



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Processos de pesquisa e aprendizagem na palhaçaria de rua

Rafael Santos de Barros
Eduardo Tessari Coutinho

Para citar este artigo:

BARROS, Rafael Santos de; COUTINHO, Eduardo Tessari. Processos de pesquisa e aprendizagem na palhaçaria de rua. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0111>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Processos de pesquisa e aprendizagem na palhaçaria de rua¹

Rafael Santos de Barros²

Eduardo Tessari Coutinho³

Resumo

O presente artigo busca refletir como a Pesquisa Acadêmica nas Artes tem dialogado com artistas que estão desenvolvendo um trabalho prático. Mais que isso, como um artista que atua em espaços como a rua, tendo assim que garantir uma manutenção dos seus saberes populares, também dialoga com a Academia e seus desdobramentos teóricos. Dessa forma, o artigo, busca suscitar reflexões, relações e questionamentos possíveis acerca do intercâmbio entre pesquisa acadêmica e o desenvolvimento prático, e como essas reflexões podem expandir para outras linguagens e estudos nas Artes Cênicas.

Palavras chave: Palhaço de rua. Saberes populares. Pesquisa acadêmica.

Research and learning processes in street clown working

Abstract

This article seeks to reflect on how Academic Research in the Arts has been dialoguing with artists who are developing practical work. More than that, as an artist who works in spaces like the street, thus having to maintain his popular knowledge, he also dialogues with the academy and its theoretical developments. Thus, the article seeks to raise reflections, relationships and possible questions about the exchange between academic research and practical development, and how these reflections can expand to other languages and studies in the Performing Arts.

Keywords: Street clown. Popular knowledge. Academic research.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Daniela Caielli – Mestre pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP - 2014).

² Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas (USP). Especialização em Curso Profissional de Clown pela Escola de Palhaços de Barcelona. Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Integra o Grupo de Pesquisa CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator da ECA/USP, desde 2017. Fundador do Grupo Exército Contra Nada (2011).  rafael.debarros@usp.br

 <http://lattes.cnpq.br/6697085727580747>

 <https://orcid.org/0000-0002-3182-7516>

³ Doutorado em Artes pela USP. Pós-doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema – IPL/ Lisboa. Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP).] Prof. Dr. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).  edumimo@usp.br

 <http://lattes.cnpq.br/2685928492077487>

 <https://orcid.org/0000-0002-6254-9475>



Procesos de investigación y aprendizaje em el trabajo del payaso callejero

Resumen

Este artículo busca reflexionar sobre cómo la Investigación Académica en las Artes ha venido dialogando con artistas que están desarrollando un trabajo práctico. Más que eso, como uno artista que trabaja en espacios como la calle, debiendo así mantener su saber popular, también dialoga con la academia y sus desarrollos teóricos. Así, el artículo busca plantear reflexiones, relaciones y posibles interrogantes sobre el intercambio entre la investigación académica y el desarrollo práctico, y cómo estas reflexiones pueden expandirse a otros lenguajes y estudios en las Artes Escénicas.

Palabras Clave: Payaso Callejero. Conocimiento Popular. Investigación Académica.



Este artigo busca refletir acerca das possibilidades de um desenvolvimento da pesquisa acadêmica em diálogo com a prática, acreditando no saber de quem faz, refletindo sobre este fazer no contexto brasileiro, talvez latino-americano. Traz assim questionamentos que alimentam a reflexão teórica e o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas. Usaremos como exemplo o Palhaço de Rua, em função da pesquisa e também da prática do pesquisador Rafael de Barros, artista que terminou seu mestrado há pouco (2021), trazendo exemplos que nos interessam utilizar nesse diálogo.

Nós dois, os autores, temos em comum a característica de termos iniciado a carreira artística na rua, além de possuímos o ideal de trazer este conhecimento para a Academia. É difícil dizer que estamos desenvolvendo experimentos que trarão o mesmo resultado nas diversas apresentações artísticas mas, mais que isso, construímos pistas e formas de pensarmos os nossos próprios experimentos práticos, com o intuito de partilhar na Academia os processos e não, necessariamente, os resultados. Por exemplo: percebemos que a prática cênica que está em execução na rua tende a ser também influenciada pela resposta do público. Portanto, cada apresentação é única, com um resultado cênico particular àquele grupo presente. Tal como observa Chacovachi⁴ (2019, p.20):

Fazer uma apresentação de palhaço é como jogar xadrez. Todos nós sabemos como se joga. Joga-se “com” e “contra” o público: move você, move o público; conforme mova o público, move você. Por isso, com o mesmo material, nunca sairão duas apresentações iguais.

Podemos constatar que nenhuma apresentação teatral será igual a outra, já que sempre estamos em cena, e isso jamais se repetirá, porém no caso das apresentações que absorvem as respostas e reações do público, isso altera de maneira mais contundente a própria cena e o desenvolvimento do espetáculo como um todo.

Então notamos uma necessidade de partilharmos justamente essa maneira de apresentação, a partir desse recorte da rua, e poderemos criar maneiras e

⁴ Chacovachi, é um Palhaço de Rua argentino, escritor da obra *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Tanto o palhaço como o livro foram amplamente analisados pesquisa de mestrado citada.



métodos de pesquisa para que isso se desenvolva academicamente. Essa necessidade de busca por metodologias de pesquisa é o que nos faz olhar para os nossos próprios processos de montagem e desenvolvimento de espetáculos teatrais e circenses, feitos na rua, nos quais temos métodos próprios de organização da pesquisa, a partir das montagens, apresentações, remanejamentos, ensaios, materiais que colocamos em cena, etc. Outra busca é a consciência das metodologias que usamos no fazer artístico, para que elas possam contribuir para a pesquisa. Isto porque já temos maneiras potentes para compreender e propor ações no fazer artístico.

Naturalizamos assim esses processos “práticos” de tal maneira que, quando nos deparamos com a necessidade de desenvolver um texto acadêmico, percebemos que parecem existir limitações para a nossa argumentação. Por exemplo, ao se relacionar com alguém numa apresentação na rua, sentimos a necessidade de alterar o que estava previsto ou criar algo novo. Como explicar isso num artigo acadêmico, para além do conceito de improvisação? Mas ainda assim, é muito importante construirmos também maneiras de articular conhecimentos práticos por este meio de diálogo. E, vale ressaltar, que ao falarmos que lidaremos com os processos, não queremos dizer que o resultado não seja importante, que ter uma apresentação para se colocar em um circuito cultural não seja potente. Porém, vale dizer que existe uma potência em cada etapa do processo criativo, e para construirmos um espetáculo, é necessário passarmos por essas etapas, e valorizarmos seus estágios. Por fim, podemos compartilhar esses processos, porque todas essas etapas são fundamentais para o desenvolvimento do trabalho artístico.

Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Relembrando Klee, forma é morte; dar forma é vida. Em poucas palavras, meu objetivo é restaurar a vida num mundo que tem sido efetivamente morto nas palavras de teóricos para quem – nos termos de um de seus porta-vozes mais proeminentes – o caminho para a compreensão e para a empatia está “naquilo que as pessoas fazem com os objetos” (Miller, 1998 apud Ingold, 2012, p.26)

No caso das nossas pesquisas, mesmo sem saber ao certo o que vamos



encontrar no processo de pesquisa, entendemos que o próprio processo de pesquisa e experimentação irá definir caminhos e decisões. É necessário iniciar o caminho. Assim, ao pesquisar testamos novas pistas, por percebermos que o que temos ainda pode ser mais aprofundado, para então falarmos sobre nossos processos artísticos. Portanto, após experimentarmos e percebermos que é potente, então organizamos aquele processo de maneira acadêmica. Ainda que se possa questionar o nosso saber, que é compartilhado para tentar contribuir como pistas de caminhos para algumas pessoas e alguns de seus processos criativos. Vitória Pérez Royo (2015, p.537) reflete:

Isso absolutamente não implica uma visão indulgente dos objetos e da atividade da pesquisa em si, mas sim uma economia de trabalho diferente: ao invés de o resultado ser considerado como um parâmetro para definição de valores, o julgamento do processo em si é muito mais estrito, pois é determinado pelo nível de dedicação da pesquisadora; pelo quanto de atenção total e sincera dedica a ele; por sua habilidade em gerar uma relação com o objeto; e pela qualidade do diálogo estabelecido. Esses parâmetros são completamente subjetivos, e muitas vezes a pessoa mais qualificada para julgar a validade real da pesquisa é a pessoa que a desenvolveu – pois conhece perfeitamente o processo, além de toda a transformação a que tanto objeto como sujeito foram submetidos nesse processo.

Notamos, com isso, que existe uma potência particular, e por vezes, uma maneira de lidar com as situações na prática, que os artistas desenvolvem notando as respostas do público e como isso é efetivo em suas apresentações. Ou seja, assim como a pesquisa tem seu espaço para as novas coordenadas durante os seus caminhos, uma apresentação como estamos trazendo nessas reflexões, também possibilita essa abertura. Sabemos, por experiência, que determinadas escolhas na cena têm grandes chances de “funcionar”. No caso da palhaçaria, conseguimos vislumbrar os momentos em que o público deve rir. Obviamente, mesmo com tudo que sabemos por experiência, podemos ter um público que não ri. Porém essa escuta e capacidade de readequação as respostas do público, tendem a potencializar esses momentos de risos, já que as particularidades de cada plateia e de cada dia são levadas em conta para as decisões tomadas.

E, quando esse artista se depara com a necessidade de escrever um trabalho acadêmico, precisa encaixar-se em argumentos ou desenvolvimentos de



raciocínios já consagrados dentro da bibliografia das Artes Cênicas, que, não necessariamente atingem esse patamar desejado da argumentação. Como eu poderia citar que foi durante uma conversa com um amigo, antes da cena, que tivemos uma boa ideia para colocar em prática e ela funcionou? Como refletir sobre o acúmulo que cada pessoa carrega consigo de experiência em perceber/sentir uma outra pessoa no momento da relação cênica? Ou ainda como explicar a potência para a cena resultante de uma conversa de bar? E por mais que se busque ter a consciência de todas as influências que nos formaram, isso é impossível! Em uma apresentação na rua, por vezes, usamos experiências pessoais antigas e profundas para responder à necessidade daquele momento, que não foi aprendido na aula de improvisação e/ou de palhaçaria.

Como então podemos colocar os Saberes Populares, que encontramos pelas ruas, em conversas, em paridade na relação com autores já consagrados pela pesquisa teatral acadêmica?

Essas reflexões também nos colocam frente à perspectiva de como os diários de campo, os cadernos de artistas, as anotações dos processos e intuições que lhes atravessam, assim como as imagens fora de foco, os vídeos com ruídos, as conversas fora de hora são, algumas vezes, mais interessantes do que os relatórios produzidos. E isso marca uma posição contrária à crença de que os discursos sensíveis e impressões afetivas levam à perda da objetividade ou seriedade da pesquisa. Há, na atualidade, inúmeros discursos e práticas investigativas que nos permitem compreender que quando despertamos para o fato de que é possível nos basearmos naquilo que vivemos como cerne da nossa organização e produção, nós podemos perceber que já sabemos algo. E que não chegamos assim tão cruas em relação a nossa capacidade de construir pesquisa (Velardi, 2018, p.51).

Longe de querermos desvalorizar os saberes construídos na Academia, pelo contrário, queremos valorizar os saberes que nos são ofertados em outros diálogos, por vezes, por Mestres e Mestras, que não tiveram a oportunidade de estudar em instituições formais de ensino, mas desenvolveram saberes na prática. Buscando assim, valorizar conhecimentos que vêm de diversas fontes e lugares. Queremos validar os diálogos que já nos atravessam e influenciam a nossa pesquisa.

Apesar de não ser inovador em várias áreas da sociedade, em particular nas



artes, mas pouco usada nos grupos de pesquisa na academia, essa é uma reflexão que tentamos cultivar durante os encontros do grupo de pesquisa⁵: que as visões artísticas e acadêmicas possam coexistir. Isto é: a fala de uma pessoa do grupo é considerada pelo(a) pesquisador(a) na sua reflexão, seja dita por quem já está na academia (mestrado, doutorado), seja por quem não está e nem pretende estar na academia. Até por isso, estamos na academia desenvolvendo pesquisa. Sabemos da importância e da potência da Universidade. Queremos, justamente, que esses conhecimentos coexistam e se potencializem. Que nos auxiliem das mais diversas formas possíveis sobre nossas reflexões.

Nas pesquisas qualitativas contemporâneas os problemas da investigação são traçados por aquilo que o pesquisador identifica no campo de investigação: o que é preciso ser investigado, o que clama por investigação. Deste modo, o pesquisador não formula os problemas a priori, a frente do seu computador, mas após o mergulho na realidade que se propõe investigar. Desse aprofundamento emergem questões relacionadas à subjetividade quer seja nas relações, nos contextos ou individualmente, já que os problemas das pesquisas qualitativas estão voltados para inquietações sobre aquilo que configura os modos de vida em sua subjetividade. E é neste ponto que o pesquisador tem como tarefa identificar quais epistemes darão suporte à compreensão dos problemas de pesquisa que lhe saltam aos olhos (Velardi; Costa; Florindo; Andrade, 2015, p. 211).

Entendemos assim, que a necessidade de investigar as particularidades das nossas apresentações, que acontecem na rua do Brasil, mesmo que dialoguemos durante nossa formação, e também ao escrevermos, sobre nossas pesquisas com os saberes eurocêntricos. Notamos que ao utilizarmos esses conhecimentos em nosso país, com artistas que tiveram sua formação cultural nesse país geramos adaptações e uma maneira de fazer particular, própria desse chão que pisam o público e pisa o artista.

Os saberes do nosso corpo de artista/pesquisador, que mistura conhecimentos europeus, como curso de palhaço, e brasileiros/latino americano, na experiência de assistir muitos artistas populares, além de mestres e mestradas que já “traduziram” seus conhecimentos para o corpo brasileiro. E ainda, quando

⁵ O grupo de pesquisa CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, da Escola de Comunicação e Artes da USP. Que tem encontros semanais de partilha sobre as pesquisas acadêmicas que estão sendo desenvolvidas.



colocamos nossas cenas na rua, estamos colocando no território brasileiro, na relação com as pessoas que estão vivendo neste país, hoje. Isso perpassa pelas questões políticas que estamos lidando naquele momento, pelo momento social que o país passa, pelos costumes que temos em determinada época. Então, mesmo que tenhamos influências europeias pelo aprendizado que recebemos, quando nos colocamos na rua, estamos no mesmo “chão” da atualidade brasileira.

Como então é possível que consigamos ofertar o mesmo peso para aprendizados que nos são ofertados pela experiência nas ruas, com os textos acadêmicos? Aliás, como colocamos esses saberes em diálogo com os saberes da tradição, isto é, os saberes que estão nos livros, para o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica em Artes Cênicas?

Era difícil andar. Pedro e Antonio estavam transportando numa camioneta cestos cheios de cacau para o sítio onde deveriam secar. Em certa altura, perceberam que a camioneta não atravessaria o atoleiro que tinham pela frente. Pararam. Desceram da camioneta. Olharam o atoleiro, que era um problema para eles. Atravessaram os dois metros de lama, defendidos por suas botas de cano longo. Sentiram a espessura do lamaçal. Pensaram. Discutiram como resolver o problema. Depois, com a ajuda de algumas pedras e de galhos secos de árvores, deram ao terreno a consistência mínima para que as rodas da camioneta passassem sem se atolar. Pedro e Antonio estudaram. Procuraram compreender o problema que tinham para resolver, e em seguida, encontraram uma resposta precisa. Não se estuda apenas na escola. Pedro e Antonio estudaram enquanto trabalhavam. Estudar é assumir uma atitude séria e curiosa diante de um problema (Freire, 1987, p.66-67).

O artista cênico de rua tem como ponto de partida na construção da cena a relação com o público. Aqueles que se apresentam na rua com um espetáculo que chamamos de “fechado”, isto é, a cena transcorre independentemente do local onde estão se apresentando, dizemos que estão se apresentando NA rua, mas não são DE rua. Não estamos falando de qualidade artística, isto é, não estamos valorando mais um espetáculo DE rua. Porém existe uma diferença na maneira com que o todo se coloca em cena. Não é apenas uma questão de alterar a cena, mas de entender a rua como um local que irá exercer efeito sobre a cena que se coloca ali. Irá alterá-la de alguma maneira, e quando dizemos que algo está NA rua, seria como se estivesse ali, assim como poderia estar em qualquer outro lugar.



Para aprofundarmos um pouco mais a questão, podemos pensar em manifestações que alteram a rua para estarem ali. Desconfiguram o espaço público, isolando com tapumes e restringindo a entrada somente a pessoas autorizadas. Essas apresentações estão NA rua, mas não são DE rua.

Ocasões que o espectador de rua é cerceado de sua liberdade de mobilização e manifestação, como se dá em alguns eventos musicais ou de blocos carnavalescos. Quem já não presenciou, em shows de música na rua, o palco, o camarim improvisado e todo o território em redor do cantor estar cercado de seguranças e estes barrarem qualquer tipo de reação da plateia? Ou ainda, já não viram blocos carnavalescos que atravessavam ruas protegidos por cordas, as quais sinalizavam limites espaciais para diferentes tipos de público? Esta concepção de realização cultural “popular”, que evita, ou melhor, que se prepara estrategicamente para não deixar ocorrer imprevistos pode ser questionada, uma vez que o local, costumeiramente livre, torna-se, por algum tempo, privado e restrito (Dutra, 2016, p.128).

Uma quantidade de improvisação faz parte de qualquer cena, mas na rua estamos atentos aos acontecimentos do local, o espaço cênico que nos é ofertado, as pessoas do público, para incluir o que vem delas e também utilizar, tanto do espaço quanto das pessoas, aquilo que contribui para a dramaturgia proposta, mesmo não alterando o propósito da cena. O Palhaço de Rua se coloca no mesmo plano, isto é, não tem um palco que o coloca acima da plateia, podendo assim desenvolver parcerias com seu público, estando no mesmo “chão”, um simples passo à frente é o que faz a plateia estar no espaço cênico, delimitado por uma corda no chão, ou por uma simples, porém elaborada, convenção social. Assim sendo, o Palhaço de Rua pode jogar com características que percebe ter em comum com seu público.

Os atores devem entender que as suas ações acontecem no tempo presente urgente, pois, não há nenhuma garantia que as ações iniciadas por eles serão terminadas como foram premeditadas. E, isso se deve, como já foi dito, à grande possibilidade das encenações do teatro de rua sofrerem intervenções de diversas ordens. Nessa modalidade teatral, os atores são habitualmente submetidos ao jogo proposto pelo acaso, precisando assim, treinar suas habilidades corporais, seu potencial criativo e sua capacidade de articulação entre risos e riscos (Conceição, 2016, p. 116).

Como na citação do Paulo Freire da página anterior, quando estamos em cena



na rua, estamos sempre estudando o momento de uma maneira séria e curiosa, num “Estado de Risco”.

Uma pessoa que está bêbada e grita fora da roda, atrapalhando a apresentação, pode gerar o que vou chamar aqui de *Risco Artístico*, que pode atrapalhar a apresentação que o Palhaço de Rua se propôs a fazer. [...] Como citado acima, o Risco abre justamente uma fenda, um espaço, para que as coisas aconteçam. E dessa forma, é possível que aconteçam coisas que potencializam ou que atrapalhem o espetáculo. Qual é a chance das coisas boas acontecerem? Qual a chance das coisas ruins acontecerem? Não sei. É possível que algo que iria arruinar o espetáculo, torne-se um momento potente? Com certeza! Mas a tendência é que as boas cresçam e predominem (Barros, 2022, p. 124,125).

O conceito “Estado de Risco”, foi desenvolvido durante a pesquisa de Mestrado em Artes Cênicas no PPGAC da ECA-USP, do pesquisador Rafael de Barros, que foi finalizada em 2021. Na Dissertação são elencadas e desenvolvidas algumas possibilidades de Risco que um artista, que se coloca em uma apresentação na rua, está sujeito a viver. Esse “Estado de Risco”, também pressupõe uma abertura da cena e do próprio trabalho para que esse “Risco” aconteça. “Esse contexto de rua pode propiciar o encontro com o essencial do teatro” (Coutinho, 2000, p.16). Sendo assim, existe uma predileção por esse Estado, e por entendermos que essa posição gera uma qualidade cênica que julgamos proveitosa para o teatro, em particular para o trabalho da rua - tanto pelo frescor dos acontecimentos, como pela potência gerada no encontro com o público, que vivencia uma apresentação inusitada e inovadora, no sentido de estar respondendo à potência daquele encontro. Como diz Chacovachi (2019, p.26):

Todo palhaço ou *clown* tem que ter sua experiência de rua, encher de barro seus sapatos, estourar a garganta, sentir-se sem limites, trocar medo por adrenalina e transformar risos em orgulho e moedas. Depois a rua irá se transformar em muitos lugares e isso te permitirá transitar entre eles com a segurança de quem dormiu feliz em uma cama de pedras).

Não faz muitos anos que a Academia, na área de artes, aceita pesquisa que tenha como base o fazer artístico da própria pessoa que faz a pesquisa. Pesquisar o seu próprio fazer. Por isso, não estamos ainda nem engatinhando, estamos parindo esta forma de pesquisa, para que ela tenha rigor e consistência acadêmica.



Um grupo de professores(as) orientadores(as)⁶ e grupos de pesquisa brasileiros estão empenhados nesta tarefa. Dentre eles o CEPECA – Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, que internamente alteramos o nome para “em Atuação”. No CEPECA, criado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva, existe sempre uma prática envolvida na metodologia de pesquisa, sempre artística e também sempre pedagógica. Se quem está pesquisando for artista, há uma ênfase no artístico, mas precisa ser pedagógico, isto é, as pessoas aprenderem com a pesquisa. Se for docente, a ênfase é no ensino, mas também tem de ser uma pesquisa artística.

Entendemos que essa é uma maneira de criarmos pesquisas que estão mais próximas da realidade das pessoas que estudam Artes Cênicas no Brasil. E esse diálogo entre a prática, a possibilidade pedagógica e a pesquisa artística, dar-se-á também pela possibilidade dessa construção servir de alguma maneira para as pessoas que estão construindo seus saberes e fazeres.

Com esse ideário, buscamos no CEPECA a formação de futuros(as) professores(as) universitários(as), que futuramente, ao ensinar nos diversos cursos de Artes Cênicas, já tragam o estímulo ao corpo discente a apropriação de conhecimentos europeus, por exemplo, e transformem e seus corpos brasileiros.

Quando falamos de uma pesquisa que vai desenvolver uma reflexão a partir desses saberes, também nos deparamos com outro problema: que o riso é pouco visto como um local de desenvolvimento de uma reflexão aprofundada. Nos confundimos na questão em que no riso não pode haver algo de sabedoria, já que não é algo “sério”. Confundindo assim seriedade com embasamento, compromisso ou desenvolvimento. Um drama, algo que seja sério, não garante que exista uma profundidade ou um desenvolvimento daquela reflexão. Então, termos o riso em um local de reflexão acadêmica, também nos faz procurarmos outros posicionamentos, outros remanejamentos, para conseguirmos saber da importância de um ambiente que traga um relaxamento para o aprendiz, um local que permita o erro, mas que não seja menos exigente, ou menos rigoroso

⁶ No doutorado UMA CENA PRECISA – Procedimentos para uma cena quase pronta, de 2000, de Eduardo Tessari Coutinho, orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia, o Capítulo IV são cenas de um espetáculo, não é um texto sobre as cenas. Ainda é uma raridade isto acontecer nas Artes Cênicas.



com seus trabalhos, que consigamos cultivar os processos pedagógicos através do riso, da brincadeira, do arriscar-se artisticamente.

A alegria e a esperança fazem parte da natureza humana exatamente por ser o homem um ser inacabado em constante construção como indivíduo e como história com os outros e com o mundo, história como possibilidade. O mundo estará sendo na medida em que lutamos por alegria e esperança. A alegria de que fala Paulo Freire não é uma euforia ingênua; é uma dimensão que deve ser garantida pela luta: “é na luta que se faz também de indignação, de inconformismo, de raiva e de radicalidade que se constrói uma perspectiva de futuro capaz de manter viva a esperança indispensável à alegria de ser e de viver”. O que deve mudar é o nosso jeito de lutar: lutar pela “alegria geral” (Streck, Redin, Zitoski, 2010, p. 52).

Mesmo nos processos de aprendizagem da Palhaçaria, nos deparamos com processos que incentivam caminhos de competitividade, de constrangimentos que pouco tem consonância com as reflexões e práticas que desenvolvemos nessa linguagem. Então quando colocamos que estamos repensando as maneiras com que pesquisamos a experiência prática na Academia, também passamos pela possibilidade de repensarmos os processos pedagógicos desses ensinamentos, para os momentos que iremos ministrar aulas e cursos.

É por isso que o ambiente deve ser descontraído, relaxado e, ao mesmo tempo, com concentração. Como escreveu Meyerhold: "Fora da atmosfera da alegria criadora, do júbilo artístico, o ator não se descobre nunca em toda sua plenitude" Portanto, o meu papel de diretor deve ser firme, para dar confiança, respeitoso, por tocar a intimidade das pessoas (Coutinho, 2000, p.38).

Logo, quando desenvolvemos uma pesquisa na Academia e estamos nos testando na prática, também tentamos nos libertar da cobrança de que não podemos mais errar. E tampouco queremos um lugar que está para julgar outras atividades artísticas. Principalmente as que estão se desenvolvendo. Já que sabemos da importância de cada etapa do processo, é natural que um grupo que esteja começando, que tenha poucos recursos, esteja em uma etapa diferente de quem está desenvolvendo um trabalho há mais tempo, porém todas as etapas são importantes, e precisam ser incentivadas. O fato de se ter mais tempo de “estrada” na arte, não garante qualidade artística. As pessoas mais experientes que refletem seus saberes podem se sentir mais seguras, mas eventualmente um



jovem no fazer pode se arriscar mais e encontrar algo. Com isso queremos dizer que o estar inteiro no momento da apresentação é que é fundamental. Ter experiência e buscar o risco são importantes, mas cada dia é um dia, podendo resultar em algo potente ou algo frágil, não sabemos. E isto é um valor! Saber que podemos não acertar.

Entendemos que a própria linguagem da palhaçaria, como base para a reflexão da pesquisa acadêmica como estamos sugerindo, pode nos auxiliar a romper algumas fronteiras, como é característico dessa linguagem. Ousamos até dizer que a experiência do Palhaço de Rua auxilia na possibilidade de transitar nesses dois universos e entender que ao invés de estarem em contraposição, podem sim, dialogar.

O palhaço é artífice de seu próprio processo, de forma que em seu trabalho também estão presentes as qualidades de fazer e mostrar fazendo. O palhaço faz e exhibe ao público aquilo que ele mesmo criou. Mais do que a trama dramática, este tipo de performance ressalta seu intérprete e o que se destaca é o modo particular como cada um se comporta e executa as ações dadas à vista, o que ele é e como ele faz. O corpo e os recursos expressivos são o que mais importa neste tipo de performance. O interesse dos participantes não está vinculado apenas ao desenvolvimento linear da história, mas sim à ação, pois o público quer experimentar o modo pelo qual o atuante vivencia o que quer que esteja ocorrendo. A obra acabada - quando existe - e apenas o vestígio de um processo muito maior: a criação do palhaço, que se dá de forma continuada (Castro, 2019, p.102).

O processo criativo da palhaçaria nos convida a olhar para nós mesmos, e trabalharmos comicidades a partir das nossas potências e limitações. Podemos arriscar um paralelo com essa reflexão acerca da palhaçaria, em relação a pesquisa acadêmica. O que nos colocaria mais próximos da sugestão citada acima. Dessa forma, temos a possibilidade de dissertar nos trabalhos acadêmicos, sobre os nossos próprios processos artísticos. E a figura do Palhaço nos ajuda a refletir numa possível dúvida que poderia pairar diante dessa possibilidade, que é a questão de quanto é possível dialogar com as outras pessoas que leem essa pesquisa a partir da própria experiência.

Para experimentarmos o uso das Investigações Baseadas nas Artes é preciso estarmos abertas e abertos à compreensão de que, ao invés de vermos a investigação como um procedimento linear onde o caminho a



ser percorrido já foi previamente traçado, o processo é modificado pela interação direta da investigadora e do investigador, pelos seus julgamentos, impressões, estados de ânimo. Mudanças de direções e sentidos. Sullivan destacou, em 2006, que o pesquisador pode e deve usar atos de investigação interativo e reflexivo pelo qual a visão imaginativa é construída a partir de uma prática criativa e crítica do ambiente em que ele está. De forma geral as artes podem ser um importante instrumento para os pesquisadores e as pesquisadoras. Uma foto, música, expressão corporal ou qualquer outra forma de arte diz mais a respeito de si do que muitas vezes em uma entrevista, por exemplo (Velardi, Fernandez, Matsuo, 2017, p.159).

A referência artística que precisamos desenvolver se baseia justamente nesse lugar. O Palhaço que trabalha a partir das suas potencialidades pessoais, a partir de suas fragilidades/características, suas contradições expostas em cena, para fazer rir, e pretende desenvolver esse diálogo. O palhaço pode também perceber qual será a maneira de diálogo possível, dentro das reflexões e desenvolvimentos acadêmicos, que suas experiências artísticas pessoais poderão auxiliar e/ou instigar outras pessoas.

Romper e ir além das barreiras que poderiam impedir que alguns assuntos que sabemos ser importantes, mas são pouco tratados nas pesquisas acadêmicas, pode ser uma boa função para uma figura que tem como um dos seus fundamentos, romper barreiras:

São os senhores do intermédio. Um trickster⁷ não vive no círculo familiar; não mora nos salões de justiça, nas tendas dos soldados, nas cabanas dos xamãs, nos monastérios. Passa por todos esses lugares quando há um momento de silêncio e alegra cada um deles com travessuras, mas não é seu espírito guia. Ele é o espírito das passagens que dão para fora e das encruzilhadas nos limites da cidade (aquelas onde um pequeno mercado floresce). É o espírito da estrada ao anoitecer, que corre de uma cidade a outra e não pertence a nenhuma delas (Hyde, 2017, p.15).

Últimas considerações

O que queremos neste texto é afirmar o valor da experiência prática artística de quem pesquisa, no diálogo com os saberes já estabelecidos pela academia. Este texto, assim como algumas pessoas que pesquisam, além de grupos estabelecidos nas universidades, só podem existir, porque este movimento já

⁷ Nesse caso, entendemos o Trickster como o Palhaço que estamos desenvolvendo as reflexões no decorrer do texto.



acontece há anos. Mas este pensamento ainda precisa se impor para áreas tradicionais da academia, que desqualificam as Pesquisas nas Artes feitas a partir da experiência pessoal.

Este lugar de descobrir os caminhos possíveis de pesquisa a partir da prática, que contribuam para o desenvolvimento da arte aumenta a nossa responsabilidade, parecido com o iniciar de uma apresentação na rua, no qual nos preparamos com o que temos de melhor, refletindo e escolhendo as primeiras ações da cena, mas sabendo que será na relação com o público que a cena se definirá.

Estou especialmente interessada no momento em que a pesquisadora e o objeto de sua pesquisa entram em contato, seguindo-se à observação anterior de determinada distância. Esse contato indica inquestionavelmente um desejo de penetrar no objeto de estudo; pesquisar seus mecanismos, seu funcionamento e estabelecer uma relação íntima com eles que leve à transformação de ambos (Royo, 2015, p. 542).

As pesquisas das pessoas que vêm da palhaçaria, mímica, circo, das apresentações na rua etc. acontecem na relação entre a pessoa que pesquisa e a pesquisa em si. Isso é o que consiste na base dessas linguagens artísticas, isto é, a relação entre quem propõe a cena (artista) e quem participa na construção da cena final realizada (plateia). Ambas as partes movidas por uma conexão humana, não possível de explicar pela sua complexidade. Talvez a relação de amor que propõe Vitória Pérez Royo (2015, p. 535) resuma bem:

Se examinarmos a relação singular que se desenvolve entre a pesquisadora e o objeto de sua pesquisa a partir do ponto de vista do amor, vem à luz uma série de momentos, dificuldades e estágios em um processo comum ao quais vale a pena prestar atenção se realmente quisermos que as artes tenham essa posição inovadora a partir da qual podem reformar e reinventar a pesquisa. A partir daí, pode ser possível desenhar currículos que não estejam baseados em critérios como produtividade, competitividade, inovação – que, na maior parte das vezes, são o vilão para pessoas como nós, que trabalhamos nesse âmbito. Naturalmente, não estou sugerindo que sejamos descuidados com a organização dos currículos, mas sim que busquemos parâmetros de qualidade baseados em uma escala de valores diferente, com uma ética e uma política educacional que não adotem exigências externas, trazidas de outras disciplinas e pelo clima econômico prevalente; sugiro que busquemos, sim, em outros lugares, começando com o mais próximo e o mais privado, a saber, a relação do pesquisador com o objeto de seu estudo.



Percebemos, nos trabalhos artísticos que desenvolvemos, como na Palhaçaria, Mímica e na arte de Rua, essa aproximação com reflexões para além de referências acadêmicas, e que são essas reflexões que nos auxiliam no desenvolvimento das pesquisas, e da geração de conhecimento. Mais que isso, percebemos que quando estamos desenvolvendo nossos trabalhos artísticos e nos propomos a dissertar sobre eles, estamos cultivando um terreno fértil para uma pesquisa acadêmica.

Buscamos assim que os nossos processos artísticos, nossas vivências artísticas, e fontes que nos apontam caminhos proveitosos nas artes, tenham a qualidade para serem citadas por outros trabalhos desenvolvidos na Academia. Assim como trouxemos citações nesse artigo que nos fazem refletir a partir de outras fontes, que não precisam ser, necessariamente, da linha de pesquisa que estamos desenvolvendo o trabalho em si. Que possamos também encontrar maneiras de relatarmos nossos fazeres, assim como foi citado durante o artigo, com um capítulo que contenha o registro fotográfico da encenação, por exemplo. Ou mesmo com registros que não estão nas melhores condições estéticas, mas relatam momentos importantes da criação e do processo criativo.

Por vezes, os compromissos artísticos podem ser vistos como algo que distancia a pessoa do desenvolvimento de sua pesquisa. Ao contrário, podemos colocar esse desenvolvimento artístico prático como potência de um desenvolvimento de reflexão acadêmica, e não como algo negativo para a pesquisa. Obviamente, a pessoa que se propõe a desenvolver um trabalho na Academia, precisa lidar com os compromissos que esse fazer gera. Temos aqui a proposta de gerar um conhecimento que contribua para o desenvolvimento de outras pesquisas. Portanto, trazer a relação que temos no artístico com o público para a relação com o leitor. Enfim, potencializar nossa vivência acadêmica com nossos fazeres artísticos.

Notando assim, a pessoa que pesquisa, que se coloca no palco, também percebe que muitas reflexões têm via dupla: a reflexão acadêmica ajuda no fazer artístico e o fazer artístico é a base da reflexão acadêmica.

Por vezes, algumas ideias que se tinha como realização da cena, na hora da



apresentação, não saem do jeito que se imaginava. Por vezes ensaiamos para chegarmos o mais perto possível do que queremos, mas sabendo do risco de não conseguirmos. Então o pesquisador que se coloca no palco, também tende a perceber que o nervosismo, a adrenalina e o encontro com o público transformam sua cena, e isso não é algo negativo, faz parte do processo. Também na pesquisa o encontro com outras pessoas que pesquisam, seja no grupo de pesquisa, seja em encontros acadêmicos, transformam sua pesquisa e isso também faz parte do processo. Dessa forma, procuramos desenvolver um olhar de pesquisa que sabe de algumas questões que, ao compartilhar com o público, serão transformadas, tornando mais potente o resultado. E, tanto no artístico quanto na pesquisa, precisamos seguir cultivando nosso ofício, seguir nos apresentando e lidando com esses acontecimentos, que já não precisam ser divididos entre bons e ruins, mas como parte essencial do trabalho artístico e do trabalho de pesquisa.

Referências

BARROS, Rafael de. *Palhaço de Rua – a experiência de um artista latino-americano: um estado de risco*. São Paulo: Ed. Giostri, 2022.

CASTRO, Lili. *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. 1ª Ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CHACOVACHI, Palhaço. *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Javier Miguel Yanantuoni; Martín Vallejos. Trad. Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salantino; ilustrado por Highlander Artista. 3ª Ed. La Plata: Ed. Contramar, 2019.

CONCEIÇÃO, Osvanilton. *Os atores das Ruas: Caminhos entre risos e riscos*. Teatro de Rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede. Licko Turle, Jussara Trindade e Vanéssia Gomes (Org.) Revisão Jussara Trindade Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

COUTINHO, Eduardo Tessari. *Uma cena precisa. Procedimentos para uma cena quase pronta*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DUTRA, S. C. Teatro de rua: imprevistos e improvisação. In: Licko Turle; Jussara Trindade; Vanéssia Gomes. (Org.). *Teatro de rua - discursos, pensamentos e memórias em rede*. 1ed.Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016, v. 1, p. 123-131.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. em três artigos que se completam. São Paulo. Autores Associados: Cortez, 1987.



HYDE, Lewis. *A astúcia cria o mundo*: trickster: trapaça mito e arte. Trad. Francisco R. S. Innocêncio; revisão e trad. Marina Vargas – 1 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta a vida. Emaranhados Criativos num mundo de materiais. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

ROYO, Vitória Pérez. Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, Porto Alegre, 5(3), 533–558. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/57862>.

STRECK, Danilo R. / REDIN, Euclides / ZITKOSKI, Jaime José (org.). *Dicionário Paulo Freire*. – 2. ed., rev. amp. 1. reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2010.

VELARDI, Marília. Questionamentos e Propostas sobre Corpos de Emergência: Reflexões sobre Investigação Artística Radicalmente Qualitativa. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v.9 n., jan./jun. 2018, p. 43 a 54.

VELARDI, Marília, FERNANDEZ, W.; MATSUO, Renata Frazão. A Investigação Baseada nas Artes ou o Arts Based Research como estratégia de investigação. In: Diamantino Alves Correia Pereira. (Org.). *Estudos e Ações Transdisciplinares em Mudança Social e Participação Política*. 1ed. São Paulo: Annablume, 2017, v. 1, p. 161-172.

VELARDI, Marília; COSTA, Evelyn Fabiana; FLORINDO, Alex Antonio Florindo; ANDRADE, Douglas. *A pesquisa qualitativa na intervenção Ambiente Ativo: uma abordagem com os Agentes Comunitários de Saúde*. Experiências de promoção da atividade física na estratégia de saúde da família [livro eletrônico] 2015.

Recebido em: 30/01/2023

Aprovado em: 10/07/2023