



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

RUBERVALDO CRUZ SARMENTO FILHO

**A PALHAÇARIA COMO CAMINHO DE ENSINO E APRENDIZAGEM PARA SALA
DE AULA**

BELÉM/PA

2022

RUBERVALDO CRUZ SARMENTO FILHO

**A PALHAÇARIA COMO CAMINHO DE ENSINO E APRENDIZAGEM PARA SALA
DE AULA**

Monografia de conclusão de curso
apresentada ao Curso de Licenciatura em
Teatro da Universidade Federal do Pará,
como exigência parcial para obtenção do
título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^a Dra. Patrícia Mara de
Miranda Pinheiro.

BELÉM/PA

2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

S246p

Sarmiento Filho, Rubervaldo Cruz

A palhaçaria como caminho de ensino e aprendizagem para sala de aula / Rubervaldo Cruz Sarmiento Filho – 2022.

Orientador: Prof^a Dr^a Patrícia Mara de Miranda Pinheiro.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2022.

1. Teatro – estudo e ensino. 2. Jogo teatral. 3. Arte na educação. 4 – Palhaço. I. Título.

CDD - 23. ed. 791.33

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

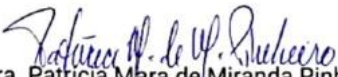
ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

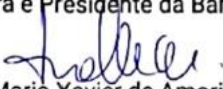
ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dois dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas, reuniu-se na ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Prof.^a Dra. Patrícia Mara de Miranda Pinheiro (Orientadora e Presidente), Prof.^a Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinadora) e Prof.^a Ma. Cláudia do Socorro Gomes da Silva (Examinadora), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno Rubervaldo Cruz Samento Filho, intitulado: Palhaçaria como caminho para construção de material didático para sala de aula". Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi Aprovado com conceito Excelente com as seguintes observações na falta de modificações e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, será assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 02 de dezembro de 2022


Prof.^a Dra. Patrícia Mara de Miranda Pinheiro
Orientadora e Presidente da Banca


Prof.^a Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Examinadora


Prof. Ma. Cláudia do Socorro Gomes da Silva
Examinadora

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste percurso só foi possível graças a generosidade de muitos que cruzaram minha vida, abrindo e mostrando caminhos abertos e possíveis, ensinando que o impossível é apenas uma palavra e que o medo não é de todo ruim, que ele precisa existir para que possamos superá-lo.

Agradeço primeiramente a Deus, ao meu pai Oxalá e todos os guias que abriram meus caminhos para que pudesse finalizar essa pesquisa com tranquilidade e sem sofrimento.

Agradeço a minha companheira de vida, minha esposa Ana Carolina Marceliano Nunes, pessoa a quem divido tudo, que me apoia, encoraja e me acompanhou em todo o processo dessa escrita, sendo pilar fundamental nessa caminhada.

Agradeço á minha família: minha avó Antônia da Cruz Sarmento, figura importantíssima em minha formação como pessoa, meus pais Rubervaldo Cruz Sarmento e Rosa Emilia Araújo Lima que sempre apoiaram todas as minhas decisões e escolhas de vida e ao meu irmão Rafael Lima Sarmento, que me mostrou durante anos a importância de ser criança.

Agradeço ao Diego da Silva Leal, meu primeiro amigo e dupla cômica, pessoa que me mostrou o Teatro. Agradeço ao Rodolpho Sanchez, a figura de poder do meu Augusto, amigo matuto que tanto me ensina, e a todos os palhaços que em algum momento jogaram comigo e me ensinaram tanto.

Agradeço a orientadora e amiga Patrícia Mara de Miranda Pinheiro, que mesmo fazendo um milhão de coisas, inventou um tempo inexistente onde dedicou-se fervorosamente a me instigar, questionar e mostrou que o simples é um caminho bonito.

Por fim, agradeço a todos os palhaços, professores, mestres, educadores e amigos que conheci e me acrescentaram de muitas formas, se tornando conhecimento puro em minha memória e coração.

RESUMO

O presente trabalho visa analisar 4 jogos/exercícios de palhaçaria que considero de extrema importância para minha formação artística, assim como suas possíveis utilizações em sala de aula. Compreendendo e catalogando as vivências pessoais que obtive no meu fazer artístico no período de 2014 a 2022, venho abordar os espaços e os formadores que tive a oportunidade de conhecer ao longo deste processo, também suas influências para a minha pesquisa sobre o descobrimento do Palhaço e sua ação dentro da sala de aula. Levando em consideração minha formação acadêmica, assim como, os espaços por onde ocupei meu fazer artístico, sigo com a catalogação dessas vivências. Essa pesquisa tem a intensão de se tornar uma forma possível, em trazer a compreensão para outros artistas, que também tenham passado por uma experiência semelhante de construção de um arcabouço de jogos/exercícios teatrais que possam ser utilizados por outros educadores.

Palavras-chave: Palhaço. Comicidade. Jogo Teatral. Educação. Sala de aula.

ABSTRACT

The present work aims to analyze 4 clowning games/exercises that I consider extremely important for my artistic training, as well as their possible uses in the classroom. Understanding and cataloging the personal experiences that I obtained in my artistic work from 2014 to 2022, I come to address the spaces and trainers that I had the opportunity to meet throughout this process, as well as their influences for my research on the discovery of the Clown and their actions in the classroom. Taking into account my training and the spaces where I occupied, I continue with the cataloging of these experiences. This research intends to become a possible way to bring understanding to other artists, who have also gone through a similar experience of building a framework of theatrical games/exercises that can be used by other educators.

Keywords: Clown. Comicity. Theatrical Game Education. Classroom.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exercício técnica do olhar.	16
Figura 2 - Caderno pessoal de anotações.	17
Figura 3 - Experimento do Palhaço no tecido aéreo.	18
Figura 4 - Experimento do Palhaço no tecido aéreo.	18
Figura 5 - Foto da turma que participou da Oficina Palhaço O Que É?	21
Figura 6 - Curso de Avner O Excêntrico.....	22
Figura 7 - Momento da oficina de Avner o Excêntrico – Avner, Diego e eu.	24
Figura 8 - Oficina Avner – Avner Instruindo Diego em sua cena de limpeza.	26
Figura 9 - Avner e eu.....	28
Figura 10 - Divulgação da oficina de Aziz Gual.....	29
Figura 11 - Aziz e eu.	31
Figura 12 - Palhaço Rubervaldo e Palhaço Olivaro.....	32
Figura 13 - Esio e eu no Galpão do Barracão.	34
Figura 14 - Trio Formado – Pará/Recife/Equador.	35
Figura 15 - Circo do Asfalto: Eu e meu parceiro Rodolpho.	36
Figura 16 - Mestre Junior Santos e eu.	37
Figura 17 - Ana Marceliano, Fernando Chacovachi e eu.	40
Figura 18 - Oficina de Fernando Sampaio: instruções para mim e João Guilherme.	42
Figura 19 - Cia dos Notáveis Clows. Santarém – Pará, 2020.	43
Figura 20 - Mapa do Percurso.....	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PER.CURSO DE UMA CARTOGRAFIA MAMBEMBE	14
2.1 perCURSOS – Lugares e Mestres	14
2.2 Mapeamento	45
3 O MEU ENTENDIMENTO DO PALHAÇO E A SALA DE AULA	46
4 O JOGO QUE TRANSFORMA	57
4.1 Jogo: “O Grande Salto”	62
4.2 “4 cabeças e 1 corpo”	64
4.3 “Vale tudo”	66
4.4 “Esquadrão Anti bombas”	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS.....	73

1 INTRODUÇÃO

Preciso introduzir primeiramente o início da minha relação com o teatro, que ocorreu no ano de 2014, com dezenove anos de idade por influência de um dos amigos mais antigos que possuo, Diego da Silva Leal que me acompanha a mais de vinte anos em minha trajetória. Desde nossa infância, em diversos momentos de vida inventamos cursos, oficinas e aulas para fazermos juntos, violão, artes marciais, desenhos, apenas para ter uma desculpa para nos encontrarmos e nos divertirmos. Já adultos, cada um em faculdades e cursos diferentes, nos afastamos consideravelmente por questões logísticas da vida.

Estava cursando Licenciatura em História na Universidade Federal do Pará (UFPA), e o afastamento dos amigos dos tempos de escola só aumentava, em certo ponto Diego me convida para ir participar de uma das oficinas de Teatro que ele estava como aluno, não tinha muito interesse no Teatro, mas a reaproximação com meu amigo era muito interessante. Já na oficina, me vi rodeado de outros jovens adultos e juntos jogamos teatro, experienciamos vários jogos e fiquei bestificado ao perceber que mesmo adulto conseguia me divertir como uma criança que um dia eu fui nas ruas da Marambaia¹.

Assim me encontrei brincando novamente e não tinha mais planos de parar em fazer isso, decidi então que faria todas as oficinas, cursos e workshops que aparecessem e o primeiro que surgiu foi um curso de “Clown”, que nada mais é que palhaço em inglês e mesmo não gostando dessa linha cênica por questões relacionadas a infância, acabei fazendo o curso e de lá segui fazendo cada vez mais cursos desta natureza, onde fui me encantando com o teatro, com o palhaço e com a comicidade, também quero registrar que, enquanto escrevia esta introdução, estava aguardo o resultado para participar de outro curso de palhaçaria que me inscrevi para o ano de 2023, isso tudo para dizer que este caminho, não saiu mais de mim...

Nesses cursos, obtive diversas descobertas, entendimentos de tempo da cena, da comicidade e de seres cômicos, descobrindo em mim a evolução de diversos palhaços e até uma figura grotesca conhecida por bufão², principalmente

¹ Marambaia é um bairro da zona norte de Classe média do município de Belém pertencentes aos distritos administrativos da Sacramenta e do Entroncamento.

² Personagem de farsa, que faz rir com esgares e momices. Personagem grotesca que os reis mantinham a seu lado para os divertirem; bobo.

quando minha pesquisa se associava as vivências na rua e a pessoas em situação de vulnerabilidade social. Especificamente dentro desta pesquisa, estarei trabalhando a partir de um contexto de vivências e experiências pessoais, inserido no âmbito das artes cênicas, focado no Teatro e especificamente na vertente cômica, visualizando e analisando o processo de construção do meu palhaço, sendo assim, trago a seguinte questão que vem nortear todo meu caminho para este estudo, trazendo a seguinte pergunta: as utilizações de 4 jogos teatrais/palhaçaria que aprendi ao longo de minhas experiências, podem ser possíveis como conteúdos de ensino para dentro da sala de aula? Teriam um desenvolvimento como conteúdo didático para dentro de espaços de ensino? Como falei anteriormente, darei ênfase a vertente cômica como utilização deste aprendizado para a sala de aula.

O palhaço surge como um personagem, um ser cômico com a intenção de aliviar camadas mais tensas da sociedade, existindo vários tipos e personificações dessa figura em nossa sociedade. O bufão já nos surge como uma figura mais grotesca, afastada do esteticamente belo socialmente. Muito importante salientar, que a movimentação para produção e escrita desta pesquisa não tem o foco especificamente em um processo unicamente pessoal, mas sim nas trocas que obtive com diversos fazedores de arte, pessoas de rua, mestres da cultura popular, onde pude observar transmutações semelhantes a minha e compreender que esse processo que estou vivenciando no meu íntimo, é um processo onde esses diversos seres já estiveram e a partir desta percepção, sinto a necessidade de observar, registrar, analisar e tentar compreender os jogos e exercícios que me trouxeram a este local.

As análises das vivências serão observadas a partir dos espaços onde estas ocorreram, criando a partir disso uma cartografia mapeada desses espaços, são estes: São Paulo Capital – SP, Santos – SP, Campinas – SP, São Bernardo – SP, Santo André – SP, Santarém - PA e Belém –PA. Dentro destas cidades e espaços, também ocupei vários locais alternativos, como: galpões, teatros, ruas, praças, feiras, pátios, escolas, vilas, vielas, becos, rios, palafitas, favelas e ocupações.

Utilizei o método de uma pesquisa cartográfica, para Alexandre Rosa dos Santos “Cartografia: é a arte de levantamento, construção e edição de mapas e cartas de qualquer natureza.”, deste modo, trago a percepção e análise do material coletado, catalogado e organizado, que foi produzido e vivenciado por mim desde o ano de 2014, ou seja, diários de bordo, imagens, anotações, falas dos mestres, experimentos,

me colocando como sujeito e objeto da pesquisa, verificando o meu processo de aprendizagem, seguindo até o presente momento em que este texto está sendo produzido, ainda neste ano de 2022, frisando que em momento algum durante esse período, houve uma lacuna na questão de produção e exercício cênico, sendo no aprendizado em leituras, oficinas ou na prática em apresentações, cortejos e intervenções.

As inquietações e pulsações que intensificam e potencializam essa escrita partem de um sujeito principal que tem como seu nome artístico: Ruber Sarmiento (No caso eu.) A partir dele surgiram outros seres tão importantes quanto, para essa escrita, podendo contar com o apoio do Palhaço Uó, Trapo, Recruta Zero, Rubervaldo e o Zé (Bufão), que são as figuras cômicas que surgiram, e assim continuam a chegar, a partir de minhas vivências de jogos e exercícios que fui adquirindo nas oficinas, cursos e brincadeiras que tive com outros seres cômicos e formadores da área.

Comecei a entender e verificar a possibilidade de utilizar essas vivências em sala de aula, em minhas pesquisas, percebo uma lacuna quando se fala em jogos de treinamento de palhaços para serem utilizados na educação formal, assim, começo a enxergar a possibilidade de ampliar os conteúdos sobre o assunto, com objetivo de que esses jogos possam chegar a outros educadores e suas salas de aula, para poderem ser utilizados de diversas formas e níveis de ensino.

Seguirei trabalhando de forma a expor a pesquisa em três capítulos, mostrando o primeiro capítulo com a intenção de apresentar, analisar e comentar o percurso que vivenciei, expondo os lugares, personagens e sensações importantes para o desenvolvimento desta pesquisa, trazendo também um pouco de cada filosofia de trabalho dos locais e mestres em que tive o privilégio de conhecer e trocar experiências. Também neste capítulo apresentarei um mapa desenhado por mim, mostrando os locais dentro do Brasil, em que estive inserido e aprendi os conteúdos relacionado aos jogos.

No segundo capítulo estarei tratando o meu entendimento sobre palhaço e a sala de aula. Como falado anteriormente, fiz muitos cursos específicos de palhaçaria e em cada curso, o professor apresentava sua versão e entendimento do que seria o palhaço, a partir desses diversos conteúdos, aprendi a selecionar aquilo que considerava mais próximo de responder à pergunta “O que é um palhaço?”, trazendo

aqui a minha versão literal do que seria essa figura cômica e sua chegada na sala de aula como um educador, falando também do surgimento deste meu eu, através da formação COMO professor que o curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará me proporcionou, a partir das diversas disciplinas cênicas e pedagógicas, entre elas: Tópicos especiais da psicologia para o teatro e a educação; Métodos, técnicas e materiais do ensino de teatro; Didática para o ensino de Teatro; Práticas do ensino de Teatro; Estágios Supervisionados e a disciplina de Clown, que me deram base para me inserir em espaços de ensino, trabalhando os aprendizados sobre a cena a partir dos jogos e dos conteúdos, material para desenvolver com alunos em sala de aula.

No terceiro capítulo abordarei os quatro jogos e suas utilizações em sala de aula, apresentando-os no sistema de fichas, criado por Viola Spolin, referência mundial na catalogação e explicação de jogos Teatrais, por compreender o sistema de fichas como a via mais completa e acessível a qualquer pessoa, sendo do teatro não. Aqui também abordarei o jogo, e especificamente o jogo teatral, o ensino e a aprendizagem a partir de autores importantes para minha formação como educador, sendo estes: Paulo Freire (1993; 1996; 2001), Carlos Cartaxo (2001) e Ricardo Huizinga (1990), Alice Castro (2005), Philippe Gaulier (2016), Luís Otávio Burnier (2009), Viola Spolin (2007; 2012), Olinda Charone (2011), Palhaço Chacovachi (2016), Ana Elvira Wuol (1999; 2016) Ao final do trabalho, trarei minha percepção e análise, de como seguiu o percurso desta pesquisa, somando diretamente na minha formação como educador, artista e palhaço, entendendo todas essas camadas como uma única unidade que parte de mim.

2 PER.CURSO DE UMA CARTOGRAFIA MAMBEMBE

Neste capítulo faço questão de dividir a palavra “percurso”, justamente por ela desta forma poder possuir os dois formatos e significados, além de caminho, o de curso na ideia de formação. Quando iniciei meu aprendizado artístico como palhaço, me vi apaixonado por esta arte de se fazer rir, de olhar para o próprio ridículo e não sentir vergonha, me viciiei nessa arte e entendi que era uma profissão, que tinha de estudar, fazer cursos, oficinas e tudo que pudesse para me profissionalizar na área e a partir desse momento, foquei em fazer todos os cursos possíveis e até os impossíveis para chegar em um lugar profissional e assim iniciar a jornada. Neste capítulo também irei discorrer sobre os pontos:

2.1 perCURSOS – Lugares e Mestres

No ano de 2014 tive meu primeiro contato com uma oficina de palhaçaria, cujo nome era “**Clown**”. Havia decidido fazer quaisquer cursos nas áreas cênicas que eu encontrasse e este foi um dos primeiros que vi, assim me encaminhei para essa Oficina com duração de três meses, ministrada pelo **Ator e Diretor Luiz Girard**, na cidade de **Belém/PA**, no espaço **Atores Em Cena**. Girard trabalhou desde o princípio da máscara neutra³ até sua chegada no nariz de palhaço, ao qual considerava ser também uma máscara. No decorrer desses três meses tive a sensação de estar vivenciando um processo longo e intenso, já que evoluíamos gradativamente o trabalho com as máscaras, ao final dessa experiência, apesar de estar no início de minha formação, já compreendia que era o caminho que queria seguir.

Continuei com os processos de exercício e pesquisa e fui convidado pelo Girard a conhecer o projeto **Clown Nosso de Cada Dia**⁴ vinculado a UFPA e coordenado pelo professor doutor Marton Maués, membro fundador do grupo Teatral **Palhaços Trovadores** na cidade de Belém. Dento do grupo de pesquisa, fazíamos um encontro semanal na Casa dos Palhaços, que é sede dos Palhaços Trovadores, onde trocávamos experiências e exercitávamos o fazer cênico da Palhaçaria, também era o espaço que geralmente recebia grupos de fora e onde o professor Marton

³ A **máscara neutra** é uma **máscara** que se pretende inexpressiva, sem definição de gênero ou caráter. Esse objeto, denominado a princípio de “máscara nobre”, foi utilizado pela primeira vez com fins pedagógicos na formação do ator por Jacques Copeau, no início do século XX.

⁴ Grupo de pesquisa, extensão e treinamento de comicidade vinculado a Universidade Federal do Pará, criado em julho de 2013 pelo professor Dr. Marton Maués.

produzia oficinas para que os artistas da cidade tivessem a oportunidade de vivenciar esse intercâmbio de conhecimento.

É importante enaltecer aqui este grupo de pesquisa, por ser um espaço de construção e desenvolvimento aberto a qualquer pessoa da comunidade. Neste local diversos artistas construíram seus trabalhos solo, seus espetáculos e grupos, sempre com o apoio e suporte dos coordenadores, sendo também este espaço um local de experimentação para apresentarmos nossas cenas, ideias e construções. O grupo de pesquisa “*Clown Nosso de Cada Dia*” segue em funcionamento com encontros semanais.

Em 2015 um ator e palhaço do Rio de Janeiro chamado Ricardo Gadelha ministrou uma oficina de Palhaçaria durante uma semana, no espaço Casa dos Palhaços, denominada “**Para fazer papel de Palhaço**”. Esta vivência em específico foi imensamente importante na minha construção do arcabouço de jogos de Palhaçaria, porque todo o curso tinha o foco no fortalecimento da nossa relação com outro, sendo este colegas de cena ou público, exercitávamos literalmente olhar o outro para estabelecer a conexão em jogo, reitero que neste ponto, por insegurança ou inexperiência possuía muita dificuldade de firmar contato visual em minha própria vida, fato que acabou se alterando no decorrer da vivência. Ricardo passava muitos jogos e exercícios seguidamente, e literalmente todos os dias eram jogos novos, e a partir desta Oficina consegui entender a importância de cativar o público com algo que seja interessante, podendo tanto ser um público de uma oficina, quanto o público de uma apresentação teatral.

Neste curso fui chamado atenção pela primeira vez quanto ao tamanho do meu cabelo e como ele cobria meus olhos, tirando uma das principais características do palhaço: o olhar, para Jacques Lecoq, uma das bases da interpretação é o olhar, onde afirma

O principal motor da interpretação está nos olhares: olhar e ser olhado. Na vida, esperamos o tempo todo, em toda a parte, com pessoas que não conhecemos: no banco, no dentista. Essa espera nunca é abstrata; ela se nutre de diferentes contatos: age -se e reage-se. Tentamos recuperar isso na improvisação e, também, observando a vida real. Pois a lembrança não é suficiente para a interpretação. A cada momento, precisamos voltar à percepção do que é vivo: olhar as pessoas andando na rua, esperar numa fila, observar seus comportamentos. (LECOQ, 2010, p. 62)

Compreendendo a importância do olhar, para a cena e a interpretação, desde que recebi esse ensinamento, faço um movimento de prender, cobrir e até mesmo

cortar o cabelo, se necessário, para minhas apresentações, focando sempre no olhar para o público, como mostra na figura abaixo.

Figura 1 - Exercício técnica do olhar.



Fonte: Ricardo Gadelha, arquivo dos Palhaços Trovadores, 2015.

Este curso não tem importância somente pela quantidade de jogos que aprendi, mas sim pelo conselho que foi dado pelo ministrante, que ao dar início a oficina todos ali possuem um caderno de bordo, para anotar os jogos, as vivências e suas sensações, e reforçou que isso é um hábito tradicional dos palhaços de circo, nos orientou Ricardo (2015). Sendo assim, iniciei a escrita de um pequeno caderno de anotações que acabei utilizando em todas as outras oficinas e cursos que participei posteriormente e que possuo até hoje, como um caminho metodológico em meus processos.

Figura 2 - Caderno pessoal de anotações.



Fonte: Arquivo pessoal.

Com o tempo observei ser muito comum entre os palhaços o hábito do caderninho de bordo, costume que já compreendia ser comum entre as pessoas de teatro que anotavam seus processos criativos, mas no caso dos palhaços, as anotações se resumiam em: cenas, piadas e jogos.

Ainda no ano de 2015, participei de outra oficina intitulada “**Circo**” ministrada pelo artista **Cled Cardoso**, um grande profissional e multi-artista Paraense que nos deixou no ano de 2018 por complicações na saúde, e que nos fará falta sempre. A oficina ocorreu no espaço da Fundação Curro Velho⁵, financiada pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Nesta oficina os exercícios eram mais voltados para questão da preparação do corpo, sempre exercitando bastante o físico e as técnicas, entendendo esse cuidado como fundamental para um ator e palhaço, trago uma afirmação onde diz Stanislavski:

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo. (STANISLAVSKI, 1986)

⁵ Situado no bairro do Telégrafo, às margens da Baía de Guajará, em prédio histórico com forte influência neoclássica de meados do século XIX (1861) construído para abrigar o primeiro matadouro de Belém, o Curro Velho foi restaurado e adaptado em 1991 para sediar um núcleo de formação e qualificação em educação não formal.

Como o ministrante compreendia que parte de seu público tinha uma experiência e trabalho com palhaçaria, ao final da vivência fomos motivados a utilizar da comicidade do Palhaço nos aparelhos circenses disponíveis, e o entendimento sobre a técnica, principalmente porque nos apropriamos das práticas do circo, foi de grande relevância naquele momento, mesmo executando-os de uma forma inesperada, como mostra nas figuras.

Figura 3 - Experimento do Palhaço no tecido aéreo.



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2015.

Figura 4 - Experimento do Palhaço no tecido aéreo.



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador, 2015.

Dentro do meio circense o palhaço é uma figura presente em praticamente todos os espetáculos, pois:

no circo moderno o palhaço é um número permanente, mas também trabalha como sendo um elo de ligação entre as demais cenas do espetáculo. Essa personagem quebra a tensão das cenas de risco e emoção e age como um relaxante. Na verdade, o palhaço se transformou na alegria do circo. (CARTAXO, 2001, p. 118)

Considero este um momento importante por entender que o palhaço ou uma figura cômica, poderia estar inserida em diversas vertentes da arte ou em qualquer lugar, principalmente em um de seus locais de origem, o circo. Quanto a habilidade no aparelho, geralmente o palhaço entra não sabendo executar o que está se propondo e ocasiona o riso, mas dentro desta perspectiva do riso existe a surpresa, o público reage com o que é inesperado, então após errar algumas vezes tentando executar um número, o palhaço dar a volta por cima e o executa perfeitamente, mostrando total habilidade naquela ação que estava se propondo, ação esta que traz reações diretas do público. Nessa perspectiva das habilidades de um palhaço, Dario Fo traz a seguinte afirmação:

O ofício do clown é formado por um conjunto de bagagens e filões de origem muitas vezes contraditória. É um ofício afim ao jogral e do mimo greco-romano, para o qual concorrem os mesmos meios de expressão: Voz, gestualidade acrobática, música, canto, acrescido da prestidigitação, além de uma certa prática e familiaridade com animais – ferozes, inclusive. Praticamente todos os grandes clowns são habilíssimos malabaristas, engolidores de fogo, sabem usar fogos de artifício e tocam perfeitamente um ou mais instrumentos. (FO,1999, p. 303)

No ano de 2016, através do projeto Palco Giratório⁶ chegou ao SESC Ver-o-Peso⁷, na cidade de Belém uma Oficina chamada: “**Palhaço O que é?**”, ministrada pelo Ator **Ésio Magalhães**⁸ do grupo Barracão⁹, localizado em Campinas – SP. Lembro-me que neste momento de minha formação, estava me inscrevendo e participando de todos os cursos e oficinas possíveis na cidade, quando vi que haveria essa vivência, me empolguei de forma demasiada e quando finalmente chegou o dia, quando tive o encontro com o professor, minha expectativa se quebrou. Confesso que eu o olhei cheio de preconceitos, era um homem baixo, magro e careca, neste ponto de alguma forma, que não entendo até hoje, me considerava um pouco mais que ele,

⁶ O Palco Giratório é reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante meio de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas. O projeto intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos pelas capitais e interiores, abrangendo os mais variados gêneros desde 1998.

⁷ O Centro de Cultura e Turismo Sesc Ver-o-Peso, antigo Sesc Boulevard, é um centro cultural localizado no centro histórico de Belém, fazendo parte da instituição privada Serviço Social do Comércio.

⁸ Ésio Magalhães. Ator, palhaço, diretor e professor no Barracão Teatro. Barracão Teatro.

⁹ Grupo Fundado em 1998. A característica fundamental de seus trabalhos é o teatro popular com base na máscara teatral, no palhaço, na commedia dell'arte, na improvisação e no aprofundamento da atuação como veículo de expressão cênica.

talvez por ter cabelo? Ou o corpo minimamente de um circense? Não sei, ainda não faz sentido, mas essa informação é importante.

Após dois dias de vivência, Ésio fez a apresentação de seu espetáculo solo “WWW Para *Freedom*”, espetáculo solo onde ele interpreta um palhaço que foi a guerra e tem um companheiro ferido, que não aparece e tudo que ele quer é sair do campo de batalha com seu amigo. O espetáculo foi arrebatador, até então não havia assistido nada de palhaçaria que me fizesse chorar tanto, assim como o público num geral, era lindo e emocionante, a partir dessa apresentação comecei a entender que a figura do palhaço não necessariamente precisava ser apenas cômica e que poderia sim nos trazer outras sensações, como a tristeza, raiva, indignação e principalmente a identificação.

Após a oficina e espetáculo, todos aqueles meus pré-conceitos já haviam caído por terra e me sentia totalmente envergonhado por ter pensado qualquer coisa do tipo, aqueles pensamentos prepotentes não faziam e não fazem parte da formação de um palhaço, a palhaçaria deve ser um caminho do amor, da empatia e de aceitar o seu ridículo, e não tentar deixar os outros ridículos, Luís Otávio Burnier afirma que:

O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o clown branco ou o clown augusto, dependendo de sua personalidade. O clown não representa, ele é – o que faz lembrar os bobos e bufões da Idade Média. Não se trata de um personagem, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e da dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (...), portanto “estúpidos” do nosso próprio ser. François Fratellini, membro da tradicional família de clowns europeus, dizia: “No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os clowns, fazemos as coisas de verdade. (BURNIER, 2009, p. 209.)

No espetáculo pudemos ver em execução todos os jogos e exercícios que o mesmo passou durante a pequena vivência que esteve responsável. De fato foi uma experiência rápida, mas ainda assim muito potente, os poucos exercícios que ele passou serviram para trabalhar o tempo da cena, pequenos vícios que os participantes possuíam e mostrou uma outra perspectiva do fazer do Palhaço, o da habilidade de se fazer uma ação. O palhaço argentino Fernando Chacovachi, traz uma reflexão sobre a importância de trabalharmos habilidades, que nada mais são do que executar ações com destreza, para isso afirma que:

As habilidades, as provas de destreza, são predominantemente técnicas. A parada de mãos, o flic-flac, caminhar pela corda bamba, tocar um instrumento musical, os jogos de magia, cada um desses recursos têm um modo mais ou menos estabelecido que é preciso aprender e praticar para que funcione. Se

temos uma habilidade, ainda que a execução técnica não seja perfeita, podemos explorá-la artisticamente e transformá-la em uma rotina. Ainda que haja técnicas menos visíveis que também se deva aprender e trabalhar.” (CHACOVACHI, 2016, p. 45)

Figura 5 - Foto da turma que participou da Oficina Palhaço O Que É?



Fonte: Arquivo pessoal.

Essa experiência me tocou de tal forma que comecei a acompanhar o trabalho do Ésio Magalhães. Pesquisando descobri que na época ele era dos Doutores da Alegria¹⁰ então me identifiquei, já que nesse período eu trabalhava como palhaço em ações em hospitais da cidade de Belém, com um grupo que ajudei a iniciar chamado Palhaços Curativos, então assisti um documentário do Doutores da Alegria e fui admirando cada vez mais esse artista e instrutor, assistindo seus vídeos que encontrava na internet e fotos de espetáculo, realmente havia ficado marcado por seus ensinamentos.

A importância de Ésio nesse momento de minha formação foi principalmente a quebra de preconceitos visuais, além de uma ampliação de entendimento da importância da conexão com o outro, novamente fortalecíamos a relação visual, olho no olho. Ésio era cuidadoso, porém exigente, conseguia permear bem entre as duas qualidades, o que não deixava a oficina pesada, mas ainda trazia uma qualidade de

¹⁰ Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que introduziu a arte do palhaço no universo da saúde, intervindo junto a crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social em hospitais

direcionamentos cênicos e de construção de rotinas e costumes para nossas figuras cômicas, alguns ainda descobrindo seus palhaços e outros ali desenvolvendo habilidades.

No ano de 2017, com muita ajuda do professor Marton Maués, tive a oportunidade de ir para Santos – SP fazer a oficina **“Princípios Excêntricos”**, que ocorreu no SESC Santos, ministrada pelo estadunidense **Avner O Excêntrico**. O professor Marton Maués conhecia o responsável pelo grupo **Périplo Produções**, que estava produzindo e trazendo Avner O Excêntrico ao Brasil, com ajuda financeira do professor Marton, pude pagar parte do curso, mas em seguida, o professor conseguiu que eu pudesse fazer o curso gratuitamente, então tive esse valor estornado, que me ajudou a pagar despesas da viagem.

Afirmo sem dúvida alguma, que sem esse apoio jamais teria tido condições de vivenciar essa experiência que também marca um ponto importante da minha formação. Vejo que muitos tem vontade de se qualificar, mas as condições de apoio que venham tanto de instituições governamentais, como de instituições privadas, ainda é algo que dificulta fazermos estes estudos. Na figura abaixo, mostro a divulgação do curso.

Figura 6 - Curso de Avner O Excêntrico.

SESC SÃO PAULO

O que você procura?

• programação • cursos • turismo • unidades • serviços • conteudoteca • livreria

CIRCO
Exceções à Gravidade
 COM AVNER - O EXCÊNTRICO (EUA)

Essa atividade aconteceu em 26/04/2017 no Sesc Santos.

Mas nossa programação não para!
 Quer fazer uma nova busca?
 Clique em [Programação](#) e fique por dentro de tudo o que está acontecendo nas Unidades do Sesc em São Paulo

TAGS Circo circense ilusionismo Espetáculo Circense

-A +A

Com gags de palhaço clássicas aliadas às técnicas de ilusionismo. Ele engole uma quantidade inacreditável de guardanapos, faz malabares com seu chapéu e equilibra sobre o nariz uma pena bem comprida. Tudo com uma expressão corporal elaborada e humor cômico e cativante. O espetáculo de Avner desafia as barreiras de linguagem e cultura e tem se apresentado por todo o mundo.

Ficha Técnica:
 Atuação, Roteiro e Direção: Avner Eisenberg
 Preparação Vocal: Julie Goell
 Músicas: Casco Bay Tumblers do álbum Jumpin'Jewpiter e Klesmorindo álbum Metropolis
 Difusão e produção no Brasil: Pedro de Freitas / Périplo Produções

Fonte: Divulgação do Site SESC Santos.

É importante falar que não viajei sozinho para este curso, junto comigo foi o ator, e hoje fotografo belenense Diego da Silva Leal, um amigo da vida, e que na época era minha dupla cômica na cena, também pessoa que acompanha minha trajetória a mais de vinte anos. Desta forma precisamos também compreender o trabalho do palhaço em dupla, onde geralmente uma dessas figuras assume o tipo de palhaço Augusto e o outro o Branco. Compreendemos o palhaço Augusto como o bobo na cena, geralmente ingênuo, com roupas maiores que seu corpo e o palhaço Branco, representando na cena uma figura de poder, veste roupas pomposas e tem dificuldade de aceitar que é tão bobo quanto o outro, esses tipos nas duplas, são muito antigos, pois:

Existem dois tipos clássicos de clowns: O branco e o augusto. O clown branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimentas de lantejoulas (herdada do Arlequin da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena. Mas modernamente, ele se apresenta de smoking e gravatinha borboleta e é chamado de cabaretier. No Brasil é conhecido por escada. O augusto (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 (BURNIER, 2009, p. 206).

Podemos entender então o palhaço branco e augusto como duas crianças, dois irmãos, um mais novo que é bobo por excelência, representando o augusto e o outro como se fosse dois anos mais velho, que também é tão bobo quanto, mas acredita que por ser mais velho, é mais esperto, experiente e tem poder sobre o mais novo, mas no final são apenas duas crianças. “[...] a relação desses dois tipos de clowns acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto”. (ADOUM, 1988 apud BURNIER, 2009, p. 206)

Apesar de existir na teoria uma compreensão desta separação, quando partimos para prática, podemos perceber que esses lugares e funções dentro da cena podem simplesmente revezar, os papéis podem se inverter e as figuras de podem ir alterando conforme a necessidade da cena, é neste formato que Diego e eu trabalhávamos, assim como muitas outras duplas.

Nesta viagem, as pessoas nos olhavam e não tinham dúvidas de que eramos literalmente uma dupla de palhaços e que trabalhavam juntos, porque literalmente tudo que fazíamos passava a sensação de estarmos sempre em jogo, constantemente

atentos a bobagem e vivenciando ela por completo, tenho a sensação de que nesse período de nossas vidas também possuíamos uma semelhança muito grande em nossa aparência, como mostra na figura 7, junto com o Professor Avner.

Figura 7 - Momento da oficina de Avner o Excêntrico – Avner, Diego e eu.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2017.

No curso que aconteceu no Serviço Social do Comercio (SESC/Santos - SP), Avner era acompanhado de um tradutor que explicava cada ensinamento. A ideia de cena para Avner partia da respiração, nos ensinava que o público tinha de respirar junto com a gente, no caso se segurássemos a respiração por estarmos tensos, tínhamos de conseguir fazer com que o público nos acompanhasse, segurando também sua respiração tensos, para quando relaxarmos o público também nos acompanhasse, isso fez com que respeitássemos o tempo do palhaço, dentro de um ritmo, para viver o tempo certo do momento cômico. Para compreender melhor os ensinamentos de Avner, descrevo aqui, estes princípios citados por Avner:

1. A função do palhaço é a de fazer público sentir emoções e respirar.
2. Todos inspiram, mas muitos de nós devem ser lembrados de expirar.
3. A imaginação e o cérebro estão conectados ao corpo e o afetam. Qualquer alteração na mente provoca uma mudança no corpo. Qualquer alteração no corpo, na respiração primeiramente, causa uma mudança correspondente na mente.
4. Não diga ou mostre ao público o que pensar, fazer ou sentir.
5. Não diga ou mostre aos seus parceiros o que pensar, fazer ou sentir. Não aponte.
6. O peso pertence ao lado debaixo. Mantenha um único ponto na parte inferior do abdômen. Mantenha sua energia fluindo.

7. A tensão é sua inimiga. Ela produz dormência emocional, mental e física.
8. O que você pensa a respeito da sua performance é o que conta, não se ela é realmente boa ou ruim.
9. O palhaço descobre a plateia que está sentada, olhando para um espaço vazio e esperando por um show. Deve-se lidar com isso estabelecendo-se cumplicidade com o público.
10. O palhaço cria um mundo no espaço vazio, ao invés de entrar num mundo que já existe (esquete).
11. Usar mímica para criar fantasia, não para recriar a realidade.
12. O palhaço procura criar um jogo e definir as regras, as quais a partir de então deverão ser obedecidas.
13. Não peça ou diga ao público como se sentir ou pensar. Tenha uma experiência emocional e convide o público a se juntar à sua reação.
14. É essencial ser interessado, não interessante.
15. Você tem que respirar durante toda a sua vida, mesmo no palco.
16. O palhaço entra no palco para fazer um trabalho, não para provocar risos. Se houver risos, eles serão interrupções com as quais deverá lidar.

Avner possuía um trabalho baseado nas técnicas de máscara e movimento de Jacques Lecoq¹¹. No curso Avner trabalhou jogos e exercícios com fundamentações simples em relação a movimentação. Lembro-me de um jogo que simplesmente baixávamos a mão acenando como se nos despedíssemos de uma pessoa querida, e ele pediu simplesmente que fizéssemos isso bem devagar olhando para o vazio e logo em seguida ele fez o mesmo movimento, a turma se emocionou quando o assistiu fazer o movimento e ele nos perguntou porque estávamos tão emocionados, a turma respondeu que imaginou essa cena de despedida e então ele nos explicou, que em momento algum ele pensou em despedida, só se concentrou ao máximo em seu movimento de aceno bem devagar, acompanhando sua respiração e então ele passou o ensinamento, e nos disse: “Não tentem ser interessantes, estejam interessados.” (AVNER, 2017), ou seja, o mais importante é estarmos interessados na ação que estamos executando, do que necessariamente em sermos interessantes para o público, e explicou que o público fica interessado

¹¹Jacques Lecoq nasceu em Paris. Ele era mais conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica, que ensinou na escola que fundou em Paris, conhecida como École internationale do teatro Jacques Lecoq. Ele ensinou lá de 1956 até sua morte por uma hemorragia cerebral em 1999.

junto com a gente no que estamos fazendo, quanto a esse trabalho de ser, Lecoq (2010) diz que “apenas o ator, por meio de seu jogo e de sua presença cômica, pode fazer com que exista essa parte do texto. A precariedade aparente do roteiro deve-se à dificuldade de pôr no papel o que se deve fazer para ser engraçado, tocante, convincente. Falta o ator em ação” (LECOQ, 2010, p.174)

Avner é uma figura cômica que não fala palavras, no caso não se comunica com a oralização, ele acredita na comunicação através do corpo, do movimento, este foi um momento de dificuldade pessoal minha, já que meu palhaço vinha em um trabalho tipicamente brasileiro, onde a fundamentação é a piada, sendo então meu palhaço extremamente verborrágico, foi um momento de dedicação a comicidade física.

Fizemos um exercício de criação de cena sobre “Limpeza”, em todos os sentidos, ele queria literalmente que limpássemos algo em uma cena, e também queria uma “cena limpa” ou seja, ter poucos elementos, com movimentos fluídos e simples, esse foi outro ensinamento, e que segundo Avner (2017) o palhaço residia nas ações do cotidiano, varrer um chão, limpar uma mesa ou lavar um prato.

Figura 8 - Oficina Avner – Avner Instruindo Diego em sua cena de limpeza.



Fonte: Arquivo pessoal (2017).

Avner dizia para não tentarmos ser engraçados, que esse seria nosso maior crime, que a partir desse momento, perderíamos o público. Nos ensinou que o mais importante era criar uma relação com a plateia.

Lembro-me que alguém perguntou para ele “Avner, o que você faz quando não riem no seu espetáculo?” e ele respondeu “Eu termino o espetáculo mais cedo, agradeço a Deus e vou para casa, tenho muitas coisas para fazer” e em seguida

explicou sua resposta, disse que dentro da apresentação, o riso é uma interrupção, quando alguém ri, ele tem de parar suas ações para dar atenção a esse riso e posteriormente seguir com sua apresentação, então no caso de ninguém rir, não há interrupção de sua apresentação e ele iria mais cedo para casa. Associamos então o ser palhaço ao riso, entendendo que a função desta figura cômica é ocasioná-lo, sobre o riso, Ana Elvira Wuol afirma:

O clown coloca o espectador na cena. Sem essa relação profunda do outro em mim, não acontece o fenômeno espetacular: o corpo que se coloca como espetáculo de provocar riso, identificado com a plateia. Para o ator que se inicia em clown – e não adquire esse tipo de percepção do outro, percepção de seu corpo, olhando o próprio corpo como somente seu – não é possível estabelecer a comunicação com o espectador. O corpo do clown pressupõe ser e estar no corpo do outro em forma de riso, uma expressão particular do espetáculo teatral de “minha”, “sua”, “nossa” corporeidade em cena, uma evidência dilatada, sentimento do mundo sujeito-objeto. (WUOL, 2016, p. 23)

Avner afirmava que só olhamos para plateia em 3 situações, quando riam, quando aplaudem ou quando queremos mostrar algo novo para eles. Ele possuía uma fórmula para criação e execução de cenas que consistia em: 1- Ver o problema. 2 – Demonstrar interesse no problema, ficar pensativo sobre ele. 3 – Ter uma ideia de solução e mostrar para o público que teve a ideia. 4 – Ir para solucionar (Informação Verbal; AVNER, 2017).

Afirmava que o palhaço precisa de um problema para ir atrás de uma solução, que se não possuir problema em seu trajeto, pode ir para casa. De modo a exemplificar, podemos imaginar um palhaço que deseja trocar uma lâmpada, este caminha até ela, percebe que não alcança, isso é um problema, e então pensa sobre isso, tem uma ideia, subir em uma cadeira para trocar, e assim o faz, após trocar decide descer da cadeira e percebe que tem medo de altura, isso se torna outro problema e deste modo, a cada solução de problema, pode-se surgir um novo e o ciclo de criação de cenas pode ser eterno, este é um método eficaz e simples de criar cenas cômicas, sem textos, com situações do cotidiano.

Uma afirmação que também guardo comigo até hoje, que é Avner falar que o palhaço é como pornografia. Nesse momento toda a turma o indagou do porque, e ele explicou: disse que nos Estados Unidos, os políticos estavam tentando criar uma lei para proibir a pornografia em determinado estado do país, então um dos políticos presentes indagou o que definia ser pornografia ou não e um dos políticos que conduzia a reunião respondeu “Nós não sabemos definir, mas quando você olha, sabe

dizer: Isso é pornografia” (AVNER, 2017). Avner afirmava que o mesmo poderia ser aplicado ao palhaço, não necessariamente se possui uma definição fechada de palhaço, mas quando você olha um, sabe que ele é palhaço, deixo nossa imagem na figura 8.

Foi uma semana intensa entendendo o caminho simples para ocasionar o riso.

Figura 9 - Avner e eu.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Nesta mesma viagem, Diego e eu descobrimos que outro grande mestre da palhaçaria mundial estaria em **São Paulo**, o **Mexicano Aziz Gual**, ministrando a Oficina “**O Riso e a Carícia**” no **SESC Santana**. Fomos então até o SESC Santana, fizemos uma viagem de ônibus e tentamos nos inscrever no curso, mas fomos informados que as inscrições já haviam sido lotadas a mais de um mês, mas que poderíamos com a aprovação do ministrante, acompanhar a oficina como ouvintes, e assim o fizemos.

Esperamos ansiosos no primeiro dia do curso, torcendo para que alguém desistisse e nós pudéssemos fazer como inscritos, o que não ocorreu, ninguém desistiu e a turma lotou. Aziz chegou e explicamos a ele que éramos do norte do país e que estar ali, seria vivenciar uma oportunidade única; ele nos olhou e deu permissão que entrássemos na sala, sentamos em um canto para assistir a aula com

nossos cadernos de anotações, Aziz ao nos ver ali pediu que levantássemos e que a gente participasse da oficina como qualquer outro inscrito, podendo executar os exercícios e tudo que ele iria trabalhar, foi uma oportunidade de ouro! Aqui na figura 10, aparece a divulgação da oficina de Aziz.

Figura 10 - Divulgação da oficina de Aziz Gual.



Sesc SÃO PAULO

O que você procura?

• programação • cursos • turismo • unidades • serviços • contêntoteca • livreria

CIRCO

Aziz Gual (MEX) - Oficina de Palhaçaria

O RISO É A CARÍCIA

Essa atividade aconteceu de 21/04/2017 a 23/04/2017 no Sesc Santana.

Mas nossa programação não para! Quer fazer uma nova busca? Clique em [Programação](#) e fique por dentro de tudo o que está acontecendo nas Unidades do Sesc em São Paulo

TAGS Circo

-A +A

A partir dos princípios da comédia física, do desenvolvimento da linguagem não verbal, do magnetismo da imobilidade e do contraste das máscaras tradicionais dos palhaços, o mexicano Aziz Gual pretende levar os participantes a explorar sua vulnerabilidade e desenvolverem seu palhaço individual.

Serão utilizados elementos de malabarismo, manipulação e apreciação musical, e, fundamentalmente, técnicas de clown e improvisação, impulsos para a exploração, a compreensão e a criação dos esquetes. Oficina direcionada a palhaços, circenses e atores e estudantes de artes cênicas.

Aziz Gual é palhaço, graduado no "Clown College del Circo Ringling Bros & Barnum and Bailey" (Sarasota - Flórida/E.U.A - Generación 199). Estudou técnicas de circo e clown com mestres da alta escola do circo russo como Anatoli Lolatchouk, Tatiana e Yuri Velov e na "L'Ecole du Cirque Espace Catastrophe" (Bélgica). Formou-se em diversas áreas como ballet, canto e ópera (Escuela Nacional de Música), técnica Lecoq e técnica Marceau, na França.

Toca vários instrumentos como trompete, acordeon, violoncelo, tuba e percussões. Domina diversas técnicas circenses: malabarismo com distintos objetos, monociclo, perna de pau, trapézio estático, equilíbrio de objetos, corda vertical, corda tensa, pantomima. Já participou de "The Greatest Show on Earth", Ringling Bros. and Barnum & Circo, no México, EUA e Canadá. Colaborou na criação de "World Circus" Cirque Du Soleil no México. Com a "Smmitt Clown" criou inúmeros shows. Já participou em vários festivais internacionais como EUA, Turquia, Itália, França, Croácia, Argentina, Brasil, Costa Rica e México.

Lecionou clownéria do projeto "Rumo a uma construção metodológica de artes circenses" no Centro Nacional de Artes, INBA. Tem levado a arte de transmitir humor em cursos e visitas de risoterapia em hospitais e em diferentes programas sociais, culturais e filantrópicos no seu país e no exterior. Recebeu o Prêmio "Lobo Rubinskis" dos críticos mexicanos Associação de Melhor Youth Theatre AMCT Atuação homens para o trabalho "Yo Sin Ti ...".

É o criador do show formato Clown "Rindo Bail". Foi convidado especial no show "Latin Tango" no Auditório Nacional Lunario. Atualmente trabalha no "Alas y Raíces" para crianças, CONACULTA, programa de Belas Artes no Teatro Escola Nacional, na firme

Fonte: Site do SESC Santana – São Paulo.

Algo importante relatar, é que percebo os artistas do centro sul do país, não conseguem muito entender porque viajamos de tão longe para vivenciar essas experiências, que para eles, muitas vezes, são bem comuns, a resposta é simples. Estes grandes mestres dificilmente conseguem chegar até o eixo norte de nosso país, seja por uma questão de distância ou mesmo de fomento cultural, apesar de já existirem pessoas e grupos trabalhando para que esses formadores venham até as cidades do norte do país.

O fluxo de pessoas vinculadas a essa produção ainda é pequeno, assim como também possuímos uma dificuldade particular conhecida localmente como “Custo Amazônico¹²”, onde entendemos os valores de transporte, alimentação e estadia como muito maiores do que nos outros eixos do país, então se nós realmente não fizermos esse grande esforço de ir conhecê-los em outros estados e países, provavelmente nunca teremos esse acesso.

Aziz vinha de uma formação tradicional de lona de circo e nos ensinou várias técnicas circenses, como: formas de andar, habilidades de apresentador com bastões e a como criar a relação com público ou espectador. Aziz possui um espaço de treinamento e criação localizado no México, onde exercita habilidades e técnicas tradicionais circenses, mesclando com um trabalho teatral de máscara, também é artista plástico e visual, sempre criando cenografias, máscaras e adereços cênicos específicos para seus trabalhos.

Dentre muitos contatos que eu e Diego fizemos, um deles foi com Marina Quinan, integrante fundadora da companhia de palhaçaria Las Cabaças, grupo de palhaças do norte do país, estas são amigadas que carregamos até hoje no meio da palhaçaria, nos trazendo bons contatos e boas recordações.

Esta vivência com Aziz, trabalhava especificamente o quanto todos ali eram pessoas especiais pelo fato de decidirem ser palhaços, e assim como no título do curso, nos sentíamos acariciados, lembrei que a palhaçaria deveria andar junto com o sentimento puro, independente de qual fosse e este foi o ensinamento mais forte nesse curso. Bons momentos, como mostra na figura 11.

¹² Valor de custo maior para as produções cênicas da região norte do país.

Figura 11 - Aziz e eu.



Fonte: Arquivo pessoal.

Esse curso também marca uma das últimas vivências que tive cenicamente com Diego, naquele momento ainda não sabíamos, mas posteriormente o avô dele viria a adoecer, partindo para o plano espiritual, e o trabalho de palhaço que Diego desenvolvia, passou a ser uma homenagem direta ao seu avô, que era grande contador de histórias e até seu nome de palhaço era homenagem a ele, saudades de minha eterna dupla com o palhaço Olivaro (Diego Leal). Após a partida de seu avô, Diego acabou afastando-se dos palcos e colocando energia em outras atividades, principalmente na fotografia e culinária, setores que trabalha atualmente.

Depois de Diego, tive muitas duplas, trios, grupos e sou grato a todos estes, mas o Diego, palhaço Olivaro, será sempre minha primeira dupla e sei que estas viagens e cursos só foram maravilhosamente inesquecíveis porque estava acompanhado de meu irmão de outra mãe.

Figura 12 - Palhaço Rubervaldo e Palhaço Olivaro.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Ainda no ano de 2017, fui seguindo na produção de espetáculos, cenas e treinamentos associados ao grupo de pesquisa **Clown Nosso de Cada Dia**. Em um determinado momento a Casa dos Palhaços recebeu o ator Bruno Tonelli¹³ de Minas Gerais, que ministrou a vivência “Palhaço Pessoal”. Confesso que dentro das vivências que tive, esta em específico não me agradou tanto, mas por conta de um gosto pessoal em relação aos jogos cênicos, assim como de exercícios e práticas teatrais, fui participar. Trabalhamos mais questões filosóficas e origens do riso, que também foram importantes para nós, os fazedores do riso. Nesta vivência o oficinairo trazia como referência o desenho animado como propulsor de cenas inesperadas, um lugar do absurdo cômico, regrado pela surpresa.

No ano de 2018 fiz parte de uma seleção para o curso “**Mergulho na Menor Máscara do Mundo**”, ministrado pelo **Ésio Magalhães** em **Campinas – SP**, no **Barracão Teatro**, já o havia conhecido pelo Palco Giratório¹⁴ e começado a acompanhar freneticamente seu trabalho, então quis vivenciar a imersão inteira que ele possuía em seu espaço. Está imersão também marca um divisor de águas no meu aprendizado, pois fiz a viagem sozinho para fazer o curso, desta vez a experiência não foi em dupla e sim de um palhaço solo.

¹³ Artista, Músico, Poeta, Palhaço, Produtor Musical e Cultural, Filósofo, Bhakti Yogi de Minas Gerais.

¹⁴ O Palco Giratório é reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante meio de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas. O projeto intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos pelas capitais e interiores, abrangendo os mais variados gêneros desde 1998.

Quando você viaja junto, divide tudo, alegrias, preocupações e principalmente os perrengues¹⁵, desta vez tive de me virar sozinho, mas além do sentimento de solidão que pude experimentar, também pude exercitar o sentimento de solitude, de curtir sozinho tudo o que a viagem pôde me proporcionar, e a decisão de apenas com minhas ideias, construir meus exercícios e minhas cenas.

Fui recebido em uma casa de uma pessoa que ainda não conhecia, descobri ela em uma plataforma chamada “*Couchsurfing*”, que é uma rede social onde as pessoas podem receber ou ser recebidas em suas casas e você oferece algo em troca, não necessariamente dinheiro, como na época eu cursava História na UFPA, minha proposta era ofertar conversas sobre questões históricas brasileiras, principalmente sobre história indígena que era o que pesquisava na época. Foi assim que cheguei na casa de Vitor Machado, um artista plástico que me acolheu, alimentou e até cortou meu cabelo na época.

A casa em que fui recebido ficava exatamente na rua do galpão do Barracão onde aconteceria o curso, isso me facilitou demais na questão financeira de transporte, e me fez lembrar de como me organizei financeiramente para essa viagem, fiz muitos brechós, animações de festa, vendi minha bicicleta e muitos livros de História, nesse ponto, já estava abandonando a História e me dedicando 100% ao teatro. Para fazer esse curso, existia uma seleção, onde você mandava um currículo artístico, sua experiência na palhaçaria e uma carta de intenção e a partir disso seria selecionado ou não, naquele momento fui o único do estado a ser selecionado, lembro de finalizar minha carta intenção dizendo algo como “Se vocês não me chamarem, vou mandar cartas todos os anos”.

Ésio possuía um trabalho que me lembrava o de Avner, de respiração e de estar interessado naquilo que fazia. Esqueci de mencionar quando falei do curso do Avner, mas dentro de seu curso em algum ponto, a turma perguntou a Avner quem era o melhor palhaço brasileiro na opinião dele, e ele respondeu “O Ésinho”, ninguém entendia no diminutivo e em algum momento ele explicou “É o Ésio Magalhães, Ésinho é porque somos amigos.” Como já havia vivenciado uma oficina rápida com Ésio pelo palco giratório e uma imersão com Avner o Excêntrico, sentia que esse curso de mergulho na menor máscara do mundo com o Ésio seria a cereja do bolo, estava certo, mas errado também.

¹⁵ Refere-se a uma situação de dificuldade, aperto, sufoco. - Passei o maior **perrengue** nessa viagem!

Figura 13 - Esio e eu no Galpão do Barracão.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Sem dúvidas, vivenciamos um processo muito intenso ali, muitos jogos importantes que carrego comigo até hoje nas salas de aula. Ésio trabalhava o tempo das coisas, pulávamos corda todos os dias, para marcar o tempo de entrar na cena, executar a ação e sair dando espaço para outro palhaço. Afirmava que “A Ação do Palhaço é a Poesia para o Poeta”, explicando que o palhaço partia da ação de se fazer alguma coisa, qualquer coisa que fosse. Ésio falava também para não entrarmos em cena derrotados, tristes ou cabisbaixo, falava que ele por exemplo, não gostaria de ir para uma guerra, mas se fosse obrigado a ir, iria com o melhor coturno, melhor equipamento e pensando em vencer, não iria de sandália havaiana e de qualquer jeito, entraria com força, vontade de vida, de viver.

Dentre os jogos e exercícios acabei firmando amizade com uma palhaça do Equador, *Palhace* Trapézio Dentina. Nos jogos sempre acabávamos fazendo dupla e ao fim do curso, acabamos formando um trio com o colega Maikon que era de Recife. Essa relação de amizade com Céu¹⁶, *Palhace* Trapézio Dentina criou laços fortes e acabamos nos reencontrando em outros festivais e encontros de palhaçaria. Algo bem interessante neste caminho de idas e vindas em cursos de palhaçaria, nos proporciona uma aproximação com pessoas de grande valor para trocas de experiências, e a construção de fortes amizades, isso faz construir uma rede de contatos para este caminho de aprendizado. Esses laços com outras pessoas, de vários lugares vão

¹⁶ Na época essa amiga se reconhecia como mulher de nome Clara e atualmente está passando por uma transição, se reconhecendo sem gênero definido, utilizando gênero neutro, adotando nome de Céu.

enxertando diversos ensinamentos em nosso arcabouço e em vários momentos os ensinamentos parecem muito similares.

Ao longo desses aprendizados, percebi que existem algumas máximas, que escutamos de quase todos os mestres, ensinadores e professores de palhaçaria, penso que pela experiência que vão adquirindo ao longo do tempo, eles vão observando, como a pessoa vai se construindo junto com a criação de seu palhaço, uma dessas máximas é: “palhaço bom, é palhaço velho”, o que isso quer dizer? Que aquele que já vivenciou a vida por muitos anos, acumulando muitas situações, acaba por agregar toda essa experiência em sua figura cômica, em seu palhaço, então se torna repertório.

Ésio (2017) também afirmava: “Ser palhaço é igual a ser piloto de avião. Não importa para onde você voa e sim suas horas de voo”. Quando falo que a oficina seria a cereja do bolo ou não, é porque depois de alguns anos pesquisando o ser palhaço, me via ali cheio de certezas, observando “minhas horas de voos” quanto ao ser palhaço, e ao meu fazer, assim a cada experiência me mostrava que ainda me sentia engatinhando. Mostro na figura abaixo o Trio “Ma Chu Pichu” formado nas atividades do curso do professor Ésio.

Figura 14 - Trio Formado – Pará/Recife/Equador.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

No ano de 2018 fui selecionado juntamente com Rodolpho Sánchez, minha dupla cênica naquele momento, para vivenciar a residência Artística do **Circo do Asfalto** em **Santo André – SP**, espaço gerido por **Fran e Douglas Marinho**,

fundadores do Circo do Asfalto¹⁷. Nessa residência pude passar por diversos tipos de experiência no que diz respeito a iluminação, cenografia, produção, apresentação de meu espetáculo e a troca com diversos grupos e palhaços de todos os lugares do Brasil, além de ampliar a rede de contatos circenses. Desta vez não fui sozinho, estava acompanhado de Rodolpho Sanchez¹⁸, que naquele momento era minha atual dupla, como mostra na figura 15.

Figura 15 - Circo do Asfalto: Eu e meu parceiro Rodolpho.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

Nesta mesma residência artística, tivemos oficina com o artista popular **Junio Santos**, palhaço CusCus, natural de **Fortaleza - CE** e considerado um grande mestre da palhaçaria de circo, **foi criador do Movimento Popular Escambo Livre de Rua**, do Movimento de Artistas de Rua criado no Sertão do RN, que hoje, existe a nível de América Latina há mais de 35 anos. Em 2020, Junio comemorou 50 anos dedicados ao palhaço e o teatro de rua.

Além de nos divertirmos muito, vivenciamos essa experiência de aprendizado através da simples brincadeira. Junio trabalhava de forma tranquila e seu método era simples, sentava em algum canto com o violão e dedilhava brincando de cantar e

¹⁷ A Cia. Circo do Asfalto surge em 2007 com a família circense formada pelo casal Fran Marinho (palhaça Francisquinha), Douglas Marinho (malabarista Diou) e seus dois filhos, Téo (palhaço Palitinho) e Kinã (pequeno estagiário).

¹⁸ Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Palhaço. Formado pela Escola Livre de Palhaços - ESLIPA, Rio de Janeiro. Membro Fundador do Dirigível Coletivo de Teatro.

improvisar letras engraçadas, aos poucos as pessoas na residência iam se aproximando e de forma oral nos ensinava cenas, contava histórias engraçadas e levemente se tornava o ser mais interessante daquele lugar.

Não posso deixar de dizer, que também nessa viagem, tive a oportunidade de vivenciar em três encontros, a oficina **“Palhaçaria e comicidade física”** com **Fernando Sampaio** da **Cia La Mínima de SP**¹⁹. Trago na figura abaixo, uma recordação com Junior, esse grande artista popular.

Figura 16 - Mestre Junior Santos e eu.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Ainda no ano de 2018 na cidade de Belém, houve um boom de oficinas ofertadas pelo Palco Giratório²⁰ do Serviço Social do Comercio (SESC) e por esse projeto consegui fazer a oficina **“Em Busca da Criança interior”**, ministrado por **Felipe Terres**²¹ da **Cia dos Palhaços – PR** e a oficina **“Cascatas Cômicas”**,

¹⁹ A Cia La Mínima há mais de duas décadas cria, produz e apresenta espetáculos fundamentados na arte do circo e do palhaço. Nesta trajetória foram 16 espetáculos inspirados em manifestações populares de comunicação e cultura que podem ser desde a literatura clássica ou parques de diversão, como também a arte medieval, os quadrinhos ou os programas de rádio.

²⁰ O Palco Giratório é reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante meio de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas. O projeto intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos pelas capitais e interiores, abrangendo os mais variados gêneros desde 1998.

²¹ Ator, malabarista, dançarino e principalmente palhaço. Idealizador e administrador da Cia dos Palhaços e do Espaço Cultural Cia dos Palhaços e organizador de eventos de difusão da arte do palhaço em Curitiba, entre eles: Festival Palhaços Pondo a Mesa, Mostra Seu Nariz e Cabaret dos Palhaços. Em 2009 em audição do *Cirque de Soleil*, foi aprovado e convidado a fazer parte do banco de artistas do *Cirque*.

ministrada por **Márcio Douglas**²² – SP, mais conhecido nacionalmente como Palhaço **Klaus** e seu espetáculo solo “**Animo Festas**”. Também fiz a oficina “**Laboratório de Palhaças e Palhaços**”, ministrado por **Glaucy Fragoso**²³ – RJ.

Neste ponto da minha jornada, já me vejo selecionando mais o que agrego de ensinamentos de cada oficina, decidindo não receber tudo como absoluta verdade, fazendo um crivo de informações com base naquilo que já venho construindo de entendimento, apesar de me jogar o mais neutro possível nas vivências, para que não interaja com todos os vícios já adquiridos de outros cursos, como formas de interpretar, de criação de cena e até mesmo trejeitos que meu palhaço tenha adquirido, porque dependendo do formador responsável pela turma, este mesmo pode pedir que façamos uma cena sem texto ou o completo inverso, que façamos piadas sem parar.

No ano de 2019 me joguei sem hesitar em uma viagem para São Paulo, onde vivenciei o curso “**Manual do Palhaço de Rua**”, ministrado pelo **Argentino Fernando Chacovachi**, referência mundial na criação de espetáculos e apresentações de rua na linha política e cômica. Como carrega no título da oficina, trabalhamos técnicas focadas no palhaço de rua.

Chacovachi trazia o ensinamento que devemos ir para rua bonitos e glamourosos, que nosso figurino nada mais é que uma farda de batalha e que a relação com a rua e os possíveis públicos é uma guerra e para tal, devemos estar vestidos bem, preparados e bonitos, o público merece receber algo de qualidade e não uma roupa casual ou mesmo improvisada de brechó.

Mais do que jogos, Chacovachi nos ensinava o quão político erámos em cena na rua e como poderíamos ser, interagindo com os diversos públicos de transeuntes, de todas as camadas sociais, tratando todos de forma igualitária, dizia que nada poderia ser mais político que isso. Também reforçava a ideia de habilidades para os palhaços, que devemos saber fazer algo bem em nossos números.

Dissertando brevemente sobre sua estrutura de espetáculo, nos ensinou que começamos pela:

²² Palhaço, ator, diretor teatral, criador da La Cascata Cia. Cômica, integrante dos Doutores da Alegria-SP. Teve formação teatral através de cursos livres, oficinas e na prática do ofício.

²³ Atriz, palhaça e dramaturga do Rio de Janeiro.

Pré-Convocatória: Se trata de chegar no local público em que executaremos o espetáculo e criar uma relação com as pessoas do entorno, informando que naquele espaço, logo mais haverá uma apresentação.

Convocatória: Após organizar todo material cênico, colocar figurino e maquiagem, fazer um número com sonoridade alta, chamando a atenção das pessoas no entorno, preferencialmente com música.

A farsa de começo: Após termos feito a convocatória, nos apresentamos ao público que conseguimos juntar e explicamos exatamente o que vamos fazer, o tempo que iremos apresentar, os números que iremos executar e a passagem de chapéu.

O primeiro Número: Chacovachi defende que é aqui que devemos demonstrar nossa maior habilidade, conquistar o público com o melhor número que tenhamos.

Número Participativo: Aqui é um número de interação com o público, onde alguém da plateia se tornará protagonista.

O chapéu: Esse é um dos momentos mais importantes de um espetáculo de rua, a passagem do chapéu, onde arrecadaremos o cachê. Chacovachi defende que esse momento possui como alicerce honestidade, dignidade e humor. Ensina que é um momento que você deixa de lado o personagem palhaço e surge o seu “Eu” real, o artista que manda uma conversa direta e sem rodeios no público, explicando que aquele ali é seu trabalho e que merece receber por isso, mas enfatiza a importância de se fazer um texto pensado, planejado e escrito que passeie diretamente pelo humor.

Essa estrutura de Chacovachi foi replicada e experimentada por mim em meu espetáculo solo de palhaçaria intitulado “Daqui a pouco”, que mesmo possuindo poucas apresentações, pude perceber a potencia desse método, tendo resultados com o público que assistia.

Figura 17 - Ana Marceliano, Fernando Chacovachi e eu.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Esta viagem marca minha trajetória no sentido de começar a entender o processo de transição do meu palhaço na rua, para se criar uma figura bufonesca. Foi na rua que pude experimentar juntamente com a artista integrante do Coletivo Dirigível de Teatro²⁴, Ana Marceliano²⁵, e que também desenvolve uma pesquisa na área da bufonaria, um encontro potente que continua a reverberar até hoje, dentro de mim. Neste curso trocamos nossas experiências artísticas e nos descobrimos como uma dupla, essa afinidade funcionou de tal forma, que para além do trabalho cênico, iniciamos um namoro que evoluiu para o nosso casamento neste ano de 2022. E assim vamos seguindo firmes e fortes na nossa dupla, fortalecendo a cada dia nossos laços.

Ter sua parceira de vida como dupla cênica é estar em constante exercício de tentar separar o profissional do pessoal, mas como fazer isso quando vinculamos nosso trabalho a arte? Pensando que a nossa arte é um reflexo daquilo que acreditamos, o trabalho com a arte é diretamente associado ao nosso pessoal, deste modo não levar o trabalho para “casa” se torna uma tarefa impossível, porém com

²⁴ Criado em 2011, o coletivo produz espetáculos cênicos a partir de pesquisas e experimentações que cruzam diferentes linguagens – teatro, literatura, dança, música, audiovisual e artes plásticas, entre outras.

²⁵ Artista, professora e produtora. Formada pelo curso de Lic. Plena em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e pelo técnico em ator na mesma Instituição.

possibilidades de resignificarmos as situações. O aprendizado é constante, falo pessoalmente entendendo que tenho em mim uma veia de diretor e/ou patrão, um tanto autoritário quando imagino e proponho uma cena, com dificuldades de ceder, mas o jogo cênico não seria um eterno ceder? Só há jogo se a gente cede, desta forma trabalho continuamente a escuta, na tentativa de afinarmos as ideias e é notório que vem funcionando, com os anos esse encontro só vem melhorando.

A realidade é que aprendo muito com a Ana, que gosto de chamar carinhosamente de Aninha, está mesma possui muitas referências teóricas e práticas sobre teatro, comicidade e vida. Sempre que estou construindo um plano de aula, cena e/ou dramaturgia e tenho alguma dificuldade, de forma simples Ana me apresenta uma solução e assim seguimos nosso processo de troca e aprendizado mútuo.

No ano de 2020, em janeiro, um pouco antes de se dar início ao processo de pandemia mundial por conta da COVID-19, viajei até **Santarém - PA** acompanhado pela **Cia dos Notáveis Clowns**²⁶ para vivenciarmos uma oficina chamada “**Corpo Cômico**”, ministrada por **Fernando Sampaio da Cia Lá Mínima – SP** e que foi produzida e organizada pelo grupo **Lás Cabaças no Galpão das Las Cabaças**. Esta vivência também foi importantíssima e marca uma pausa em minha formação cênica, já que desde que a fiz, não fui atrás de outras mais, iniciei um processo de amadurecimento de todo o conteúdo adquirido.

Esse curso tinha como base o preparo físico e a reprodução de cenas clássicas de palhaçaria de Circo, fazer em companhia do grupo teatral que hoje faço parte, também fez com o que o processo de aprendizagem fosse mais leve, porém intenso, uma semana de muito treinamento. Foi a oportunidade de conhecer também mais profundamente Fernando Sampaio, fundador da companhia Lá Mínima, companhia esta que sempre admirei e me inspirei.

Nesse momento de minha formação como palhaço, sou convidado pela Companhia dos Notáveis Clowns a assumir a função de direção, podendo alterar, mexer e adaptar todos os textos e espetáculos do grupo. Toda essa troca com Fernando Sampaio e com os mestres anteriores deram a base necessária para que conseguisse assumir essa função, assim como a abertura que um grupo com mais de vinte anos proporcionou para o meu trabalho.

²⁶ Grupo que atua há 24 anos na cidade de Belém na pesquisa da arte da palhaçaria.

Tendo como base todos os jogos vivenciados, iniciei os treinamentos e ensaios e agreguei o aprendizado das cenas clássicas com Fernando Sampaio a um novo método no grupo, utilizando a repetição de cenas clássicas com o objetivo de afinar o jogo dos palhaços e inverter suas funções, colocando aquele que sempre fica na função de Augusto para a função de Branco e vice-e-versa.

Esse conhecimento adquirido me dá certa segurança quando falamos sobre palhaço, treinamento e sala de aula, mas é importante frisar aqui que apesar de me sentir seguro quanto a esses assuntos, reconheço tranquilamente que tudo que sei é muito pouco, perante a todo conteúdo já produzido, criado e discutido sobre esses temas e afirmo que seguirei na buscar de ampliar e democratizar cada vez mais esse conhecimento, seja escrevendo, pesquisando, dando oficinas ou simplesmente apresentando em todos os espaços que me forem possíveis.

Figura 18 - Oficina de Fernando Sampaio: instruções para mim e João Guilherme.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2020.

Figura 19 - Cia dos Notáveis Clows. Santarém – Pará, 2020.



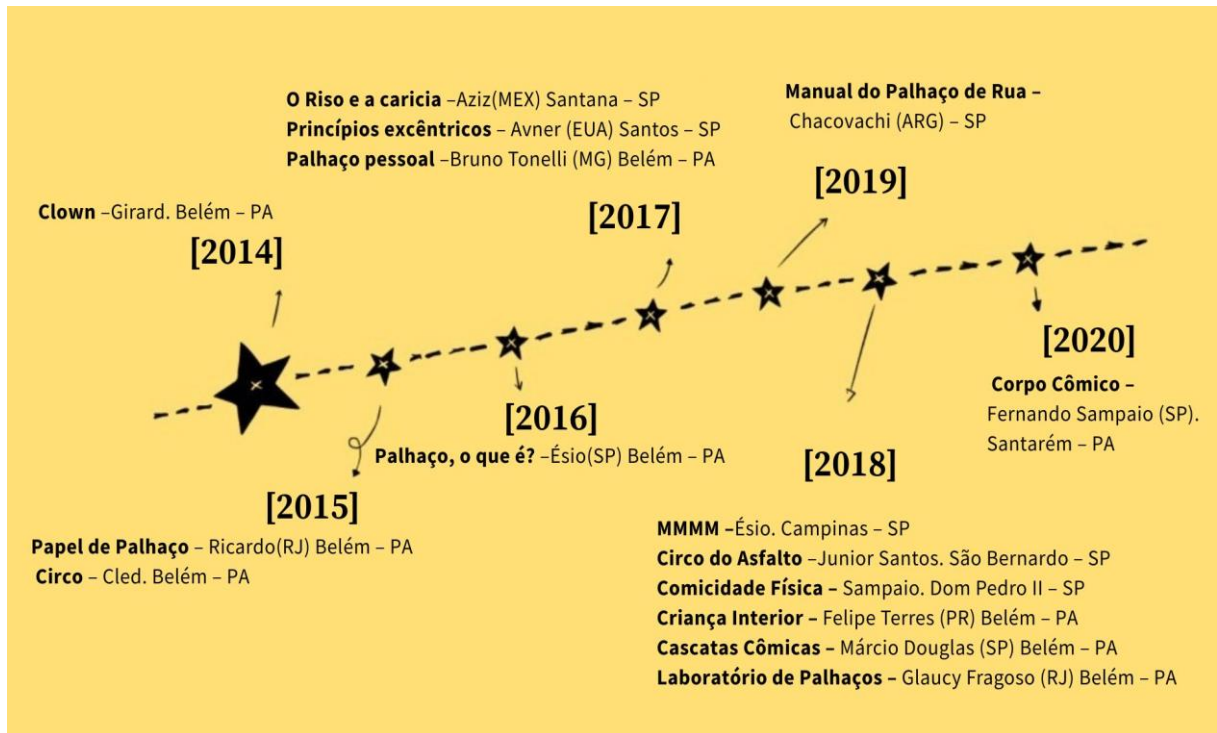
Fonte: Arquivo pessoal.

- **Curso: Clown (Palhaço).** – Ministrado por: Luiz Girard. Belém – PA/2014
- **Oficina: Para fazer papel de Palhaço.** – Facilitador: Ricardo Gadelha(RJ). Belém – PA/2015
- **Oficina: Técnicas Circenses.** – Instrutor: Cled Cardoso. Oficina ofertada pelo Curro Velho. Belém – PA/2015
- **Oficina: Palhaço, o que é?** – Facilitador: Ésio Magalhães Pereira do Grupo Barracão de Teatro(SP). Oficina ofertada pelo SESC Boulevard e Palco Giratório. Belém – PA/2016
- **Oficina: O Riso e a carícia.** – Facilitador: Aziz Gual(MEX). Oficina ofertada pelo SESC Santana. SP/2017
- **Curso: Princípios excêntricos.** – Ministrado por: Avner Eisenberg (EUA). Curso ofertado pelo SESC Santos. Santos – SP/2017
- **Oficina: O palhaço pessoal.** – Facilitador: Bruno Tonelli (MG). Oficina ofertada pelos Palhaços Trovadores. Belém – PA/2017
- **Curso: Mergulho na Menor Máscara do Mundo. MMMM** – Ministrado por: Ésio Magalhães Pereira. Curso ofertado pelo Barracão Teatro. Campinas – SP/2018
- **Residência Artística Circo do Asfalto 2018** – Organizado pela companhia Circo do Asfalto e conduzida pelo mestre Junior Santos/Palhaço CuzCuz. SB/2018.

- **Oficina: Palhaçaria e Comicidade Física.** Facilitador: Fernando Sampaio/LaMínima (SP). Curso ofertado pelo SESC Dom Pedro II. SP/2018
- **Oficina: Do Sarrafo – Em Busca da Criança Interior.** Facilitador: Felipe Terres/Cia dos Palhaços (PR). Oficina ofertada pelo SESC Boulevard e Palco Giratório. Belém – PA/2018
- **Oficina: Cascatas Cômicas.** Facilitador: Márcio Douglas (SP). Oficina ofertada pelo SESC Boulevard e Palco Giratório. Belém – PA/2018
- **Oficina: Laboratório de Palhaços e Palhaças.** Facilitador: Glaucy Fragoso (RJ). Oficina ofertada pelos Palhaços Trovadores, Belém – PA/2018.
- **Oficina “Manual do Palhaço de Rua”:** Fernando Chacovachi (ARG). Organizada em SP – 2019.
- **Oficina de Corpo Cômico:** Fernando Sampaio (SP). Oficina ofertada pelas Las Cabaças Santarém, (PA) - 2020.

2.2 Mapeamento

Figura 20 - Mapa do Percurso.



Fonte: Elaborado pelo autor do trabalho.

3 O MEU ENTENDIMENTO DO PALHAÇO E A SALA DE AULA

Neste capítulo apresentarei a minha definição de palhaço e a relação deste ser com a sala de aula a partir das diversas vivências que construí na palhaçaria ao longo destas experiências. Percebo no ser palhaço, algo que precisamos primeiramente compreender, que uma das principais formas de alívio frente as dificuldades que o ser humano passa é a comicidade, atravessando praticamente todos os períodos históricos, como afirma Alice Viveiros de Castro na obra *O Elogio da Bobagem*:

A arte da comicidade parece seguir uma linha contínua que, às vezes, some, mas nunca se detém. As piadas e os personagens cômicos atravessam os séculos, renascem e florescem em diferentes momentos e culturas, sempre mantendo uma relação direta com seus antepassados. Uma espécie de DNA estampado e óbvio que demonstra que o humor de um grego do século V antes de Cristo não é assim tão diferente do de um brasileiro dos dias de hoje... Personagens estúpidos, maridos traídos, velhos babões, avaros e fanfarrões são engraçados, hoje, como há 5 mil anos atrás. A comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. Afinal, o ser humano é o mesmo animal, seja segurando um tacaque ou apertando o botão de uma bomba nuclear. (CASTRO, 2005, p. 46)

O ser cômico, o humor na sua forma mais livre, seja através de piadas, brincadeiras, trejeitos, habilidades ou apenas simples bobagens, como diz Castro:

O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobagem... Tudo o que não tem importância lhe interessa. É corriqueira a cena em que o palhaço vai fazer alguma coisa muito séria e importante como, por exemplo, tocar uma peça de música clássica - e acaba nos entretenendo com algum detalhe absolutamente insignificante. É o caso do grande Grock tocando violino: ele chega, cumprimenta a platéia, posiciona o instrumento e, num gesto de pura futilidade, frescura e bobagem, atira para o alto o arco do violino esperando pegá-lo no ar. Mas ele falha. Contrariado com o detalhe, esquece-se do principal e se dedica a tentar pegar o arco no ar. E então, hipnotizados, nos esquecemos do concerto e passamos um tempo enorme nos deliciando com aquele tolo que não consegue pegar o arco do violino no ar! Bobagem pura, mas um momento mágico e inesquecível... (CASTRO, 2005, p.19)

Deste modo o palhaço surge com a possibilidade de possuir todas essas habilidades e/ou adjetivos ou existir em apenas um deles, quanto a isso, segundo Castro (2005),

O palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é violento, alucinante, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência da realidade. O palhaço é comicidade pura. (CASTRO, 2005, p.10)

A partir desta afirmativa, facilmente compreendo meu início de percurso dentro da arte da Palhaçaria, sendo um local onde me sentia completamente confortável para compreender o mundo de forma cômica, com leveza, aprendendo sempre a encontrar na derrota uma possibilidade de tentar novamente, afetando direta e indiretamente todos ao meu redor.

Fazendo uma busca profunda em minhas memórias, recordo ser uma criança introspectiva quando me relacionava com pessoas que não tinha tanta afinidade, mas sendo o oposto com aqueles com quais me sentia seguro, sempre contando histórias engraçadas, causos e situações que havia vivido ou não. Mesmo sem entender naquele momento a lógica do cômico, entendia que quando trazia uma história engraçada que havia visto em um filme, contava como se fosse uma história real, falando como se tivesse acontecido comigo, o riso acontecia e ali eu já gostava de ocasionar o riso nos outros.

Acredito que na minha infância e adolescência, já era palhaço, só que não sabia, na verdade não gostava de palhaços, podemos dizer que tinha até um certo trauma. Meu aniversário de 1 ano foi uma grande festa com o tema de Circo, segundo conta minha família, que nessa festa eu literalmente só chorava, o palhaço da época responsável pela animação era chamado de tio Balão, que então, chamava pelo meu nome “Cade o Rubervaldo? Cade o aniversariante?” e quanto mais ele chamava, mais eu chorava. Acredito que de tanto ouvir essa história, assimilei em minha mente que não gostava de palhaços e cresci assim, vivendo o cômico, a piada, mas não gostando dessa figura que conhecemos por palhaço.

Em outras lembranças da infância, me recordo de ir em aniversários e nunca queria participar das brincadeiras, tanto pelo receio de interagir com o palhaço quanto pelo fato de ser uma criança muito tímida, nesse ponto louvo meus pais por nunca me obrigarem ou me constrangerem pelo fato de não querer participar, sempre diziam tranquilamente: “ele não vai brincar, obrigado! Ou então: “mas ele não gosta!”.

Sendo destino ou não, cresço sempre flertando com a comicidade, seja em filmes, histórias, brincadeiras, textos de stand up. Também possuía essa comicidade como uma forma de defesa social, algo em que era bom e me sobressaía, e quando finalmente me encontro adulto começo uma relação com o Teatro, este que me rouba a timidez, me dá preparo físico, postura e um novo olhar para o mundo, me apresenta a linguagem da palhaçaria, e me faz reconhecer palhaço, aquele mesmo que eu não

gostava, ou tinha apenas medo. Durante toda minha infância e adolescência, nunca imaginei que um dia me tornaria palhaço e atualmente não consigo me imaginar não ser.

Já me reconhecendo como este ser cômico, cênico, que não vejo apenas como um personagem, trago em mim como uma entidade, uma energia, uma força de vida que vem de dentro das minhas memórias felizes e explode na cena e na vida, um ser poderoso que atravessa gerações e todos os tipos de coisas, como afirma Castro (2005) quando diz: “esse nosso personagem imaginário sobreviveu a todas as catástrofes naturais, inclusive às construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso” (CASTRO, 2005, p.16).

Deste modo, acreditando ocupar o lugar de provocador do riso em vários momentos de minha formação como artista, começo a compreender o ser palhaço, não como uma categoria do ser e sim um **estado**, não me torno palhaço, enxergo como verbo, eu não sou palhaço, eu *palhaceio*. Nesta perspectiva de verbalizar o ser palhaço, os autores Bruhn *et al.* (2019, p. 64) defendem que:

palhacear é estar em uma relação diferente com o mundo dos humanos, na qual o que impera sobre a razão é a sensibilidade e o encontro. A lógica da Palhaçaria é a da ingenuidade, da crueldade, da simplicidade, da empatia e da afetividade.

Nesse processo de descobrimento do **estado** do ser palhaço, em algum ponto da minha formação começo a perceber uma transformação energética nesse verbo palhacear, vivenciando um processo de ocupação das ruas e praças, interagindo com diversos tipos de pessoas, noto surgir uma fome de mundo, enxergando ao meu redor como minha próxima refeição.

Em meio as formações e pesquisas para tentar compreender essa ação de viver o palhaço, me deparo com um estudo de Bufão²⁷, então sinto as informações se encaixarem com a seguinte afirmação de Gaulier (2016):

O bufão interpreta como nenhum ator jamais o fez antes dele, a não ser os ruins, os que costumam ser proibidos no teatro (eis aí uma bela revanche!). Ele parodia os canalhas que o expulsaram para longe do reino dos homens

²⁷ O mesmo que: bobos, burlescos, chocarreiros, polichinelos, saltimbancos, títeres. (www.dicio.com.br)

de Deus. E a paródia não é nada simpática, porque quando o bufão — que vai fundo no seu desejo, no prazer, na volúpia, no deleite, na caçoada, na imitação — desejasse corpo e alma que sua vítima, o monte de estrume que o havia proscrito, ao ver-se ridicularizada, morre de ataque cardíaco. Eis um ritual paródico, cuja missão seria trucidar os perversos. (GAULIER, 2016, p. 94).

Percebo essa energia transformadora em meu corpo, que não se encaixa necessariamente no palhaço, mas que sustenta meu fôlego de cena, como algo que me retroalimenta, uma figura cômica que caminha pelo grotesco, e entendo que ela seria mais um lugar onde o estudo da comicidade me permite ocupar, e que agora não aprofundarei neste estudo, mas que tenho como base para a percepção e construção do palhaço.

Quando me encontro na posição de formador, ministrante, oficinairo e educador, noto que para além de todas as figuras cômicas que criei em mim, existe um ser professor que primeiramente analisa o espaço do conhecimento que o envolve, ou seja, quem são as pessoas ao meu redor? Qual local estou inserido? De que forma poderia desenvolver minhas metodologias? E a partir disso seleciono os métodos que utilizarei com os sujeitos. Me tornar e ser palhaço, uma figura que vive na comicidade, me permitiu estar em muitos lugares diferentes e somar com a minha arte nos espaços em que estive contribuindo na forma de apresentações artísticas, intervenções, oficinas, workshops, vivências ou em uma aula rápida, tudo isso é possibilidade de crescimento para dentro do meu processo de ensino aprendizagem em espaços educativos, como: a escola, a rua, um projeto ou na comunidade.

Importante salientar a base que o curso de Licenciatura em Teatro me trouxe, possuindo um desenho curricular diverso, me possibilitando exercitar a minha prática cênica pensando diretamente na sala de aula, não só fazer algo teatral, mas refletindo, como aplicar esse fazer teatral dentro de um espaço de ensino? Especificamente trabalha-lo dentro de uma sala de aula? A disciplina “Tópicos especiais da psicologia para o teatro e a educação”, nos mostrou os caminhos para se tentar compreender a mente daquele aluno criança e/ou adolescente, mecanismo importante para relação aluno e professor. A disciplina “Métodos, técnicas e materiais do ensino de teatro”, nos proporcionou conhecer diversas formas de se trabalhar em um espaço de ensino, e a cada aula as professoras conduziam a turma e a sala de aula de um jeito, trazendo para mim um olhar abrangente sobre diversas formas metodológicas de desenvolver os conteúdos e práticas. As disciplinas Didática para o ensino de Teatro e Práticas do

ensino de Teatro, também foram exemplos literais de como trabalhar o jogo e o teatro em diversos espaços de ensino e métodos, o momento das atividades de Estágios foram de rico aprendizado e desafios, para o ver, sentir e viver a prática do ensino dentro dos espaços educativos, observar as relações nesses espaços. Por fim a disciplina de *Clown*, que me trouxe caminhos sólidos para seguir nestes ensinos, mostrando como o palhaço pode estar inserido na função de educador, somando em meu trabalho como a cereja do bolo. Nessas trilhas, grandes parcerias se constituíram, com professores e professoras que atravessaram estes caminhos, onde muitos deles se fizeram educadores de incentivo.

Me entendendo como educador, tive a oportunidade de trabalhar formando palhaços da área da saúde, que tinham em seu objetivo levar ações para hospitais. Trabalhei com crianças e adolescentes de diversos bairros e comunidades na cidade de Belém e arredores. Trabalhei com grupos de idosos e pessoas em situações de tratamento e reabilitação física e psíquica. Trabalhei formando grupos e trupes de circo e teatro e por fim trabalhei diretamente em salas de aula de ensino formal e não formal. Ana Elvira Wuol (1999) faz uma afirmação bonita acerca do Circo Itinerante comparando-o a nossa vida

O circo segue um processo de mutações constantes: não tem lugar fixo, segue um fluxo livre de ir e vir. Assim como as nossas emoções, muda de lugar, sem ter lugar, vai aonde quer; as barreiras se derrubam em risadas, as portas se abrem com sorrisos. Eis o circo chegando a um processo de Carnaval, onde brilham olhos e despertam paixões. Por isso há muitas histórias de fugir com o circo, de mudar de vida, de aprender uma paixão, um amor à vida inteira e aos velhos clowns ensinando a elaborar a alegria de forma artesanal para a plateia. A tradição circense ama a magia de ser livre e dessa liberdade surge a vontade de também ser mutante para que a vida não cristalice nosso coração. (WUOL, 1999, p. 87)

E com base no que a autora defende, faço essa comparação com o trabalho do palhaço, que pode e ocupa diversos espaços, abrangendo todos os tipos de público e não possui preconceitos que o evitem incluir todos os tipos de pessoas ao seu meio ou ciclo.

Me entendendo como professor, me via trazendo como referência os métodos e ações daqueles professores que tive e que admiro até hoje, principalmente os professores palhaços. A pessoa que decide ser professora, que quer se comprometer com a formação de pessoas, não pode fazer isso simplesmente pelo gostar, tem que sentir o chamado para essa função, digo isso quase que no sentido espiritual mesmo,

pois se a pessoa busca essa profissão visando apenas uma questão financeira ou algum tipo de reconhecimento, pode acabar se frustrando nessa busca, e mesmo entendendo esse percurso, a pessoa que decidir seguir esse caminho, pode se basear nos pensamentos de Paulo Freire, onde aponta:

É assim que venho tentando ser professor, assumindo minhas convicções, disponível ao saber, sensível à boniteza da prática educativa, instigado por seus desafios que não lhe permitem burocratizar-se, assumindo minhas limitações, acompanhadas sempre do esforço por superá-las, limitações que não procuro esconder em nome mesmo do respeito que me tenho e aos educandos. (FREIRE, 1996, p.37)

Não penso ser impossível alcançar esses objetivos, mas por ser um caminho árduo e de grande dedicação dentro desta área, reitero então que para ser professor, acredito que a pessoa deveria ter vindo a este mundo direcionado para isso, ou seja, como uma forma de missão, para Paulo Freire o caminho do professor, deve seguir como diz esta afirmação:

O aprendizado do ensinante ao ensinar não se dá necessariamente através da retificação que o aprendiz lhe faça de erros cometidos. O aprendizado do ensinante ao ensinar se verifica à medida em que o ensinante, humilde, aberto, se ache permanentemente disponível a repensar o pensado, rever-se em suas posições; em que procura envolver-se com a curiosidade dos alunos e dos diferentes caminhos e veredas, que ela os faz percorrer. Alguns desses caminhos e algumas dessas veredas, que a curiosidade às vezes quase virgem dos alunos percorre, estão grávidas de sugestões, de perguntas que não foram percebidas antes pelo ensinante. Mas agora, ao ensinar, não como um burocrata da mente, mas reconstruindo os caminhos de sua curiosidade – razão por que seu corpo consciente, sensível, emocionado, se abre às adivinhações dos alunos, à sua ingenuidade e à sua criatividade – o ensinante que assim atua tem, no seu ensinar, um momento rico de seu aprender. O ensinante aprende primeiro a ensinar, mas aprende a ensinar ao ensinar algo que é reaprendido por estar sendo ensinado. (FREIRE, 1993, p. 27)

Quando trabalhei dando oficinas de Teatro ou Palhaçaria, não tive dificuldades de planejar, desenvolver e executar os planos de trabalho que eram todos construídos, a partir das vivências que havia tido nas oficinas de palhaçaria que participei, não buscava em livros, os jogos e exercícios que utilizaria, trazia de minhas anotações e os adaptava conforme o público, local e tempo da oficina e assim segui ministrando muitas aulas e montando meus planejamentos, porque percebia a potência desses jogos que havia vivenciado, conseguindo organiza-los em minhas anotações e criar a partir deles uma evolução conforme os desenvolvia, com isso a importância de se ter o planejamento das aulas,

distancia os profissionais da improvisação e poderá, enquanto ferramenta de gestão, oportunizar uma melhor ação docente e, por conseguinte a garantia de melhores resultados nos indicadores educacionais. (LOPES, 2014, p. 55)

No ano de 2018 ocupo no Centro de Defesa da Criança e Adolescente - CEDECA Emaús²⁸ ou movimento República do Emaús, também como é chamado, uma vaga como bolsista do curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, sob a orientação da professora Alcidema Diriá²⁹. Nesta bolsa de estudo, tinha a função de acompanhar o professor de Teatro do espaço, Antônio do Rosário e no mesmo ano, ao fim do primeiro semestre, recebi um convite pela organização e gestão do movimento do Emaús para assumir uma turma como professor de teatro, iniciei com a turma de adolescentes, pela primeira vez ocupei a função de “Professor de Teatro”, em um local de ensino que já vivia uma experiência, lecionando pelo menos por um ano.

Neste momento de minha participação no Emaús, enquanto o professor Antônio do Rosário ficou com a turma das crianças, eu fiquei com a turma de 17 adolescentes, assumindo oficialmente como professor em uma sala de aula, onde permaneci até julho do ano de 2019, pois por conta de não conseguir conciliar meu tempo entre outros trabalhos e estudo, precisei me afastar.

A República de Emaús, é uma Organização Não Governamental (ONG) que fica no bairro do Benguí na cidade de Belém do Pará, composta por pessoas que trabalham para garantir os direitos das crianças e dos adolescentes. Foi fundada pelo Padre Bruno Sechi³⁰ que nos deixou no ano de 2020 por complicações da COVID-19, mas deixou sua marca registrada neste mundo, sendo uma figura tão importante na proteção da criança e do adolescente, e assim passa a possuir reconhecimento internacional, a rua que recebe o espaço República de Emaús, hoje tem seu nome,

²⁸ Em 1983, ainda com o ultrapassado Código de Menores, a defesa jurídica de crianças e adolescentes vítimas de crimes era um desafio para os educadores da República do Pequeno Vendedor. Foi assim que surgiu a ideia de criar um núcleo de advogados, o Centro de Defesa do Menor, depois chamado Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (Cedeca-Emaús).

²⁹ Licenciada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Pará (2001); Licenciada em Geografia (UFPA, 2005), Bacharel em Geografia (UFPA, 2005); Mestre em Educação - Políticas Públicas Educacionais pela Universidade Federal do Pará/PPGED (2009). Doutorado em Educação- Políticas Públicas Educacionais pela Universidade Federal do Pará (2018).

³⁰ Natural da Sardenha, na Itália, Bruno Sechi tem uma história de mais de 50 anos em Belém do Pará, terra onde ele se sensibilizou com a vida difícil de famílias de moradores da periferia e criou, o então chamado Movimento da República do Pequeno Vendedor, para retirar das ruas meninos e meninas que sobreviviam da venda de produtos diversos e estavam expostos ao risco de violência, além de afastados da escola.

passando a ser chamada “Travessa Padre Bruno Sechi”. Também seu nome foi honrado, sendo utilizado para nomear o projeto Usina de Paz do Bairro do Bengui³¹.

O Emaús funciona ativamente com atividades artísticas, esportes e formação de jovens aprendizes, sempre focado na população do entorno, trazendo um público jovem para utilizar os serviços do espaço com foco em acompanhar esse jovem em seu crescimento. Também oferta cursos esporádicos de horta, culinária e artesanato para que todos os moradores das proximidades possam fazer, além de possuir um galpão onde vendem itens doados para o EMAÚS no que nomeiam de “Grande Coleta”, ação de arrecadação de objetos, roupas, moveis e quaisquer outros adereços de casa, com foco numa venda acessível ao público do entorno.

E assim chega minha primeira preocupação, que me fez refletir: “os conteúdos de jogos que possuo, serão o bastante para formação desta turma de adolescentes?” Me questionava preocupado por assumir este grupo de adolescentes, pois ali não se constituiria em uma oficina de uma semana, ou um workshop de algumas horas, estaria acompanhando aquele grupo de 17 jovens em um processo de alguns meses, com uma possível apresentação cênica como finalização do processo.

Ali em sala de aula, a figura cômica dava o lugar para a figura do professor, mesmo que a energia do palhaço residisse dentro de mim, a postura de professor começava a se apresentar dentro desta realidade. Percebia essa força de lançar um olhar como palhaço, na hora de ensinar os jogos, de demonstrar uma cena e até mesmo ao olhar aqueles adolescentes, olhar na lógica de como estivesse vendo tudo como se fosse pela primeira vez, um mundo novo, e me deparei pensando que ali realmente, se constituía minha primeira turma de teatro.

O palhaço então ocupando um local diferente, como aponta Carlos Cartaxo (2001).

A figura do palhaço ultrapassou a lona e ganhou o mundo. Está no teatro, em peças infantis, em portas de lojas atraindo fregueses ou animando aniversários, garantindo a alegria de todos. O palhaço se tornou um símbolo que o circo não passa sem ele. Se essa personagem é tão comunicativa e aceita nas artes cênicas, porque não trazê-la à escola para tornar a aprendizagem prazerosa, alegre e feliz? (CARTAXO, 2001, p. 118).

³¹ O bairro do Bengui, começou a constituir-se na década de 1940, fruto de ocupações desordenadas. O Bengui integra, atualmente, o Distrito Administrativo do BENGUI - DABEN, que abrange os bairros do Bengui, Parque Verde Pratinha, São Clemente e Tapanã.

Quando falamos de sala de aula, a primeira imagem que vem a cabeça são as carteiras enfileiradas e a mesa do professor a frente da sala. No EMAÚS, digo que a sala de teatro era literalmente uma sala de teatro, ou seja, não possuía cadeiras enfileiradas e nem mesa de professor, era o mais neutro possível, dentro das possibilidades, no sentido teatral, de não possuir muitos móveis ou decorações que atraíssem mais a atenção do aluno do que as induções de foco e construção de cena, tendo ainda os desenhos de alunos colados nas paredes, objetos cenográficos e um grande baú com materiais de figurino e adereços. Devemos entender um espaço com menos estímulos mais eficientes para que o aluno consiga criar a partir de sua imaginação, assim trabalhamos a criatividade, Spolin fala que:

[...] é frequentemente considerada como uma maneira menos formal de apresentar ou usar o mesmo material, talvez de modo mais engenhoso, ou inventivo - um arranjo, diferente dos mesmos blocos. Criatividade não é apenas construir ou fazer algo, não é apenas variação de forma. Criatividade é uma atitude, um modo de encarar algo, de inquirir, talvez um modo de vida – ela pode ser encontrada em trilhas jamais percorridas. Criatividade é curiosidade, alegria e comunhão. É processo-transformação-processo (SPOLIN, 2007, p. 30).

Trabalhando jogos de palhaçaria em sala que são também em seu cerne uma das vertentes de jogos teatrais, pois estamos falando de jogos cênicos, Viola Spolin diz, “que os jogos teatrais vão além do aprendizado teatral de habilidades e atitudes, sendo úteis em todos os aspectos da aprendizagem e da vida”. (SPOLIN, 2012, p. 27). Com isso, podemos entender desta forma o jogo como um método de incentivar e intensificar o aprendizado de disciplinas teóricas e práticas de uma sala de aula e também da vida pessoal destes que participam desta formação, também através dos jogos trabalhamos a construção e o entendimento dos elementos que constituem o teatro, como personagens, dramaturgias, figurinos e cenografias.

Adotei o caminho do afeto na condução, trabalhando na perspectiva de Paulo Freire, entendendo que a energia do palhaço me levava por essa direção, trazendo os jogos para que brincassem, mas com objetivos de aprendizados específicos, sempre tentando enxergar as particularidades de cada um, nas palavras de Freire:

E porque lido com gente, não posso por mais que, inclusive, me dê prazer entregar-me à reflexão teórica e crítica em torno da própria prática docente e discente, recusar a minha atenção dedicada e amorosa à problemática mais pessoal deste ou daquele aluno ou aluna. Desde que não prejudique o tempo normal da docência, não posso fechar-me a seu sofrimento ou à sua inquietação porque não sou terapeuta ou agente social. Mas sou gente. O que não posso, por uma questão de ética e de respeito profissional, é

pretender passar por terapeuta. Não posso negar minha condição de gente que se alonga, pela minha abertura humana, uma certa dimensão terapêutica. (FREIRE, 2001, p. 163).

Como afirma Paulo Freire, somos educadores e não psicólogos, mas devemos compreender que lidamos diretamente com indivíduos diferentes, tentando sempre olhar todos com suas particularidades. Acredito que todo professor que tenha vivenciado em algum momento a palhaçaria em sua vida, quando se encontra em sala de aula, olha para o aluno com o olhar afetuoso do palhaço, entendendo que o jogo, o encontro, o teatro, a conexão só acontece quando os olhos se encontram e nós permitimos que o nosso eu encontre com o eu da outra pessoa.

Márcio Libar que é ator e palhaço do Rio de Janeiro, fundador do grupo Teatro de Anônimo, afirma na entrevista “Onde Está a Graça? A arte do Palhaço com Márcio Libar (2015) - Papos do Circo”, do canal do Youtube Lucas Aderzani Abduch, que essa conexão de olhares se chama o encontro DE-EUS, que se encurtamos e falarmos com sotaque do Português de Portugal, a sonoridade se aproxima com: encontro de “Deus”. Ao terminar de assistir a entrevista, comecei a refletir então, não seria Deus o encontro da nossa alma com a do próximo? Dos nossos olhares? E a partir disso o surgimento da graça? Por conta disso, durante muitos anos quando me perguntavam sobre minha religião ou religiosidade, afirmava categoricamente “Sou Palhaço, da Igreja Palhaço De-Eus”.

Sempre visando o bem-estar da turma, segui em nosso processo dos jogos e percebi que mesmo estes sendo específicos de palhaçaria, conseguia alcançar diversos resultados interessantes, desde evoluções individuais de alunos quanto a projeção de voz, interação com a turma, corpo mais expressivo até a turma inteira como uma unidade, percebia isso principalmente nos jogos de improviso³². Não pressionava a turma para que construíssemos algo, fazia proposições e a partir das reações deles, criávamos ou não, sempre valorizando mais o processo do que uma finalização.

³² Nos dicionários de língua portuguesa Houaiss e Michaelis (versões on-line) a palavra improviso está ligada à ideia de uma adaptação emergencial, um “quebra-galho”, uma solução provisória entre outras acepções.

Em uma das aulas, apresentei algumas figuras cômicas do Pássaro Junino³³, teatro exclusivamente paraense e personagens das brincadeiras de Boi³⁴. Entendendo o teatro popular como uma vertente cênica recheada de figuras cômicas e de alta importância cultural, apesar de ser menosprezada por boa parte da classe artística, não poderia deixar de trabalhar com a turma justamente a valorização desses dois temas, mostrando que a cultura popular reside muito mais próxima de nossa realidade do que imaginamos.

Brincamos e improvisamos alguns jogos com induções dessas histórias e ao final da aula, perguntei se tinham vontade de montar algum dos dois textos que apresentei e em uma votação unânime optaram pelo Boi, de alguma forma se dividiram rapidamente em personagens do texto e assim seguimos na montagem deste espetáculo, tendo como base para a criação de cena, dos personagens e do cenário, os jogos de palhaçaria.

Tivemos a oportunidade de apresentar o espetáculo duas vezes, uma no Teatro Cláudio Barradas³⁵, com apresentações também de outras atividades realizadas no EMÁUS, e a outra apresentação no final de junho de 2019 no próprio EMAUS. Mesmo não priorizando os resultados e sim os processos, tive um retorno muito positivo de quem assistiu e principalmente da turma que apresentou, foi um processo leve, tranquilo e divertido e dou os créditos desse momento aos jogos de palhaçaria que foram utilizados, onde estes jogos, serão abordados no capítulo seguinte.

³³ Os pássaros juninos, teatro popular musicado, são uma manifestação popular genuinamente paraense, que ocorrem no período das festas juninas. Apresentam duas vertentes: o cordão de pássaros e o pássaro melodrama fantasia.

³⁴ A brincadeira do Boi é um tipo de folguedo festejado em diversas regiões do Brasil tendo sua origem a partir da colonização portuguesa.

³⁵ Teatro de espaço intimista para montagem de peças, espetáculos de música e dança, em ambiente universitário que leva nome do ator e diretor paraense Cláudio Barradas.

4 O JOGO QUE TRANSFORMA

Falar de jogo, é trazer um leque bem amplo sobre o assunto, visto que muitos são os estudiosos que se debruçaram neste caminho, com suas teorias que trouxeram uma importância para estes estudos, assim como, um grande valor para a educação. O jogo existe em diversas culturas e momentos históricos do mundo, sendo integralmente um exercício de liberdade, ludicidade e por fim as regras que o regem.

Huizinga (2007) diz que o jogo é uma ocupação voluntária, podendo ser exercido entre limites de tempo e espaço, com regras livres consentidas, mas obrigatórias, e que tem um fim em si mesmo, com sentimento de tensão e alegria, associando, o prazer, a alegria e a espontaneidade. Segundo Bruhns (1999), o jogo é um elemento da cultura humana, que ultrapassa a barreira do tempo, da sociedade, sendo submetido a muitos valores, caminhando em diferentes momentos históricos, se ampliando e se tornando complexo. Brougère (2000) vem falar que o jogo precisa ser interpretado como tal, pelos atores sociais, que vindo de diversas culturas, tem seu modo próprio de conversar e criar seus jogos em diferentes contextos sociais.

Para Kishimoto (2000), não há diferença entre a brincadeira e o jogo infantil, brincar é jogo, e todos podem entender o jogo de modo diferente. Segundo Piaget (1987), a relação destes jogos na infância, mostrará mais tarde a formação de um adulto. Freire (2005) vem buscar o significado de jogo, no contexto em que ocorre, pois é aí que conseguiremos compreender o fenômeno jogo, e que constituído dentro da escola, precisa se preocupar com uma prática crítica e solidária.

Poderia discorrer muitos outros teóricos sobre o jogo e suas múltiplas possibilidades para a educação e a prática do professor no cotidiano escolar, trazendo diversas possibilidades para analisar o meu aprofundamento, que foram nos jogos teatrais, caminho que escolhi dentro do universo dos modos do jogo, para que pudesse me apropriar nos jogos que selecionei e utilizei em minhas aulas.

Precisei primeiramente compreender as qualidades e definições de jogo para o Teatro, então trouxe características que segundo Johann Huizinga (1990) o jogo teria que:

1. Ser Livre;
2. Ser concebido como “Fazer de conta”, isto é, não é real como a própria vida.
3. Ser limitado e isolado, pois tem limite de tempo e de espaço;
4. Ser um fenômeno cultural;
5. Ter ordem e criar ordem.

O jogo geralmente nos proporciona uma situação problema, que no decorrer da execução, nos traz a necessidade de uma solução, processo este que associa ao trabalho do palhaço em cena, só existe cena ou mesmo o palhaço, se durante o percurso que o palhaço fará de A até C, exista uma situação e/ou problema no B, nessa transição onde fica o B, é ali que existe o jogo e também o palhaço.

Quando temos essa base do que seria um jogo teatral ou de palhaçaria, o próximo passo se torna a compreender qual a função final do jogo, onde empresto as palavras de Ricardo Japiassu que afirma:

A finalidade do jogo teatral na educação escolar é o crescimento pessoal e o desenvolvimento cultural dos jogadores por meio do domínio, da comunicação e do uso interativo da linguagem teatral, numa perspectiva improvisacional ou lúdica. O princípio do jogo teatral é o mesmo da improvisação teatral, ou seja, comunicação que emerge da espontaneidade das interações entre sujeitos engajados na solução cênica de um problema de atuação. (JAPIASSU, 2001, p. 20)

É importante falarmos aqui que Ricardo Japiassu faz uma diferenciação do jogo Teatral para o Jogo Dramático, afirmando que no jogo dramático todos são “fazedores” da situação, no caso todos são atores na cena. Afirma também que no jogo Teatral geralmente são divididos em equipes, portanto enquanto um grupo executa o outro se torna plateia assim como o educador. Ainda sobre a função do jogo, Charone diz que:

O jogo, a brincadeira, a recreação ou qualquer outra denominação ao jogo, possa haver possibilidades de inspirar nas crianças (...) o desejo de aprender, de crescer, de reinventar e até transformar o seu mundo. (CHARONE, 2011, p. 141)

Agora que já temos uma breve noção sobre o jogo e sua função dentro do teatro e sociedade, não poderia deixar de falar aqui sobre Viola Spolin³⁶, grande nome dentro do universo dos jogos teatrais e reconhecida mundialmente como a fundadora ou avó do teatro improvisacional que tem como base, o jogo.

Nos anos de 2014 e 2015, trabalhava com Diego fazendo contações de história para algumas livrarias da cidade de Belém, uma destas, apesar de muito bem localizada e possuir um público que visivelmente consumia seus produtos, alegava que não tinha condições de pagar um cachê para as apresentações e no lugar disso oferecia uma permuta no valor de R\$150,00 reais para dividirmos em dois, podendo

³⁶ Viola Spolin autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a fundadora ou a avó norte-americana do teatro improvisacional.

ser retirado em produtos da livraria e assim Diego e eu começamos nossas aquisições de livros teatrais, dentre as possibilidades existia o fichário de Viola Spolin (2012), que mesmo não tendo lido ainda, já entendia que era uma referência sobre jogos teatrais. Após uma das apresentações adquirir o fichário de Viola, o que custou a permuta inteira, na próxima vez que apresentamos, Diego ficou com o valor cheio para ele.

Algumas apresentações depois adquirir o livro “O jogo teatral no livro do diretor”, também de Viola (2019), neste ponto aqui já havia lido e me apegado ao trabalho da autora, que conseguia de forma simples exemplificar o seu trabalho e nos ensinar como utilizá-lo de forma mais didática possível, acessível a todos os tipos de público. Segui meu caminho com o ensino, tentando reproduzir o método de Viola, deixando sempre claro aos alunos os objetivos que obtinha em sala, seja para uma finalização cênica, quanto para o desenvolvimento interpessoal de cada um ali presente.

Para Spolin a estrutura dramática dos jogos é composta por três pilares: Quem? (personagem/relacionamento), Onde? (ambiente/cenário), e O quê? (ação/atividade). Spolin criou uma metodologia chamada “O fichário de Viola Spolin” que é um curso todo organizado para que os educadores de salas de aula regulares utilizassem em seu trabalho contínuo. Os jogos que integram esse fichário foram originalmente criados por Spolin, para ensinar técnicas teatrais para jovens estudantes, escritores e diretores, sem se constituir em lições de como fazer.

O manual de instruções do fichário é dividido em Parte 1, que dá os elementos do jogo teatral, uma apresentação de uma sequência como oficinas e dicas de condução e planejamento. A Parte 2 que busca trazer uma compreensão mais ampla do ensino aprendizagem e a Parte 3 que oferece ao professor uma gama de jogos teatrais separados por fichas. Essas fichas ficam divididas em seções A, B e C que são sequências e evolutivas com níveis de dificuldade específicos em cada seção, para que o educador tenha autonomia de seleção do que deseja utilizar e possa fazer uma progressão dos jogos. (SPOLIN, 2012)

Utilizei a metodologia do fichário, porque acredito estar envolvido em uma concepção do que vejo ser importante no processo de ensino-aprendizagem do teatro para dentro da sala de aula, além de que ela é muito utilizada, por educadores em suas práticas, então foi a que escolhi para analisar os jogos que selecionei, e trouxe como base para construção das minhas fichas.

Vejo essas fichas de uma forma bem completa, onde o jogo é apresentado tal qual uma receita, de forma que pode ser lida e compreendida com muita facilidade e assim reproduzida em sala de aula por qualquer educador. Assim sendo, este é um dos meus objetivos, que os jogos que analisei, dentro da estrutura do fichário, possam ser também utilizados por outros educadores.

Sendo assim, apresentarei quatro jogos que vivenciei em diferentes espaços e com distintos formadores. São jogos que além de divertidos, fizeram imensa importância na minha formação cênica e compreensão de tempo cômico, sendo estes os jogos que posteriormente utilizei em espaços de ensino formal e não formal. Desta forma os jogos não só me transformaram em palhaço como também em educador. Quando iniciei meu planejamento de atividades para a turma de teatro para adolescentes do EMAÚS em 2018, estes quatro jogos que trabalharei, onde falarei em breve, foram os primeiros que saltaram em minha memória e sabia que os utilizaria, não necessariamente na mesma aula, mas sim no decorrer do processo. Esses jogos foram usados porque na essência deles trazem a percepção do corpo individual e coletivo, foco, atenção, presença cênica, respiração e principalmente o trabalho em equipe, valorizando sempre o jogo com o outro.

Esses jogos colocam quem os participa numa situação de improviso, onde seu corpo e sua mente irá reagir conforme o repertório de vida pessoal de cada um vir a tona, e a partir disso podemos ser surpreendidos pelo inesperado na cena. A comicidade mora dentro desse inesperado, da surpresa, somos geralmente arrebatados pelo cômico quando surpreendidos por algo, uma queda, uma frase, uma careta ou uma ação.

Quando vemos um homem muito forte e musculoso batendo o dedinho do pé numa quina e começando a chorar como um bebê, não rimos porque ele se machucou ou pela forma que chora e sim porque não esperávamos que aquele brutamontes abrisse o berreiro por um simples dedo batido, a surpresa está para comicidade como uma caneta para o escritor, é uma de suas principais ferramentas, e entendendo essas ferramentas a partir dos jogos, podemos adquirir a experiência cênica de criação, entendemos assim como um sistema funcional.

Mesmo compreendendo que aqueles alunos ali não haviam vivenciado muitas coisas na área da palhaçaria, sabia que os jogos causariam divertimento e aprendizado através das brincadeiras, assim como os obtive quando vivenciei como aluno, além de me divertir participando, conseguia compreender de que forma eles

somavam em minha experiência cênica e sabia das potencialidades que poderiam surgir a partir deles, sobre isso, no artigo “O jogo teatral como potencializador das experiências sociais e afetivas dos estudantes”, os autores Tancrede e Camargo (2007) afirmam que:

A partir do jogo teatral, o indivíduo pode experimentar experiências trazidas de sua realidade social, afetiva e intuitiva, como também ter a oportunidade de conhecer outras situações criadas com seus parceiros de jogo. A relação entre a arte da percepção e a arte do fazer teatral no jogo é tão importante quanto o realizar cênico. (TANCREDE; CAMARGO, 2007, p. 8).

Logo trazer situações vividas e experiências sociais para dentro do jogo de cena acaba se tornando uma potente forma de trabalhar essas situações e compreendê-las de melhor forma. Existe um caminho que compõe o método das fichas de Viola Spolin, para se compreender melhor esta utilização, descreverei cada parte desta composição:

1 – Preparação: Nesta parte da ficha deve conter de forma simples o que o educador deve fazer para iniciar o jogo, a condução e organização da turma perante o exercício.

2 – Foco: Aqui irá conter o literalmente o foco do jogo, o que desejamos alcançar de melhoria e aprendizado para o aluno.

3 – Descrição: O texto geralmente é mais longo, porém escrito de forma simples, para que seja acessível tanto para pessoas de teatro ou não. O jogo é descrito minuciosamente, para que não haja erro em sua execução.

4 – Instrução: Aqui deverá conter o texto que o educador irá dizer, possíveis induções, ideias e falas que podem ser adaptadas conforme a necessidade.

5 – Avaliação: Perguntas para que o educador faça a turma após o exercício, relacionado ao jogo e o aprendizado dele, caso seja necessário ao jogo.

6 – Notas: Aqui irá conter observações consideradas importantes para serem repassadas ao educador, possibilidades de agregar camadas ao jogo e exercício, assim também como ressalvas de execução do jogo.

7 – Áreas de Experiência: Neste local da ficha irá conter as áreas de experiência que o jogo abrange.

Essa é a composição da ficha de Viola Spolin, em meu processo para o ensino/aprendizagem, adaptando os jogos que utilizo a este método, senti a necessidade de criar mais dois tópicos, e inserir nessa composição, que são:

8 – Origem do Jogo: Aqui específico e referencio onde, com quem, tipos específicos de jogos, quando aprendi o jogo e demonstrando que são jogos específicos de palhaçaria

9 – Análise do jogo: Neste tópico da ficha, faço a análise da utilização do jogo e a reverberação que causa em mim quanto educador e no público que participa da atividade.

Entendendo a composição adaptada dos tópicos, apresento agora os jogos em formato de fichas, analisando a utilização deles enquanto estive como professor na República de EMAÚS, responsável na turma de Teatro dos adolescentes do ano de 2018.

4.1 Jogo: “O Grande Salto”

PREPARAÇÃO:

Fazer uma dinâmica em sala para que todos se dividam em duplas. Uma dupla de cada vez executará o jogo.

FOCO:

Percepção física em dupla, conexão com parceiro sem se olhar, segurando apenas as mãos.

DESCRIÇÃO:

Enquanto uma das duplas se posiciona no espaço que vai ocorrer o jogo, o resto da turma silencia e se coloca como público para assistir o jogo, olhando atentamente a cena que irá ocorrer. Os dois que estão no jogo ficam de mãos dadas, olhando para frente, onde está o público, os dois não podem se olhar, seu único contato é o toque de mãos. Juntos os dois respiram, inspirando profundamente e na expiração correm em direção ao público que está sentado, no meio dessa corrida saltam juntos em direção ao público e assim que chegam ao chão, finalizando o salto, os dois congelam em uma imagem, como se finalizassem uma grande apresentação, tendo uma reação imediata em seus rostos, que pode variar de muito satisfeitos a totalmente arrependidos de terem feito o salto. Lentamente os dois descongelam dessa imagem e ainda sem se olhar, segurando apenas as mãos os dois vão se retirando de cena conforme sentem seu parceiro saindo.

INSTRUÇÃO:

Vocês dois são grandes acrobatas de Circo e seu número mais famoso é o Grande Salto. Assim que eu bater palmas, vocês dois correm, saltam, congelam em uma imagem e olham nos olhos do seu público, este mesmo que estava ansioso pelo grande salto de vocês, no olhar deles vocês vão saber se o salto foi maravilhoso ou um fiasco. Sintam o parceiro de vocês e vão.

AVALIAÇÃO:

Houve alguma diferença de expressão facial entre os dois em cena? Sim? Qual? Os dois acreditavam na qualidade do seu salto?

NOTAS:

1. Usar esse jogo com alunos e turmas que já tenham iniciado o processo de construção e improviso de cenas.
2. Pedir para aproveitar bem cada momento do jogo, dividindo cada parte como uma pequena partícula de cena.

ÁREAS DE EXPERIÊNCIA

Percepção Corporal

Tocar – Ser tocado

Jogo Sensorial

Movimento físico e expressão

Comunicação não verbal

ORIGEM DO JOGO:

Jogo vivenciado no ano de 2018 com Ésio Magalhães, fundador do grupo Barracão Teatro localizado em Campinas – SP. Jogo do Palhaço: elementos circenses, ação e reação, generosidade na ação. Ocorreu na oficina Mergulho na Menor Máscara do Mundo.

ANÁLISE DO JOGO: Utilizei esse jogo com a turma de adolescentes do EMAÚS após certo tempo de experiência com jogos de improviso e resignificação de objetos

e posições. A turma desenvolveu bem, e a maior dificuldade que demonstraram em certo ponto de execução do exercício foi a ansiedade que dificultava com que os movimentos das duplas fossem uniformes, o que não é um problema, pois geralmente existe dentro da dupla alguém que conduz e o outro acompanha, isso só se torna um problema para cena se ficar atravessado demais, causando um ruído e sujando a cena.

Este jogo acabou sendo utilizado como base para construção de uma das cenas que a turma apresentou no espetáculo de finalização, além de ser um exercício que era experimentado de tempos em tempos, para que pudéssemos acompanhar possíveis alterações e criações de subtextos desses saltos.

O jogo foi executado por todos da turma e conforme as duplas iam apresentando, a qualidade de cena melhorava significativamente, como se as duplas fossem compreendendo de que forma poderiam melhorar com base nos colegas que os antecederiam, isso era literalmente o exercício do palhaço, de aprender com o erro e não necessariamente o nosso, assim como exercitar a generosidade. Sobre o erro e aprendizado, Wu (1999) trabalha a ideia de que o palhaço é um ser transgressor, um arquétipo da infância, que convida os estudantes a usarem o erro na construção do conhecimento.

Então através do erro e da bobagem a turma seguiu aproveitando os aprendizados de uma cena a outra, além de desenvolverem juntos uma percepção corporal coletiva, mesmo que sempre alguém seja a figura que coordena e puxa, se trabalhado bem, a relação de quem coordena essa dupla pode ficar imperceptível ao público que assiste, parecendo um movimento completamente coreografado, mesmo sem ser, trabalhando apenas a conexão das respirações.

4.2 “4 cabeças e 1 corpo”

PREPARAÇÃO:

Utiliza uma dinâmica para que a turma se organize em grupos de 4 ou mais pessoas, dependendo da quantidade de pessoas na turma. Este jogo pode ser feito no mínimo com 3 pessoas num grupo.

FOCO:

Ouvir atentamente a fala dos companheiros de cena e acompanhar completando o que é dito de forma uniforme.

DESCRIÇÃO:

O trio deve se tornar um único corpo, colando um no outro e montando uma imagem disforme, mas que una todos os integrantes do grupo, o restante da turma se posiciona como público. O grupo sai da sala nessa unidade e com o sinal do educador eles entram no espaço novamente. O educador fará a função de entrevistador e iniciará uma sequência de perguntas que começam simples e vão ficando complexas, o objetivo do grupo é responder em um coro as perguntas do educador, para isso precisam falar bem devagar e pausadamente para que nenhum integrante atravesse a fala, respondendo sozinho e se isso acontecer o coordenador manda reiniciar o jogo e o grupo tem que entrar de novo, tendo de iniciar a entrevista desde o começo. As perguntas são inventadas pelo coordenador que podem trazer como temas: entrevista de emprego, entrevista de moradia, entrevista para entrar num grupo de teatro ou quaisquer outras ideias como possibilidades.

INSTRUÇÃO:

Bom dia/Boa Tarde/Boa Noite. Então quer dizer que você veio para a entrevista? Ótimo, mas qual seu nome mesmo? E o sobrenome? Vi que é russo, qual é mesmo? Mas porque queres essa vaga? Ouvi dizer que você se formou em uma universidade influente, qual era mesmo? Vi que você escreveu um livro e que ele tem um nome bem grande, como é mesmo?

AVALIAÇÃO:

Havia uma pessoa no grupo conduzindo? Quem era?

NOTAS:

1. Não pedir para voltarem sempre que não estiverem em coro, relevar pequenos atravessamentos para o jogo fluir.
2. Pedir para que respirem juntos antes de começarem a resposta de cada pergunta.

ÁREAS DE EXPERIÊNCIA

Parte do todo: Interação

Comunicação Verbal

ORIGEM DO JOGO: Jogo vivenciado no ano de 2015, com o ator e palhaço Ricardo Gadelha do Rio de Janeiro. Jogo do Palhaço: atenção, sincronicidade, perguntas e respostas. Ocorreu na oficina “Par fazer papel de palhaço”.

ANÁLISE DO JOGO: Este foi um dos jogos que utilizei para iniciar a integração da turma que era dividida em pequenos grupos, utilizei esse jogo estrategicamente para que os integrantes da turma trabalhassem diretamente com aquelas pessoas que geralmente não trabalhariam se pudessem escolher.

O fato do jogo integrar todos da turma, fazendo com que acontecesse uma participação total se mostra importante para sala de aula, alcançando o objetivo de inclusão daqueles que outrora talvez não tivessem essa oportunidade, Viola Spolin aponta:

A maioria das descrições exige um número específicos de jogadores por grupo. Para alimentar o espírito de ser um todo na sala de aula, os grupos devem ser selecionados aleatoriamente. Isto impede o medo, a insegurança e a solidão que sempre surgem quando os jogadores esperam ser selecionados pelo professor ou pelo capitão do grupo. (SPOLIN, 2007, p. 44)

Consigo fazer uma comparação da primeira vez que utilizei o jogo com uma das últimas, já próximo a finalização que faríamos. O grupo teve um salto enorme no que diz respeito a: calma da cena, sincronicidade, conseguindo unificar as respirações e respondendo literalmente juntos de tal forma que posteriormente esse exercício se tornou parte do início do espetáculo que se iniciava num jogral com a voz de todos os integrantes da turma.

A partir desse jogo conseguimos incluir todos da turma, até os mais tímidos que quando se encontravam em coro, se sentiam seguros e potencializavam suas participações ainda mais. Dentro da perspectiva do jogo de cena do palhaço, para além de olhar o outro, existe aqui uma identificação, quando assistimos e vemos os colegas, existe um exercício de empatia, de se imaginar ali e compartilhar os sentimentos vividos, acaba se tornar uma experiência conjunta.

4.3 “VALE TUDO”

PREPARAÇÃO:

Solicita que nesse dia todos da turma tragam uma pequena garrafa de água de plástico vazia, essa garrafa será enfeitada por eles com laços, fitas e o que tiverem de material a mão, com a indução de que a garrafa é uma representação deles, após todos terem sua garrafa customizada, o educador conduz uma dinâmica em sala para que todos se dividam em duplas. Uma dupla de cada vez executará o jogo, onde uma pessoa da dupla lançara a garrafa do colega, iniciando o jogo.

FOCO:

Trabalhar expressão corporal e imitar o movimento que a garrafa terá após ser lançada pelo companheiro de cena.

DESCRIÇÃO: A dupla se posiciona em cena e coloca sua garrafa no chão a sua frente, enquanto a turma se coloca como público. Neste momento os dois em cena irão representar duas grandes figuras da luta livre mundial, o coordenador do jogo fica livre para inventar nomes engraçados que os dois estejam de acordo. Os dois tiram par ou ímpar para decidir quem inicia, quem ganhar pode fazer o primeiro movimento que é acertar um golpe na garrafa do oponente, o dono desta garrafa que recebeu o golpe irá encenar como se ele tivesse recebido esse golpe, imitando o movimento da garrada que provavelmente deve ter voado pela sala, em seguida este mesmo pode fazer seu movimento e direcionar seu ataque até a garrafa do oponente, que irá encenar o recebimento do golpe. Após algumas rodadas o coordenador finaliza a luta e declara empate alegando que nunca viu uma luta tão emocionante quanto essa.

INSTRUÇÃO: Senhoras e senhores, hoje teremos aqui uma grande batalha. Do meu lado esquerdo temos o peso pena Garrafa Azul e do lado direito o Garrafa Verde, quem sairá vencedor? Façam suas apostas e lá vamos nós.

AValiação:

Qual golpe vocês acharam que foi o melhor?

NOTAS:

1. Apesar do jogo ser uma luta, não estimular a disputa e sim a generosidade e humildade em cena, de saber ceder e comprar o jogo do colega.

ÁREAS DE EXPERIÊNCIA

Percepção Corporal

Jogo Sensorial

Movimento físico e expressão

ORIGEM DO JOGO: Jogo vivenciado no ano de 2018 com Ésio Magalhães, fundador do grupo Barracão Teatro localizado em Campinas – SP. Jogo do Palhaço: Jogo, olhar, atenção, generosidade, humildade. Ocorreu na oficina Mergulho na Menor Máscara do Mundo.

ANÁLISE DO JOGO: Este jogo quando executado em sala de aula proporcionou muitos risos e foi um aprendizado coletivo através da brincadeira, os participantes brincavam de encenar quedas, estrelas, choros e vitórias e ao final todos saíam vitoriosos. Este jogo foi importante para construção do espetáculo que era uma brincadeira de boi, então essa energia e estado do brincante já fazia parte de todas aulas e conduções de jogos.

O pilar desse jogo era o divertimento, a brincadeira, quando falamos de brincar, empresto as palavras de Chicon, Sá e Muraca (2021), que afirmam:

O brincar faz parte da vida da criança. É brincando que ela inicia, desde a mais tenra idade, sua interação com o mundo, estabelecendo formas de comunicação, relacionamento e experimentação. O brincar é atividade constante, que estimula o aprendizado e a apropriação de valores culturais e sociais. O adulto, de maneira geral, vê as atividades lúdicas quando praticadas por ele como atividades de lazer e ócio, e, quando se trata da criança, acredita que a brincadeira tem sempre valor educativo. Nem sempre é assim. O brincar é livre. Tem valor essencial no desenvolvimento dos seres, mas é também atividade criativa, de diversão e descontração. E, ainda assim, é no brincar que a criança tem a possibilidade de desenvolver habilidades motoras, perceptivas e cognitivas. (CHICON; SÁ; MURACA, 2021, p. 45)

Neste ponto devemos compreender que naquele momento estava trabalhando com adolescentes, que não eram apenas crianças e tão pouco adultos, eram indivíduos no processo de transição, então o simples fato de brincar se tornava um grande exercício.

4.4 “Esquadrão Anti bombas”

PREPARAÇÃO:

Junto com a turma organiza um amontoado de objetos no centro de cena onde irá ocorrer o jogo, depois conduz uma dinâmica para dividir a turma em grupos de 3 pessoas.

FOCO:

Trabalhar em equipe sem verbalizar para desmontar o amontoado de objetos sem fazer barulho.

DESCRIÇÃO: Enquanto os três participantes se posicionam em cena, o resto da turma se coloca como público. Entre os três que estão no jogo, um deles é o chefe do esquadrão anti bombas e todos os objetos que são retirados do amontoado devem passar pela sua mão antes de serem descartados. O objetivo é desmontar o amontado de objetos juntos, colaborando no mais puro silêncio para não ativar a bomba que é movida a som. Conforme o coordenador achar necessário, durante o jogo pode alterar o chefe do esquadrão.

INSTRUÇÃO:

Vocês são o esquadrão anti bombas mais bem qualificado do mundo e devem desarmar essa bomba em cinco minutos sem fazer qualquer ruído, ou então ela irá explodir dentro desse hospital pediátrico lotado de crianças, agora é com vocês.

AValiação:

Não tem.

NOTAS:

1. Somar induções a cena enquanto desenvolvem.

ÁREAS DE EXPERIÊNCIA

Percepção Corporal

Jogo Sensorial

Movimento físico e expressão

ORIGEM DO JOGO:

Jogo vivenciado com o ator e palhaço Ricardo Gadelha do Rio de Janeiro. Jogo do Palhaço: tempo cômico, atenção, possibilidades de espaços para o jogo, exercícios de Branco e Augusto. Ocorreu na oficina “Para fazer papel de palhaço”.

ANÁLISE DO JOGO: Este jogo já utilizei na reta final da minha experiência com a turma e passei estrategicamente pensando no jogo de cena dos alunos, visando uma melhoria para o espetáculo de finalização.

Esse jogo tem uma outra possibilidade de trabalho, após um grupo executar a cena demonstrando a bomba, para não perder tempo amontoando os objetos novamente, o coordenador pode simplesmente mudar a indução, dizendo que aqueles objetos agora desmontados estão dentro de uma prisão e o novo grupo que irá jogar deve montar uma máquina para fugirem da prisão, mas também não podem fazer barulho para não alertar os guardas e só possuem cinco minutos de tempo.

Neste jogo os grupos utilizaram estratégias diferentes, seja fazendo movimentos lentos, ou com muito cuidado, assim como grupos que optaram por fazer a desmontagem rápida e acabaram por perder, no sentido de fazerem barulho e ativarem a bomba. A importância deste jogo na sala é o fortalecimento de trabalho em equipe, além da compreensão de tempo da cena, dando tempo a cada coisa, movimento, respiração e principalmente o olhar, com os colegas de cena e o público. Chacovachi (2016) acredita que o palhaço possui três olhares, ele diz que:

O do palhaço é um olhar triplo. É um olhar ao mesmo tempo físico (que ordena, que separa e identifica espaços dentro e fora da roda), periférico (que permanece atento aos movimentos e reações de mais de meio círculo permanentemente), e intelectual (profundo nos olhos de cada uma das pessoas do público). De alguma maneira, esse triplo olhar está condicionado também pelo trabalho na roda, nesse movimento constante de caminhar para trás sem dar as costas e passeando o olhar. Esse triplo olhar é o que o palhaço sustenta na roda. Esse é o triplo olhar do palhaço. (CHACOVACHI, 2016, p. 20)

Neste trecho, Chacovachi fala da roda aberta na rua, como espaço de apresentação e eu faço o paralelo de ser o espaço que o palhaço esteja inserido, teatro, sala de aula, palco ou rua, esse olhar triplo que Chacovachi defende é o que sustenta a cena e foi alicerce dos alunos que o jogavam, se mantendo sempre conectados e a cena viva. Muitas cenas cômicas surgiram a partir desse exercício e a evolução do improviso de cenas sem texto foi potencializado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penso que essa pesquisa que desenvolvi, e ainda desenvolvo através dos jogos destacados nos capítulos anteriores, tem um grande potencial para serem utilizados e trabalhados dentro de salas de aula de espaços formais e não formais, somando com o aprofundamento de diversos conteúdos do teatro, como a produção de cenas e performances cômicas. A formação cênica coletiva, dos que participam das aulas e o fortalecimento afetivo das relações interpessoais desses alunos, foi observado este crescimento durante o processo, pois entender uma pessoa que entra e cena e joga, foi compreendido pelos participantes, no momento que potencializam a criatividade ao construírem seus processos cênicos e cômicos. Uma relação de ajuda mútua, companheirismo, e torcida para que fosse alcançado o objetivo de cada um.

Esses jogos que outrora aprendi em cursos específicos de palhaçaria se mostram eficientes para o aprendizado daqueles que o vivenciam, tanto para aquisição de conhecimentos específicos de teatro, quanto de arcabouço pessoal e repertório cênico. Os quatro jogos ao fim se complementam, cada um deles somando e agregando conhecimentos específicos, o fortalecimento do coletivo, importância do olhar na cena, da brincadeira, da conexão e da respiração, esses elementos somados se tornam potentes em cena e na vida.

Também obtenho o entendimento da necessidade em se criar mais pesquisas e escritos nessa vertente, já que existe uma lacuna quando falamos especificamente de jogos de palhaçaria para sala de aula, existem pesquisas e até práticas, mas ainda assim, são poucas se compararmos a outros escritos acerca do jogo. O jogo do palhaço, principalmente do circo é milenar, e número de jogos e exercícios que são passados oralmente na tradição circense, é enorme. Percebo a importância da catalogação e análise desses jogos e exercícios, como material potencializador para o estudante de teatro, assim como para o professor de teatro, que estará em breve nas salas de aula desenvolvendo estes conteúdos artísticos.

Compreendo que por falta de investimento de órgãos públicos e/ou privados que não possuem tanto interesse em salvaguardar esses ensinamentos, tais conhecimentos populares e orais se perdem com o passar dos anos, mesmo sabendo das dificuldades, assumo para mim a partir daqui a missão de dar continuidade na produção de fichas com base no método de Viola Spolin, também abrindo a possibilidade para outros métodos, que provavelmente se farão recorrentes em meus

estudos, para ampliar este repertório. O método de Spolin foi por mim escolhido, por compreender ser simples e completo.

Espero que essa pesquisa e catalogação de jogos possa retornar a sociedade em formato de aulas, oficinas, workshops ou apenas uma “atividade diferente” que educadores possam utilizar e experienciar em diversos espaços de ensino formal e não formal. Essas fichas também voltarão a ser utilizadas por mim, nos espaços em que trabalho e trabalharei, agora contando com uma maior organização do jogo, sistematizado para que não seja perdido na memória, já que se dependêssemos apenas dela, muita das informações dos jogos se perderia, regras, orientações e descrições.

Nesse percurso de entendimento dos jogos, suas importâncias e funções, entendo também a minha função como professor e palhaço, percebendo que os dois caminham juntos num só corpo, meu eu educador tem o olhar do meu eu palhaço, assim como meu eu palhaço tem a alma do meu eu educador, e espero nunca perder essa conexão desses “meus eus”. Sigo carregando um amontado de eus: bufão, educador, artista, filho, brincante, irmão, bobo, marido e aquele que permeia por entre todos, porque disso é que se faz o ser Palhaço, uma mistura de muitos de nós, e assim no meio de tantos, sigo sendo primeiramente, palhaço. “O gato bebe leite, o rato come queijo e eu sou palhaço” – Pangaré. (Filme O palhaço – 2012, Selton Melo e Marcelo Vindicatto).

REFERÊNCIAS

BROUGÈRE, G. **Brinquedo e cultura**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

BRUHN, M. M. *et al.* Psicologia, palhaçaria e psicodrama: construção coletiva de aprendizados e intervenções. **Rev. bras. psicodrama**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 65-74, jun. 2019. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932019000100007&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 22 nov. 2022. <http://dx.doi.org/10.15329/0104-5393.20190007>.

BRUHNS, Heloísa. T. **O corpo parceiro e o corpo adversário**. Campinas: Papirus, 1999.

BURNIER, L. O. **A Arte de Ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora UNICAMP, 2009.

CARTAXO, C. **O Ensino das Artes Cênicas Escola Fundamental e Média**. João Pessoa –PB, Editora da UFPB, 2001.

CASTRO, A. **Elogio da Bobagem: Palhaços do Brasil e do Mundo**. Rio de Janeiro: Editora:Família Bastos. 2005.

CHACOVACHI. **Manual e guia do palhaço de rua** / Palhaço Chacovachi; Javier Miguel Yanantuoni; Martin Vallejos; tradução de Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salatino; ilustrado por Highlander Artista. La Plata: Contramar, 2016. 156 p. ISBN 978-987-33-8629-9.

CHARONE, O. **Faz e não faz de conta: a criança-intérprete e sua compreensão do processo de encenação**. Belém - PA: O Autor, 2011.

CHICON, J. F.; SÁ, M.; MURACA, G. **Aprender brincando: caderno de fundamentos e atividades lúdicas inclusivas para crianças de 3 a 6 anos**. Campos dos Goytacazes (RJ): Encontrografia, 2021.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. Organização de Franca Rame, tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. **Professora sim, tia não. Cartas a quem ousa ensinar**. 10ª ed. Editora Olho D'Água, 1993.

GAULIER, P. **O atormentador: minhas ideias sobre teatro**. Philippe Gaulier; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

HUIZINGA, J. **Homos Ludens**: o jogo como elemento da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JAPIASSU, R. **Metodologia do Ensino no Teatro**. 6ª ed. Campinas – SP: Papirus, 2001.

KISHIMOTO, Tizuko M. (Org.). **Jogo, brinquedo, brincadeira, e a educação**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

LECOQ, J. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2010.

LIBAR, Márcio. **Onde Está a Graça? A arte do Palhaço com Márcio Libar – Papos do Circo**". Entrevista do canal do Youtube Lucas Aderzani Abduch, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FzAiJ0ftMac&ab_channel=LucasGardezaniAbduch
Acesso em: 22 nov. 2022.

LOPES, Ângela Tenilly Ribeiro. **A importância do planejamento para o sucesso escolar**. 2014. Monografia (Especialização em Gestão Pública Municipal) - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia AfroBrasileira – UNILAB, Redenção: Ceará, 2014.

CHACOVACHI, P. **Manual e guia do palhaço de rua**. Tradução de Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salatino; 2ª ed. La Plata: Contramar, 2016.

SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**: o livro do professor. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais**: O fichário de Viola Spolin. São Paulo – SP: Perspectiva, 2014.

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLÁVSKI, C. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

WUO, A. E. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. Campinas, SP: [s. n.], 1999.

WUO, A. E. **WuoClown**: "desforma", rito de iniciação e passagem. Campinas, SP: [s.n.], 2016.

ROSA, Alexandre. **APOSTILA DE ELEMENTOS DA CARTOGRAFIA**. Espírito Santo, 2013.