

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS - INTERPRETAÇÃO
TEATRAL**

Pedro Diana Moraes

**A NOVIDADE DA REPRISE:
CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DAS
REPRISES CLÁSSICAS CLOWNESCAS**

Santa Maria - RS,
2023

Pedro Diana Moraes

A NOVIDADE DA REPRISE:
CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DAS REPRISES
CLÁSSICAS CLOWNESCAS

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Artes Cênicas Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para a obtenção do título de Graduação

Orientado por: Prof. Dr. Daniel Reis Plá

Santa Maria – RS
2023

Pedro Diana Moraes

**A NOVIDADE DA REPRISE:
CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DAS REPRISES
CLÁSSICAS CLOWNESCAS**

Trabalho de Conclusão apresentado ao curso de Artes Cênicas Interpretação Teatral, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para a obtenção do título de Graduação

:
.

Aprovado em ____ de dezembro de 2023

Prof. Dr Daniel Reis Plá

Prof^a. Dra.^a Adriana Dal Forno

Prof^a. Dr^a Raquel Guerra

Santa Maria, RS
2023

*Ao Fernando , Soraia e Amélia!
E à todo mundo que ri!*

RESUMO

A NOVIDADE DA REPRISÉ: CRIAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR A PARTIR DAS REPRISÉS CLÁSSICAS CLOWNESCAS

AUTOR: PEDRO DIANA MORAES
ORIENTADOR: DANIEL REIS PLÁ

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tem como título: “A novidade da reprise: criação de uma dramaturgia do ator a partir das reprises clássicas clownescas.” e explora o desenvolvimento de uma dramaturgia de ator/clown partindo das reprises clássicas clownescas. Durante o processo criativo, utilizei exercícios de improvisação partindo das circunstâncias propostas pelas reprises, atualizando para o contexto do espetáculo em questão. Utilizei reprises registradas, principalmente por Mario Fernando Bolognesi (2003) e Edgar Ceballos (1999). A pesquisa começou a ser produzida em abril de 2023 e foi concluída em dezembro de 2023, após a apresentação do espetáculo em dezembro e apresentação de um relatório reflexivo acerca do processo para a banca avaliadora, no mês de dezembro.

Palavras-chave: Reprise. Palhaçaria. Improvisação. Jogo. Dramaturgia do palhaço.

ABSTRACT

THE NEW OF THE GAG: CREATING ACTOR'S DRAMATURGY FROM CLOWNING CLASSIC GAGS.

AUTHOR: PEDRO DIANA MORAES
SUPERVISOR: DR. DANIEL REIS PLÁ

This dissertation titled: "The new gag: the creation of an actor's dramaturgy from classics clownesques gags." explores the actor/clown dramaturgy's development starting from classic running gags. During the creative process it has been used improvisational exercises based on the running gags circumstances, adapting it for the context of the show. In this work I was inspired by the running gags records from Mario Fernando Bolognesi (2003) and Edgar Ceballos (1999). The research started in April 2023 and concluded in December 2023, with the show premiere and the presentation of a dissertation to the examination committee addressing the creative.

Key-Words: Rerun. Clown. Improv. Game. The Clown's Dramaturgy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	Conhecendo a prisão	11
2.1	A ala das reprises!	11
2.2	O jogo	14
2.3	Presença e Improvisação	17
3	Fuga e liberdade	22
3.1	Costurando as reprises	27
4	Regime Semi Aberto:	31
4.1	Jogo solo	31
4.2	A Dupla	32
4.3	O público	34
5	Considerações Finais	36
	Referências bibliográficas	38
	Anexo A:	40
	Anexo B:	41
	Anexo C:	42
	Anexo D:	43
	Anexo E:	44
	Anexo F:	45
	Anexo G:	46
	Anexo H:	47
	Anexo I:	48
	Anexo K:	50
	Anexo L:	52

1 - INTRODUÇÃO

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: “A novidade da reprise: A criação de uma dramaturgia de ator a partir de reprises circenses clássicas.” discorre sobre o processo criativo do espetáculo: “1x1” desenvolvido e dirigido por Pedro Diana Moraes e Natália de Souza Machado, com orientação do Prof Dr. Daniel Reis Plá. Este trabalho é parte dos requisitos para a graduação como bacharel em Artes Cênicas- Interpretação Teatral. A pesquisa teve como objetivo geral explorar as reprises circenses como indutores para o jogo clownesco e a criação de uma dramaturgia do palhaço; e como objetivos específicos, a revisão bibliográfica dos temas reprises circenses, processo criativo, jogo clownesco e corpo do palhaço; A adaptação das reprises circenses para contextos atuais; o desenvolvimento de um espetáculo em dupla; A elaboração de um projeto de TCC; A apresentação do espetáculo e, a apresentação do TCC à banca avaliadora.

A reflexão teórica do trabalho conta com os capítulos: Conhecendo a prisão, que abordará as questões surgidas relacionadas às reprises circenses, as definições de jogo por Caillois e Ryngaert, para situar o leitor e as definições de improvisação, por Chacra e Ferracini, também para apresentar ao leitor o ponto de vista do autores encontrados durante a pesquisa; Fuga e liberdade, que foca-se em como foram desenvolvidos os números a partir das reprises e como essas adaptações foram conectadas para o desenvolvimento da dramaturgia do espetáculo; Em regime semi-aberto, aborda-se, principalmente as problemáticas sobre o jogo solo, o jogo da dupla e o jogo com o público; Doravante, está localizada a finalização do Trabalho de Conclusão de Curso, contendo minhas considerações finais ao que se referem as temáticas: Atuação, jogo e improviso.

A pesquisa explora, de maneira prático-teórica, o trabalho criativo a partir de estruturas cômicas já definidas pela tradição circense - as reprises -. Como incorporar estruturas clássicas ao nosso repertório pessoal adaptando-as ao futuro sem perder a referência ao que era?

Veremos que, durante o processo de investigação, a dupla construiu números próprios tendo como ponto de partida da criação as estruturas clássicas clownescas. Na parte do trabalho destinada às reprises, veremos o que a dupla passou para entender e trabalhar a estrutura como ponto de partida de criação. Tendo uma breve análise sobre como funciona a estrutura cômica das reprises trabalhadas e qual a

relação das estruturas prontas que usamos de ponto de partida com as que surgiram no meio do processo. Neste capítulo, a dupla conta com a ajuda de Mario Fernando Bolognesi e Edgar Ceballos, ambos pesquisadores que desenvolveram suas pesquisas a respeito do tema deste projeto.

Bolognesi traz o ponto de vista histórico da palhaçaria e a catalogação de reprises e Edgar Ceballos, com enfoque na história da improvisação com estrutura na palhaçaria, explica os tipos de palhaço presentes em uma reprise, catalogando também diferentes tipos de reprises registradas ao longo do tempo. Também daremos um leve aperto de mão no filósofo Henri Bergson para compreendermos juntos a questão da comicidade presente nas reprises, focando de modo mais singular em conceitos como a repetição e mecanicidade, a gradatividade da situação e a inversão do contexto, e sua relação com as reprises trabalhadas.

Na sala de jogos, conheceremos as maneiras de enfrentar os obstáculos encontrados no meio do processo pela dupla de palhaços. Desafios presentes desde a adaptação e criação de uma reprise, até os desafios de entender o jogo de cada um e a maneira de jogar diferente. Nosso foco na sala de jogos, vai ser apresentar o jogo em suas diferentes perspectivas, seja como público, palhaço ou diretor e diretora do espetáculo. Colocarei em foco o debate da minha perspectiva em relação às de Roger Caillois, ensaísta francês que discorreu em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (2017) sobre o conceito de jogo e classificou o tema em quatro tipos, sendo eles: Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx e com as de Ryngaert, que em “*Jogar, representar*”(2009) realiza análises acerca do jogo e da teatralidade presente em cena e no cotidiano e as maneiras em que o ator criativo lida com o jogo.

Como metodologia para desenvolver o espetáculo recolhemos reprises clássicas, nos apoiando, principalmente, nos autores Mario Fernando Bolognesi (2003) e Edgar Ceballos (1999), por conta da grande quantidade de reprises catalogadas por ambos. Após essa seleção inicial, nos ensaios, focamos o processo criativo em 3 etapas: Memorizar a estrutura tal qual é apresentada no livro, entender o mote da reprise e então, improvisar a partir da estrutura¹, utilizando-a como indutora para criação da cena, buscando criar outros acontecimentos ligados ao antes e ao depois da reprise. Para registrar o processo, utilizei principalmente, o recurso de

¹ Quando escrevo “estrutura” em meu trabalho, me refiro as reprises clássicas.

gravações de áudios através de meu telefone e alguns registros foram feitos em meu diário de ator.

A criação a partir de uma reprise e/ou que utiliza a reprise como meio de criação é um processo diferente do que já experimentei como palhaço. Durante minha graduação na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), tive meu primeiro contato com a palhaçaria através de uma oficina ministrada na UFSM por Adriane Mottola, da Cia Stravaganza, no ano de 2019. Lembro que nesse primeiro contato ainda não entendia muito sobre a simplicidade das ações do clown e, em um dos exercícios que aicineira me passou, fiquei confuso com o que fazer e me frustrei por entender somente depois da minha vez o que era para ter feito. O exercício consistia em assustar a platéia dizendo “Bu!”. Fui o primeiro a efetuar o exercício achando que o objetivo realmente estava no susto e fiquei tentando e falhando, o que resultou em uma sensação de desconforto muito grande e uma vergonha maior ainda, sem riso de ninguém. Hoje, percebo que o que importava não era o susto em si, mas como chegar no susto, como o palhaço prepara o susto.

Tempos depois dessa oficina, assisti ao espetáculo de monólogo “O Reino Encantado da Princesa Kindim”, por Thayná Máximo² e fui impactado pela possibilidade de utilizar ações cotidianas como base de um processo criativo de espetáculo. A inquietação desagradável de não saber o que fazer ou como agir que vivenciei na oficina de palhaçaria juntamente com essa apresentação, me levou a querer experimentar o clown e a utilização do cotidiano como bases para a criação artística.

Em meu processo de criação do espetáculo de monólogo “Em Obras”³, no ano de 2022, as cenas surgiram através de movimentações descobertas em exercícios de improvisação corporal. A maneira de como inserir a lógica do palhaço nas partituras criadas se deu, principalmente, na Disciplina Complementar de Graduação “Clown”, ministrada pelo professor Daniel Reis Plá, também meu orientador nesse projeto.

Após a estréia de meu monólogo, comecei a apresentá-lo em outros ambientes fora do contexto acadêmico para experimentar os diferentes públicos e reações que

² Espetáculo monólogo orientado pelo Prof. Dr. Daniel Reis Plá, apresentado no ano de 2019 como parte do processo de formação do curso Bacharelado em Artes Cênicas-Interpretação teatral. O monólogo foi apresentado no segundo semestre de 2019, na sala 1321, do Centro de Artes e Letras, prédio 40, da UFSM.

³ Espetáculo monólogo orientado pelo Prof. Dr. Daniel Reis Plá, apresentado no ano de 2023, como parte do processo de formação do curso Bacharelado em Artes Cênicas-Interpretação teatral. O monólogo foi apresentado no Teatro Caixa Preta.

o espetáculo poderia receber. Uma das experiências foi através do 8º Encontro de Palhaços da Coxilha, onde compus a programação do evento, juntamente com Steven Disocia e com Paulo Carneiro, Bruno Mancuso e Mateus Tropo, que compõem o grupo de palhaços: Circo Rodado, apresentando com eles no dia 14/03/2023, na escola Edna May Barbosa em Santa Maria.

Logo em seguida da apresentação do Circo Rodado, percebi que já tinha assistido algo parecido em algum lugar, mas não sabia dizer de onde. O trabalho do Circo Rodado deixava-me curioso a respeito de como eles conseguiam utilizar estruturas e materiais conhecidos, sem dar a sensação de repetição ou de previsibilidade. A reprise era a mesma, mas mesmo estando parecida com o que já tinha visto em outros trabalhos, foi surpreendente, diferente. Após a apresentação na escola Edna May Barbosa, onde assisti a Luta de Boxe do Circo Rodado e participei de conversas com o elenco do grupo, voltei meu interesse às reprises e à palhaçaria.

Assim, em meu espetáculo de formatura, selecionamos e exploramos, eu e a atriz Natalia de Souza, reprises circenses clássicas para entender o jogo clownesco entre a dupla cômica, e entre o palhaço e o público, investigando procedimentos de criação de uma dramaturgia do palhaço a partir das reprises.

No meio digital, temos acesso a reprises de palhaçaria em vídeos no YouTube ou programas de TV. O primeiro registro que lembramos de observar a presença das reprises é no DVD: “Histórias mais engraçadas da TV”, da dupla de palhaços Patati e Patatá, que apresentava versões de reprises como: “O caveirão”, “Fingindo de morto” e “Pagando pra ver”, disponível no YouTube atualmente. Até mesmo em filmes de animação como em “Era Do Gelo 3”(2009), temos os esquilos fazendo a reprise do tango entre palhaços. Percebo que todo esse arsenal nos aponta apenas para os resultados e pouco para os processos de criação a partir dessas estruturas tradicionais. Mesmo na academia, poucos são os materiais produzidos acerca da criação nas reprises.

2 – Conhecendo a prisão

Temos fácil acesso às reprises, seja em apresentações circenses, vídeos no YouTube e programas de TV, porém, percebi que o foco da maioria desses materiais é o resultado, havendo poucos materiais que apresentam processos criativos voltados à releitura e adaptação das reprises a contextos diversos. Da mesma forma, no ambiente acadêmico, a partir da investigação bibliográfica, percebi uma lacuna a ser preenchida por mais estudos acerca da abordagem das reprises enquanto indutores criativos para novas estruturas. Destaco aqui a dissertação de mestrado de Pedro Eduardo da Silva (2017), que apresenta um pouco da criação circense de dois palhaços: Roger Avanzi e Arlindo Pimenta.

Para começarmos a falar de reprise, é necessário definir o termo. Edgar Ceballos, em “El libro de oro de los payasos” (1999), define a reprise como uma situação pré-estabelecida que serve de apoio para o palhaço criar. Ela se repete ao longo do tempo na ação de diferentes palhaços, que imprimem um pouco de si no desenvolvimento delas (CEBALLOS, 1999).

Outra definição necessária é de minha analogia ao sistema carcerário presente na minha pesquisa dando nomes dos capítulos, principalmente quando falo sobre improvisação a partir de uma estrutura fixa. Em minha prática, proponho três metáforas prisionais: A liberdade, a prisão e o regime semi-aberto. A primeira, entendo ser uma estrutura frouxa, sem ter ainda nenhum tipo de ordem a seguir. Já a segunda fala de um palhaço completamente preso à estrutura, sem atenção ao externo, interação com o público e que fecha o espetáculo à interação com a plateia. No terceiro, regime semi-aberto, o palhaço trabalha a partir da estrutura, mas não se prende a ela e atua de modo não-representativo. Entendidos desses conceitos iniciais, vamos às reprises!

2.1 A ala das reprises!

Para início da pesquisa, investigamos o contexto histórico das reprises. Com Bolognesi, em Palhaços (2003) obtivemos uma perspectiva histórica da palhaçaria como um todo, sem o enfoque na temática das reprises em si. As reprises em “Palhaços”, aparecem mais como catalogação de itens do que com alguma explicação do por que elas existem. Por sua vez, Ceballos (1999) apresenta a origem das reprises

ligada a entrada do circo, quando os funcionários iam para frente do circo para chamar atenção do público para o espetáculo. Com o decorrer do tempo, os artistas começaram a aperfeiçoar a improvisação, desenvolvendo estruturas base para os números.

Ao tratarmos das reprises e do clown, a comicidade surge como princípio fundamental para a estruturação do espetáculo e de meu pensamento crítico a respeito do processo. Muitas são as referências quando falamos sobre comicidade e sobre os diferentes tipos de cômicos. Ao longo da história, diversos tipos de profissionais da arte do riso surgiram. Dos comediógrafos da Grécia antiga até os grupos da *commedia dell'arte*, muito se é conhecido graças a autores e autoras que traçam a história do que conhecemos hoje como comicidade, como por exemplo Margot Berthold (2005), Alice Viveiros de Castro (2005), Fernando Taviani (1997), Henri Bergson(2007).

Partindo de estudos dos autores acima pude verificar a linha do tempo que deu surgimento ao palhaço, sendo que um dos precursores dessa figura foi o Clown Joey, de Joseph Grimaldi, ator inglês, que, por volta do século XVIII deu início a essa linguagem de palhaçaria que conhecemos (BOLOGNESI, 2003).

O interesse pela pesquisa sobre palhaçaria começa a surgir na metade final do século XX. Os autores que aparecem neste surgimento do interesse da pesquisa acadêmica na palhaçaria são, principalmente, Jacques Lecoq, que apresenta um dos primeiros estudos sobre as técnicas que envolvem a palhaçaria e Philippe Gaulier.

No Brasil, o circo em si começa a ganhar visibilidade como pesquisa a partir de 1980. Como exemplo disso, temos as duas primeiras pesquisas sobre as técnicas circenses no Brasil, que tinham como foco os circos das periferias paulistas e foram desenvolvidas pelo Centro de Documentação da Arte Contemporânea (IDART), além de outras desenvolvidas pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) e o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Outras pesquisas, voltadas mais para as áreas de História, Sociologia e Antropologia também foram desenvolvidas nesse período. Apesar dessas pesquisas sobre a arte circense, na década de 80 ainda não havia em nosso país um foco sobre palhaçaria. (BOLOGNESI, 2003, p.10)

Falando de palhaçaria no Brasil e suas técnicas, faço um destaque para o grupo LUME e o pesquisador e palhaço Luis Otavio Burnier. Em seu livro 'A Arte de Ator: Da Técnica à Representação' (2001) ele reúne definições e análises a respeito da técnica da palhaçaria e apresenta pistas de metodologias para chegar no estado

de clown. Após ele, surgiram autores como Mario Fernando Bolognesi(2003), Ana Elvira Wuolff (2016) e Erminia Silva (2007), com contribuições de grande importância no meio acadêmico por pesquisarem a história da palhaçaria, suas técnicas, reprises, bem como metodologias de criação e surgimento do palhaço.

O livro *Palhaços* (2003), de Bolognesi, traça a história da palhaçaria no Brasil e no mundo e nos apresenta as reprises circenses como um instrumento de trabalho dos palhaços brasileiros, um *canovaccio* atual. Entre outras registradas por Bolognesi, posso citar algumas reprises que hoje servem de referência para minha pesquisa como: O boxe e O apito.

Margot Berthold, em *A História Mundial do Teatro* (2014) apresenta, de maneira mais geral, o passado histórico da improvisação a partir de estruturas pré definidas, ligada a principalmente às fábulas atelanas e aos mimos gregos. Os atores atelanos eram nômades, assim como os atores dos mimos gregos, e contavam com um grande arsenal de ações no repertório pessoal para improvisar a partir de estruturas com problemáticas simples, envolvendo personagens tipo.

A farsa ou fábula Atelana, originária na cidade de Atela na Campania, nos interessa neste esquema de estudo porque seus atores acabaram assumindo papéis fixos. Tornaram-se estilizações de tipos definidos, criando a primeira galeria de personagens pré-formados de que temos notícia na dramaturgia ocidental. Em função deles o espetáculo se desenvolvia a partir de entrecos simples. Tal processo terá farta descendência - o mais nobre e conhecido representante é a *Commedia dell'Arte* com sua galeria de tipos eterna e universal. (ROCHA FILHO apud SILVA, 2019, p.9)

Os *canovaccios* na *Commedia Dell'arte* e os mimos e atores atelanos, baseavam suas ações em personagens tipo e improvisavam a partir de situações simples propostas pela tradição. A dramaturgia na *commedia dell'arte* tinha como enfoque a criação dos atores em cena, então, as peças mais se pareciam com roteiros de ação, simples e específicos, chamados de *canovacci*. O formato da *Commedia Dell'arte* prenunciava essa maneira de improvisação estruturada que reconhecemos hoje nas reprises.

Os repertórios de cada atriz ou ator eram, assim, uma referência para um improviso controlado e previsível, trazendo segurança para a representação do artista. Vejo que a improvisação do clown liga-se aos cômicos *dell'arte* no sentido de também ser um improviso estruturado a partir do repertório de cada artista.

Partindo da história e origem da improvisação com estruturas chego na reprise atual, que segue o mesmo princípio básico dessas tradições históricas apresentadas.

Mantendo os personagens tipos que agora se apresentam como Branco e Augusto, a máscara, que de rosto inteiro diminuiu para a ponta do nariz e principalmente a estrutura básica, agora reprise, que serve de apoio para o artista criar. Vejo, assim, que a origem das reprises se liga ao aperfeiçoamento dessas estruturas de improvisação ao longo da história, percebendo conexão no modo de usar o repertório pessoal do artista para modificar estruturas fixas de ação ao longo dos anos e movimentos artísticos

2.2 O jogo

Neste processo de adaptação das reprises clássicas a uma estrutura de ação, o jogo e a improvisação foram elementos essenciais ao processo. Caillois (2017) classificou os jogos em quatro tipos, sendo eles: Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx. Ao definir Agôn, ele afirma que este é o jogo em que desafia a destreza pessoal de cada indivíduo ao realizar alguma habilidade e que, no jogo, a igualdade de oportunidades é a mesma para todos os participantes para gerar um resultado incontestável para o vencedor. Esse tipo de jogo é mais visto nos esportes, em que o foco é sempre demonstrar destreza em uma habilidade, seja ela força, velocidade, agilidade, ou também em jogos como xadrez, bilhar ou damas. (CAILLOIS, 2017)

A categoria de jogos Alea, são aqueles mais voltados para o destino do que para a habilidade pessoal de cada jogador. O próprio termo Alea, se origina de jogo de dados em latim, então são jogos mais voltados à sorte do que para a demonstração de alguma habilidade ou destreza, jogos como o cara ou coroa, roleta russa e a própria loteria. (CAILLOIS, 2017)

Chegando a definição de Mimicry, considero ser esse tipo de jogo o que mais se encaixa na pesquisa em discussão. Jogos que se encaixam nesta definição são os que estão no campo do faz de conta, do representar e imitar, como nas brincadeiras infantis que imitam profissões de adultos e, presente também no nosso campo de estudo, na atuação. Nessa categoria, o espectador entra como participante, e o ator é aquele que estabelece a ilusão, cabendo ao público aceitar. No nosso processo, vejo ligação dessa categoria de jogo com a presença do palhaço em cena e os momentos de jogo com o público, onde o participante torna-se parte do desenvolver da dramaturgia e joga com o palhaço.

A última categoria é o llinx, mais voltada aos jogos que temos alguma mudança em nossos sentidos e representam mudanças de estado, de sair da acomodação e partir para a sensação de instabilidade, ou, como na palhaçaria, sair de uma estrutura segura e partir para o provável erro. (CAILLOIS, 2017).

O jogo serviu, nesse processo inicial, para criação de contexto e desenvolvimento de dramaturgia, mas não conseguimos reconhecer ainda como o jogo do palhaço, no sentido de risco e de improvisação com o inesperado, ou até mesmo sentir-se presente, como as definições de Caillois:

No momento, as análises precedentes já permitem definir essencialmente o jogo como uma atividade:

1°) livre: à qual o jogador não pode ser obrigado, pois o jogo perderia imediatamente sua natureza de divertimento atraente e alegre;

2°) separada: circunscrito em limites de espaço e de tempo previamente definidos;

3°) incerta: cujo desenrolamento não pode ser determinado nem o resultado obtido de antemão, pois uma certa liberdade na necessidade de inventar é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador;

4°) improdutiva: pois não cria nem bens, nem riqueza, nem qualquer tipo de elemento novo; salvo deslocamento de propriedade no interior do círculo dos jogadores, resulta em uma situação idêntica àquela do início da partida;

5°) regrada: submetida às convenções que suspendem as leis ordinárias e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta;

6°) fictícia: acompanhada de uma consciência específica de uma realidade diferente ou de franca irrealidade em relação à vida cotidiana. (CAILLOIS, 2017, p. 26)

Jean-Pierre Ryngaert, professor de estudos teatrais e diretor de teatro, apresenta em *Jogar, representar* (2009), as relações do ator ou pessoa comum, com o jogo. E, enquanto Caillois debruça sua atenção sobre o jogo em si, demonstrando seus tipos, os mecanismos geradores de jogo e a importância de jogar, Ryngaert traz seu foco ao sujeito jogador. O autor consegue, a partir desse recorte, trazer as motivações que levam uma pessoa a querer jogar, a capacidade de jogo do ser humano, a maneira de jogar a partir de rituais sociais, como criar e jogar a partir de um texto (RYNGAERT, 2009, p. 188) e até mesmo quais os fatores prejudicam o jogo e quais são a favor da existência do jogo.

Os fatores citados pelo autor puderam ser observados por mim durante a minha pesquisa, no momento em que tentávamos criar a dramaturgia e buscávamos jogar em dupla. Ryngaert aponta como obstáculos para o jogo: A inibição, a extroversão, a negação o jogo, o *savoir-faire* limitado e cita como obstáculos a favor do jogo: O movimento do jogo em curso, a presença, a escuta, a ingenuidade, reação e imaginação, cumplicidade e júbilo e o incidente do jogo (RYNGAERT, 2009, p.45 - 62).

Para meu processo criativo, percebo que a inibição e a extroversão, citada por Ryngaert foram dois fatores contrários na hora de entender o jogo, meu e da dupla. De acordo com o autor, a inibição é definida como paralisia, por conta da vergonha, também sendo definida como “bloqueio, muitas vezes ocasionado por falta de segurança em si mesmo”. A inibição nos jogadores pode ser observada nos momentos de expressão externa, até mesmo com pessoas de seu convívio (Ryngaert, 2009, p.47)

Já a extroversão percebo estar ligada ao meu tipo de jogo em certos momentos. O autor define o obstáculo como:

No mínimo, tão frequentes quanto a inibição, mas mais difíceis de mensurar, as manifestações de cabotismo prejudicam radicalmente a capacidade de jogo [...] uma expressão transbordante que nunca leva em conta a existência do parceiro” (Ryngaert, 2009, p.48).

As duas definições de obstáculos apresentadas pelo autor e destacadas na minha pesquisa são as que percebemos estar conectadas à dupla, aparecendo diversas vezes durante nosso processo criativo. Outro capítulo importante, para minha pesquisa, em “Jogar, Representar” é o referente ao trabalho com texto chamado “A arte dos outros”, no qual o autor apresenta algumas maneiras de jogar a partir de textos. Ryngaert discorre sobre os diversos passos envolvendo a criação com textos já existentes, explicando: como é o trabalho a ser feito partindo de diferentes tipos de estruturas dramáticas, como escolher o texto correto, pensando no que sua peça quer contar ou propor pensar, quais as maneiras de jogar com conjuntos de textos diferentes em uma mesma estrutura.

Apresentadas as maneiras de trabalhar com diferentes textos, o autor expõe sua forma de trabalhar a partir da estrutura, começando com a leitura silenciosa do texto escolhido, feita por cada participante do elenco. Da leitura silenciosa, o grupo lê algumas vezes em voz alta para se familiarizar com o texto e, feita essa leitura, partem para a improvisação ainda com o texto na mão.

Em um segundo momento, os atores voltam a improvisar, mas agora recebendo instruções de modificação na estrutura. Essas mudanças, concretas, se direcionam, segundo o autor, a:

[...] o espaço escolhido: variantes simples, grande/pequeno. Proximidade, afastamento dos espectadores;
a materialidade do jogo: os jogadores são proibidos de se olharem e/ou se tocarem. Ou, ao contrário, eles não devem nunca deixar de se olhar.
Instruções de ritmo: lentidão / rapidez da cadência;
Intenções sistemáticas: cada réplica deve ser pronunciada como se fosse carregada de sentido ou, ao contrário, totalmente insignificante; cada réplica

é acompanhada obrigatoriamente de uma ação física sem relação com o texto, ou, ao contrário, ilustrativa do texto (convidar para beber, manipulando garrafas, preparando uma máquina de escrever);
Uma vontade de personagem: a ser jogada e mantida durante toda a sequência, quaisquer que sejam as réplicas e sem se preocupar com o realismo. (Ela queria um trabalho, ou uma opinião sobre seus textos, ou dinheiro, ou seduzi-lo... Ele queria lhe oferecer um trabalho, ou se livrar dela o mais rápido possível, ou beijá-la.) Tudo deve ser jogado em função de uma única diretriz para cada um, e essas diretrizes podem ser completamente contraditórias; [...] (RYNGAERT, 2009, p.189.)

Essa maneira de trabalhar o texto, definida por Ryngaert, juntamente com os tipos de jogos definidos por Caillois, servem como apoio para desenvolver a dramaturgia de ator a partir de reprises. A presença do jogo é constantemente relacionada à habilidade de improvisação que um ator deve dominar, visando a sensação de desafio e possibilidade de erro. Como quando Caillois quando define o que é o jogo. A improvisação também assume suma importância para os exercícios que se apoiam em um texto já definido, como apresentado por Ryngaert. Ambas bibliografias fazem com que o ator comece a pensar o tipo de jogo gerado durante a criação, com Caillois, com as maneiras existentes de improvisar a partir da estrutura e os meios de desviar dos obstáculos do jogo, com Ryngaert.

2.3 Presença e Improvisação

Ao debater sobre a presença de clown e a improvisação do mesmo, Renato Ferracini, em sua dissertação de mestrado: “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator” (2001) apresenta a vertente de palhaçaria trabalhada e difundida pelo Brasil pelo grupo LUME. Esta abordagem entende o clown como espontâneo e sincero, usando o improviso a partir da reação real da pessoa por trás da máscara buscando jogar com as pessoas que estão sem a máscara, o público. (FERRACINI, 2001)

O autor desenvolve o assunto da improvisação focada na linguagem do palhaço, exibindo que o clown precisa de treinamento, por meio de exercícios simples, buscando organizar e se acostumar com o estado de ridículo e de inocência dilatada, procurando perceber, corporalmente, qual a própria lógica de relacionamento, seja com o outro, com o meio que o cerca, e com descobrir seu ritmo próprio e sua maneira particular de “jogar”. (FERRACINI, 2001, p. 220)

Ferracini ressalta a importância da utilização de gags e exercícios já efetuados pelo palhaço e que fazem parte de seu repertório pessoal. Tornando a prática de improviso do palhaço mais preparada, com algumas cartas na manga, gags e exercícios que o palhaço já efetuou e percebeu que funciona.

Ferracini estabelece três elementos principais para tornar vivo o palhaço e conseguir improvisar a partir do clown, são eles: Estado orgânico ou estado de clown, Lógica própria de relacionamento com o meio; Relação real com tudo que o cerca. (FERRACINI, 2001). Tendo esses três elementos bem definidos, ativos e trabalhados durante a cena, o ator não improvisa o clown e sim, improvisa com o clown.

O estado orgânico trazido por Ferracini é referente a um estado de ingenuidade e curiosidade, com respostas sinceras, vindas direto da pessoa por trás da máscara. Para o autor, a organicidade, na palhaçaria, nasce através do quão real você é em cena e demonstra isso para o público, não tendo medo da exposição ao ridículo

A lógica própria de relacionamento, citada pelo autor, refere-se às maneiras em que nós como palhaços descobrimos, novamente, regras sociais de convivência, mas somente em nosso estado de clown. Analisando nossa maneira de se comportar socialmente, tenta-se, quando no estado de clown, entender como nosso clown responde aos estímulos externos e como lida com eles.

A relação real com tudo que o cerca, em partes conecta-se aos dois pilares anteriores. Nesse ponto, o palhaço deve estar com os sentidos aguçados para perceber qualquer mudança significativa na estrutura geral por conta do público. Relembrando o primeiro pilar da improvisação, sobre presença e palhaço, O palhaço também deve ter seu repertório pessoal de como agir e que ações fazer, de acordo com a personalidade do pessoa.

Sandra Chacra, em “A Natureza e Sentido da improvisação teatral”, discorre sobre a improvisação teatral e a partir dessa discussão, alguns tópicos levantados pela autora se conectam com minha pesquisa. No capítulo: A natureza e os elementos da improvisação teatral” a autora traz os subtítulos: O Texto, O Ator e O Público como partes importantes para o desenvolvimento da improvisação.

Em O Texto, Chacra desenvolve sobre a improvisação tendo como ponto de partida o texto, apresentando desde o processo inicial de uma peça, quando o autor recebe ou escolhe o texto pronto e a partir da primeira leitura de mesa, o texto já começa a ser adaptado. Ainda na análise sobre esse momento inicial, os tipos de trabalho com o texto são apresentados, tendo os grupos que começam com o texto

como ponto de partida e outros que começam o processo criativo negando a existência do texto e partindo direto para improvisação, para depois reorganizar o que foi criado para desenvolver a dramaturgia.

A autora apresenta como diferentes atores trabalham a partir de um texto teatral. Existem, basicamente, dois tipos de atores; o que lê o texto, decora e faz exatamente o que o texto propõe, não abrindo espaço para improvisação. “Representam quase do mesmo jeito em cada apresentação feita. Esse tipo de ator se sustenta através do princípio da ‘preparação’, sendo bem centrado ao texto estabelecido.” (CHACRA, 1989, p. 59)

A segunda categoria de atores são os que, de acordo com a autora, enxertam “cacos” no espetáculo, deixando a improvisação tornar-se parte da estrutura fixa. As improvisações são feitas a partir da atmosfera que os atores sentem ao apresentar o espetáculo. Outro ponto de interesse da pesquisa que a autora cita é que estes atores que improvisam com a estrutura, normalmente o fazem com contato com o público e que os cacos, geralmente são inseridos na estrutura para fazer rir o público. A estrutura com cacos é mais bem aceita, nas palavras da autora:

em gêneros leves, como nas comédias e seus similares. Já nos gêneros historicamente considerados sérios, tragédia e drama, sobretudo nas peças clássicas ligadas ao respeito das três unidades de tempo, espaço e lugar, dada a atmosfera e densidade da peça, a profundidade de sentimentos nos quais os atores devem mergulhar, o nível poético e elaborado das palavras, o controle que os diálogos bem formalizados mantêm sobre o autor, e outros aspectos acabam por afastar a improvisação, no sentido de enxerto de palavras ou falas, tornando-se, deste modo, quase impossível uma manifestação dessa ordem. (CHACRA, 1989, p. 62)

Essa maneira de trabalhar o texto teatral com cacos na apresentação citada pela autora aparece também e principalmente na palhaçaria, onde o “caco” assume um papel maior do que na maneira citada por Sandra. Os acréscimos feitos pelo palhaço durante a apresentação, servem como modificadores da estrutura e para descobrir algum tipo de interação novas para guardar em repertório.

A autora também divide por linhas evolutivas a criação com o texto teatral para expor a necessidade do jogo e da improvisação quando trabalhamos com o texto. Fazendo um anexo com o início da mimesis e da representação, Chacra exhibe que o teatro é dependente do jogo e a peça escrita é dependente da vida. O paralelo feito pela autora do início da representação com os rituais de imitações de caçadas e o surgimento do texto pronto é para demonstrar que a peça atuada surgiu antes mesmo da peça escrita, discorrendo assim, sobre a necessidade de improvisação e jogo que as estruturas carecem.

Em *O Ator*, Chacra vê os atores como improvisadores por natureza. Faz novamente a divisão feita em *O Texto*, de atores que improvisam em cena e os que não, mas agora demonstra que, durante o processo criativo, todo ator improvisa visando o desenvolvimento do espetáculo trabalhado.

O ator, somente pelo seu tipo físico e maneira de se comunicar, já improvisa a partir de um papel. A simples aparição de um ator no início de um espetáculo já nos diz muito em relação a peça ao analisarmos rapidamente seu tipo físico e corpo em cena. A autora demonstra que até mesmo o espectador, quando entra em cena, se torna uma pessoa do elenco e, um improvisador, uma vez que lida com o inesperado da cena que foi introduzido. Como quando convidamos alguém do público e através da interação com o participante, modificamos a estrutura.

Chacra estabelece que, mesmo em espetáculos em que o ator está sendo ele mesmo, podendo rir e chorar com o público pela proximidade com os mesmos, não necessitando do texto para esse efeito, ele nunca perde a noção do “faz-de-conta” e da mentira ficcional por trás do espetáculo, como na palhaçaria, de Ferracini, onde a tentativa do ator é se conectar ao máximo com sua personalidade para apresentar e conquistar a organicidade, mas mesmo assim, ainda usa a máscara e se sente seguro por perceber estar em um lugar seguro e ficcional para apresentar sua ingenuidade e seu ridículo.

No subtítulo *O Público*, Chacra apresenta agora a improvisação sob o ponto de vista de quem assiste. Sendo o público, um dos pilares para o teatro, no momento da improvisação, dependendo da estrutura, o público se sente mais aberto para fazer participações como risadas ou até mesmo falar durante o espetáculo. A reação de um espectador é diferente da reação de um leitor, por exemplo. Quando temos reação da plateia estamos falando de uma resposta coletiva ao que é feito em cena, enquanto a de um leitor é individual.

Um aviso importante que a autora apresenta é que o ator não pode prever as reações de um público, minuciosamente, pois o espetáculo, cada vez que é apresentado, conta com um público diferente, dado isso, as relações que o público faz em cena e as reações que esboça serão diferentes a cada apresentação. Também não se pode prever durante o processo criativo que o público sentirá em cada cena, visto que a surpresa é um fator que sempre aparece no dia do espetáculo. Tal qual nos momentos em minha pesquisa que desenvolvemos uma cena pensando que o

público esboçaria o riso e tivemos a quebra de expectativa com o público rindo de outra situação no espetáculo na qual não pensávamos ser engraçada.

Um ator não pode prever a reação do público, embora possa ter um alto grau de previsibilidade, no que diz respeito ao interior da cena, na medida em que tudo foi minuciosamente ensaiado e elaborado". O espectador, por sua vez, não pode pressupor como ele próprio reagirá diante do espetáculo - mesmo que tenha se informado anteriormente sobre a peça em cartaz, através de críticas ou até mesmo da leitura prévia do texto. Ele chega ao teatro e se surpreende diante de algo que se lhe apresenta[...]Às vezes, escapa ao ator um sentido cômico que ele descobre, surpreendido, através da reação da platéia. Outras vezes, chora e se emociona, numa entrega intensa ao papel, e a audiência permanece fria. Pode mesmo acontecer de ele achar que está sendo ouvido, enquanto na verdade a assistência tem ímpetos de gritar "fala mais alto" (CHACRA, 1989, p. 88)

Em ambos autores a improbabilidade serve como um dos guias para o ator em cena e para o processo criativo do mesmo. Tirando a improvisação desse lugar assustador para alguns atores e colocando ela como recurso cênico imprescindível para a representação. Na palhaçaria abordada na minha pesquisa, a improvisação não somente serve para criação de novas gags com o público no dia do espetáculo, mas como principal ferramenta para construção da dramaturgia trabalhada.

3 – Fuga e liberdade

Começamos o processo de criação do espetáculo em abril de 2023, motivados pela curiosidade gerada pelo grupo Circo Rodado⁴, no 8º Encontro de Palhaços da Coxilha⁵ sobre como fazer a reprise ser interessante, mesmo sendo uma estrutura pré-definida e que é repetida inúmeras vezes. Nosso primeiro passo foi selecionar algumas reprises entre as que tinham dois ou três palhaços em cena visando um dos objetivos do projeto: Desenvolver um espetáculo em dupla. As reprises utilizadas foram encontradas nos livros: “Palhaços”, de Mario Fernando Bolognesi(2003) e “El Libro Oro de los Payasos” de Edgar Ceballos(1999).

Naquele momento, estávamos pensando em como se configuravam as estruturas dramáticas das reprises selecionadas. Chegamos então a um primeiro entendimento dessas estruturas fundamentadas na relação entre os palhaços. Alda Fátima de Souza em sua tese de doutorado: “REPRISES CIRCENSES: O repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade” (2021) apresenta a evolução da dupla cômica de palhaços ao longo do tempo, começando com entradas e reprises centradas na disputa entre o Branco e o Augusto, e nas quais o palhaço Branco geralmente se dava bem, como, por exemplo, nas reprises “Salto da Escada com a Lata na mão” e “Piquenique”. Em ambas o palhaço Branco acabava enganando ou ganhando a disputa de poder com o Augusto. (SOUZA, 2021, p. 38)

Com o passar do tempo e maior participação do Chefe de Palco⁶, os palhaços Branco e Augusto formaram uma parceria em diversas reprises, nas quais o principal objetivo é enganar o Chefe de palco. Isso é facilmente observável nas reprises: “O Apito”(Anexo J) de Bolognesi(2003) e em “La Manzana”, de Ceballos(1999). Percebo que as definições de Souza e Ceballos, se relacionavam com com meu primeiro

⁴ O Circo Rodado é um grupo de palhaços de Curitiba/PR que desenvolve, desde 2014, espetáculos e apresentações tomando por base entradas e reprises da palhaçaria clássica, atualizando-as ao contexto e às questões contemporâneas.- Disponível em: <https://circorodado.com.br/> - acesso em 17 de nov. de 2023.

⁵ Realizado desde 2012, o evento já é referência estadual em pesquisa e divulgação envolvendo a arte da palhaçaria, e carrega em seu nome uma homenagem à falecida professora Rozane Cardoso, responsável pela formação de inúmeras gerações de palhaços e palhaças no Curso de Artes Cênicas da UFSM. - Disponível em: <https://claudemirpereira.com.br/2023/04/cultura-vem-ai-a-partir-do-dia-12-mais-uma-edicao-do-encontro-de-palhacos-da-coxilha-de-sm/> - acesso em 17 de nov. de 2023.

⁶ Outro tipo de palhaço, mais centrado e que não usa nariz. Geralmente aparece como chefe da dupla formada por Branco e Augusto. (CEBALLOS, 1999).

registro relacionado ao que se refere à nossa análise das reprises. Onde víamos a hierarquia presente nas reprises.

“Parece que a reprise é tipo um nível de pedreiro entre a dupla de clown presente em cena, onde a bolhazinha do meio sempre pende pro lado do Branco ou do dono do circo, sempre tá em terreno íngreme. A gente não tá conseguindo entender onde tá o ponto cômico e no que ele tá relacionado.”
(Registros de atoralhaço que não tá entendendo -29 de abril de 2023).⁷

Em nossa primeira análise das reprises escolhidas, somente conseguimos perceber a rivalidade entre o Branco e o Augusto e a falta de oportunidades pro Augusto. Outro ponto que se apresentou no momento em que selecionávamos as reprises foi: Qual momento ou acontecimento se concretizava a comicidade da reprise? Nossa primeira análise percebeu a quebra de expectativa presente nas reprises no geral e agora, num momento pós improvisado e processo criativo, percebo que a quebra reconhecida por nós também estava presente em “O Riso”, de Bergson(2017).

Henri Bergson em “O riso” (2017) apresenta diversos fatores que envolvem o riso provocado pela comicidade, entre eles: a repetição mecânica da situação, na qual observamos a repetição em um acontecimento ou movimento e a insistência nessa repetição, o que contraria o mundo real, que não tende a se repetir, como podemos ver na reprise O Boxe (Anexo I); a gradação da situação, na qual, o conflito da cena se intensifica conforme o desenvolvimento dela, que observamos na reprise “O Apito!” (Anexo J); a inversão da situação, na qual podemos observar na primeira entrada do espetáculo 1x1, quando as figuras envolvidas sofrem uma troca, seja de personalidade, função e, ou, objetivos muito bruscamente; e por fim, a quebra de expectativa que apresenta uma situação que o desfecho contraria o seguimento lógico.

Escolhemos oito reprises como base para a construção da dramaturgia⁸: Caveirão, A Luta de boxe, A mosca, O coração, A vela, Morrer para ganhar dinheiro, O Apito(BOLOGNESI, 2003) e La Manzana(CEBALLOS, 1999)

⁷ Para manter o relato mais fiel ao original, resolvi deixar as citações do diário de ator da mesma maneira que se encontram em minhas anotações, sem preocupar-me com revisões sintáticas e ortográficas.

⁸ Aqui, me refiro à nossa dramaturgia de ator e palhaço, visando desenvolver a nossa lógica orgânica e viva para resolução dos problemas apresentados nas reprises. Me apoio principalmente em Eugenio Barba, em Queimar a casa: origens de um diretor (2014) para pensar em dramaturgia de

Após a escolha e algumas leituras das descrições presentes na bibliografia sobre reprises partimos para a parte prática, tentando repetir o que foi lido a partir da lembrança que tínhamos da reprise. Esse exercício visava a memorização e observar o que surgia de novo ao replicar algo a partir somente do estímulo da memória.

Começamos também a trabalhar exercícios de improvisação com situações diversas. Destaco aqui algumas das cenas surgidas: dois cowboys secretamente apaixonados, dois animais disputando um osso, crianças brincando. As experimentações focaram-se principalmente em palavras de ordem como: “Repete!”, “Mais!”, “Troca!”, que eram feitas durante a cena, buscando testar a amplitude, a repetição, a inversão e a quebra, princípios também percebidos por Bergson. Após esse momento de improvisação com situações aleatórias, passamos a buscar os elementos geradores de riso nas reprises escolhidas, procurando definir qual a situação cômica e qual circunstância que envolvia cada reprise selecionada.

Na reprise “O Apito” entram dois palhaços em cena fazendo muito barulho. Entra o chefe de palco e ordena que parem de fazer barulho naquele lugar. Os palhaços entendem a mensagem, passam para o outro canto do palco e tornam a fazer barulho. Entra novamente o chefe de palco e ordena que parem de fazer barulho naquele lugar. Os palhaços já não entendem a situação, pois pensavam que o lugar em que o som era proibido era no outro canto do palco. Eles acatam a ordem e partem para o outro canto do palco. A situação se repete até que os palhaços encontram uma maneira de fazer com que o chefe de palco faça barulho e então, começam a dar pauladas na chefia. Nessa situação temos o exemplo da repetição mecânica citada por Bergson.

A partir do reconhecimento desse princípio cômico nessa reprise em específico, entendemos que o “esqueleto” cômico da estrutura era basicamente a repetição de uma situação e a circunstância dessa situação: a proibição. A partir disso, improvisamos diferentes situações aplicando o mesmo esqueleto e circunstância, até que chegamos na adaptação da reprise (Anexo A), na qual, agora, o palhaço Tico-tico começa tentando assassinar a palhaça Chefinha. Entretanto, ao organizar a palhaça em uma posição mais elegante para o tiro de misericórdia, ela faz “Xiu” para o palhaço e continua dormindo, a situação se repete e o palhaço começa a buscar

ator. Como referido pelo autor: “a dramaturgia do ator não era um modo de representar, mas uma técnica para realizar ações reais na ficção da cena.” (BARBA, 2014, p. 60)

diferentes formas de fazer com que a palhaça fique na posição correta, até que no final, em uma das tentativas é abraçado pela inimiga. O palhaço gosta do abraço, ela acorda, percebendo a situação e agora quem faz “Xiu” pra ela é ele.

Durante o processo analisamos, ainda, a reprise “Boxe!” (Anexo). Nela, temos o impasse de dois palhaços, o Branco, visivelmente mais preparado para a luta e o Augusto, inocente e literal. Na preparação, o juiz, aqui representado pelo chefe de palco, orienta aos lutadores que calcem suas luvas, o palhaço Augusto encaixa as luvas nos pés e, ordenado pelo chefe a pôr nas mãos, responde: Então não é calçar! É mãoçar!” A luta começa e seguinte a isso, temos diversas situações onde o Augusto segue as orientações do juiz à risca. Exemplo: Uma das regras do boxe é desviar antes do soco. O palhaço se prepara, dando a entender que havia compreendido a regra. Prestes a levar o soco, para a luta, desvia, e pede para continuar, levando um soco do Branco logo em seguida.

No momento de análise, em seguida da repetição, aplicamos novamente a metodologia de: compreender qual o esqueleto cômico da estrutura e qual a circunstância da reprise. Chegamos a conclusão que em “A Luta de Boxe”, nós temos a gradação de uma situação, proposta principalmente pelo Augusto, que cada vez mais inverte a lógica e, ainda assim, apanha, sendo a circunstância principal o impasse entre os dois. Reconhecendo esses dois pontos, novamente fizemos o mesmo exercício, de utilizar a circunstância principal e o impasse entre ambos. Criamos a nossa própria “Luta de Bócs”, agora com um foco na contagem e no aumento da indignação do Augusto de tanto apanhar. Decidimos manter a circunstância principal, da luta de boxe, nos concentrando em modificar a amplitude das situações que acontecem durante a reprise.

Ao refletir sobre o processo, destaco ainda a análise da entrada do espetáculo. No momento inicial de nosso espetáculo montado a partir do improviso e pensando agora com os pilares da comicidade de Bergson e nos moldes das reprises, proposto por Ceballos e Souza, temos outros momentos possíveis de serem analisados através da lente dos elementos da comicidade de Bergson. Destaco o número de entrada de Chefinha; a palhaça entra se escondendo de um foco de luz que a persegue, até que se dá por conta que a luz a destaca para a visão do público e começa a se exhibir para a plateia. O foco de luz começa a fugir das exhibições da palhaça, gerando aí a inversão dos papéis, também proposta por Bergson, quando a palhaça, agora, persegue a luz e, ao fim, manda no próprio foco, batendo o pé e ficando brava.

O último gerador do riso na comicidade, percebido nos primeiros exercícios com a estrutura e que também aparece juntamente a Berson; a quebra de expectativa, se liga a uma variedade de reprises diferentes e analiso como sendo o motivo de comicidade mais presente nelas. Reprises como La manzana, La moneda en Embudo (CEBALLOS, 1999), Abelha, abelhinha e Equilibrio de pratos com ovos (BOLOGNESI, 2003) são apenas alguns dos exemplos em que temos a criação de uma idéia que em seu final, resultará em algo inesperado e diferente da estrutura geral e continuidade. Essas reprises em que o final difere-se da continuidade geral do número, lembra-me as catalogadas como anti-números por Pedro Eduardo da Silva em seu artigo: “A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço” (2017) ou o próprio Ceballos(1999), que as chama de Anti-gag.

Um bom exemplo é um tipo de ação dramática que gosto de chamar de “Anti Número”, no qual o palhaço anuncia que fará algo, mas a tentativa é que se torna o foco da graça, a complicação é o número real. Muitos palhaços, tanto da matriz francesa quanto da circense, desenvolveram esquetes e entradas com esse mote; chamo a atenção, particularmente, para a concentração do conceito da dupla cômica. (SILVA, 2017, p. 73)

Consequente a esse momento de análise de estrutura, começamos a perceber as situações cômicas e as circunstâncias principais de cada reprise trabalhada. Logo, entendendo os pontos cômicos e as circunstâncias das reprises, conseguimos adaptar a estrutura original em outro tipo de situação, gerando um resultado semelhante a reprise original, sem perder a referência, e mantendo a comicidade.

Vale ressaltar que além do exercício de improvisação pensando em aumentar, diminuir ou inverter a lógica da cena, também tivemos a necessidade de exercitar nosso senso crítico com o que estava sendo representado e improvisado pela dupla. Durante a adaptação das reprises apresentadas principalmente, em Palhaços(2003) de Bolognesi e, com menos ocasiões em El Libro de Oro de Los Payasos (1999) de Ceballos, percebemos que diversas reprises trazidas por Bolognesi continham piadas de cunho racista, homofóbico, gordofóbico e machista. Essa presença acentuada do preconceito presente nas reprises se deu principalmente por conta da forma de registro das estruturas, feitas a grande maioria por transmissão oral com os palhaços de circo do final do século XX. Devido a esses preconceitos, nosso processo criativo também visou, durante o processo de criação de cenas a partir do improviso, não restabelecer os mesmos preconceitos ou criar outros. Quando percebíamos que estávamos utilizando de apoio preconceitos para gerar o riso, parávamos o processo

criativo, destacávamos o erro e repetíamos a cena, buscando retirar o preconceito presente.

3.1 Costurando as reprises

Após este primeiro momento de entendimento das reprises, começamos a fazer as ligações entre uma e outra, a fim de desenvolver a dramaturgia do espetáculo, buscando encontrar situações e circunstâncias semelhantes às usadas nas reprises.

Percebemos que os impasses eram problemas recorrentes nas estruturas e a temática da violência aparecia diversas vezes, como em “Morrer para ganhar dinheiro”, “A Vela”, “Bangue-bangue”, “O Coração” e “O Boxe”.

Identificando a recorrência dessa temática, passamos a repetir as estruturas em circunstâncias imaginárias de ambientes hostis, como prisão e guerra. Esta última se definiu como o pano de fundo que envolve todas as reprises em nosso espetáculo

“Hoje, a gente tentou fazer o primeiro esboço de dramaturgia, começando com, de novo, tentar lembrar um pouco as estruturas de reprise e passar mentalmente o que lembrava da estrutura. percebemos que a disputa geralmente é recorrente nas reprises e começamos a testar improvisações em lugares de disputa diferente tipo: Dois garçons disputando um cliente, dois neandertais brigando por uma carne, duas crianças dividindo um brinquedo e das crianças, chegamos na temática de guerra. Depois dessa definição, tentamos passar as 6 reprises escolhidas pensando a temática da guerra como pano de fundo pra elas” (Registros do atorlhaço dramaturgico do dia 30 de abril de 2023)

Mas, como nem tudo são flores... Levando em conta o número de reprises escolhidas inicialmente, começamos a passar por dificuldades em encontrar os elos de conexão entre elas uma vez que nem todas as situações cômicas se conciliavam com o universo da guerra. Até mesmo o processo de improvisação com as reprises na tentativa de atualizá-las estava começando a nos cansar devido ao grande número de reprises.

Das oito reprises selecionadas, quatro delas utilizavam a gradação da situação para gerar a comicidade, sendo elas: Caveirão, A Luta de Boxe, A mosca e O coração. Já, as outras quatro variavam mais: A Vela apoiava-se na quebra de expectativa, Morrer para ganhar dinheiro na inversão da situação, O Apito na repetição mecânica da situação e La Manzana na quebra de expectativa novamente. Rapidamente percebi que seria difícil aproveitar grande parte das estruturas na dramaturgia, tornando-se uma experiência negativa manter todas fazendo parte da.

Analiso atualmente essa retirada de algumas reprises a partir de Ryngaert, quando explicita no capítulo 'Indutores de jogo', os métodos utilizados por ele para relativizar os obstáculos em um processo envolvendo improvisação. No subtítulo: "A improvisação em feixes" (RYNGAERT, 2009, p. 91) o autor apresenta que, ao trabalhar com diversas referências, de grupos diferentes e indivíduos, os atritos e contradições envolvendo cada uma das referências faz com que o ator se preocupe somente com a experiência de improvisar, sem focar em um resultado mágico.

Nos momentos de improvisação que já estávamos cansados das estruturas, começávamos a repeti-las de outros formatos, a fim de descobrir coisas novas na nossa repetição. A repetição da improvisação acerca das várias reprises fez com que obtivéssemos o plano de fundo da peça, o que conversa com a citação abaixo de Ryngaert, pois;

Nessa perspectiva, a improvisação é uma ferramenta que permite multiplicar as relações entre o interior e o exterior e que leva o sujeito a se confrontar com um objeto variando os ângulos de abordagem. No mesmo movimento, os sujeitos estabelecem relação entre si pela mediação do objeto e pela sua colocação em jogo. (RYNGAERT, 2009, p. 92)

Devido às dificuldades de adaptação resolvemos cortar o número de reprises, visando aproveitar melhor cada estrutura. Diminuímos a estrutura de ação para duas reprises, optando por O Boxe e O Apito, aproveitando melhor cada reprise sem perder as circunstâncias e situações retiradas das outras reprises.

Com o afunilamento das reprises trabalhadas e o pano de fundo desenvolvido, agora precisávamos desenvolver o que aconteceria entre as duas reprises restantes e esse foi um ponto de trava no processo. Nosso foco estava em pensar como sair das reprises e a partir disso, íamos para sala de ensaio e não tínhamos retorno criativo desse 'entre' faltante.

A partir de uma conversa com meu orientador Daniel Reis Plá, recebi a indicação de um exercício e que seria decisivo para o desenvolvimento de minha dramaturgia.

O Dani passou um exercício de criação de dramaturgia onde a gente tem que pensar o que vem antes da cena e pra onde ela vai, então vamos testar e no final da passada, passo aqui e dou o feedback [...] Fizemos a passada e conseguimos pensar como sair e como entrar na reprise, mas ainda temos dificuldade em como sair de uma e seguir improvisando até chegar em outra."
-(Registros do atoralhaço, dia 26 de maio de 2023).

Com a utilização desse exercício proposto pelo meu orientador, somado a análise da estrutura dramaturgical das reprises, pensando sempre em situação cômica

e circunstância principal desenvolvi o restante do espetáculo. Encontrei posteriormente em Chacra semelhanças na maneira de pensar a improvisação entre as reprises presentes no espetáculo, pensando em como chegar na estrutura com o que a autora discorre no subtítulo O Texto, em seu livro. (1989)

Eliminando a peça de teatro como ponto de partida para a criação do espetáculo, novos textos são produzidos pelo fenômeno da "criação coletiva", cujos fundamentos estão essencialmente calçados na improvisação. O texto não é inicialmente escrito, mas sim dito (jogado), sendo que o processo de escritura intervém depois ou durante esse processo, oriundo de um trabalho coletivo. Trata-se de uma nova prática escritural baseada na improvisação. Neste caso os trabalhos artísticos se iniciam através de improvisos realizados por um conjunto de atores, cujo objetivo do grupo é o de criar uma "peça teatral?". (CHACRA, 1989, p. 36)

Durante minha reflexão acerca do processo, percebi que é possível fazer conexão dos *ligâmens*⁹, propostos por Burnier e apresentados por Ferracini em A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator com as ações desenvolvidas para conectar os números em meu espetáculo. Os ligâmens, de Burnier, apresentam as diferentes maneiras de conexões existentes para estruturar uma dramaturgia. Quando discorre sobre o assunto, o autor apresenta os tipos, sejam simples, compostos ou complexos. Os ligâmens simples, se qualificam como momentos de conexão na qual a passagem de um momento para o outro acontece sem necessitar introduzir um elemento novo a cena, seja ela para modificar ou adaptar a transição (FERRACINI, 2001). Abaixo, os 4 tipos de ligâmens simples existentes:

Seco: Na ligação entre duas matrizes distintas. A passagem de uma para outra é realizada de maneira simples e delicada.

Direto: Ligação entre duas matrizes distintas, onde em algum ponto da primeira o impulso é igual ao da segunda. Nesse momento comum, a segunda matriz entra de maneira diretas

Coincidente: Duas matrizes cujo foco orgânico é igual, ou seja, o coração da primeira é igual o coração da segunda. A primeira ação parece ter uma continuação na segunda; mesmo sendo ambas de origens completamente diversas.

Melting: A passagem do final de uma ação pra o início de outra opera-se como se a primeira “derretesse” até chegar à outra. A primeira ação é feita até seu término, derrete da figura final à figura de início da próxima ação que será feita até seu término. (FERRACINI, 2001, p. 237)

⁹ A personagem, o ritmo cênico e o encadeamento da sequência são definidos por ações físicas e vocais predeterminadas pelo ator, dentro de seu vocabulário, ligadas entre si de maneira clara e precisa. A essas pequenas ligações entre as ações Luís Otávio Burnier deu o nome de “ligâmens”. Dentro dessa experiência, cabe ao diretor a importante tarefa, como já falado, de encontrar uma sequência orgânica entre as diversas ações físicas e vocais do(s) ator(es) e os seus respectivos ligâmens. (FERRACINI, 2001, p. 236)

Partindo para os ligâmens compostos, temos aquelas transições de estrutura feitas a partir da inserção de um elemento novo entre as ações a serem conectadas. (FERRACINI, 2001)

Brusco ou súbito: Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este ligâmen e o seco, é simplesmente o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte, segundo a necessidade.

Gongo: Acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na próxima ação. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação, e durante o eco deste impulso, entra-se na ação seguinte.

Fragmentado: A ligação é fragmentada em partes: primeiro, uma parte do corpo entra na nova ação, depois, o restante. As passagens entre as partes diferentes não necessariamente têm dinâmicas iguais.

Respiração: É por meio da expiração e inspiração que se opera a ligação. (FERRACINI, 2001, p. 238)

A última categoria dos ligâmens diz respeito aos tipos complexos dessa definição. As ligações do tipo complexo envolvem um conjunto maior de elementos para fazer a transição e muitas vezes, podem ser formados por sequencias inteiras de ações entre outras ações. No caso dos ligâmens, não se trata de reconhecer uma maneira de transição e sim de inserir uma nova ação para fazer a conexão de uma partitura para a outra. Ferracini chama essa ação a mais que é inserida na estrutura como: “Ação-ligâmen”. Na categoria de ligâmens complexos, as adaptações podem acontecer através de ações como: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo e até mesmo espelhar a ação-ligamen (FERRACINI, 2001, p. 238), tal qual como visto anteriormente nos exercícios feitos para criação da minha dramaturgia, visando aumentar, repetir e trocar as situações trabalhadas para gerar cenas novas a partir da improvisação.

Comecei então a perceber as possibilidades de conexão entre as reprises e, com a improvisação a, perceber que a própria intenção de improvisar um caminho de chegada e de saída da estrutura adaptada de reprise já se configura como criação de dramaturgia e começa a promover encontros da prática com o inesperado e com o possível erro, fator importante para a palhaçaria. Como não sabíamos em que momento ou como um dos dois poderia propor o início da reprise, começamos a descobrir isso através da ação e, tendo a estrutura desenvolvida, havia chegado a hora de começarmos a pensar no ponto que divide a interpretação mais representativa e a palhaçaria: O jogo!

4 – Regime Semi Aberto:

4.1 Jogo solo

Com a estrutura desenvolvida, a improvisação utilizada para criação das estruturas passou a ser utilizada para entender os momentos de jogo entre os números e entre a dupla cômica. Em minha prática, divido o jogo e a improvisação em dois momentos: O momento de criação, que acabo de discorrer, e o momento com público, analisando o momento de criação como um lugar de segurança e que não necessita de respostas tão imediatas, por haver risco de erro. O momento com o público que funciona como o picadeiro, onde o palhaço deve improvisar para aproveitar o melhor da cena e das possibilidades que a dupla e o público propõem.

Ao pensar em jogo com público, acessei meu repertório trabalhado durante o monólogo, buscando visitar o Tico-tico (Meu palhaço) e tive uma surpresa... Agora, era estranho revisita-lo. Tinham coisas sobre a palhaçaria que não me lembrava mais. Técnicas em cima da triangulação do palhaço e sobre o porte de máscara que, na minha cabeça, eram somente lembranças e para Natália, um vazio, tentando se entender de dentro para fora.

Para começar o processo de jogo com público, começamos então, trabalhando o porte de máscara, a caminhada experimentando diferentes partes do corpo guiando o movimento, principalmente o nariz, para desenvolver essa noção de que o nariz é quem olha para o interesse do clown e não os olhos do palhaço. (BOLOGNESI, 2003)

Trabalhando esse foco, começamos a visitar a área interna de cada um de nós. Eu, tentando reencontrar o Tico-tico e Natália tentando entender quais eram suas características mais marcantes para desenvolver uma palhaça em cima disso. Ferracini, em *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2009), traz em seu capítulo “A ponte da pré-expressividade à expressividade” um subtítulo que aborda a temática da palhaçaria dentre a improvisação.

Se o clown busca essa sinceridade e essa corporeidade do seu ridículo e de sua ingenuidade, então o ator deve, também, mergulhar em si e ter a coragem de buscar esses estados humanos, transformando-os em corpo. Cada ator, portanto, possui seu próprio clown, com características particulares e individuais.[...] Dessa forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do clown: relação real, verdadeira e humana, com o que se encontra sua volta, incluindo o público. (FERRACINI, 2001, p. 218)

Essa definição por Ferracini aparece desde o início do processo criativo. Sentíamos que, se tratando o trabalho do clown em relação com o real, verdadeiro e humano, o processo criativo dentro de uma sala fechada não tinha nada de muito humano ou de participativo, onde o máximo de reações que tivemos eram durante as tardes com meu orientador. Durante todo o desenvolvimento da dramaturgia e dos momentos de teste de jogo, sentimos faltas de abriremos mais o processo para visitantes assistirem e opinarem. Analisamos que a participação do público para o desenvolvimento da estrutura de ação serve como direção do espetáculo, onde percebemos o que funciona com o público com o riso e o que não, com a falta dele.

O estado orgânico do palhaço ou estado de clown ainda é algo não muito tateável por mim, talvez por não estar acreditando em estado de clown. A minha falta de crença no estado de clown e/ou estado orgânico começou durante o processo do ano passado, no qual, poucos dias antes da estreia, caí um tombo feio em uma escada e acabei machucando o pé. O primeiro pensamento foi: “Não vou apresentar mais o monólogo com esse machucado”, visto que minha preparação para chegar no estado de palhaço era pautada no processo de exaustão física, já tendo ficado mais de 40 minutos correndo em círculos buscando encontrar o estado de presença do clown. Próximo ao dia da estreia, comecei a buscar outros caminhos para chegar nessa “presença” e devido ao machucado, tive que descobrir maneiras pautadas em minha concentração antes de entrar em cena, experimentando focos corporais para caminhar, a triangulação e a portagem da máscara.

Porém, da mesma forma que desacredito em estado de clown, começo a acreditar em um estado de jogo, possível de ser alcançado através de um aquecimento voltado para jogar e as sensações causadas pelo jogo. Sinto que o que me faz desenvolver os cacos de repertório em cena é a improvisação gerada a partir do estado de jogo com o outro, mas principalmente com o público, que talvez seja a mesma coisa que estado de clown, mas que mudei a terminologia para funcionar na minha cabeça e de minha dupla.

Reconhecendo meus acertos e defeitos, parto agora para a análise do jogo da dupla cômica, ponto de maior impasse durante meu processo criativo.

4.2 A Dupla

Durante o momento inicial, de criação de dramaturgia, onde nossa improvisação focava-se no desenvolvimento das cenas, nossos jogos fluíram bem, a ponto de desenvolver toda a dramaturgia do espetáculo em poucas semanas. Nossos encontros aconteciam três vezes por semana, a cada semana, até a apresentação. O problema é que, após esse momento de criação da estrutura geral, quando tínhamos que trabalhar o novo da estrutura, ou seja, o jogo presente na lacuna a ser preenchida, não conseguíamos fazer essa troca e, ou jogar entre nós para o inesperado surgir na estrutura.

Haviam ensaios em que, buscando improvisar a todo momento com a estrutura, eu bloqueava os jogos da dupla botando em foco a minha ideia. Nos ensaios em que isso acontecia, Daniel falava para buscar construir uma ideia em conjunto e não bloquear a ideia do outro colocando a sua como foco.

Em *Jogar, Representar*, (2009) Ryngaert apresenta alguns dos motivos para esses bloqueios no jogo acontecerem, um deles, já explicitado por mim acima. Analisando os bloqueios de Ryngaert, Natália se identificou com o de introversão. Sensação advinda da angústia causada pelo olhar do outro ou o sentimento de ser ridículo aos seus próprios olhos, a famosa consciência de si. A timidez é algo difícil de lidar e impede as manifestações verbais ou motoras diante. Como se toda manifestação expressiva fosse um atestado de loucura (Ryngaert, 2009, p. 46).

Meu ponto de identificação com algum dos bloqueios citados por Ryngaert foi na extroversão Voltando a falar de minhas maneiras de trabalhar com o palhaço, justamente por gostar muito da quebra com o público, posso acabar me perdendo da estrutura diversas vezes. Ryngaert (2009), vai definir esse meu tipo de obstáculo como *A extroversão*. Mesmo que não seja tão perceptível para os olhos de quem não conhece esse tipo de apresentação, a extroversão como obstáculo é quase tão comum quanto a inibição e atrapalha o andamento do jogo tanto quanto.

A extroversão pode ser confundida com jogar com destreza, mas não passa de uma tentativa de esconder a todo momento a inquietação gerada em nós pelo olhar do outro e a vontade de fazer rir atrelada a de agradar aquele no qual precisamos da aprovação. E pra mim, o maior problema desse obstáculo, é que muitas vezes, o extrovertido, acaba não levando em conta a existência de parceiros em cena.

Em meio a esses dois obstáculos, também tivemos a negação do jogo. Ryngaert vai definir como nos momentos no qual o participante está engajado na prática e, de repente, por diversos fatores, ele demonstra que não se ilude com aquilo

que faz, tal como uma quebra no Mimicry, proposto por Caillois. A perda de concentração repentina pode se manifestar de maneiras diferentes. No nosso processo, a negação do jogo geralmente aparecia quando um dos dois tentava acrescentar algo a cena ou corrigir a ação do outro verbalmente, quebrando com a convenção e trazendo a realidade para o meio do jogo.

Os pontos positivos do trabalho de jogo que tivemos em relação a quebras de estrutura, dizem respeito aos dias de apresentação para público, seja só para mostrar o espetáculo ou para apresentar a versão final mesmo, no dia da estréia. O que me causa um estranhamento com o poder do público para extrair o jogo do palhaço.

4.3 O público

Diferente dos momentos anteriores, nos dias que apresentamos para o público, conseguimos desenvolver alguns dos aspectos a favor do jogo de Ryngaert e experimentar a sensação de Ilinx, desenvolvida por Caillois.

O primeiro ponto a favor que pudemos trabalhar no dia da estreia e em dias de ensaio aberto para pessoas selecionadas foi o da presença. Essa palavra, que tem sentido místico e mágico no teatro, onde o estado de concentração do ator e da atriz de se elevaram e ambos nos víamos como imersos na estrutura.

A escuta do parceiro, estando atento às oportunidades de improvisação oferecidas e devolvendo outras oportunidades de jogo. Ryngaert define como:

A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. (RYNGAERT, 2009, p.56)

Se tratando da minha maneira de jogar, eu e minha dupla, nos identificamos na definição de atores que gostam de enxertar cacos na estrutura definidos por Chacra(1989). Essa identificação se reflete na ação com o público, onde, nos dias de estréia, aumentamos a duração do espetáculo de 30/40 minutos para uma hora inteira de espetáculo.

Na palhaçaria em contato com o público, consigo observar dentre esses três tipos de atuação, uma que se conecta melhor a minha prática do clown. A participação criativa, citada pela autora, está presente em meu trabalho nos momentos em que

chamo o público para o jogo e insiro ele na estrutura, abrindo a possibilidade para a mudança. Evidencia a percepção da espectadora acerca da mudança de estrutura iminente em relação a participação do público e eleva o público para esse lugar de participante criativo, a partir da estrutura pré-definida pelo performer, ou no meu processo, palhaço.

Percebo que o contato com o público é que emana a possibilidade de erro, deixando o palhaço atento para os sinais da sua dupla, do público e de prontidão para o jogo. O nervosismo da cena fez com que deixássemos nossas preocupações extravasarem, deixando só a ingenuidade e malandragem dos palhaços.

5 – Considerações Finais

Pensando em minhas análises iniciais do processo, minhas preocupações eram que: meu projeto pudesse ser confundido com um projeto de Direção Teatral, por ainda não compreender bem o conceito por trás de uma dramaturgia de ator. Pensar no desenvolvimento de um espetáculo em dupla, considerando a minha saída de um espetáculo de monólogo para uma peça igualmente de palhaçaria, mas agora trabalhando a presença do outro e de início, não entendi nem meu próprio objetivo geral que era: Explorar as reprises circenses como indutores para o jogo clownesco e a criação de uma dramaturgia do palhaço.

Agora, do ponto de vista que me encontro, analiso que trabalhando em dupla para desenvolver uma estrutura de palhaçaria, temos que, antes de tudo, pensarmos que, para divertir, precisamos fazer com que o processo de criação também seja igualmente divertido para o palhaço ou palhaça que estará como seu partner e entender as diferenças que cada um tem durante o seu próprio entendimento como palhaço ou palhaça. Analisar que, embora me assuste, o dia da estreia tem grande potencial para elevação de presença cênica para o palhaço. Embora todos os desafios enfrentados por conta de tipos de jogos diferentes da dupla, conseguimos desenvolver o espetáculo em dupla.

Ressalto que, para o desenvolvimento de um espetáculo de palhaçaria, percebo necessidade de testar com o público diversas vezes, não importando em qual estágio de criação você se encontra ou o quão polido está ainda o número criado. O encontro com o público não só é proveitoso para entender o que dá certo na estrutura como também para criação de números novos para o espetáculo.

A exploração das reprises como indutoras do jogo clownesco e a criação de uma dramaturgia do palhaço culminaram no espetáculo “1x1” apresentado no Teatro Caixa Preta! Quando discutimos o conceito de dramaturgia do palhaço, vejo as reprises, agora, como potencializadores da prática de improvisação do palhaço. Servindo como ponto de partida para a criação do que o palhaço desejar, sejam situações cômicas, gags ou até mesmo um espetáculo de palhaçaria inteiro.

A partir do conhecimento das situações cômicas e das circunstâncias que rodeiam uma reprise, o palhaço consegue repetir os moldes de uma reprise em outras gags e em outros momentos de criação.

O espetáculo criado a partir das reprises clássicas circenses apresentou as características tradicionais da comicidade junto à autenticidade de criação do palhaço a partir de suas referências, demonstrando no processo como um todo uma constante criação mutável a partir de um mesmo ponto. No resultado final apresentado pôde-se ver a dramaturgia construída através de um processo improvisacional e experimental. Como resultado principal e esperado, desenvolvi um processo no qual eu fui feliz desenvolvendo! Trabalhando com referências que conversam até mesmo com as outras práticas que desenvolvo fora do ambiente acadêmico, como em intervenções artísticas, onde a improvisação e o jogo são primordiais para um bom desempenho ou até mesmo nos espetáculos que participo, na criação de novas cenas e na análise da dramaturgia.

Referências bibliográficas

BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guisburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BURNIER, Luis Otávio. A arte do ator: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

CAILLOIS, Roger. Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

CEBALLOS, Edgar. El libro de oro de los payasos. Iztapalapa: Escenología Ediciones, 1999.

CHACOVACHI. Manual e guia do palhaço de rua. Tradução de Jeff Vasques; contribuições de Lucía Salatino, La Plata: Contramar, 2016.

CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Editora da UNICAMP, 2001.

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

SILVA, Erminia. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.

SILVA, Pedro Eduardo da. A dramaturgia como elemento formador de repertório do palhaço. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 66–86, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i1.8648645. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648645>. Acesso em: 2 jun. 2023.

TAVIANI, Fernando. La improvisación: once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'arte. *Revista MÁSCARA. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. México: Editora da Universidade do México, 1996-97.

TEZZA, Ana Rosa. A improvisação, o ator e a commedia dell'arte. *Santa Catarina: Periódicos Rebento*, nº 3, 2012.

VIEIRA, Marcílio de Souza. A estética da Commedia dell'Arte: contribuições para o ensino das Artes Cênicas. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

WUO, Ana Elvira. CLOWN: “DESFORMA”, RITO DE INICIAÇÃO E PASSAGEM. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

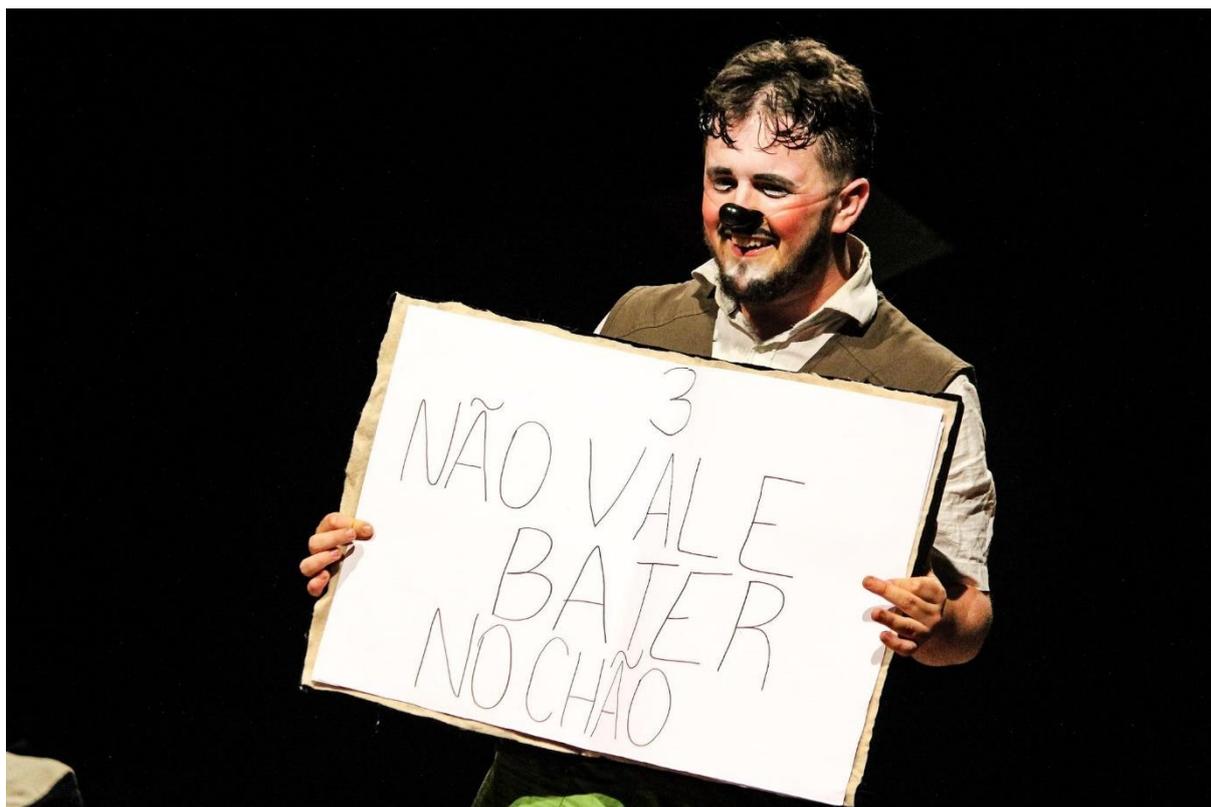
Anexo A:

Adaptação da reprise: "O Apito" presente no espetáculo 1x1. Fonte: acervo pessoal

Anexo B:

Processo criativo da adaptação de "O Apito". .Fonte: acervo pessoal

Anexo C:



Adaptação da reprise " O Boxe", presente no espetáculo 1x1. .Fonte: acervo pessoal

Anexo D:

Processo criativo da adaptação da reprise "O Boxe!" .Fonte: acervo pessoal

Anexo E:

Frontelhaços

A chegada:

Começa com :entrada nati silenciosa,
arrumando acampamento.

Começa com: entrada Pedro barulhento -
apresenta pro público. Reconhece o espaço

Termina com:Aproximação até gritar.

Estabelecendo território:

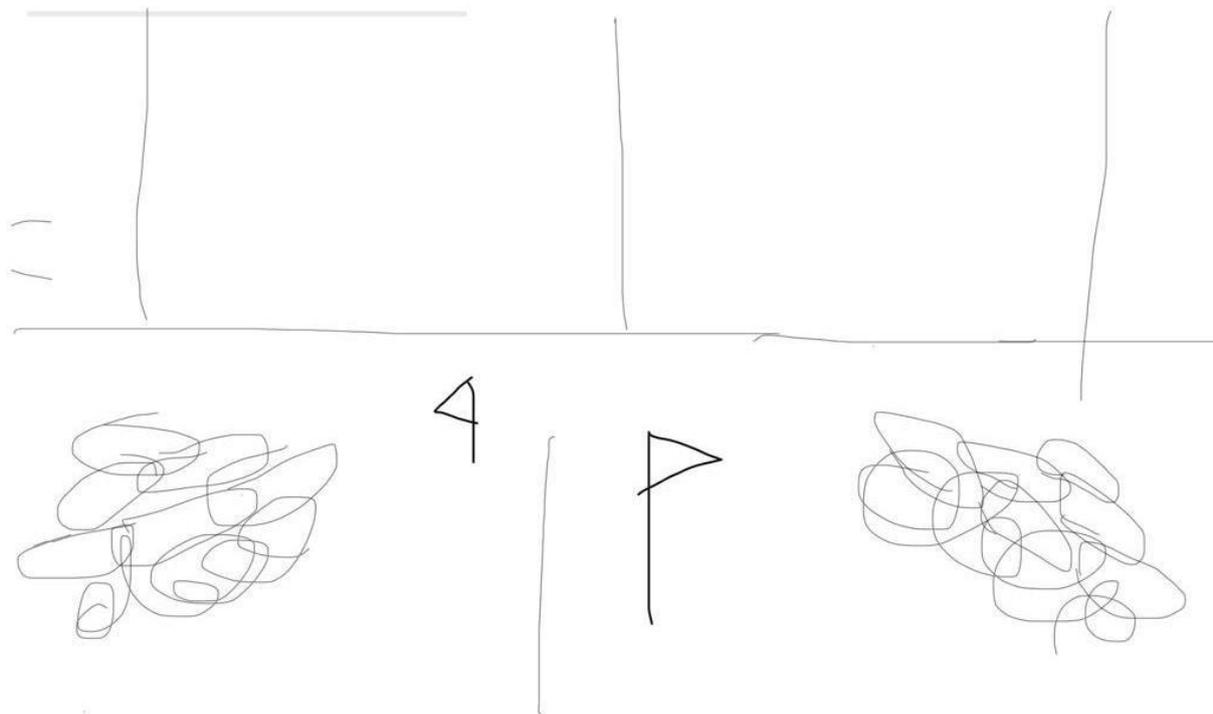
Começa com : Arrumação de
acampamento - podemos usar gag dos
objetos trocando de lugar -

Termina com: Até que trocamos tudo de
lugar e vamos pro último objeto

Termina com : De tentar pegar a flor,
começa o tango e aquele jogo de tentar
ficar com o objeto mas não deixar visível a
vontade

Divisão de espaço:

Parte do roteiro do espetáculo 1x1. .Fonte: acervo pessoal

Anexo F:

Esboço de cenário. .Fonte: acervo pessoal

Anexo G:



Cenário do espetáculo. .Fonte: acervo pessoal

Anexo H:

Temas

Guerra

Idoso

Limpar a casa

Guerra é legal

Sugestão de reprises:

Caveirão - mostrar coragem

A mosca - descontração

O apito - Descontração com o coronel

A Bomba -

A Vela - tiro ao alvo

Bangue-bangue - cena da morte

O coração - pós morte

Pic Nic no front pode ser base

Dois inimigos divididos por um muro

Reprises entre muro

Reprises que trocam de muro

Reprises junto

Primeira seleção de reprises e ideias para o espetáculo. .Fonte: acervo pessoal

Anexo I:

BOXE

Dois palhaços (1 e 2) e o mestre de pista (3). Os palhaços entram fazendo um grande estardalhaço. O palhaço 2 está chorando.

3 – Por que você está chorando?

2 – Porque ele me bateu!

3 – Vamos resolver isso em uma luta de boxe. *(Ao palhaço 1.)* Qual luva você quer? As leves ou as luvas pesadas?

1 – Eu quero as leves.

2 – E eu as pesadas.

3 *(Ao palhaço 1.)* -- As luvas leves, aqui estão. *(Ao palhaço 2.)* E aqui está ... *(O palhaço 2 cai no chão.)* Que é isso? Eu nem bati ainda! Tem que calçar as luvas para começar a luta. Atenção! Calcem as luvas direitinho. Quando eu contar, um, dois, três é que vai começar a luta. Atenção, heim! Um, dois, três...

Música de fundo. Os dois palhaços se abraçam e começam a dançar.

3 – Não... não! Separem-se. Atenção, comecem a luta: Já! *(O palhaço 2 coloca as luvas nos pés.)*

3 – Não, vem cá! Tem que calçar as luvas nas mãos e não nos pés.

2 – Então, não é calçar! É mãoçar...!

3 – Vista as luvas direitinho. Atenção, vai começar a luta em três rounds... E só vai valer nocaute. Tudo pronto? Um, dois, três e já. Comecem a luta agora! *(O palhaço 2 apanha muito e decide parar.)*

Anexo J:

O APITO

Dois palhaços (1 e 2) fazendo serenata e o mestre de pista (3).

1 – Vamos tocar! *(Os dois palhaços começam a tocar seus apitos.)* Pi, piri, pipi.

3 – Aqui não pode tocar! Ouviram? Aqui não pode tocar! *(Sai.)*

1 – Se aqui não pode tocar, vamos tocar ali! *(Vão para o outro canto do picadeiro e começam a tocar.)*

3 *(Retornando.)* – Aqui também não pode tocar! *(Sai.)*

2 – Se aqui não pode tocar, a gente toca no meio!

3 *(Retornando.)* – Eu já falei que aqui não pode tocar!

1 – Pera aí! Você falou que não podia tocar ali! *(Indica os lugares anteriores.)*

3 – Nem aqui, nem ali, nem aqui, nem ali! Nem lá, nem ali, nem aqui, nem lá! *(Todos começam a falar rápido e a dançar.)* Para!

Início da reprise “O Apito”, presente em Palhaços de Bolognesi. Fonte: acervo pessoal

Anexo K:

Espetáculo: 1 x 1

Roteiro de ação:

A chegada:

Começa com :entrada Chefinha silenciosa, jogo com luz

Começa com: entrada Tico-tico barulhento. Jogo com arbusto e publico

Ponto principal: Reconhecimento

Termina com:Aproximação até amizade.

Estabelecendo domínio:

Começa com: truque de mágica de Chefinha

Termina com: Prisão de Tico-tico e delimitação de espaço feito por Chefinha

O tango:

Começa com: Ambos se atam

Ponto principal: Possível esboço de amizade.

Termina com: Dança de tango com foco no divertimento durante e no estranhamento final

A luta de bócs - Adaptação de O Boxe!:

Começa com: Xingamentos infantis.

Ponto principal: Luta de Bócs

Termina com: Chefinha revoltada e luta livre

O sonho - Adaptação de O apito:

Começa com: Chefinha arruma acampamento e se prepara para dormir.

Ponto principal: Tico-tico tentando assassinar chefinha.

Termina com: Tico-tico deita-se ao lado de Chefinha e é abraçado pela inimiga.

A guarda:

Começa com: Coronel de Chefinha da ordens de movimentação para Chefinha.

Ponto principal: Jogo com o público

Termina com: Jogo com o público seguindo regras e possível conciliação entre os dois palhaços

O fim:

Começa com: Guerra retorna

Termina com: amizade entre os dois seguida da morte de ambos.

Versão final de roteiro de ação de espetáculo teatral "1x1"

Anexo L:



Cartaz de divulgação. Fonte: acervo pessoal