A escolha da saia reflete principalmente à aceitação do meu lado feminino - algo que, desde muito novo me rende conflitos. Ela me permite jogos e movimentos com as pernas que me trazem uma deliciosa sensação de liberdade.

Outro aspecto que hoje reconsidero é a utilização do *pancake* no rosto inteiro. Tenho visto que muitos palhaços se utilizam do *pancake* branco somente na região dos olhos. Outros, também utilizam ao redor da boca. A impressão que me dá é que para um ambiente mais intimista, onde o contato com o público vai ser mais próximo, essa parece ser uma boa estratégia. Algumas (não tão poucas pessoas assim) têm medo de palhaço, portanto, acredito que apostar num visual menos impactante -, permitindo, ao espectador, ver com mais facilidade, o ser humano por detrás da caracterização – o que minimizaria seu medo e estranhamento.

Neste dia do shopping, uma mesa repleta de adolescentes comendo na praça de alimentação fez um alvoroço quando passei cavalgando com Damares e brincando com eles. Como minha caracterização é exagerada, dificilmente passo despercebido como clown, então uma das coisas que me diverte muito é performar a esnobação: fingir que não vejo quem vai passar por mim e depois surpreender a pessoa, me apresentar e saber mais sobre ela.

Em determinado momento, os jovens me chamaram para tirar uma foto e entregaram um de seus colegas que tinha medo de palhaço. Pediram para que eu tirasse uma foto ao seu lado e no ímpeto brincante, cedi. Ele nem me olhava, mirando apenas para frente, enquanto eu sorria alegremente com exagero para as fotos. Hoje, depois de tantas reflexões acredito que eu poderia ter tentado uma aproximação sutil e caso a resposta fosse negativa, seguir meu trajeto buscando novas conexões.

Figura 86 - Um presente



Quando me sinto no estado clown, todas as minhas expressões se dilatam. Na face, tudo parece se mover em proporções cavaleares: olhos, sobrancelhas boca, nariz. O pescoço, então, parece ter uma mola. A liberdade é tamanha que me sinto foguete, guerreiro, membro da realeza imperial, bailarino. É o estado de idiota agindo em plena liberdade, sem o esconderijo de fingir ser algo ou alguém, mas o de querer explorar o mundo, a mim, a relação com o outro.

Pedro (Pomposo) e eu (Clowndson) reproduzimos alguns memes que chamaram a atenção dos passantes. Um barraco do programa *A Fazenda* da rede *Record* protagonizado por Fábio Arruda e Ana Paula Minerato que viralizou na *internet*. O rapaz está visivelmente alterado e irritado com sua colega de *reality* e dispara várias vezes “Vai me dar cabeçada? Vem me dar cabeçada!”.

Pomposo e eu nos enfrentamos como em um verdadeiro duelo, em que minha unicórnica tornou-se minha espada = utilizada inclusive como arma para organizar os palhaços. Aproveitava-me do fato de ser um objeto que não machuca para ameaçá-los com a ponta do espaguete e assim caminhar juntos. Meu lado Branco (dominador) e chato fala muito alto durante os momentos de paspalhice.

Depois, Pedro e eu reproduzimos a cena de barrado do BBB 20 (Big Brother Brasil), em que Manu Gavassi chama Victor Hugo de falso. Tudo ficava mais divertido porque o Sr. Pomposo e o Clowndson não tentavam sequer imitar as personagens, eles simplesmente o faziam sendo os idiotas de sempre. A paródia chamou bastante a atenção, sobretudo de duas adolescentes. Uma delas, inclusive me deu um tapa olho para dormir com design de unicórnica que acabara de comprar no shopping. Fiquei muito feliz com o presente, sobretudo, porque ela o fez associando a imagem da unicórnica que carrego comigo.

O fato é que, a frase chave do Meme de Manu É “Falso pra caralho”. Então, eu tentava não ir até o final do palavrão, cortando antes de finalizar a frase. Apesar de termos divertido as meninas, fiquei na dúvida se teria sido uma boa escolha. Pretta, depois, chamou a minha atenção dizendo que em um lugar como o shopping, com um público tão diverso, incluindo o infantil, talvez fosse melhor evitar parodiar esse tipo de cena e focar em

Figura 87 - Duelo





abordagens livres de possíveis censuras. Concordei com ela e fiquei chateado comigo mesmo pela atitude impensada.

Vale destacar que este foi o dia de colocar em prática tudo o que venho desenvolvendo com eles e comigo mesmo nos eventos e nas escolas onde trabalho: minha caminhada cômica, minha voz cômica, minha relação com a Damares - a unicórnica -, e com as pessoas. Eu não preciso pensar para agir. O intuito é que pensamento e ação se fundam em nome de um estado de presença a fim de estreitar as relações do palhaço com o exterior. A ressalva que deixo para mim e para os aprendizes é a de assimilar muito bem para que tipo de espaço você irá performar e entender quais e quais tipos de abordagens devem ser evitadas.

Acredito que tenho inclinações mais fortes para atrair, entreter e interagir melhor com o público adulto e adolescente. Meu lado idiota utiliza um vocabulário exibicionista, assim como toda a minha movimentação. O uso do verbo para piadas também, de alguma maneira, parece dialogar melhor com os mais velhos. Sinto que devo encontrar diferentes abordagens, mais ingênuas e simples, adequada ao público infantil

### Mari

Figura 88 - Mari



Mari estava serena como de costume. Decidiu fazer uma maquiagem um pouco mais ousada, colorida. Com o rosto coberto por *pancake* branco, pálpebra e sobrancelhas rosas, desenhos angulares e lábios azuis, seu visual ficou bastante atrativo.

A loira demorou um pouco mais do que a maioria dos colegas para se soltar, mas depois de um tempo, ela pareceu acessar um estado ridículo, em que não pensava. Suas ações não eram premeditadas: eram tolas e impulsivas. A impressão que dava era a de que parte de seu cérebro fora desligado e ela começara a agir de maneira bobalhona.

Cedi minha unicórnica para ela utilizar durante a maior parte da nossa performance - que durou cerca de três horas. Pareceu uma ótima aliada para ela. Mari conversava com as pessoas contando coisas absurdas sobre Damares. Às vezes, a loira pedia para acariciarem a unicórnica, depois fingia que ela estava o animal estava ficando irritado.

Assim, era estabelecido um jogo simples e completamente idiota - em que Mari manipulava o animal que se comportava ora de maneira carinhosa, ora agressiva, para que ela então pudesse intervir, restaurando a ordem para o caos que ela mesma estava criando.

Durante a corrida de cavalos citada no texto correspondente à Cláudia, Mari cavalgava com Damares tentando superar-me. Ela demonstrava toda sua patifaria simulando avanços e freadas. Sua expressividade era alternada entre a alegria de estar na frente e o desespero de ser ultrapassada. Entretanto, o mais interessante era de que eu estava estático, sentado sobre Cláudia que estava deitada em um banco de barriga para baixo. Mari não. A loira estava livre e em um pequeno raio ela desenvolvia esse jogo de avançar e recuar, deixando a situação ainda mais dinâmica.

Outro momento marcante para mim foi quando Mari se posicionou na escada rolante como uma espécie de guarda e com o espaguete (corpo da unicórnica). Ela começou a barrar a saída das pessoas que desciam. Entretanto, quando a pessoa estava quase chegando ao destino, ela iniciava uma brincadeira com as crianças. A moça abaixava o espaguete, fazendo com que as crianças tivessem que pular para poder passar. Depois ela começou a variar a posição do espaguete, fazendo outras crianças terem que se abaixar. Ela definitivamente demonstrava fluência na relação com as crianças.

A voz cômica de Mari é “açucarada”, doce, enjoativa, manhosa, arrastada, histriônica e costuma “piorar” com o tempo. A duração da vivência vai “idiotizando” cada vez mais a loira, “emburrecendo-lhe” e ela começa a reencontrar essa voz cômica de maneira orgânica. É aí que a fusão acontece: o estado genuíno de ser uma patife com uma voz compatível. O estado faz com que ela deixe de pensar (ou pense de outra maneira).

### Pedro

O caçula do grupo vem solidificado, e muito, as performances clown. Sua voz cômica se manifesta na região do falsete. Entretanto, Pedro vem encontrando maneiras bastante sutis e orgânicas no uso da voz. Ele tem facilidade em acessar o estado do palhaço. Com, ou sem nariz, o jovem tem facilidade em despertar o riso nos outros.

Figura 89 - Ele joga bem



Acho importante o processo de entender os diferentes níveis de intensidade em que podemos utilizar as características. Pedro demonstrava intuitiva ou propositadamente experimentar um nível mais brando do uso do *corpo-voz*.

Apesar de ter atenuado o exagero, o jovem continuava com alta disponibilidade à interação e ao jogo, sempre envolvendo-se nas propostas do coletivo. Seu carisma e sua capacidade de interação são enormes. Ele “joga bem” com todos os membros do grupo. Apesar da inclinação para ser mais Branco do que Augusto, devido à agilidade de pensamento e ação, o rapaz consegue permitir ser envolvido e tapeado em outras propostas. Além disso, o diálogo e a troca com qualquer pessoa que estiver passando parecem muito naturais para ele.

### Pretta

Figura 90 – Sagacidade Cômica



Basta dar início ao processo de caracterização para a energia idiota de Pretta se manifestar. É a Piloya chegando com sua voz anasalada, marrenta, irritada, abusada e tantos outros adjetivos correlatos. Pretta manteve a linha de raciocínio das últimas maquiagens, porém, com uma execução ainda melhor. As sobrancelhas juntas ficaram com um aspecto mais crível e as bolinhas no rosto ficaram mais marcadas, contrastando com o branco do *pancake*.

Antes mesmo de sair da sala de caracterização, Piloya já se mostrava docemente impaciente para tirar fotos. Ela está sempre pronta para receber comandos – para depois questioná-los, enfrentá-los, fazer comentários debochados, ou seja, ela faz a mim e a todos de Augusto o tempo todo. Dentro da lógica pessoal da Piloya, com suas características dinâmicas e impacientes, ninguém é tão rápido ou inteligente quanto ela. Isso alimenta sua energia cômica, seus bordões, seu lado ridículo tentando justificar o quão melhor ela pode ser que os demais. São esses os elementos que ela manipula tão bem e que funcionam tanto.

Entretanto, na grande maioria dos casos, Piloya parece buscar aliados entre os espectadores comuns. Ela os “pesca” em sua conversa marrenta e manhosa, elogia a pessoa, faz com que gostem dela e depois coloca a pessoa contra a parede tendo que dizer quem é o mais legal ou o mais bonito, por exemplo. Esse é um jogo muito comum na performance de Piloya e que eu acho de muita sagacidade cênica.

As caminhadas, a alegria e o mau humor, as dancinhas pelo espaço, tomaram conta da performance de Pretta neste dia. Seus bordões é que se perderam um pouco. Acredito que pelo fato do “Tio Hud” ter virado Clownson, ela não tinha mais a presença oficial de uma pessoa responsável a quem reclamar. Piloya ficou sem o SAC (Serviço de atendimento ao cliente) naquela tarde.

### **Roberto**

São inegáveis os avanços na performance doce e ingênua de Roberto. Sua energia augusta tem um potencial enorme de empatia. Os progressos mais significativos são referentes ao uso de uma voz compatível com seu estado ridículo e a não criação de uma personagem.

Esteticamente falando, o uso de maquiagem e de vestimenta parece trabalhar contra o rapaz e não a favor. A camiseta, apesar de não ter estampa, é demasiadamente casual, não combinando com a gravata. O acessório de prata que usa no pescoço parece igualmente outra distração que foge à proposta estética. O chapéu preto utilizado por ele, apesar de interessante, não funciona tão bem quanto o marrom utilizado na UFTM.

A falta de precisão nos traços da maquiagem também oferece distração para quem vê. Pode haver linhas frouxas, tortas e imprecisas, entretanto, é necessário entender qual o propósito de tais traços e executá-los com um objetivo preciso, com base conceitual. Caso contrário, remete-nos à sujeira, a borrões, no lugar de fixar uma execução bem-sucedida.

Afora as questões estéticas, Roberto (Bonafo) continuou exercendo sua doçura a serviço da interação patife com os passantes. Um pouco tímido, uma característica sua que vem se repetindo quando está com grandes grupos, porém, sensível, atento e aberto às possibilidades que surjam.

Figura 91 - Roberto no Uberaba Shopping



Figura 92 - O Coletivo



### Explicações genéricas

Foram muitas as interações dentro do shopping, sobretudo com os funcionários. Há uma parte no primeiro piso em que várias lojas pequenas ficam numa espécie de “*shopping* dentro do *shopping*”. Lá, vende-se de tudo: óculos, maquiagem, artesanato, roupas, calçados, aparelhos tecnológicos. Sempre que passávamos, acontecia uma troca diferente e interessante. As pessoas adoravam, sobretudo os vendedores, que acabavam rindo conosco.

### Lar André Luiz, Uberaba-MG, 14/03/2020

#### Participantes:

- Anderson
- Mari
- Roberto
- Stephany

Era meio-dia de um domingo. Aos poucos, um a um chegava. Mari veio antes de mim e já conhecia o lar de repouso. Foi ela justamente quem propôs realizar uma intervenção ali. Achei uma excelente ideia; assim como intervimos na escola para um público adolescente e jovem, desta vez teríamos de lidar com uma situação inversa, com idosos, pessoas muito mais velhas que nós.

Fomos muito bem recebidos e, conforme combinado por telefone, teríamos um banheiro para caracterização. Apesar de ser um espaço de acolhimento para mulheres idosas, havia um rapaz entre elas. Todos muito quietos e com pouca interação entre si. Logo na entrada, havia uma grande sala com poltronas e sofás encostados nas paredes, também na parede havia uma TV ligada em alguma programação da qual não me recordo, atraindo a atenção de todos. Analisando dias depois da experiência, não sei o quanto eles entendiam o que era transmitido, porque o volume do aparelho estava baixo e a maioria dos idosos não escutava muito bem.

Digo isso porque os funcionários já haviam se habituado a falar muito alto e articulado para melhor se comunicarem com os idosos. Além disso, quando cumprimentei a todos na entrada e depois conversei com alguns, notei que deveria fazer o mesmo que os funcionários, caso



contrário, teria de repetir tudo o que havia sido dito. “Ahn?” “Quê?”, perguntavam vários idosos quando qualquer um tentava se comunicar sem o devido vigor na voz ou na articulação da boca.

Ainda não estava tão claro para mim que a abordagem ali deveria ser diferenciada dos demais ambientes pelos quais passamos – não somente pela questão da idade do nosso público, mas por todos os demais fatores em que eles estavam inseridos: a ausência de visitas feitas por amigos e parentes, a dificuldade em ouvir, em ver e até mesmo em falar. Mal sabia eu que deveríamos reduzir a frequência do exagero que tanto buscávamos.

### Caracterização

Guardamos nossos materiais em uma das salas e logo fomos para o banheiro iniciar o processo de caracterização. Mari havia pedido para levar minha unicórnica, porque havíamos sentido muito progresso em sua performance usando o objeto. Uma das residentes da casa ficou encantada com a quadrúpede e pedia o tempo todo para ver “o cavalinho”. Ela perguntava sobre “ele”, o seu nome e de quem se tratava. Brincamos com sua imaginação, deixando somente a cabeça do animal para fora.

Figura 93 - Caracterização no Lar  
André Luiz



A senhora ria feito criança todas as vezes que sua cabeça aparecia. Realmente precisávamos de muito pouco para arrancar-lhe uma gargalhada. Nossas descobertas naquele dia estavam sendo de outra natureza.

Enquanto acontecia o processo de caracterização, conversávamos. Stephany, bacharelada em enfermagem, antes mesmo de iniciar a performance, parecia sensibilizada com todo o contexto. Ela disse que estava acostumada e que é tudo muito triste, mas que não precisava ser, pois a arte tem o papel de transformar os espaços e o palhaço pode levar alegria e ressignificar situações como aquela. Mari e eu nos arrepiamos ouvindo a colega falar.

Figura 94 - Lúdicas

### Mari e Stephany



As meninas apostaram em uma maquiagem colorida e lúdica. Mari exagerou mais e abusou de maiores traços na região dos olhos, brincando com tons de rosa e azul bebê. Além da boca e do nariz vermelho, ela também utilizou algumas bolinhas azuis escuras, como podem conferir na imagem. Já Stephany utilizou as cores azul, verde e amarela nos olhos e na boca.

### Anderson e Roberto

Roberto ainda seguia em busca da sua estética clown, dando maior acabamento à maquiagem investigada desde os últimos encontros. O resultado ficou bem mais limpo e menos distrativo se comparado ao nosso passeio pelo *shopping*.

Anderson, por sua vez, sentia-se totalmente confortável com sua identidade visual e seguia executando a mesma maquiagem desde sempre – apenas aprimorando o acabamento. O branco em seu rosto ficou bem assentado, assim como a forte marca vermelha em seu nariz e lábios.

Figura 95 - Visualidades



### Foto Aquecimento

Figura 96 - Jogo do Crime



Para registrar a caracterização dos colaboradores, convoquei-os individualmente e em grupo para uma sessão fotográfica. Apesar de felizes em poder compartilhar sua arte, suas energias estavam mais contidas. Os quatro, sem exceção, estavam mais introspectivos e pouco falantes.

Propus um exercício durante a sessão de fotos coletiva, que fez com que eles despertassem para a dilatação de seus estados de presença, capacidade de escuta e interação. Sugeri que investigassem um crime: “O criminoso está atrás de mim; ele tem uma arma; ele dispara contra Palitón; Bonafo vai socorrê-lo; agora ele dispara contra Mari; agora ele dispara contra a Tulipa Filipina; de novo; e de novo”. Essas foram minhas instruções enquanto os filmava. Era divertidíssimo vê-los soltos, brincando com o enredo que ouviam de maneira patética. Anderson, que costuma sentir-se perdido quando eu não ofereço ao coletivo um aquecimento inicial, adorou a proposta e agradeceu por isso ao fim do encontro.

## Invadindo o Lar

Uma simples conversa atenciosa, sem qualquer piada elaborada, arrancava, facilmente, gargalhadas de algumas senhoras. Entretanto, outros moradores eram mais resistentes à interação. Demonstravam cansaço, indisponibilidade para o diálogo, dificuldade auditiva e nenhum interesse em algo além da calmaria do espaço e da televisão.

Stephany estava muito menos barulhenta do que de costume. Apresentava-se com outra versão da Tulipa Filipina: mais calma, mais cuidadosa e atenta. Mari estava mais histriônica e interagiu com exagero. A unicórnica realmente ajudou Tulipa Filipina a ter mais impulsos patéticos para dialogar com as pessoas. Ela exibia seu bicho quadrúpede, deixava que o acariciassem, fingia que ia “avançar” para atacar as pessoas e depois dava bronca no animal.

As meninas interagiam bastante entre si, enquanto Anderson e Roberto interagiam muito como dupla também. No começo, Anderson olhava perdido e acompanhava Roberto como uma sombra. Roberto cantarolava músicas italianas para todos os lados com uma alegria tola. Muitos idosos observavam Roberto em diversos momentos, entretanto, foi-me impossível saber se estavam ouvindo e se gostaram da canção. Não consigo precisar o quão bem-vindo era nosso coletivo ali.

Stephany colocava-se em situação de plano de fundo para se encontrar e entender qual seria sua função ali. Ela alega que, logo no início, uma senhora pediu para que falássemos mais baixo, porque ela estava com dores de cabeça. Aquele ambiente, naquele momento não parecia propício para performances exageradas. O que Stephany teria entendido – antes mesmo de todos nós – foi a importância de olhar para cada ser humano ali, oferecendo-lhes uma interação compatível com a abertura dada. A jovem formanda em enfermagem ficou próxima, quase que o tempo todo de Dora, a residente que se apaixonou pelo “cavalinho”.

Alguns minutos depois, aconteceu algo no mínimo inusitado. Enquanto os quatro improvisavam uma cena teatral para Dora, outra residente, caminhou em nossa direção a curtíssimos e vagarosos passos. Ela carregava uma bolsa em suas mãos. Suas palavras eram de ordem de despejo. Ela perguntou o que fazíamos lá e disse que deveríamos ir embora. Stephany, praticamente congelou, entristecida, sem saber o que fazer.

Mari, com um sorriso amarelo repetia o discurso de que “A gente já vai. A gente já tá indo embora, viu?” A repetição de Mari contrapunha suas ações, com o corpo imóvel apesar de

anunciar a saída. Os olhos da senhora ficavam cada vez mais sérios, ameaçadores. Segundo ela, seus familiares resolviam as coisas com violência e seu tio matava pessoas com tiros.

Eu, até então sentado acompanhando tudo como pesquisador e espectador, soube que era hora de intervir. “Seus olhos são verdes?” Perguntei-lhe. Ela, ainda demonstrando certa irritação, porém, abrandada com a pergunta confirmou, respondendo positiva e orgulhosa. Eu disse: “Nossa, seus olhos são realmente muito lindos! Seus pais também tinham olhos assim?” perguntei-lhe enquanto acompanhava sua marra se dissipando. Ela continuava dizendo que o tio era matador, porém, seu tom já não era mais de ameaça. “Sente-se aqui do meu lado! A senhora deve estar cansada. Vem cá! Deixe-me ver esses olhos bonitos de perto”, eu disse.

Ela sentou-se ao meu lado e seu semblante sisudo se desmanchou por completo. Conversei com ela perguntando sobre banalidades, o que gostava de fazer e sobre sua família. Ela fez questão de dizer que era belíssima e que já fora muito paquerada. Em pé, próxima ao sofá, Stephany tinha os olhos cheios de lágrimas, Mari também se surpreendeu com como a situação fora contornada. Todos permaneciam silenciosos e atentos à mudança no temperamento da senhora.

Passada a tempestade, Anderson explorou bastante um estado de pesquisa silencioso, observador. Era possível percebê-lo atento, vivo, gerenciando de alguma maneira o seu lado ridículo ao mesmo tempo em que não se precipitava. Na hora certa, aconteceu algo “mágico”: sua voz havia saído sem roubar-lhe o estado patético. Para os meus ouvidos soou como uma combinação perfeita, potente, orgânica e totalmente em harmonia para sua expressividade corporal que era tão vívida quando iniciamos a trabalhar dentro de sala de aula. Aquela era a faísca que ele precisava para livrar-se das queixas sobre as barreiras do uso da voz em sua performance. Ele conseguiu perceber isso também e ficou igualmente surpreso.

Outro fato curioso aconteceu entre duas residentes do Lar de idosos: a residente Dora sentou-se ao lado de outra residente e reclamou do mau cheiro da colega. O cheiro estava péssimo, de fato, provavelmente de fezes nas calças. Mari, de maneira sagaz e humana, culpou a unicórnica, dizendo que ela havia feito cocô lá fora. Talvez a loira não tenha percebido, mas o objeto cênico demonstrava ser um grande aliado em sua performance, capaz de canalizar e potencializar seu lado patético.

Depois que acalmamos nosso ânimo, finalmente entendemos que ali, naquela hora, não se fazia pertinente trazer performances exageradas e estridentes. O mais importante era o pequeno, o simples perceber, o simples ouvir. Assim, ouvimos histórias de tristeza, solidão e

esperança, como a de uma residente que disse não gostar dali e que seu filho a levaria em breve; entretanto havia muitas outras histórias nostálgicas e lembranças de um passado feliz.

Difícil não se emocionar. Não era esse o palhaço com o qual estávamos acostumados nos dias anteriores à pesquisa. Esse parecia ser diferente. O ridículo, o ingênuo estava ali junto com quem mais necessitava de atenção, em nome de um exercício solidário, artístico, cidadão, social.



## CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FINAL: (DES)CLOWNPLICANDO

### 3.1 A importância da intuição neste processo investigativo

Durante uma entrevista à revista *Educação & Realidade* (2011), o pesquisador Michel Maffesoli afirma “A pesquisa só terá futuro se ela estiver de acordo com a vida social, se ela souber propor novas palavras, se ela souber propor novas metáforas, se ela souber propor novas intuições que são, aliás, a origem de todas as grandes descobertas.” Mais adiante, respondendo aos entrevistadores, complementa:

Eu diria que é simplesmente uma atitude de lucidez, quer dizer, de reconhecer que nas nossas disciplinas, nas ciências humanas e sociais, só há uma verdadeira descoberta se existe uma intuição que esteja de acordo com a vida social. Meu trabalho consiste em encontrar intuições que estejam de acordo com a vida social. Em francês, existe uma expressão popular que diz: avoir le nez creux (ter o nariz aguçado). Ter o nariz aguçado quer dizer sentir, farejar. Aliás, eu tinha proposto essa imagem dizendo: o sociólogo deve ser um farejador social. Era uma fórmula meio trivial, mas era para chamar a atenção sobre o fato de que, como os animais, nós temos que farejar o que é a vida. Logo, não se pode fechá-la numa atitude demasiadamente conceitual. A especificidade mesmo da pesquisa, no fundo, é uma tentativa-erro. A verdadeira pesquisa, que não é dogmática, faz tentativas, mesmo se, às vezes, existam erros. (MAFFESOLI, 2011)

Trazer à tona tal referência significa, para mim, reforçar para os leitores um dos pilares da minha pesquisa: a confiança em meu nariz aguçado: sentir, farejar, localizar, sondar, perscrutar, atacar – e recuar se necessário. Espero que não me perdoem pela metáfora; ela parece-me assertiva quanto a postura assumida por mim durante todo esse processo investigativo.

Ouvi de muitos colaboradores durante as rodas finais de conversas, que os exercícios pareciam emburrecê-los. As práticas demonstravam-se mais divertidas e eficazes, porque o “cabeção” desligava. A famosa racionalidade, entendida popularmente como um centro operacional que dá ordens, pôde ser desligada por eles graças à execução prática-metodológica. Desativar a racionalização é um desafio bastante recorrente entre atores e, portanto, um dos meus principais objetivos nas reuniões.

Acredito que a racionalização excessiva e a supervalorização do pensar, segregado do agir, estão extremamente impregnadas em nossos hábitos e é bastante fácil ver esse reflexo na sociedade, sobretudo no âmbito da educação. O lugar de destaque que o conteudismo assume é inegável. Muitos são os processos seletivos para o ingresso no ensino superior, ou até mesmo para os concursos públicos, testando as pessoas com uma premissa conteudista. O saber da experiência, o saber fazer, o saber ser e o saber conviver aparecem, definitivamente, em segundo plano.

Como professor de Artes da rede estadual mineira, posso afirmar com tranquilidade que a maioria dos alunos está ali porque lhes disseram para estar ali. Também lhes falaram que deveriam ter 60% de aproveitamento das matérias ou reprovariam. A maioria dos alunos cumpre as etapas pensando apenas no cumprimento das burocracias exigidas, desgostosos de terem de cumprir uma carga horária demasiadamente conteudística e que lhes dão tão pouca voz e tão pouco espaço para mostrarem quem são e o que querem.

As oportunidades de levá-los ao anfiteatro e submeter-lhes a jogos dirigidos à comichidade e à palhaçada foram mágicas. Um elo havia se estabelecido. A aula de Arte passou a ser o lugar da liberdade. Tínhamos permissão de expor nossos ridículos e rirmos uns dos outros: um riso sem caráter opressor. A emissão de gargalhadas era como um elogio que trocávamos: você sabe ser engraçado, você sabe ser idiota, consegue nos fazer rir. Nada incomum era acontecer de, ao fim de algumas apresentações, alguns palhaços do ensino médio ouvirem elogios dos colegas: “Meu Deus, ele é muito maravilhoso”; “Muito bom... eu tô passando mal de rir”.

Ouvi de alunos, durante as experiências ao longo dos últimos quatro anos – seja como professor de curso em escola particular ou como professor na educação básica pela rede pública estadual – e, claro, também do coletivo que compõe essa pesquisa –, que a intuição teria sido para eles crucial na jornada de descoberta da comichidade. Sem estarem abertos às interferências desses elementos, todo o trajeto da pesquisa teria menos vida, bem como o desenvolvimento prático de todos os integrantes seria mais lento. A adaptação dos exercícios não fora previamente planejada, ao contrário, foi guiada por minha intuição.

É impossível pensar em uma intuição desvinculada da sensibilidade e da percepção. Intuímos por e a partir dessas qualidades. Ela está atrelada ao sentir e ao perceber, caso contrário não haveria qualquer forma de assimilação ou resposta. Intuição não é reflexo, a intuição não exige uma ação. Ela pode impulsionar o sujeito a uma ação, desencadear uma resposta, mas não é resposta enquanto ação, enquanto realização. Um indivíduo pode, por exemplo, seguir ou não suas intuições.

Do mesmo modo, pelo que pude perceber dos neófitos, a intuição era a única saída naquele momento para performar o ridículo. Quando apostavam em uma abordagem mais racional, pude ouvir deles que o pensamento descolado da totalidade da ação e do engajamento, tolhiam suas potencialidades criativas. A ação realizada por uma autocobrança da parte do artista, por um comando preestabelecido, não costuma despertar o riso. É como “roubar” no jogo clown. Ou o artista se expõe ou ele se expõe. Expõe o não saber, o constrangimento, o

esquecimento e isso é corpo, é soma, é totalidade. Não saber o que fazer, para o palhaço, já aciona a possibilidade de buscar no outro o próximo passo a dar: seja o outro plateia, objeto, espaço ou colega de cena.

Em seu artigo intitulado *Razão e sensibilidade na docência universitária*, Cristina D'Ávilla (2016), defende uma abordagem mais lúdica, humana e intuitiva na formação de crianças, adolescentes, jovens e adultos. D'ÁVILLA (2016, p.106) inicia a fundamentação de sua pesquisa ao abordar o conceito de “raciovitalismo”, citando Michel Maffesoli. Este conceito exprime o encontro entre razão e sensibilidade e é também chamada, no decorrer do artigo, de racionalidade aberta. Esses conceitos se opõem ao que D'ÁVILLA (2016) chama de racionalismo estático.

Figura 97 - UNE-CÓRNEAS



D'ÁVILLA (2016, p.106) aponta a crítica de MAFFESOLI (2005) à razão moderna por destinar um segundo plano aos afetos, tanto para coletivos quanto para indivíduos, propondo, então, o alargamento da consciência “como um processo epistemológico capaz de apreender a globalidade social no todo e em suas partes constituintes.” Para a pesquisadora, a racionalidade aberta se distingue do racionalismo moderno porque que ela visa apreender a realidade em sua totalidade, enquanto a razão instrumental se atém à análise do mundo real.

Se quisermos ir além de uma formação baseada apenas em conceitos abstratos, precisaremos estar sensíveis à comunicação via outras linguagens que não apenas a verbal: a linguagem sensível corporal intuitiva deve se fazer presente como elo necessário à relação professor e alunos, ensino e aprendizagem. (D'ÁVILLA, 2016, p.108)

A pesquisadora critica a adoção de uma racionalidade moderna na qual a sensibilidade é menosprezada e tolhida do processo formativo dos alunos. Posteriormente, D'ávilla (2016, p.106) aborda o conceito de “raciovitalismo”, desenvolvido por Michel Maffesoli, que visa, sobretudo a apreensão dos fenômenos em sua totalidade, ampliando a consciência. Para a autora é necessário agregar domínios “até então interditados: os caminhos do não racional, do não lógico”.

É nesse discurso que eu vejo emergir a figura do aspirante à Palhaçada, (re)configurando seus neurônios para compreender a performatividade cômica na prática. A sensação de liberdade e prazer que a exposição de suas peculiaridades pode trazer é uma das maiores e mais agradáveis surpresas vividas pelo iniciante na arte clownesca. Na abordagem proposta por DÁVILLA (2016, p.106), no que diz respeito à uma educação dirigida à estesia, à sensibilidade – sendo esse um dos caminhos para o palhaço – a intuição ganha destaque.

A intuição compreendida como uma maneira pré-reflexiva de apreensão do todo, como um tipo de saber do qual todos somos portadores, mas que pouco compreendemos. Um saber de ordem corporal, que capta o mundo em suas particularidades, em sua dinâmica, e de maneira globalizante. (DÁVILLA, 2016, p.106).

Nós, integrantes da pesquisa, desenvolvemo-nos – sobretudo – por meio da intuição. Foi ela quem nos guiou, clown-guia e guiados, rumo à performatividade do ridículo. Acredito que, ao entendê-la como um saber de ordem corporal, ancoramo-nos tanto na intuição quanto na noção que a performatividade nos traz. Afinal, diversos comandos residiam no engajamento das demandas que exigiam respostas relâmpagos, “pensar” cada vez menos e se permitir ser, agir, mostrar-se agindo, permitir-se performar.

Deixarmo-nos ser guiados pelo fluxo de nossas intuições. Durante nossas experiências, muitas vezes não entendíamos por que éramos impulsionados à ação, mas agora, olhando para trás, fica evidente o poder da intuição como guia, possibilitando a descoberta de caminhos inusitados que nos conduzem à autodescoberta, ao autoconhecimento. Acredito que a intuição, na perspectiva deste trabalho, está bem representada por Dávilla como racionalidade aberta, mencionada anteriormente.

Apesar da escrita apaixonada, permeada por memórias dos encontros que me despertam riso, arrepiam-me os braços – sobretudo quando acesso os registros em vídeo –, primo pela constante capacidade de (auto)análise, reflexão e percepção de novos detalhes, tecendo novas conexões. Portanto, apesar de a abordagem somático-performativa, intuitiva, sensorial ser a

força motriz de todo o trabalho, quando me debruço nas análises do que foi o processo formativo, a racionalidade – ainda sensível e aberta – se empodera das teclas.

### **3.2. Refletindo sobre o conceito (Des)forma de WUO**

Os nomes clown, palhaço, cômico e suas variantes logo nos remetem à imagem externa, formada por uma figura preestabelecida de um outro clown que ficou na memória. Mesmo no curso de iniciação aos mistérios clownescos, temos a impressão de que tudo isso, muitas vezes, está fora de nós e de que precisamos da força e do conhecimento do iniciador para que esse clown tão procurado apareça, saia, manifeste-se. Num determinado momento, essa sensação de que o clown pertence ao iniciador, mais do que a nós mesmos, é um fato muito comum de acontecer na maneira de pensar do iniciante. Ele aguarda um sinal para ir em frente. Como iniciadora, guardo isso como forma de ajudar o iniciado, com muito cuidado, porque o ponto de vista do iniciador pode gerar um clown à sua imagem e semelhança, ou, mesmo, criar-se da forma como o iniciador deseja que seja aquele clown. (WUO, 2016, p.93)

Entre o trabalho do ator palhaço e o do que está a serviço de uma personagem dramática existem diversos pontos de convergência. Um deles é a cristalização da performance. Temos o péssimo hábito de, ansiosamente, tentar assegurar a qualidade da nossa atuação – duvidando da nossa própria capacidade. É a insegurança e o medo que se transformam em rigidez, em solidificação, em forma.

Ao mencionar forma, quero dizer que há certa mecanicidade embutida na expressão. Em vez de pulsante, viva, orgânica, aberta para o jogo, para o improviso, para o momento presente, por causa da insegurança do ator, ela se apresenta de maneira oposta: opaca, fechada, “em si mesmada”, para dentro, constantemente defensiva. A forma, abordada de maneira negativa, tem sido debatida por diversos pesquisadores, sobretudo nas últimas décadas, e é um desafio para atores.

‘Desforma’ quer dizer retirar, apagar a forma. É desmodelar o que se entende como modelo palhacesco, é oferecer autoria, autor de si, autor de sua própria criação. Nesse caso, para desmodelar é preciso verticalizar, perder, deixar, desprogramar. Assim, ‘desformar’ é uma essência cômica intuitiva desejante, perceptiva. Para se discutir e abordar essa terminologia, há que se elaborar um meio para se aproximar da essência por meio de procedimentos criadores.” (WUO, 2016, p.104)

Buscamos frequentemente usufruir da potência que é arriscar-se em cena. Arriscar-se no jogo com os colegas, arriscar-se ao permitir-nos não saber exatamente qual o próximo passo a dar, arriscar-se no envolvimento que a plateia nos proporciona. Para isso, fez-se necessário aceitar que não é possível dar conta de tudo. É preciso deixar que a arte seja, que ela se apresente



como fenômeno, como o acontecimento belo que é – sem travá-la, sem aprisioná-la em nome do ego, da vaidade, do perfeccionismo, do virtuosismo.

É necessário emburrecer em cena, empaspalhar-se, embasbacar-se, ridicularizar-se – a si, ao outro, ao mundo. Somente com o exercício de permitir-se burro, de permitir-se não saber, vai conduzir o artista à descoberta por meio do *fazer*, descobrir-se enquanto performa, desvendar a cena enquanto a executa. Descobrir-se das mais diversas maneiras, diante do outro, para o outro e surpreender-se com essas revelações paulatinas ou abruptas e, desse modo, surpreender também o mundo.

WUO (2016, p.97) afirma ter desenvolvido o conceito *desforma*, com o objetivo de “gerar o esvaziamento de um conhecimento sobre clown.”

(...) além de ser o próprio sujeito, é uma forma de sê-lo pelo lado brincalhão, atrapalhado, ridículo, patético. Como já destaquei, uma pessoa tem muitas formas de ser, o clown é uma delas; mas, num primeiro instante, a ‘desforma’ apresenta-se, é um modo sem forma de instigar a descoberta pessoal no aprendiz. A compreensão preambular desse aspecto clownesco. (WUO, 2016, p.97)

O conceito da *desforma* dialoga diretamente com a lógica pessoal do clown. É no constante exercício de romper com as formas e as formalidades que podemos ver surgir novas camadas, novas surpresas, expressões que se *desformam* e se transformam sempre. Surge então uma figura única, subjetiva, peculiar: a do palhaço – que vai abrilhantar o mundo com sua perspectiva incomum, subversiva e encantadora. É a vida cênica que pulsa e se abre em um constante processo de reconstrução.

Ao aceitar sua imagem “desformada”, o sujeito deixa que a mesma atue por ele e ‘nele’ da forma mais inusitada, surpreendente; então é que se torna um clown. É preciso sentir a sensação. É um momento em que o aprendiz se desprende de todas as certezas, de tudo o que construiu, de tudo o que achou em seu corpo como uma ilusão, uma autoimagem exterior. (WUO, 2016, p.96)

É no lugar da incerteza, do não saber, do risco da corda bamba que concerne a figura clownesca. A vivência orgânica clownesca é inerente à abertura para o inusitado. É um desprender-se de si, de suas formas “pré-concebidas” e lançar-se ao mundo estando (des)preparado para reinventar-se constantemente. Reinventar-se em pensamento, instinto, pulsão, forma, favorecendo a transformação do fenômeno cômico que, em realidade, nós somos. A *desforma* é um conceito que oferece a palhaços a noção de descobrir-se no ato da palhaçaria, no fazer performático.

### 3.3. Clown-Guia

Não sei se eu diria que tem um aprender. Eu não sei se a gente aprende a ser palhaço. Eu não sei. Eu sou leiga nisso. Mas eu acredito que a gente tenha a chavinha. (...) quando a gente tem as oficinas, os encontros. Então você como diretor, direcionador, facilitador desse lugar, você vai acionando coisas na gente. Porque só a gente sabe o que é o nosso ridículo ou consegue descobrir uma voz pra essa pessoa, pra esse palhaço, pra esse eu. Porque você nos dá as chaves e nós vamos abrir as portinhas. E isso muda pra mim assim, porque eu acho muito difícil. Não vou dizer que é fácil. É difícil, porque fazer rir é difícil. Fazer o outro rir é difícil. Se colocar nesse lugar de ridículo é difícil, porque não é todo mundo que consegue se despir a esse ponto. Então assim... acredito que (n)os encontros, ali a gente abre as gavetinhas e tira mesmo, tira, desvenda, coloca pra fora aquilo que a gente quer, que a gente é, um corpo diferente. Esse corpo é meu. Então ele não pertence à outra pessoa. É o aumentativo das coisas que eu já tenho. Então me facilita isso. Eu consegui acessar esses locais, entender e descobrir. O entendimento, o saber, faz com que a gente se deixe, fique mais disponível. (Pretta Moreno dos Gangas, 2020)

De acordo com WUO (2016, p.95 e 96) é necessário entender que o palhaço não pertence ao formador e que talvez essa sequer seja uma boa palavra para designar o indivíduo que vai guiar o aspirante a clown rumo ao seu desenvolvimento. Acredito que Clown-Guia seria uma boa palavra, pois ele é como um cão guiando um indivíduo necessitado de amparo para trilhar melhor seus caminhos.

O idiota já está presente em todos nós, exposto em maior ou menor escala, frequentemente boicotado, tolhido por uma sociedade repressora que valoriza o acerto, o ajustamento. Ao mesmo tempo e na mesma medida em que crucifica o erro, nossa civilização aponta o desajuste, atrofia nossa liberdade para sermos idiotas, ridículos, demasiadamente humanos e, portanto, imperfeitos – incapazes de corresponder a todas as demandas do cotidiano, dos relacionamentos afetivos, dos relacionamentos profissionais, do nosso envolvimento social.

Algumas questões cerceiam a investigação. Qual é o lugar do formador da comicidade em uma civilização que forma cidadãos na contramão disso, os moldando para ter vergonha de suas características risíveis? Novamente trago o nome Clown-guia como referência, pois quando adentro a sala de trabalho – esteja o ambiente iluminado ou com as luzes completamente apagadas – os neófitos precisam “se cegar”. Necessitam esquecer essa forte muralha que o mundo, muitas vezes os preparam para ser. Mesmo os *Branco*s, espertalhões, precisam entender na pele o processo de emburrecimento. Porque é isso que vai enriquecer a capacidade de jogo. Ele pode descobrir o imenso prazer de permitir-se tapeado, seja por outro *Branco* ou até mesmo pelo ingênuo *Augusto*.

Ser um clown-guia é deixar o neófito de peito aberto, de coração escancarado, permitindo o pulsar da vida. É favorecer, na medida do possível, tranquilidade para a performance de compartilhar o ridículo que há em todos nós. Permitir-se rir de si, do outro, com o outro. Rir do seu jeito ranzinza, do seu nariz pontiagudo, dos seus pelos nas costas, do seu péssimo jeito de dançar, da sua doçura e da sua estupidez diante das situações mais difíceis.

Para assumir o lugar de clown-guia é necessário encontrar um equilíbrio entre sensibilidade e alguma frieza. É importante ser criativo e ter algum nível de crueldade na imaginação – apenas o suficiente para imprimir situações que vão expor essas características, que vão produzir um convite aos idiotas. É como se o guia tomasse as mãos do neófito e junto dele escrevesse: “Querido paspalho, sei que tenho recusado suas visitas há alguns anos. Imagino que você tenha medo de mim. As últimas vezes que cruzei contigo, fui tomado por dor e vergonha. As pessoas me apontavam e me diziam que eu deveria te esconder. Eu não sei bem como te encontrar de novo. Acho que te escondi demasiadamente bem. Mas agora eu preciso de ti. Quero propor uma trégua. Será que podemos ter encontros menos dolorosos? Será que podemos nos entender e sorrir juntos?”.

Creio na multiplicidade de caminhos que pode tomar um artista durante sua trajetória. Acredito, também, que esse processo de exposição do ridículo não precisa ser – tão e somente – doloroso. WUO (2016) ao longo de sua tese de doutorado, aponta-nos algumas estratégias para camuflar os intuitos formativos, trazendo sensação de liberdade, prazer, enquanto forma palhaços.

Procurei, no decorrer desses dezenove anos de pesquisa em iniciação de clowns, elaborar exercícios que proporcionam aos iniciados o desenvolvimento de brincadeiras, algumas vezes, com o intuito de expô-los sem que percebam que estão sendo expostos e observados. Comecei a perceber, após cada curso dado, que o envolvimento com a brincadeira deixava os alunos livres, descompromissados, despreocupados em relação ao resultado final de encontrar o clown, permitindo que o estado criativo permanecesse no aprendizado sem a preocupação de chegar ao fim, mas de continuar realizando a descoberta, não só durante aquele período de tempo, mas como processo continuado. Os vários jogos e brincadeiras selecionados são trabalhados durante as diferentes fases do aprendizado como complementares ao ritual. (WUO, 2016, p.109)

Encontrei em WUO (2016) incontáveis inspirações, atitudes e estratégias dirigidas à formação de palhaços, mas duas delas se destacaram em minha condução: o conceito da *desforma*, que impulsiona os aspirantes a palhaços rumo à lógica pessoal, às suas particularidades; e buscar estratégias para reduzir as chances de coibir, inibir os neófitos na exibição de suas

características pessoais e ridículas. Acredito fortemente que suas orientações foram responsáveis por um processo investigativo transformador e agradável.

### **3.4. Esclownrecimentos**

#### **3.4.1. Iniciação de clown com Ana Elvira Wuo**

O clown produz valores sociais que desconstruem a seriedade e a lógica estabelecida pela sociedade. Ele é um ser puro, ingênuo, infantil, que não foi contaminado pelos mecanismos da civilização humana, trazendo, dentro de si, o novo, o imprevisível da vida. Ele é, a cada instante, uma folha de papel em branco que vai sendo escrita de forma criativa, poética, alegre e irreverente. Ele nasce a cada minuto conforme os elementos do exterior, os fatos e as pessoas com quem ele se relaciona. É essencialmente o belo, o novo, o imprevisível, a cada instante, nas reflexões de Seichas. Porque, num mundo onde os valores humanos estão em transformação, somos obrigados a sempre observar o que está ao nosso redor. Acabamos, assim, por nos esquecer de ‘nós’. Mas o clown nos convida a sermos ‘nós’, integralmente, no espaço em que nos encontramos, para expormos o nosso ridículo (WUO, 2016)

No segundo semestre de 2020 realizei o estágio de docência na disciplina “Tópicos Especiais em Práticas Poéticas e Artísticas” onde a doutora Ana Elvira Wuo, docente da disciplina, teve como objetivo iniciar os participantes na arte palhacesca. Durante o processo, tive o prazer não somente de acompanhá-la como estagiário, bem como de ser seu aluno e neófito. Todos os encontros renderam registros em forma de relatórios escritos por mim e foram publicados no site <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/12/uma-quase-e-temporaria-despedida.html>>. Outra resultante da disciplina foi a criação do canal Caixinha de Palhaços, onde nós, integrantes da disciplina, utilizamos o espaço para compartilhar conteúdos e performances dos nossos clowns – os quais fizeram parte e apresentação do processo referente à disciplina. O link para acesso ao canal é <<https://youtube.com/channel/UCr0Fxp0H1gIsu5pc1vRoNfQ>>.

Devido ao contexto atual, com os riscos iminentes de contaminação pelo novo covid-19, a disciplina foi viabilizada de maneira remota, sobretudo por meio da plataforma *Google Meet* e do *Whatsapp*. Nossos encontros síncronos ocorriam por meio do *Meet* – sempre às segundas-feiras das 19 às 22 horas –. Quanto ao *Whatsapp* foi decretado como ferramenta de ponto de encontro assíncrono para orientações preliminares e compartilhamento de conteúdo audiovisual.

O primeiro encontro na disciplina consistiu principalmente em uma extensa introdução explicativa e dialógica, denominada “preleção preambular”. Wuo apresentou-se aos alunos, falou sobre sua trajetória, como enxergava o universo clown, quais seriam os parâmetros utilizados para avaliação e como os encontros aconteceriam. Assim, desde o primeiro encontro

podemos ter uma noção da abrangência de espaços que o clown ocupa, que pode ocupar na sociedade. Ana reservou o tempo final do encontro para nos ouvir. A doutora quis saber quem éramos, o que achávamos das combinações propostas até então, quais eram nossas expectativas referentes à disciplina e se tínhamos alguma dúvida ou observação.

O segundo encontro teve como destaque um longo aquecimento – prática que visa o alinhamento dos participantes ao momento presente, exercitando sua autopercepção e a dilatação de como percebem seu entorno. Devidamente posicionados nas cadeiras, demos início a atividade guiados pela voz da doutora, que nos levou ao processo de condução do ritual de passagem para o território da comicidade. Ana Wuo esbanjava segurança e calma, conferindo conforto, suporte e confiabilidade durante esse processo meditativo, conforme escrito no relatório:

[...] Ana nos conduziu à uma viagem por meio da imaginação. Estávamos em uma trilha rumando em direção à uma montanha. Deveríamos pintar com a imaginação o espaço onde estávamos, bem como a nós mesmos: nossa pele, nossos órgãos. No caminho cruzaríamos com um riacho de águas cristalinas e purificadoras. A água deveria nos perpassar e olharíamos para nossas mãos e pés. Nossos membros estavam diferentes: eram de criança. Aqueles ‘nós’ da viagem era nossa versão da infância. (SILVA, 2020)

A abordagem apresentada pela professora Ana Wuo reverberou reflexões comparativas, as quais me fizeram percorrer novamente a minha prática no curso ministrado por mim descrito no capítulo 2. Destaco, então, uma primeira diferença marcante entre o curso de Ana, e o que ofereci aos colaboradores durante o processo investigativo: a docente, frequentemente, utiliza a memória como recurso, sobretudo ao resgatar lembranças vinculadas à infância. Sua abordagem possui apelo emocional e reitera constantemente que o processo de desformação do clown pode ancorar-se frequentemente em recordações e referências pessoais - não necessariamente vinculadas ao passado. Sua condução trouxe-me, imediatamente, como em um devaneio, preciosas lembranças da infância há muitos anos escondidas.

Recordei-me de brincar sozinho em meu quarto de ‘Fazendinha’. Montava minha própria fazenda com peças que formavam a cerca, a casa e depois organizava as pessoas e os animais. Quando nos foi solicitado colocar essa memória em ação, não consegui concretizá-la em movimento, então olhei à minha esquerda e vi minha geladeira. Essa imagem me transportou para as brincadeiras de pique na rua: pique-esconde para ser mais específico. Levantei-me da cadeira onde estava e me escondi atrás da geladeira. A fresta entre ela e a prateleira me dava a visão necessária para vigiar meu ‘inimigo’. Os resquícios de adrenalina e sede de vitória tomaram conta de mim. A empolgação por ‘bater meu nome’ e salvar a todos representava o auge da brincadeira. (SILVA, 2020)



Nossa terceira reunião possibilitou-me perceber um outro aspecto na abordagem de Ana Wuo. Enquanto meu lado ridículo, meu clown em desenvolvimento aparecia em alguns momentos durante minha condução, dona Caixinha, palhaça de Ana, fazia-se presente em meu imaginário durante todo o processo da disciplina. Deflagrar a presença da palhaça na condução da docente com incontáveis nuances foi, certamente, um divisor de águas para o meu processo de entendimento do que diferiria minha abordagem de vivências e jogos palhacescos para a de Ana Wuo – que possui larga experiência iniciando clowns.

A grande questão é que ao acionar dona Caixinha, assim denominada a palhaça da docente, como auxiliar no processo de mediação – ou até mesmo como a própria mediadora – senti-me contaminado. Havia momentos durante a aula em que eu não estava em clima de palhaçada e que eu sentia a energia do risível, da bobagem, por causa da energia contagiante de Dona Caixinha. Sua ingenuidade nos guiava por uma meditação e a descrição das imagens começava a ser contaminada por imagens bobas, doces e ingênuas. Eu, que tenho contato com Ana Wuo como orientadora, pude perceber mudança em seu estado enquanto formadora de palhaços. A palhaça é, aparentemente, um lugar – sensível, imaginário, mas presente – que a doutora acessa como recurso no ritual de iniciação. A verdadeira *desformadora* de palhaços talvez seja a dona Caixinha. Seguindo o ritual de passagem, percebi a energia clownesca da palhaça conduzindo o processo por meio da voz da docente.

Caminhamos por uma trilha cujo trajeto era atravessado por um rio de águas cristalinas e purificadoras. A fluidez do líquido possui função de limpeza em seus múltiplos sentidos. Ali na água havia um peixinho querendo brincar. Ele mordiscava nossos pés, chamando nossa atenção. Em minha experiência particular a comicidade iniciara, pois a ingenuidade e a pureza impregnadas na sonoridade da voz de Ana me despertaram risos. (SILVA, 2020)

A chegada da idiota, mãe de toda a palhaçada que já se *desformou* ou vai se *desformar* com ela, pode ser notada em suas caras e bocas, em seus comentários bobos, doces, ingênuos, subversivos, na maneira de usar a voz que às vezes parece chegar até nós aos tropeços, tamanha alegria, em seus olhos grandes e curiosos. No caso de um curso iniciático aos moldes do proposto por Ana Wuo em seu ritual de iniciação, ser palhaço, ser palhaça experiente parece crucial para envolver os neófitos em um manto de comicidade pessoal. Afinal, a mediação de um palhaço é verdadeiramente contagiante e é difícil permanecer a ela indiferente – ainda que seu dia não esteja sendo dos melhores. Guiados pela voz da mestre do ritual, continuamos nossa jornada passando por etapas e lugares mais inusitados, conforme descrevo no trecho abaixo:

Após atravessar a caverna, deveríamos escalar uma montanha rochosa. Ana descrevia nosso trajeto: agarramos pedras em busca da chegada ao

topo. Não estávamos sozinhos. Subíamos ao lado de uma pessoa muito especial. Alguém que não víamos há muito tempo. De súbito, recordei-me de Gleice, uma amiga de infância que eu não encontrava há muitos anos. As lembranças mais fortes eram nossas brincadeiras no quintal, em um canteiro de terra que tinha em minha primeira casa. Felizmente tenho alguns registros fotográficos com ela. Conforme Ana descrevia a escalada não pude evitar a emoção – sobretudo quando chegada a despedida. Deveríamos olhar para nossa pessoa imaginária e vê-la diminuindo até caber na palma de nossas mãos. Depois essa imagem se transformaria em nós mesmos – nossa versão da infância. Nesse momento as lágrimas escorreram: eu estava tomado por nostalgia. (SILVA, 2020)

A montanha cósmica, o umbigo do mundo, as relações simbólicas mencionadas no capítulo X da tese de WUO (2016), envolvem o neófito no rito. Ainda durante a realização do aquecimento, Ana Wuo, novamente trouxe uma perspectiva pautada em memória, fazendo-nos acessar o passado e ressignificá-lo a partir da imaginação. Em meu ponto de vista, a ingenuidade e o espírito brincante que a criança costuma carregar consigo – qualidades importantíssimas para o universo clown –, parecem aplicadas durante a meditação ativa conduzida pela docente. Quando vamos de encontro a essas lembranças, não apenas revisitando-as, mas estabelecendo novas relações com elas, inevitavelmente, abrimos um portal para sermos invadidos pelo estado latente do infante, pelo estado de doação de si. Refiro-me ao portal de passagem, descrito por WUO (2016, p.155-167) no decorrer do subcapítulo 7.6.3 intitulado “As imagens no processo de criação”.

Ao relatar a emoção em ter recebido Gleice, minha amiga de infância suscitada por meio da meditação como elemento integrante do aquecimento, não é apenas ao vínculo pessoal a que me refiro, mas a todas as sensações geradas a partir da memória: as brincadeiras, a rua, as casas, as vozes, a simplicidade, os cheiros, as texturas da terra do canteiro de minha primeira casa, da água da piscininha de plástico. Ana Wuo oportuniza o acesso à pureza da criança, enquanto nos conduz a viagens rumo ao universo palhacesco e a passagem ao território da comicidade. Aliás, dentro do ritual com a doutora, o acesso à infância é peça fundamental.

Em nosso quarto encontro, Ana Wuo deu-me a oportunidade de conduzir a primeira parte da aula. Pude colocar em prática exercícios utilizados anteriormente – descritos no capítulo 2 – com os colaboradores desta pesquisa. Optei por realizar um aquecimento pautado na autopercepção e na dilatação do uso do corpo e da voz, bem como aplicar as práticas da *Desforma* – criadas por (WUO, 2016) –, envolvendo o grito de guerra. Além destas duas práticas, finalizei minha participação como condutor com o exercício 12345. Sobre a prática mencionada, destaco alguns comentários do meu caderno de bordo:

Pedi para que tivessem em mente a noção da (des)forma, que rompessem com a formalidade da disposição de seus corpos. Toda vez que encontrassem repetição de padrão em seus movimentos deveriam romper. Eles deveriam alternar a velocidade, a amplitude e a qualidade de suas movimentações. Depois, recomendei que emitissem sons sem racionalizar. A verbalização, a composição de palavras ou frases lógicas estava proibida. A mesma noção de (des)forma empregada no corpo, também deveria ser empregada nas emissões sonoras. Era muito interessante ver a entrega dos colegas explorando tantas formas e (des)formas em suas relações com o tempo e o espaço: movimentos enormes, pequenos, rápidos, lentos, circulares, pontuais; emissões vocais graves, médias, agudas, contínuas, destacadas. A (des)forma estava presente ali, no exercício contínuo de rompimento da lógica convencional, do ser cotidiano formatado e civilizado. (SILVA, 2020)

Meu receio era o de insucesso devido às diferenças entre o presencial e o virtual, entretanto, com a supervisão da professora – que estava apoiando minha proposta e praticando junto aos outros neófitos – tudo correu perfeitamente bem. Os alunos foram bastante receptivos a todos os jogos e propostas, havendo diversos momentos em que esqueci completamente de estarmos conectados em uma plataforma digital; houve mergulho no ritual. A manifestação das potencialidades expressivas de todos os participantes, com tamanho engajamento, exerciam um poder magnético para meus olhos. Era possível testemunhar suas inteirezas, seus interesses e seus estados de plenitude. Outro trecho com comentário que merece destaque:

A atividade despertou o riso em todos e assim ‘passei a bola’ para Ana, que nos conduziu novamente à uma viagem em nosso imaginário – desta vez tendo em mente uma foto da infância que escolhemos previamente. Dando continuidade ao processo ritual, a mestre nos conduziu à entrada da tela branca. Estávamos no topo da montanha e entraríamos novamente no castelo, passando novamente pelo ritual da busca pela pérola vermelha. Ao mesmo tempo deveríamos, de olhos fechados, vestir a roupa que escolhemos. Segundo a doutora aquela seria nossa ‘troca de pele’. Depois, ainda de olhos fechados, deveríamos colocar nosso nariz e ao som de músicas escolhidas por Ana Wuo e de seus comandos, entraríamos em um portal: era nossa travessia para o mundo do palhaço. Meu corpo entrou em estado de euforia, de adrenalina, de agitação. Aquela criança da foto, jogada no quintal de casa, montando lego emanava de bolhas efervescentes por todo meu corpo. A mesma criança que jogava água e sabão no piso para escorregar e ria de si, do outro, de tudo. A criança que não sabia de tanta coisa e era feliz sem saber ainda era, ainda sou eu. O menino ansioso por novas aventuras estava ali, já perdendo a paciência e querendo adentrar logo, aos pulos, atravessando o portal. (SILVA, 2020)

O ritual de passagem culminaria no dia do nascimento e aquele era o grande dia: nasceríamos enquanto clowns. Nossos palhaços aterrissariam ao mundo logo depois de uma nova longa viagem pelas montanhas guiados pela voz de Ana Wuo. A mestre iniciadora alimentou em mim o desejo, a ânsia por esse momento, o momento de dar a luz, dar as caras, dar vazão ao idiota que somos. Antes mesmo de ela permitir nosso rito de passagem pelo portal do mundo dos palhaços, era perfeitamente possível sentir em mim a manifestação de uma euforia patética.

Involuntariamente, começo a saltitar, fazendo com que meus braços sacudam e meus pensamentos fiquem tão agitados quanto minha movimentação. Eu começava a resmungar sozinho sobre a demora do nascimento. Nada disso foi pensado ou escolhido. Eu estava tomado por essa energia cósmica orgânica. O idiota chegava, ainda perdido, querendo fazer tudo e sem conseguir fazer nada ao mesmo tempo. Sem saber como existir: precisando aprender a engatilhar, arriscando balbuciar palavras. Essa vivência prática me levou às seguintes reflexões:

Eu já tive experiências cômicas, experiências clownescas, mas nunca havia passado por um processo iniciático formal como este. Clownson é meu nome de palhaço (em homenagem à minha mãe – Cláudia – e ao meu pai – Edson). Entretanto, neste dia ganhei um sobrenome completo dado por Wuo, minha mãe Clown. Clownson Testônio da Testosterona: uma perfeita homenagem aos meus progenitores, à minha testa saliente e também ao meu excesso de virilidade e testosterona (essa parte última parte é mentira). Assim como a mim, Ana iniciara outros palhaços, meus novos irmãos: Mateus (Magrilindo), Antônio (Champuschio), Mandy (Chicabell ComdoisL's), Júlia (Jujubochechas Kicharme) e Gracece (Mimim Duim), todos amadrinhados por Lúcia (Ximiam Bóia) e filhos de Wuo (Caixinha). Ambos apresentamos nossos nomes e conversamos um pouco com Ana até que nosso encontro se findasse. (SILVA, 2020)

Outra habilidade que fica evidente durante o processo de revisão da escrita dessa dissertação é da total fluência da mestre iniciadora em batizar os neófitos, dando-lhes nomes que dialogassem com suas características pessoais. O nome Champúsquio, por exemplo, chama atenção devido aos cabelos volumosos do aprendiz de palhaço; a palhaça denominada Chicabell ComdoisL usa marias-chiquinhas nos cabelos, como que prestando uma homenagem a sua avó chamada Francisca, e a palhaça Jujubochechas Kicharme, por exemplo possui bochechas salientes, além de, claro, muito charme.

Hoje, após ter sido iniciado pela mestre Ana Wuo e depois de tantos meses de findada a parte prática com os meus colaboradores, percebo o quanto posso mudar minhas abordagens em oficinas que venham a fazer-me propostas – quando me sentir preparado para retomar processos dirigidos ao universo clown. O batismo realizado por Wuo, o ato de pensar em bons nomes e batizar palhaços ainda é algo evidentemente complexo para mim. Afinal, esse nome deve apontar para a peculiaridade de cada clown, bem como o artista gostar e se sentir conectado de algum modo com ele: uma “baita” responsabilidade. O nome é a identidade do clown e se não for muito bem escolhido, o palhaço perde a veia e a força dramática para atuar no mundo, segundo WUO (2016).

A quinta reunião da disciplina consistiu na retomada do aquecimento – que se estabeleceu como prática ritualística para poder colocar o nariz –, e um extenso exercício de caminhada

cômica. Após realizada a viagem pela montanha cósmica em busca do nariz vermelho, os participantes exploraram em suas habitações, diferentes maneiras de caminhar com seus clowns. Abaixo seguem as descrições, retiradas de meus registros, das atividades realizadas após o aquecimento:

O próximo passo seria tentar levantar, buscando diferentes pontos de apoio e equilíbrio. Posteriormente, investigariam diferentes formas de andar e assim o fizeram. Mandy saltitava rapidamente pelo cômodo, Lis se deslocava movimentando os cotovelos em demasia, Mateus caminhava de maneira inusitada quase sem sair do seu eixo, Julia caminhava com passos curtos trazendo a referência de Chaplin ao meu imaginário, Gabriel travava os quadris e os cotovelos como se abotoasse um paletó e maneira pomposa, Antônio parecia patinar a passos largos, Lucia balançava o tronco, fazendo com que suas 'chuninhas' no cabelo ricocheteassem no ar. Aos comandos de Ana, todos iam experimentando novas características em suas caminhadas. (SILVA, 2020)

Sob minha ótica, aquele exercício representa uma engatinhada de recém-nascidos. Ana Wuo escolhe práticas simples e preza muito pela simplicidade em sua execução. Seu processo demonstra ancorar-se em um passo a passo cauteloso, aparentemente descomplicado, mas repleto de potencialidades. Cada prática simplória guiada pela doutora acaba por revelar, e muito, as características subjetivas de cada um de nós. Sua abordagem é iniciática, ritualística, essencialista do “corpar palhacesco”.

O sexto encontro foi mais ousado. Além da retomada de atividades já conhecidas, pudemos executar novos jogos cômicos. Foram realizados os exercícios de autoapresentação dos clowns, escrita de nomes com um pincel imaginário, caminhada cômica, entradas e saídas do picadeiro imaginário com emoções, dança das emoções, eletrodomésticos, café da manhã e dublagem musical. Antes de tudo, preliminarmente, apreciamos a tela branca e depois realizamos um aquecimento para fazer a passagem para o mundo dos palhaços e vestir nossos narizes. A prática se deu da seguinte forma:

[...] Ana pediu que cada Clown se apresentasse e sugeriu que exagerassem nos gestos e na voz, favorecendo o desenvolvimento de um bordão de apresentação. Cada um ali tinha uma maneira única de se expressar: Mandy mostrava dois dedos quando apresentava ‘Chicabell ComdoisL’s’, Júlia acariciava as sobrancelhas quando dizia ‘Jujuboxexas Kixarme’ e Antônio tossia antes de apresentar-se ‘Xampúsquio’ - apenas para citar alguns exemplos. A próxima atividade foi a de imaginar um pincel em diferentes partes do corpo e escrever/pintar seus nomes. Não sei se os participantes têm consciência, mas quando o clown ‘chega’, com estado e caracterização, tudo parece automaticamente cômico aos olhos de quem vê: o simples exercício de escrever seus nomes com diferentes partes do corpo revelava matizes de expressividade cômica muito interessantes. Logo em seguida, os alunos experimentaram com mais afinco suas caminhadas cômicas e exercitaram a performance de suas emoções como alegria, tristeza, vergonha, raiva. Prosseguindo com a proposta, Ana recomendou exercitarem essas emoções entrando e saindo de cena:



entrando feliz e saindo triste ou entrando com raiva e saindo com tom de sedução, por exemplo. O exercício ganhou novas proporções quando ao som de uma música animada, Wuo propôs aos alunos realizarem a ‘dança das emoções’, exigindo que eles explorassem essas possibilidades. Na sequência, ela elencou os alunos em duplas e estes deveriam comunicar-se sem a utilização do verbo (em português). Cada um, com uma forma única de utilização da fala, deveria estabelecer uma comunicação com sua dupla explorando essas emoções anteriormente citadas. Era hilário e inusitado presenciar suas performances. (SILVA, 2020)

Acredito que os exercícios do eletrodoméstico e do café da manhã propostos por Ana Wuo possuem maior complexidade, exigindo dos alunos a composição de breves cenas clownescas. Todos esses exercícios também podem ser encontrados no capítulo 6 da tese de doutorado de WUO (2016, p101-146) intitulada “Clown: ‘desforma’, rito de iniciação e passagem”. A primeira missão dos alunos era criar um equipamento eletrodoméstico com alguma inovação tecnológica, ou seja, oferecer um diferencial. Assim, sucessivamente, os aprendizes de clown foram apresentando, um a um, seus números improvisados:

Magrilindo foi o primeiro: uma bateadeira que toca música; Logo depois, Xampúsquo: um liquidificador à manivela, Jujubochechas: máquina de água que faz *milk shake* de água; Mimim Duim: Lava-pratos com língua (e seca com o sovaco), Chicabell: Liquidifica(dor) que consola e aconselha; Abrabinha Pintosa: Espremedor que canta “Laranjas e bananas”, da Xuxa. (SILVA, 2020)

A segunda demanda envolvia a composição performática de uma cena, onde os palhaços seriam os sujeitos e os objetos da própria ação: trata-se de um café da manhã utilizando – e sendo – criações tecnológicas. A proposta mostrava-se verdadeiramente desafiadora, propondo aos clowns o desdobramento de si em uma narrativa totalmente pautada na corporalidade. Foi muito divertido assisti-los.

O último exercício do dia foi o da dublagem de uma música escolhida por cada um dos participantes da disciplina. O intuito inicial era o de realizar apresentações solo, entretanto, as regras do jogo foram violadas porque os clowns não se continham. Apesar das orientações, houve várias reações e intervenções dos demais colegas. Essa pulsão de vida, o inusitado, o improviso conectado com o presente abrilhantava a existência palhacesca e tornava a apresentação cênica mais viva e interessante. Como a aula era executada por vias remotas, ficava difícil saber para qual das telas dos alunos olhar durante a execução deste último exercício. Observei que, quando o estado palhacesco torna-se presente com força total, qualquer prática parece uma perfeita desculpa para exercitar o idiota.

Em nosso sétimo e último encontro da disciplina pudemos realizar novos jogos como “Eu sou o rei”, apresentação de seu clown, desta vez não apenas dizendo nome, mas coisas que

gostávamos e que não gostávamos e, separados em duplas, uma apresentação criativa do nosso colega clown. Começamos o dia, como de praxe, em tela branca, seguindo, posteriormente com o aquecimento e a viagem cósmica para vestirmos nossos narizes e posteriormente seguimos com novas atividades. A seguir, meu relato descritivo acerca do exercício:

No exercício ‘Eu sou o rei’, também agrupados em duplas, deveríamos falar a frase ‘eu sou o rei’ o mais rápido possível ao som da campainha de Ana. O integrante mais ágil seria o mandão da vez e poderia pedir coisas inusitadas à sua dupla. Essa prática acaba revelando inclinações e escolhas no jogo entre dominador e dominado – Branco e Augusto. Alguns ficavam totalmente perdidos na hora de dar ordens, outros pareciam mais confortáveis. O mesmo vale para o lugar de receber ordens – alguns contrariados, outros prontos para atender às demandas. Cada um, à sua maneira, jogava e imprimia toda sua subjetividade. Por fim, deveríamos apresentar nossos nomes de palhaço e dizer três coisas que gostávamos mais – e é claro que nem todas essas figuras cômicas estavam interessadas em obedecer às regras. Era engraçado ver alguns perdidos, contando pra ver se haviam chegado a três, enquanto outros saíam falando sem qualquer contenção. Deveríamos ficar atentos e anotar, pois, posteriormente criaríamos uma cena de apresentação dos colegas – com direito à trilha sonora e quaisquer outros elementos que nossa imaginação quisesse. (SILVA, 2020)

O que Ana traz, com muita sensibilidade, serenidade e sagacidade é a compilação de toda sua bagagem cômica e clownesca como pesquisadora, sistematizando sua metodologia de forma acessível a todos – a qual está publicada em seu livro intitulado “Aprendiz de Clown” (2019). Sua prática favorece ao neófito o encontro com a simplicidade – e complexidade – da atuação palhacesca. É com muita sabedoria e justeza que as práticas, bem como a ordem em que elas acontecem são planejadas. As palavras utilizadas pela mestre de iniciação encorajam a exposição dos alunos e visa ao máximo coibir seu potencial criativo. Desta maneira, existe o que Wuo (2016) denomina de teoria da compreensão da forma não rígida e dura do clown pessoal, pois, como diz a professora, um clown não se forma, ao contrário, se desforma a cada nova situação.

Na busca desse clown de cada pessoa, compreendi que precisava criar um conceito para ensinar aos alunos com o intuito de poderem aprender por si próprios a criar o próprio clown. Desenvolvi o princípio da “desforma” para gerar o esvaziamento de um conhecimento sobre clown. O clown, além de ser o próprio sujeito, é uma forma de sê-lo pelo lado brincalhão, atrapalhado, ridículo, patético. Como já destaquei, uma pessoa tem muitas formas de ser, o clown é uma delas; mas, num primeiro instante, a “desforma” apresenta-se, é um modo sem forma de instigar a descoberta pessoal no aprendiz. A compreensão preambular desse aspecto clownesco. (WUO, 2016, p.97)

Vale ressaltar - novamente - que sua proposta vai de encontro a vias iniciáticas com caráter ritualista e essencialista. O essencial para um palhaço começar a trilhar seu caminho, ou seja, o acolhimento de seu idiota interior é o que a doutora oferece enquanto noção conceitual

de iniciação clown pessoal nesta disciplina - promovida de forma remota na segunda etapa da AARE do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia conforme plano disciplinar em anexo. Depois, se o artista quiser, pode buscar novas formações - e ou experiências não formais-, dirigidas a contextos e espaços específicos como as mídias digitais, o teatro, o circo, a rua, os ambientes hospitalares e outros eventos diversos e alternativos. O encorajamento de continuidade da trajetória seja desenvolvendo apresentações clownescas ou buscando aprimorações em outros cursos é uma postura adotada pela docente.

### **3.4.2 Enxergando por clowntraste: reflexões sobre a minha trajetória na pesquisa**

É importante dizer que o título da presente pesquisa foi modificado após considerações da banca de qualificação e reforçado após viver minha iniciação Clown com Ana Wuo. “A performatividade clownesca e a (des)formação do formador na criação de uma metodologia para iniciação à comicidade” era como essa investigação estava intitulada. Acredito que a validação da minha pesquisa vai ao encontro de uma formação palhacesca em seu sentido experimental, trazendo na proposição das práticas, perspectivas performativas clownescas. Entretanto, no que diz respeito a um caráter profissionalizante faltou experiência de minha parte para conduzir os encontros com maior segurança. Portanto, a necessidade de alteração em minha abordagem escrita.

Com base nos apontamentos realizados pela banca de qualificação, tomei consciência de que o caminho pelo qual eu estava enveredando poderia levar os leitores desta investigação a uma comparação direta entre minha vivência descrita no capítulo 2 e o curso oferecido pela docente Ana Wuo. Apesar de encontrar nas escritas e nas práticas de Ana Wuo um imenso suporte para o meu processo investigativo, é muito importante ressaltar alguns pontos a fim de esclarecer e me antecipar a eventuais dúvidas. O primeiro e mais crucial aspecto a ser levado em conta é a diferença gritante entre nossas trajetórias, característica que vai reverberar em novos apontamentos nos parágrafos abaixo. Ana Wuo possui uma experiência gigantesca dentro do universo palhacesco, enquanto eu, antes de iniciar as práticas do mestrado, somente havia vivenciado alguns aspectos da palhaçada em uma disciplina do meu bacharelado em atuação.

Acredito que alguns leitores, sobretudo os mais entendidos no assunto, podem se sentir contrariados com algumas das minhas reflexões. Mas elas partem de um lugar de muita franqueza e de muita doação e não poderiam deixar de ser diferentes. Não foram todas as orientações e jogos encontrados em sua tese de doutoramento que eu acatei. Tampouco me limitei a

reproduzir as práticas encontradas exatamente da maneira como foram descritas. Elenquei as práticas por identificação, tendo como base uma perspectiva performativa do palhaço. Conforme eu sentia uma resposta positiva no desenvolvimento das atividades realizadas, fui me sentindo à vontade para me apropriar delas e adaptá-las em consonância com a maneira como eu acreditava que o coletivo poderia ser melhor beneficiado. O contato com os colaboradores e minha percepção sobre seus progressos fizeram com que eu me inclinasse a não acrescentar novas práticas descritas na tese da doutora. Meu intuito era o de adaptar e mesclar algumas atividades que eu vivenciei antes de iniciar este projeto, desenvolvendo autonomia e alguma identidade enquanto proponente da metodologia.

Falhei ao acreditar que os encontros resultariam em um rápido desenvolvimento clownesco dos colaboradores, por isso optei por manter um recorte mais enxuto de práticas. A recorrência nas faltas de alguns colaboradores também foram uma problemática para o desenrolar de novas proposições. Minha meta de fazê-los compreender na prática os princípios básicos na performance palhacesca era adiada, fazendo com que eu retomasse diversas vezes exercícios executados anteriormente. As demandas não foram cumpridas no tempo em que eu imaginei que fossem ocorrer.

Meu projeto inicial não demandava a formação de palhaços, mas oferecer a clowns já atuantes a técnica dos *Viewpoints* e tecer análises e reflexões a partir de então. Contudo, em detrimento de uma série de eventos, me vi diante de um desafio que exigiu atrevimento, que fez com que eu me arriscasse a encarar a complexa missão de abordar a Palhaçada sem ter os devidos aparatos para concretizá-la da maneira mais adequada. A cidade de Uberaba, até então, contava com apenas três palhaços atuantes, que infelizmente não tinham disponibilidade para colaborar com minha pesquisa. O acaso pareceu convidativo, uma vez que Uberaba não dispõe de qualquer formação a atores que não seja livre, podendo-se constatar uma lacuna, sobretudo de experimentações dirigidas à linguagem cômica.

Acredito que o papel dos encontros e das práticas foi fundamental para o desenvolvimento dos participantes como atores e como aspirantes a clown. Entretanto, sem qualquer pudor ou constrangimento, afirmo não saber se houve um nascimento dos palhaços. Posso destacar diferenças na assimilação dos encontros por parte dos colaboradores. Alguns encontraram caminhos mais sólidos, trazendo com mais força o estado de ridículo, sendo possível ver aspectos de comicidade pessoal na maneira como se expressavam, movimentavam-se e relacionavam-se com espectadores. Outros participantes ainda tateavam, tentando encontrar-se, entender-se dentro do universo palhacesco.

Para alguns, os jogos talvez fizessem sentido em suas performances e outros precisavam de orientação e de ajuda, proposições, abordagens alternativas, respostas das quais eu não dispunha no momento e ainda hoje não disponho. Por diversas vezes não soube amparar Anderson nos momentos em que saíamos e não havia tempo para um aquecimento, bem como não consegui pensar ou sugerir nomes para outros palhaços como a Myka e o Ghabriel. Minha recomendação aos colaboradores é que, assim que possível, vivessem a iniciação com Ana Wuo a fim de constatar ou refutar a legitimidade de seus clowns, descobrindo novas perspectivas clownescas e, quem sabe, serem batizados pela doutora, assim como eu fui.

Após o suposto nascimento, entendi que ainda faltavam muitos aspectos clownescos a serem trabalhados, inviabilizando a sequência com a aplicação da técnica dos *Viewpoints*. Esses desvios de percurso, as imprevisibilidades, levaram-me a buscar soluções, dentre as quais sair com os palhaços para entrar em contato com o público, acreditando ser uma oportunidade para reforçar aspectos trabalhados em sala de aula.

Tive o prazer de receber uma orientadora dedicada e atenciosa, que me deixou livre para trilhar meu próprio caminho e confiou a mim o papel de pesquisador, de guia do meu próprio caminho investigativo. Acredito que os jogos e métodos artísticos podem apontar novos caminhos, novas perspectivas, cabendo ao coletivo, bem como ao condutor do processo, aceitar ou não essas sinalizações transformadoras. O percurso que trilhei está atrelado à minha intuição, às minhas referências, ao encontro com os colaboradores, com tempo e o espaço que dispusemos. No entanto, a pesquisa revelou que para iniciar palhaços, o formador necessita de iniciação preambular aos ritos de passagem com aprofundamento consistente em bases teórico-metodológicas fundamentadas em coesas experiências preliminares.

Acredito que a falta de experiência carrega consigo ônus e bônus. Sobre a inexperiência, acredito em sua capacidade de abertura a novas perspectivas, favorecendo o usufruir de um atrevimento transformador. O não saber, no caso do curso de Introdução à Palhaçaria, descrito no capítulo 2, permitiu-me descobertas a partir das proposições e respostas de um coletivo, promovendo uma aprendizagem mais horizontal. Por outro lado, dentre as dificuldades e deficiências, posso dizer que as incertezas tornaram meu caminho mais árduo, lento, nebuloso. Não me ofereceu a confiança necessária para a tomada de novas proposições. Enquanto proponente do projeto, fiz-me presente com uma bagagem bastante limitada e frágil sobre o assunto, que me colocaram em estado de busca constante – e desnorteada – por alternativas capazes de fazer os colaboradores desenvolverem-se mais e mais. Entretanto, a missão era demasiadamente complexa e desafiadora: muito maior do que as habilidades que eu dispunha. Ressalto, ainda,



perceber que nesse momento e em muitos outros durante o percurso da pesquisa a *desformação* do formador, precisei me *desformar* das certezas prontas e me entregar ao não saber e aos novos desafios. A *desforma* é um conceito móvel, que dá margem ao formador mudar e saber que não sabe tudo.

Durante o meu processo de pesquisa, sobretudo após a iniciação vivenciada com a doutora Ana Wuo, definitivamente, não mais me considero ou me identifico como um iniciador de clowns. Sou apenas um atrevido, um amador no bom sentido da palavra. A investigação despertou-me o desejo de desenvolver e solidificar o idiota, o patético, o ingênuo e o mandão que em mim habitam: progredir artisticamente como palhaço, desfrutando de novas descobertas pessoais antes de tentar guiar processos com intuito iniciático palhacesco.

A metodologia exposta no capítulo 2 não possui pretensão de oferecer uma iniciação ritualística nos moldes de Wuo – que conduz seu ofício enquanto formadora com tanta delicadeza, sabedoria e lucidez. Seu trabalho envolve premissas que se utilizam de memórias na prática, rebuscando referências da infância; Ana também tem um grande cuidado com a caracterização e com a fala do clown. Existem orientações mais restritas, sólidas e bem estruturadas para ajudar os neófitos a descobrirem pouco a pouco como manifestar seu lado idiota. Existe todo um ritual, embasado em mais de 30 anos de experiência para colocar o nariz: a passagem do mundo dos humanos para o mundo dos palhaços, conforme descrito em sua obra “Aprendiz de Clown” (2019).

A partir da minha experiência de iniciação com Ana Wuo, percebo que existe claramente uma grande responsabilidade de se declarar um iniciador de palhaços. A missão transcende questões artísticas, esbarrando em questões filosóficas, estéticas, éticas e políticas. Portanto, acredito que a maior missão do meu trabalho é a de recomendar cuidado aos atrevidos como eu que pretendem adentrar o universo de iniciação ao universo palhacesco. A prática com Wuo me fez perceber que tenho potencial para ministrar vivências e encontros com uma abordagem referente à noção de jogo palhacesco, fazendo uma abordagem relacionada. A pesquisa proporcionou-me a descoberta de que meu curso está mais relacionado à prática performativa para palhaços já iniciados, levando-me a crer que o desenvolvimento de jogos dirigidos à performatividade palhacesca pode auxiliar palhaços já experientes. Por esta razão acredito que a abordagem realizada em meu curso não representa uma boa alternativa para clowns inexperientes, sobretudo os não iniciados.

Durante a disciplina ministrada por Ana Wuo, a doutora disse não haver o palhaço, mas palhaços, palhaças, palhaces. Essa afirmação me deixou muito feliz e trouxe um alívio para o meu coração, porque apesar de pesquisadores apontarem um caminho delimitado sobre rituais e exercícios, a figura clown pode transcender a essas orientações. Na verdade, o que o palhaço mais faz é romper com padrões, fórmulas, formas. Clown é multiplicidade, diversidade e está em constante processo de *desforma*.

Em outro momento, durante uma orientação, Wuo disse que essa pluralidade do ser palhaço vai depender do contexto ao qual ele está inserido. Existem muitos âmbitos nos quais o palhaço se insere, portanto, sua estética e sua performance podem sofrer alterações dependendo da situação, do local, do público. Além disso, a doutora reforça em seu curso que clown somos nós e, assim como nós estamos em constante processo de mudança, nosso clown também está.

Refletindo sobre a presente pesquisa, no que diz respeito a mim e aos colaboradores, acredito que podemos nos considerar palhaços em formação; e, no meu caso, um aspirante a formador, também em formação. Penso que cada indivíduo vai se sentir confortável e à vontade para se declarar palhaço ou formador de palhaços com a devida experiência. No meu caso não há qualquer previsão para declarar-me formador de palhaços, devido à noção da profundidade e vastidão que a investigação realizada na prática me trouxe acerca deste universo.

Após minha experiência de iniciação com a doutora Ana Wuo, minhas perspectivas acerca da introdução à comicidade mudaram. Quando escrevi o pré-projeto e fui desenvolvendo as práticas, apesar da insegurança, acreditei que aquele movimento era o de formar palhaços. Minha – leiga – perspectiva, me fazia crer que qualquer experiência inicial dirigida a palhaços se tratava de uma iniciação. Findada a escrita do trabalho, enxergo a formação de palhaços como uma profissão demasiado desafiadora em que o profissional vai necessitar de imensa bagagem de experiências para cumprir com a demanda de nortear a palhaçada.

O contraste entre o trabalho desenvolvido por mim e o formulado por Ana mostrou-me haver diferenças entre um processo iniciático, como o dela; e um processo experimental, como o meu. Enquanto o Curso de Iniciação promovido por Ana Wuo enfatiza e propicia um ritual de passagem pautado no autoreconhecimento do que há de bobo em si, o que eu ministrei pula etapas preliminares, mirando o desenvolvimento de técnicas corpóreo-vocais cômicas sem antes solidificar essa energia tão orgânica e pessoal que é o palhaço. Apesar dos resultados

positivos, acredito que poderiam ter sido ainda mais satisfatórios se os colaboradores já fossem iniciados.

### CLOWNSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria de Wuo embasou a práxis do curso de Introdução à Palhaçaria junto aos colaboradores, conforme descrito no capítulo 2. Sua contribuição enquanto elemento norteador foi fundamental para a proposição de exercícios disparadores, desencadeando – ou iniciando – a comicidade. Por meio da mesma teorização, foi possível descobrir, constatar e rever convicções sobre como trabalhar de maneira coletiva e individual com os participantes. Sua metodologia inspirou-me a reinventar práticas *desformadoras*, agregando outras influências da minha vida acadêmica para a pesquisa, inclusive a minha *desformação* como formador.

Faz-se importante ressaltar que, antes mesmo de começar os encontros da minha prática, recorri em memória aos ensinamentos de meus professores da graduação, os quais representaram – e seguem representando – verdadeiros guias pessoais. Devido à sensação de realização dos objetivos pedagógicos a cada encontro, minha insegurança inicial foi, pouco a pouco, sendo vencida por confiança, permitindo-me exercitar a empatia e mediar a continuidade do curso de Introdução à Palhaçaria. Dessa maneira, pude conduzir os colaboradores rumo à abertura de novas perspectivas e descobertas.

Dentro das expectativas e da realidade, apesar das dificuldades devido à minha inexperiência dentro da temática, acredito ter realizado um trabalho acolhedor, tendo sido este um dos meus intuitos com a investigação. A busca frequente por maneiras de camuflar os objetivos investigativos foi primordial para conferir ao curso o devido acolhimento e proporcionar a devida abertura para que os participantes compartilhassem suas intuitivas singularidades sem receios e entraves.

As práticas vivenciadas foram ao encontro de uma perspectiva guiada pela noção de performatividade. Seu intuito envolveu a proposição de práticas dirigidas a vivências cômicas e clownescas, submetendo-a junto aos colaboradores a fim de, enquanto autor da pesquisa, refletir e analisar os impactos e os resultados expressos em suas capacidades expressivas cômicas, dentre as quais posso citar a experimentação do estado ridículo e da triangulação; o desenvolvimento de autoconhecimento no que concerne a expressividade cômica por meio de suas subjetividades; bem como a exposição e a performance dirigida ao espectador. A intuição foi um ponto motriz do processo investigativo, tanto para os atores, quanto para o proponente,

permitindo desenvolver um processo de autoconhecimento e exposição a partir de improvisos e performances a partir de minhas sugestões enquanto condutor do processo.

O processo formativo pode favorecer aos atores a descoberta de diversificações ligadas à comicidade, revelando-lhes o surgimento de impressões e aparições corporais palhacescas. Eles se entregaram à prática e experimentaram ridiculamente os seus corpos, riram de si mesmos e de aspectos ridículos inerentes à corporeidade cômica do outro. A emissão sonora das gargalhadas em vários momentos revelou que as descobertas surgiram de um lugar inusitadamente agradável.

Após minha experiência de iniciação com a doutora Ana Wuo, minhas perspectivas mudaram, pois consigo concluir que efetivamente a partir da “experiência que me atravessou” e me *desformou*, para mediar encontros que envolvam a iniciação de palhaços é necessário possuir uma bagagem infinitamente maior do que aquela que eu dispunha. Por meio da escrita da dissertação e da análise reflexiva, enxergo a formação de palhaços como uma profissão demasiadamente desafiadora, em que o profissional vai necessitar ter experiências profundas na área para cumprir com a demanda de nortear a palhaçada. Estruturar uma metodologia cômica implica uma série de fatores e vai ao encontro da subjetividade, humanidade, sensibilidade do proponente do encontro a quem o iniciante irá se submeter.

Minha recomendação aos leitores desta pesquisa é que, uma vez interessados em ingressar no universo clownesco, busquem formação teórica e prática, visando, sobretudo, encontrar suporte de profissionais com experiência sólida na área,

Finalizando, considero que a principal contribuição prospectiva da minha pesquisa para a pós-graduação, por meio da descrição detalhada da práxis apontada com jogos e exercícios sugeridos, assim como a dissertação e sua teorização, auxiliará na prática dos formadores e iniciadores de cursos de palhaços no país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina; **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição; organização e tradução Sandra Meyer. 1ªed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. 2ª ed. Campinas, S.P.: Editora UNICAMP, 2001.

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

D'ÁVILLA, Cristina. **Razão e sensibilidade na docência universitária**. Em Aberto, Brasília, v.29, p.103-118, set/dez. 2016.

WOU, Ana Elvira. **Aprendiz de clown**: abordagem processológica para iniciação à comicidade. 1ª ed. Jundiaí, S.P.: Paço Imperial, 2019.

## REFERÊNCIAS ONLINE

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência**. Nº 19 Ver. Bras. Educ. [online], 2002. Pp 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

DICIO: **Dicionário Online de Português**, Porto: 7 GRAUS, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em: 29 Jun. 2020.

FERÀL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Revista Sala Preta, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa**: Sintonia, sensibilidade, Integração. Art Research Journal, UFRN. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/5262/4239/>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. Dissertação de mestrado - Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1998. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284021/1/Ferracini\\_Renato\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284021/1/Ferracini_Renato_M.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2019.

ICLE, Gilberto; MAFFESOLI, Michel. **Pesquisa como Conhecimento Compartilhado**: uma entrevista com Michel Maffesoli. Educação & Realidade, vol. 36, núm. 2, maio-agosto, 2011, pp. 521-532 Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/20637>>. Acesso em: 03 ago. 2020.



\_\_\_\_; Marcelo de Andrade; SCHECHNER, Richard. **O que pode a performance na educação?** Uma entrevista com Richard Schechner. Educação e Realidade, vol. 35, núm. 2, maio-agosto, 2010, pp. 23-35. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/13502>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

NOGUEIRA, Eveline Dantas. **Ressonâncias entre palhaços e possibilidades dramáticas:** elementos colaboradores em processos de criação. Tese de doutorado em Artes. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Repositório UFMG, 2017. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LOMCBBZGGE/1/tese\\_eveline\\_dantas\\_nogueira.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LOMCBBZGGE/1/tese_eveline_dantas_nogueira.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2020.

PUCETTI, Ricardo. **No caminho do palhaço.** Revista do LUME, nº7, 2008. Disponível em: <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/231/222>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?**, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. Tradução de r. l. almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3. abril de 2011. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf)>. Acesso em: 16 jan. 2021.

SILVA, H. S., & Wu, A. E. (2020). **Estudo de uma metodologia dirigida à formação de palhaços e palhaças.** Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 7(2), 57 - 79.

SILVA, Salu Salustiano. **BEM-VINDES!** Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 28 out. 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/10/bem-vindes.html>>. Acesso em: 31 dez 2020.

\_\_\_\_. **Engatinhando.** Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 30 nov. 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/11/engatinhando.html>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

\_\_\_\_. **Era pra ser só mais uma despedida,** Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/12/era-pra-ser-so-uma-despedida.html>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

\_\_\_\_. **Mais melão do que cólico,** Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/12/mais-melao-do-que-colico.html>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

\_\_\_\_. **Práticas Patéticas!** Clown.Comico. – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/11/praticas-pateticas.html>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. **Profissão do futuro** – Palhaço de Hospital. Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/11/profissao-do-futuro-palhaco-de-hospital.html?m=1>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. **Uma quase e temporária despedida**. Clown.Comico – Blog: Sobre a arte clown e outras reflexões. Postagem de 2020. Disponível em: <<http://clownlinguagem.blogspot.com/2020/12/uma-quase-e-temporaria-despedida.html>>. Acesso em: 31 dez. 2020.

SOARES, Ana Lúcia Martins. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. Tese de doutorado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1389>>. Acesso em: 19 jul. 2019.

WUO, Ana Elvira. **Clown**: “desforma”, rito de iniciação e passagem. 2016. Tese de Doutorado em Artes da Cena - Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2016. Disponível em: <[http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321826/1/Wuo\\_AnaElvira\\_D.pdf](http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321826/1/Wuo_AnaElvira_D.pdf)>. Acesso em: 19 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. Dissertação de Mestrado em Educação Física – Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/7177/b1d6737dfb3d1bf30d35719704a03ae2e156.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2010.

## REFERÊNCIAS MUSICAIS

2CELLOS. **Hallelujah**. Portrait/Sony Masterworks Records. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/116stRyTHB8url7FIoIRl?si=f6a3c8f3ff2d4fb3>

Air Supply. **Making Love Out of Nothing at All**. A Nice Pear. 2005. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/01MXkFA8sL7at6txavDErt?si=79d2be2003304d3e>

African Tribal Drums, **African Drums Soundtrack album**, Winter Hill Records. 2010. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/68DBVE5c4fv7wWekH82tP3>

Balvin, J; Anitta; Jeon. **Machika**. Capitol. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0VQArLkcL8FoOVQoT9uUFc?si=98f9e27cb1834bdf>

Castilho, Lindomar. **Você é doida demais**. RCA Records Label. 1974. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/55svrZqcRAbCfLaBuW3qNU?si=8397846683d046f9>

Ciara; Chamillionaire. **Get Up**. LaFace Records. 2006. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4PrquuUN34hswtM71OMvxS?si=c058b567463f42dd>

Cousins, Gerard; Glass, Philip. **Escape**. Soundtrack album by Gerard Cousins and Philip Glass. Monnow Valley Studio, Monmouth, Wales. 2007 (35 min, 16 segs) Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/1LlFqpSU7B7Yesrx27kWEQ>

Djawadi, Ramin. **Westworld Season 1 Album Soundtrack**. WaterTower Music. 2016. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: [https://open.spotify.com/album/43pttVYo7IjBvive3uebVF?si=e4TXImZbRNe\\_rDSgyzj3aA](https://open.spotify.com/album/43pttVYo7IjBvive3uebVF?si=e4TXImZbRNe_rDSgyzj3aA)

Gavazzeno, Gianandrea; National Philharmonic Orchestra; The London Opera Chorus. **Cavalleria Rusticana: Gli Aranci Olegano Sui Verdi Margini**. Decca Music Group Ltd. 1978. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3aMLi3Mh8mFmdgpnhA5LpX?si=193cfb3e4fab4300>

Glass, Philip. **The Hours Soundtrack album by Philip Glass**. Elektra/Nonesuch Records. 2002 (56 min, 43 segs). Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/4F0LJueCDliCH7Bg4PPVil>

Hernandez, Patrick. **Born To Be Alive**. Van Loo Music. 2010. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3XIEWK1V9n25PS9Vb6axj5?si=f391b9c82c754c00>

Kopper, Jeffrey. **Mercury Circuit**. Air Space Records. 2015. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/57gHlhSxwya2kz7exyI41o?si=f51c876d654c4d12>

MC Loma e as gêmeas Lacração. **Envolvimento**. Start World Music. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1Wolb8MRcXR2IMMaELTRpE?si=ce66486f440a4279>

MC Loma e as gêmeas Lacração. **Lacração**. Start World Music. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7J1AJ5zB5ITbfQmLw5OgwT?si=1c32c1e945c34612>

MC Loma e as gêmeas Lacração. **Malévola**. Start World Music. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6WmbMXJqnFy3SpnO4Og9bE?si=4c029e242e2c481c>

MC Loma e as gêmeas Lacração. **Paralisa**. Start World Music. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4G1i3FrLYRge4Z2ubJiOW3?si=7d50fe275633491b>

MC Loma e as gêmeas Lacração. **Treme Treme**. Start World Music. 2018. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1ZPac6DuD1QbyHG7KJibFW?si=03a0158a78f1432d>

Mattei, Petter; Renes, Lawrence; Royal Stockholm; Rossini, Gioachino Philharmonic Orchestra. **Il Barbiere di Siviglia, Act I: Cavatina: Largo al factotum della citta**. Warner

Music Group. 2020. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/5p4BRlcUzvRpApjjEFAAtUq?si=4a3233878da8454b>

Mendes, Sérgio. **Fanfarra** (Cabua-Le-Le). Craf Recordings. 1992. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/3SIKCi9hKmS69Z8H50SK6G?si=15c7aedd8a024bbb>

Metric. **Artificial Nocturne**. Flashlover Recordings. 2014. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/6fyPPM2nQIWGWKHondM15R?si=e99397b09cf44906>

Minaj, Nicki. **Stupid Hoe**. Cash Money Records. 2012. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3iLUy0E1Jk5ayKG34Xb9XA?si=c005f2c14c6c41d0>

Parente Ivan; Marques, Glauco, Mafra, João Vitor; Silva, Ícaro. **Hakuna Matata**. Walt Disney Records. 2019. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/5hnocGPZifLgu8DUMcbyaY?si=0a4a4b885bdd4bbb>

Red Velvet. **Peek-A-Boo**. SM Entertainment. 2017. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/42tFTth2jcF7iSo0RBjfJF?si=010d4c18ffa14754>

Safadão, Wesley; Matheus e Kauan. **Meu coração deu PT**. Som Livre. 2016. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/6zCqeUUqLb2CapBmVwAHll?si=cc6d54037cd0460d>

Spears, Britney. **Gimme More**. Jive Records. 2007. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6ic8OILUNEATTtoEFU3xmaH?si=a36d28b3fd7f490b>

Steven Universe; Hall, Deedee Magno; Stelle; Dietz, Michaela; Stiles, Sarah; Callison, Zach. **Other Friends**. Cartoon Network/WaterTower Music. 2019. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/30z2IIxuYkwxIjtXpD9C6a?si=495aa98066834da7>

Sumac, Yman. **Malambo nº1**. Capital Records. 1954. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0dWjmxgHB7fzp7PKTZwZJI?si=17e68da3fbc94d77>

The Neighbourhood. **Sweater Weather**. Columbia Records. 2012. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/2QjOHCTQ1Jl3zawyYOpXh6?si=ec237944f76446c2>

Tihuana. **Tropa de Elite**. Virgin Brazil. 2000. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em: [https://open.spotify.com/track/0KuDeGUXh5QQ7gSiB6KGPh?si=Gj8x57PORmiO3P7UT\\_\\_o](https://open.spotify.com/track/0KuDeGUXh5QQ7gSiB6KGPh?si=Gj8x57PORmiO3P7UT__o)

Uakti, **Águas da Amazônia** Soundtrack album composed by Philip Glass and performed by Uakti. Point Music. 2006. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/5O2nQMDT5UilbBJeLnkzYF?si=0855f3d869c243c2>

Uakti. **Blindness Soundtrack** album performed by Uakti. Decca/ Universal Music. 2008. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/album/0zBZZeJ2H4RibQ230dZyt1?si=nlAhHiuaQxi78imhQoFeww>

Uakti, **Mapas** Soundtrack album performed by Uakti. Decca Music Group. 1992. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/album/7diBKrUBU15il3noXy2XHT?si=a0514adba29c4ea7>

Xuxa. **Cinco Patinhos**. Autores: Anthony Field, Jeff Fatt, Greg Page e Murray Cook. Letra em língua portuguesa: Vanessa Alves. Som Livre. 2000. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/5qdpHk2j9zNSWCboCT4wNJ?si=a4f133fde7394419>

Xuxa. **Quem qué pão?** Som Livre. 1986. Acesso em: 14 mar. 2021. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/track/3zCnu8Ods6QVJbaAU3QASF?si=3318a9b180364501>



## APÊNDICES

Apêndice 1 – Termo de Autorização de uso de imagem e voz

Anderson Galvão

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wuol

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hiperídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 11 de maio de 2019.

Anderson Galvão  
Assinatura

Nome: Anderson Galvão

RG: 1915230033 CPF: 01600426608

Telefone1: (34) 9678-0610 Telefone2: ( )

Endereço:

Aparecida Fátima Daniele de Oliveira

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

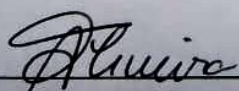
**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 25 de Maio de 2019.

  
Assinatura

Nome: Aparecida Fátima Daniele de Oliveira

RG.: 1611.918.043 CPF: 030099426-56

Telefone1: (34) 991961223 Telefone2: ( ) \_\_\_\_\_

Endereço: \_\_\_\_\_



Cassia Magaly Batista

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wuol

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, \_\_\_\_\_ de maio de 2019.

  
Assinatura

Nome: CASSIA MAGALY BATISTA

RG.: 3.634817 CPF: 390.594.051-53

Telefone1: (34) 99671-1293 Telefone2: (34) 3313-1388

Endereço: RUA LUIZ ABRÃO, 241 - B. Olinda

Claudia Lessa

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 03 de Agosto de 2019.

Claudia Lessa L. Silva

Assinatura

Nome: Claudia Lessa Lourenço Silva

RG: 11616125279 CPF: 08780393683

Telefone1: (34) 999679277 Telefone2: (34) 984146000

Endereço: Al. Dr. José Antônio Gradim, 468



Fábio Garcia

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 03 de Agosto de 2019.

Fábio Garcia dos Santos  
Assinatura

Nome: FÁBIO GARCIA DOS SANTOS

RG.: MG 8436727 CPF: 036538886-62

Telefone1: (34) 33388830 Telefone2: (34) 99988022

Endereço: Rua José de Azevedo 700 - Apto 102 Uberlândia - MG



Ghabriel Freitas

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

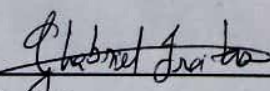
**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberaba, 05 de Outubro de 2019.

  
Assinatura

Nome: Ghabriel Freitas Montano Nelson Rodrigues

RG.: MG-16.769.285 CPF: 139.337.046-26 0

Telefone1: (34) 9922 75165 Telefone2: (34) 3338 5042

Endereço: Delfim Moura, 630. Bairro Fabrício

Mariana Emília da S. Mantovani

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 11 de maio de 2019.

Mariana M Mantovani

Assinatura

Nome: Mariana Emília da S. Mantovani

RG.: 56.552.545-1 CPF: 438.027.408-07

Telefone1: (17)991958168 Telefone2: ( ) \_\_\_\_\_

Endereço: Rua Dominicanos, 53 - Nossa Senhora da Abadia

Michelle Josiane T. Muniz

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wuo

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 11 de maio de 2019.

Muniz  
Assinatura

Nome: Michelle Josiane T. Muniz  
RG.: 16-13.116.2370 CPF: 072.548.996.85

Telefone1: (34) 98807-6681 Telefone2: ( ) \_\_\_\_\_

Endereço: R. Alameda dos Spês, nº 4. Marada do Verde.



Pedro Henrique Silva Ribeiro

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ PARA MENORES DE IDADE

Eu, Kellen Rosa Silva Ribeiro, casado, paulista,  
portador da Cédula de identidade RG nº 25.596.491-2, inscrito no CPF/MF sob nº  
043958726-38, residente à Av/Rua  
Fepe José Henrique, nº 30 complemento -, na cidade de  
Uberlândia, MG, responsável legal pelo(a) menor  
Pedro Henrique da Silva Ribeiro portador(a) da cédula de identidade RG nº  
\_\_\_\_\_, AUTORIZO o uso de imagem e voz em caráter definitivo e gratuito do (a)  
menor supracitado(a) em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos decorrentes de  
sua participação no Projeto de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da  
Universidade Federal de Uberlândia à seguir discriminado:

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica do viewpoints como caminho  
metodológico na formação de atores palhaços

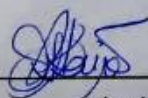
**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Linha de Pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

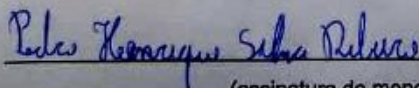
**Orientadora:** Ana Elvira Wu

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso em todo território  
nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e  
jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão,  
cinema, programa para rádio, hiperídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a  
edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias,  
bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui  
estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito  
sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem do (a) menor referido (a) e  
assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 25 de maio de 2019



(assinatura do responsável)



(assinatura do menor)

Nome: Kellen R. Silva Ribeiro

Telefone: 34.988035272  
992126232

Roberto

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wuo

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 05 de Outubro de 2019.

Roberto Rosário Xavier

Assinatura

Nome: Roberto Rosário Xavier

RG.: 13.332.875 CPF: 090.508.486.41

Telefone1: (34) 99861-1608 Telefone2: ( ) \_\_\_\_\_

Endereço: Rua Conquista #1 - Bairro São Benedito



Sthênio Iury Yennys de Souza

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ PARA MENORES DE IDADE

Eu, NATANAEL LOMES DE SOUZA FILHO,  
 portador da Cédula de identidade RG nº. MG 10843013, inscrito no CPF/MF sob nº  
031.207.586-39, residente à Av/Rua  
JOSÉ DE ALENCAO, nº. 639 complemento CASA, na cidade de  
UBERABA, MG, responsável legal pelo(a) menor  
Sthênio Iury Yennys de Souza portador(a) da cédula de identidade RG nº  
 \_\_\_\_\_, AUTORIZO o uso de imagem e voz em caráter definitivo e gratuito do (a)  
 menor supracitado(a) em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos decorrentes de  
 sua participação no Projeto de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da  
 Universidade Federal de Uberlândia à seguir discriminado:

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica do *viewpoints* como caminho  
 metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

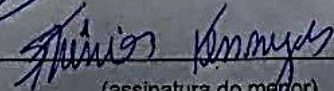
**Linha de Pesquisa:** Comicidade e Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Orientadora:** Ana Elvira Wuol

A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso em todo território  
 nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e  
 jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão,  
 cinema, programa para rádio, hiperídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a  
 edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias,  
 bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui  
 estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito  
 sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à imagem do (a) menor referidô (a) e  
 assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

UBERABA, 01 de JUNHO de 2019

  
 (assinatura do responsável)

  
 (assinatura do menor)

Nome:

Telefone:

Victor Matheus Machado de Paula

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wuol

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uberlândia, 11 de maio de 2019.

Victor Matheus Machado de Paula ::  
Assinatura

Nome: Victor Matheus Machado de Paula

RG: MG 16.658.233 CPF: 096.255.716-12

Telefone1: (34) 3331-1119 Telefone2: (34) 9.9994-2532

Endereço: Repanto da terra, GASTÃO Fontoura Borges, 387



Stephany Caroliny M. F. de Souza

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem e voz, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação no projeto de Mestrado da Universidade Federal de Uberlândia, a seguir discriminado:

**Programa:** PPGAC (Programa de pós Graduação em Artes Cênicas)

**Linha de pesquisa:** Comicidade e Criação. Palhaçaria: processos criativos e formativos

**Título do projeto (sujeito à alteração até a defesa):** O uso da técnica dos viewpoints como caminho metodológico na formação de atores palhaços

**Pesquisador:** Hudson Salustiano Silva

**Orientadora:** Ana Elvira Wu

As imagens e a voz poderão ser exibidas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) folder de apresentação; (II) anúncios em revistas e jornais em geral; (III) home page; (IV) cartazes; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, programa para rádio, hipermídia, Internet, entre outros). O aluno fica autorizado a executar a edição e montagem das fotos e filmagens, conduzindo as reproduções que entender necessárias, bem como a produzir os respectivos materiais de comunicação, respeitando sempre os fins aqui estipulados. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

UBERABA, 25 de MAIO de 2019.



Assinatura

Nome: Stephany Caroliny M. F. de Souza

RG.: (AB) 63003003-X PF: 106595696-73

Telefone1: (34) 901421511 Telefone2: (34) 33114911

Endereço: R. Placidino P. de Almeida / Morumbi (42)

## Apêndice 2 – Entrevistas

### **VICTOR MATHEUS (DOM PALITÓN)**

**Salu:** O que é um palhaço pra você?

**Victor:** Palhaço, pra mim, hoje, é uma exposição de uma parte minha, que é muito íntima, que entra em contato com o público, que entra em contato com outras pessoas com quem eu interajo. Eu consigo representar isso de diversas maneiras: seja ela no ridículo, no medo, na insegurança eu consigo buscar pilares pra encontrar e apresentar esse palhaço.

**Salu:** E quando você fala “Agora” é porque tinha uma imagem anterior...

**Victor:** Isso, eu tinha uma imagem construída de palhaço: esses palhaços de aniversário.

**Salu:** Como eles são?

**Victor:** Coloridos, com balões, e faziam balões mágicos ou essas brincadeiras de palhaços de festa mesmo. É isso.

**Salu:** A segunda pergunta você já meio que respondeu um pouco, mas... se eu refizer a pergunta talvez você pense em outras coisas. Esses encontros mudaram sua concepção acerca do que é ser palhaço?

**Victor:** Sim

**Salu:** Dessa forma que você descreveu?

**Victor:** Dessa forma que eu descrevi mesmo. Que é, antes de estudar o palhaço, de trabalhar e de conhecer o palhaço, eu tinha essa perspectiva do que era um palhaço, que era de um animador de festa. Alguém que despertava o riso nas pessoas fazendo literalmente palhaçadas

**Salu:** Quando você desconstruiu isso? Foi desde o primeiro dia ou não?

**Victor:** Foi... na verdade eu desconstruí um pouco do palhaço quando eu associei ele com outros personagens que eu conheço. São personagens de filmes, de quadrinhos, que são coringas, na verdade, eu consegui assimilar eles com palhaços, trazer em mente, né? E quando eu entrei na aula, eu fui vendo que o palhaço é muito mais que isso. Fui desconstruindo o que eu tinha como palhaço.

**Salu:** Dentro da sua concepção, quais você considera ser princípios básicos para a performance do palhaço?

**Victor:** Eu acho que, o palhaço em si, os princípios básicos pra ele, é a sua personificação, a forma como você consegue trazer o palhaço pro externo através das suas qualidades, da sua... do que é exagerado em você, do que é bom, do que é feio, coisas suas, mais do seu singular mesmo. Acho que isso é a personificação dele.

**Salu:** Que habilidades você acredita ter desenvolvido com os encontros da pesquisa?

**Victor:** Eu era ... eu acredito que eu tenho uma dificuldade enorme com a fala em alguns momentos. Mas eu venho trabalhando isso através de produção de sons, de produzir ruídos, dessa forma da desconfiguração, do *desforme*. E durante essas atividades de emissão de som, consegui trabalhar mais nisso: procurar por sons, procurar por esse apoio sonoro. Outras coisas que eu redescobri que eu reinventei foi um pouco da dança, um pouco das minhas qualidades, particularidades com o corpo, com a beleza, com a estética. Acho que são muito fortes características que descobri no projeto.

**Salu:** E você associa de alguma forma ou de algumas outras formas a questão do palhaço com sua experiência com dança ou com música?

**Victor:** Sim. Eu consigo associar. Consigo associar o palhaço principalmente quando eu falo de... da questão do brincar. da questão do causar o riso, da questão da costura, desse, dessa *desforma*, dessa forma, eu consigo colocar muito da dança para criar essa postura do meu palhaço, das particularidades dele.

**Salu:** De maneira direta, tem algum exemplo específico?

**Victor:** Eu acredito que, quando eu fazia, representava as mortes na encenação, eu conseguia colocar muito isso à tona. Trabalhar muito com uma postura, com o óbvio, com a dança, mesmo na encenação.

**Salu:** Pra você qual seria a diferença entre o palhaço e uma personagem cômica?

**Victor:** Eu acredito que o palhaço, ele não é um personagem. Já de primeira foi isso que eu descobri no projeto de pesquisa; que eu entendi. E que o personagem cômico, ele tem todo um roteiro. Ele tem todo um trabalho pra conseguir constituir e ter essas cartas na manga já prontas, já algo mais textualizado pra ele conseguir apresentar. E o palhaço já não precisa necessariamente disso. É algo que ele pode ter; *starts* e momentos que ele pode tá fazendo essas trocas, conseguir se apresentar de forma singular, sem precisar de alguma coisa que o prenda. Sem precisar de alguma coisa mais textualizada para ele conseguir se apresentar, para ele conseguir levar o riso.



**Salu:** Então, de certa forma, para que ele se apresente, se não há algo pré-concebido como um texto, por exemplo, em que ele precisa se apegar?

**Victor:** Ele não precisa se apegar. Não vejo que ele precise se apegar em alguma coisa. Acho que ele pode, sei lá, usar do ambiente, usar das pessoas, usar dele mesmo, do ridículo dele, da sua própria personalidade pra trazer algo à tona. Ele pode usar esses pilares e não necessariamente se prender ao texto ou à um personagem.

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição para o expectador?

**Victor:** Dá uma insegurança, um frio na barriga de começo, mas depois que... depois que cê já tá inserido no meio já. Já tá aplicado. Cê percebe que aquilo lá é como se fosse algo normal, bem característico do normal e não tem necessariamente um motivo pra ter essa timidez que eu percebo. Então as coisas ficam bem mais espontâneas e vai ficando mais suave.

**Salu:** E pra você tem diferença entre performar pra galera da pesquisa e performar pra gente de fora?

**Victor:** Acredito que tenha uma diferença gritante que é mais pela questão do... do companheirismo, do convívio e dessa questão de se conhecer. A gente criou um vínculo e tem essa intimidade. Então por isso que tem essa diferença; e com as pessoas externas a gente nunca sabe qual vai ser a respostas delas ou a forma que elas vão reagir e talvez pra gente é mais um desafio. Até que a gente consiga entender quem é o nosso público, a forma que a gente pode reagir... conhecer o aspecto externo é mais difícil.

**Salu:** Então você se sente mais confortável performando pra pessoas de dentro da pesquisa?

**Victor:** Sim. Bem mais fácil. Bem mais confortável.

**Salu:** Quais foram os momentos que você achou mais complicados e quais foram os momentos de maior prazer.

**Victor:** O mais complicado pra mim foi a *Desforma* no começo. Eu tinha dificuldade de conseguir expressar esse momento de *desforma*. Outro momento complicado pra mim foi a primeira interação com o público. Foi o desafio mais complexo. Com o público externo. E os momentos mais ricos pra mim, até mesmo por eu ter mais facilidade, foram algumas dinâmicas que a gente fez, algumas atividades como *o mestre mandou*, questão do *morto-vivo*

de encenar as mortes. Eu tenho uma facilidade maior com isso. então pra mim foi mais rico, foi mais fácil e outro momento também muito marcante, que eu achei muito bacana, foi da dança pessoal, de ter que dançar sua música favorita. Aquilo lá pra mim foi libertador e foi algo que me impulsionou a conseguir ter um encontro maior com meu palhaço, identificar ele de uma melhor forma.

### **STEPHANY CAROLINY (TULIPA FILIPINA)**

(Que na época da entrevista era Filipina Tulipa)

**Salu:** O que é palhaço pra você?

**Stephany:** Palhaço é uma figura de muita luz, porque eu acho que ele colore o ambiente, ele colore... por onde passa ele tá colorindo, ele tá levando seja drama, seja comicidade extrema... seja o que for... ele tá levando algo, né? É o ator em seu estado de palhaço que tá levando uma transformação mesmo para aquele ambiente, pras pessoas e tá mudando o humor, muda tudo. Eu acho que o palhaço, ele é um estado. Ele é mais um estado, sabe? E eu acho que é basicamente isso. É uma arte ambulante que leva às pessoas o prazer de conhecer o utópico, o lúdico, algo que às vezes não é palpável à mão, mas a imaginação transforma tudo. Eu acho que o palhaço, a palhaçaria, ela brinca muito com esse espaço, né? Esse espaço lúdico. Então acho que assim, pra mim a maior definição é essa.

**Salu:** Certo... E esses encontros, eles chegaram a mudar sua concepção acerca do que é palhaço?

**Stephany:** Sim... Sim. Com certeza, porque às vezes a gente pensa assim que o palhaço é mais uma figura que traz, assim, só uma comicidade mesmo e tudo nele é cômico. Só que na realidade, quando você tá no ator – com o ator, né, trabalhando esse palhaço – existe toda uma construção por trás desse palhaço. Então ele se torna um personagem mesmo. Uma pessoa que tem uma história por trás e tem um porquê de ter o cabelo assim, de ter o olho assim. Então eu acho que o interessante é esse. Ele não é só uma figura que tá ali pra te fazer rir. Ele tem uma história. Ele te faz rir com a história dele, justamente com as peculiaridades. Então acho que é isso. Fez com que o meu olhar pro palhaço não fosse, geral, sabe? E sim de singularidades. Eu comecei a ver a palhaçaria e o palhaço mais pela singularidade dela, assim, sabe? Pontos que eu consegui alcançar e que antigamente eu não conseguia alcançar. É basicamente isso.

**Salu:** Dentro da sua concepção, o que você considera serem princípios básicos na performance do palhaço?

**Stephany:** Bom... Princípio básico... eu acho que é entender o seu corpo. Porque o corpo leva muita história, ele carrega muita história. Então entender o seu corpo é muito importante. Porque você entendendo o seu corpo, você vai conseguir encontrar percepções diferentes, você vai conseguir... ter nuances diferentes. Enfim, o corpo ele é muito importante. É... outra característica que eu acho fundamental... é... eu acredito que seja justamente a personalidade desse palhaço... é muito difícil encontrar o berço desse palhaço, a sua história raiz, mas quando você encontra, você consegue ir criando a partir disso. Então... Acho que se você criar uma base, né? Olha, meu palhaço é assim, assim, assado.... a partir disso você vai evoluindo e vai criando elaborações que vão ser o diferencial, né? Que são os detalhes pequenos, mas eu acho que a base mesmo: a base do corpo, a base da personalidade, a base da voz, acho que, isso, é o essencial assim na formação de um palhaço; e entender também, né, o público, entender que mensagem você quer levar. Eu acho que tem muito isso, né? Entender qual tipo de performance que você vai fazer. Não é uma coisa planejada, mas é uma coisa visualizada.

**Salu:** E dentro dessa característica, como elemento básico do desenvolvimento do corpo – você que já está mais acostumada a atuar fora do estado do palhaço, fazer trabalhos como atriz de criação, composição e desenvolvimento de personagens – qual você percebe que é a diferença do desenvolvimento e do uso do corpo pro palhaço e do desenvolvimento e do uso do corpo pras outras personagens teatrais?

**Stephany:** Assim... o corpo do palhaço é mais exagerado, né? Uma coisa mais exacerbada. Então... ele procura os extremos mesmo do corpo. Não é aquela coisa mais definida que você tem modos e módulos. Como se fosse assim: um perfil. Porque existe isso, né? Quando você vai atuar, você tem um perfil de corpo pra cada personagem que você vai criando, né, enfim... mas não pode ser nada extremo, né? E na palhaçaria já é o contrário. Na palhaçaria você já encontra corpos extremos e vozes extremas e personalidades extremas, então beira bastante ao extremismo. Porque você quer levar a pessoa para aquele mundo lúdico, aquele mundo utópico, né? Que é onde você tá brincando, às vezes, com coisas que não é palpável, que é mais a imaginação. Então acho que é mais isso.

**Salu:** Quais foram as habilidades que você acredita ter desenvolvido com os nossos encontros?

**Stephany:** Eu acredito que a maior habilidade foi encontrar uma característica cômica minha, sabe? Eu já tinha trabalhado com personagens cômicos ao longo da minha carreira, mas eu acredito que nada beirado à palhaçaria, que é justamente aquele exagero pra fazer a pessoa sorrir, e eu acho que foi uma das maiores características que eu assim levei pra mim. Esse estudo de se conhecer para você conseguir chegar em um extremo, num dos seus extremos – porque a gente tem vários extremos – e conseguir chegar no extremo da comicidade a partir dos seus, das suas desconstruções, a partir de, como se diz, dos seus defeitos, né, eu acho que isso foi o mais bacana. E ao decorrer da minha experiência eu nunca tinha trabalhado com, tipo assim, construir características para personagem, construir características para, enfim, trabalhos a partir dos meus defeitos, a partir das minhas imperfeições. Então acho que isso é o que mais se destacou, assim, pra mim. Porque eu descobri que eu não preciso simplesmente olhar pras coisas em que eu sou boa e querer falar assim “Não, eu vou construir algo do que eu sou boa porque essa aí é a minha área de conforto e eu vai sair bacana a partir disso e etc.” Não, eu descobri que também dá pra se tirar algo muito palpável, muito sólido e muito diferente do que a gente tá acostumado, a partir das nossas imperfeições também. Então a gente cria, como se diz, uma característica leve, uma personalidade pro palhaço que tá na gente. Não é algo que você tira assim do nada e fala “Eu vou fazer o palhaço desse jeito”. É algo que é você, sabe? Aquela personalidade talvez seja uma versão sua, então eu acho que isso é o que eu mais aprendi. Não precisa ser uma coisa totalmente distinta do que você é, do que você acredita e enfim. Pode ser uma coisa que tá em você que você extraia e leva pras pessoas. E cada extração vai ser diferente uma da outra, porque cada um é diferente um do outro, então é basicamente isso. Eu acho que o que eu mais aprendi foi isso.

**Salu:** Você acabou falando um pouco da próxima pergunta, mas vou ser mais específico, de repente a gente consegue falar mais sobre isso. Pra você, quais são as possíveis diferenças entre palhaço e uma personagem cômica?

**Stephany:** Ah, tem muita diferença! Porque personagem cômica, você tem a proposta de uma personagem e você trabalha em cima dessa proposta. Então, assim, eles te entregam uma fórmula pronta e espera que você transforme essa fórmula em algo realmente bom e que seja assim, tipo, muito cômico. Faça as pessoas rirem e leve essa comicidade até as pessoas. Já a palhaçaria, ela é algo muito incerto, né? O palhaço é muito incerto, porque é a base da improvisação a maior parte do tempo. Não é uma fórmula, não existe uma fórmula, uma definição, né? Eu até fiz essa questão no início. Eu falei “Poxa, mas deve ter alguma fórmula, um meio de você chegar num ideal, né? E aí eu até falei com você: “Poxa, mas então é isso

que eu tava pensando mesmo e eu vou deixar as coisas fluírem e ver a que ponto chega, a que ponto a minha comicidade chega e, enfim...” Eu acho que foi basicamente isso, né? Não existe uma fórmula. É algo que realmente sai da sua personalidade em busca de um corpo sólido. Em busca, sabe? É como se fosse outra pessoa mesmo, mas na verdade é você. É uma versão sua. Então acho que é basicamente isso e o personagem não é uma versão sua. É uma versão de uma construção definida por outra pessoa e você vai atuar em cima disso. Acho que é isso.

**Salu:** Qual o nome da sua palhaça?

**Stephany:** Ela chama Filipina Tulipa

**Salu:** Filipina Tulipa?

**Stephany:** É!

**Salu:** E eu comentei com você, que falei com a minha orientadora, que é curioso que a sua palhaça tenha um nome duplo e, conseqüentemente, que a sua palhaça também tenha uma voz dupla, são duas vozes. Cê tem um nome pra cada voz?

**Stephany:** Assim... Eu não tinha pensado por esse aspecto antes, né? Até você comentar eu não tinha pensado por isso. Porque veio uma... a gente fez aquele exercício, né, pra parir o palhaço e descobrir o nome e tudo o mais e realmente foi um nome que veio pra mim. Sussurrou no meu ouvido e falou. E aí mais tarde, tanto que veio só o primeiro nome no primeiro dia. Na verdade, ele veio no primeiro dia também, só que mais tarde, então assim, Filipina. E aí na minha cabeça, Filipina, e foi fluindo, foi fluindo, foi fluindo... E aí de repente eu tava conversando com um familiar meu, meu pai. Ele falou “Ah, e como chama sua palhaça?” e daí eu soltei a palavra, falei assim: “Filipina Tulipa”. De repente eu falei assim “Poxa, eu não tinha Tulipa no final e agora tem.” Então foi uma coisa assim que fluiu ao decorrer do meu dia. Não foi uma coisa programada. Não foi uma coisa que eu “Ah, eu tenho duas vozes, vou ter duas... um nome composto.” Não. Não foi isso. Foi algo que realmente veio junto. Então eu acredito que tenha vindo bem lá de dentro mesmo, do meu interior. E coube assim, foi como se tivesse vestido uma roupa que fosse feita no tamanho do meu personagem, do meu palhaço, então... é... acho que surgiu assim na melhor hora possível e foi o correto, sabe? E pensando por esse aspecto, sim, faz total sentido e eu acho que a Filipina seria a voz mais grossa e a Tulipa a voz mais fina (risos)

**Salu:** Você consegue fazer essas vozes agora?



**Stephany:** Acredito que sim. Não sei. Deixa eu tentar. Tem que ter um pouco de concentração.

**Salu:** Você vai fazer primeiro a Filipina ou a Tulipa?

**Stephany:** (voz da Filipina/ mais grave) Batata! Né? Não sei o que eu faço primeiro. Acho que é um pouco confuso. Então... Não sei. Mas é isso e, geralmente, é uma voz mais grossa ainda. “BATATA! BATATA” Acho que é alguma coisa assim. “BATATA”. (voltou para a voz cotidiana) Entendeu? E aí vai surgindo aos poucos e quando eu tô na personagem ela realmente flui. É uma coisa que fica mais grosso mesmo. Como se fosse... como se viesse de dentro, né? Aqui às vezes não vai fluir da mesma forma. E a outra já é bem mais suave, que é uma coisa: (voz da Tulipa/mais aguda) “Nossa, mas que coisa linda você tá hoje! Não é?” (volta para a voz do cotidiano). “Então é uma coisa meio gritada, exacerbada, uma coisa que vem assim. É... quando eu penso em felicidade, conversar com felicidade, vem essa voz, né? (voz da Tulipa) “Nossa! Que coisa! (utiliza um registro agudo, porém mais suave) maravilhosa, então assim.” (volta para a voz cotidiana) E quando eu abaixo ela, o tom, ela muda o nuance, e aí vai pra uma coisa mais infantil. Então dá pra trabalhar lá em cima, dá pra trabalhar aqui (aponta para o meio) e dá pra trabalhar aqui (aponta pra baixo). E pro público infantil também se encaixa super bem a voz. É uma coisa assim que eles realmente vão pro lado lúdico. Aquela realidade mais utópica. Porque você não costuma escutar essa voz no dia a dia. Eu acho que é isso.

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição para o espectador?

**Stephany:** Eu sempre me senti muito bem. Muito bem! Extremamente bem! Eu tenho um pouco de dificuldade, às vezes... eu tenho certa dificuldade em às vezes compreender a ideia dos meus colegas. Isso às vezes é um problema pra mim porque eu tenho o que é o meu trabalho e aí quando alguém foge muito disso, meu coração acelera assim e eu tento ao máximo resgatar eu falo assim: “Não, vem cá, vamos... é esse, é esse ritmo aqui, é esse fluido aqui e vamo comigo que vai dar tudo certo”. Eu tenho um pouco disso e é um problema às vezes. Eu tenho esse senso às vezes de reger uma coisa, entendeu? E aí, e... não é algo bolado algo assim: “Vai ser desse jeito hoje”. Não... só que é de acordo com o que a plateia faz e aí eu vejo que é aquele caminho e eu sigo aquele caminho ali e às vezes eu sinto que as pessoas fogem desse caminho, né? Aí eu me desespero e começo a querer: “Não, gente! Vamo entrar nesse caminho aqui. Vamo fluir junto porque eu acho que isso é muito importante no coletivo. Então, às vezes, minha maior dificuldade seja no coletivo do que com a platéia em si. Porque

eu aprendi coisas no decorrer da minha experiência, que é justamente você primeiro entender as pessoas pra quem você tá trabalhando, né? Você precisa entender o seu público. E isso é fácil, porque você tá com várias cartas na manga e aí você dá uma carta. Eles gostaram? Opa, então eu vou trabalhar nessa carta! Aí você dá outra carta. Não gostaram? Essa carta eu já não vou repetir, entendeu? Então eu vou voltar pra essa carta aqui e depois tentar uma nova. Então acho que tem muito isso. Eles falam, você fala; eles retribuem, você retribui. Acho que é um palco com cinquenta por cento, sabe? Cinquenta por cento deles e cinquenta por cento nosso. Se a gente não der nossos cinquenta por cento, eles não vão receber e eles não vão querer doar os cinquenta por cento de novo. Aí tem que ter essa troca, tem que ter esse balanço, entendeu? Acho que é isso! O mais difícil, às vezes, é encontrar esse balanço. Encontrar esse ideal, né? Que é a platéia realmente gostar do que você tá fazendo e você realmente gostar de fazer isso pra plateia, mas quando isso acontece, as coisas fluem com uma naturalidade muito grande e é onde você se sente seguro. Você se sente bem, porque você se sente como se... é... tudo que você fizesse vai agir de uma forma positiva; vai, assim, ter um reflexo positivo pra essa plateia, porque eles realmente entraram nesse universo que você levou pra eles. Então é basicamente isso. É descobrir onde tá a chavinha pra você virar e fazer a máquina funcionar, sabe? Acho que é basicamente isso. Saber ligar a máquina pra que ela funcione e a máquina traz toda essa energia, essa que flui. Acho que é isso.

**Salu:** Pra você é diferente a exposição enquanto palhaça da exposição enquanto atriz?

**Stephany:** Ah, totalmente! Totalmente, porque quando eu tô trabalhando assim, mais com personagens fictícios é mais difícil, porque às vezes, vamos supor, eu fico travada a características da personalidade dele, ou características da cena e etc. Quando você faz algo totalmente improvisado, que foram as experiências que a gente teve, você não tem medo de errar, porque não tem uma fórmula igual eu disse, né? Lá na pergunta passada. Não tem uma fórmula. Então assim, você falou alguma coisa errada, você vai rir disso e vai trabalhar em cima disso. Então os seus erros eles se tornam coisas cômicas pra você trabalhar. É uma ferramenta pra você trabalhar com isso. Já quando você erra num personagem diferente, né, tipo de drama, né, etc, é mais difícil você reverter a situação. Você mais apavora e sai daquele personagem e se encontra num estado de ator nervoso do que na palhaçaria. A palhaçaria você erra e você brinca com seu erro. Aí o seu erro, você transforma ele numa ferramenta pra você fazer as pessoas rirem, entende? Acho que a chave é essa, a diferença é essa. É um lugar mais confortável, a palhaçaria. É bem mais confortável. E é isso porque é você ali, entendeu? Por

mais que tenha uma característica por trás e tudo mais, um personagem por trás, né? É você ali de certa forma. Então acho que é isso aí o principal.

**Salu:** Pra você, qual a diferença de performar pra galera da pesquisa e performar pra gente de fora?

**Stephany:** Eu acho que pra galera da pesquisa é como se fosse um aspecto de estudo. Eu sinto como se... como se eu estivesse ali experimentando coisas novas, né? Como se fosse um estudo mesmo, onde as pessoas vão me ver e elas vão ter críticas a partir disso, porque elas entendem um pouco mais do que o público que geralmente a gente apresenta. Então eu apresento, faço coisas novas, né? Pra justamente ser julgada de uma forma, né? Ter uma crítica ou negativa, um *feedback* positivo, um *feedback* negativo. Já pras pessoas normais, pra plateia normal, cê já procura fazer tudo assim dentro do que você acha que vai dar certo. Assim... não é que você “só fica na zona de conforto”, mas é que você não tenta muitos nuances, justamente porque você não sabe como aquela plateia vai ser receptiva a isso. Então você trabalha coisas que já são mais confortáveis pra você no seu estado de palhaço. Isso é o interessante, porque você levar coisas, às vezes extremas demais pra um certo, uma certa plateia, às vezes você não vai ter essa correspondência tão grande quanto você imagina e isso vai frustrar sua ideia e você não vai conseguir trabalhar em cima dela futuramente, né? Por essa frustração de princípio. Então acho legal a gente levar pra essas pessoas que às vezes são mais leigas, enquanto conhecimento da palhaçaria, fórmulas mais fáceis de serem trabalhadas, onde você vai ter uma desenvoltura grande. Porém, são coisas fáceis de entendimento, são situações que a plateia vai interagir com você etc e deixar mais pra estudo coisas assim, transformações em grande escala que você tenha vontade de fazer. Porque aí você vai ter uma crítica de pessoas que já têm entendimento maior. Então quando eu tô fazendo isso com vocês, eu sinto uma crítica maior, assim... sinto que vai ter um *feedback* maior no final, então eu testo coisas novas o tempo todo, né? Eu não fico só naquela zona de conforto ali que eu sei que vai funcionar. Eu testo coisas novas. E já com a plateia, aquilo que eu testei com vocês que funcionou, eu levo pra plateia. Eu acho que é basicamente isso: um experimento.

**Salu:** E no que diz respeito a se sentir à vontade, você se sente tão à vontade...

**Stephany:** Aham... nos dois. Muito à vontade. Às vezes na pesquisa... é igual eu te falei. Às vezes, na pesquisa, eu me sinto um pouco mais, assim... um pouco mais introspectiva, pelo aspecto de às vezes eu trabalhar muito diferente de algumas pessoas. Acho que por isso, né? Aí lá na plateia mesmo é mais tranquilo, assim... consigo brincar bastante. Eu entro realmente

naquele universo. Eu tô com eles, sabe? Eu tô lá e eu fico lá até acabar, então, eu acho que eu me sinto mais à vontade por conta disso.

### **ANDERSON GALVÃO (SHUANSHING)**

**Salu:** O que é palhaço pra você?

**Anderson:** Alegria... diversão... zoeira... e... pegar o lado do fracasso, nosso lado... que muitas pessoas julgam ser negativo e a gente transformar isso em uma virtude, pode-se dizer... em felicidade, em alegria...

**Salu:** Os nossos encontros, eles chegaram a mudar a sua concepção do que é ser palhaço? Por exemplo: você tinha uma imagem anterior e ela mudou de alguma forma com nossos encontros?

**Anderson:** Ah, mudou bastante. Totalmente! Principalmente a visão de palhaço que eu tinha como algo meio chato. Mas como... eu percebendo meu palhaço mesmo, original, que eu sou pra mim foi perfeito. Foi tudo, a experiência. Eu tenho uma personalidade de palhaço diferente dos demais, né? Não tão colorido, né... Um pouquinho diferente... Mesmo ele sendo um pouquinho mais preso... branco... com cores mais neutras

**Salu:** Mas a imagem que você tinha de palhaço era qual? Além de ser uma coisa mais colorida, que é diferente do seu palhaço você percebe outra diferença?

**Anderson:** Mais, era essa mesmo. Assim, uma... nada diferente não. Mais, era essa questão mesmo.

**Salu:** Só estética?

**Anderson:** Estética mesmo. Mas vivenciar é muito mais gostoso.

**Salu:** Então a imagem que você tinha de palhaço do circo continuou se mantendo. Essa é a ideia que você tem e continua se mantendo ao longo da pesquisa?

**Anderson:** É. Até o momento, sim.

**Salu:** Dentro da sua concepção o que você acredita, o que você considera serem princípios básicos pra performance do palhaço? O que tem que ter pra ser chamado de palhaço?

**Anderson:** Desenvolvimento do corpo. Principalmente do exercício que nós fizemos lá, né? (Anderson mostra exageradamente o exercício da *Desforma*) Estranheza, né? Trabalhar o corpo primeiro de uma forma mais exagerada, pra fluir isso com mais intensidade.

**Salu:** Então o exagero, uma certa consciência corporal...

**Anderson:** E... ter uma sacada aí, né? De pegar ali essas coisas do... do cômico, né? Não é o que eu tinha falado, é outra palavra... tinha falado do... do ridículo! Tem que potencializar o que a geralmente... geralmente, não! A maioria das pessoas preza por certo, por correto, né? Tem que praticar... pôr mais em evidência o erro... mais forte assim. Tem que ter essa percepção. Colocar uma qualidade, pode falar? Consciência! Eu tô fazendo ali esse movimento corporal.

**Salu:** Então, é... ter consciência não só do corpo, mas das características de exagero e de ridículo, é isso?

**Anderson:** Isso! Isso mesmo!

**Salu:** Para você qual é a diferença entre o palhaço e uma personagem cômica?

**Anderson:** O personagem não é a gente mesmo, né? Pelo menos eu, né? Eu se eu pensar em palhaço, é eu mesmo fazendo a diversão, né? A personagem seria trocar completamente, né? Como colocar coloridão, né? Se me colocasse coloridão... aí eu tava de personagem.

**Salu:** Por exemplo: Eu fui te assistir semana passada em um espetáculo e seu personagem era engraçado. A plateia ria da sua personagem. Pra você, pensando nesses dois momentos, no Anderson palhaço e no Anderson que tava ali à serviço de uma personagem, quais são as diferenças que você percebe entre esses dois lados?

**Anderson:** Ah, porque eu sendo... “não personagem”, pra mim, eu tenho mais facilidade.

**Salu:** Então quando você é o ShuanShing pra você é mais fácil?

**Anderson:** Pra mim é mais fácil! É suave! “Nuh”, mil vezes! (rindo) Sem sombra de dúvida!

**Salu:** Você consegue perceber alguma diferença?

**Anderson:** Porque é algo... Nesse ponto eu acho que a diferença pra mim é gritante. Porque é algo que... não sei se já tá mais desenvolvido, né? Mais natural... Flui melhor do que... eu já tenho uma facilidade mesmo. O personagem lá no “coisa” teve que ter uma construção. Uma pesquisa... Algo pra pôr em cima... mesmo sendo de última hora. Cê fala na ECAU, né?



**Salu:** Eu tava falando do SESI, mas pode ser na ECAU também.

**Anderson:** Ah...

**Salu:** Tanto na ECAU quanto no SESI você trabalhou com personagens cômicos.

**Anderson:** Sim!

**Salu:** Você trabalhou a serviço da comédia. Só que você não trabalhou com a linguagem do palhaço. Então eu queria saber se você enxerga alguma diferença técnica e prática entre o Shuanshing e personagens cômicas de maneira geral.

**Anderson:** O processo de construção, né? Acho que enraizou mais.

**Salu:** Qual é a diferença no processo de construção?

**Anderson:** Pelos exercícios. Acho não, né? Os exercícios “deixou” mais vivo o palhaço do que a outra forma de pesquisar. “Ah, vou ver aqui, estudar a história da personagem”. A história, a vivência, a vida, pai e mãe, como é que viveu. Foi diferente. O processo lá deixou mais vivo, né?

**Salu:** Então a pesquisa da personagem te remete a uma questão de construção e o palhaço te remete à uma ideia de quê?

**Anderson:** Ah, ficou mais vivo, né? A naturalidade do palhaço ficou mais forte, em evidência.

**Salu:** Que habilidades você acredita ter desenvolvido com os nossos encontros?

**Anderson:** Nossa, foi show de bola “véi”! Principalmente a questão do erro, né? Eu não tinha a visão que o palhaço me trouxe e que poder errar... se você tiver uma consciência desse erro fica certo. “Não vale. Tem que fazer certo, certo, certo.” Não. Saber do erro que você tá fazendo ali, a consciência de, por exemplo, cair ali... Tá certo. Mudou até a maneira de eu pensar. Foi muito bacana.

**Salu:** Então o erro, a consciência do erro seria uma delas. Tem mais alguma coisa?

**Anderson:** Ah, mais desenvoltura pra improvisar. Isso tá nítido. Às vezes tinha uma... um certo bloqueio, uma timidez... pra fazer algo mais (faz careta). Não! Agora eu faço mais tranquilo! Foi essa mudança de pensamento com outras coisas... outras coisas também.

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição pro expectador?

**Anderson:** Ixe! Muito massa!

**Salu:** “Cê” gosta?

**Anderson:** Gosto!

**Salu:** É tranquilo?

**Anderson:** Tranquilo. “Ixe”. Até filtro um pouco porque senão vai muito.

**Salu:** Você sente diferença entre ter como público a galera da pesquisa e ter como público gente de fora? Pra você é diferente?

**Anderson:** Ah, às vezes é como as pessoas, por ser novo... é como as pessoas recebem isso. A partir do momento que já pega como as pessoas recebem isso eu doso até onde eu vou, até onde eu fico.

**Salu:** Então, de certa forma, você se sente mais à vontade pra se soltar mais no grupo de pesquisa e quando é gente de fora você tem mais cuidado?

**Anderson:** Não! Tô pensando que era apresentação.

**Salu:** Ahn?

**Anderson:** Não. Isso aí é normal. Qualquer lugar. Pra mim tanto faz. Você fala na pesquisa envolvendo as pessoas?

**Salu:** Lá dentro do nosso espaço com nosso grupo de pesquisa, pra você é a mesma coisa? Você se sente tão à vontade lá dentro quanto fora?

**Anderson:** Mesma coisa. Não muda nada. Normal. Eu não tenho resistência não.

**Salu:** Teve alguma coisa, alguma coisa específica, alguma lição que o Shuanshing tenha te passado?

**Anderson:** Ah, aí você vai fazer eu chorar “véi.” Faz isso, não, Hudson. Ah... ver a vida mais leve. Não precisa ter peso não, né? Sim... Nossa! Na hora que eu vi o palhaço montado eu falei “UAU!”. Eu fiquei muito emocionado. Pegou na essência mesmo.

**Salu:** Foi o momento mais marcante na pesquisa?

**Anderson:** Pra mim foi o processo de construção.

**Salu:** Mas de todo o processo de construção, pra você o mais importante foi se ver no espelho?

**Anderson:** No processo final. Eu tive a percepção dele.

**Salu:** Da roupa, da maquiagem...

**Anderson:** Da roupa... da questão da energia, assim... de sentir... quando eu senti mesmo. Quando eu falei “Pô! Nôh! Tá pronto!” Eu falei “Pô, esses exercícios, ‘é’ tudo pra isso? Aí, “cê”, um pouco no começo, eu tava criando um pouco de resistência. “Por que esse cara tá me colocando pra fazer careta aqui, gente?”. Aí criava até um pouco de receio, né? Quem vir isso aqui vai me chamar de louco. Mas quando eu entendi mesmo por que fazer, aí... escancarar mais ainda nas caretas. Não dosava não. Exercitava mais mesmo.

**Salu:** E qual foi mais difícil? Dos exercícios? Da apresentação? O que foi difícil e o que foi tranquilo, muito prazeroso pra você?

**Anderson:** O processo todo foi prazeroso. Às vezes... um que foi um pouquinho mais era isso, né? Eu não entendia o porquê. Tinha essa expectativa do porquê fazer os exercícios.

**Salu:** Cê acha que o não saber o porquê...

**Anderson:** Eu no meu caso, né? Isso me impediu um pouquinho mais de... pra entregar, né? Esse questionamento interno fazia... eu ficava disperso, às vezes.

**Salu:** E hoje você conseguiu entender?

**Anderson:** Ah, totalmente! O processo.... Foi dez! Gostei demais! “Nossa!”

**Salu:** Então essa foi uma das dificuldades... e o que foi muito prazeroso pra você? Teve... houve momentos prazerosos? Além de se ver caracterizado?

**Anderson:** Foi prazeroso sair do conforto. Porque, às vezes, o que a gente precisa não é o mais confortável. Às vezes eu... músicas que eu não escutava, por exemplo, e tocou lá e eu ia ter que dançar aquilo. Eu lembro que “Nó, eu vou ter que dançar isso mesmo, ‘véi?’”. Aí depois eu falei “Não... isso aqui pro ridículo foi perfeito”

**Salu:** Teve alguma música específica que te marcou? Que você não esperava, que você não conhecia...?

**Anderson:** Ah uma do bater lá, do primeiro dia. A lacre... Foi *a fila da imitação* lá. Falei “nôh”!

**Salu:** Da MC Loma?

**Anderson:** Eu acho que foi!

**Salu:** “Bumbum bate bate. Bumbum bate bate. Eu MC Loma sou a rainha do lacre” **Anderson:**

É! Essa mesmo! Foi! Essa mesmo. Esse negócio é sacanagem pura.

**Salu:** Se fosse pra você resumir o Shuanshing em alguma postura ou em alguma ação corporal qual seria?

**Anderson:** Ação corporal? Repete.

**Salu:** Ou ação ou gesto? Tem alguma coisa que você faz e que te leva a outras coisas do Shuanshing? Pra você buscá-lo?

**Anderson:** Buscar ele? A música!

**Salu:** Música?

**Anderson:** A música lá: “Aleluia”, né? Que a gente usou.

**Salu:** A *dança cômica*?

**Anderson:** É! *A dança cômica*! Certeza! Aquilo lá é na hora. Vem tudo. Vem pro corpo e tudo. Vem! A gente ouvia lá, então... Memorizou, né? Enraizou a memória.

## MARIANA MANTOVANI (LEOTÔNIA BALLETTINA)

(Durante a realização da entrevista, Mari ainda não se identificava com nenhum nome clown)

**Salu:** O que é palhaço pra você?

**Mariana:** Eu acho que palhaço é o que tem dentro de nós. Todo mundo tem um pouquinho de palhaço. Então você surge, o palhaço eu acho que é quando você consegue extravazar um lado seu, que é meio sufocado assim. Então é você pegar as coisas ou que você tem de... como eu posso dizer? Que é zoadado... que às vezes você não aceita... que tem uma coisa ali divertida em você... que é palhaço... que é bobo e você expõe isso... e você dá vida pra isso. Eu acho que palhaço é isso. É você dar vida pra coisas que é de você mesmo, sabe? Eu acho que isso é o palhaço. Não sei se eu falei certo... mas é o que eu penso.

**Salu:** Os nossos encontros chegaram a mudar sua concepção acerca do que é palhaço? Se sim, como?

**Mariana:** Sim, bastante! Porque eu achei que o palhaço era só se pintar e fazer “macaquice”, mas não, sabe? Tem todo um processo de você... autoconhecimento... Eu não achei que um palhaço tinha todo esse processo de autoconhecimento e eu achei isso muito divertido, assim e interessante. Não só pra quem tá assistindo, mas pra mim mesmo, sabe? Isso eu gostei bastante.

**Salu:** Dentro da sua concepção, o que você acredita ser básico, ser fundamental na performance do palhaço?

**Mariana:** O que não pode faltar em nenhum palhaço?

**Salu:** É... na performance cômica do palhaço, o que você acha que é básico? O que você acha que é fundamental?

**Mariana:** Eu acho que é o exagero. Por exemplo... tem até umas atividades. Ah... se eu ando, por exemplo, com o pé pra fora, com o palhaço eu vou andar muito com o pé pra fora. Então eu acho que é você exagerar suas ações, o seu jeito... Exagero.

**Salu:** Tem mais alguma característica que você acha que não pode faltar, além do exagero?

**Mariana:** Eu acho que o exagero e a... acho que a coisa da... do movimento também... Percepção do movimento. Porque o palhaço, eu vejo assim, né, não sei. Ele é muito presente. Então ele é uma figura que tá ali e marca sua presença. Então eu acho que você fazendo os movimentos grandes... você... marcando presença. eu acho que isso é importante também.

**Salu:** Mari, pra você quais foram as habilidades que você acha que desenvolveu durante os encontros da nossa pesquisa?

**Mariana:** As habilidades... tipo pra palhaçaria ou de modo geral?

**Salu:** De modo geral.

**Mariana:** Acho que o improviso, principalmente. Você sabe que eu já trabalhei com teatro e tal... Mas o improviso assim, acho que consegui melhorar no clown. Consegui mais... De novo: extravasar as coisas do meu jeito. Igual... Tem coisas que eu não sabia que eu mesma fazia e hoje eu percebo, eu falo “É muito engraçado mesmo!”



**Salu:** Tipo o quê?

**Mariana:** Tipo andar assim, óh (ela projeta o peito pra frente). Eu nunca percebi que eu ando assim ou com as pernas de lado. Então é isso, é umas “coisa” assim. Eu consegui, igual eu falei, eu consegui ter mais percepção de mim, sabe? Um autoconhecimento através desse contato, né? E eu acho que uma outra habilidade é saber que eu faço alguém rir com essas coisas que são minhas. Eu achava que eu era assim, né? Que eu nunca ia conseguir fazer alguém rir sendo uma clown. Mas não... eu consigo! Eu mostrei isso. Então acho que essa foi a minha maior surpresa e felicidade também. E foi uma habilidade. Eu acredito que tenha sido uma habilidade, sabe?

**Salu:** E foi dentro e fora da pesquisa ou só dentro da pesquisa?

**Mariana:** O que você fala?

**Salu:** Essa coisa de perceber que você desperta riso no outro com as suas características. Isso foi algo, é algo que naturalmente ficou mais gritante dentro da pesquisa, mas fora você consegue perceber alguma coisa?

**Mariana:** Sim. Acho que o clown, eu gostei muito, porque me deu um contato muito interessante. Porque até no modo de eu falar, explicar uma coisa engraçada, acho que mudou. Sei lá. Eu não sei explicar. Mas foi uma coisa bem sutil que hoje eu vejo as pessoas dando risada de mim e eu falo assim “Gente, mas olha só!”. Sabe? Eu fico observando, então eu acho que dentro e fora.

**Salu:** Pra você qual seria uma possível diferença entre o palhaço e uma personagem cômica? Por que você já tinha feito teatro? Você já tinha atuado, pesquisado alguma personagem cômica? Você já tinha feito teatro de comédia ou não? Só drama...

**Mariana:** De comédia não!

**Salu:** Não? Tá... então... tendo como base o personagem do drama, a construção de uma personagem assim, independentemente de ser de drama ou comédia, você vê diferença com o palhaço?

**Mariana:** Sim. Tanto é que a gente até conversou disso uma vez, que palhaço acho que ele vem de você. Então assim... eu crio o palhaço, que isso na verdade é um lado meu e consigo expor ele de uma forma. Já o personagem eu me adequo, né, as minhas personalidades, o meu jeito me enquadrar naquele personagem.

**Salu:** Você está querendo dizer que pra personagem você teria que se adequar a um molde pré-existente e o palhaço não é preexistente?

**Mariana:** É... eu acho que ele existe em mim. Então eu descubro o palhaço e eu dou vida ao palhaço. O personagem não. O personagem ele já vem com uma característica, um jeito de ser, um jeito de agir e eu tenho que saber trabalhar com isso. O palhaço acho que é mais de dentro pra fora. Não sei se deu pra entender

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição pro espectador? É confortável? É meio desagradável?

**Mariana:** Ah, eu gosto! Na verdade, eu me sinto muito feliz.

**Salu:** É?

**Mariana:** É! Assim... no começo, né? Cê põe o pezinho no palco, cê sabe o que cê vai fazer e tal. Dá um medinho, né? Mas é aquele medo diante da coxia, o medo da coxia quando cê vai entrar no palco. Frio na barriga. Mas eu sou muito feliz no palco. Tipo ver esse *feedback* do público, dos colegas de palco, assim, enriquece muito. Eu fico muito feliz.

**Salu:** E pra você tem diferença você atuar, performar pra gente de dentro grupo, gente de dentro da pesquisa e pra gente de fora?

**Mariana:** Eu acho que sim. Porque dentro do grupo, a gente sente mais conforto, né? Porque tá todo mundo na mesma *vibe* assim, sei lá. Agora, o público, você não sabe o que esperar. Então você vai dar o seu melhor, você sabe que cê trabalhou e tal. Só que às vezes vai ter uma pessoa que não vai entender, uma pessoa que não vai gostar, ou pessoas que vão amar. Então, é uma coisa meio que inesperada. Um risco assim.

**Salu:** Então é mais arriscado pra gente de fora?

**Mariana:** É! Mas eu gosto desse risco, sabe? Eu acho ele gostoso, porque... Ah, é muito bom você receber o *feedback* do público. Mesmo que seja uma coisa negativa eu acho que é válido. É legal.

**Salu:** Pra você teve algum exercício específico que te chamou mais atenção? Que você tenha gostado mais? Que tenha sido mais marcante pra você de alguma forma?

**Mariana:** Ah, muitos. Eu vou pensar em algo... olha... Aquele que a gente fez um círculo e cada um foi falando e uma pessoa andando. A gente sentada ia falando as características, aí depois a gente...

**Salu:** *A caminhada cômica.*

**Mariana:** É! *A caminhada cômica!* Depois a gente fez aquele lá. Acho que aí eu consegui dar mais cara pro meu lado palhaço. Então eu acho que esse foi muito marcante. A dança pra mim foi muito marcante também. Foi muito marcante também porque você sabe que eu gosto de dançar. Eu fazia *ballet* e tal... e quando a gente fecha o olho, coloca uma música que gostamos e deixa o som levar o corpo eu acho que... acho não, tenho certeza. Foi muito importante ter esse contato. Bom... vou citar esses dois, mas de modo geral todos foram muito interessantes pra mim.

**Salu:** Tem alguma coisa específica que você aprendeu com esse seu lado palhaço, com esse seu lado ridículo?

**Mariana:** Ah, então... acho que é justamente essa capacidade de conseguir, sabe, me explorar; meus lados que, às vezes, a gente deixa meio de lado, tem vergonha; um lado bobo que não expomos, ou se expomos, é de uma maneira meio sutil. Eu consegui fazer isso e tirar riso de outras pessoas. De fazer pessoas admirarem e tal. Eu acho que vem meio que desse lado. E não sentir vergonha. Eu acho que eu ganhei um pouco disso, então... acredito que seja isso.

### **MICHELE MUNIZ (MYKA)**

(Até o momento da entrevista, Myka, assim como Mari, também não havia se identificado com nenhum nome Clown)

**Salu:** O que é palhaço pra você?

**Myka:** Depende. Antes: palhaço era a criatura que fazia rir. É o ser que tava ali pra fazer todo mundo rir. Agora eu nem sempre... O pouquinho que eu aprendi: palhaço é aquele que mostra o que o mundo é. O que fala, o que pode falar sem o risco de “Eu te falei que essa é a verdade, te mostrei, você não gostou, você vai brigar comigo por causa dessa verdade.” Acho que é isso.

**Salu:** Como assim? O palhaço seria uma figura que mostra verdade, é isso?

**Myka:** Assim... por exemplo, vou pegar algo simples. Uma pessoa é gordinha. O palhaço vai chegar e falar “Nossa, você é gordinha”. Tem gente que vai brigar muito feio porque falou que é gordinha. Mas não. É um palhaço que tá falando que é gordinha. Então essa é a realidade e ele tá brincando. Todo mundo acha que é brincadeira. Todo mundo leva o palhaço na brincadeira. Eu acho que ele agora, pra mim, é o ser que pode mostrar as verdades que precisam ser ditas e que talvez as pessoas escutem. Talvez...

**Salu:** Esses encontros, “cê” já meio que respondeu um pouco dessa pergunta, mas... Esses encontros mudaram sua concepção acerca do que é ser palhaço? De que maneira?

**Myka:** Mudaram, né? Porque é aquela coisa, né? De criança que a gente aprende que palhaço é aquela criatura muito maquiada. Porque pra mim antes era. O palhaço ele era muito maquiado. Tinha que fazer micagem o tempo inteiro. Tem que fazer rir. E com o curso que a gente aprende que não é só pra fazer rir. Às vezes o palhaço ele tá ali e ele vai te fazer chorar e ele não vai deixar de ser um palhaço por conta disso.

**Salu:** Dentro da sua concepção o que você considera que são princípios básicos para performance do palhaço? O que tem que ter pra ser chamado, para ser considerado palhaço?

**Myka:** Acho que eu nunca parei pra pensar sobre isso. Eu acho que a primeira coisa talvez seja disposição da pessoa em se doar. Porque o palhaço ele se doa. Ele doa a alegria que ele tem. Às vezes ele vai demonstrar a tristeza que ele tem sem mostrar que é a dele. Acho que é o se doar. O correr atrás, o aprender o novo. Mais duas coisas que precisam... acho que é não ter medo. Porque o palhaço ele brinca, ele exagera o que seria um “defeitinho”, o que seria uma coisa estranha pra uma pessoa, o que seria bizarra pra outra e que pra mim pode ser normal. E ele não pode ter medo de exagerar nesse mundo dele.

**Salu:** Então o exagero seria...?

**Myka:** Exagero! Acho que o exagero seria um dos princípios também.

**Salu:** Que habilidades você acredita ter desenvolvido com nossos encontros?

**Myka:** Concentração e coordenação melhoraram. Porque é coordenar o corpo que tá fazendo uma coisa com uma outra informação que tá vindo junto. Então realmente. É... Cê tá pulando, cê tem que correr. Não. Cê tá pulando, cê tem que fazer isso agora. Cê vai pegar o saquinho e tem que deixar o corpo jogar prestando atenção no colega que te jogou e “pra” que você vai jogar. Então acho que principalmente coordenação e atenção. Com certeza trabalho em equipe, né? Porque se não tiver os meninos pra fazer junto não tem graça.

**Salu:** Mais alguma característica? Alguma habilidade?

**Myka:** Me deixou mais “sortinha”...

**Salu:** Mais disponível?

**Myka:** Mais disponível! E querendo ou não, apesar de já trabalhar com teatro há algum tempo. Eu, Michele mesmo, eu sou mais tímida. Não sou tanto quanto eu já fui. Mas eu ainda tenho aquela barreirinha básica, principalmente quando é pros outros rirem. Entre amigos íntimos é uma coisa. Lá eu conheci pessoas novas que não faziam parte do meu círculo de amizades antes. E mesmo assim eu me senti à vontade pra brincar, pra rir, pra caricaturar... sem medo de ser julgada.

**Salu:** Pra você qual a diferença entre o palhaço e uma personagem cômica? Eu sei que você já trabalha com teatro há algum tempo. Acredito que você já deve ter feito alguma comédia em que a personagem era engraçada, que despertava o riso na plateia. Já? Ou não? Só fez coisas mais dramáticas?

**Myka:** Na verdade eu nunca fiz uma comediante, alguém que fosse mais nessa vertente.

**Salu:** Porque quando eu fui te assistir em Caliandra a plateia ria de você.

**Myka:** É... Ela tem uma pegadinha um pouquinho... não é totalmente séria, a Gardênia, aquela de Caliandra.

**Salu:** Então ela tem um toque de comicidade.

**Myka:** Ela tem um toquezinho. Talvez não tenha aparecido muito, porque o foco desse espetáculo, pelo menos, é o outro casal, né? Talvez num próximo, quando vier mais a história dela mesmo, apareça um pouquinho mais dessa “veinha” dela irônica, pra fazer rir um pouquinho. Assim... O personagem, acho que a palavra é essa. Ele é um personagem. Ele é estudado nos mínimos detalhes pra ser daquele jeito. Claro que a comédia tem um tempinho, né? Tudo vai, *feedback*, aproveitar a risadinha do outro pra ampliar. Mas ele é moldadinho mesmo. Eu acho que o palhaço, ele é... ele tem um *script* do que ele quer fazer ou do que ele vai fazer... mas ele é mais... é o momento.

**Salu:** Então você acha que a estrutura do enredo é o que muda?

**Myka:** Eu acho... É... Não sei se seria a estrutura do enredo.



**Salu:** O que pra você muda quando você tá ali fazendo Caliandra, quando você tá ali fazendo Chico e quando você está no seu estado de palhaço?

**Myka:** O personagem é exatamente isso: é um personagem. É uma persona *extra* além do ator. O ator empresta um detalhe ou outro da personalidade pro personagem, mas ele é o quê? A Myka é a Myka. Gardênia é Gardênia. Gardênia tem uma postura, um jeito de falar, um jeito de vestir. Isso é característico só dela. O palhaço eu acho que traz tudo da pessoa.

**Salu:** Então você diria que a personagem é uma algo que você busca fora. É uma forma a ser alcançada, que já tá pronta e que você busca fora e o palhaço é uma coisa que você já tem dentro?

**Myka:** Isso. Acho que isso define bem.

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição para o expectador? Como é que é pra Myka estar na frente?

**Myka:** Na verdade é muito legal. Eu gosto e eu gosto principalmente desse contato. Eu gosto quando as pessoas riem. Eu gosto quando elas se emocionam. então eu gosto de estar. Eu gosto... não me importo de ter um monte de gente me olhando quando eu tô fazendo as coisas. Não mais, pelo menos. Porque eu já me importei um dia. Eu acho gratificante, na verdade, quando eu consigo passar algo ali em cima do palco.

**Salu:** Tem diferença pra você performar pra gente da pesquisa, se apresentar pra galera da pesquisa e se apresentar pra gente de fora? Se tem diferença, qual é essa diferença?

**Myka:** Tem umas diferenças... sempre... um pequeno, pelo menos. O pessoal da pesquisa, querendo ou não, a gente acaba criando uma intimidade maior, uma liberdade maior. Você não tem medo nem de fazer um *pum* na frente deles. Nunca fiz *pum*, viu gente, na frente de ninguém... do grupo pelo menos, né? De pesquisa. E quando você vai pra uma plateia, você fica... (telefone de Myka toca). Quando você vai pra uma plateia tem uma “ansiedadezinha”. Será que... Será que vão gostar, será que vão rir, será que vão chorar, será que vão gargalhar? Será que vão me apontar o dedo? Ainda tem. Por mais que você esteja pronta pra ir, pra fazer e tudo. Lá no inconsciente ainda dá aquela figadinha assim. “E aí, será que vai?” Mas vai!

**Salu:** Já tem mais ou menos um mês que a gente não se encontra na pesquisa. Talvez até um pouquinho mais. Nesse meio tempo que a gente está afastado, você pensou sobre a questão do palhaço? Relacionou em algum momento do seu cotidiano ou até mesmo nos ensaios com o Tramoya, que alguma coisa remeteu?

**Myka:** Sim, pensei. Até porque a roupa da minha palhacinha que ainda está sem um nome definido. A dona Belezoca vai sair o nome dela, né? Então, ela tá de fácil acesso, então eu acabo mexendo muito com ela. Ela tá num local, que eu ponho num lugar, ponho em outro, tiro, olho. Algumas coisas do ensaio, às vezes, a gente vai fazer, tem que focar. Aí a gente... sabe aquele... o relaxar completo que a gente fazia antes? Pra vir mais preparado, mais pronto. Então sim. Mesmo estando sem encontrar.

**Salu:** Tem alguma coisa que essa palhaça, que ainda não tem nome, te ensinou, te mostrou?

**Myka:** Eu acho que... é o não ter medo. É o não ter medo mesmo. Não é simplesmente falar “Não tenho medo disso, não tenho medo daquilo”. É um não ter medo que vai e faz. Se você quer, faça. Não tema se o outro vai te julgar ou não. “Você é assim, assado, você é gordo, baixo.” Faz!

#### **PRETTA MORENO (PILOYA)**

**Salu:** O que é palhaço pra você?

**Pretta:** Mas você quer uma resposta mais pessoal mesmo assim, né? Palhaço pra mim é um ser que já existe na gente, que essas coisas bem assim mesmo, estudando palhaço, algumas oficinas que eu fiz, até a sua, ele sou eu – só que da maneira mais livre que se pode ser. A gente tira a roupa, tira as máscaras, ao contrário do que se pensa, né? Porque a gente vai pintar. Aquilo é o nosso lado mais... pode ser o mais doloroso ou o lado mais feliz. Nem sempre tem que ser o mais feliz, né? Porque a gente acha que o palhaço é alegria o tempo todo. O meu eu acredito que ele não seja alegre o tempo todo. Já que ele é a gente. Se fosse pra ter personalidades, palhaço já é uma das personalidades da gente, do ser humano. A gente já tem esse lado bobo, ridículo. A gente já faz essas coisas. Só que a gente tem uma ótica. A gente coloca sob uma lupa e engrandece isso, né? Faz com que isso que é do cotidiano fique mais... se expanda, né?

**Salu:** Esses encontros mudaram sua concepção acerca do que é ser palhaço? De que maneira?

**Pretta:** Sim. Com certeza. O, não sei se eu diria que tem um aprender. Eu não sei se a gente aprende a ser palhaço. Eu não sei. Eu sou leiga nisso. Mas eu acredito que a gente tenha a chavinha. Então quando a gente tem as oficinas, os encontros. Então você como diretor,

direcionador, facilitador desse lugar, você vai acionando coisas na gente. Porque só a gente sabe o que é o nosso ridículo ou consegue descobrir uma voz pra essa pessoa, pra esse palhaço, pra esse eu. Porque você nos dá as chaves e nós vamos abrir as portinhas. E isso muda pra mim assim, porque eu acho muito difícil. Não vou dizer que é fácil. É difícil, porque fazer rir é difícil. Fazer o outro rir é difícil. Se colocar nesse lugar de ridículo é difícil, porque não é todo mundo que consegue se despir a esse ponto. Então assim... acredito que os encontros, ali a gente abre as gavetinhas e tira mesmo, tira, desvenda, coloca pra fora aquilo que a gente quer, que a gente é, um corpo diferente. Esse corpo é meu. Então ele não pertence à outra pessoa. É o aumentativo das coisas que eu já tenho. Então me facilita isso. Eu consegui acessar esses locais, entender e descobrir. O entendimento, o saber, faz com que a gente se deixe; fique mais disponível.

**Salu:** E antes desses encontros, assim, o que a Pretta tinha de entendimento por palhaço? Se perguntassem pra Pretta antes dos encontros o que ela responderia?

**Pretta:** Cruamente é o do circo, o do nariz vermelho. Eu sempre convivi. Eu fui a circo, o circo do povo. Eu era uma “pitoca” e ele já existia. Então eu vi inúmeros palhaços. Em São Paulo eu fui ver palhaços. Eu fui... Não era *Hopi Hari*, era *PlayCenter*. Então tinha os palhaços. Então eu cresci com o palhaço com essa imagem. Nunca tive medo de palhaço. Ao contrário, me exercia fascínio. Eu amo palhaço desde que o mundo é mundo. Então assim... assisto coisas referentes. Antes de conhecer, porque eu já tinha feito algumas oficinas curtas. Não um processo tão longo e é isso. É o que faz rir. É o que faz graça. É o Nariz vermelho

**Salu:** Dentro da sua concepção, o que você considera ser princípios básicos na performance do palhaço? Pra poder dizer que aquela performance, aquela apresentação foi de um palhaço, quais características que o artista tem que ter, que a cena tem que ter?

**Pretta:** Uma... pra mim... pra mim, assim... pensando, ou melhor, não pensando... ingenuidade. Ele tem uma ingenuidade. Porque não é uma criança. Mas tem a simplicidade. Não é o complexo que vai fazer um melhor palhaço. Mas é quando ele faz aquilo simples ser engraçado ou afetar o outro, tocar o outro. Então a ingenuidade é a primeira coisa. Ele parece uma criança. Mas tem palhaços adultos. Eu mesma me coloco, tô aprendendo, mas é muito infantil pra mim. Mas é de mim. Eu sou boba, eu sou criança. Em casa, então é um retardamento. Então eu sou isso mesmo. Eu só cresci; e cresce isso em mim. Isso me deixa feliz e é isso... porque ingenuidade é uma das primeiras coisas que eu vejo; e a disposição do corpo. Porque o palhaço, ele tem um corpo flexível, ele tem um corpo – quando não contido –

ele tem uma tensão que fala dele diferente, às vezes ele tem um olhar ou uma posição do corpo. Então ele tem essa disposição. Mas a ingenuidade, pra mim, em primeiro lugar. Tem um enorme de ingênuo, de simples. É simples, depois da dificuldade de se encontrar. Mas é na simplicidade que eu acho que o palhaço tá.

**Salu:** Pra você qual a diferença entre o palhaço e a personagem cômica?

**Pretta:** A personagem cômica eu crio ela. Eu tenho que estudar. Fazer... eu apresento trabalho com subtexto. Então eu crio um andado que não é meu. Eu posso ter referências minhas, mas não é meu. Eu tenho uma pessoa... eu crio uma pessoa à parte de mim. E o palhaço não. O palhaço é parte minha. Ele sou eu! Não me parece uma personagem, entendeu, construída? Ele sou eu aumentada diversas vezes, porque se você me pegar em casa, eu só não tô com o nariz. Assim é com os cachorros. É em casa, conversando com minha esposa. Eu só não tô com o nariz, mas se colocar o nariz, é aquela bobagem mesmo, assim. É espontâneo de mim, sabe? Mão, braço, andar em casa, colocar o *short* até aqui em cima, e minha esposa chega, eu toda *sexy* com o *short* até aqui em cima, fazendo pose pra ela. Não tem nada de *sexy*, né? É rir. É isso. É isso, assim. Pra mim é essa a diferença.

**Salu:** Como é que você se sente diante da exposição para o expectador?

**Pretta:** Bom... é bom. É esse lugar, como artista e como atriz, é este lugar que eu gosto. Como palhaço eu só acho que me deixa mais livre. Porque é um toma lá da cá. A não ser que tenha um texto. Porque aí, pra mim, já deixa de estar no lugar do palhaço mesmo. Do palhaço que é o *feedback*. Então o público te olha e você já vai... a nossa experiência na Feirarte foi muito isso, né? Então a gente tinha uma voz, uma roupa, mas não tinha um texto. Tem as coisinhas que já são de mim, que já é desse início, desse nascimento desse palhaço, mas... é o toma lá dá cá. É o inesperado mesmo. O que instiga, o que me excita é não saber o que vai acontecer.

**Salu:** Tem diferença pra você performar pra gente da pesquisa e performar pra gente de fora? Se tem, qual a diferença?

**Pretta:** Na pesquisa... acho que é a única diferença. É que lá a gente tá estudando. Não que na rua a gente não esteja. Mas na rua a gente tá livre. Aí você pega a gente e fala "Vai! Experimenta! Se joga!" E dentro do espaço da pesquisa, a gente está pesquisando para levar, para acumular esse aquecimento e chegar lá e jogar, dar isso, receber em troca. Na pesquisa a gente tem pausa, tem um aquecimento. Tem todo um ritual para começar. Na rua só se eu

quiser. Mas a gente tem uma sala antes que a gente maquiou, colocou roupa. Mas quando a gente abre a porta somos nós que temos que fazer acontecer. Então não há uma dificuldade em eu me apresentar para o pessoal da pesquisa. Não tenho essa dificuldade, mas eu acho diferente. Tem as diferenças.

**Salu:** Com você falando eu tive outro pensamento, né? De repente a rua, a plateia de fora da pesquisa, seria uma pesquisa dentro da pesquisa, porque é o momento de você se apresentar, pesquisando e selecionando, editando coisas que funcionaram, de certa forma, dentro da pesquisa.

**Pretta:** Mas isso eu acho que vai ser sempre, né? Porque como palhaça eu vou, nós vamos fazer várias performances, vamos sair por vários lugares. A gente sempre vai estar acumulando e descartando ou guardando. Eu acredito não em descartar, mas em guardar. O artista vai fazer isso naturalmente. É natural pra gente, eu acredito. Minha opinião particular. Tudo que fizermos, independente de estar no espaço dito pesquisa, no outro rua é uma pesquisa infinita. Isso é pra mim é... pra mim... indiscutível. Eu sempre vou estar guardando coisas. É uma coisa que eu faço muito. Eu sou um arquivo. Eu tenho gavetinhas e na minha cabeça eu guardo, pego, abro a gavetinha, deixo aqui. Não funcionou hoje, mas em algum momento isso vai funcionar. Por isso que eu digo que, pra mim tem só esse nível de lugar. Porque lá eu tenho o Salu professor que vai me orientar, que vai facilitar, vai me dar essas chavinhas que eu não conhecia o que era clown da palhaçaria. Tinha experiências mais vagas. Então ele vai me dar essas chavinhas. Quando eu chego no lugar, ele já me deu. Eu já acumulei algumas coisas, já guardei e aí eu vou experimentar. Até mesmo aquelas que eu tinha guardado porque não funcionaram até então. Porque os lugares são diferentes. A proposta é aquela coisa do *feedback*. As pessoas não vão falar comigo como a gente fala na pesquisa, que são meus colegas pesquisadores. São pessoas que não sabem o que a gente tá fazendo. Então elas vão dar coisas inúmeras. Nessa hora que é o gostoso do jogo. E agora? Vai funcionar com essas pessoas? Essa é a única diferença, assim.

**Salu:** A gente ficou afastado da pesquisa um pouco mais de um mês. Nesse meio tempo você chegou a fazer alguma reflexão? Associou alguma coisa? Já percebi que você associou a Pretta dentro de casa com a Pretta palhaça e eu achei isso ótimo.

**Pretta:** Essa é uma descoberta mesmo, assim. Eu sempre fui assim, mas eu não sabia que isso lapidado, arredondado, dá nisso. Eu nunca achei que eu fosse palhaça, apesar de amar. Gosto... é o que eu falo: um dia o meu clown vem. Porque eu acredito que eu o tenha. É uma



insegurança de você... tipo... a gente começou e agora eu sei que tem coisas já acontecendo. Mas antes eu não conhecia. Então isso é uma coisa muito boa. Sério! Isso é bom. Isso me deixa bem. Essa... a pergunta foi a associação, né? Dessa pesquisa... desse trabalho? É isso. Agora como eu fiz uma oficina que fala de *Viewpoints*. Só que a gente não viu... não teve o teórico... a teoria do curso. Então falou-se que alguns dos exercícios que nós fizemos era *Viewpoints*. Então... não identificou pra gente. Aí! Eu tô até com o livro pra poder ler. Isso me estimula. Só que eu tô com pouco tempo. Mas muita coisa também do espetáculo, da cena que a gente tá desenvolvendo, eu sinto que tem as nuances, sabe? Que é o olhão, o fácil. As pessoas esperam muitas coisas sofisticadas e o simples do palhaço nos coloca nesse lugar. Porque uma coisa simples, boba, faz gargalhar. Quando você sofisticar demais, arruma demais talvez não seja o que vai ligar à felicidade do outro, que vai fazer o outro pensar. É isso assim. Por aí...

**Salu:** Tem alguma coisa que o seu clown, que a sua palhaça, que você tá encontrando, que você já vê muitas coisas da Pretta nela. Tem alguma coisa que esse seu lado clown te ensinou que você carrega pra vida?

**Pretta:** Ah, eu acho que a leveza mesmo, sabe? A leveza. Ser mais leve. Porque eu sou muito... eu... eu... como é que eu vou te falar? Eu foco muito às vezes. Às vezes eu não ajo tanto, mas eu sinto e penso: foco. Eu levo muito mais a sério. É uma necessidade minha, sabe? De às vezes ser muito mais dura comigo mesma. Sou dura, severa. Eu exijo de mim, sabe? E o clown me traz esse lugar de “Não. Não precisa ser assim. Pode ser leve e pode ser bom sendo leve, sendo simples.” Você não se cobrar tanto nesse lugar. Às vezes até doer, né? Porque eu fico pensando. Eu penso, penso, penso. Falo: “Tem alguma coisa”. Não, não tem alguma coisa. Tô sendo direcionada, tô aprendendo, então eu vou usar as chavinhas e vamos experimentar e é isso mesmo. Não é que não seja levar a sério, mas é ser leve. Ele me traz esse lugar e eu gosto.