

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro – Licenciatura



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**PROCESSO DE INICIAÇÃO NA LINGUAGEM CLOWNESCA EM TEMPOS
PANDÊMICOS**

EDUARDA GARCIA BENTO

**Pelotas
2021**

EDUARDA GARCIA BENTO

**PROCESSO DE INICIAÇÃO NA LINGUAGEM CLOWNESCA EM TEMPOS
PANDÊMICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientação: Profa. Dra. Aline Castaman

Pelotas

2021

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de
Bibliotecas Catalogação na Publicação

B478p Bento, Eduarda

Processo de iniciação na linguagem clownesca em
tempos pandêmicos / Eduarda Bento ; Aline Castaman,
orientadora. — Pelotas, 2021.

47 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Teatro) — Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2021.

1. Processo criativo. 2. Palhaçaria. 3. Isolamento social.
4. Teatro remoto. I. Castaman, Aline, orient. II. Título.

CDD : 792

EDUARDA GARCIA BENTO

**PROCESSO DE INICIAÇÃO NA LINGUAGEM CLOWNESCA EM TEMPOS
PANDÊMICOS**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciada em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 16 de novembro de 2021

Banca Examinadora:

Prof. Dra Aline Castaman (Orientadora)

Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dra. Andrisa Zanella

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dra. Moira Stein

Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO

BENTO, EDUARDA GARCIA. **PROCESSO DE INICIAÇÃO NA LINGUAGEM CLOWNESCA EM TEMPOS PANDÊMICOS**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Curso de Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

Este trabalho é uma pesquisa teórica e prática acerca do processo de iniciação à palhaçaria no âmbito virtual. É apresentado experimentações e reflexões sobre a linguagem clownesca em busca de descobrir diferentes possibilidades de trabalho dentro dessa nova realidade que a pandemia da COVID-19 impôs. Os procedimentos utilizados para a realização deste trabalho foram o levantamento bibliográfico, a prática através dos cursos online com Écio Magalhães e Rafaela Azevedo e, por último, a experimentação prática da palhaçaria, que foi desenvolvida a partir das descobertas da pesquisa teórico-prática realizada. A primeira parte do trabalho, portanto, se dá pela investigação da metodologia de alguns importantes palhaços e palhaças brasileiras, como Écio Magalhães, Ricardo Puccetti e Rafaela Azevedo, tendo suporte teórico dos pesquisadores Luís Otávio Burnier e Mário Fernando Bolognesi. Desta forma, a segunda parte do trabalho é caracterizada pelo relato de experiência dos procedimentos descobertos, onde a autora desenvolveu um processo criativo que a possibilitou experimentar a linguagem clownesca, e conseqüentemente, encontrar a sua palhaça.

Palavras-chave: processo criativo; palhaçaria; isolamento social; teatro remoto.

ABSTRACT

This paper is a theoretical and practical research about the clowning initiation process in the virtual context. It presents experimentations and reflections about clowning language in order to discover different possibilities of working within this new reality imposed by the COVID-19 pandemic. The procedures used for this work were bibliographic research, practice through online courses with Ézio Magalhães and Rafaela Azevedo and, finally, practical clowning experimentation, which was developed from the findings of the theoretical-practical research conducted. The first part of the study, therefore, is based on the investigation of the methodology of some important Brazilian clowns and clownesses, such as Ézio Magalhães, Ricardo Puccetti and Rafaela Azevedo, with the theoretical support provided by the researchers Luís Otávio Burnier and Mário Fernando Bolognesi. In this way, the second part is a report of the experience of the procedures discovered, in which the author developed a creativity process that allowed her to experiment the clowning language, and therefore, to find her clown.

Keywords: creative process; clowning; social isolation; remote theater.

Lista de Figuras

Figura 1 - Prática de Yoga. (Foto: Thamires Seus).....	30
Figura 2 - Filipa Mystério e MM. (Foto: Thamires Seus)	34
Figura 3 - Filipa Mystério. (Foto: Thamires Seus)	36
Figura 4 - Filipa Mystério e Bolsa Mágica. (Foto: Thamires Seus)	37
Figura 5 - Filipa Mystério e MM em “A bolsa que desaparece”. (Foto: Thamires Seus)	39
Figura 6 - Filipa Mystério e MM em “A bolsa que desaparece”. (Foto: Thamires Seus)	40
Figura 7- Filipa Mystério e MM em “O roubo do casaco”. (Foto: Thamires Seus)	41
Figura 8 - Filipa Mystério e MM em “O roubo do casaco”. (Foto: Thamires Seus)	42
Figura 9 - Elementos cênicos. (Foto: Thamires Seus)	43

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. A palhaçaria virtual em tempos de coronavírus	10
2.1 A linguagem clownesca no âmbito virtual	11
2.2 “PalhaZoom: em tempos de corona”, com Ésio Magalhães	13
2.3 “LAB Online Estado de Palhaç@”, com Rafaela Azevedo	17
3. Possibilidades de um aprendiz de palhaço pela perspectiva de Ricardo Puccetti	22
3.1 A imersão como uma alternativa de iniciação	23
3.2 O treinamento do clown: tópicos gerais	25
4 Relato de experiência do processo prático: iniciação e criações	27
4.1 Método da Ginástica Respiratória de Strêlnikova	28
4.2 Prática de Yoga	29
4.3 Dança livre	31
4.4 Experimentação da linguagem clownesca	32
4.5 <i>Affair</i> secreto e Bolsa mágica	35
4.6 A bolsa que desaparece	38
4.7 Roubo do casaco	40
4.8 Em busca da minha pele	43
5 Considerações finais	44
REFERÊNCIAS	47

1. Introdução

Este trabalho apresenta uma pesquisa sobre a linguagem clownesca através do trabalho experimental do ator. Neste sentido, a proposta visa elaborar um processo de criação/construção da figura da minha própria palhaça à luz de pesquisadores teóricos e investigadores no campo da prática do universo clownesco. Tendo como atravessamento a pandemia do COVID-19¹, a pesquisa foi realizada mantendo todas as regras de distanciamento social, conforme as indicações de prevenção da Organização Mundial da Saúde (OMS), em busca de descobrir diferentes possibilidades de trabalho dentro dessa nova realidade.

A pesquisa envolveu conhecer as metodologias práticas desenvolvidas por importantes nomes da palhaçaria brasileira, tais como Ricardo Puccetti, Écio Magalhães e Rafaela Azevedo, aliada aos estudos teóricos do pesquisador Mário Fernando Bolognesi.

O desejo de experimentar a linguagem clownesca e desenvolver a minha palhaça surgiu pelo meu encanto desde a infância pelos palhaços que cruzaram o meu caminho. É o encanto pela liberdade que a palhaçaria me remete e a curiosidade de investigá-la e senti-la em meu corpo que motivou a realização desta pesquisa. Também o fato de perceber uma lacuna em relação à linguagem clownesca no currículo do curso de Teatro Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas durante o período de minha formação.

Os procedimentos utilizados para a realização deste trabalho deu-se através do levantamento bibliográfico, a pesquisa teórica fundamentada em Mário Fernando Bolognesi, Luís Otávio Burnier e Ricardo Puccetti, a prática a partir dos cursos online² ministrados por Écio Magalhães e Rafaela Azevedo, e assim, por último, o processo da experimentação prática de criação de cena/construção da minha palhaça, que está em desenvolvimento a partir das descobertas da pesquisa teórico-prática realizada.

¹ Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), o novo coronavírus foi descoberto em dezembro de 2019 e é denominado originalmente por SARS-CoV-2. O vírus traz como consequência a doença respiratória grave COVID-19, que é de fácil transmissão e difícil recuperação, resultando em uma pandemia.

² “PalhaZoom - Em tempos de corona”, curso de três meses oferecido pelo Barracão Teatro, de Campinas/SP, e ministrado por Écio Magalhães. “LAB Online Estado de Palhac@”, Módulo I e Módulo II de dois meses, do Rio de Janeiro e ministrado por Rafaela Azevedo.

O segundo capítulo, aborda os atravessamentos da pandemia no trabalho prático do palhaço que, resultou na migração da arte clownesca para o âmbito virtual. Dessa forma, relato a minha experiência com os cursos online ministrados por Écio Magalhães e Rafaela Azevedo, sendo estas as minhas primeiras referências no campo prático da palhaçaria.

No terceiro capítulo, apresento a trajetória de Ricardo Puccetti e sua sistematização dos procedimentos de trabalho e construção do palhaço, trazendo alternativas de iniciação à palhaçaria.

Por fim, no quarto capítulo, compartilho o meu relato de experiência acerca das práticas realizadas a partir dos procedimentos elencados por Ricardo Puccetti e dos aprendizados adquiridos com Écio Magalhães e Rafaela Azevedo, com o objetivo de investigar a linguagem clownesca e, conseqüentemente, criar uma cena.

2. A palhaçaria virtual em tempos de coronavírus

O presente capítulo propõe reflexões e relatos acerca de minha experiência com os professores e palhaços Écio Magalhães e Rafaela Azevedo que, durante a pandemia, expandiram seus trabalhos artísticos para o campo virtual e me envolveram em suas práticas. Aqui, estabelecerei, uma relação entre minhas experiências e com o que Bolognesi (2003) e Puccetti (2017) trazem.

Habitava em mim uma enorme vontade de descobrir de que modo funcionava o processo de criação do palhaço, porém no mesmo momento em que essa curiosidade surgiu, a pandemia também. Ao me deparar com a realidade de 2020, em que todas as possíveis atividades presenciais foram canceladas sem data de retorno. Dado o motivo, acabei perdendo as expectativas de realizar algo prático, me encaminhando a estudar acerca da linguagem clownesca como uma forma de preparação para o retorno das atividades presenciais.

A pandemia do coronavírus abruptamente impactou o mundo todo, e sendo mais específica, o meu mundo foi embaralhado e virado de cabeça para baixo. Minha rotina mudou completamente, além de ter que lidar com sentimentos e situações que não eram tão corriqueiras, como o medo, insegurança e solidão.

Nesse contexto, a orientação fundamental, segundo a OMS, seria a preservação pessoal através do isolamento social para que não houvesse contaminação e circulação do vírus. Se for de extrema necessidade a saída de casa,

que seja dentro das medidas de segurança, cumprindo o distanciamento social e a utilização de máscara facial adequada.

Por consequência, durante o período de isolamento social da pandemia pude conhecer novas possibilidades de trabalho e interação; e assim, através de minha orientadora Dr^a. Aline Castaman, conheci o grupo Barracão Teatro que, estava realizando diversas transmissões ao vivo sobre seus trabalhos. Ao assisti-las com o ator e professor Ésio Magalhães, emergiu uma faísca em mim, por meio de sua fala e atitude perante a nova realidade, fui capaz de perceber diferentes formas de trabalhar com o teatro, sendo uma delas a forma *online*.

Assim, entrei no curso “*PalhaZoom - Em tempos de corona*”, no qual tive meu primeiro contato com o nariz vermelho e pude enxergar que apesar das limitações do âmbito virtual, é possível desenvolver e trabalhar a linguagem clownesca de forma prática.

Um pouco mais tarde, também através de minha orientadora pude conhecer o trabalho da Rafaela Azevedo, a qual ao longo deste capítulo chamarei por “Rafa”; assim como o Ésio, ambos me inspiraram e proporcionaram um ponto de vista mais flexível em relação à prática teatral remota.

2.1 A linguagem clownesca no âmbito virtual

O que permeia este trabalho, além da curiosidade de investigar os procedimentos técnicos do processo de criação do palhaço, é também a curiosidade de descobrir como é possível se desenvolver palhaço em meio a um cenário de pandemia. A atual condição em que estamos, é rodeada por diversos atravessamentos que podemos ver como empecilhos. Principalmente por ser um momento de isolamento social e, a essência da arte do palhaço se encontrar no contato com o outro. A relação com o espectador é o que dá vida ao palhaço. É através da escuta e da troca de olhares que o palhaço joga com o seu público e assim, o conquista. A relação estabelecida com o espectador também ajuda o palhaço a se conhecer, a partir do ato de improviso e de seus impulsos internos, o palhaço vai formando sua identidade, aprimorando o seu repertório e sua lógica. A arte do palhaço é a arte da relação, do encontro, dessa forma, a pandemia surge abruptamente e traz consigo o desafio para o palhaço de continuar se relacionando com o outro, mas agora, distante, restando apenas as telas e o mundo virtual.

A prática teatral remota abarca várias questões que, até então, eram pouco pautadas, justamente por não haver necessidade. Em uma conversa virtual³ com Éσιο Magalhães, que ocorreu logo após a oficina do PalhaZoom; Éσιο evidenciou a diferença entre um encontro realizado de forma presencial e um encontro realizado de forma virtual:

“A gente tá se encontrando agora, mas você tá na sua casa, no espaço que você conhece, eu estou em minha casa, no espaço que eu conheço... Por mais que a gente se veja, por mais que a gente se escute, por mais que a gente tenha até a noção volumétrica pela questão da imagem do seu rosto, a distância da parede, a gente não tá no mesmo espaço, no mesmo ambiente, na mesma atmosfera.”

Para Éσιο, os trabalhos teatrais que estão sendo realizados virtualmente, não são exatamente teatro, mas tem o mesmo princípio ativo de tal, que neste caso se dá através do encontro e da comunicação. É a partir da vontade intrínseca de querer estar junto do outro, dividindo o mesmo espaço e compartilhando a mesma experiência que surgem iniciativas cercadas pelo desafio de ultrapassar barreiras. Ao questionar Éσιο sobre as possíveis dificuldades da transição de seu trabalho clownesco para o âmbito virtual, se fez presente a contradição de o trabalho do palhaço precisar da exposição de quem o faz, mas estarmos o experienciando em um local confortável onde não há exposição, nossas casas. De acordo com Éσιο, é um desafio encontrar o seu palhaço, uma figura própria e singular, dentro da plataforma virtual.

O professor exemplifica dizendo que, se eu vou até o Barracão⁴ para fazer um curso, no qual é um local consagrado para o aprendizado, para a experiência teatral, um local com apenas um foco, é muito diferente a ter a experiência online, pois o estar em casa traz consigo vários atravessamentos além dos necessários, como por exemplo: estou em aula, sentada no mesmo sofá em que como pipoca assistindo a um filme, alguém pode passar atrás de mim a caminho da cozinha. É um lugar caracterizado como meu, protegido, um lugar de intimidade, o que torna mais difícil desprender-se de todos esses aspectos, para assim, abrir-se ao ridículo e à

³ Através da plataforma StreamYard, no dia primeiro de dezembro de 2020, realizei uma entrevista com Éσιο Magalhães, com foco nos impactos da pandemia em seu trabalho e na palhaçaria.

⁴ O Barracão Teatro, grupo fundado em 1985 e localizado em Campinas, é um espaço de pesquisa e criação cênica, que tem como base o teatro popular e o trabalho com máscaras teatrais.

exposição de si. Através de sua metodologia Ésio então, busca driblar os desafios e fazer com que um espaço de risco e exposição seja instaurado em suas aulas no *PalhaZoom*, de uma forma efetiva e concreta.

Ao longo das aulas individuais do LAB 2 com a Rafa, emergiu a discussão sobre as diferenças de iniciar um processo de construção de palhaço de forma presencial e de forma online. A Rafa comentou que, no curso online acabamos aprendendo a partir de um vocabulário imagético, que por si só é de extrema pessoalidade e faz com que o processo se limite ao nosso ponto de vista. Penso que, ir em busca de seu palhaço em tempos pandêmicos pode ser um processo solitário de diversas formas, mesmo que haja relações através de videochamadas, não é possível dizer que é o mesmo que olhar nos olhos de alguém ao vivo e a cores, sentindo a respiração da pessoa, sentindo seu cheiro, compartilhando o mesmo espaço. Presencialmente, seria uma experiência sensorial que faria toda a diferença no desenvolvimento do aprendiz de palhaço.

Mas assim, como a docente e pesquisadora em Artes Cênicas Cibele Simões comenta no ECA Debate⁵, temos que enfrentar na ação e não na negação o atual momento histórico. A realidade está posta, com o que temos ao nosso alcance temos que seguir em frente, na adaptação, na reinvenção. O âmbito virtual nos possibilita o fenômeno de estar ao vivo, longe no espaço, mas síncronos no tempo, compartilhando o mesmo instante, propiciando a sensação de estar, de entrar em cena, de se sentir visto e escutado, estando presente e trocando com o outro.

Desenvolver um processo de criação de palhaço em plena pandemia é uma experimentação solitária, mas isso não faz com que seja pior ou melhor que uma experiência presencial, o ponto é que são processos e formas de condução e criação distintas.

2.2 “PalhaZoom: em tempos de corona”, com Ésio Magalhães

Ésio Magalhães é ator, palhaço, pesquisador teatral e sócio fundador do Barracão Teatro. O curso “*PalhaZoom: em tempos de corona*” foi ministrado por ele e tinha como objetivo apresentar a linguagem clownesca para quem tivesse interesse.

⁵ ECA Debate é uma série de encontros virtuais realizados pela Escola de Arte Dramática – USP, que reúne pesquisadores e artistas para a discussão de variados temas através da plataforma digital do YouTube. O debate online citado tinha como temática o “Teatro remoto e a presença virtual”, no dia 21/10/20, mediado pelo professor Luis Fernando Ramos.

Eu sempre fui tímida na realização de improvisações, tanto que já havia estabelecido a mim mesma que não gostava de improvisar e muito menos de me experimentar na comédia; muito disso partiu pelo fato de eu não me achar engraçada e pensar muito antes de fazer, deixando de lado a “preocupação” de fazer certo ou errado prevalecer de forma que resultava na trava de mim mesma.

Assim, eu tentava fugir de situações em que a improvisação e a comicidade se faziam presentes. Ao estudar sobre palhaço pude entender que a comicidade surge a partir das características de cada um e, que faz parte de seu trabalho utilizá-las como ferramenta para o seu processo de construção. Então, para experienciar o *PalhaZoom*, procurei desde o começo permanecer aberta ao jogo e aos estímulos dados, na tentativa de não me permitir racionalizar demasiadamente e sim, experimentar sem amarras e principalmente sem receio de possíveis julgamentos. O fato de ninguém da turma me conhecer foi fundamental nesta questão. Ali surgiu o início de uma Eduarda que faz e depois pensa, destemida de erros e pensamentos julgadores.

Segundo Ésio, o palhaço representa o que nós somos verdadeiramente, ele expõe o lado estúpido do ser humano e evidencia as suas fragilidades. Portanto, a máscara do palhaço não cobre, mas sim, dilata as características. Palhaço é transparente, não tem filtro algum e, de acordo com o professor, dança os seus sentimentos, exteriorizando o seu estado de ânimo através da corporeidade. Para Ésio, o estado de ânimo do palhaço é a sua chama, ele acredita que deve ficar transparente no corpo do palhaço o seu interior, o que se passa dentro.

Durante o curso, o estado de ânimo de cada um dos alunos sempre foi levado em consideração, pois era uma ferramenta de experimentação e conhecimento do ofício do palhaço. Éramos convidados a sentir e expressar com sinceridade como estávamos nos sentindo naquele momento. Em uma das aulas, ao invés de dizermos como estávamos nos sentindo, fomos estimulados a dançar os nossos sentimentos, agindo como se estivesse tocando constantemente uma música dentro de nós.

Foi novo para mim lidar diretamente com os meus sentimentos em sala de aula, principalmente virtual. Houve dias em que o desânimo prevalecia. O curso ocorreu durante um período de difícil adaptação para mim, no qual eu estava buscando encontrar sentido em uma rotina completamente diferente da qual eu estava

acostumada.

Às vezes a tristeza e saudade dos entes queridos eram o meu estado de ânimo e, fazia com que eu não tivesse vontade de participar da aula, acreditando que não seria produtivo participar uma vez que, não estava me sentindo bem e disposta. Me fiz presente da mesma forma e fui convidada a dançar os meus sentimentos, coloquei-os para fora, em movimentos, aceitei o meu estado e brinquei com ele, joguei com ele, me relacionei com colegas que estavam em harmonia comigo e, também os que não estavam. Foi interessante perceber as diferenças de cada um e entender que de fato não existe certo e errado na arte do palhaço, pois é um trabalho sobre si mesmo.

Segundo Bolognesi (2003), os olhos do palhaço são a expressão da sua subjetividade, “eles mantêm um contato direto com os ‘estados da alma’ de cada momento de interpretação” (BOLOGNESI, 2003, p. 183). Os olhos anunciam antecipadamente a transformação que o personagem passará, antecipando também o efeito cômico. Bolognesi enfatiza que, o olhar é aquilo que atravessa, que toca, que liga o interno do palhaço com o externo, portanto é essencial a exploração deste aspecto principalmente para estabelecer uma conexão com o público, fator fundamental. O olhar do palhaço é um olhar de infância, de criança que se impressiona com tudo, assim, Ésio nos convida a pensar sobre olhar como se fosse uma ponte, a qual possibilita a travessia entre palhaço e o público.

Aconteceu uma aula em que o foco era no olhar e realizamos um exercício em duplas em que o objetivo era interagir apenas com os olhos. O jogo era querer algo do colega e tentar conquistar através do olhar, permanecendo aberto ao jogo do outro. Antes de começar, o professor comentou sobre como se dá a troca de olhares pelo computador/celular, já que temos dois focos: a câmera e a tela do computador.

Assim, para dar o efeito de estar de fato olhando para os olhos do colega era necessário olhar diretamente para a câmera, intercalando entre olhar para a câmera e olhar para a tela, para manter o contato com o colega.

Durante a realização do exercício senti certa dificuldade em estabelecer um foco, pois era necessário olhar para a câmera e olhar para a tela quase ao mesmo tempo, para não perder o jogo do colega e manter a interação, tentei me manter aberta e disposta a enfrentar essas dificuldades, não deixando-as interferirem em meu desempenho nas experimentações, pois apesar das limitações, aqueles eram os

meus primeiros momentos como aprendiz de palhaça. Tive uma ótima relação com a minha parceira de cena, sinto que tivemos uma longa conversa de olhares, ela estava aberta ao meu jogo e eu ao dela, exploramos de diversas maneiras o nosso corpo na tela e fomos aos poucos nos conquistando.

Foi interessante perceber o impacto das minhas ações nas reações dela e vice-versa, uma coisa desencadeia outra e as possibilidades de jogo se multiplicam. Mesmo com as dificuldades iniciais foi possível se acostumar e entrar em um certo "ritmo do olhar".

Ésio acredita que, o palhaço deve ter uma escuta ativa, sendo esta de forma interna e externa. Para ele, o palhaço deve permanecer em um lugar de disponibilidade e atenção constante, deixando-se afetar a todos os estímulos externos que surgem, é sobre uma escuta, não apenas de captação de sons, mas também de entendimento do que está ao seu redor. O professor exemplifica trazendo a ideia de que o palhaço é uma esponja e a escuta é a água que o penetra, o palhaço deve absorver tudo ao seu redor assim como uma esponja.

Sendo assim, foi realizado um exercício com o objetivo de exercitar a escuta. Um integrante do grupo, com seu nariz vermelho, deveria fechar os olhos e o restante escolher uma imagem, uma movimentação, ou, uma pose a qual a pessoa de olhos fechados deveria adivinhar. Para conseguir saber qual era a pose que o grupo havia escolhido, o palhaço deveria ficar atento aos sinais que o grupo dava. Quando chegou minha vez, dividi esse momento com uma colega, juntas tínhamos que conseguir descobrir qual era a pose que o grupo havia nos escolhido. Para isso, era necessário experimentar diversas poses, em diversas distâncias e formas, permanecendo atenta aos sinais que eles davam, que possibilitavam saber se estávamos indo para o caminho certo ou não.

Houve uma relação engraçada e contraditória entre mim e minha dupla, pois eu estava focada em descobrir a pose e, assim, tentava experimentar ao máximo as poses de acordo com os sinais da turma. Era possível perceber quando eu fazia algo e estava completamente distante do que era, bastava observar a reação dos colegas. Minha dupla estava completamente perdida e atrapalhada, ela fazia uma pose e a reação da turma era negativa, o que queria dizer que não era aquilo, era necessário mudar, fazer algo diferente, ela insistia nos erros e se distanciava cada vez mais do

acerto. Entre acertos e erros, causamos o riso em toda a turma, porém nosso tempo acabou sem que conseguíssemos chegar no objetivo.

Ésio comentou que, nesse exercício estabelecemos uma relação interessante, beirando a dupla clássica de palhaços: o Clown Branco e o Clown Augusto. Para Bolognesi (2003), o Clown Branco tem como característica a boa educação e a fineza em seus gestos, já o Clown Augusto é acompanhado pela inaptidão generalizada, sendo sempre associado à estupidez.

De acordo com Bolognesi (2003), essas máscaras cômicas acabam representando a sociedade de classes, o Clown Branco é o dominante e o Clown Augusto é o dominado, o Branco é a voz de ordem e o Augusto o marginal. Apesar da comparação com a dupla Branco e Augusto, Ésio deixou claro que a singularidade de cada um é o mais importante no trabalho clownesco. Ele acredita que o aprendiz de palhaço vai seguir passos que já foram seguidos, mas que é necessário não esquecer do que o faz ele, especificamente, se divertir em contato com o outro, não precisando haver regras rígidas em relação aos tipos de palhaço que cada um deve ser, pois é possível transpassar por todos e tê-los como referência.

Ao observar a realização desse exercício, foi possível perceber a dificuldade que é ter uma escuta ativa, uma escuta que seja capaz de decifrar a reação dos outros e utilizá-la ao nosso favor na cena/jogo. O exercício cobrava do aprendiz um estado de atenção constante, para assim, conseguir alcançar o seu objetivo. A performance do palhaço, portanto, também cobra esse estado de atenção e escuta, tendo como objetivo a conexão com o público e a comicidade.

A experiência do *PalhaZoom*, em geral foi muito enriquecedora em minha trajetória e sinto que, como primeiro contato com a linguagem, foi ideal para mim. Entre momentos de teoria e prática, absorvi a essência do clown e dei um passo a caminho da minha própria palhaça. Tive espaço e tempo para me experimentar e consegui me desamarrar de minhas próprias limitações com calma. Sou grata ao Ésio e a turma, que me acompanharam e proporcionaram momentos de diversão, aprendizagem e autoconhecimento.

2.3 “LAB Online Estado de Palhaç@”, com Rafaela Azevedo

Rafaela Azevedo é atriz, palhaça, criadora e diretora do Laboratório Estado de Palhaça@. Através da rede social Instagram pude conhecer seu trabalho e lá podemos encontrar conteúdos predominantemente da Fran, sua palhaça. De primeiro momento, fui cativada pela Fran, com seu carisma, seu jeito específico de falar e principalmente pelas suas temáticas. A existência da Fran mexe com a masculinidade frágil e toca em questões pertinentes sobre ser mulher através do humor.

A experiência do LAB foi dividida em dois módulos virtuais, o primeiro realizado em 2020, e o segundo em 2021. Sendo encontros gerais e individuais, neste curso foi trabalhado os princípios da palhaçaria e a investigação do estado cômico através de uma abordagem que preza o prazer e a individualidade.

O primeiro encontro individual foi focado em minha história. A Rafa fez perguntas relacionadas à minha infância, conduzindo a conversa para que ela pudesse me conhecer melhor. Pude me sentir ouvida e muito confortável, tanto que não deu vontade de parar de falar. Nosso diálogo foi fluido e surpreendente, foi gostoso contar minha história para alguém que não me conhecia, principalmente, por ela parecer estar bastante interessada.

O objetivo desse encontro era ela saber de onde venho e como sou, para assim guiar o meu processo de forma coerente, entendendo meus limites e jeitos. Segundo Rafa, o período da infância é importante para acessar o nosso “eu palhaça”, lá habitam alguns traços da nossa personalidade que ao longo do tempo foram minimizados ou reprimidos pelas máscaras sociais, ali é onde está o nosso lado puro, inocente e ingênuo. No encontro posterior ao citado acima, Rafa questionou a turma sobre como tinha sido a experiência de se abrir com ela, já que assuntos íntimos haviam sido abordados e muitos da turma, assim como eu, não se conheciam antes. Todos concordaram que foi de extremo conforto, e a professora então disse que, apesar de ela estar de fato interessada na conversa, o conforto que sentimos ao nos abrir com ela estava relacionado diretamente com a maneira que ela se portou diante de nós. Com uma linguagem corporal que transmitia atenção e disponibilidade, era sinalizado que estávamos em um lugar de proteção e interesse. Rafa também conduzia a conversa com perguntas de confirmação a partir do que havíamos falado e isso inconscientemente fazia com que nos sentíssemos ouvidos.

De acordo com Puccetti (2017), o mestre maior do palhaço é o público. Pelas reações da plateia é possível perceber se o palhaço acessa o seu público ou não, se causa riso, se emociona e etc. O público, assim como no último exercício relatado no

subcapítulo anterior, vai dando pistas para o palhaço se ele está indo no caminho certo, ou não.

O palhaço tem que conquistar o público e conduzi-lo ao seu universo, há uma relação a ser construída e requer ao palhaço uma escuta ativa e perspicaz. Assim como a Rafa, de maneira cuidadosa, conduziu a turma para que nos sentíssemos confortáveis o suficiente para nos abirmos com ela. Então, o palhaço deve absorver esse cuidado ao se relacionar com o público. Dessa maneira, Rafa nos apresentou a “técnica do sim”, que consiste em afirmar algo simples em formato de pergunta por três vezes, se a pessoa responder positivamente as três vezes, é sinal de que ela está disposta e aberta à relação.

Bolognesi (2003) utiliza o palhaço Bebé⁶ como um exemplo de domínio pleno do tempo cômico através de uma escuta ativa. O autor cita o palhaço, acentuando o seu mérito por dominar a plateia e a sua percepção aguçada dos momentos de explorar os improvisos e os momentos de relaxamento, tendo controle da hora certa de retomar ao enredo. O autor afirma que o público se deixa levar pelo ritmo empregado pelo palhaço, que complementa suas falas com expressões faciais e corporais, tendo os seus gestos planejados e finalizados, sustentados até o momento necessário. Para ele, "a base desse trabalho é corporal e está fundada na interpretação, que requer um estado de alerta total." (BOLOGNESI, 2003, p. 176).

O trabalho corporal foi a base do LAB. O segundo encontro individual já iniciou no chão e com foco na respiração. Rafa propôs um exercício que consistia em imaginar o ar entrando e saindo por partes específicas do corpo, e então, fomos variando e evoluindo na intenção de chegar em uma respiração profunda e consciente. Aos poucos fui provocada a permitir meu corpo se movimentar no ritmo da minha respiração, explorando o nível baixo, médio e alto. Pude me sentir muito bem na realização desse exercício, consegui manter concentração e sentir minha respiração se expandindo, o que fez com que os movimentos surgissem naturalmente, era como se meu corpo estivesse pedindo para ser movido de acordo com a expansão que o exercício estimulou.

Percebi ali, um campo fértil de criação, no qual o ritmo da respiração

⁶ O palhaço Bebé é o ator José Ricardo de Almeida e faz parte do Circo-Teatro Bebé, circo dedicado exclusivamente à encenação teatral desde 1980.

comandava os movimentos do corpo. Com as orientações de Rafa, fui alcançando uma escuta ativa interna e externa. Com a janela aberta, era possível ouvir o barulho de trânsito e conversas aleatórias na rua e, ainda assim, o ritmo da respiração, internamente, estava ativo, consciente; e a atenção ao que estava acontecendo ao meu redor também. Foi possível sentir meu corpo preparado para o trabalho cênico. Segundo Puccetti (2017), o palhaço tem os seus pensamentos e emoções gravados em partes específicas de seu corpo. Ele não tem uma psicologia estruturada e preestabelecida, portanto, é como se o palhaço “pensasse com o corpo”, aceitando os impulsos que surgem de forma que o corpo, a ação e o pensamento entrem em harmonia.

Depois da experimentação focada na respiração e movimentação, Rafa pediu para que eu apenas entrasse e saísse de cena. Tendo enfatizado que o olhar precisava ser o primeiro foco e que por mais que surgisse a vontade de sair de cena, que eu aguentasse mais um pouco. Entrei em cena com um olhar suspeito e envergonhado, logo se instaurou um desconforto, um desconforto que vibrava em meu corpo todo, causado pela tensão de estar sendo observada. Sustentei o contato visual e explorei a ação de olhar para ela de formas diferentes. Observei meu espaço, em uma tentativa de apresentá-lo através do olhar, senti vergonha e virei de costas, apesar de dar algumas espiadinhas. Fui saindo dando umas “abanadinhas” envergonhadas. Rafa comentou que esse estado de desconforto é algo que permanece, é a essência do estado do palhaço. Como aponta Puccetti (2017), o palhaço é a dilatação de algo pessoal que pede um estado de revelação diante do olhar do outro.

Uma das questões que a Rafa trouxe que mais se destacou para mim, foi o princípio de o palhaço focar em realizar uma ação de cada vez, aproveitando e explorando cada momento, se mantendo presente no aqui e agora e aberto a relação, seja com objetos cênicos ou com o público. Por exemplo, se o roteiro é entrar em cena e sentar-se em uma cadeira, o palhaço vai primeiro entrar em cena focado nessa ação como se não houvesse uma próxima cena predeterminada. Nisso, ele pode estabelecer um jogo de olhares com alguém da plateia, manter, realizar e finalizar, para depois sentar-se na cadeira. Segundo a Rafa, a história do palhaço se constrói através das pequenas relações que vão se estabelecendo.

No decorrer das aulas investigamos a minha palhaça através do trabalho corporal, da exploração dos estados de ânimo, da segmentação das ações e da

relação com os colegas. Aos poucos fui provocada a pensar acerca da estética de minha palhaça. De acordo com a professora, cada palhaço tem o seu universo e é a sua estética que o revela. Bolognesi (2003) se aproxima desse pensamento quando afirma que a impressão visual do palhaço no decorrer de sua performance vai revelando a sua individualidade “de forma a emergir certa identificação entre personagem e autor” (BOLOGNESI, 2003, p. 176). É a partir de um processo de interiorização que é construída a personagem, processo que pode se dar a partir da experiência pessoal do artista como pode ser construído a partir do exercício da imaginação, da observação externa ou de todos juntos, “o palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem”. (BOLOGNESI, 2003, p. 176)

Em um dos encontros individuais, tive como direção entrar em cena para apresentar e explorar as possibilidades de minha vestimenta para a Rafa. Comecei confiante, tinha escolhido experimentar um vestido que foi costurado por uma amiga, especialmente para mim, mas que eu nunca consegui usar por sentir que não tinha nada a ver comigo e por me deixar insegura em relação ao meu corpo. Era um vestido rosa, extremamente justo, com as costas abertas e as mangas transparentes. Pareceu perfeito para a minha palhaça, que parecia se aproximar de mim por meio das minhas inseguranças e contradições de meus gostos usuais, emergindo um lado mais extravagante e ousado. A confiança que eu citei que sentia no início, não durou um minuto. Logo Rafa pediu para que eu continuasse a cena falando em francês. No momento em que ela falou isso, congelei e a vontade de sumir predominou meu corpo. Os pensamentos de que não sou boa improvisando, que não sou engraçada, que não tenho jeito pra isso dominaram meu pensamento e eu decidi abraçar o meu “não jeito” e “não graça”, que acabou sendo uma melhor escolha do que fechar o computador e fingir que a internet falhou a conexão.

Inventei um sotaque francês à base de “la la le le li li ló lá”. Foi terrível. Eu estava nervosa, suando, com uma energia intensa em um estado que me desconcertou. Tentei mostrar algumas possibilidades da minha roupa, que subia o tempo inteiro quase me deixando pelada, não me atentei ao meu corpo, aos movimentos, olhar e muito menos à minha respiração. Realmente senti que o meu tapete havia sido puxado. Para finalizar a cena do desastre, fiz uma mágica que não deu certo, na verdade, deu tão errado que a Rafa nem entendeu que eu estava

fazendo uma mágica.

Apesar de não ter realizado o exercício da maneira que eu esperava, foi um grande aprendizado. A partir dessa experiência, comecei a perceber e entender alguns aspectos sobre a minha palhaça e a maneira que eu lido com situações de tensão e nervosismo. Surgiu nesse momento o fato de minha palhaça se sentir bonita e querer que os outros pensem isso também. Ela tenta impressionar, mas não consegue e nessa tentativa se atrapalha e acaba resultando no efeito contrário: toda borrada de maquiagem, descabelada e com a roupa bagunçada.

O LAB proporcionou uma experiência que me levou a conexão com a minha palhaça de uma forma desafiadora e prazerosa. Através das práticas corporais propostas, fui capaz de alcançar uma disponibilidade corporal que me permitiu acessar o estado da minha palhaça aos poucos. Finalizei o curso me sentindo feliz e leve, com uma sensação de que foi um processo justo comigo mesma, onde aprendi no diálogo e na ação.

3. Possibilidades de um aprendiz de palhaço pela perspectiva de Ricardo Puccetti

Este capítulo apresenta os possíveis caminhos de iniciação à palhaçaria pela visão de Ricardo Puccetti e suas experiências no Lume Teatro⁷. Trouxe Puccetti para este trabalho, pois em busca de cessar o meu desejo de descobrir como se dava o processo de iniciação e construção do palhaço, o encontrei e, assim, tive acesso a um material que deu respostas às minhas perguntas, fundamentando minha pesquisa.

Puccetti é ator, palhaço, diretor, orientador de atores e pesquisador do Núcleo de Pesquisa Lume Teatro, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Natural de Espírito Santo do Pinhal – SP, é atualmente referência mundial na linguagem clownesca.

O embrião da sua trajetória como palhaço foi a realização de saídas de rua improvisadas. Em sua pesquisa “*A travessia do palhaço - A busca de uma pedagogia*”, Puccetti discorre sobre sua trajetória e a sistematização dos procedimentos de trabalho e construção do palhaço, pesquisa realizada no LUME

⁷ Lume Teatro é um núcleo de pesquisa, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. O Lume é referência mundial em pesquisas sobre a arte do ator.

Teatro, ao lado de Luís Otávio Burnier⁸, um de seus mestres.

Em 1987 na cidade de Campinas, com a intenção de explorar o espaço da rua e todas as suas possibilidades, Puccetti se vestia de palhaço e percorria um percurso de três quilômetros. Inicialmente, a ideia não era causar situação de apresentação, e sim explorar as ações concretas do trajeto através da perspectiva do palhaço.

Puccetti (2017), então, interagia com a arquitetura do espaço, observava as pessoas, realizava ações do cotidiano, explorava as situações que a rua o proporcionava. No decorrer dessas saídas, ele foi criando a noção do impacto do olhar do outro e a importância que tem para o palhaço a troca de olhares e o diálogo que se estabelece a partir disso. Segundo o ator, ele começou a ter noção do foco de atenção e, a partir dessa percepção, foi surgindo um breve repertório através da repetição de ações. Assim, Puccetti começou a se permitir gerar situações de apresentação, improvisando no meio de rodas, interagindo com os elementos do espaço e assumindo o estado de ver e ser visto.

Essas saídas, para ele foi uma ferramenta importante para o seu processo de construção como palhaço, esta ação o possibilitou a descoberta de uma série de procedimentos que, agora acrescentam ao seu sistema de trabalho. Com a orientação de Luís Otávio Burnier, Puccetti começou a trabalhar na criação de seu material oriundo, através do material que adquiriu nas ruas, retomando-os e aprofundando-os.

A sua relação com Burnier originou-se no Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP, onde Puccetti era orientado por Burnier em pesquisas sobre a comicidade, a figura do palhaço e o seu processo de construção, pesquisas as quais se estenderam para o LUME Teatro.

3.1 A imersão como uma alternativa de iniciação

Em 1989, Luís Otávio Burnier criou o “*Retiro para Estudo do Palhaço e do Sentido Cômico do Corpo*”, que além de ter sido a base do trabalho como palhaço

⁸ Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi ator, mímico, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Fundador do grupo Lume Teatro, já trabalhou com Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e entre outras personalidades importantes para a história do teatro.

de Ricardo Puccetti, foi um marco na história da arte do palhaço brasileiro. De acordo com Puccetti (2017), foi a partir desses trabalhos sobre palhaçaria que o grupo Lume Teatro se desenvolveu e se concretizou.

O Retiro era um procedimento de iniciação de palhaços que ocorria em um intenso período de 10 dias, em um local privado onde permaneciam apenas os aprendizes e orientadores. O objetivo do Retiro era criar um território onde os aprendizes pudessem se dedicar a construção de seu palhaço em tempo integral, sem interrupções externas, realmente uma imersão no trabalho prático.

Para Puccetti (2017), o princípio fundamental que permeava a condução do Retiro era entender o palhaço como uma pessoa “virada do avesso”, que revela o que oculta perante as relações sociais do cotidiano. Para o autor, o palhaço “é a dilatação de algo pessoal, portanto único, e que pede um estado de revelação diante do olhar do outro” (PUCCETTI, 2017, p. 27). Partindo dessa perspectiva, Burnier radicalizou um exercício de Philippe Gaulier⁹ e criou o exercício “Picadeiro”.

O exercício adaptado por Burnier, tem como base levar ao extremo a situação de exposição e constrangimento, que surge quando o palhaço está de frente a um público, para os aprendizes se depararem com diversas possibilidades e obstáculos que os levam para um outro tempo de ação e reação. Puccetti (2017), acredita que nesse momento surge um ralentar dos impulsos que conectam o palhaço com o seu íntimo, ele exemplifica dizendo que, é como se fosse a sensação de ver o mundo em câmera lenta. Esse outro tempo permite ao palhaço ser afetado, perceber e receber estímulos externos. A sua ação nasce na receptividade.

Em referência à estrutura do universo circense, se faz presente a figura do dono do circo, personagem que para esse exercício foi denominado de *Monsieur Loyal*. Ele é um personagem fundamental e conduz o exercício, formando dupla com o palhaço e, assim, personificando todos os obstáculos que dificultam a passagem do palhaço pelo picadeiro. Segundo Puccetti (2017), *Monsieur* é um espelho para o aprendiz e reflete todas as suas particularidades e fragilidades. Ele simboliza o poder e a verdade absoluta. Portanto, o jogo consiste em: o palhaço pedir emprego para o *Monsieur Loyal* e fazer tudo o que ele mandar, sem contrariar. O trabalho do

⁹ Philippe Gaulier foi um grande palhaço, mestre, dramaturgo e diretor de teatro. É fundador da importante École Philippe Gaulier, na França; estudou com Jacques Lecoq e foi instrutor em sua escola. É considerado uma autoridade no que se refere à arte do “bufão”.

Monsieur é estimular os aprendizes provocando-os, na intenção de ajudá-los na construção de seus palhaços.

Para Puccetti (2017) o palhaço é um ser em constante metamorfose que existe para viver a possibilidade de uma outra perspectiva sobre o mundo, uma perspectiva “ao avesso”, assim, um conflito concreto se estabelece no “Picadeiro”: o choque do palhaço com um poder cristalizado. De acordo com o autor (2017), existe um paradoxo que é o elemento fundamental do trabalho do palhaço, que é o fato de, se o *Monsieur* mandar o aprendiz sair do picadeiro, ele “tem” que sair ao mesmo tempo que “não pode” sair, “pois para o palhaço o picadeiro é o que a água é para o peixe” (PUCCETTI, 2017, p.28). Portanto, faz parte do ofício do palhaço lidar com esse conflito e achar maneiras de permanecer no picadeiro, nunca perdendo o prazer de brincar, mesmo diante de dificuldades.

Através das metodologias utilizadas no Retiro, Puccetti proporciona em sua pesquisa o acesso ao conhecimento de diferentes procedimentos para conhecer e aprofundar as potencialidades cômicas de cada corpo, a partir da amplificação das peculiaridades próprias de cada um.

3.2O treinamento do clown: tópicos gerais

Como aponta Puccetti (2017), é essencial para o desenvolvimento da comicidade um “corpo que brinca”, o jogo com o público, a realização de procedimentos técnicos, a clareza dos porquês de cada ação realizada e a necessidade íntima que move cada palhaço. Para o autor, o “corpo que brinca” é o instrumento de trabalho do palhaço, pelo qual estabelece sua conexão com o público, utilizando sua lógica, seu repertório, seus procedimentos técnicos e jogo. É “um corpo que é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo” (PUCCETTI, 2017, p. 23). Impulsos que se concretizam obedecendo três parâmetros: treinamento corporal, treinamento energético e ações físicas concretas.

Puccetti (2017) destaca três questões fundamentais que surgem quando ele tenta passar a sua experiência para aprendizes de palhaço “como o aprendiz desenvolve e revela um estado de presença?”, “o quê ele faz em cena e como sua atuação se torna cômica?” Para ele, as respostas podem ser encontradas no trabalho corpóreo e no jogo com o outro.

Partindo desta perspectiva, onde a exploração da corporeidade individual é essencial, Luís Otávio Burnier e Ricardo Puccetti adaptaram exercícios clássicos do *clown* e criaram o seu treinamento para tal criação consistindo em:

1) Treinamento corporal técnico: uma etapa inicial que trabalha elementos básicos do ator. É uma preparação para o aprofundamento do *clown*, mesmo sendo um trabalho técnico seu aspecto formal fica em segundo plano, pois o objetivo principal é encontrar o “corpo que brinca” dos aprendizes. Exemplos: saltos, enraizamento, gravidade, impulsos, dança dos ventos etc.

2) Treinamento energético: o treinamento energético é um trabalho de exaustão física, que tem como objetivo proporcionar um mergulho intenso no interior de quem o experiencia. Uma variação do treinamento energético é a “dança livre”, em que cada um cria uma “dança estranha” e expressa o seu estado de consciência do momento. “[...] o importante é estar presente no que se está fazendo e a conexão com as sensações internas que impulsionam a dança” (PUCCETTI, 2017, p. 109). Neste tópico é indicado desmembrá-lo em diferentes focos e variações. Exemplos: dança dos saltos, dança das articulações, dança dos olhos fechados etc.

3) Ações físicas concretas: é um estudo prático de ações cotidianas com foco em explorar todas as possibilidades das ações. Exemplos: andar, correr, saltar, girar, parar, olhar, deitar-se, apoiar-se, etc. “O aprendiz acentua suas peculiaridades, mas sem exagerar e estereotipar, para não perder o contato com a sutil sensação de seu andar cotidiano.” (PUCCETTI, 2017, p. 45)

4) Estados de espírito: descoberta e exploração da corporeidade dos sentimentos e emoções.

5) Trabalho com objetos.

6) Entradas e saídas: pesquisar diferentes maneiras de entrar e sair de cena, descobrindo estratégias para conquistar o público. Exemplos: entrar em cena e sair, entrada para realizar uma ação específica, entrada com estados de espírito, entrada com objeto.

7) Diferentes situações: circunstâncias que incentivam o palhaço a se mostrar. Exemplos: refeições, festa, serenata, desfiles etc.

8) Exploração vocal: improvisar com a voz, descobrir sons para os sentimentos, imitar e tocar instrumentos, descobrir a corporeidade do som produzido

etc.

9) Gags: criação de gags.

4 Relato de experiência do processo prático: iniciação e criações¹⁰

O presente capítulo é caracterizado pelo relato do processo de experimentação da linguagem clownesca desenvolvido a partir dos procedimentos de iniciação propostos por Ricardo Puccetti (2017), junto das experiências vivenciadas com Ézio Magalhães e Rafaela Azevedo. Também faz parte deste processo adaptações e práticas adicionadas por mim e Kelvin Marum Machado¹¹ que, a partir das nossas vivências e necessidades, investigamos o que poderia funcionar melhor para nós nesta prática.

A intenção é relatar de que forma o trabalho prático ocorreu até então, já que, ainda está em andamento e continuará, mesmo com a finalização desta pesquisa.

Conforme anteriormente mencionado, está entrelaçado neste trabalho os impactos da pandemia do COVID-19. Embora neste momento com a vacinação em andamento, ainda estamos em uma situação na qual a população não está completamente vacinada e o vírus continua em evolução e transmissão. Tendo ainda presentes as medidas de proteção indicadas pela OMS, como o uso de máscaras e evitar aglomerações. Dado o cenário, desde o início desta pesquisa eu estava ciente que a sua realização seria inteiramente durante o período de isolamento social, no qual, por segurança estabeleci que minhas relações seriam online.

Durante o período de isolamento, com o passar dos meses, muitas coisas mudaram, inclusive a minha moradia. Assim, mudei de casa e despretensiosamente, em minha nova casa, encontrei um parceiro de cena. Alguém também interessado em explorar a palhaçaria pela primeira vez no contexto pandêmico. Então, convidei meu amigo Kelvin Marum Machado, que também fez o “LAB Estado de Palhace”, para, de forma segura, integrar na parte prática deste trabalho e me acompanhar nessa jornada de descoberta dos nossos próprios palhaços.

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OTn7rqbGI_4

¹¹ Kelvin Marum Machado é cineasta em formação na Universidade Federal de Pelotas. Estudioso da comédia, pesquisador no campo da escrita, cinema e atuação, já fez curtas metragens, escreveu dramaturgias e atuou em teatro.

Desse modo, estabelecemos uma rotina de preparação anterior à experimentação da linguagem clownesca, com a intenção de preparar nossos corpos e alterar nossos estados de consciência do cotidiano em busca do alcance da presença plena no aqui e agora e, conseqüentemente, o estado de nossos palhaços. Os procedimentos utilizados foram a ginástica respiratória de Strêlnikova, prática de yoga e a “dança livre”, indicada por Ricardo Puccetti (2017).

4.1 Método da Ginástica Respiratória de Strêlnikova

O método da Ginástica Respiratória de Strêlnikova foi uma sugestão do Kelvin, pois ele havia realizado um curso online de “Fala Cênica” ministrado por Michelle Boesche e acreditou que poderia acrescentar em nosso processo. Partindo do entendimento que estamos no campo da experimentação, escolhemos praticar este método com a intenção de exercitarmos nossa respiração de uma forma correta, em modo de preparo para a cena.

Através da dissertação¹² de Michelle Boesche dos Santos, tivemos acesso a parte teórica desta técnica, enquanto a parte prática foi guiada pelo vídeo disponibilizado no canal Teatro Studio Gaissionok¹³ do site Youtube, no qual Elena Constantinovna orienta a execução da sequência de exercícios.

De acordo com Santos (2019), Elena Constantinovna é cantora, atriz e professora russa que em 1996 chegou ao Rio de Janeiro. Especializada como professora no campo da “Fala Cênica”, mantém o método da Ginástica Respiratória de Strêlnikova presente em suas práticas e ensinamentos.

O método de Ginástica Respiratória foi criado pela professora de canto Alexandra Severona Strêlnikova e sua filha, Alexandra Nikolaevna Strêlnikova, em meados dos anos 1940. A técnica “consiste em uma sequência de exercícios de respiração coordenados com movimentos corporais” (SANTOS, 2019, p. 27), com o objetivo de limpar e fortalecer o sistema respiratório, exercitando uma respiração

¹² Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas realizada pela Universidade de São Paulo, em 2019. A autora, Michelle Boesche dos Santos, é atriz e pesquisadora. A parte de sua pesquisa sobre a técnica da Ginástica Respiratória de Strêlnikova foi executada a partir de uma entrevista com a professora Elena Constantinovna.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yuTSALkN6UA>

correta e que circula no organismo. É enfatizado por Santos (2019), que a Ginástica Respiratória de Strêlnikova é um procedimento de trabalho muito utilizado na Rússia, porém ainda pouco disseminado no Brasil.

De primeiro momento, colocar em prática esta técnica me causou estranhamento, pois a maneira de respirar é oposta da que eu estava acostumada. A Ginástica Respiratória, assim como Santos (2019) apresenta em seu trabalho e como podemos observar no vídeo, pede uma inspiração com fungadas curtas e bruscas em seguida de uma expiração espontânea/automática. A cada dia de trabalho, consegui sentir aos poucos que estava me habituando com essa técnica de respiração e, também senti um certo alívio em relação à minha rinite alérgica, que é algo que me acompanha diariamente, principalmente no inverno. Aconteceu em muitos dias de trabalho de minha rinite alérgica destacar-se mais do que a minha palhaça, fazendo com que eu espirrasse e assoasse o nariz praticamente todo o tempo. No decorrer das experimentações, consegui perceber que o método da Strêlnikova realmente fazia diferença nesse aspecto. Para mim, serviu como uma forma de limpeza nasal, era como se eu preparasse o meu nariz para não incomodar mais. Também senti diferença na expiração passiva, que é algo importante na fala cênica, antes eu encontrava certa dificuldade, tentava soltar todo o ar de forma consciente enquanto falava, mas não dava certo.

É importante para o palhaço ter consciência de sua respiração e, portanto, respirar bem. A respiração pode ser uma ferramenta de conexão com o momento presente e a Ginástica Respiratória nos apresenta uma forma diferente de respirar que auxilia não só no trabalho artístico, mas também na saúde do sistema respiratório.

4.2 Prática de Yoga

Kelvin e eu, decidimos incluir o yoga em nosso processo porque temos essa prática inclusa em nosso cotidiano e desfrutamos e reconhecemos sua eficiência em nosso bem-estar, físico e mental. Pela Universidade Federal de Pelotas, experienciamos o yoga durante seis meses, de forma presencial, porém quando iniciou a pandemia acabamos conhecendo e praticando pelo canal do Youtube Pri

Leite Yoga¹⁴.

A prática de yoga para este trabalho foi realizada através de aulas online da yogini Priscilla Leite, que estão disponíveis gratuitamente na internet. Priscilla Leite é professora de yoga com cursos de formação em diversas modalidades, como Bhakti Yoga Vinyasa, Hatha Yoga, Yoga Nidra, entre outros. Simpatizei com a professora pela sua delicadeza ao conduzir as aulas e, principalmente, por sua responsabilidade. É evidente o cuidado de Priscila Leite ao guiar as aulas e sua consciência em relação a disponibilizar na internet um material prático que se realizado de forma incorreta, pode acarretar sérios problemas.



Figura 1 - Prática de Yoga. (Foto: Thamires Seus)

Tudo é sempre explicado com muita calma a partir da perspectiva de que cada um tem o seu corpo, e que cada corpo funciona de formas diferentes, portanto, é necessário respeitarmos os nossos limites, aceitar e fluir com o processo de desenvolvimento. Na condução das asanas/posições, Leite sempre se atenta aos detalhes e nos apresenta maneiras distintas de realizá-las, nos dando a oportunidade de adaptar a proposta ao nosso corpo. Em seu canal no Youtube há gratuitamente aulas inteiras¹⁵ sobre cada posição, visando facilitar o entendimento e a forma correta de executá-la, esclarecendo seus ângulos, especificidades e variações.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/c/PriLeiteYoga>

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLnXTMjA8X5IfcftO0N1Lr1JcjxARyYcM>

O ator e professor de yoga Almir de Carvalho, em sua dissertação de mestrado enfatiza os aspectos positivos da prática de yoga como preparação para a cena teatral. Para Carvalho (2019), o yoga exercita a fluidez do corpo e mente, a concentração, e a libertação muscular. “O yoga busca o natural, o orgânico, busca resgatar aquilo que o ser humano perdeu em consequência da luta do dia a dia e das crenças equivocadas de que somos separados do outro e do todo”. (CARVALHO, 2019 p.9)

Relaciono esse pensamento de Carvalho com a arte de ser palhaço, em que é justamente sobre resgatar aquilo que tendemos a perder pelas convenções sociais, e se relacionar consigo, com os outros e com tudo o que estiver ao seu redor. A força do palhaço está na simplicidade de se fazer presente e de estar aberto e atento às relações.

Segundo Carvalho (2019), o yoga através das posturas (asanas) proporciona a quem pratica a capacidade de desenvolver um corpo saudável, com mais energia, flexibilidade e pronto para responder às exigências da vida e também do fazer teatral, possibilitando o acesso a inspiração criadora do praticante.

Praticar yoga se tornou essencial em nosso processo, sinto em meu corpo os efeitos da prática logo em seguida, dada a constância semanal, percebo avanços em minha flexibilidade e concentração. O yoga amplia o nosso estado de consciência e escuta, é um meio de conexão com o momento presente. Após as práticas me sinto revigorada e disponível, tanto corporalmente como mentalmente.

Assim, o yoga como um procedimento anterior à experimentação da palhaçaria se mostrou primordial neste trabalho.

“O yoga pretende resgatar o estado natural do ser humano que é a felicidade. Veja as crianças brincando, este deveria ser o estado de espírito apropriado à vida”. (CARVALHO, 2019, p. 27)

4.3 Dança livre

A dança livre, como dito anteriormente, é um procedimento elencado por Ricardo Puccetti (2017) que tem como intuito expressar fisicamente o aqui e agora do aprendiz. É um momento de concentração e conexão com os nossos impulsos internos. “Em um primeiro momento não importa a forma, mas seguir o impulso e

“brincar com o corpo” (PUCCETTI, 2017, p. 109).

A cada dia de trabalho, eu e Kelvin estabelecemos diferentes estímulos para a realização da dança livre. Intercalamos com variações em que o foco era explorar através da dança as articulações, níveis, ritmos, saltos, olhos fechados. Também utilizamos as práticas “5 Ritmos” e “Body Parts”¹⁶ criadas pela dançarina e musicista Gabrielle Roth, que mesclam a movimentação corporal com meditação.

Então, tornou-se fundamental essa prática em nosso trabalho, o fato de dedicar um tempo apenas para expressar corporalmente o meu estado de ânimo, fez toda a diferença. Para mim, era um momento de energizar e liberar qualquer pensamento ou algo que me distanciasse do aqui e do agora. Vejo como uma preparação para alcançar a energia que o palhaço pede, uma prática que me deixa em prontidão para o trabalho.

Como é algo que exige esforços físicos, me auxiliou no conhecimento do meu corpo e de meus próprios limites. Também serviu para eu perceber que, no decorrer dos dias, as partes do corpo que eu tendo a mexer mais do que outras, as movimentações que eu já estou acostumada a fazer, movimentações que repito a cada dia de trabalho. Percebi isso, por exemplo, por sempre um dia após ao da prática, sentir o meu quadril dolorido, pois é a parte do corpo que eu descobri ter mais tendência a mexer; é a parte que normalmente guia a minha dança.

Em vista disso, foi um processo de consciência e expressão corporal que compreendo como importante no trabalho com a palhaçaria. É um momento em que dançamos os nossos sentimentos, através da corporeidade eles externalizam e fluem no ar. É um exercício para o aprendiz de palhaço exercitar a sua transparência, mostrar o que habita dentro por meio do corpo.

4.4 Experimentação da linguagem clownesca

Iniciamos o trabalho prático no dia 18 de agosto de 2021. Com sete horas semanais durante dois meses exploramos o território da palhaçaria, mapeando e aplicando algumas das indicações de iniciação de Puccetti (2017), que foi o ponto inicial para buscarmos o nosso próprio fazer.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fVO6vlacfAI> e https://www.youtube.com/watch?v=CA_RIOzHISI

No primeiro momento, o foco foi em investigar as diferentes possibilidades de realizar ações cotidianas. Procuramos perceber nossas características físicas e maneiras que tendemos a fazer as coisas, para, a partir deste entendimento, acentuar e exagerar nossas peculiaridades. Para Puccetti (2017), esse é o início da teatralização da corporeidade do palhaço.

Dando seguimento ao trabalho com as ações, acrescentamos os estados de ânimo. Assim, tínhamos como estímulo a experimentação das ações com diferentes estados. Por exemplo: caminhar brava, caminhar triste, caminhar feliz, caminhar com medo. Nesse momento, me debrucei na tentativa de expressar em meu corpo os diferentes estados da minha palhaça, e claro, carregando comigo as descobertas que tive nas experiências com Écio Magalhães e Rafaela Azevedo, dando continuidade a elas. Aos poucos, fui experimentando e fixando o que fazia sentido para mim, descobri o corpo da minha palhaça quando ela está brava que, se enrijece, os ombros vão para cima, os olhos cerram e é possível ouvir alguns ruídos internos semelhantes a um cachorro rosnando. Quando ela está feliz é os ombros que conduzem a caminhada, impulsionando os braços que vão de um lado para o outro em um gesto exagerado e às vezes desgovernado. Quando a tristeza toma conta, o corpo amolece, os ombros caem e a coluna arredonda. Com medo, tudo treme sutilmente. E, assim vai, ao mesmo tempo que tento não definir rigorosamente o que surge, acredito que seja interessante aceitar e explorar a fundo os impulsos que se manifestam.

A experimentação das ações cotidianas e dos estados de ânimo permaneceu regularmente em nossos ensaios e, aos poucos, fomos adicionando outros aspectos significantes como: o trabalho com objetos, a feitura de partitura de ações, a relação com o outro, entradas e saídas, e, situações aleatórias que incentivam o palhaço a se mostrar.

O trabalho com objetos, engatilhou bastante material para os nossos palhaços. A primeira proposta com o objetivo de lidar com objeto foi individual. Cada um explorando as possibilidades de seus objetos pessoais. Eu tinha a minha bolsa, o meu casaco, um batom e um espelho. Kelvin tinha uma pena, uma luzinha que era feita de microfone e um caderninho.

Em seguida, testamos a ação de entrar em cena e defrontar-se com uma taça.

O estímulo era observar a taça e se relacionar, jogar com o objeto. Depois foi posto o desafio de se relacionar com a taça e criar um problema na relação. Após essa experimentação, repetimos juntos. A indicação era eu e Kelvin entrarmos em cena e nos relacionarmos com o objeto, e, um com o outro, buscando também encontrar um problema nessas relações. E com o tempo, fomos desdobrando esse exercício com diferentes objetos e intenções.

Ainda nessa linha, fizemos o exercício que chamamos de “Entradas e saídas em fluxo”, no qual separamos vários objetos aleatórios, misturando também com os objetos pessoais e, rapidamente, um em seguida do outro pegava um objeto, entrava em cena, fazia algo e saía. E assim, repetimos diversas vezes, variando e adicionando diferentes estados e velocidades.

Também brincamos com situações do cotidiano, estabelecendo a situação e entrando em cenas disponíveis para o jogo, e sempre atentos em botar em prática as nuances dos estados de ânimo, a triangulação com nosso “público imaginário” e variações das velocidades das ações. As situações que exploramos foram: estar em casa, festa, entrevistar e ser entrevistado, show de talentos e perseguir-disfarçar.

Nessas experimentações muitas coisas interessantes surgiram e aos poucos Filipa e MM foram se revelando.



Figura 2 - Filipa Mystério e MM. (Foto: Thamires Seus)

A relação que se estabeleceu entre eu e Kelvin foi muito interessante. Nossos palhaços têm vários pontos em comum e isso causou conflitos que estimularam

nossa criação. A competitividade, por exemplo, é uma característica que pertence a nós dois e reverberou em vários aspectos: os dois querem aparecer mais que o outro, um quer ser melhor que o outro em tudo em qualquer situação. O contato com Kelvin em cena, possibilitou na percepção de traços da minha personalidade expressos por Filipa de forma exagerada. A ingenuidade e a crença na bondade das pessoas, é uma delas. A nossa relação também fez emergir o egoísmo que nos habita. Cada um tem a sua personalidade, e cada personalidade têm as suas camadas. Eu e Kelvin, em contato um com o outro, fomos desvendando nossas camadas, percebendo assim, o que é enfatizado e exagerado quando estamos nos experimentando como palhaços. Criamos uma relação quase que simbiótica, na qual um ajudou e instigou o outro a se descobrir e se desenvolver como palhaço. A harmonia e a conexão que tivemos foi algo que notei desde o primeiro encontro. Depois das práticas de preparação, aos poucos, sentimos que conseguimos alcançar o estado de presença necessário. Em todos os encontros se fez presente a sensação do tempo se expandindo, virou rotineiro nossos ensaios ultrapassarem o tempo estimado. Em uma entrega total e através do trabalho corpóreo e do jogo, acreditamos ter encontrado o nosso “o corpo que brinca”.

A partir dos estímulos citados, foi emergindo a personalidade de nossos palhaços e espontaneamente nos deparamos com embriões de cenas, os quais irei compartilhar nos subtítulos abaixo. Entre várias situações que surgiram na nossa prática, fiz uma seleção para descrever aqui, pensando em escolher as que achei mais interessantes e que acredito que expresse melhor nossa relação e personalidades.

4.5 *Affair secreto e Bolsa mágica*

O início da criação destas cenas tem origem nas práticas realizadas no “LAB Estado de Palhac@”, com Rafaela Azevedo. Na investigação da minha palhaça, algo que surgiu desde o início, foi o deboche, de mim mesma em relação a minha aparência e autoestima. Encontrei em Filipa a paixão dela por si mesma, intelectualmente e fisicamente e, de forma exagerada, esses aspectos foram explorados.

A primeira entrada que experimentei e apresentei no “LAB Estado de Palhac@”, foi a que denominei aqui como "Affair secreto". Essa cena, foi a que escolhi gravar e apresentar como mostra do processo¹⁷. No decorrer das práticas, trabalhei nela, explorando suas diferentes possibilidades e logo apresentando ao Kelvin, buscando formas de estimular a interação com ele, que era meu público.

Filipa entra em cena sem perceber o público, feliz e com os olhos fixados em um pequeno espelho, ela passa a se observar e se arrumar. Logo em seguida, a intenção do olhar para o espelho muda e Filipa passa a flertar. Ela seduz a si mesma, mordisca os lábios, pisca um olho e manda beijinhos. Depois de um momento de preparação, finalmente ela cria coragem e beija o espelho apaixonadamente. Em um ato de empolgação, cai de joelhos beijando o espelho até ficar de bruços no chão, movimentando as pernas de um lado para o outro em um gesto de entusiasmo.



Figura 3 - Filipa Mistério. (Foto: Thamires Seus)

Entre suspiros de emoção e alívio, a ideia de avançar um passo na relação com o espelho surge e Filipa, lentamente, se aproxima pronta para dar um intenso beijo de língua. Um segundo antes de conseguir realizar seu desejo, ela percebe o público e então congela. Aos poucos vai se levantando e o constrangimento toma conta de sua existência. Disfarçadamente ela pega o espelho do chão, despede-se

¹⁷ Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1QMuhrZwWTSiOuOJ4Jn6EUHDEIARSu3OI/view?usp=sharing>

e o guarda na bolsa.

No vazio de não saber o que fazer diante do público e na tentativa de desprender-se da vergonha e distraí-los, Filipa tenta chamar a atenção para sua bolsa prateada que, segundo ela, é mágica e nos oferece aquilo que mais precisamos. Para estimular o potencial mágico da bolsa, a palhaça expressa que é necessário realizar algumas ações, como um ritual para conectar-se com a bolsa.

A partitura de ação trabalhada nesse momento consiste em movimentos de balanço com a bolsa nos pulsos e mãos, harmonizando os movimentos com o corpo, como se fosse uma dança guiada pela bolsa. Por último, Filipa salienta que é necessário sentir a bolsa fisicamente e, assim, ela passa a bolsa por todo o seu corpo. Depois de feito, chegou o grande momento: abrir a bolsa.



Figura 4 - Filipa Mystério e Bolsa Mágica. (Foto: Tamires Seus)

Filipa abre e fecha, várias vezes, cada vez tendo uma reação diferente. Quando finalmente se sente satisfeita com o que a bolsa a apresenta, ela tenta pegar, e a partir disso, várias movimentações surgem, como se a bolsa tivesse vida

e se movesse no espaço com a mão da palhaça dentro. Quando finalmente ela consegue tirar a mão, o objeto que a bolsa lhe oferecia era um batom vermelho.

Alegremente, ela começa a passar o batom em seus lábios, enquanto expressa o quanto a cor do batom cai bem nela, o quanto ela sabe passar batom, o quão bonita ela é etc. Ao finalizar a ação de passar batom e falar, a palhaça fica toda borrada, mas não percebe e, assim, sai de cena se sentindo linda e contente.

É importante salientar que estou em um momento de iniciação e experimentação, por mais que para gravação da cena eu tenha ensaiado e trabalhado a repetição, faz parte desse momento não recusar os impulsos que surgem. O vídeo é uma gravação de uma cena teatral com a intenção de capturar a efemeridade do teatro; escolhi apresentar e gravar apenas uma vez. Muitas coisas diferentes aconteceram e não saíram como previsto, mas continuei até o fim, aceitando as interferências e me permitindo improvisar a partir delas.

O fato de a cena não ter saído da maneira que eu planejeva, me fez lembrar que isso faz parte da experiência teatral, que faz com que o que aconteceu naquele exato momento seja único e, portanto, especial.

4.6 A bolsa que desaparece

“A bolsa que desaparece” surgiu a partir do estímulo de se relacionar com um objeto em dupla.

O início da cena tem foco em Filipa que mostra para o público a sua bolsa e suas possibilidades de uso. MM entra em cena e tenta chamar a atenção, mas acaba sendo ofuscado por Filipa, que está empolgada e ignora o colega. Em meio de gestos exagerados e diversas poses com a sua bolsa, a palhaça comenta que sua bolsa também é mágica, o que faz chamar a atenção de MM. Assim, o palhaço pede emprestado e Filipa, recusa sem hesitar. MM então encontra formas de roubar a bolsa disfarçadamente e falhando várias vezes.

Em uma última tentativa, ele tenta interessar Filipa comentando com a plateia que ele também tem um objeto mágico, entretanto, ela não dá ouvidos. O palhaço então, já conhecendo sua colega, sabendo como conquistá-la disse que a pena mágica, se usada de forma correta, tinha o poder de deixar as pessoas mais bonitas.

Logo Filipa se interessa e se mostra disposta a tentar.



Figura 5 - Filipa Mystério e MM em "A bolsa que desaparece". (Foto: Thamires Seus)

MM com más intenções, disse que a palhaça precisava se preparar e ficar com as mãos livres para segurar a pena e se entregar ao momento. Como orientado, Filipa deixou sua bolsa no chão e pega a pena, MM avisou que para a mágica dar certo, era necessário fechar os olhos e passar a pena no lugar em que gostaria que ocorresse a mudança e principalmente: pensar positivo. Filipa estava empolgada e o palhaço foi aprofundando na questão dos pensamentos positivos, enfatizando que caso tivesse alguma energia ruim, algum pensamento negativo, tudo poderia dar errado. Filipa se sentia pressionada e MM se aproveitava e continuava enfatizando os problemas que poderiam acarretar.

Nesse tempo, em que a palhaça estava de olhos fechados, MM escondeu a bolsa em sua roupa e foi estabelecendo segredos com a plateia, debochando de Filipa que estava fielmente acreditando em tudo que ele dizia. Quando acabou, Filipa foi diretamente em busca de sua bolsa para ver em seu espelho se havia mudanças, mas não a encontrou. MM então, deu a notícia de que a bolsa havia sumido porque ela não tinha pensado positivo o suficiente. Ele também acrescenta que a pena havia passado a mensagem para ele que Filipa estava sendo muito egoísta e má com as pessoas ao seu redor e então que para sua bolsa voltasse, ela

precisava melhorar isso em sua conduta.

A palhaça ficou desolada, em uma cena dramática, deitou-se no chão e anunciou não ter mais forças para nada. MM tentou reanimá-la e disse que ainda tinha chances, mas que ela precisava realizar algumas ações, sendo: oito flexões e oito cambalhotas e no fim dizer em voz alta: “MM é o rei!”. Filipa sem opções, porém um pouco desconfiada, fez o que o palhaço mandou. Ao finalizar, nada aconteceu. MM em um “gesto generoso” disse que ia ajudar e realizar uma cambalhota, neste ato, a bolsa apareceu e Filipa voltou a ser feliz novamente.

A palhaça, em êxtase por ter reencontrado sua bolsa e matando a saudade, foi pega desprevenida quando MM pediu o objeto emprestado e pegou de suas mãos. Filipa não quis emprestar e MM foi enrolando a palhaça e encaminhando-se a saída. O ódio foi tomando conta de Filipa e ela, de forma violenta, pulou nas costas de MM para se vingar e recuperar sua bolsa. Fim de cena.

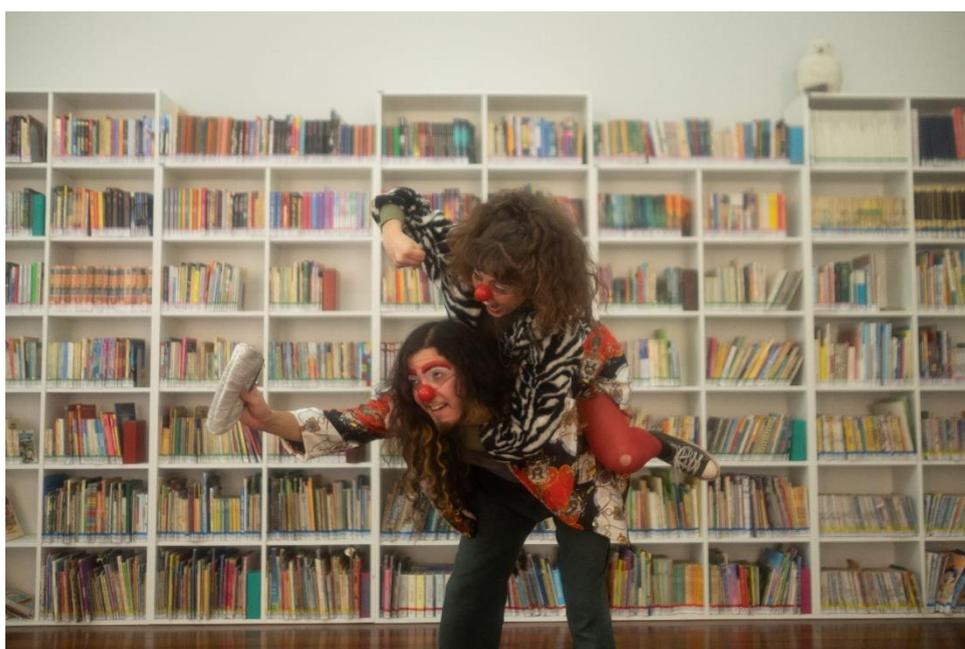


Figura 6 - Filipa Mistério e MM em “A bolsa que desaparece”. (Foto: Thamires Seus)

4.7 Roubo do casaco

Essa improvisação também surgiu a partir do estímulo de se relacionar com um objeto. Com duas cadeiras em cena, a orientação era de que nos relacionássemos com a cadeira primeiramente sozinhos e após um tempo, se perceber no espaço e jogar um com o outro.

Com uma cadeira de cada lado do palco, entram Filipa e MM sonolentos. Em busca de encontrar um lugar confortável para dormir, sentam-se na cadeira, porém ela é dura e desconfortável. Em várias tentativas falhas de conseguir dormir, Filipa tem a ideia de utilizar o seu casaco, que é fofo e macio, como travesseiro. A ideia é bem-sucedida e MM fica com inveja.

Filipa, em sono profundo, não percebe as tentativas de MM de roubar seu casaco.



Figura 7- Filipa Mistério e MM em “O roubo do casaco”. (Foto: Thamires Seus)

O palhaço consegue roubar o casaco. Quando Filipa acorda e percebe, fica furiosa. Ela tenta disfarçar seus sentimentos e trama um plano para recuperar a sua querida vestimenta. O plano era: expressar o medo e agir como se algo perigoso estivesse se aproximando, para assim, assustar MM e pegar seu casaco de volta. Em uma tentativa de instaurar uma atmosfera assustadora, Filipa conseguiu convencer MM a se esconder embaixo das cadeiras para se proteger. Quando o fez, acabou ficando preso e a palhaça se divertiu. Resgatou seu casaco e dançou em cima das cadeiras enquanto MM tentava sair e não conseguia.



Figura 8 - Filipa Mistério e MM em "O roubo do casaco". (Foto: Thamires Seus)

Em nossas experimentações e improvisações, eu e Kelvin, desfrutamos do prazer de brincar. Isso foi o mais satisfatório de todo o processo, aos poucos, pude conhecer minha palhaça e desenvolvendo-a ao mesmo tempo em que me divertia. Aqui descrevi apenas algumas das situações que criamos, mas temos também "A pena mágica", "O caderno de poesia", "A apresentação incrível", "O roubo da cadeira" e o "O caderninho misterioso". Nós criamos um universo nosso, que ainda estamos conhecendo. Sinto que abrimos um portal mágico de nossos palhaços e recém estamos explorando a porta de entrada, ainda propensos a muitas descobertas.

4.8 Em busca da minha pele

Para Puccetti (2017), o corpo do aprendiz do palhaço é um corpo que se encontra em um estado de revelação, assim, vestir e encontrar os elementos que esboçam essa primeira etapa da teatralização da figura do palhaço é uma pesquisa prazerosa e que requer tempo, é um processo. O autor acredita que é necessário acessar a lógica pessoal do figurino de cada palhaço.

“Encontrar a teatralidade da figura do palhaço de modo a realçar a singularidade de cada um, a corporeidade própria e a lógica de relação com o mundo de fora, é um aprendizado de grande valia e um passo enorme rumo à construção do palhaço” (PUCCETTI, 2017, p. 47)

Desde o “LAB Estado de Palhac@”, estou experimentando e permanecendo aberta em relação a escolha da minha vestimenta e maquiagem. Já testei várias roupas, já fiz várias combinações e até costurei para a minha palhaça, mas até então tudo é provisório. Como estou em um momento de iniciação, acredito que esse aspecto pede um tempo maior de investigação.

A vestimenta do palhaço é um elemento cênico, o meu casaco, por exemplo, é a única coisa fixa para a Filipa, e com ele ela realiza diversas ações que acrescentam em meu repertório, assim como a bolsa.



Figura 9 - Elementos cênicos. (Foto: Thamires Seus)

Com a maquiagem foi a mesma coisa, eu e Kelvin, uma vez por semana, antes dos ensaios nos dedicávamos à experimentação da maquiagem e ao decorrer fomos definindo o que mais nos agradava. Bolognesi (2003), vê a maquiagem do palhaço como algo especial, pois ela é concomitantemente a expressão de uma individualidade e um conteúdo reconhecido coletivamente (um tipo cômico). Para ele, o ato de vestir-se e maquiar-se tem uma função essencial na composição do palhaço e é um momento de introspecção, o momento em que o artista vai deixar nascer seu palhaço.

Eu gosto muito das ideias que Bolognesi atribui à estética do palhaço. O autor afirma que a impressão visual do palhaço no decorrer de sua performance vai revelando a sua individualidade. Segundo Bolognesi (2003), é a partir de um processo de interiorização que é construído o palhaço, processo que pode se dar a partir da experiência pessoal do artista, assim, como pode ser construído a partir do exercício da imaginação, da observação externa ou de todos juntos. “O palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem”. (BOLOGNESI, 2003, p. 176)

Dessa forma, tendo consciência da delicadeza das questões que cercam o visual do palhaço, deixo em aberto a figura da minha palhaça. A vestimenta e maquiagem escolhida para a realização da cena que foi gravada e está disponível neste trabalho, como mostra do processo, diz muito sobre mim e, portanto, sobre a minha palhaça.

Investiguei, em meu próprio guarda-roupa, o que poderia servir para Filipa, buscando misturar e compor algo diferente da Eduarda do cotidiano. Fui por um viés de distanciamento e estranhamento de mim mesma para alcançar a Filipa. E assim foi com a maquiagem, que brinquei com meus traços faciais e continuarei brincando até encontrar algo que expresse a essência da minha palhaça, o que também está em processo de descoberta.

5 Considerações finais

O meu desejo de descobrir e experienciar a linguagem clownesca foi o que

engatilhado e sustentou esta pesquisa. Tive a pandemia da COVID-19 como um grande empecilho e escolhi vê-la como um desafio para realizar essa investigação teórico/prática no âmbito virtual.

A minha iniciação na palhaçaria, então, ocorreu através de cursos online. Além de ter sido minha primeira vez experimentando o nariz vermelho, foi também a minha primeira vez experimentando o teatro remoto. Dado o cenário, um leque de possibilidades foi aberto para mim, e descobri que é possível praticar teatro online, algo que nunca havia pensado antes do ano de 2020.

Acho interessante refletir sobre a maneira que esta pesquisa se desenvolveu, e como aos poucos as coisas foram se complementando e se encaixando. Lidei com o processo, como um processo mesmo, respeitando seu tempo de transformação. Construí um caminho que se manteve receptivo e por isso tenho os resultados aqui apresentados.

O “PalhaZoom, em tempos de corona” foi um processo inclinado para o trabalho coletivo, no qual tive a oportunidade de conhecer o estado da minha palhaça, a partir da relação com o outro. Já o “LAB Online Estado de Palhaç@”, foi uma vivência mais introspectiva e corporal, foi um processo de autoconhecimento em que foi posto em prática os princípios da palhaçaria, mas primeiramente entre mim e Rafaela Azevedo, para depois compartilhar e relacionar com os colegas da turma. Os cursos foram experiências distintas com abordagens diferentes que proporcionou aprendizados que completaram o meu processo. Nestes, nasceu o embrião da minha palhaça, que é uma figura em constante metamorfose que existe para viver a possibilidade de uma outra perspectiva sobre mim e o mundo, uma perspectiva “ao avesso”, como diz Puccetti (2017).

A maneira que essas práticas dialogaram com os autores que escolhi como base para este trabalho, foi enriquecedor, pois propiciou a mim reflexões e material para realizar o meu próprio processo de experimentação.

Meu objetivo era desenvolver um processo prático focado na construção de minha palhaça. Dessa forma, tive como desafio o fato de coordenar meus próprios ensaios, escolha que fiz consciente e que possibilitou conquistar uma qualidade no trabalho: a percepção aguçada do que é realizado na sala de ensaio. Assim, ocupei um lugar crítico e reflexivo sobre o que era feito, exercendo também a função de diretora.

Encerro este trabalho, com uma sensação satisfatória, vivenciei meu processo de iniciação na linguagem clownesca no âmbito virtual e pude conhecer minha palhaça. Aqui, apresento um processo íntimo, um processo de sala de ensaio que não foi para estreia porque precisa de um público.

Agora, meu desejo está em experimentar a palhaçaria no âmbito presencial. A vontade de me conhecer diante de um público, de me conectar, me relacionar, ser dirigida e acolhida por outras pessoas transborda em mim.

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário Fernando, Palhaços, São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luís Otávio, A arte de ator: da técnica à representação, 2º edição, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

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

Ministério da Saúde, 2020. Coronavírus: o que você precisa saber e como prevenir o contágio. Plataforma sobre a doença COVID-19. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/> . Acesso em: dezembro de 2020.

Eca Debate. Teatro remoto e a presença virtual, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rnUSCCaQ5ew> . Acesso em: novembro de 2020.

World Health Organization, 2021. Disponível em: <https://www.who.int/pt> Acesso em: setembro de 2021.

CARVALHO, Almir. A potência do yoga no sistema de Stanislávski na preparação do ator e na construção da personagem, 2019. Dissertação (mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

SANTOS, Michelle. A Fala Cênica e o trabalho vocal do ator, propostas de Elena Constantinovna Gaissionok e Antunes Filho, 2019. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.