

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCELO CARVALHEDO NENEVÊ

O PALHAÇO EM TRÂNSITO: ENTRE A RUA, HOSPITAIS E TERREIRO DO
GRUPO *SEU ESTRELO E O FUÁ DO TERREIRO*

BRASÍLIA
2019

MARCELO CARVALHEDO NENEVÊ

**O PALHAÇO EM TRÂNSITO: ENTRE A RUA, HOSPITAIS E TERREIRO DO
GRUPO *SEU ESTRELO E O FUÁ DO TERREIRO***

Dissertação apresentada no Instituto de Artes,
programa Pós-Graduação em Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de Brasília
como parte dos requisitos para a obtenção do
grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Costa
Brochado

BRASÍLIA
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CN437p Carvalhedo Nenevê, Marcelo
O palhaço em trânsito: Entre a rua, os hospitais e
terreiro do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro / Marcelo
Carvalhedo Nenevê; orientador Izabela Costa Brochado. --
Brasília, 2019.
163 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Clown. 2. Relação. 3. Saídas de clown. 4. Visitas
hospitalares. 5. Teatro de terreiro. I. Costa Brochado,
Izabela, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos invisíveis, aos ancestrais e aos palhaços e palhaças que cruzaram meu caminho e me tornaram maior.

Ao meu marido, Lupe Leal, que sem ele não haveria caminhada.

À minha família, meu esteio e suporte. Só viaja quem tem casa para voltar.

À Manuela Castelo Branco, por toda inspiração.

Aos meus amigos e amigas, que me ouviram com carinho quando precisava de ouvidos, me deram seus braços quando precisava de abraços, me deram pouso quando precisei de casa e me alavancaram quando precisei de asas.

Ao Rodrigo Magalhães, Tico, por toda a generosidade e por amarrar a brincadeira para encantar a cidade de Brasília.

Aos meus *pareias* de grupo do *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, velhos e novos, que compuseram e compõem o brinquedo para sonharmos juntos.

Aos meus companheiros e companheira de Núcleo Experimental em Movimento, que dividem comigo o espaço onde guardo parte dos meus amores.

Aos companheiros e companheiras da pesquisa em duplas e trios no Galpão do Riso, pela partilha, escuta e troca.

Aos palhaços e palhaças do Grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso, em especial à sua fundadora, Alessandra Vieira, e minhas duplas, Rosemary Carvalho e Natália Takano, por me ajudarem no início dessa jornada.

Ao Zepelim de Led, por estarmos juntos, por me dar esperança e espaço para brincar como eu queria.

À minha orientadora, Izabela Brochado, que fez o que pôde com a pedra dura e rebelde que sou.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, pelos ensinamentos, mas também pela luta, garra e empenho de manter uma Pós-Graduação em Artes Cênicas aberta e crescendo.

À Gilberto Icle e Denis Camargo, pela banca de qualificação tão generosa.

Aos Companheiros de jornada desse mestrado, meus colegas de turma, agradeço por toda troca, por me encantarem e me impulsionarem com suas descobertas.

Ao Decanato de Pós-Graduação, que por meio do edital para idas a campo e compra de materiais possibilitou a formatação e circulação das *Invasões Bárbaras*.

Aos fotógrafos, principalmente Janine Moraes, minha companheira na Rota do Pequi, por sua generosidade e parceria.

Aos palhaços professores Avner Eisenberg e Ricardo Puccetti, pelos direcionamentos, paciência e palavras carinhosas.

À Sue Morrison, por me virar do avesso, por me dizer com toda sua doçura a verdade que precisava ser dita.

Aos companheiros e companheiras de *Clown Through Mask*, minha família *clown* internacional, por todo suporte e carinho que partilhamos.

Ao Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, que me possibilitou estar no *Workshop Clown Through Mask*.

RESUMO

O presente trabalho reúne três formatos de apresentação em palhaçaria, sendo eles as saídas de *clown* definidas por Luiz Otávio Burnier, as visitas hospitalares e o Teatro de terreiro do Grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* em uma experiência de trânsito entre eles, tendo como ponto de encontro o enfoque nas relações estabelecidas com o público, parceiros de cena, objetos e ambiente. Partindo do foco nas relações proponho a criação em relação por meio do que Jaques Lecoq conceituou como estado de reação; a produção de zonas de brincadeira na intervenção de palhaços e palhaças; a atenção ao que falta ou à fome, como nomeia Dario Fo, em cada situação para estabelecimento de parcerias em jogos improvisados; a conexão com o público como suporte para a palhaçaria. Em cada um dos formatos mergulho em uma experiência de campo. Nas saídas de *clown* a circulação intitulada *Invasões Bárbaras* nas cidades de Brasília, Alexânia, Pirenópolis e Anápolis. Nas visitas hospitalares, o trabalho no Hospital Regional de Ceilândia e Hospital Regional de Samambaia pelo grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso, tendo como contraponto o estudo do Clown Visitador de Ana Elvira Wuo. No Teatro de terreiro, a experiência como palhaço botando a figura do Palhaço no espetáculo *Quarta Roda ou o Amor é Rio sem Margem* do grupo de cultura popular de Brasília, *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Sob o prisma da multiplicidade dos formatos encontro uma perspectiva de palhaçaria como inteireza, que ressoa com o trabalho de Sue Morrison e que conecta o emaranhado de relações que se movem com ele.

Palavras-Chave: *Clown*. Relação. Saídas de *clown*. Visitas hospitalares. Teatro de terreiro.

ABSTRACT

The present work units three presentation formats in clownery, namely the clown rides defined by Luiz Otávio Burnier, the hospital visits and the yard theater made by the group *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* in an experience of transit between them, having as common ground the focus on relationships established with the public, scene partners, objects and environment. Starting from the focus on relationships, I propose creation in relation through what Jaques Lecoq conceptualized as state of reaction; the production of play zones in the intervention of clowns; attention to what is missing, or hunger as Dario Fo calls it, in each situation to establish partnerships in improvised games; taking the audience as a scene partner; and connecting with the public as a support for clowning. In each of these formats I delve into a field experience. In the clown rides, the circulation entitled *Barbaric Invasions* in the cities of Brasília, Alexânia, Pirenópolis and Anápolis. In hospital visits the work made with the circus and theater group Sagrado Riso in the Hospital Regional da Ceilândia and Hospital Regional de Samambaia, having as counterpoint the study of Ana Elvira Wuo's *Visiting Clown*. In the yard theater, the experience as a clown using the figure of the Clown in the show *Quarta Roda ou o amor é sem Margem* from Brasília's popular culture group, *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. From the multiplicity of formats I find a perspective of clowning as a whole, which resonates with Sue Morrison's work and connects the tangle of relations that move with it.

Keywords: Clown. Relation. Clown rides. Hospital visits. Yard theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Máscaras do workshop <i>Clown Through Mask</i> e narizes de palhaço feitos durante a pesquisa	18
Figura 2 – <i>Pipocando Poesia</i> no 3º Encontro Internacional de Palhaças de Brasília – DF ...	24
Figura 3 – Primeira Saída de palhaço com Claudia Alencar e Viviane Leão no Parque da Cidade Sarah Kubstcheck, em Brasília – DF	35
Figura 4 – Saída de palhaço no <i>Picnik</i> , Calçadão Norte, em Brasília – DF.....	38
Figura 5 – Espetáculo <i>Os Porcos</i> – cena do Banquete. Em cena Lupe Leal, Francisco Leal, João Quinto, Rodolfo Godoi, Alessandra Phillip, Guilherme Almeida e Carmen Mee Alonso, na Cidade Estrutural – DF	43
Figura 6 – Espetáculo <i>Os Porcos</i> – cena do monumento. Em cena Lupe Leal, Carmen Mee Alonso, Francisco Leal, João Quinto e Rodrigo Koshino, na Cidade Estrutural – DF	44
Figura 7 – Saída de palhaço no processo de pesquisa para as <i>Invasões Bárbaras</i> na Rodoviária do Plano Piloto, Brasília – DF	46
Figura 8 – Saída de palhaço entre Águas Claras e Brasília – DF.....	47
Figura 9 – Caracterização em saída de palhaço como parte processo de pesquisa das <i>Invasões Bárbaras</i> , em Brasília – DF.....	50
Figura 10 – Mateus entra na roda na apresentação do Cavalo Marinho Estrela de Ouro na Casa da Rabeca, Olinda – PE	54
Figura 11 – Primeira intervenção das <i>Invasões Bárbaras</i> no Setor Comercial Sul, Brasília – DF.....	58
Figura 12 – Segunda intervenção das <i>Invasões Bárbaras</i> no povoado de Olhos d’Água, Alexânia – GO	61
Figura 13 – Terceira intervenção das <i>Invasões Bárbaras</i> em Pirenópolis – GO	63
Figura 14 – Quarta intervenção das <i>Invasões Bárbaras</i> no Parque Ipiranga, Anápolis – GO	67
Figura 15 – Saída de palhaço como finalização do curso <i>Profissão Palhaço</i> , oferecido pelo grupo Sagrado Riso para capacitar palhaços e palhaças em visitas hospitalares, no Parque Ana Lúcia, Brasília – DF	74
Figura 16 – Visita aos pacientes em atendimento domiciliar a convite da equipe do Hospital Regional de Samambaia com Natália Takano, a palhaça Espaguetty, em Samambaia – DF ..	77
Figura 17 – Visita ao Hospital Regional da Ceilândia com Rosemeiry Carvalho, a palhaça Chiclete, pelo grupo Sagrado Riso em Ceilândia – DF.....	79
Figura 18 – Visita ao Hospital Regional da Ceilândia com Rosemeiry Carvalho, a palhaça Chiclete, pelo grupo Sagrado Riso em Ceilândia – DF	86
Figura 19 – Visita ao Hospital Regional de Samambaia com Natália Takano, a Palhaça Espaguetty, pelo grupo Sagrado Riso em Samambaia – DF	87
Figura 20 – Apresentação no aniversário do Hospital Regional de Samambaia pelo grupo Sagrado Riso, em Samambaia – DF	96

Figura 21 – Centro Tradicional de Invenção Cultural, sede do grupo <i>Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro</i> em Brasília – DF	106
Figura 22 – Batuque do grupo <i>Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro</i> , composto por Tico Magalhães, Filipe Guimarães, Camila Oliveira, Alessandra Rosa, Francisco Souza, Junia Cascaes e Rafael Toscano, na Sambada do <i>Fuazeiro</i> , festa em homenagem à Seu Estrelo, no Centro Tradicional de Invenção Cultural em Brasília – DF	108
Figura 23 – Apresentação da <i>Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem</i> com Carmen Mee Alonso, Tassiana Rodrigues, Tainá Martins, Marina Olivier e Rafael Toscano no Complexo Caixa Cultural de Brasília – DF	113
Figura 24 – Ensaio da quinta roda <i>A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento</i> com Rafael Toscano, Tico Magalhães e Camila Oliveira no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF.....	115
Figura 25 – Apresentação da <i>Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem</i> com Tico Magalhães no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF.....	119
Figura 26 – Dança dos Galantes durante a apresentação do Cavalo Marinho Estrela de Ouro em Olinda – PE	131
Figura 27 – Tico Magalhães como Capitão Sebastião da Celestina em Brasília – DF.....	132
Figura 28 – Seu Martelo com Mateus de Cavalo Marinho em Aliança – PE.....	132
Figura 29 – Rafael Barbosa, Luisa Martins e Bárbara Franco botando as figuras Poder, Miséria e Peste e os Batuqueiros Filipe Guimarães e Isabella de Menezes em <i>A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento</i> , a quinta roda do grupo <i>Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro</i> , no Centro Tradicional de Invenção Cultural em Brasília – DF.....	136
Figura 30 – Figura Palhaço na apresentação da <i>Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem</i> no Complexo Caixa Cultural de Brasília – DF.....	145
Figura 31 – Figura Palhaço na apresentação da <i>Quarta Roda ou O Amor é Rio Sem Margem</i> no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF.....	147
Figura 32 – Apresentação da Trupe Zepelim de Led com Tico Magalhães e Tainá Martins no Centro Tradicional de invenção Cultural, em Brasília – DF	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 RUA: SAÍDAS DE PALHAÇO, RELAÇÕES, DISPUTAS E OUTROS ROMANCES, ATÉ QUE A POLÍCIA NOS SEPARE	22
1.1 <i>Pipocando Poesia: Primeiras relações com parceiros e público</i>	22
1.2 Saídas de rua: Relações com parceiros, público e com o ambiente da cidade.	34
1.3 Invasões Bárbaras: Preparação e execução de um experimento de campo	42
1.3.1 <i>Caracterização</i>	47
1.3.2 <i>Encontro com a ancestralidade: Bufão, Mateus e Bastião</i>	50
1.3.3 <i>Dispositivos de abertura para as Invasões Bárbaras</i>	53
1.3.4 <i>Invasões Bárbaras, experiência de campo</i>	56
2 HOSPITAIS: VISITAS HOSPITALARES E SAÍDAS DE PALHAÇO, IGUAIS, MAS DIFERENTES	73
2.1 Das saídas na rua para as visitas hospitalares	73
2.2 Relações com os ambientes – outros mundos	76
2.3 O público como parceiro: Duplas, trios e bandas	84
2.3.1 <i>Branços, augustos e o poder</i>	88
2.3.2 <i>Quem come, quem tem fome</i>	92
2.4 O olhar do público como suporte : relação com o público	94
2.5 Criar a partir da relação: ampliação do léxico de ações na experiência em hospitais	98
3 UM PALHAÇO NO TERREIRO: O ENCONTRO ENTRE TEATRO DE TERREIRO E PALHAÇARIA	104
3.1 O Grupo Seu Estrelo: Uma tradição inventada para a cidade sonhada	104
3.2 Seu Estrelo e os palhaços	118
3.2.1 <i>A Roda</i>	118
3.2.2 <i>Duplas e Trincas: Palhaços aqui e ali, poder e fome</i>	122
3.2.3 <i>Capitão Sebastião: Mestre de Pista e palhaço em uma figura</i>	129
3.2.4 <i>As Dinâmicas entre figuras nas rodas de Seu Estrelo</i>	134
3.2.5 <i>Girando a roda – criação em estado de reação</i>	137
3.3 Botando figuras: os palhaços que convivem em mim	139
3.4 Palhaço é um peixe pintado	143

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ONDE O TRÂNSITO ME LEVOU E OS APONTAMENTOS PARA FUTURAS VOLTAS	149
REFERÊNCIAS	155
APÊNDICE A – BREVE RELATO DOS EXERCÍCIOS E ATIVIDADES DO <i>WORKSHOP CLOWN THROUGH MASK</i>	159

INTRODUÇÃO

Trânsito, passagem, afluência, acesso, fluxo, itinerário, movimento, circulação, caminho. Um palhaço em trânsito é um palhaço de passagem, de muitas correntes, que transita, circula, caminha por e entre múltiplos espaços e paragens. Um palhaço na rua caminha, um palhaço em visita hospitalar caminha, um palhaço no terreiro é caminhado. Um palhaço que transita entre a rua, hospitais e o terreiro caminha e é caminhado por muitos palhaços, *clowns*, brincantes e o que existe entre, no trânsito.

A presente pesquisa surge do meu desejo de entender o que permeia as estruturas de apresentação da arte da palhaçaria em espaços distintos. O que muda e o que resiste no palhaço ou palhaça e o que este ou esta precisa modificar em seu jogo quando muda o espaço de apresentação. O que utiliza em sua caracterização, em seu saber, sua forma de criação, em seu corpo para essa adaptação. Que sentidos essas mudanças promovem. O que posso reter ou deixar para trás nesse trânsito entre espaços.

Quando falo em estrutura estou pensando no que sustenta a composição de jogos nos diferentes formatos de apresentação criados na arte de palhaço em sua história, no tempo, em cada um dos diversos espaços ocupados por palhaços e palhaças, tais como ruas, praças, feiras, teatros, circos, hospitais, cinema, brincadeiras populares.

Pensar estruturas, e mesmo nomear como estrutura, vem de uma pesquisa em desenvolvimento desde o mês de abril deste ano com outros palhaços e palhaças do Distrito Federal, voltada para pensar a criação em duplas e trios de palhaços e palhaças. Tal pesquisa é conduzida pelo ator e palhaço João Porto Dias, o palhaço Lala, no Galpão do Riso¹, em Samambaia, Distrito Federal. Nessa partilha teórico-prática, voltada para criação de cenas, ou **números**, como chamamos as peças curtas produzidas em palhaçaria, pensamos estrutura como as características e articulações necessárias para que o número aconteça, para manter o número e que ele seja vivido por público e palhaço ou palhaça.

Para a criação dos números em duplas e trios, dividimos a composição de estrutura em **situação**, é a circunstância ou contexto em que o número acontece; **elementos**, é o que o palhaço ou palhaça utiliza em seu número, caracterização, objetos, habilidades; e **figuras**, que são os papéis desempenhados por cada um dos palhaços e palhaças, tanto em relação com a situação, quanto com os parceiros e parceiras de jogo. A pesquisa do Galpão do Riso está

¹ Galpão do Riso é um centro cultural localizado na cidade de Samambaia no Distrito Federal, a sede do grupo Nutra Teatro, formado pelo ator João Porto Dias e a atriz Paula Sallas.

centrada na criação de números para duplas e trios de palhaços e palhaças, pensados prioritariamente para teatro.

Essa pesquisa no Galpão do Riso é muito recente e as características levantadas nela de situação, elementos e figuras fazem sentido em criações pensadas anteriormente à execução. Não é o caso de dois dos três formatos abordados na pesquisa. Neles, as situações, figuras e elementos são desenvolvidos em ação. Mas pensar as estruturas, e desestruturá-las, me é útil para pensar o que é fundamento. Se para essa estrutura desenvolvida na pesquisa de números para teatro os alicerces são a situação, os elementos e as figuras, o que estrutura outros formatos que não os números pensados para teatro? Será o mesmo? E talvez, mais importante para mim, que tenho interesse no trânsito entre espaços e diferentes formatos, o que permeia as estruturas nos diferentes formatos e promovem as articulações necessárias para que exista uma ação da arte da palhaçaria? Elas sequer existem?

Os formatos aqui abordados são as **saídas de palhaço** realizadas nas ruas; as **visitas hospitalares de palhaço**, que realizei no Hospital Regional da Ceilândia e no Hospital Regional de Samambaia, ambos no Distrito Federal; e o **Teatro de Terreiro**, nomenclatura criada por Manuel Salustiano Soares, o Mestre Salustiano, para o Cavalo Marinho², replicada por Rodrigo Magalhães, Tico, para se referir às encenações do *Mito do Calango Voador*³ e a brincadeira do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*⁴.

O ator, pesquisador e fundador do Lume Teatro Luís Otávio Burnier (2009, p. 231) define saídas de palhaço como:

Uma saída de *clown* é uma intervenção de *clown* em espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas... Uma saída de *clown* é, na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma saída é realizada em duplas (um augusto e um branco) e trabalha sobretudo a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e com o parceiro.

² O Cavalo Marinho é uma brincadeira popular da zona da mata, ou zona da cana-de-açúcar do estado de Pernambuco, Brasil. É comumente celebrada no período de reis, entre os dias 25 de dezembro e 06 de janeiro em homenagem aos santos reis do oriente.

³ O *Mito do Calango Voador* é um mito escrito e narrado por Rodrigo Magalhães a partir do cerrado que versa desde o Nada, a criação de tudo até a fundação de Brasília. O mito é brincado e cantado pelo grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro.

⁴ O Grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro é um grupo de cultura popular que funda a tradição do Samba Pisado e o *Mito do Calango Voador*, bem como implanta o Teatro de Terreiro, rodas, cortejos e paradas que encenam e reinventam o Mito. O grupo e sua brincadeira existem há quinze anos e tem sede na 813 Sul, no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília.

As visitas hospitalares tem caráter muito próprio a depender de quem as realiza. O grupo brasileiro *Doutores da Alegria* define sua forma de visitação em sua página da rede mundial de computadores da seguinte maneira:

[...] as duplas de palhaços subvertem a rotina hospitalar e propõem novos sentidos para a experiência de internação. O jogo de relações, a brincadeira e o repertório único de cada artista são a essência das intervenções. A proposta é que arte e saúde caminhem juntas e inspirem as relações humanas dentro de um hospital que equilibra diversas emoções e ainda lida com os desafios contemporâneos da saúde.⁵

Já a atriz, professora, pesquisadora e palhaça Ana Elvira Wuo, a palhaça Dolores Dolarr a, ao abordar a ação do *clown* visitante em sua pesquisa, expõe algo próximo, porém com outros contornos:

Adentrando esse caminho no qual a arte revolve os sentimentos mais profundos de suscitar a vida, acreditamos que essa mesma arte pode transformar uma condição humana difícil e frágil, como   de uma criança portadora de uma doença grave, em uma situação artística, que amplia a perspectiva de vida, mostrando outras possibilidades no processo de cura. Para isso, partimos do pressuposto inicial da pesquisa de que o clown troca com a criança a dor pelo riso e essa troca manifesta um estado de transformação onde a arte aliada à terapia convencional pode desencadear um processo de tratamento artístico com o paciente (WUO, 1999. p. 15).

As perspectivas são próximas, mas Wuo tem uma abordagem mais precisa e que demonstra operacionalizações, quando diz que o *clown* troca a dor pelo riso e que a troca   transformadora. Ainda utiliza uma síntese da imagem expressa pelos Doutores da Alegria em que arte e saúde caminham juntas ao falar em tratamento artístico. A ação dos Doutores também é expressamente realizada em duplas, já Ana Elvira fala individualmente sobre o *clown*. Seja como for, trazem semelhanças em aliar saúde e arte da palhaçaria e no enfoque relacional entre palhaços, palhaças e comunidade hospitalar. No caso de Wuo mais focada nos pacientes, na definição dos Doutores ampliada para as relações humanas no hospital.

O Teatro de Terreiro é definido por Rodrigo Magalhães como:

Teatro de encantaria amarrado ao futuro pelo passado. Um teatro onde o ponto de partida é a figureira, o figureiro (ator/atriz), que pelo mergulho no seu interior, cria e improvisa, atua. Um teatro sem comparamento em busca da comunhão com seu povo e seu público. Um teatro estritamente brasileiro, de enredo local, voltado para sua comunidade. Um teatro de quintal para a vizinhança e por isso universal. Onde os encantados, as figuras (os personagens) são nossos conhecidos, pois residem no

⁵ <https://doutoresdaalegria.org.br/hospitais/palhacos-nos-hospitais/>. Acesso em: 18/08/2019.

eterno que carregamos dentro de nós. Onde aprendemos a aprender e brincar com o acaso, criando e recriando as tramas de nossa brincadeira⁶ (MAGALHÃES, Escrito não publicado).

As três definições já trazem um ponto em comum. As saídas de palhaço trabalham sobretudo a relação com os transeuntes (público), com o ambiente e com o parceiro. No aspecto que havia destacado de ambas as visões apresentadas sobre as visitas hospitalares havia a primazia pelo enfoque relacional. A definição de Magalhães sobre o Teatro de terreiro mais uma vez aponta para a busca pela comunhão com seu povo e seu público. De fato, o aspecto relacional e a criação em relação são o norte da presente pesquisa. É justamente o foco do trabalho sobre relações com os passantes, pacientes, público, com o ambiente, com o parceiro de jogo, com objetos e com o povo que na minha perspectiva une as ações que ocorrem nas ruas, hospitais e roda.

Como define o ator do Lume Teatro e palhaço brasileiro Ricardo Puccetti, o palhaço Teotônio, “O estado de *clown* é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o “fora”, o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público” (*apud* FERRACINI, 2006. p. 138).

A centralidade do trabalho na relação é justamente esse ponto de contato para o qual concorrem e que ocasionam os outros aspectos apresentados na pesquisa. Então me questiono sobre as especificidades que cada um desses formatos contém em seu aspecto relacional e como cada um desses formatos e espaços pode contribuir para o trânsito, para um pensamento que não se fixa em nenhum deles.

Por experiência e definições apresentadas, sei que as ações em parques, praças, ruas, feiras, terminais de ônibus, e as ações em hospitais levam em conta a relação de palhaços e palhaças com cada um desses ambientes e suas especificidades de normas, condutas, símbolos, *status* ou uso. As relações de trabalho, de utilização, de reconhecimento, de pertencimento, institucionais ou simbólicas em um hospital não são as mesmas das de uma praça, que também não são iguais às de uma via, que mudam com relação às de uma travessia, e que ainda mudam quando estou em um quintal ou em um terreiro. É assim também na relação com ou entre as pessoas de cada ambiente. Então o que cada um desses formatos e espaços contribui na bagagem de um palhaço em trânsito acerca das relações e como as relações podem estruturar ou minimamente auxiliar nas estruturas de distintos formatos, uma estrutura para mobilidade, é o que pretendo discutir.

⁶ A definição de Teatro de terreiro foi enviada a mim por Rodrigo Magalhães junto a outros escritos sobre o grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro via e-mail em 15 de Junho de 2019, em Brasília.

O trânsito apresentado aqui é constituído da união de diferentes caminhos, metodologias e tradições em palhaçaria, principalmente a palhaçaria originada em contexto teatral, sobretudo europeia, e a palhaçaria existente nas brincadeiras populares no Brasil. Esse é o sentido que tomo para essa pesquisa, as ligações, laços e emaranhados que criamos entre tradições, entre formatos, entre espaços, entre pessoas.

Quero voltar ao início da minha história com a palhaçaria para apresentar algumas escolhas desse trabalho. Como sou palhaço há nove anos, esse retorno é relativamente curto. Minha formação como palhaço começa e se dá principalmente nas ruas, mesmo sem que eu houvesse percebido em sua inteireza até o início dessa pesquisa. Quando falo em rua, me refiro às vias, às praças, feiras, travessias, parques, ao espaço público destinado ao trânsito e encontro de pessoas.

Apesar de ter experimentado outras formas de atuação como palhaço, tais como o circo e o teatro, a minha formação, meus primeiros trabalhos como ator e diretor e a grande parte das criações que desenvolvo até os dias atuais tiveram esse espaço múltiplo que chamo rua como espaço de apresentação. De fato, as saídas de palhaço na rua para mim são muito importantes. Como um brincante que vê o mundo pelos olhos do seu brinquedo, eu vejo o mundo pelos olhos da saída de rua. Para mim, as saídas me ensinaram o que há de primordial na palhaçaria: a abertura para o relacional: pessoas; espaço; coisas.

Mas intervir na rua é apenas a metade do que me gerou as inquietações e que me convidaram a iniciar essa pesquisa. Em um segundo momento, eu passei em um teste de seleção de palhaços do Grupo de Circo Teatro Sagrado Riso, do Riacho Fundo, DF, para atuação em hospitais em algumas regiões administrativas do Distrito Federal. Desta forma, conheci um campo de atuação para palhaços com contornos próximos e que me instigava. A estrutura de trabalho que desenvolvi nos hospitais era semelhante e paradoxalmente distante da que exercia nas ruas. Eu não sabia precisar o que conectava e, principalmente o que se diferenciava. Sentia que eu mudava, como se outros palhaços surgissem de mim em outros formatos e espaços, estabelecendo diferentes relações.

Antes disso eu já havia experimentado alguns diferentes espaços e formatos tais como a rua, pequenos números em palco, circo, hospitais. Na circulação entre formatos eu me sentia impelido a fazer adaptações na minha forma de estar nesses locais enquanto palhaço e me pareceu interessante verticalizar o entendimento das modificações no trânsito entre espaços.

Essa foi minha proposta inicial de estudo ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Não estava posta dessa forma, visto que não tinha em mim a experiência que tenho hoje com os formatos, as estruturas e as máscaras,

derivadas deste trabalho. No mesmo mês de início da pesquisa, agosto de 2017, um encontro com minha amiga Carmen Mee Alonso mudou seus rumos.

Carmen então fazia parte do *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, grupo de cultura popular do Distrito Federal. Eu conhecia o grupo desde 2006, quando fiz um projeto de documentário sobre o grupo que parou na fase de pesquisa. Na ocasião conheci o ritmo criado por eles, o Samba Pisado, e o mito por eles inventado, o *Mito do Calango Voador*. Sabia da ligação do grupo com outras brincadeiras populares como o Cavalo Marinho e o Mamulengo e, portanto, com os palhaços dessas tradições e da palhaçaria própria que o grupo continha. Ao encontrar Carmen em uma fila de teatro expressei meu desejo de conhecer mais profundamente o grupo e as vertentes da palhaçaria popular do Brasil. Uma semana depois Carmen me ligou, me convidando para um dos ensaios do Seu Estrelo.

O grupo estava remontando um de seus espetáculos, a *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem*. As rodas são encenações de partes do *Mito do Calango Voador*, que conta a história da criação do universo a partir do cerrado brasileiro. A Quarta Roda é a encenação de como foram criados os peixes do cerrado segundo o mito. Na história, quando o Rio engoliu um circo que passava pelo cerrado na inauguração de Brasília, o Circo Solar, seus integrantes se tornaram peixes. A Mulher Barbada se torna um barbado, o homem mais forte do mundo virou um surubim, o Palhaço, um peixe pintado.

Para continuar a minha narrativa, preciso primeiro resumir o processo de criação e aprendizagem das entradas das figuras nas rodas do Teatro de terreiro do *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. O grupo chama os entes que compõem o *Mito do Calango Voador* de **figuras**. Em outros contextos poderiam se chamar personagens ou máscaras⁷. As encenações do mito das quais participam as figuras são chamadas **rodas**. As rodas, por sua vez, são estruturadas em **entradas**, em que as figuras chegam, uma a uma, em busca de algo ou alguém ou chamadas pelo **Capitão Sebastião**, uma figura que tem como função receber as demais, fazer a mediação dos acontecimentos com o público e comandar os músicos. A metodologia de criação e transmissão das entradas que já foram criadas é chamada **gírar as figuras** ou **gírar**

⁷ Figura é a forma como se chamam comumente os entes dos folguedos. Assemelham-se a personagens e máscaras, sobretudo em sua origem, porém em um desenvolvimento histórico e das técnicas as figuras, em contraposição as personagens, não tem qualquer conotação literária e não tem ligação necessariamente com o objeto máscara, sua tradição e seu uso para amplificação de vozes. Apesar disso, há pontos de contatos entre as três. Gostaria de destacar a ligação entre máscara e personagem exposta por Paula Sallas, a palhaça Xicaxaxim, no primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado *A potência de ser em cena: a recreação pela repetição na Personagem Contínua*, em que ela demonstra a proximidade dos termos que originam as duas palavras e seus usos em diferentes culturas até a formação da noção moderna de ambas. Para mais: <https://docplayer.com.br/114625642-Universidade-de-brasilia-instituto-de-artes-programa-de-pos-graduacao-em-artes-cenicas-paula-renata-da-rocha-e-sallas.html>. Acesso em: 26/08/2019

a roda, que significa trocar ou substituir os **figureiros**, brincantes que botam as figuras, em suas posições no jogo cênico para que outras possibilidades e entendimentos emerjam das múltiplas inteligências presentes a partir da experiência com cada figura.

No primeiro ensaio no qual estive, os figureiros e figureiras do grupo estavam girando a figura do Palhaço e me convidaram para entrar na roda e girar também. Eu entrei. E assim me tornei parte do Grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, do qual eu sou brincante desde agosto de 2017. Entrar para o grupo me apresentou um universo de espaços de atuação para palhaços e palhaças, bem como formas de palhaçaria presentes nas brincadeiras populares brasileiras que antes eu conhecia muito pouco.

No terreiro do Seu Estrelo eu encontrei um primeiro espaço de aceitação e potencialização da multiplicidade de palhaços que eu via surgir das muitas relações que estabelecia. E via ecos da mesma multiplicidade em brincantes de outras brincadeiras populares brasileiras. Os palhaços das brincadeiras populares tornaram-se centrais para a minha pesquisa por sua unicidade, por serem do Brasil, pelo seu humor particular e por serem constitutivos da cultura brasileira.

Tornou-se tão central que, em certo momento, quis opor os palhaços que conheci nas brincadeiras populares do Brasil com a palhaçaria estabelecida pela cultura europeia e norte-americana. Como o personagem Policarpo Quaresma, do romance de Lima Barreto, passei a negar o que não fosse do Brasil. Foi assim que cheguei à etapa de qualificação. Com uma pesquisa interessada unicamente nas raízes das tradições brasileiras e suas contribuições para as ações de intervenção com o palhaço que vinha desenvolvendo nas ruas.

Por sorte, intuição ou ambição fui ao Canadá para o curso *Clown Trough Mask* ministrado pela palhaça e professora Sue Morrison, entre 14 de janeiro e 16 de fevereiro em Toronto, Ontário. Lá, encontrei outro espaço para abraçar a multiplicidade na palhaçaria. O trabalho de Sue Morrison é um convite a multidimensionalidade do que é ser palhaço. E também de como essa multidimensionalidade é relacional.

Percebi então como eu estava equivocado sobre diversas oposições que tracei com o *clown* e o quanto a minha pouca compreensão do nosso primo do norte, o *clown*, sua existência em corpos, pesquisas e estudos brasileiros e suas contribuições para a palhaçaria no mundo inteiro e para a minha formação de palhaço estava me limitando e limitando a pesquisa.

Outra percepção que surgiu enquanto estava no Canadá é a da importância em assumir meu lugar de brincante da tradição de cultura popular da qual eu faço parte, escrever sobre a brincadeira na qual eu me verticalizei e contribuir para sua edificação. Estar distante pelo

tempo de duração do curso me deu a perspectiva necessária acerca da importância de contribuir com a brincadeira que inventamos dia a dia no grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* também em minha pesquisa. É nessa relação entre ser palhaço nas ruas e hospitais e ser brincante que me ancoro para traçar possibilidades de contato entre palhaçaria e as brincadeiras populares brasileiras.

No primeiro capítulo me dedico ao que aprendi como palhaço na rua, nos seis anos que passei como pipoqueiro no projeto *Pipocando Poesia*, de 2010 a 2016. Como uma aprendizagem em relação, as minhas saídas de palhaço na rua, de 2011 a 2018, e o conjunto de ações chamadas *Invasões Bárbaras*, que realizei nas cidades de Brasília, Olhos d'Água, Pirenópolis e Anápolis entre 20 e 23 de Dezembro de 2018, como resultante de minha pesquisa de mestrado.

No segundo capítulo abordo as visitas hospitalares que fiz entre fevereiro e junho de 2017, antes do meu processo de pesquisa e traço uma comparação com as saídas de rua, suas semelhanças e diferenças, me aprofundando assim no que há de comum as relações com público, parceiros e ambiente.

No terceiro e último capítulo trato de minha presença como palhaço e brincante no Teatro de Terreiro do Seu Estrelo. Sua formação, suas trocas com outras tradições e a criação do grupo, de seu pulso, do *Mito do Calango Voador* e de seu Teatro de Terreiro. Terreiro aqui tem a conotação do quintal de terra batida no qual brincamos. Apesar de poder relacionar-se com os terreiros religiosos e o povo de santo e suas danças, cantos e apresentações, essa não é a minha abordagem aqui. Falo da minha experiência como figureiro, da aplicação dos levantamentos dos aspectos relacionais nos demais espaços, especialmente com a figura do Palhaço, uma perspectiva híbrida entre ser palhaço e botar figura do Palhaço no Teatro de Terreiro.

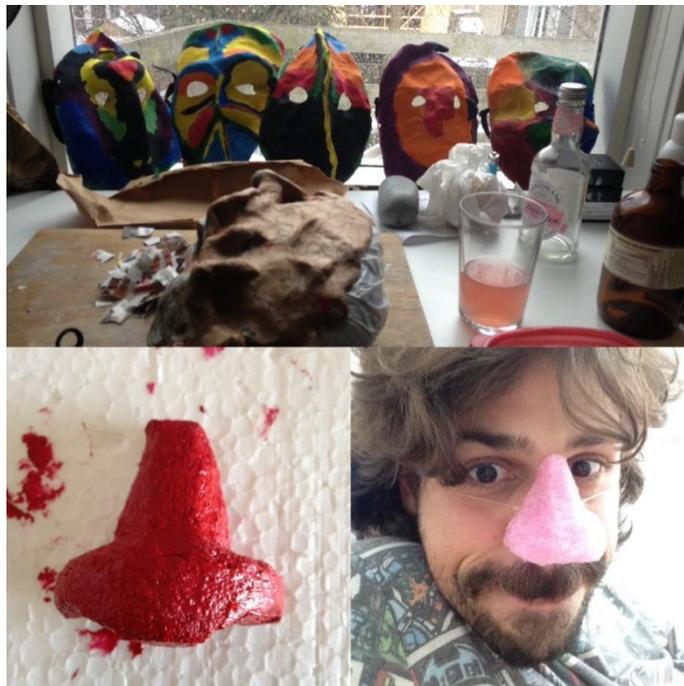
Narro em tom pessoal meus caminhos como palhaço e divido essa narração por espaços de atuação e não na ordem cronológica dos acontecimentos. Entendo o risco de com isso me tornar vago ou encerrado em mim, não verticalizar o problema de pesquisa ou tomar impressões sem a devida interpretação. Porém a máscara do nariz vermelho em última instância revela o ou a atuante, expõe algo próprio de quem a utiliza para que na relação essa unicidade seja partilhada, se torne de todos. Não saberia escrever sobre esse assunto de outra forma.

Devo dizer que a máscara merece um estudo à parte. Foquei no presente estudo nos espaços de atuação, apesar do amplo desejo de me aprofundar na relação entre palhaço e

máscara que cresce mais e mais, principalmente na fase final da pesquisa, depois do curso *Clown Through Mask*.

Durante a pesquisa eu fabriquei oito máscaras, se pensarmos máscaras como “um elemento fisionômico. O ator coloca este objeto sobre seu rosto, adquirindo deste modo o rosto da máscara e o caráter que a máscara pretende expressar.”⁸ (FAVA, 2018. p. 25). Fiz duas para as saídas de rua do conjunto de intervenções que nomeei *Invasões Bárbaras* e seis durante o workshop *Clown Through Mask*.

Figura 1 – Máscaras do workshop *Clown Through Mask* e narizes de palhaço feitos durante a pesquisa



Fonte: Fotografia de Marcelo Nenevê – acervo pessoal. Ano: 2019

Infelizmente, devido ao tempo e a necessidade de foco, se impôs a escolha em me aprofundar nas máscaras ou nos espaços. Tive então que reduzir a participação das máscaras nesse resultado escrito. Apesar disso, como objeto ressoador, que soa através, que nos transfigura, nos conduz a nos conectarmos conosco e irmos além, como espaço de atravessamento, de trânsito, a máscara perpassa toda a pesquisa. Sua capacidade de atravessamento, sobretudo no tocante ao palhaço, de mergulhos pessoais para partilha com o outro, também são uma importante metáfora para o processo de organização aqui utilizado.

⁸ No original: “[...] un elemento fisionómico. El actor se coloca este objeto sobre la cara, adquiriendo de este modo el rostro de la máscara y el Carácter que la máscara pretende expresar.” Tradução do autor para fins dessa pesquisa.

Parti, portanto, do que me aconteceu, da singularidade da minha experiência de atuação nesses espaços. Acredito na experiência e no saber advindo dela, como cunhou o pedagogo espanhol Jorge Larrosa (2014. p.32), um saber “particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”. De fato, essa constituição de saber muito tem a ver com a forma tradicional de aprendizado para brincantes e palhaços, já de início um ponto comum e um contato comigo que, no primeiro momento, tanto com a brincadeira do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* quanto na palhaçaria, aprendi fazendo. Larrosa (2014) e o saber da experiência são de grande contribuição para a metodologia deste trabalho. Fui a campo, visitei meus diários de bordo, realizei entrevistas com parceiros antigos e atuais para processar as experiências que me atravessaram e que estão aqui relatadas.

Porém para não encerrar a pesquisa em mim mesmo, busquei o diálogo com historiadores, pedagogos, escritores, filósofos, psicólogos, médicos, sociólogos, homens e mulheres do teatro, mas, principalmente, com outros palhaços e palhaças, brincantes e pareias⁹, apostando em seu conhecimento como um guia para me auxiliar nas partes que me faltaram clareza ou que mais precisei da companhia dos meus pares. Espero com esse estudo me juntar a eles e contribuir com o pensamento de outros palhaços e palhaças.

A esses conhecimentos somaram-se outros: em oficinas, cursos, workshops, residências, palestras e vivências com palhaços e brincantes e com os meus parceiros e parceiras de cena, Rodrigo Magalhães, Tico, capitão do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* e Manuela Castelo Branco, a palhaça Matusquilla, minha primeira mestra em palhaçaria, além das minhas duplas em hospitais, Rosimeiry Carvalho, a palhaça Chiclete e Natália Takano, a Palhaça Espaguety Gazella de Souza e Cruz.

Também foram centrais as vivências que tive durante o curso dessa pesquisa no Centro Tradicional de Invenção Cultural, sede do grupo Seu Estrelo, localizado na 813 Sul, em Brasília, com os brincantes mestre Grimário, do Cavalo Marinho Boi Pintado, de Aliança, Pernambuco e Helder Vasconcelos, em novembro de 2017 e março de 2018, respectivamente. Grimário me incentivou a conhecer o Cavalo Marinho, algo que fiz ainda no final de 2017, no 23º Encontro de Cavalo Marinho da Casa da Rabeca, entre os dias 25 de dezembro de 2017 e 06 de janeiro de 2018, na Cidade Tabajara, Bairro de Olinda, Pernambuco. Já Helder faz uma ponte inspiradora entre ser ator e ser brincante.

Destaco ainda as oficinas *O palhaço e o sentido cômico do corpo*, com Ricardo Pucetti, o palhaço Teotônio, do grupo Lume Teatro, em julho de 2017 em Barão Geraldo,

⁹ Pareia é um modo de se referir aos parceiros de brincadeira nas brincadeiras populares. Faz referência à amigo, colega, companheiro. Alguém com quem ajo em conjunto.

Campinas. Ricardo foi o primeiro a me indicar que minha pesquisa estava nas ruas; a residência *Os Olhos do Palhaço*, realizada no povoado de Olhos d'água, Alexânia, no estado de Goiás, em novembro de 2017, com o Palhaço estadunidense Avner Eisenberg, ou Avner - o excêntrico. Hoje compreendo que a perspectiva de Avner de que o palhaço cria o espaço, ao invés de encontrá-lo pronto, e que o trabalho do palhaço é gerar e manter reciprocidade já abria meus olhos para a relação do palhaço com o ambiente de atuação, incluindo o público; e o workshop *Clown Through Mask* da professora e diretora Sue Morrison com assistência de Isaac Luy, entre os meses de janeiro e fevereiro de 2019, em Toronto, Canadá, jornada xamânica que me virou de ponta cabeça ao me apresentar a perspectiva da palhaçaria através da máscara; por fim o curso de Criação em duplas e trios, que gerou a pesquisa da qual estou participando no Galpão do Riso, em Samambaia, Distrito Federal, ministrado por João Porto. João me auxiliou a pensar os termos estrutura, elementos que foram centrais para dar luz ao pensamento aqui exposto.

Há ainda um caráter político na proposição de outros modos de ocupação de espaços tanto na rua, quanto em hospitais e terreiros que merece destaque. É algo que palhaços, palhaças e brincantes fazem desde que existem palhaços e brincantes. Aqui vale salientar o caráter dos contornos específicos dessa aproximação entre palhaçaria e brincadeira popular em um único corpo, que é também um corpo dessa terra e que, apesar de se valer de saberes e conhecimentos de outras terras, só poderia fazer a presente pesquisa na região do cerrado, onde se encontra o grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* e o *Mito do Calango Voador*.

Tico Magalhães, o capitão do grupo Seu Estrelo, costumeiramente cita o educador Gandhi Piroski e diz “a flor que mais precisamos é a que nasce em nosso jardim”. Falo da tradição do *Mito do Calango Voador* porque é a mais próxima de mim, porque é do cerrado, como eu, a mais necessária no contexto no qual estou inserido. Proponho um trânsito que parte de mim e ganha mundos. Este trânsito tem local de partida definido na localidade em que estou, o cerrado e conectado com ele, em comunicação com o chão, como versa o manifesto antropófago de Mário de Andrade, em relação, criarmos um local de chegada. É uma proposta de ação de reconhecimento e possibilidade de transformação da realidade social e política do local, de impacto político e no imaginário local, com esperança de também ser uma flor necessária para aqueles próximos, àqueles que cultivam e venham a cultivar comigo esse lindo jardim da palhaçaria brasileira, cerratense, e suas influências na e pelas brincadeiras populares brasileiras.

Palhaço ou *Clown*? Nem um nem outro. Os dois. Jamais encontrei uma distinção real entre práticas que me satisfizesse plenamente. *Clown* é o termo comum utilizado em textos

técnicos sobre a linguagem. Os italianos e franceses, de uma tradição antiquíssima de comediantes, utilizam *clown*. Já entre palhaços e palhaças de rua e circo, sobretudo entre os latino-americanos, mais e mais se populariza o uso de palhaço, ou *payaso*. Para manter a consistência do texto, sigo o idioma no qual ele está escrito e opto, na maior parte dos casos, por palhaços e palhaças, acrescentando as mulheres, tão importantes para a construção da arte da palhaçaria e por muito tempo esquecidas ou propositalmente ofuscadas em sua contribuição. Apesar disso, me dou liberdade de utilizar também *clown*, uma vez que são muito próximos e que não estou falando de uma coisa só, mas de um fluxo que transcende línguas e tradições.

Sou palhaço, brincante e *clown*. Me vejo com um palhaço que transita entre tradições e referências europeias, norte-americanas e brincadeiras populares. Que vê o mundo desde onde está. Se pode pensar nesse movimento como uma ação antropófaga. Em um banquete, Os modernistas devoraram o palhaço Piolim, reconhecendo seu valor para a cultura brasileira¹⁰. Eu estaria então devorando o *clown* em sua contribuição para o pensamento? Já pensei assim, hoje considero mais interessante transitar entre um e outro, indo e voltando entre *clown* e os demais.

Não me interessa a aproximação com o modernismo e com o signo do novo. Não quero com a minha pesquisa criar algo novo, não acho que aponto novidade alguma com o presente trabalho. Quero revelar a unicidade, busco a contribuição da singularidade, da inteireza, de um todo que não é a soma das partes, mas é todo em cada uma das partes. E por isso vale a pena estudá-lo. Não sou nem tão localizado para me ver apenas como palhaço ou brincante, nem tão distante para desconhecer as contribuições da localidade. Brinco com ambos. Sou esse palhaço que comeu o *clown*, ocupou seus espaços, e foi engolido pela brincadeira.

Apesar da proximidade entre mim e o meu tema, meu estudo pode ser de interesse de outros palhaços e palhaças quando me pergunto sobre esse instante em que palhaços, palhaças e público em relação partilham de um espaço de múltiplas possibilidades, não importando se ele é uma rua, um hospital ou quintal de terra batida. Como isso acontece? O que nos orienta? Como nos mantemos aí? Espero que as próximas páginas sejam de algum auxílio para quem busca compreender como isso se dá, sobretudo em dinâmicas em que a estrutura depende de

¹⁰ No aniversário do palhaço, no dia 27/03/1929, no restaurante Mappin em São Paulo, 32 modernistas se reuniram para “comer” Piolin, segundo eles “o melhor palhaço do mundo”. Para mais informações sobre o episódio: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752018000300875. Acesso em 27/08/2019

um repertório pessoal de improvisação, como acontece nas saídas de palhaço, nas visitas hospitalares e também no Teatro de terreiro do *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*.

1 RUA: SAÍDAS DE PALHAÇO, RELAÇÕES, DISPUTAS E OUTROS ROMANCES, ATÉ QUE A POLÍCIA NOS SEPARE

Neste primeiro capítulo parto do meu começo de caminhada, das características e importâncias, dispositivos e elementos que encontrei na rua. Vou desde meu contato inicial com a palhaçaria no projeto *Pipocando Poesia*, um sarau itinerante comandado por palhaços e palhaças pipoqueiros, até chegar às intervenções mais recentes realizadas por mim, desenvolvidas no contexto da pesquisa de mestrado, as *Invasões Bárbaras*. No meio do caminho me aprofundo nas características da palhaçaria desenvolvidas nas ruas, sobretudo em saídas de palhaço, anteriormente mencionadas.

1.1 *Pipocando Poesia*: Primeiras relações com parceiros e público

Minha formação como um palhaço que atua em praças, vias, travessias, calçadas, feiras, parques, terminais rodoviários, espaços múltiplos que comumente denominamos pelo amplo espectro da rua, começou em 2010 quando ingressei no *Pipocando Poesia*.

O *Pipocando Poesia* é um projeto de intervenção urbana que combina o universo da poesia com um carrinho de pipocas. Ele propõe um sarau em espaços urbanos em que cada pessoa que participa recebe um pacote com pipocas. As pipocas possuem sabores variados, como salgada, doce, com canela, com chocolate, com bacon, com raspas de limão. Os sabores das pipocas têm nome e associação com a poesia e vida de escritores e escritoras da língua portuguesa, em sua maioria brasileiros. Patativa é a pipoca com rapadura, um sabor que remete ao nordeste brasileiro e a doçura de sua poesia. Manuel de Barros é a pipoca com Alecrim, campestre e fresca. Hilda Hilst, provocadora, é a pipoca com bacon. Drummond, com sua fala e imagens mineiras, é o sabor de queijo. Nicolas Behr, do cerrado como nós brasilienses, mato-grossenses e goianos, é a pipoca com pequi. A idealizadora e diretora do *Pipocando Poesia* é a palhaça, professora e pesquisadora Manuela Castelo Branco, a palhaça Matusquilla, que também é escritora e poetisa.

Manuela criou o carrinho de pipocas como um sarau itinerante e uma vitrine com seus livros de poesia e de outros poetas brasilienses e brasileiros. Para incentivar o engajamento do

público e provocar a dinâmica do sarau, ela criou um jogo de cena. A cada poesia declamada na frente do carrinho e das demais pessoas que compõem o público, a declamadora ou declamador ganha um pacote com pipocas. Para manter o jogo vivo, Manuela e os demais pipoqueiros e pipoqueiras que a acompanham suprem as lacunas entre participantes com intervenções. Os pipoqueiros e pipoqueiras distribuem poesia, próprias e de outros poetas e poetisas. Os saraus acontecem na maior parte das vezes nas ruas, mas não necessariamente. Com o *Pipocando Poesia*, já me apresentei em teatros, bibliotecas, escolas, festas e eventos empresariais ou do serviço público.

A troca de uma poesia declamada por um pacote de pipocas foi a primeira e mais constante estrutura de apresentação do *Pipocando Poesia*. Porém é um formato dependente de um patrocínio ou contratação prévia. Quando realizávamos as ações sem ter quem custeasse a distribuição dos sacos com pipoca, vendíamos pipocas e distribuíamos sacos com poesias. Além disso, a cada saco vendido, declamávamos uma poesia para o comprador ou a compradora. Às vezes declamávamos mesmo sem vender, só pelo prazer de estar em relação com o público flutuante da rua.

Quando eu ingressei, o projeto tinha seis meses de existência e feito três apresentações. Manuela em princípio não procurava poetas ou poetisas, atores ou atrizes, palhaças ou palhaços. Ela buscava pessoas que estivessem dispostas para o trabalho de carregar o carrinho com ela, de preparar as pipocas e distribuir ou vender para as pessoas. Começamos com dois sabores mais corriqueiros encontrados nos carrinhos de pipoca em Brasília, doce, na época era feita apenas com açúcar e anilina rosa e que posteriormente se tornaria para nós o sabor Adélia Prado, e pipoca com sal, ou Ferreira Gullar.

Para minha surpresa, já nas primeiras tentativas eu tinha aptidão para preparar pipoca e criar combinações de sabores com pipoca. A primeira combinação que fiz foi de *curry* com pimenta do reino e pimenta de cheiro. Fizemos inicialmente para nós, cansados que estávamos de comer os mesmos sabores de pipoca. Foi também nessa invenção que surgiu a ideia de batizá-las. Manuela batizou o sabor de Clarice Lispector, por sua inventividade e caráter exótico. Depois disso, fizemos outros quinze sabores nos seis anos que estive no *Pipocando Poesia*.

Além disso, distribuir poesia para as pessoas, afetá-las e me afetar com elas, abrir um espaço para o instante poético para nós, quem diz e quem escuta a poesia, nos olharmos, nos conectarmos, e foi isso que me fisionou. No primeiro mês em que estive com o projeto, maio de 2010, em apresentações rápidas nos intervalos das atrações do Circo Marcos Frota, aprendi

alguns poemas e imitava a Manuela em sua forma de se apresentar, em alguns jogos que ela criava, seu modo de se abrir para a relação e receber as pessoas, seu modo de declamar.

Figura 2 – *Pipocando Poesia* no 3º Encontro Internacional de Palhaças de Brasília – DF



Fonte: fotografia de Randal Andrade – Acervo do *Pipocando Poesia*. Ano: 2012

Manuela não me ensinava palhaçaria de forma sistematizada. Não haviam treinos dedicados a aprender a ser palhaço. Ela era palhaça e eu o ajudante e, às vezes, ela me incluía no jogo. Aprendia no jogo com ela, no convívio com ela, vendo seu modo de jogar, no que aprendia do que ela me dizia sobre palhaçaria e teatro, dentro e fora de cena, nas situações que vivíamos juntos no carrinho de pipocas.

Assim, por meio da transmissão de conhecimentos de forma prática e oral, também aprendem os palhaços e palhaças das famílias do circo brasileiro. Para a tradição do circo-família¹¹ no Brasil, palhaçaria e demais artes envolvidas no espetáculo circense não eram conhecimentos sistematizados de forma didática, mas algo que se aprendia em relação com a família, com as coisas, com o fazer, ao longo da vida.

¹¹ Circo-família é o modo de organização em que as famílias de circenses administram, performam e ensinam os circos e espetáculos circenses no Brasil. A historiadora brasileira Erminia Silva, de família circense, é uma importante referência do assunto. Para um aprofundamento no tema: <https://www.circonteudo.com/livraria/respeitavel-publico-o-circo-em-cena-2/>. Acesso em: 02/09/2019

Como escreve o filósofo e historiador brasileiro Mário Fernando Bolognesi (2003), a tradição do circo-família no Brasil em seu processo de consolidação extrapolava a execução do espetáculo. Ela permeava todas as etapas da realização, desde a montagem, divulgação, produção, à execução e ao ensino.

As famílias se dedicaram à atividade circense no Brasil envolveram todos os seus membros na realização do espetáculo. Mais ainda: se o espetáculo era familiar, também eram as formas de ensino e aprendizagem. Essa prática, com o passar dos anos, consolidou algo que talvez seja típico do circo Brasileiro, isto é, a ideia de tradição circense. Desde cedo a criança era iniciada nas lides circenses, de modo que sua formação (como artista e cidadão) se dava, prioritariamente, debaixo da lona. Essa formação não conduzia à especialização em um determinado tipo de número. Ao contrário, a educação no interior do circo buscava a totalidade, desde montar e desmontar a lona, até as proezas dos números artísticos (BOLOGNESI, 2003, p. 47).

Como relata Bolognesi sobre a aprendizagem das crianças no circo, meu aprendizado tanto ético no ofício de artista quanto das técnicas e habilidades artísticas se dava na vivência e convivência no carrinho de pipocas. Eu aprendia a totalidade daquela brincadeira executada no *Pipocando Poesia*, da qual a palhaçaria fazia parte em nossos assuntos, na preparação, e também em nossas apresentações. A arte da palhaçaria era parte do arcabouço de saberes necessários para que o *Pipocando Poesia* existisse e se perpetuasse. Assim como fazer pipocas adoçadas e salgadas, acender a lamparina, amarrar o carrinho de pipocas no reboque, declamar poesias, brincar.

Aprendia saberes próprios da palhaçaria em meio a outras tantas coisas que se relacionavam com o fazer específico do *Pipocando Poesia*. A palhaçaria estava envolta em meio a outros tantos ensinamentos, que eram treinados em ação, mas não ensinados de forma sistematizada, uma vez que a própria Manuela estava também aprendendo grande parte dos saberes necessários para manter vivo o projeto.

Também não era algo que era ensinado com o objetivo de me tornar um palhaço. Assim como as crianças no circo-família, não comecei fazendo o mesmo que ela fazia durante as apresentações, mas realizando funções mais simples. Manuela era a palhaça, eu era o assistente. Ainda era só um esboço da relação da dupla cômica consciente e estabelecida. No princípio eram participações pontuais, sem ter que administrar todas as atenções e conhecimentos de uma vez.

Quando falo aqui em dupla cômica, me refiro às figuras clássicas da palhaçaria **branco** e **augusto**, ou tony, tony excêntrico e escada, como são conhecidos aqui no Brasil. Luís Otávio Burnier (2009, p. 206) os caracteriza da seguinte forma:

O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. [...] O *augusto* [...] é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mau.

Outra referência sobre a dupla branco e augusto para meu trabalho é o estudo da professora, atriz palhaça e pesquisadora brasileira Luciane Campos Olendzki (2016), em que ela traça uma exploração sobre diversos aspectos da dupla cômica de palhaços. Desde a origem do nome branco e augusto, a consolidação com a dupla Fottit e Chocolat, de sua relação de jogo em contraste, sendo o branco e o augusto uma complementariedade da unidade, a ordem e o caos, respectivamente. Da dupla cômica branco e augusto no contexto do circo brasileiro e das transformações sofridas pela estrutura de dupla na contemporaneidade, enfocando no aumento do número de palhaços. Além disso, seu estudo aborda os princípios utilizados na dupla cômica, como o que ela chama de tensão entre contrastes; criação do conflito; hierarquia de relações, ainda que variável e dinâmica; consecução de harmonia e desarmonia; exposição do fracasso, erro, em contraponto aos padrões; transgressão do convencionalizado por meio da palhaçaria¹².

Aprendia sendo a cada apresentação “posto à prova”, como bem nomeou Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, no relato de sua iniciação como palhaço que Burnier (2009) utiliza em seu livro. Sem ensaio, sem preparo, apenas com o figurino e maquiagem, Arrelia é atirado no picadeiro e em seus impulsos, reações, erros, relações com o público e com o colega de cena, Benedito, aprende enquanto cria o número que se tornou parte do repertório do circo de sua família.

Meu repertório de ações no *Pipocando Poesia*, meu modo de criar relações com o público, com minha parceira de cena, com o que eu já possuía como conhecimento, crescia do mesmo modo, durante cada apresentação e com os acontecimentos que repetíamos e lapidávamos, ou com o que descartávamos, que não servia ali ou que simplesmente não deveria fazer.

Durante o período que passei com o *Pipocando Poesia* aprendi esse modo de aprender em jogo, presente nos circos brasileiros, de aprender enquanto ajo, “posto à prova”. Aprender enquanto a relação entre mim, meu parceiro de cena, o público e o ambiente está acontecendo.

¹² Para um acesso ao estudo completo: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/43899/22492>. Acesso em: 04/09/2019

Posteriormente, quando conheci as brincadeiras populares, soube que, tradicionalmente, é a forma de transmissão de saberes nos contextos de formação dos brincantes também.

De tradição oral, aprende-se com muito esforço e persistência, através do “fazer fazendo” como diz o figureiro Fábio Soares do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado. Durante a encenação de uma figura, o figureiro agrega na sua composição corporal a dança, o canto, a música e a poesia, de forma orgânica e harmoniosa, e não podemos nos esquecer que ainda há o elemento da máscara. São muitas camadas e níveis de atenção diferentes em ação simultaneamente. São necessários anos e anos de observação e repetição para aprimorar a arte de botar figuras. Muitos figureiros experientes iniciaram sua jornada no Cavalo Marinho ainda crianças, com sete ou oito anos de idade brincando de *Dama*. Assim, durante cada brincadeira, podiam observar como cada figura se comportava, como era o trupe, o corpo, o que ela dizia, e com o tempo puderam assimilar estas informações (AMARAL, 2013, p. 76).

O ator e brincante brasileiro Alício Amaral fala sobre o contexto de aprendizagem do **Cavalo Marinho**, mas o mesmo também acontece em outras brincadeiras populares, em que se aprende a partir da tradição oral e observação. Como no circo-família, o figureiro aprende as muitas habilidades necessárias desde a infância por estar inserido no contexto cultural em que existe a brincadeira. Também aprende aos poucos e muitas vezes se inicia em condições de jogo em que não precisa administrar tantas tarefas ou ter tamanha responsabilidade sobre o jogo cênico, como é o caso na figura da Dama. Essa administração de múltiplas habilidades feita pelo brincante em jogo tem consonância com a arte da palhaçaria. Além disso, no trecho há alusão ao amplo conhecimento necessário, não apenas de uma função específica, mas de uma consciência global acerca da brincadeira, como também vimos nos circenses, que fazem as atrações e a manutenção do espetáculo. Era o que eu estava aprendendo no *Pipocando Poesia* acerca da palhaçaria.

Relaciono o modo como os circenses dos quais fala Bolognesi (2003), os brincantes do Cavalo Marinho do qual fala Amaral (2013) e eu aprendemos com o que o pedagogo espanhol Jorge Larossa (2014) chamou de *saber da experiência*. Sobre o saber da experiência Larossa escreve:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido e sem-sentido do que nos acontece (LAROSSA, 2014, p. 32).

O saber da experiência aqui é a expressão de forma exata da maneira como se aprende em ação, pois é nesse **sentido** e **não-sentido** que damos ao que nos acontece, que formulamos

o saber em espaços em que formação e vida concorrem, em “que nada se ensina e tudo se aprende”, como dizia a frase escrita na parede dos fundos da sede antiga do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*.

Saliento dois pontos do que Larossa define como saber da experiência. Ambos têm relação com o tempo verbal no gerúndio que ele utiliza para elaborar o que seria esse saber. O gerúndio é utilizado para indicar a continuidade e ao mesmo tempo, presença no instante do atravessamento. O saber da experiência é algo que vai acontecendo pouco a pouco conforme vamos dando abertura para a experiência nos atravessar. É algo lento e que está em conformidade com o tempo da vida. Não é à toa que Larossa (2014, p. 30) diz sobre o saber da experiência “(...) se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma mediação entre ambos”. Entre a vida e o que conhecemos, a experiência nos atravessa e vamos sabendo com ela. Para o presente estudo, é importante destacar que o saber da experiência acontece em conjunção com o desenrolar a vida, caminha com ela.

A experiência, segundo o próprio Larossa é uma mediação, algo que está entre vida e conhecimento. Como a aprendizagem das crianças nos circos tradicionais, como aprendeu o palhaço Arrelia arremessado no picadeiro, como eu aprendi enquanto improvisava com a palhaça Matusquilla. Convivendo. Uma forma de aprender que caminha com o que (con)vivemos, de modo subjetivo, concreto, singular e pessoal. Algo que aprendemos em relação com nossas vidas, com nossos afetos e conexões. Em relações entre a família circense, entre companheiros de trabalho, entre pareias, os companheiros de brincadeira. Algo que se dá ao longo da vida e que se dá unicamente para cada um, mesmo que o acontecimento seja partilhado.

Deste modo, o processo de aprendizado é lentíssimo. E, como o saber da experiência, concomitante a vida. Na palhaçaria assim como nas brincadeiras populares convivemos com nossas máscaras de palhaço ou palhaça o tempo de nossa existência. Os brincantes também vivem a vida junto às figuras de sua brincadeira. Tanto as máscaras de palhaços e palhaças quanto as figuras se ampliam conforme damos espaço e tempo a elas. É preciso convivência com o nosso palhaço ou a palhaça. Requer percepção para a conexão, abertura, aceitação e presença. Atributos base do jogo da palhaçaria que aprendemos em cada novo jogo. Conforme escreveu o ator, diretor e escritor italiano Dario Fo (2004, p. 304) sobre o processo que conduz a tornar-se um palhaço ou palhaça “É preciso convencer-se que alguém só se torna um *clown* em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um clown não se improvisa”.

Já a presença no instante do acontecimento do atravessamento tem relação com a necessidade do gerúndio por estar presente na duração da ação. O saber da experiência se dá enquanto a experiência nos atravessa. Como diz Larossa, vamos respondendo ao que nos acontece. Vamos decidindo o que para nós tem e não tem sentido enquanto estamos em ação. Enquanto nos acontece, vamos respondendo ao que nos passa, dando sentido ou não ao que nos atravessou e, assim, aprendendo.

Mas esse “fazer fazendo” não é apenas um modo de aprender. O saber da experiência não me assegura um *status* em dizer que a partir do ponto em que eu consigo administrar as diversas camadas necessárias para ser um palhaço, palhaça ou brincante, estou formado. Ele é também um procedimento de criação.

Em uma perspectiva mais próxima ao universo específico da palhaçaria, relaciono esse modo de aprender por meio da experiência e criar com ela ao que o pedagogo de teatro francês Jaques Lecoq (2010) aponta quando escreve sobre o **estado de reação** do palhaço e da palhaça:

O clown, ultrasensível aos outros, reage a tudo que lhe chega, e viaja, então, entre um sorriso simpático e uma expressão triste. Nesse primeiro contato, é importante o pedagogo observar se o ator não precede as intenções, se ele está sempre em estado de reação e de surpresa sem que seu jogo seja ‘conduzido’ (costumamos dizer ‘telefonado’), reagindo antes que tenha nascido um motivo para fazê-lo (LECOQ, 2010, p. 215).

É justamente o **estado de reação**, que mais uma vez surge e aponta a necessidade de não antecipar, de estar presente no momento para viver essa viagem entre um sorriso simpático e uma expressão triste que não apenas nos permite aprender, mas também criar enquanto estamos “fazendo fazendo”. Acrescento que entre um sorriso simpático e uma expressão triste há uma gama de afetos para onde esse **estado de reação** nos leva em viagem. Vamos também para um olhar curioso, uma boca aberta em alívio, mãos inventivas, uma respiração cansada e para onde o “estado de reação” nos guiar conforme acontece o jogo. Este aprendizado e modo de criação pelo saber da experiência, ou ainda pelo estado de reação, me atravessou já em minha primeira experiência com ela no *Pipocando Poesia* e foi muito importante no encontro com os brinquedos populares.

Quando ingressei no grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, em 2017, o contato com esse modo de aprender era um campo comum entre mim e a metodologia de perpetuação e criação do grupo. No Seu Estrelo este é o modo primordial de transmitir os conhecimentos e criar as cenas. Entrar em relação, assistir os colegas, trocar de lugar, entrar mais uma vez e de

novo. Pouco a pouco, em cada atravessamento, a cada nova reação, em cada atualização, nós vamos aprendendo e criando na relação entre o que sabemos e vivemos, conforme as relações de “sentido” e “sem-sentido” que estabelecemos e nos passam as experiências. Então também aprendemos e criamos mais uma vez ao apresentar, ao trocar com o público e ao avaliar o que fizemos para verticalizar.

Vamos aprendendo enquanto fazemos, vamos guiando nosso saber do que nos acontece enquanto está acontecendo. Nós nos propomos a nos colocar em jogo com a paciência de quem está construindo uma tradição popular, que é feita aos poucos para perdurar além do tempo de vida de seus integrantes e com a presença no instante para consolidar o acontecimento e seus saberes no ato de jogo, momento a momento.

Outro ponto importante do relato do meu aprendizado em palhaçaria no *Pipocando Poesia* que gostaria de salientar está na relação que estabelecíamos com o público. Nós declamávamos geralmente para alguém especificamente, trabalhávamos pessoa a pessoa, com intenção de nos abirmos para a relação com cada uma individualmente. Queríamos que cada um e cada uma ali presente viesse trocar conosco.

Era uma meta utópica. Na grande maioria das vezes no tempo de apresentação que tínhamos não cabia a participação de todos. E mesmo que houvesse tempo, a vergonha, timidez, indiferença e outras reações introspectivas não permitiriam que todos os presentes declamassem poemas na frente do público em troca de pacotes com pipoca.

Ainda assim, era para a participação de todo o público, um a um, que nos abríamos em nossas apresentações. Essa relação tão próxima com o público me ensinou a dar espaço a ele e considerá-lo, estar com cada uma das pessoas: um saber fundamental para os palhaços e palhaças, uma vez que existe entre nós e o público uma relação direta. Sobre a relação de palhaço e público, Jaques Lecoq (2010, p. 217) escreve:

Diferente de outros personagens de teatro, o *clown* tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com o olhar dos outros. Não se representa um *clown* diante do público, joga-se com ele. Um *clown* que entra em cena entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público.

Lecoq expõe o aspecto da relação direta e do jogo do palhaço como uma relação de cumplicidade entre palhaço e público. O palhaço precisa considerar os olhares e reações do público em suas ações. Como escreve o próprio Lecoq, o palhaço só pode viver com o olhar

dos outros, depende da relação com o público para existir. Mas como essa relação de jogar junto com o público acontece?

Uma das pistas é a receptividade, uma atitude passiva de quem recebe diante do encontro com o outro. Há uma necessidade de receber o outro em nosso espaço de apresentação se queremos que ele esteja conosco. De dar espaço para que a apresentação também seja dele, para que estejamos juntos em um local comum, nos conhecendo em jogo.

Em nosso jogo não agíamos para os olhares, mas recebíamos e respondíamos aos olhares, víamos e dávamos espaço para sermos vistos, e, a partir da troca, avançávamos, nós e o público aonde o jogo nos conduzia. Assim, vivíamos em relação à situação que se apresentava frente aos nossos olhos, os mundos próprios da lógica dos palhaços e palhaças dos quais a plateia participa. É um jogo de relação direta que exige receptividade, disponibilidade e abertura e, sobretudo, aceitação e entrega. Requer que palhaços sejam próximos aos sujeitos da experiência, como define Larossa.

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, com uma receptividade primeira, com uma disponibilidade fundamental, com uma abertura essencial (LAROSSA, 2014, p. 28).

Nessa perspectiva, palhaços e palhaças, portanto, conservariam uma postura passiva sem se opor à atividade, receberiam e responderiam. Se o saber é o da experiência, também sinto que a experiência os torna sujeitos dela. Da mesma forma como no saber da experiência, palhaços e palhaças vão respondendo aos acontecimentos e dando sentidos a eles à medida que acontecem. No *Pipocando Poesia* a cada pessoa de quem nos aproximávamos, para quem declamávamos um poema, que recebíamos para que ela declamasse, nós nos abríamos para recebê-la, para que ela estivesse confortável entre nós, para transformar a ação a partir de sua intervenção. Nós nos abríamos para entrar em contato com cada pessoa do público, como sugere Lecoq, estar disponível a elas, para nos relacionar de maneira direta e transformar nossa ação a partir de suas intervenções.

Com o *Pipocando Poesia*, comecei a aprender a permitir essa abertura em cena, a dar espaço para a ação do outro, a receber o outro, escutá-lo. Não é à toa que se fala em escuta quando se estuda palhaçaria. Escutar exige que eu esteja passivo sem que isso se oponha à minha atividade de escutar e responder. Requer a receptividade e a abertura para o outro, sem com isso me ausentar da presença no instante ou estar encerrado em mim. Escutar exige,

como no saber da experiência, paciência e presença. Abrir-se para escutar um poema, o modo de outra pessoa dizer, suas reações ao poema, para perceber-se enquanto declama, o que se passa com o outro enquanto se fala, o modo como se diz.

O escutador sai de si para se colocar no ponto de vista do outro, mas ele também tira o outro do seu próprio ponto de vista, ou pelo menos de sua confiança e domínio sobre si para revelar que outras vozes estão ali presentes e merecem ser acolhidas, cuidadas e hospedadas (DUNKER, 2019, p. 38).

Como escreve o psicanalista Christian Dunker em parceria com o palhaço Cláudio Thebas em seu livro sobre a escuta, *O palhaço e o psicanalista*, escutar é um encontro em que eu me desloco para o outro, me abro para ele e que também recebo o outro, em que o outro vem a mim, em um espaço partilhado. Um encontro em trânsito. Assim era abrir espaço para o encontro no *Pipocando Poesia*. Dar o foco para meu parceiro de cena, no caso a pessoa que veio com sua poesia em troca de um saco de pipocas, e ver essa pessoa se deslocar da posição de espectador para o de protagonista, e assim movermos a ação juntos.

A atitude de se abrir não é simples. Como sujeito da experiência, sei que a atitude de abrir-se exige que o sujeito se desloque para receber a outra pessoa, que também se encontra nessa alteração de posição. Eu passo de protagonista a audiência ou parceiro de cena e a plateia perde seu lugar e entra comigo em uma viagem comum, se torna protagonista ou minha parceira de cena. E aqui está outro ponto que Burnier (2009) levanta das saídas de palhaço, a relação com o parceiro de cena. Muitas vezes tomamos o público como parceiro, convidamos uma ou mais pessoas para se deslocarem de sua posição e jogar conosco. No caso do *Pipocando Poesia* trocávamos individualmente, o que dava mais destaque a cada participante, mas como vimos no que escreve Lecoq (2010), todo o palhaço e palhaça tem o público como companheiro de jogo. O palhaço e a palhaça jogam junto com seu público.

Apesar do presente estudo não ser sobre pedagogia de ensino em palhaçaria, destaco esse ponto, pois é justamente aqui que alargamos nosso repertório de ação em improvisação e nos conhecemos em ação. Em um formato como as saídas de palhaço, de ações improvisadas e que os jogos surgem da relação no instante da ação, a importância do **estado de reação** e do **saber da experiência**, da **capacidade de abertura e fechamento da relação** com o público participante é que dita a continuidade, o do desfecho ou, inclusive, a ruptura da ação.

Eu penso ainda que a cada encontro, em que eu vou em direção a alguém e alguém vem a mim, compartilhamos algo novo. Essa partilha, essa ferida (FIADEIRO & EUGÊNIO, 2012), como chamam os pesquisadores e artistas João Fiadeiro e Fernanda Eugênio, amplia o

repertório das minhas abordagens como palhaço. E os encontros entre palhaços, palhaças e o público são a natureza da arte da palhaçaria. Esta era a troca relacional que imperava entre humanos, para além da troca de sacos de pipoca por poesia. Era a abertura para partilharmos um encontro em que ambos damos espaço um ao outro para partilharmos a comunidade, o que temos na relação.

Por enquanto apresentei a partir de meus primeiros aprendizados dois pontos que Burnier (2009) levanta ao definir o foco das relações nas saídas de palhaço. A relação com o parceiro e a relação com o público. Relatei o modo como primeiro aprendi e aprendi a aprender e a criar no *Pipocando Poesia* pelo estado de reação, de forma não sistematizada, na relação entre conhecimento e vida, de maneira próxima ao conhecimento das tradições do circo e das brincadeiras populares. Lenta e continuamente enquanto me apresentava com o projeto, por meio das experiências que me atravessaram nas relações com meus parceiros e com o público.

Enquanto estrutura de apresentação, o *Pipocando Poesia* possuía uma situação passível de criar jogos de palhaços, os pipoqueiros participantes desejam encantar o mundo com seu carrinho de pipocas, elementos, poesias, canções, as próprias pipocas. Mas apesar de existir espaço de aprendizagem de princípios da palhaçaria e de seus jogos, como o **estado de reação** e a **relação com público e parceiros**, e o **público como parceiro**, ainda o reconhecimento das figuras e o estabelecimento das relações a partir da lógica da máscara do palhaço ainda estavam frágeis. Em princípio porque eu não tinha uma máscara definida, e quando eu passei a ter, o jogo já estava estabelecido na direção do sarau poético e a palhaçaria era um saber entre outros na composição das intervenções. Considero o *Pipocando* um projeto de múltiplos saberes, em que a palhaçaria está presente, mas foram necessárias outras experiências de formação para me tornar de fato palhaço.

O *Pipocando Poesia* me conduziu para a palhaçaria, me introduziu princípios importantes e me ofereceu atitudes básicas para que, com o próprio desenvolvimento da máscara e conhecimento do jogo do palhaço, durante as saídas de palhaço, eu refinasse.

Retomo então o terceiro foco nas relações que Luis Otávio Burnier traça ao definir as saídas de palhaço, ou seja, o foco no ambiente. Deixei o ambiente por último propositalmente, uma vez que o foco no ambiente marca minha decisão por iniciar o presente estudo e ser a forma que escolhi para organizá-lo.

Não utilizo o *Pipocando Poesia* para falar do ambiente porque, apesar das apresentações acontecerem em grande parte em praças, calçadas, travessias, ruas, outras experiências de formação que vieram se somar a que vivi nesse projeto e me convidaram a

olhar de modo ainda mais verticalizado para o ambiente e para as mudanças nas ações que a mudança de ambiente resultava. Outra razão é que o carrinho de pipocas serve como cenário e nos ambienta na situação. O carrinho de pipocas é uma ambientação em si, nele somos pipoqueiros ou clientes. É algo que o próprio jogo do *Pipocando Poesia* subverte quando nos mostramos poetas. Ao mesmo tempo estar com o carrinho é um entrave para a multiplicidade de interações que o ambiente pode proporcionar a um palhaço ou palhaça em uma saída de palhaço na rua.

1.2 Saídas de rua: Relações com parceiros, público e com o ambiente da cidade.

Em novembro de 2011, quase dois anos depois de ingressar no *Pipocando Poesia*, fiz uma iniciação em palhaçaria com Zé Regino, o palhaço Zambelê, com duração de vinte horas no Espaço Cultural Renato Russo, na quadra 508 Sul, em Brasília. Nessa oficina tive alguns dos primeiros contatos com a máscara do palhaço, ganhei meu primeiro nariz, comecei a compor um figurino, além de outros fundamentos da palhaçaria que já vinha experimentando, como o nome do palhaço, as relações de dupla cômica, a relação com o público, e o estado de reação, tanto no *Pipocando Poesia* com Manuela quanto nas aulas de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas com Denis Camargo, o Palhaço Chupadinho, que frequentava desde agosto do mesmo ano.

Também foi a primeira vez que passei por um **picadeiro** (BURNIER, 2009), exercício que se repetiria em outros cursos e iniciações que fiz posteriormente, em que temos que convencer o dono do circo, *Monseieur Loyal*¹³, a nos contratar enquanto palhaços e palhaças. Do exercício do picadeiro saem grandes sucessos e fracassos. Embriões para números e traumas para vida, tragédias pessoais, muita fragilidade revelada, muita sinceridade e conexão, ou também muita resistência a ser atravessada.

O picadeiro é uma travessia para se encontrar sozinho e em ação um caminho para tornar algo pessoal em algo identificável e partilhado, o que pode ser muito difícil. É um exercício frequente no conteúdo programático de cursos para palhaças e palhaços e que fiz em

¹³ Burnier (2009) e antes dele Lecoq (2010) escrevem sobre o *Monseieur Loyal*. Lecoq se refere a ele como “o árbitro do jogo” durante o processo de aprendizagem. Alguém que vai verificar e indagar os aprendizes na direção da linguagem a ser jogada. Já Burnier se aprofunda nas características do *Monseieur*, bem como na relação que este estabelece com os palhaços e palhaças. Burnier diz que o *Monseieur Loyal* é o Dono do Circo, que suas palavras e desejos são para os palhaços e palhaças no contexto de aprendizagem leis absolutas. Que, no exercício do picadeiro ele leva os palhaços e palhaças a se sentirem os mais idiotas e inúteis seres do mundo ou os mais belos e bem-dotados de todo o circo. Segundo Burnier (2009. p. 217), as relações formadas entre o *Monseieur* e os palhaços e palhaças é muito verdadeira e precisa ser assim, no contexto de aprendizagem, sobretudo no picadeiro, que é “(...) verdade *para o clown*; talvez não o seja para o ator.”

outros quatro cursos dos quais participei, conduzidos por palhaços e palhaças brasileiros e latino-americanos. Em duas dessas situações o picadeiro fez às vezes de um batismo para nós, palhaços e palhaças iniciantes. A primeira foi nessa iniciação com o Zé Regino e a segunda em outra iniciação com João Porto Dias e Paula Sallas, do Nutra Teatro, sitiado em Samambaia, Distrito Federal em 2016.

Mas meu batismo pessoal estava ainda por vir. Na semana seguinte ao curso, Zé Regino convidou as pessoas interessadas para fazer uma saída de palhaços no Parque da Cidade Sarah Kubitschek, na Asa Sul, em Brasília. Durante a iniciação com Zé, a única peça de roupa que defini para compor meu figurino foi um short curto e vermelho. Porém Zé havia me sugerido, entre outras coisas, uma camisa de botão de manga longa e sapatos sociais. Encontrei uma blusa florida, delicada, que usei por quase dois anos e um par de sapatos pontudos, que só troquei quando ganhei o meu primeiro par de sapatos de palhaço, e assim fui para a saída.

No ponto de encontro marcado, Zé nos instruiu um pouco sobre como ele pensava a maquiagem de palhaças e palhaços a partir de características presentes nos rostos de cada pessoa que podiam ser salientadas, colocadas em destaque. Ele também nos deu uma direção, que pensássemos em um objetivo, uma ação ou motivo para nos orientar ali. Maquiados e com nossos objetivos em mente, estávamos livres para sair. Eu me preparei, decidi que meu objetivo seria encontrar alguém chamado Alexandre, e comecei a procurá-lo.

Figura 3 – Primeira Saída de palhaço com Claudia Alencar e Viviane Leão no Parque da Cidade Sarah Kubstcheck – DF



Fonte: Fotografia de Maísa Rabelo – Acervo pessoal. Ano: 2011

Não encontrei o Alexandre, mesmo tendo pedido ajuda para minhas amigas, mesmo tendo corrido bastante atrás de outras pessoas para perguntar sobre ele, de ter inventado uma canção para fazer uma serenata para ele, de colocar minha colega para dançar e chamar sua atenção enquanto cantava. Apesar disso, encontrei uma forma de apresentação com a qual eu me identifiquei como com nenhuma outra até então. Assim começou meu interesse pelas saídas de palhaço. Depois dessa, fiz e conduzi mais de uma centena de saídas nesses oito anos que separam a primeira saída e os dias de hoje.

Como expus anteriormente, se no *Pipocando Poesia* eu já conhecia e aprendia a relação com público e companheiras de cena como característica de apresentação, as saídas de palhaço me abriram para fazer o mesmo sem precisar do pressuposto da troca de pipocas, o que por sua vez ampliou as possibilidades de ações, estados, emoções... Em diversos ambientes. Em verdade as relações com o ambiente, desde a sua escolha e durante as intervenções me conduziam a outras relações com parceiros, público e objetos que ser um pipoqueiro poeta ainda não havia me oferecido.

Fazer saídas de palhaço é, igualmente, um aprendizado, no sentido que amplia os repertórios de interação e, ao mesmo tempo, uma apresentação. Entretanto, em grande parte dos casos, é uma apresentação itinerante para um público que constantemente se renova. Apresentar-me desta forma na rua passa a ser não apenas intervir no ambiente e provocar rupturas no uso convencional dos espaços, mas ver o ambiente influir em mim e no que eu proponho. Ser afetado pelas relações estabelecidas com o ambiente. É um jogo aberto que envolve palhaços, palhaças e transeuntes, que por sua vez servem ao mesmo tempo como público flutuante e parceiros de cena quando a situação requer, em ações influenciadas pelos fluxos da cidade.

Esse jogo entre ser permeado e interferir, ou ainda, como coloca o pesquisador brasileiro André Carreira (2009), essa disputa de influências entre cena e cidade, em que os códigos da cidade e a interferência lúdica das ações das saídas dos palhaços e palhaças se encontram em atrito, potencializam as relações com público e parceiros, no sentido que ampliavam a quantidade de interações possíveis com o público disponível em um espaço de alta rotatividade. As saídas passam a incluir passantes, tornando-os público e o público enquanto participante na cena, em muitos casos, até mesmo como parceiros e parceiras de cena.

Isso já acontecia com o *Pipocando Poesia*. Só que durante as saídas a cidade somava a isso algo próprio dela, que o *Pipocando*, como chamávamos carinhosamente, só me apresentava parcialmente. Ou seja, a cidade acrescia na dramaturgia das ações realizadas a inscrição de seus sentidos próprios em profusão. A cidade me apresentava outras possibilidades de ser, a depender do que eu objetivava na intervenção e do que eu encontrava em relação com os seus diversos ambientes, fluxos de pessoas e veículos, objetos, parceiros e parceiras de cena. Sobre o tema, escreve Carreira (2009. p.4):

O contexto da cidade, devido a suas dinâmicas e potência de penetração no tecido da cena, implica sempre na sua formação como dramaturgia. A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo promovendo a produção de signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pelo aparato urbano construído -, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana.

Se a cidade influencia nas intervenções das saídas com sua dramaturgia, condicionando o espetáculo e lhe atribuindo sentido, como escreve Carreira, para uma saída de palhaço na qual eu escolho um objetivo e com ele em mente me direciono, a dramaturgia da cidade me oferece um motor de jogos. As interações com esses ambientes potencializam, criam relações e sentidos, que conduzem a novos jogos, novas relações e ainda outros sentidos.

Figura 4 – Saída de palhaço no *Picnik*, Calçadão Norte, em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Kael Studart – Acervo pessoal. Ano: 2013

A cidade proporciona para as saídas de palhaço a liberdade de encontrar uma abundância de interações, e, portanto, de relações com parceiros, público e ambiente em abundância. E, ao mesmo tempo, cobra a responsabilidade pela disponibilidade para a continuação do fluxo de ações encadeadas. Se por um lado a cidade oferece uma gama de possibilidades de interferências, também cabe ao palhaço ou a palhaça se abrir, estar disponível em **estado de reação**, para dar continuidade as interferências e instalar mudanças nos fluxos, usos e sentidos na cidade.

Perceber isso foi o primeiro passo para compreender que a interferência de palhaços e palhaças em intervenções na rua poderiam estar próximas aos **levantes** que, para o historiador estadunidense Hakim Bey (2001) considera como: interrupções na ordem dos acontecimentos. Levantes, para Bey, seriam aberturas para fundações de novos modos de compartilhamento do espaço, novos modos de relações com as pessoas e os ambientes, ou, como nomeado pelo autor, Zonas Autônomas Temporárias - TAZ (Temporary Autonomous Zone).

A TAZ é uma espécie de rebelião que confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, *antes* que o Estado possa esmagala (BEY, 2001. p. 5).

Bey propositadamente contorna o conceito de Zonas Autônomas Temporárias sem precisar exatamente o que seriam tais zonas. O máximo que diz é que são enclaves livres, espaços para a liberdade de duração limitada, opostas às revoluções, uma vez que as TAZ não se completam, são abertas, e as revoluções para o autor seguem um ciclo de acontecimentos e são fechadas. O levante seria um primeiro momento em que se experimenta a liberdade antes de se instaurar uma revolução e uma nova ordem a ser estabelecida. O levante, para o autor é o momento de abertura, mais do que o fracasso ou a completude das revoluções.

Não ousou dizer que as saídas de palhaço são Zonas Autônomas Temporárias. As TAZ tem suas características próprias definidas pelo autor, estão em dissidência com o Estado e algumas de suas propriedades estão distantes das saídas, como a necessidade de invisibilidade com relação às instituições. Nossa invisibilidade é de outra ordem. Bey chega mesmo a citar a invasão da cidade de Fiume, localizada na antiga Iugoslávia por parte do italiano Gabriele D'Annunzio como o único exemplo moderno de TAZ. Não acredito que a dissidência com o Estado ou a necessidade de não reconhecimento por parte das instituições são características necessárias para as saídas de palhaço. Ao contrário, penso que esse espaço entre liberdade e controle é um espaço potente de jogo para palhaços e palhaças em saídas.

Apesar disso, tomo para mim a ideia de levante e das Zonas Autônomas Temporárias para pensar zonas de brincadeira, que seriam então a reverberação nos ambientes e nas convenções de seus usos geradas a partir da intervenção dos palhaços ou palhaças e das pessoas que estão em relação com eles, público ou parceiros e parceiras. Essas reverberações criam novos espaços e convenções de uso, que se despegam do local original e suas convenções. São, enquanto dura a intervenção, zonas em que brincar livremente se faz possível. Estes outros participantes também se abrem para novas relações com o ambiente, novas convenções em partilha. Desta maneira o espaço de atuação do palhaço ou palhaça revela, em comunhão com o coletivo que embarca na relação a partir de sua intervenção, uma dimensão lúdica de seus fluxos, signos, sentidos, usos.

[...] como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço, ele, no entanto, possui bom faro para o amadurecimento dos eventos e afinidade com o *genius loci* (BEY, 2001, p.10).

As zonas são abertas, e, assim como o levante, são experiências de pico, existem na duração das possibilidades nessas brincadeiras instaladas. Uma vez findada, movem-se,

palhaços, palhaças e também o público, para novas aberturas. Novas zonas de brincadeira com outros grupos.

O palhaço ou palhaça em saída é alguém que carrega consigo a abertura para os eventos e adaptação de suas ações aos ambientes e, portanto, uma potência a ocupação de espaços de outra forma que a convencionada. Eles podem levar consigo um festejo em sua aparição, a depender da instalação de suas ações. Seu espírito de liberdade no estabelecimento de interrupções reorganiza as relações em possibilidades distintas das traçadas, a depender da responsabilidade que assume em sua disponibilidade, de sua capacidade de manter-se em estado de reação e de sua abertura para relações estabelecidas.

E mesmo na quebra desse fluxo de ações em relação, quando elas acabam ou são interrompidas, outro aspecto das saídas de palhaço que a cidade potencializa pela rotatividade do público são as ações fragmentadas, que favorecem o término e o início de novas ações. Uma vez que uma relação não foi estabelecida ou continuada entre palhaço ou da palhaça e seu público, parceiros ou ambiente, ao se deslocar ou permitir a chegada de outras pessoas, palhaços e palhaças estabelecem relações com outro público, novos jogos e parceiras. Surgem então outras zonas de brincadeira em potencial.

O levante e a TAZ, assim como as figuras usadas por Bey para exemplificá-los, o bacanal e a festa, são rupturas, existem em intervalos, e são, como o nome sugere, temporários. O fluxo da cidade propicia a transformação e o fim das zonas de brincadeira criadas e o surgimento de novas zonas em outros espaços ou com outras pessoas, a depender da capacidade de amadurecimento das ações propostas por palhaços, palhaças e seus companheiros e companheiras. Para o amadurecimento das intervenções também é preciso levar em conta, durante a intervenção, as afinidades oferecidas pelo ambiente original, considerando assim a relação das pessoas, público e parceiros de cena, com o ambiente nos quais estão inseridas e a própria localidade antes da atuação de palhaços e palhaças em saídas.

São zonas que impactam a liberdade no imaginário de um determinado local e modificam as imagens, comportamentos e fluxos nos espaços urbanos. As zonas revelam outras possibilidades para os espaços, enquanto momentaneamente desaparecem antigos usos e significados. Em outra perspectiva são também zonas de turbulência, como denomina Renato Ferracini (2013, p. 143):

Desaparecer significa que o que se vê, o que se mostra, todo o aparato formal e os elementos virtuais e invisíveis do corpo-subjétil, para estarem virtualizados, devem estar deslocados, potencializados, intensificados, jogados em uma zona de turbulência, zona de jogo e de relações que se estabelecem em acontecimentos,

hecceidades, em devir, autogerindo-se numa duração. Ser ao mesmo tempo eu e eu-outro e eu-eu e eu-espectador e eu-ação.

O corpo subjétil do qual fala Ferracini, corpo subjetivo e objetivo, corpo projétil que atinge o outro e se autoatinge, do palhaço e da palhaça contagia o ambiente ao se estabelecerem as zonas de brincadeira. Toda a zona que se engaja é tomada pelo brincar, o que desloca os elementos do ambiente, dando a eles outras possibilidades no campo do imaginário. Está aqui sua invisibilidade. Enquanto desaparecem usos, sentidos, significados das localidades, na brincadeira novos aspectos surgem.

Por exemplo: Engajar uma padaria, clientes e trabalhadores, em uma brincadeira de policia e ladrão durante as intervenções das saídas de palhaço, instaura na padaria um novo espaço possível, ao mesmo tempo em que desloca a padaria de seu ambiente original. Ela dá espaço a uma zona de brincadeira, sem com isso deixar de ser uma padaria. As ações dos palhaços e palhaças e reverberações no público e ambiente rompem o uso e significados dos usos daquele espaço. Na disputa entre a virtualidade criada na zona de brincadeira e as convenções, as prateleiras não necessariamente deixam de ser prateleiras ou se tornam elefantes, mas adquirem novos significados, servem de trincheira. Admitem novos usos e significações.

Adquirem então, ambiente e participantes, outro sentido, um sentido figurado. Pessoas e locais momentaneamente se transfiguram. As pessoas não deixam de ser clientes ou funcionários, mas também adquirem responsabilidade pela brincadeira, decidindo seus rumos e os rumos do ambiente como um todo. Estão todos transfigurados em suas funções e nas funções atribuídas aos espaços. adquirem a camada virtual da imaginação que este tipo de zona de brincadeira instaura. Uma vez acabado, os espaços e pessoas mais uma vez retomam as convenções, e a zona de brincadeira transfigura outros locais e pessoas que entram nela. O que se move então é justamente a virtualidade, a criação, a imaginação.

Volto a elencar os princípios até aqui apontados e utilizados plenamente nas saídas de palhaço nos espaços da rua. Destaco seu enfoque no estabelecimento das ações por meio das relações; os aspectos de relação até então levantados, com os companheiros ou companheiras de cena, com o público e com o ambiente que, como apresentado no caso das cidades, por sua vez compõe dramaturgicamente a ação cênica; a presença no **estado de reação**, que se dá em atravessamento e que permite a criação e encerramento de jogos; e a reverberação ambiental na criação em comunhão com o público de zonas de brincadeira que impactam momentaneamente o imaginário de um local e suas convenções de uso.

1.3 Invasões Bárbaras: Preparação e execução de um experimento de campo

Durante o curso dessa pesquisa realizei uma série de saídas de rua que nomeei de *Invasões Bárbaras* como um dos resultados do meu processo de pesquisa. Comecei com experimentações no Setor Comercial Sul, em Brasília, e entre os dias 20 e 23 de dezembro de 2018 circulei por quatro diferentes cidades fazendo cinco saídas de palhaço, no Setor Comercial Sul em Brasília; no povoado de Olhos d'Água e no Shopping Center Outlet Premium, ambos na região de Alexânia; no centro de Pirenópolis e no Parque Ipiranga, em Anápolis-GO.

O nome tem relação tanto com as invasões bárbaras históricas, que por fim desmantelaram um império, quanto com a minha caminhada pessoal com a palhaçaria. Há algum tempo me interessei por invasões e por um teatro que invade a cidade, como propõe André Carreira (2008, 2009) ou **Teatro de Intervenção**, como chama a atriz e pesquisadora Denise Araújo Pedron (2010). No ano de 2015 dirigi *Os Porcos*, uma intervenção nas cidades baseada na obra *A Revolução dos Bichos* do escritor inglês George Orwell. O espetáculo foi criado e apresentado nas ruas, era inteiramente falado em *grammelot*¹⁴ e durava quinze horas, divididas em três atos de cinco horas, apresentados durante três dias. As apresentações aconteceram em duas cidades do Distrito Federal, Planaltina e Cidade Estrutural.

Em *Os Porcos*, sete atores, Alessandra Phillip, Carmen Mee Alonso, Francisco Leal, Guilherme Almeida, João Quinto, Lupe Leal e Rodolfo Godoi, interpretavam sete poderosos porcos que representavam a ciência, a religião, o misticismo, a justiça, as organizações sindicais, a propaganda e a mídia. No primeiro ato eles chegavam às cidades em cortejo, com faixas, carros de som, tapetes vermelhos, espumante, distribuindo dinheiro e santinhos, prometendo muitas melhorias com a fundação de um novo território comandado por eles, chamado Pindorama. Em um local escolhido previamente durante a preparação das intervenções – nas duas cidades escolhemos espaços nos quais, no último dia de apresentação, domingo, aconteciam as feiras das duas cidades – eles se fixavam, reuniam as pessoas que acompanhavam o cortejo e anunciavam a criação de um novo território, chamado Pindorama, que a partir de então seria comandado por eles.

¹⁴ Grammelot é, nas palavras de Dario Fo (2004, p. 76), “um jogo onomatopeico de sons, no qual as palavras do léxico são limitadas a dez por cento e todo o restante são revolutesios aparentemente inconclusos, mas que, muitas vezes, esclarecem o significado das situações”.

No segundo ato eles implantavam no mesmo local uma torre de andaimes, cantavam o hino nacional e comiam um banquete, simbolizado por um grande pote de *gelato Stracciatella*, também conhecido como sorvete de flocos, sem colheres. Os atores revelavam sua própria relação com o poder, mostrando seu corpo, sua vulnerabilidade, o avesso do porco, em desnudamento seguido de um banho de sangue feito de uma mistura de groselha e amido.

No terceiro ato, com a chegada da feira, os porcos cercavam a torre com tapumes e aumentavam a vigilância sobre o espaço que conquistaram. Faziam um churrasco enquanto fingiam trabalhar em algo muito importante. Por fim, eles inauguravam um monumento, um porquinho dourado em cima de uma coluna grega de um metro de altura, em homenagem a eles mesmos que deixavam para a cidade, sem qualquer mudança prática ou melhoria estrutural prometida¹⁵.

Figura 5 – Espetáculo *Os Porcos* – cena do Banquete. Em cena Lupe Leal, Francisco Leal, João Quinto, Rodolfo Godoi, Alessandra Phillip, Gylherme Almeida e Carmen Mee Alonso, na Cidade Estrutural – DF



Fonte: fotografia de Ana Carolina Matias – Acervo pessoal. Ano: 2015

Os Porcos foi um processo colaborativo, criado durante sete meses a partir de materiais individuais fornecidos por cada ator para a construção de seu “porco pessoal”. Enquanto os atores e atrizes investigavam seu “porco pessoal”, nós aplicávamos o que

¹⁵ Para mais sobre *Os Porcos*, assista: <https://www.youtube.com/watch?v=kOvtZ2fUXis&t=714s>

desenvolvíamos nas cidades destinadas para nos receber. A criação do espetáculo contava com intervenções e investigações semanais nas cidades de Planaltina e a Cidade Estrutural, que visitamos até as apresentações finais.

Por ser uma estrutura de construção continua nos locais de apresentação, mostrada semana a semana durante sete meses de vivência, por culminar em uma única intervenção em cada uma das cidades, com duração de quinze horas dividida em três dias, por ter como propósito a interação entre nós e a comunidade por meio das ações, me refiro a *Os Porcos* como uma **invasão teatral**.

A relação entre nós e a comunidade - desde o apoio governamental e a política pública que nos permitia estar ali, o que estávamos fazendo, o que produzíamos e o que retiramos da obra de Orwell enquanto discurso - era uma invasão. Éramos artistas externos às comunidades, intervindo ali semanalmente por meio da política estatal propondo uma disputa pelo espaço. *Os Porcos* disputava a cidade com seus moradores. Em ambas as cidades, nas últimas cinco horas de apresentação, realizada no dia que finalizava a invasão, montávamos a nossa maior estrutura, um andaime de doze peças cercado por tapumes, entre as barracas das feiras, inclusive negociando nosso espaço de apresentação com os feirantes.

Figura 6 – Espetáculo *Os Porcos* – cena do monumento. Em cena Lupe Leal, Carmen Mee Alonso, Francisco Leal, João Quinto e Rodrigo Koshino, na Cidade Estrutural – DF



Fonte: Fotografia de Ana Carolina Matias – Acervo pessoal. Ano: 2015.

De fato, a peça foi pensada sobre o preceito de invadir. Meu desejo e proposta inicial enquanto diretor era criar um novo país, como fazem os animais na obra de Orwell. Tomar para nós um pedaço do território, e a partir dele transformar a maior área que alcançássemos daquelas cidades. Com isso pretendia estabelecer com a população um jogo de disputa pelo espaço, transformando o local em outra coisa. De *Os Porcos* me veio o desejo de experimentar como atuante a possibilidade do desmantelamento de um lugar por meio da interferência da virtualidade, do vínculo e da disputa entre as pessoas que partilham de um lugar para criação de outro local, que hoje denomino zonas de brincadeira.

Enxergo ressonância dessa forma de invasão com as invasões bárbaras ou migrações bárbaras, nomes dados a uma série de movimentações de povos externos ao império romano que durou quinhentos anos e que na disputa, interferência e vínculo foram transformados e transformaram o império. Bárbaro, aliás, é o nome dado a toda sorte de estrangeiros, inclusive os romanos, em grego antigo. Os bárbaros em suas intervenções mudavam os costumes, o ambiente e a paisagem do império romano. Assim como fazemos nas zonas de brincadeira.

Uma transformação semelhante de povos por movimentações e disputas dos espaços também aconteceu na Itália, na origem dos *Zanni*, que são tão importantes para a história da palhaçaria, sobretudo na relação da dupla clássica, branco e agosto¹⁶.

O ator, escritor e diretor italiano Dario Fo (2004) nos conta que a origem dos *Zanni*, nome dialetal de Gianni ou Giovanni dado pelos venezianos aos camponeses do vale do rio Pó, é concomitante a origem do capitalismo moderno, quando um grande número de homens e suas esposas chegaram em situação de miséria às Repúblicas de Gênova e Veneza.

Eram vinte mil pessoas invadindo Veneza, então uma cidade com uma população pouco superior a cem mil almas. Obviamente, esses desesperados tornaram-se personagens marcantes, modificando todo o ambiente reinante. Fazem explodir uma onda de ressentimento e desprezo, transformando-se em alvo de ironias e gozações, ou até mais do que isso. Viram os bodes expiatórios de todo mau humor, como acontece com todas as minorias indefesas em evidência: falam mal a língua da cidade; praticam toda sorte de disparates; possuem uma fome descomunal e morrem literalmente de fome; suas mulheres aceitam os trabalhos mais humildes e humilhantes, praticando até mesmo a prostituição (o mercado de trabalho de servas já estava saturado) (FO, 2004, p.75).

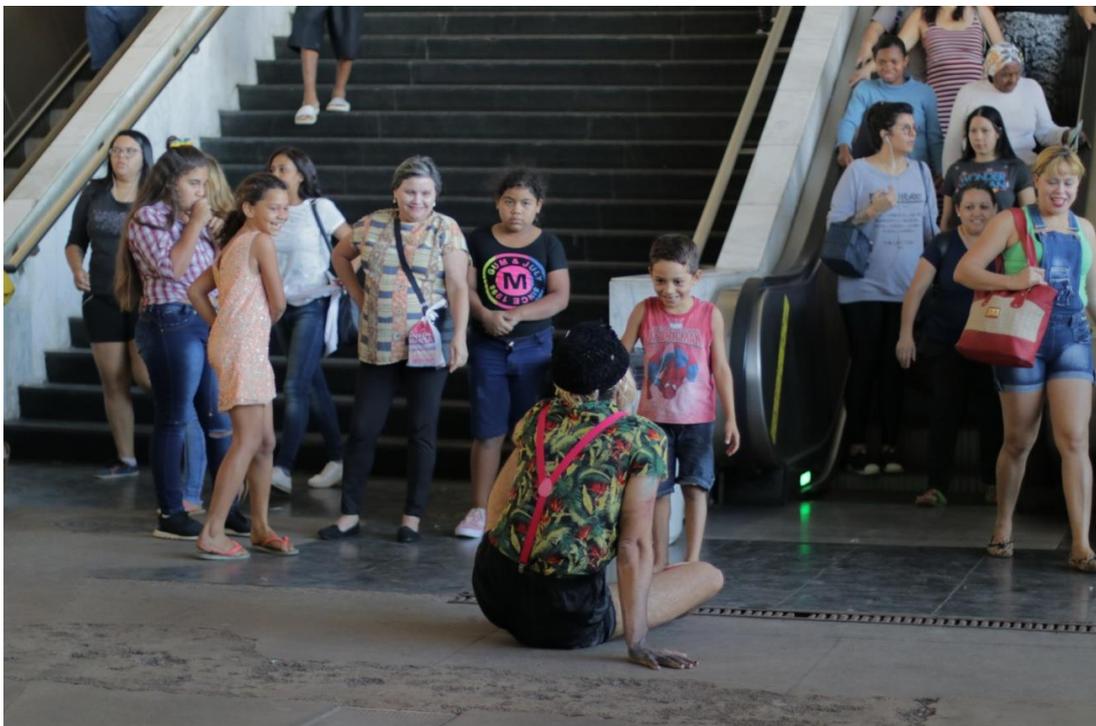
A chegada dos *Zanni* às cidades de Gênova e Veneza revolucionaria a laguna. As máscaras do *Arlecchino* e do *Brighella*, impulsionadas por esse fato histórico, transformaram

¹⁶ Sobre tal relação entre a dupla de *Zanni*, Burnier escreve que aos *Zanni* “cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos” (BURNIER, 2009, p. 207). Burnier ainda escreve que a relação da dupla cômica dos *Zanni*, o astuto *Brighella* e o ingênuo *Arlecchino*, se aprofundará na dupla de *clowns*.

a cultura italiana. Os *Zanni* não apenas contribuíram para a formação da estrutura das duplas, mas também para a imagem do palhaço como um estrangeiro, bárbaro, um sem-lugar. Os *Zanni* emprestaram aos palhaços e palhaças a imagem de disparatados invasores interferindo no espaço da cidade. Vejo na figura de palhaços e palhaças os estrangeiros, mesmo que ele ou ela passem sete meses intervindo na mesma localidade, mesmo que seja daquela vila. Encontro nas figuras dos *Zanni*, dos bárbaros e dos palhaços essa aproximação por serem figuras deslocadas, desprovidas de lugar, estrangeiras.

Quando intervenho, disputo o espaço e desejo a instalação de um levante alegre, um jogo relacional, para assim criarmos outro espaço em que a brincadeira acontece. Quero ruir o império da hierarquia posta pelos usos, códigos, símbolos, *status* estabelecidos nos espaços para criarmos juntos, eu e os que estão comigo, interrupções no uso convencional dos ambientes, criando uma zona possível para o jogo e brincadeira. Por isso batizei essa série de saídas *Invasões Bárbaras*, pela noção de que ambos, eu e quem disputa comigo o local da saída de palhaço, a partir de uma ação de invasão dos espaços e usos dos espaços, fundamos algo novo em que somos ambos estrangeiros.

Figura 7 – Saída de palhaço no processo de pesquisa para as *Invasões Bárbaras* na Rodoviária do Plano Piloto, Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz – Acervo pessoal. Ano: 2018

1.3.1 Caracterização

Durante o processo de criação das *Invasões Bárbaras* fiz 28 ações em Brasília e uma em Manaus, do dia 11 de Setembro de 2017 ao dia 18 de dezembro de 2018. Os experimentos das *Invasões Bárbaras* foram em busca de uma caracterização, um repertório de ações e possíveis objetos que levaria comigo. Inicialmente comecei a manipular a caracterização, as roupas e figurino.

Ainda no princípio da pesquisa, meu interesse foi pela modificação de aspectos da máscara, das caracterizações, do corpo, do que nela potencializava as ações a depender do formato de ação e do ambiente. Comecei retirando o nariz vermelho e substituindo por outros objetos. Minha primeira experimentação foi substituir o nariz por um par de óculos escuros.

Considerando os espaços em que realizei a saída - estações e vagões de metrô da linha metroviária do Distrito Federal, que não permitem ações em seu interior sem prévia autorização - eu testei os óculos como um disfarce, para realizar a ação sem ser barrado pela segurança.

Figura 8 – Saída de palhaço entre Águas Claras e Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Marcelo Nenevê – Acervo pessoal. Ano: 2017

A falta do nariz e a presença dos óculos tiveram um efeito de uma maior aproximação de minha aparência descaracterizada e, ao mesmo tempo, um fechamento às relações das pessoas comigo. Considero o fechamento um grande risco para o estado de reação, pois o nariz é uma abertura para o jogo. Sobre o tema escreve Jaques Lecoq (2010, p. 215):

Quando o ator entra em cena com seu nariz vermelho, seu rosto apresenta uma disponibilidade sem defesa. Ele acredita que possa ser recebido com toda a simpatia do público (do mundo), e é surpreendido com o silêncio que o acolhe, pois se considerava uma pessoa importante.

Se o nariz é uma abertura para a disponibilidade, os óculos escuros fecham o contato visual, tornando mais difícil a conexão com as outras pessoas no vagão. Uma pessoa de óculos escuros parece dizer “Prefiro não ser incomodado”, por mais que esteja completamente caracterizada como palhaço. Minha sensação era de ter um camarim no rosto. Como se eu ainda não tivesse saído dos bastidores, apesar de estar no vagão, brincando de não estar brincando com quem me observava. Estar com os óculos me exigia mais empenho em estabelecer relações, uma vez que as minhas ações estavam tolhidas por regras estritas da conduta nos vagões e eu estava com um elemento que limitava a minha conexão com outras pessoas.

Ainda encontro relação com o que escreve a professora de palhaços e palhaças e diretora canadense Sue Morrison em parceria com a atriz e palhaça irlandesa Veronica Coburn:

Se alguém usa um nariz vermelho, reconhecemos essa pessoa como palhaço ou palhaça, roupa colorida ou não, sapatos grandes ou comuns, com maquiagem ou sem maquiagem, se alguém usa um nariz vermelho ele ou ela está fazendo uma declaração. Eu sou um palhaço ou uma palhaça. A questão então é se ela ou ele se comportará como uma ou um¹⁷ (COBURN & MORRISON, 2013. p.7).

O nariz é uma máscara simbólica que nos ajuda a reconhecer o palhaço ou a palhaça de forma rápida. Ela tem a serventia de oferecer de início uma abertura para a zona de brincadeira. Sem ele e com um objeto que oferece o oposto no rosto, o comportamento, como colocam Morrison e Coburn, precisa sobressair em muito, ainda mais em um ambiente de trânsito muito rápido do público. Em uma situação como essa, a construção de uma **zona de**

¹⁷ No original: “If someone wears a red nose we recognize them as a clown, colourful costume or no, big shoes or ordinary shoes, make-up or no make-up, if somebody wears a red nose s/he is making a declaration. I am a clown. The implication then is that if s/he will behave as one”. Tradução do autor para fins deste trabalho.

brincadeira precisa de uma ação de grande impacto que auxilie a instaurar tal comportamento.

Além disso, estar sem nariz e com os óculos escuros causa ambiguidade na leitura da figura pelo público. Poderia ser um palhaço fora de serviço, alguém que não terá tempo para se vestir ao chegar ao espaço de apresentação. Posso passar despercebido, pois, apesar da maquiagem, é o nariz vermelho o que denuncia que sou um palhaço em ação, como também colocam Morrison e Coburn.

Quando eu tirei o nariz e coloquei os óculos, substitui uma máscara por outra. Porém os óculos limitam o contato visual, assim me coloquei um obstáculo. De um lado estar usando os óculos me permitiu entrar e estar no vagão e desenvolver pequenos jogos com poucas pessoas, por outro eu já de início diminuí minhas possibilidades em uma escala maior.

Com os aprendizados que retirei a partir dessa saída, somados à minha experiência em *Os Porcos*, procurei modos de aumentar meu corpo, tornar o impacto, a provocação, algo que fosse imediato, que desorganizasse apenas no contato visual e que, ao invés de me exigir um esforço ainda maior no comportamento, me auxiliasse nele.

Trabalhando com minhas características físicas pessoais, como um homem alto e de estrutura larga, inicialmente escolhi usar peças de roupa curtas, que se concentrassem na parte central do meu corpo – uma blusa de botão, que me deixaria mais quadrado, com magas curtas, para aumentar meus braços naturalmente longos, e uma cueca samba-canção puxada com um suspensório, que deixavam as longas pernas e o quadril alto evidenciado – deixando o resto sem cobertura, aumentando mais ainda os membros. Assim, com minha estrutura aumentada, segui a orientação de Lecoq (2010, p. 214) quando escreve “transformação da fraqueza pessoal em força teatral”.

Busquei ainda cores mais vibrantes, mais próximas à flora tropical, do que as que eu usava anteriormente, que ou eram muito sóbrias, como o preto, o branco, o cinza, ou tons claros de vermelho e azul, por exemplo. Passei a usar uma blusa verde, vermelha e amarela, um suspensório rosa choque e uma peruca loira. Também modifiquei a maquiagem, que passei a fazer sobre o seguinte preceito “Se eu fosse uma criança de 4 anos me maquiando e quisesse ficar muito bonito, como eu me pintaria?”.

Fiz eu mesmo um primeiro nariz, de espuma, maior dos que eu possuía. Lembrando que minha intenção era a desorganização, o impacto desde o primeiro momento em que eu fosse visto e que, como citado por Morrison e Coburn, a partir desse impacto seria a sequência da relação e a criação em estado de reação, seria o meu comportamento enquanto palhaço que definiria a continuidade da ação. Como também não tinha recursos para investir,

usei o que tinha à mão, algo que me remeteu ao princípio punk do “faça você mesmo” e que fosse fácil levar comigo para qualquer lugar, pelo menos nesse primeiro momento. Todo o figurino, sapatos inclusos, cabia dentro do meu chapéu e, com a ajuda do suspensório, viravam uma bolsa. As invasões podiam então começar em qualquer lugar.

Figura 9 – Caracterização em saída de palhaço como parte processo de pesquisa das *Invasões Bárbaras*, em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz. – Acervo pessoal. Ano: 2018.

1.3.2 Encontro com a ancestralidade: *Bufão, Mateus e Bastião*

Não foi um processo imediato. A transformação da figura 08 na figura 09 aconteceu durante um ano, entre outubro de 2017 e outubro de 2018. Foi para mim um mergulho em busca de ancestralidade. Vejo hoje, olhando para essas fotografias e para a caminhada das *Invasões bárbaras*, desde *os Porcos*, que na busca pela ancestralidade desse palhaço me aproximei de características da aparência de um ancestral que compõe a palhaçaria, o **bufão**. Luiz Otávio Burnier (2009, p. 16) escreve sobre a genealogia que liga palhaços e bufões:

O clown é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito particulares. Ele é um bufão sofisticado. Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no *clown*, mas de maneira sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O *clown* é uma pedra lapidada.

O *clown* também tem deformidades físicas, mas sutis: o nariz, o figurino e a maquiagem.

Ao buscar em meu figurino, meu nariz e maquiagem elementos mais provocativos, mais expostos, menos polidos, também retirei um pouco da sofisticação do palhaço, essa sutileza e lapidação a que Burnier se refere. Não cheguei aí à toa. Bufões ajudaram a construir a historicidade das apresentações de diversas modalidades cômicas em praças, feiras e ruas. Apesar disso, meu objetivo não era o de criar um bufão. Aproximar-me dele foi uma consequência do processo de criação das *Invasões Bárbaras*. Porém mantive o formato de apresentação das saídas de palhaço e a deformidade que surgiu no processo de construção era uma exacerbação do figurino, maquiagem e nariz de um palhaço e não os membros agigantados, grandes barrigas ou glúteos, algumas das possíveis deformidades de um bufão.

É preciso dizer que o processo de construção alcançou seu objetivo no sentido de causar espanto e desorganizar o ambiente em um primeiro contato. Se a leve aparência bufonesca auxiliava ao atrair para mim os olhares e a curiosidades do público flutuante, é importante mais uma vez ressaltar que o jogo que se seguiu, estabelecido em relação, de acordo com o **estado de reação**, para criação de **zonas de brincadeira**, quando houve, foi em decorrência do meu comportamento enviesado para o formato das saídas de palhaço. Foi a partir de minha atitude como palhaço, a sutileza nas atitudes, como ressaltam Coburn e Morrison (2013) o fluxo entre um sorriso simpático e a expressão triste, como caracterizou Lecoq (2010) enquanto reação de palhaços e palhaças ao público e aos acontecimentos que se estabeleceram as relações e os jogos.

Também na caminhada em busca da ancestralidade na palhaçaria, especificamente na minha busca por ligações da palhaçaria com as brincadeiras populares, me encontrei com **Mateus** e seu paria, **Bastião**, quando estive no 23º Encontro de Cavalos Marinho, no qual acompanhei sete apresentações de quatro bois, forma como se denominam os agrupamentos de Cavalos Marinho, com foco especial na apresentação dessas duas figuras.

Lá eu vi crianças e adultos brincando as figuras de Mateus, Bastião, Catirina, o Soldado, além do próprio Capitão Marinho, figuras centrais na apresentação da brincadeira. Também vi brincar o Boi Matuto, Cavalos Marinho da família Salustiano, residente da Casa da Rabeca, o mestre Bio Alexandre e seu Cavalos Marinho, o Estrela de Ouro de Aliança, o mestre Grimário e seu Cavalos Marinho, o Boi Pintado, de Condado, além do Cavalos Marinho das crianças, anteriormente mencionado.

Mateus é uma figura que compõe diversas brincadeiras populares brasileiras, como o Cavalos Marinho, o Bumba Meu Boi, o Reizado, a Quadrilha e o Mamulengo. Mateus é um

servo, um empregado, que une os aspectos astutos e ingênuos do branco e do augusto, do *Brighella* e do *Arlecchino*. Mateus é ao mesmo tempo arguto e insensato, atrapalhado e habilidoso. Ele e Bastião, sua dupla, ou pareia como dizem os brincantes, carregam em si mesmos a contradição. No Cavalinho Marinho, ambos revezam as duas funções do ingênuo e do esperto, do atrapalhado e do habilidoso. A depender da figura com quem estão jogando, ambos são uma coisa ou outra.

O Cavalinho Marinho é uma brincadeira de dança, música, representação, canto e improviso da dupla cômica que tem uma estrutura comum com três partes. A primeira vai do começo até a chegada dos galantes e a dança dos arcos; a segunda, que vem em seguida dos galantes e vai até a morte do boi e a terceira, da morte à ressurreição do boi e o final da brincadeira.

A brincadeira inteira tem duração de uma noite, entre oito e doze horas. A empeleitada, modo de chamar os acontecimentos que são representados na brincadeira, é composta pelas entradas das figuras, que entram uma a uma e geralmente são tipos comuns à comunidade, como o Valentão, o Mané do Baile e a Velha do Bambu; prestadores de serviço, como o Mané do Motor, Ambrósio ou o Matuto da Goma; Animais, como a Ema e o Boi; ou ainda seres sobrenaturais, como o Diabo e a Morte. As figuras seguem as ordens do Capitão e por um conjunto de músicos, chamado de banco, que tocam toadas e chamam as figuras.

O Capitão também comanda o banco, apitando para que ele toque ou pare quando necessário. O apito é inclusive um símbolo do poder do Capitão. Com o apito o Capitão comanda o início e o final das toadas. A brincadeira é executada em um círculo e seu desenvolvimento é chamado de roda. A roda possui o pé do banco – onde ficam os músicos e o capitão e onde grande parte da ação acontece – e o fundo de roda – de onde chegam e saem a maior parte das figuras. As figuras normalmente saem do fundo de roda para o pé do banco.

A narrativa comumente começa com a chegada de dois trabalhadores, Mateus e Bastião, chamados pelo Capitão para trabalhar em na feitura de uma festa e termina com a morte e a ressurreição do boi¹⁸. As entradas são bastante improvisadas, cabendo grande interação com o banco e com o público, dependendo da figura e do ou da brincante. Grande parte do improviso da brincadeira recai sobre Mateus e Bastião, que estão toda brincadeira na roda. Como diz Pedro Salustiano em entrevista dada a Ivanildo Piccoli Santos (2008, p. 218): “no Cavalinho ele tem muito a questão do improviso. Principalmente o Mateus ele

¹⁸ Para mais sobre os elementos do Cavalinho Marinho, indico o artigo de Alicia Amaral: *FIGURAS. Na pisada do Cavalinho Marinho* (2013), já citado na presente pesquisa.

improvisa direto, é do começo ao fim, ele vai improvisando e a roda no Cavalinho Marinho nunca esfria, tendo uma párea de bate boa”.

Mateus e Bastião tem a função de mediar a roda, tanto entre o Capitão e as outras figuras, quanto entre o espaço no qual acontece a brincadeira e o público. Como relatado por Pedro Salustiano, a relação entre os parceiros de jogo e a relação com o público mantem a qualidade do mesmo, e essa função é principalmente atribuída à Mateus e Bastião. Depende principalmente dos dois a manutenção da brincadeira, do riso e das relações.

Ambos carregam uma bexiga de boi ou bode, limpa e inflada, consigo. A bexiga é usada tanto como objeto para bater nas outras figuras e no público quanto como instrumento musical, que marca a pulsada do ritmo do Cavalinho Marinho. Como diz Pedro Salustiano (*apud* SANTOS, 2008, p. 217):

Dentro do Cavalinho Marinho o Mateus e o Bastião são os personagens principais, o Mateus é o escravo, é o vigia, é o homem que tá sempre ao comande do Mestre que é o que comanda a brincadeira a noite inteira, que tem duração de 8 horas de espetáculo, onde se dividem em três categorias os personagens humanos, fantásticos e animais, e o Mateus e o Bastião são os personagens principais dentro da brincadeira do Cavalinho Marinho. Porque eles entram desde o começo do espetáculo até o final interagindo sempre com os outros personagens, interagindo com o público, com o banco, que são músicos que tocam. Dá-se o nome de banco porque eles tocam realmente sentados, e eles são os personagens principais dentro do Cavalinho Marinho.

Mateus carrega consigo a responsabilidade de manter a pulsada em conjunto com o banco e com os outros brincantes. Ele regula o pulso de toda a brincadeira. Ele é um instrumentista, um dançarino, um improvisador. Ressalto que a responsabilidade pelas relações estabelecidas no jogo que tem Mateus e Bastião e sua necessidade de manter a roda quente também se aproximam da do palhaço em saída, que é responsável por sua abertura e se mantém em estado de reação, duas características centrais para as saídas e para a brincadeira do Mateus e do Bastião no Cavalinho Marinho.

1.3.3 Dispositivos de abertura para as Invasões Bárbaras

Ver Mateus e Bastião na brincadeira do Cavalinho Marinho teve influência na construção do repertório de improviso, ou dos dispositivos de abertura e manutenção, das ações de possíveis relações durante a pesquisa para as *Invasões Bárbaras*. Entendo dispositivo aqui simplesmente como gatilhos ou princípios de ativação das ações dos quais me valho, para estabelecer relações, me manter em estado de reação ou/e convidar para a partilha de zonas de brincadeira.

Figura 10 – Mateus entra na roda. Apresentação do Cavalinho Estrela de Ouro na Casa da Rabeca, Olinda – PE



Fonte: Fotografia de Marcelo Nenevê - Acervo pessoal. Ano: 2017

Mateus e Bastião comumente vão e voltam do chão. Eles sentam, deitam e rolam no chão. Ir ao encontro do chão foi para mim a primeira ação de interrupção dos usos comuns dos espaços da cidade. Estar deitado no chão, estar na horizontal quando o fluxo das pessoas acontece em posição vertical foi um dos primeiros dispositivos de oposição elencados.

Para ser mais específico, estar no chão conduz a **opor a convenção social de posicionamento do corpo no espaço**. Desta oposição e do pensamento sobre criar oposições surgiram outras, como **opor a velocidade**, correndo em ambientes de fluxo lento e movendo-se de forma muito lenta em ambientes de fluxo rápido. Ainda tratando de oposição, rupturas com os usos do espaço convencionados, que nomeei **opor os usos dados ao espaço**. Como sentar-se em um corrimão para aguardar ou tomar banhos de sol em rotatórias. A partir do que sabemos sobre a utilidade convencionada das coisas, esse gatilho propõe outro uso a elas. Nos espaços de fluxo, como calçadas e vias, utilizo ações como sentar, dançar, deitar, saltar, me alongar, ficar paralisado, mover-me a partir de uma só parte do corpo, tomar sol, latir, para provocar outros usos possíveis do espaço, para além do trafegar.

Esses três modos de oposições compõem esse **gatilho de ativação**, o da **oposição**, se relacionam principalmente com o ambiente e servem de convite para proposição de zonas de brincadeira. Se eu estou em oposição ao posicionamento convencionado dos corpos no espaço, à velocidade condicionada nele ou aos seus usos, proponho brechas na malha das relações estabelecidas para junto, quem me vê e eu, fundarmos novos usos, posições e velocidades. Basta adicionar a isso o aspecto relacional.

Este aspecto relacional direto é algo que também encontro no jogo da dupla formada por Mateus e Bastião. Mateus e Bastião tem um contato muito grande entre si, com as demais figuras e com o público. Tocam, puxam, batem nas outras figuras, no público, no banco. A dinâmica entre **afastamentos e aproximações** são um segundo dispositivo e tem caráter relacional com parceiros e parceiras de jogo e auxiliam a convidar para começar ou finalizar um jogo. Também é algo que identifico como gatilho de ativação para iniciar ou dar manutenção às **zonas de brincadeira** nas *Invasões Bárbaras*.

Na verdade me aproximar e me afastar é algo que já trago desde minhas ações em hospitais, mas Mateus e Bastião me convidaram a repensar também como brincar com isso em dinâmicas mais violentas, a depender da maneira que estabelecemos a relação. Eles se batem, se esbarram, batem um no outro, nas demais figuras, no público e nos músicos do banco durante toda a roda do Cavalo Marinho. Essa aproximação dos corpos parte do jogo estabelecido por eles com parceiros e público. Trago do meu encontro com esses comédicos como não precisamos ser necessariamente cuidadosos, mas que a relação pode se instaurar a partir de dinâmicas de violência, a depender de como, em relação e consenso estabelecemos as aproximações e afastamentos.

Nas minhas ações de preparação surgiram coisas como: estar muito próximo a alguém, somado à uma velocidade muito lenta em um ambiente de muito fluxo, portanto uma oposição de velocidade, gerou uma interrupção no espaço. Se meu comportamento como palhaço promovesse uma relação de escuta com quem eu interrompi, abriu-se então espaço para que nós entremos em estado de reação. A partir das aproximações e interrupções, abri, portanto, espaço para a relação com o público e criei com isso uma abertura para uma brincadeira conjunta.

Mas Mateus e Bastião também seguem em alguns momentos a risca as ordens do capitão. Tão a risca que extrapolam a regra e conduzem ao erro e a transgressão. Essa implicação demasiada é o terceiro gatilho de ativação elencado aqui. Em uma tradição de palhaçaria distinta da dupla de Cavalo Marinho, escreve Burnier (2009, p. 217), “Uma outra regra para o *clown* é que ele entende as coisas em um nível primário e ingênuo, ao pé da

letra”. É justamente sobre isso, sobre **levar ao pé da letra**. Esse dispositivo tem relação com parceiros e público, principalmente, e devido ao engajamento necessário é um mantenedor do estado de reação. Desse gatilho também partilham Mateus e Bastião e, somada aos outros dois princípios, são dispositivos de abertura de jogo e de repertório de improviso que utilizei nas *Invasões Bárbaras* e que verifiquei estarem também na dinâmica de improviso dessas figuras.

1.3.4 *Invasões Bárbaras, experiência de campo*

No tocante às *Invasões Bárbaras*, abordei até aqui a caracterização e o desenvolvimento do repertório, relacionando com esses dois saberes ancestrais, o bufão e as figuras de Mateus e Bastião. Essa preparação se exacerbou quando, com o apoio de um edital para compra de materiais de pesquisa e idas a campo do Decanato de Pós-Graduação, eu tive financiamento para investir em uma investigação de materiais e a circulação das *Invasões Bárbaras* em outubro de 2018. Para me preparar para a circulação fiz 24 saídas no Setor Comercial Sul, em Brasília, durante os meses de outubro e novembro e em dezembro realizei a circulação de cinco intervenções das *Invasões Bárbaras* por quatro cidades: Brasília, Alexânia, Pirenópolis e Anápolis.

Durante os meses de preparação para a circulação, outubro e novembro, eu observei os espaços e as pessoas no Setor Comercial Sul, comprei os objetos que usaria e os testava, bem como promovi modificações na caracterização e fiz uma nova máscara. A primeira modificação que fiz na caracterização foi agregar um enchimento que aumentava minha barriga e minhas nádegas. Tal enchimento tanto carrega a função de modificar o corpo, me aumentando e me aproximando ainda mais de uma figura bufonesca, quanto me auxilia nas idas ao chão.

Seguindo a etimologia da palavra palhaço, que vem de palha, material utilizado nas roupas primitivas dos cômicos nas partes mais salientes do corpo “fazendo de quem a vestia um verdadeiro ‘colchão’ ambulante, protegendo-o das constantes quedas” (BURNIER, 2009. p.205), fiz uma roupa que ao mesmo tempo salientasse partes do corpo, aumentando assim as dimensões físicas da figura, e me permitisse explorar ainda mais radicalmente as quedas e idas ao chão de forma segura.

Ainda na caracterização, incorporei elementos de duas profissões que observei durante os meses que precederam a circulação das *Invasões Bárbaras*, sendo elas o vendedor ambulante e o policial. Os vendedores ambulantes são muito presentes no horário comercial durante os dias úteis da semana no Setor Comercial Sul. Como sua presença é constante,

foram as primeiras pessoas para as quais direcionei a disputa, ou compartilhamento, do espaço. Decidi criar um figurino que me assimilasse a eles, objetos que me aproximassem deles. Já o policial veio naturalmente e quase sem querer, como um desejo por oposição complementar com os ambulantes. O vendedor ambulante e o policial, assim como o branco e augusto, representam para o espaço urbano a ordem e o caos. Se o vendedor ambulante promove desorganização nos ambientes urbanos, função caótica, o policial tem como função o estabelecimento da ordem. Para mim que jogo sozinho, é importante ter a possibilidade de assumir qualquer um dos dois papéis, haja visto que considero que ser branco ou augusto depende do encontro, do estabelecimento do que promovemos com o jogo.

Mandei fazer um figurino com base na caracterização que criei durante a fase inicial da pesquisa, com as peças de roupa concentradas no tronco do corpo. Também mantive a ideia de utilizar um colorido vibrante da roupa. Meu desejo era de roupas com muitas informações, dizeres, marcas, como via vestidos os vendedores ambulantes do Setor Comercial Sul. Ainda escolhi, entre as estampas, uma que de perto revelava uma sobreposição de notas de dinheiro (vendedor ambulante) e com certa distância se assemelhava a uma camuflagem (policial).

Fiz também uma segunda roupa, igualmente estampada e com um modelo próximo, porém na cor amarela e estampada com pequenas flores para outras ações, que não se aproximassem tanto do vendedor ambulante. Comprei um tênis de palhaço com o símbolo da marca estadunidense *Nike*, aplicado propositadamente de modo torto, que não chegou a tempo das intervenções. Fiz isso inspirado em um dos vendedores ambulantes que observava e que tinha um tênis da mesma forma.

Quanto aos objetos, escolhi uma materialidade que lembrasse o descartável, o plástico e que ao mesmo tempo fosse grande e fácil de carregar. Comprei dezessete objetos infláveis de plástico, em sua maioria brinquedos, Uma concha, um sofá, um flamingo grande e dois pequenos, uma cauda de sereia, um tubarão, um avião, uma onça, um copo de cerveja, um pássaro, uma rosquinha, dois João-bobo, um robô e um minion, personagem do desenho animado *Meu Malvado Favorito*. Ainda comprei um inflador elétrico para tornar viável a viagem, uma vassoura e uma bandeira do Brasil de três metros e meio, que usava para carregá-los e colocá-los em segurança no chão. Também comprei uma mala para transportá-los. Ainda comprei uma arma que atira água, um rádio, dois coqueiros, quatro guitarras, um globo terrestre e uma cadeira, que vieram da China e não chegaram em tempo de participar das intervenções.

Esculpi um segundo nariz, também de base de espuma, porém dessa vez endurecido com cola e coberto com tinta acrílica vermelha. Para que ele ficasse com um aspecto melhor que o anterior, fiz uma máscara mortuária¹⁹ do meu rosto, na qual eu pude trabalhar a espuma com maior precisão, dando a ele um formato mais harmônico e próprio para o meu rosto.

Esse processo de preparação foi um aperfeiçoamento, uma lapidação, um polimento da caracterização anterior, que ao mesmo tempo se expandia, tornando-se ainda mais impactante e provocadora, e se sofisticava. O bufonesco se equalizava com a palhaçada.

Figura 11 – Primeira intervenção das *Invasões Bárbaras* no Setor Comercial Sul, Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Janine Moraes – Arquivo Pessoal. Ano: 2018

Na primeira das intervenções da série, realizada no Setor Comercial Sul no dia 20 de dezembro de 2018, ainda faltavam chegar alguns dos brinquedos infláveis, bem como o tênis de palhaço que eu havia comprado. Ainda assim, foi a primeira experimentação na qual usei o máximo de objetos que eu tinha disponível. Antes da intervenção eu explorara alguns itens de forma separada. Também nessa ação descobri que todos os infláveis não cabiam dentro do pano que eu comprei para transportá-los, o que significava que não levaria todos em nenhuma das intervenções da circulação.

¹⁹ Máscara mortuária é um modelo do rosto de alguém – no caso citado o meu – utilizado como base para confecção de máscaras.

Destaco dessa experiência que os brinquedos infláveis em comunhão com minha posição no espaço, semelhante a dos ambulantes, contribuíram para criação de uma zona de brincadeira durante todo o tempo em que estive parado. Os brinquedos e o posicionamento no espaço convidavam a aproximação dos passantes, interessados em comprá-los. Na interação entre mim, os brinquedos e essas pessoas, surgiram jogos que concatenavam ações, formando pequenas sequências a serem repetidas. Também na sequência começaram a surgir jogos a partir da relação estabelecida entre os objetos, como a boia com cauda de sereia que aparece na parte inferior esquerda da figura acima e o inflável de tubarão.

Esses infláveis, assim como alguns outros, sugeriam sequências possíveis entre eles, o início de uma dramaturgia que ligava os infláveis a depender da relação estabelecida com o público. Por exemplo: Quando alguém me perguntava sobre a boia com cauda de sereia, por exemplo, eu colocava a boia sobre a pessoa e lhe pedia que ficasse despreocupado, ou que cantasse uma canção, como uma sereia. Então pegava a boia de tubarão e ia construindo com a pessoa aos poucos a tensão de uma perseguição. E assim se estabelecia a partir dos infláveis uma **zona de brincadeira**.

Eu ainda explorei, dentro dos **dispositivos de abertura de jogos** anteriormente levantados, oposição dos usos dados ao espaço, como dançar com a vassoura na travessia, como pode ser visto na Figura 10, tomar sol deitado em uma das boias e algo próprio desse local, em que havia uma goteira fina que caía de um ar condicionado que usei como bica para tomar banho. Foi a primeira das três ações nas quais combinei os infláveis com água.

A segunda intervenção das *Invasões Bárbaras* foi no povoado de Olhos D'água, município de Alexânia, ainda no dia 20 de dezembro. Devido ao curto tempo que tive para preparar a saída, uma vez que inflar diversos infláveis demoraria demais e eu perderia a luz do dia, escolhi levar apenas um sofá inflável e dois instrumentos musicais, um ukulele e um kazoo, e, ao contrário do Setor Comercial Sul, não fui como ambulante e sim com o objetivo de relaxar e tocar um pouco, como um turista.

O dia era uma quinta-feira. Se o Setor Comercial Sul estava em seu funcionamento comum, com transeuntes, policiais e vendedores, Olhos d'Água estava quase deserta. Demorou até que encontrasse alguém na rua. Por fim fui avistado por dois garotos, que segui e que me conduziram ao restaurante da família de um deles. Fui tão bem recebido que os tratei como se fossem velhos conhecidos, mesmo sendo a primeira vez que nos víamos.

Depois fui ao bar que ficava em frente ao restaurante. Lá entrei em um jogo de bilhar com alguns homens, apostei minhas calças, perdi e retirei as calças. Ainda encontrei uma senhora, para quem dei uma flor de plástico feita por mim. Mas a maior aglomeração de

público em Olhos d'Água foi de cachorros. Ao todo, em duas horas de intervenção, eu me encontrei com treze pessoas espaçadas e seis cachorros, todos juntos. Joguei então com os cachorros, acreditando que a minha indumentária, o grande sofá inflável laranja que carregava e a ação de correr dos cachorros pudesse atrair o olhar pelo menos de quem passava a margem da ação.

Por fim me deitei no sofá inflável. Eu já havia explorado interações com ele e sabia fazê-lo desinflar rapidamente, dependendo da forma de amarrar. Então me deitei sobre ele e nesse momento, o nó se soltou e o sofá me levou ao chão. Utilizei assim os dispositivos de **oposição da convenção social do posicionamento do corpo no espaço**, ao me deitar no sofá e, em consequência, na rua. O que também significou uma mudança na utilização do espaço, ou uma **oposição dos usos dados ao espaço**, pois permaneci deitado no chão, tentando de alguma forma encontrar conforto.

Apesar do pouco público, a intervenção em Olhos d'Água me permitiu explorar todas as oposições aqui levantadas, de velocidade com os cachorros, do uso dos espaços com os homens no bar, da posição do corpo no espaço com o sofá, bem como as dinâmicas de aproximação e afastamento com as crianças e seus parentes no restaurante e a senhora para quem eu dei a flor. Creio que o único lugar em que a relação e o **estado de reação** não tenham conduzido à fundação de uma zona de brincadeira foi no bar, pois confrontei o uso convencional do local original e não soube manter minha responsabilidade sobre a disponibilidade. A relação foi interrompida depois que os homens reagiram mal ao meu *strip-tease*. Nesse espaço as regras dos usos, os símbolos e *status* foram predominantes ao convite para a fundação de um paradigma novo a partir da minha ação enquanto palhaço. Eu então assumi minha vergonha e deixei o local.

Figura 12 – Segunda intervenção das *Invasões Bárbaras* no povoado de Olhos d'Água, Alexânia – GO



Fonte: Fotografia de Janine Moraes. – Acervo Pessoal. Ano: 2018

A terceira intervenção da circulação das *Invasões Bárbaras* aconteceu no dia 21 de dezembro de 2018, em Pirenópolis, Goiás. Nessa, escolhi o maior dos infláveis, uma grande concha azul de um metro e oitenta e cinco de altura e um e sessenta de largura, para tomar um banho no Rio das Almas, que atravessa a cidade. Devo dizer que nesse dia durante a intervenção, mesmo o clima e as forças da natureza entram em relação e favoreceram algumas vezes o jogo.

Acontece que, no momento em que saí da casa em que estava hospedado, começou a ventar e o céu se encheu de nuvens, ameaçando chover. Como o inflável era muito grande, ele me arrastava, e controlá-lo engajava o corpo em ação. Ao mesmo tempo, quando parava de ventar, era o momento de “me gabar” da minha força... Até voltar a ventar e eu perder o controle novamente.

Eu ainda não havia me aproximado do rio e começou a chover. O vento ficou mais forte com a chuva. Tive que me abrigar em uma barraca pequena com o inflável de concha, que ocupava grande parte da fachada, sobretudo para impedir que ele voasse com o vento. Não sabia se a chuva passaria ou não, mas esperei ali, me permitindo permanecer na situação falida, em uma barraca de cachorro-quente, com uma grande boia de concha, com meus planos mal sucedidos e frustrados pela a chuva.

Com o fim da chuva, me dirigi ao rio, tendo encontrado diversos pequenos rios no caminho, formados nas poças, calhas e entre as pedras pela água da chuva, que usei para abrir jogos com os transeuntes e fundarmos zonas de brincadeira, inundado que estava com a felicidade de poder finalmente tomar um banho de rio depois de passar a chuva.

Finalmente cheguei ao Rio das Almas. Quando fiz a avaliação do percurso da intervenção, antes da chuva, várias pessoas tomavam banho e se divertiam a margem do rio, ao que pensei “que ótimo, terei muitas trocas”. Isso me influenciou a escolher meu maior e mais chamativo inflável. Porém quando cheguei com minha boia em formato de concha azul, me julgando uma pessoa importante por ter um inflável tão suntuoso, só havia umas poucas pessoas, bem distantes do ponto em que eu estava. Eles faziam churrasco e nem me consideravam. É como escreve Lecoq (2010. P.216) sobre o conceito dos palhaços e palhaças sobre si. Ele se julga uma pessoa importante e espera ser recebido com simpatia, mas é o silêncio que o abraça e isso o ou a transforma.

Demorei um tempo para entrar no rio, me valendo da **oposição de velocidade** do ambiente, tentando puxar para mim através desse dispositivo alguma atenção. Fato que funcionou, passei a ser visto por essas pessoas e outras que estavam nas adjacências. Então entrei na água sobre minha boia, cantei, joguei água para cima, brinquei com as pessoas do churrasco, me mostrando orgulhoso de estar ali, de ter minha boia e poder brincar no rio depois da chuva.

Até que as pessoas no churrasco me informaram que eu estava seguindo o curso do rio em direção ao esgoto. Nadei contra, quase naufraguei, tentei me segurar nas árvores, em uma pedra... Mas fui para o esgoto. Essas mesmas pessoas me resgataram. Ao sair do rio, molhado e cansado, caminhei até a igreja matriz, com algumas paradas para descansar e trocar com o público. Entrei na igreja matriz para agradecer o resgate e fui convidado imediatamente a me retirar.

Figura 13 – Terceira intervenção das *Invasões Bárbaras* em Pirenópolis – GO



Fonte: Fotografia de Janine Moraes – Acervo pessoal. Ano: 2018

Destaco dessa ação a relação com o ambiente, que foi generoso comigo. O que parece contraditório, porém ter chovido e ser levado pelo rio até o esgoto foram “presentes”, que em relação comigo e com o público criaram zonas de brincadeira. Também aqui nessa intervenção das *Invasões Bárbaras* reconheço a abertura para articular princípios fundamentais da palhaçaria. Esbocei o primeiro quando abordei a dupla cômica branco e augusto, também ao citar meu encontro com o Mateus e Bastião. Trata-se do conflito que é inerente ao palhaço e como ele surge nas saídas na rua.

Muitas vezes em situações de intervenção solo na rua, o conflito representado pela dupla cômica do branco e augusto se condensa em um único clown. Ele carrega consigo o conflito. De fato, conforme escreveu Lecoq (2010, p. 220), “O clown não precisa de conflitos; ele está permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo”. Andar na rua como palhaço ou palhaça já é, ao mesmo tempo, caótico e ordeiro. Porque o comportamento do palhaço ou palhaça em ação já transita entre estabelecer o controle e perdê-lo, a depender da relação e dos rumos que o jogo toma. Basta permitir que o jogo siga seu fluxo, pois o conflito anda com o palhaço e com a palhaça e este ou esta precisam deixar fluir o **estado de reação**.

O mito da conciliação dos opostos está encerrado no jogo de duplas, como expõe o diretor italiano Federico Fellini no texto *Sobre o Clown* (1986). Mas também está presente no

jogo que um palhaço estabelece em relação com objetos ou com os ambientes, uma vez que o objeto ou ambiente podem assumir o papel relacional de companheiro para o *clown*.

Na situação com a boia em formato concha inflável, na disputa de forças que caracterizava nossa parceria, bem como ao me deitar no sofá laranja e ele me derrubar no chão, ou ao tomar um banho na goteira do ar condicionado ou ainda ser conduzido pelo rio para o esgoto, ambiente e objetos entraram em relação de parceria na instalação de **zonas de brincadeira** comigo. Eles não me beneficiaram pessoalmente, eles impulsionaram o jogo relacional. Eles criaram comigo um **jogo relacional** baseado em um conflito que impulsionava a ação e mantinha a **zona de brincadeira**.

Eu não precisava criar um conflito, precisava me relacionar com o objeto ou para o ambiente, para o conflito se manifestar na minha “existência” enquanto palhaço. O conflito que o palhaço ou a palhaça leva em si é outro elemento que se soma as relações, mostrando como elas operam nos jogos dos palhaços e palhaças em saídas na rua.

Sobre a relação com a boia em formato de concha e o sofá inflável, bem como os demais infláveis que impulsionavam jogos nas relações estabelecidas, Burnier destaca a importância do treino com objetos para palhaços e palhaças, ou *clowns*.

O treinamento com objetos é importante no contexto desse estudo, pois visa principalmente desenvolver uma relação passiva do ator com o objeto. O ator deve evitar atuar demasiadamente sobre o objeto, ou seja, perceber o que este, com seu peso, comprimento, forma, consistência, textura, imprime nas ações do ator. Este treinamento é importante, pois exercita este estado passivo-ativo, no qual o ator se deixa *penetrar, afetar* pelos dados e informações vindos do exterior (no caso, o objeto). No trabalho do clown, algo similar deve ocorrer entre ele e seu parceiro de dupla e entre ele e os espectadores (BURNIER, 2009, p. 212).

A boia em formato de concha realizava para mim um papel próximo do de dupla e mais, me convidava a alargar e estar presente e em estado de reação, ou, como coloca Burnier, estado passivo-ativo no qual o palhaço ou palhaça se deixa penetrar, afetar pelos dados e informações vindos do exterior. A passagem traz novos conteúdos para o estado de reação, exemplificando o enfoque da atenção do ator e atriz, ou ainda palhaço e palhaça, no momento da ação. Enquanto eu me engajava em controlar o objeto que de fato por pouco não me controlava, eu estava com minha atenção voltada para seu peso, sua textura, sua forma, comprimento e me permitindo receber dele o jogo.

Quero ainda ressaltar essa capacidade de direcionar o conflito, pois ele surge dos próprios palhaços e palhaças e, portanto, eles direcionam o conflito para o ambiente, para o objeto, para o público, para a dupla, para o que quer que seja no **jogo relacional**.

Outro ponto importante é a **permissão**. Para que toda a situação me conduzisse para o fiasco eu tive que me permitir a isso. O fiasco é muito importante para palhaços e palhaças, pois ele coloca em situação as suas fragilidades e humanidades. Nessa intervenção tudo deu errado... E por isso deu certo. Eu saí para tomar um banho no rio e choveu. Quando eu finalmente consegui tomar o banho, minha boia me levou para o esgoto. Eu quis agradecer à Deus o resgate e fui retirado da igreja. Eu não apenas falhei, eu segui o fluxo do **jogo relacional** e fui exitoso nele, consegui tomar o banho, mas mesmo meu êxito em pouco tempo me conduziu para novos fiascos.

“O clown é aquele que ‘faz fiasco’, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana que nos emociona e nos faz rir” (LECOQ, 2010, p.216). Meus fiascos aconteceram por que eu me permiti não ser o controlador da situação, o que me acontecia estava em relação comigo e me atravessava, e eu partilhava o atravessamento com quem me assistia.

Mais uma vez, os **jogos relacionais** me conduziram para o fiasco porque estava presente no **estado de reação**, oferecendo à mobilidade que a **zona de brincadeira** pedia de mim, sem me antecipar. Não se pode confundir **fiasco** com fracassar em tudo. Lecoq (2010) é muito claro quando diz que é necessário que se fracasse em algo que se sabe fazer. O **fiasco** não é apenas falhar, é uma aceitação. Eu aceitei o padecimento na relação com as pessoas do churrasco e isso me conduziu ao esgoto. Compartilhei com elas, elas se engajaram na ação e juntos fizemos algo incrível, eles salvaram o palhaço de uma enrascada.

Se tivesse antecipado o esgoto, teria me salvado sozinho, mas teria perdido o **estado de reação** e, portanto, o **jogo relacional**. Isso porque não importa a situação, o que importa no trabalho dos palhaços e palhaças, sobretudo em formatos de apresentação pautados na relação como as saídas, é estar junto com quem se diverte, se identifica e se reconhece, por isso se envolve. Por essa razão recebi com muita felicidade tudo o que me aconteceu nessa terceira *Invasão Bárbara*, pois colocar em relação o fiasco, permanecer nele em estado de reação, é um sinal de êxito em uma apresentação de palhaços ou palhaças.

A quarta intervenção da circulação das *Invasões Bárbaras* aconteceu no dia 22 de dezembro de 2018, no Parque Ipiranga, em Anápolis, Goiás. Para essa invasão eu retomei a premissa do vendedor ambulante que utilizei na primeira invasão. Cheguei ao parque carregado de infláveis e procurei um espaço para expor meus objetos. Em uma sombra, em cima do passeio público, estiquei o pano e dei início ao **jogo relacional** para fundar uma **zona de brincadeira**.

A essa altura, eu já possuía um maior repertório de interações com os objetos, além dos dispositivos de abertura levantados na pesquisa prévia e um entendimento da minha lógica pessoal de palhaço dentro das *Invasões Bárbaras*. Para tornar a ação profícua desenvolvi novos jogos, aprofundando ainda mais as sequências possíveis que os infláveis propiciavam.

Eu já possuía um léxico de ações (BURNIER, 2009) desenvolvido nas *Invasões* anteriores e mesmo quando entrei no lago que existe no parque com um inflável de flamingo, como eu já havia ido parar no esgoto no dia anterior em Pirenópolis estava tranquilo para estar no presente na ação e em estado de reação.

Nessa intervenção tive um momento com um policial, que queria entender e organizar o espaço e o trânsito no parque. Como eu estava com meus objetos expostos no passeio público, com intenção de criar uma relação de **oposição de velocidade**, o policial foi até mim para que eu me afastasse e liberasse a passagem. Ao vê-lo eu gritei para as pessoas que estavam em minha volta “Olha o rapa!”, antecipando sua intenção, juntei com pressa todas as minhas coisas e corri. Com isso dei foco à chegada do policial. Que, já posto em relação de jogo comigo e assistido pelo público, não cortou a ação. Ao contrário, ralentou seu andar e endureceu a postura. Ao passar de novo pelo local onde eu havia me instalado, ele me olhou longamente, sem refrear o andar e com uma careta muito séria. Nós sabíamos que estávamos em conexão. Depois de passar por mim, ele decidiu finalizar sua participação, riu e me deixou seguir com minha ação. Eu, por minha vez, saí do meio do passeio público como era o desejo dele.

Se há algo para destacar a partir dessa ação é justamente a possibilidade de, com calma conquistada no **estado de reação** e com a segurança das saídas anteriores, ter a segurança para estabelecer uma abertura de jogo com o policial e me abrir para a relação com um público grande como o que circundava o lago que atravessei com a boia de flamingo. Eles me filmavam, fotografavam, falavam comigo enquanto eu atravessava. Com isso, ali se instaurava um **levante** naquele instante para aquele espaço. Talvez a travessia do lago tenha sido a maior **zona de brincadeira** que instaurei durante as *Invasões Bárbaras*. A **zona de brincadeira** tomava grande parte das bordas do lago e por mais que ninguém tenha de fato entrado nele assim como eu, o apoio que o público me deu e o reconhecimento da ação como possibilidade de uso do lago já era suficiente para estarmos em outro lugar, para estarmos juntos nessa **zona de brincadeira**.

Também destaco os gatilhos de ativação de oposição no uso dado ao espaço e o posicionamento dos corpos neste, como dispositivos que usei para estabelecer as relações com o público e criar a zona de brincadeira.

Figura 14 – Quarta intervenção das *Invasões Bárbaras* no Parque Ipiranga, Anápolis – GO



Fonte: Fotografia de Janine Moraes – Acervo pessoal. Ano: 2018.

A quinta e última saída da série de *Invasões Bárbaras* dessa circulação das intervenções em quatro diferentes cidades aconteceu no dia 23 de dezembro de 2018, no Shopping Center *Outlet Premium*, em Alexânia-GO. Ela foi radicalmente mais curta que todas as outras e foi a única na qual eu fui interrompido e impedido de continuar. Se as outras duraram duas horas, com exceção de Pirenópolis que durou um pouco mais, essa foi uma intervenção de menos de meia hora. Em Pirenópolis eu fui convidado a me retirar da igreja, mas escolhi finalizar ali, pois poderia ter continuado na rua. Em Anápolis tive uma interação com o policial que poderia ter acabado com a saída, mas que se transformou em uma relação de parceria.

A diferença é que com o policial de Anápolis eu desenvolvi um jogo de fugir, como fazem os vendedores ambulantes ilegais da fiscalização, o policial entendeu e “comprou”, como dizemos nas dinâmicas de improviso, partilhando comigo da relação proposta, inclusive como dupla. Já no Shopping a segurança foi gradualmente fechando minha possibilidade de ação. Eu acabara de entrar no Shopping Center e em um dos primeiros momentos da

intervenção, bati continência para o segurança. Dessa ação veio o primeiro fechamento. O segurança me pediu que eu não me relacionasse com os seguranças. Eu respondi em jogo, bati continência mais uma vez e me retirei.

Esse mesmo segurança foi me seguindo em meu caminho e, enquanto estabelecia interações com os clientes, passou um comunicado a gerência, que em menos de dois minutos apareceu. O gerente me disse que eu poderia ficar, mas pediu que não interagisse com os clientes. Concordei e respondi ao pedido ainda em **estado de jogo**, dizendo a plenos pulmões “Não olhem pra mim, não estou interagindo”, repetidamente, para todos e todas que encontrava. Virava a cara, andava de olhos fechados, brincava com aproximações e afastamentos nessa proposta de “não interação”. Botei o kazoo na boca imitando um assovio e passei olhando para cima na praça de alimentação, como se não quisesse interagir com ninguém, utilizando as mãos e o som para atrair a conexão e responder as relações com o público.

A duração desse segundo momento foi de, no máximo, quinze minutos. Vendo que sua ordem seria levada ao extremo por mim, que na impossibilidade de ignorar, utilizei o dispositivo de levar a ordem ao pé da letra, o gerente me chamou para fora da praça e me disse que eu e a fotógrafa que me acompanhava, Janine Moraes, precisávamos ir a gerência para que eles fotocopiassem nossa identidade. Assim garantiriam a preservação do Shopping.

Ao que eu respondia sempre com silvos de kazoo. Ao termino de nossa conversa ele me disse que sem isso não poderíamos continuar. Eu respondi, pela primeira vez sem kazoo na boca, “Eu te perdoo”. Dei um abraço nele, fingi um choro e fui embora, não sem cruzar a praça de alimentação praguejando em silvos, com o kazoo na boca.

Acredito que essas zonas de brincadeira que surgiram entre mim e o policial no parque Ipiranga, entre mim e o segurança e o gerente do *Outlet Premium* estão próximas, uma vez que tomo as duas como **jogos relacionais**. Entretanto, a policia no parque Ipiranga tinha consciência e aceitação, já o segurança estava inconsciente de sua participação, apesar alimentar a **zona de brincadeira** até a sua interrupção final.

Aqui acho importante destacar algo que acontece nas dinâmicas de ruptura ou reorganização em um sistema mais complexo durante as saídas, ou ainda de interferência e de retomada da ordem nas saídas de palhaço, sobretudo quando se estabelecem relações de jogo com figuras de autoridade.

Em um ensaio intitulado *coreopolítica e coreopolícia* (2012), o pesquisador brasileiro da dança André Lepecki estabelece uma discussão a partir de rompimentos de hábitos e comportamentos que fundem arte e política, chamados dissenso pelo filósofo francês Jaques

Ranciére. Desde o olhar do dissenso sob a dança, a perspectiva em que a coreografia é política e manipula corpos, aciona e entrelaça em planos de composição domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – Lepecki (2012, p. 56) parte para pensar o que seria então coreopolítica:

[...] coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque ele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação sem fim ser sabotado.

Busco a coreopolítica de Lepecki por algumas razões. A ideia de coreopolítica une arte e política explicitamente. Apesar do viés político existente nas disputas do espaço urbano e fundação de zonas de relações de uso diverso do convencional, ainda não estava explicitada a relação entre arte e política, o dissenso que há nisso. Coreopolítica e a ideia de um movimento como gesto político em relação com o espaço jogam luz sobre como as saídas de palhaço reverberam enquanto produção de novos olhares sobre os espaços e seus usos. As disputas do espaço e as **zonas de brincadeira** tem um viés político. Então entra a coreopolítica, que traz à consciência as escolhas políticas implicadas na intervenção do movimento dos corpos no espaço urbano.

Coreopolítica fala sobre as aberturas de novos espaços, sobre a interrupção, o reconhecimento da construção da ilusão dos usos convencionados dos espaços e as outras possibilidades que surgem a partir desse reconhecimento, mas desde o corpo e do movimento. Não enquanto procedimento, princípio ou gatilho, mas como uma reflexão sobre os resultados da intervenção. É outra elucidação que acrescento ao entendimento das ações na fundação de **zonas de brincadeira** quando busco a coreopolítica de Lepecki. De fato, “toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção do corpo, de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar” (LEPECKI, 2012, p.55).

A coreopolítica de um palhaço ou uma palhaça, de seus corpos em interferência no espaço, sobretudo quando em relação ao público, revelam para ambos o caráter igualmente fantasioso dos usos convencionados, automatizados dos espaços, e propõe novas dinâmicas, novos corpos, novos movimentos, novos usos, novas aproximações e afastamentos, novos posicionamentos desses corpos no espaço e mesmo novos lugares ou pelo menos novas zonas

no mesmo lugar. Dão clareza e consciência ao processo de formulação de convenções, pelo caminho de oposição e abertura para novos usos e relações.

Há ainda a escolha pelo tropeço, a escolha por ir ao chão, a escolha pelo fiasco como ação política. Essa tem relação especial com a palhaçaria. A revelação da falibilidade não é apenas existencial, não é própria da condição humana pura e simplesmente, mas um convite à, a partir da identificação, uma reflexão de nossos papéis sociais, uma partilha do sujeito com outros sujeitos, uma revelação sobre as relações com os espaços, com os afetos, os sentidos, as instituições.

Entendo minha intervenção como coreopolítica quando, a partir da ação do meu corpo como palhaço, proponho novos movimentos para o espaço, coloco esses movimentos em relação com o público e da interação que se estabelece entre nós, criando assim uma zona de novas permissões para os usos do espaço e do que há nele e que repensemos juntos as possibilidades de espaço e das transformações de nossas intervenções neles.

A tudo isso, a resposta comum do estabelecimento da ordem é a supressão e o termino. A tendência é que a zona de brincadeira assim como a Zona Autônoma Temporária acabe, seja suprimida, reprimida. Não é uma reação ou necessariamente uma ação externa. Do mesmo movimento criador pode surgir a sua derrocada.

Então, para lá do clichê, vemos que, no caminho da política em ação, no meio do movimento, que ousa a coragem de agir e ironicamente partilhando a mesma raiz etimológica, no meio da *polis* e da *política* está aquele ser oscilando entre a lei e a ação, entre a violência que preserva e a violência que violenta, entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia. Ou seja, a *polícia* (LEPECKI, 2012, p.50-51).

A polícia e sua reorganização dos movimentos, tanto na orientação como na transgressão de sentidos para a imposição da regulação, coreografa os movimentos. Entretanto, no caso das saídas, entra em relação para o comprimento de uma função no jogo, o de dificultá-lo, tanto de orientá-lo como no Parque Ipiranga, e, em certos momentos, como o do Outlet Premium, de impor um final.

Encontrar um organizador é ao mesmo tempo um desafio, sobretudo se a pessoa em questão não estiver disposta a permitir que o jogo por si só nos conduza ao seu final. É desafiador se o organizador ou organizadora, a polícia, não permite que escolhamos juntos o momento de finalizar, mas ao contrário, impõe cortes abruptos que a todo momento colocam o jogo em xeque. O **jogo relacional** então passa a ser a imposição dos cortes e a necessidade de contornar esses cortes para sua manutenção, até o fechamento inevitável.

Porém, quando alguém surge como polícia, seja ela própria ou outro agente que assume a organização dos espaços como o segurança e o gerente do *Outlet Premium*, também se cristalizam os papéis, repartindo a responsabilidade dos palhaços e palhaças sobre o jogo. Pois quando alguém de fato assume o papel claro da ordem, o jogo está posto, a hierarquia está dada e só é necessário mantê-lo.

Desta forma essas dinâmicas de interrupção e reordenamento da coreopolítica e da coreopólicia, de interrupção e reorganização, de corte e contorno, sobretudo quando os atores da relação que contracenam com palhaços e palhaças nas saídas são agentes de segurança, tem um papel importante de orientar, conduzir para novos rumos, conter, propor novos desafios, reiniciar e às vezes finalizar o jogo, a intervenção e as zonas criadas nele.

Se o palhaço ou a palhaça está constantemente aberto para o tropeço, dando **permissão**, revelando a possibilidade da queda, o policial, sobretudo o policial em ação no espaço urbano e os agentes de segurança, questiona a queda do palhaço e restitui a ordem. Às vezes basta apenas a sua presença, mesmo que voluntariamente em jogo, como foi o caso no Parque Ipiranga em Anápolis. O policial do parque, os seguranças do shopping e o gerente garantem que o chão outrora reconhecido em seus acidentes seja alisado e o movimento retome a ordem... Para que o palhaço, a palhaça e o conflito que carregam reapareçam em outro espaço.

O **jogo relacional** e, conseqüentemente, as **zonas de brincadeira** criadas adquirem então um sentido reflexivo, ganham direcionamento e desdobram em produções de novas proposições, novos caminhos, novas ordens, agora integrados os **tropeços** e os **fiascos**.

Destaco dos meus atravessamentos como palhaço na rua desde as intervenções no *Pipocando Poesia* e em saídas de palhaço no espaço urbano, aplicadas e aperfeiçoadas nas *Invasões Bárbaras*, o enfoque nas relações com parceiros, público e ambiente; a criação e aprendizado a partir do saber da experiência e estado de reação; levante e criação de zonas de ruptura e ludicidade, os dispositivos de abertura, ou gatilhos de ativação, de oposição no posicionamento dos corpos nos espaços, nos usos dados aos espaços, da velocidade condicionada no espaço, dinâmicas de aproximação e afastamento e ao levar as ordens ao pé da letra. Ainda destaco a orientação do conflito que é próprio de palhaços e palhaças; e, por fim, a produção de sentido a partir das saídas em dinâmicas das interferências dos palhaços e palhaças em trânsito na cidade e a supressão e ressurgimento como parte do trânsito nesse formato de apresentação.

Encontrei reverberação desses princípios, dispositivos, orientações e produção também em outro formato que não as saídas de palhaço. Falo das visitas hospitalares, que vieram no período em que ingressei em um grupo de palhaços visitantes de hospitais.

2 HOSPITAIS: VISITAS HOSPITALARES E SAÍDAS DE PALHAÇO, IGUAIS, MAS DIFERENTES

Outro espaço de paragem na minha trajetória são os hospitais. Cheguei aos hospitais e às visitas hospitalares depois de um percurso de cinco anos desde que começara a fazer saídas de palhaço. Nas visitas hospitalares encontrei igualmente um formato de apresentação de alto fluxo. Assim como nas saídas de palhaço caminhávamos em um trajeto, encontrando diferentes públicos e, assim como nas saídas de palhaço, criávamos em relação com o público, com os parceiros e parceiras de **jogos relacionais**, com os objetos e o ambiente que nos circundava. Porém, estar nos hospitais apresentava contornos específicos que me auxiliam a aprofundar as ideias estabelecidas na análise das saídas no tocante às relações com parceiros, público e ambiente.

2.1 Das saídas na rua para as visitas hospitalares

No fim de 2016 participei de um curso de dois meses para profissionalização e seleção de palhaços e palhaças na visitação de hospitais. O curso aconteceu em duas etapas. A primeira era voltada para o desenvolvimento dos palhaços e palhaças e foi realizada em salas de ensaio na Escola Parque 308 Sul, em Brasília, e na Casa do Cantador, na Ceilândia. A segunda era um estágio dos palhaços e palhaças nos hospitais. Os hospitais que nos receberam foram o Hospital Regional da Ceilândia, o Hospital Regional de Samambaia, o Hospital Regional da Asa Norte, e o Hospital da Criança, todos no Distrito Federal.

O curso selecionaria alguns dos participantes para se tornarem palhaços e palhaças visitantes durante o primeiro semestre de 2017. Esse processo seletivo foi realizado pelo Grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso, sediado no Distrito Federal. O Sagrado Riso possui sete anos de existência e é coordenado pela atriz e palhaça Alessandra Vieira, a palhaça Madame Dolores ou Yolanda Albuquerque de Holanda. Seriam selecionados oito palhaços ou palhaças que trabalhariam em quatro hospitais, acima mencionados.

Figura 15 – Saída de palhaço como finalização do curso *Profissão Palhaço*, oferecido pelo grupo Sagrado Riso para capacitar palhaços e palhaças em visitas hospitalares, no Parque Ana Lúcia, Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Paula Corruba- Acervo do Grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso. Ano: 2016

Eu fui um dos oito selecionados. Comigo, entraram para o grupo Clarice César, a palhaça Amendoim, Gabriel Gonçalves de Melo, o palhaço Bocó, Natália Takano, a palhaça Espaguety Gazella de Souza e Cruz, Hávilla Borges, a palhaça Hipponga Jones, Lorena Aloli, a palhaça Piaba Frita de Pirarucu, Rosemeiry de Carvalho, a palhaça Chiclete, além de Daniela Pessoa, que não permaneceu no grupo devido ao choque de horários com seu trabalho como professora. Ficamos então em sete palhaços e palhaças visitadoras.

As visitas do grupo foram coordenadas por Alessandra para serem realizadas em duplas. Devido à saída de Daniela estávamos em número ímpar. Ou formaríamos uma trinca ou um de nós assumiria uma segunda dupla. Fui designado inicialmente para o Hospital Regional de Samambaia, pareado com Natália. Porém, eu me voluntariei e assumi mais uma dupla, agora com Rosemeiry, e conseqüentemente mais um hospital, o Hospital Regional da Ceilândia.

As visitas de palhaços e palhaças a hospitais podem ser estruturadas de diferentes maneiras. Podem ser **entradas**, definidas por Mário Fernando Bolognesi (2003, p. 103) como “esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado”. No caso

das visitas hospitalares, são números trabalhados previamente a partir de improvisos que surgem no hospital ou criados fora dele em salas de ensaio e preparados para serem apresentados nos leitos e corredores do hospital. Por serem curtas, as entradas serão repetidas a cada leito ou corredor. Caracterizam-se por já possuírem uma situação previamente pensada e conseqüentemente figuras definidas. As entradas são situações definidas com as figuras realizando papéis claros a depender da situação, como as descritas abaixo.

Dois pintores vão pintar as paredes do hospital ou duas pessoas que iniciam um jogo de pingue pongue feito com copos plásticos. A situação – pintar a parede do hospital, jogar pingue pongue – e as figuras que decorrem dela – pintores ou pintoras, jogadoras ou jogadores – são o que estrutura o jogo, que pode se desviar da situação e retornar a ela a depender da interação com o público e parceiros.

As visitas também podem ser estruturadas como **Reprises**, que são esquetes em que uma atividade é executada ao avesso do que é comumente feita. As reprises foram largamente desenvolvidas no circo, em que o palhaço utilizaria os aparelhos circenses e apresentações à sua maneira, como se “a atração circense estivesse sendo reprisada às avessas” (Idem). Nos hospitais, os conhecimentos médicos e os procedimentos da equipe médica são usados por palhaças e palhaços visitantes para criação das reprises. O grupo brasileiro de palhaços visitantes *Doutores da Alegria* se vale do formato de reprises em suas ações. Seus palhaços e palhaças visitantes tem uma especialização médica própria, a **besteirologia**, campo da medicina criado por eles que lhes abre um leque de paródias da linguagem e dos procedimentos médicos. Suas roupas e adereços, jalecos, band-aids, estetoscópios, refletem ao ambiente do hospital. Muitas das suas ações envolvem inverter ou dilatar os comportamentos de médicos ou enfermeiros, aplicados da maneira própria dos besteirólogos.

Ainda existe como possibilidade de estrutura para as visitas algo mais próximo das saídas de palhaço, com enfoque nas relações com os parceiros, com o público e com o ambiente. São compostas por ações improvisadas, igualmente capazes da criação a partir do **estado de reação** e do saber da experiência, igualmente implantadora de **zonas de brincadeira** a partir de **levantes**, também compostas por **jogos relacionais** com parceiros, público e ambiente. Por minha experiência em fazer saídas de palhaço e a partir de conversas com minhas duas duplas e com a coordenadora do grupo, decidimos fazer as visitas partindo dessa forma de apresentação.

As visitas eram semanais, tinham duração de quatro horas e aconteceram por cinco meses, de fevereiro a junho de 2017. No hospital Regional da Samambaia nossas visitas aconteciam às quartas-feiras. Por se tratar de um hospital pequeno, passávamos por grande

parte do hospital, ambulatório, clínica médica, clínica cirúrgica e pronto-socorro. No Hospital Regional da Ceilândia nossas visitas aconteciam aos sábados e fomos designados pela direção para atender apenas o pronto-socorro. Nosso trabalho era periódico e voltado para aquele espaço. A permanência e regularidade deram contornos específicos a essas intervenções nos hospitais.

2.2 Relações com os ambientes – outros mundos

No Hospital Regional Samambaia nós nos arrumávamos em uma sala pequena, destinada para guardar as coisas vendidas nos bazares realizados pelo hospital. A sala ficava no mesmo corredor do laboratório, do atendimento social, da sala dedicada à programação das visitas domiciliares, da copa dos médicos e de uma parte do setor administrativo. Nesse corredor iniciávamos as ações, como um aquecimento.

Eu e minha dupla atendíamos o ambulatório, clínica médica, clínica cirúrgica e o pronto-socorro. Aos poucos ampliamos nossa atuação também para todo o setor administrativo, para a farmácia, o depósito, a lavanderia e cantina. Em uma ocasião nós fomos convidados a acompanhar a equipe do hospital que realiza visitas domiciliares a pacientes sem condições de estarem hospitalizados. Também nos foi permitido entrar na unidade de tratamento intensivo- UTI. Gozávamos de bom relacionamento com a equipe médica e administrativa do hospital, tendo uma ampla capacidade de ação.

O Grupo Sagrado Riso tinha como objetivo a humanização hospitalar. Percebemos ao longo do tempo atendendo o Hospital Regional de Samambaia que para realizar humanização hospitalar era necessário expandir nossa intervenção para além de visitar os pacientes. Precisávamos estar em todo o hospital.

No programa de televisão Roda Viva, veiculado pela rede de televisão brasileira TV Cultura, em uma entrevista com o médico e palhaço americano Hunter “Patch” Adams no dia 04 de setembro de 2007, este diz:

Em todo lugar que você vá, em público, do momento em que você acorda, na verdade também com sua família, [...] no caminho do trabalho, no metrô, onde você estiver, você pode escolher ser um cidadão que acrescenta alegria na sociedade. [...] E muitos palhaços fazem assim, eles tem seu equipamento de palhaço em suas malas, chegam ao hospital, vão a um quarto, colocam suas roupas de palhaço, vão até as crianças, muitas vezes nem passam pela enfermagem e brincam com os enfermeiros, brincam com as crianças, tiram suas roupas de palhaço, voltam para

suas casas. Para mim eles estão desperdiçando vários outros momentos maravilhosos²⁰ (RODA VIVA, 2007, transcrição do trecho 00:18:53 – 00:19:36).

Nós estávamos a todo o momento buscando os tais momentos maravilhosos dos quais fala Adams, ao contrário dos “muitos palhaços” que começam suas ações na pediatria e nem passam pela enfermaria. Desde nossa entrada no hospital e em todo espaço possível estávamos conscientes de nossa intervenção, procurando sempre que conseguíamos engajar relações e promover reverberações no ambiente.

Figura 16 – Visita aos pacientes em atendimento domiciliar a convite da equipe do Hospital Regional de Samambaia com a palhaça Espaguetty, Natália Takano, em Samambaia – DF



Fonte: Fotografia de Daniela Lafaiette - Acervo pessoal. Ano: 2017

No Hospital Regional da Ceilândia, no qual eu fazia dupla com Rosemery, nossas visitas eram aos sábados. Devido à presença de um grupo de palhaços visitantes voluntários que atendia outras alas do hospital nos mesmos dias, a administração nos destinou para atender o pronto-socorro.

O Hospital regional da Ceilândia, por se tratar de um hospital muito maior que o de Samambaia, tem seu pronto-socorro composto por três grandes setores dispostos em paralelo e ligados por corredores. Os setores são a clínica médica, a clínica cirúrgica e o ambulatório. O acesso ao pronto-socorro é feito por uma entrada ao lado da recepção do hospital. Há ainda

²⁰ No original: “Everywhere you go publicly, from the moment you in fact wake up, so you do it with your family, you do it in the way to work, you do it in the subway, (...) wherever you are, you can choose to be a citizen to put joy in our society. (...) a lot of clowns do this, they got their clown gear in their bag, they go to the hospital, go to a room change into their clown clothes, go too the child, often they don’t even go to the nursing stations and play with them, play with the child, great! Take of their clown clothes and go back home. For me they are wasting all this extra wonderful moments”. Tradução do autor para os fins desta pesquisa.

no caminho entre a recepção e o pronto-socorro três corredores longos nos quais se encontram uma sala de raio-X, uma sala de gesso, uma sala administrativa, uma sala de cirurgia e um laboratório, além de duas salas dedicadas a acomodação e alimentação dos agentes de limpeza e segurança do hospital.

Para também aproveitarmos ao máximo nosso trajeto e estabelecer **jogos relacionais**, ainda acrescentamos os corredores desde onde nos vestíamos até a recepção do hospital e o pronto-socorro, bem como a própria a recepção. Como na cidade, em que o ambiente permeia com seus sentidos e símbolos a **zona de brincadeira** e potencializa as relações com público e com o parceiro ou parceira, nós construímos uma relação análoga com o hospital, porém muito particular daquele espaço que visitávamos semana a semana.

Nós desenvolvemos uma conexão específica com cada parte do percurso até o pronto-socorro e no próprio pronto-socorro, com os pacientes regulares e com a equipe que compunha o local. A equipe de limpeza, por usarem uniformes azuis, eram os *smurfs*. Os pontos de higienização de mãos eram butiques de perfumaria de diferentes marcas, a depender da qualidade do produto em seu interior e de onde ele estava localizado no hospital. A copa, que tinha o nome de Ipanema²¹ em sua placa, era nossa praia. O setor de radiografia, por ser refrigerado, era a Dinamarca. Os corredores que ligavam recepção e o pronto-socorro eram recheados de perigos. Abismos nas rachaduras do piso, precipícios nos vãos de ventilação do teto. O hospital continha um mundo que eu e minha dupla criamos e pelo qual conduzíamos visitantes, pacientes e funcionários como guias. O pronto-socorro era nosso mundo próprio e nossa ação durante as quatro horas de visitação era a de interagir com o que nele conhecíamos e descobrir novos lugares e pessoas para guiar através dele.

Em comparação, meu trabalho no Hospital Regional de Samambaia era mais amplo, vagueávamos por outros setores. Então, apesar de cumprirmos os mesmos princípios, os mundos eram sempre outros. Eu atribuo essa amplitude a liberdade que tínhamos de atuar em qualquer área do hospital. Nós íamos da administração à cantina e depois aos leitos, passando pela UTI e pela sala dos médicos. Os **jogos relacionais** criavam **zonas de brincadeira** por todo o hospital e nós seguíamos o fluxo, conduzidos pelo que nos acontecia. Era uma descoberta semanal de outros mundos, levante a levante. Já no Hospital Regional da Ceilândia, não.

Nós nos responsabilizávamos por sermos os guias e os atravessamentos, os desafios à não-antecipação, a permanência no estado de reação estavam em descobrir uma coisa única

²¹ Ipanema é o nome da empresa terceirizada que promovia segurança e limpeza ao Hospital Regional da Ceilândia na época de minhas visitas.

daquele dia, mesmo que ela também estivesse sempre ali. A descoberta de algo novo em nosso mundo inventado.

Figura 17 – Visita ao Hospital Regional da Ceilândia com Rosemeiry Carvalho, a palhaça Chiclete, pelo grupo Sagrado Riso em Ceilândia – DF



Fonte: Fotografia de Caroline Dantas - Acervo do grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso. Ano: 2017

A ideia de conduzir as pessoas a outros mundos e transformá-las também é expressa por Sue Morrison quando esta expõe o que seria para ela **A Jornada do Palhaço**, ou em inglês *The Clown's Journey*. A Jornada do Palhaço acontece desde sua entrada até a saída de cena e está dividida em quatro fases ou quatro momentos.

1. **Se Apresente.** Permita-nos, o público, olhar para você.
2. **Transporte-me para o seu mundo.** Olhe para nós, o público, para que possamos compartilhar o que está se passando e para entrarmos no seu mundo, em sua experiência, com você.
3. **Transforma-me.** Afete-me. Toque-me. Comova-me. Torne-me consciente de algo que não estava consciente anteriormente ou me lembre de algo que eu sabia, mas havia esquecido.
4. **Devolva-me ao meu mundo com uma nova consciência.** Complete a jornada por mim. Deixe algum espaço teatral para que eu volte para meu mundo com um outro saber.²² (COBURN & MORRISON, 2013, p.97-98).

²² No original:

- “1. **Present Yourself.** Let us, the audience see you.
2. **Bring Me Into Your World.** See us, the audience, so that we can share what is happening and stand in your world, your experience, with you.
3. **Transform Me.** Affect me. Touch me. Move me. Make me aware of something I wasn't aware of before or remind me of something that I had known but had forgotten.
4. **Bring Me Back To My World With A New Awareness.** Complete the journey for me. Leave me theatrical space so that I can return to my world with my new knowledge”. Tradução do autor para os fins desta pesquisa.

Em nosso contexto fazíamos algo como o que Morrison propõe. Estávamos no hospital, disponíveis e estabelecendo relações; conduzindo as pessoas semana a semana para dentro do mundo que criamos; mostrarmos para pacientes e acompanhantes, médicos, enfermeiros, técnicos, agentes de segurança e limpeza, gestores, todo esse mundo fantástico, a possibilidade de ver além da crueza do contexto do pronto-socorro; deixávamos como rastro da intervenção a possibilidade de ambos os espaços coexistirem, do hospital e da equipe terem outro significado, outro espaço afetivo. Assim, nas visitas cumpríamos com os quatro momentos da Jornada do Palhaço.

A metodologia de Morrison é pensada para o palhaço no teatro, ou teatro de palhaço, *clown theatre* (COBURN & MORRISON, 2013, p. 15). Ao nos apresentarmos em hospitais, nós transformávamos os usos do espaço, pois passava de um hospital a algo híbrido, aberto. Uma camada surgia para o espaço que não havia nele anteriormente, não necessariamente um espaço de teatro, mas uma zona em que o jogo, assim como no teatro é possível de acontecer. Intervir enquanto palhaço ou palhaça no hospital aponta para a transformação da visão dos que compartilham com os palhaços e palhaças da intervenção. A nova consciência ou o reconhecimento do qual escrevem Morrison e Coburn já está na visão sobre o espaço e seus usos.

Não que fosse nossa única proposta, ou nosso tema. Mas ao transformar o hospital em um espaço de jogo, em uma zona de brincadeira, era tácito em nossas propostas. Enquanto brincávamos ali, por não sermos membros comuns da comunidade hospitalar, por exercermos uma função externa à do hospital, propiciávamos outra função ao espaço, furávamos o hospital com a brincadeira. E essa complexificação do espaço após a subversão dos usos permite uma nova consciência sobre o próprio espaço.

Do mesmo modo que nas saídas de rua, abríamos possibilidades de **jogos relacionais**, transformação e reconhecimento do ambiente, instalando neles **levantes** fundadores de momentâneas zonas em que a brincadeira era possível e que, após as visitas, rastros dessa zona convidavam a reflexão do uso do espaço, zonas em que nosso mundo criado sobrepunha instantaneamente o espaço do hospital e que, na regularidade das ações, acrescentavam significados a ele.

Como em um sistema que, após uma interferência caótica, uma flutuação, se reorganiza para abarcar o acontecimento, se reconfigurando em um sistema mais complexo, capaz de abarcar a flutuação (REWALD, 2005) sobre a qual escreve o dramaturgo brasileiro Rubens Rewald. A presença dos palhaços e palhaças, bem como os mundos criados por eles

em hospitais complexifica os sistemas simbólicos, afetivos, sociais, políticos do hospital, abarcando novas possibilidades do entendimento do ambiente e dos usos dele.

Encontro consonância com esses e outros apontamentos da minha experiência no ambiente hospitalar em um importante trabalho de pesquisa sobre a atuação de palhaços e palhaças visitadoras intitulado *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*, escrito em contexto de dissertação de mestrado pela atriz pesquisadora brasileira Ana Elvira Wuo (1999), a palhaça Dolores Dolarria.

Entre outras coisas, Wuo escreve sobre a transformação do ambiente. Assim como na minha vivência narrada sobre a transfiguração dos corredores e pronto-socorro do Hospital Regional da Ceilândia em que surgem personagens, espaços, obstáculos, ela também percebe a transformação do ambiente hospitalar em outros ambientes possíveis durante suas visitas. Wuo enxerga o uso do hospital e das coisas que nele existem enquanto local originário para a criação de “um espaço para a manifestação do lúdico” (WUO, 1999, p.62), no qual:

Uma das características do trabalho desse clown é a proximidade com o espectador e nisso há uma alteração também no seu trabalho técnico para estar atuando de acordo com a questão espacial. Portanto alterar está diretamente ligado a aspectos subjetivos, em que atriz-pesquisadora-clown com seu corpo, imaginação, questionamentos, orientação, técnica e criatividade altere o ambiente quando necessário. Existe um universo estético imaginário de sentimentos e emoções sendo utilizado como princípio para fazer com que a arte do clown transforme o espaço concreto do hospital e recrie para o seu espectador (WUO, 1999, p. 103).

Wuo, assim como em meu trabalho, percebe que a ação do palhaço e da palhaça, em sua técnica, corpo, criatividade, imaginação, questionamentos, orientação, com o universo estético imaginário de sentimentos e emoções que carrega altera o ambiente, transitando de um espaço concreto para um espaço artístico que o palhaço ou palhaça oferece para o seu espectador. É nessa transição entre o espaço concreto para o espaço artístico, na intervenção desse universo estético imaginário que se instala a zona na qual a brincadeira se torna possível.

Wuo atribui a necessidade de transformação do espaço a fatores de expectativa, como a proximidade física entre palhaços, palhaças e público. Eu, por minha vez considero a transformação do espaço como uma produção da intervenção. Apesar de concordar que a falta de um espaço próprio dedicado à apresentação dos números exige uma adaptação do palhaço e da palhaça no espaço, bem como considero a importância das alterações necessárias na aproximação entre palhaços e palhaças com o público, pontuo que a intervenção de palhaços e

palhaças produzem no hospital uma **zona de brincadeira**, que a flutuação causada na intervenção acresce o sistema dos sentidos que os **levantes** estabelecem.

Considero que a recriação do espaço concreto feito pelo palhaço ou palhaça no hospital é um resultado da jornada que este faz junto com o público para outros mundos imaginados como o do meu relato ou para o espaço artístico na análise de Wuo. Na intervenção surge a camada da zona de brincadeira para o qual palhaços e palhaças transportam o público em uma jornada em que, conforme descrevem Coburn e Morrison, o público se transforma e da qual retorna com outra consciência ou reconhecimento de algo esquecido. Tal jornada também reflete na produção de conscientização sobre o ambiente, no caso o espaço concreto do hospital.

É um aspecto especialmente importante nas visitas em hospitais, uma vez que, ao contrário da rua, vista como caótica e propícia a intervenções de palhaços e palhaças desde que estes ou a própria rua existe, a imagem associada ao hospital é de um ambiente de ordem, de um ambiente asséptico, impessoal, procedimental, de imobilidade e cerceamento. Um ambiente em que os corpos estão sobre a orientação e contenção coreopolicial das profilaxias, do biopoder, das tecnologias e procedimentos médicos, e sobre a qual a reorganização coreopolítica do palhaço e da palhaça vai intervir em um caminho de humanização. Sobre o assunto os médicos e pesquisadores brasileiros Luiz Antonio Bettineli, Josemara Waskiewicz e Alacoque Lorenzini Erdmann escrevem:

Convivemos com frequência em ambientes pouco humanizados, cujo funcionamento é quase perfeito quanto à técnica, porém desacompanhado, muitas vezes de afeto, atenção e solidariedade. As pessoas deixam de ser o centro das atenções, com facilidade, transformadas em “objeto” do cuidado e fonte de lucro, perdendo sua identidade pessoal, e ficando dependentes e passivos, à espera do “poder científico” que os profissionais de saúde julgam ter. Isso repercute no ambiente hospitalar, transformando-o em um ambiente tecnológico, onde os equipamentos são facilmente reverenciados e adquirem vida e as pessoas são, por isso, coisificadas (BETTINELLI et al, 2003. p.234).

O papel dos palhaços e palhaças é o de propor outro caminho para o ambiente hospitalar que não a coisificação das pessoas. A ação de palhaços e palhaças é humanizadora quando estes demonstram suas vulnerabilidades. Eles não apenas sentem, mas as entregam, como presentes. Com isso recuperam as identidades, a unicidade de cada experiência. Palhaços e palhaças em ação, ou o estado de *clown*, para o ator e palhaço brasileiro Ricardo Puccetti, o palhaço Teontônio, é “um estado de afetividade, no sentido de ‘ser afetado’, tocado, vulnerável ao momento e as diferentes situações” (PUCETTI *apud* FERRACINI, 2006, p.138). Eles se permitem afetarem-se pelo ambiente em que estão e se abrem para a relação a partir daí, de suas fragilidades, da demonstração de sua completude humana.

Em ambientes como o hospital, em que a vulnerabilidade das pessoas hospitalizadas é tida como um dado, palhaços e palhaças redimensionam, ao mesmo tempo trazendo a pessoa para o centro, permanecendo com quem está com eles em sua vulnerabilidade e dando passagem para que outras emoções e sensações possam participar no ambiente hospitalar. Como descrevem Sue Morrison e Veronica Coburn:

O Palhaço. Como palhaço entenda a unidade singular de humanidade. Ela deixa-nos visíveis e revela nossas vulnerabilidades, nossas fraquezas, os nossos medos, nossas alegrias, nossas invejas deploráveis, nossos desejos e fracassos. Nossa beleza. Nossa humanidade. Nossa vergonha. E permanecendo permeados de nossa humanidade à mostra, permanecendo em nossa vergonha, precisamos descobrir como nós, individualmente, podemos servir aos outros sendo assustados, engraçados, poderosos, ridículos, embaraçosos e/ou visionários²³ (COBURN & MORRISON, 2013. p. 13)

São palavras poderosas do que significa para mim humanidade quando se fala de palhaçaria, sobretudo em um contexto hospitalar. A intervenção dos palhaços e palhaças é integradora. Eles se abrem para quem está com eles em tudo o que são. Eles permitem que mesmo as pessoas em situação de maior vulnerabilidade se vejam neles, com isso se reconheçam e reconheçam em outros membros do ambiente hospitalar aspectos novos ou esquecidos. Têm a possibilidade de mesmo ali se divertirem, darem vazão aos seus sentimentos, felizes e tristes, à sua completude.

Esse é o desafio da palhaçaria, servir em sua inteireza, doar-se enquanto humano, enquanto igual, dotado também de suas vulnerabilidades, para dar reconhecimento e pertencimento ao local estéril e asséptico associado à imagem do hospital. Mover o hospital para a integração de todos os elementos que compõem o ambiente, para quem está nele se reconheça a partir da jornada que o palhaço ou a palhaça conduz. Eles se mostram em sua inteireza, sua luz e sua sombra como os dois lados de sua máscara. Para quem os vejam também possa reconhecer em si e em tudo a possibilidade da alteridade. Ao expor o ambiente, ao redimensioná-lo em seu jogo, o palhaço ou a palhaça estende essa inteireza também para o espaço. Ele integra a flutuação da brincadeira com o local originário, ampliando sua complexidade. Dando um sentido maior para o local em que ambos convivem.

Tomar o hospital em um **levante** como uma **zona de brincadeira** relembra a completude de seus aspectos humanos, da permissão para que também exista caos no espaço,

²³ No original: “The Clown. For clown read singular unit of humanity. It makes us visible and reveals our vulnerabilities, our foibles, our fears, our joys, our petty jealousies, our desires and fallings. Our beauty, Our humanity. Our shame. And Standing amidst our displayed humanness, standing in our shame, we must then discover how we, individually, can serve people by being scared, funny, powerful, ridiculous, shameful and/or visionary”. Tradução do autor para os fins da presente pesquisa.

que o mito da unidade entre os opostos que habita o humano se complete. Mais uma vez a integração é algo próprio da ação de palhaços e palhaças. Contrabalança a impessoalidade, convida à mobilidade e à liberdade dos corpos. É na transfiguração de espaço concreto em espaço artístico, em zona de brincadeira, que o palhaço e a palhaça promovem a humanização do ambiente hospitalar. E no espaço deixado depois da visita reside a possibilidade de integração de aspectos humanos relegados, transformando as imagens e relações presentes no ambiente. Uma visão outra, mais complexa do que é um hospital. Hospital não apenas como um lugar para alojar doenças, mas um espaço de trocas humanas de “felicidade, graça, amor, criatividade, cooperação e consideração”, as seis qualidades que, segundo Patch Adams são necessárias para ser um instrumento ou ambiente de amor e cuidado²⁴.

2.3 O público como parceiro: Duplas, trios e bandas

Como já comecei a esboçar, o modo como eu e minhas duplas conduzíamos as visitas me mostrou apontamentos similares aos que elenquei nas saídas de palhaço na rua – foco nas relações com a dupla, com o público e com o ambiente, muitas vezes tornando o público em parceiros de cena; criação pelo estado de reação e ampliação do repertório da máscara no saber da experiência, que exige construção lenta e relacional e presença; transformação dos espaços, criação de zonas de brincadeira –. Sobre a relação do *clown* ou palhaço com a dupla e o público, Ana Elvira Wuo (1999, p. 26) escreve:

Utilizamos a ‘relação clássica do branco e augusto’ na relação com as crianças hospitalizadas e a representação de Monsieur que é feita no picadeiro. Como o clown vive em banda, precisa da relação com o outro. No hospital, o clown solitário vai começar com os mesmos princípios que fazem parte, também, da sua herança, buscando na criança a mesma relação de dupla.

Na definição oferecida por Burnier de saída de palhaço, este escreve sobre a “relação clássica do branco e augusto”, das duplas, nas saídas. Wuo escreve sobre ela nas visitas. Ela realizava sozinha as suas visitas ao hospital, buscando a relação de dupla com a criança hospitalizada. Já as visitas hospitalares do grupo Sagrado Riso eram em duplas pré-definidas, o que dispensava a necessidade de estabelecer com o público a relação de dupla cômica,

²⁴ Para mais: <https://www.patchadams.org/>. Acesso em 18/09/2019.

mesmo que em alguns momentos formássemos trios²⁵, quartetos, e até uma banda²⁶ inteira, principalmente com os amigos da limpeza, os tais *smurfs* e *smurffetes*.

Porém, em minhas saídas na rua faço o mesmo que Wuo, buscando a relação de jogo com os transeuntes, comerciantes, seguranças e garis. Wo, assim como eu, toma alguém que a assiste em um primeiro momento para ser sua parceira ou parceiro de jogo. Na seguinte passagem ela nos mostra como o palhaço ou a palhaça torna um espectador ou espectadora em agente participativo do jogo.

O clown quando atua – se relaciona com o espectador – é clown ativo e o espectador é o agente passivo. Ao abrirmos o espaço para a participação do espectador, então essa participação do espectador terá dois praticantes ativos, e, se houver um terceiro elemento, ele poderá ser passivo e, se entrar na relação com esses dois primeiros, passará a se integrar na atividade como um jogo esportivo (WUO, 1999, p. 42).

²⁵ A formação de trios ou trincas em palhaçaria também é um formato bastante reconhecido, imortalizado pelo trio Os três patetas no cinema e pelos irmãos Fratellini no circo europeu. Os trios introduzem uma terceira figura, o *contre-pitre* ou contra augusto, entra em relação com o branco e o augusto. O *contre-pitre* faz um intermédio, entre augusto e branco. Para Burnier (2009, p.216) “(...) nada mais é do que o chefe, puxa-saco e o idiota, ou ainda o branco, o augusto e o anão”. Já Mario Fernando Bolognesi em um artigo intitulado **Contra Augusto**, se aprofunda no universo dessa terceira figura e coloca que o contra augusto vai transitar entre um e outro. Entre a tese do branco e a antítese do augusto o contra augusto surge “(...) como uma espécie de síntese dialética da oposição original entre o Branco e o Augusto” (BOLOGNESI, 2013. p. 90). Não que ele encerre a oposição, mas, ao contrário, carrega em si características de ambas as partes, dando vazão ora a uma, hora a outra e adicionando nuance ao jogo.

²⁶ Banda é a forma como se organizavam os bufões, palhaços ancestrais, para viver e se apresentar. Como modo de apresentação, Burnier diz: A banda de Bufões funciona como um coro grego, como se cada bufão fosse parte de um único organismo. Ela cria uma cultura e uma identidade próprias, com regras estritas, linguagem específica e papéis bem definidos dentro da banda. Existem em toda banda um líder, seu braço direito (o puxa-saco do chefe) e um idiota. Existe, também, a figura da pessoa externa à banda, uma pessoa “normal”, que atua como autoridade máxima a ser questionada e respeitada, a qual o bufão trata com irreverência e medo (BURNIER, 2009. p.216)

Figura 18 – Visita ao Hospital Regional da Ceilândia com Rosemeiry Carvalho, a palhaça Chiclete, pelo grupo Sagrado Riso em Ceilândia – DF



Fonte: Fotografia de Caroline Dantas - Acervo do grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso.

Assim, tanto em dupla, como no meu caso nos hospitais, quanto sozinho ou procurando sua banda, como no caso de Ana Elvira Wuo no hospital Boldrini no qual conduziu sua pesquisa, palhaços e palhaças integram em seus jogos os espectadores, conduzindo-os para seu mundo próprio e transformando-os, quando há relação e abertura para o encontro. Nas saídas de palhaço na rua em que intervenho sozinho assim como Wuo fez nos hospitais, também procuro integrar os espectadores em uma proposta direta para participação, procurando a cumplicidade, partilhando com eles o que me passa, abrindo espaço para que eles interajam comigo e sejam minhas parceiras e parceiros de jogo.

Palhaços e palhaças abrem espaço para a participação de outro jogador e o espectador ou espectadora que se engaja no jogo se move do espaço de expectativa para um lugar de protagonismo ou antagonismo na ação, a depender de sua função assumida. Protagonismo e antagonismo se referem à função que se assume em relação à ação, *agon*. Se for quem propõe as ações, se conduz o jogo, normalmente papel do branco, está à frente dela, *prot*. Se refreia, contradiz, atrapalha a ação, como normalmente o faz o augusto, então, ao contrário, *ant*.

Figura 19 – Visita ao Hospital Regional de Samambaia com Natália Takano, a Palhaça Espaguety, pelo grupo Sagrado Riso em Samambaia – DF



Fonte: Fotografia de Caroline Dantas - Acervo do grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso. Ano: 2017

Ainda é possível haver no trabalho em duplas, momentos de ação em que cada palhaço ou palhaça estabelece relação ou relações com pessoas diferentes no público, formando conjuntos maiores. Como em um jogo esportivo em que muitos jogam, conforme descreve Wuo, assim se formam bandas de palhaços e palhaças. A quantidade de pessoas vai depender da ação que está ocorrendo e do número de pessoas que cada palhaço consegue engajar nas ações.

No caso da imagem da figura 19 éramos seis em um elevador. Enquanto eu brincava com as duas enfermeiras da direita, minha dupla trazia para o jogo a enfermeira e a técnica da esquerda. Entre nós o foco estava em incluí-las, para que juntos realizássemos a ação de sair daquele local apertado. Éramos seis pessoas em um jogo de palhaçaria, em que todos nós participávamos ativamente. Nós atrapalhando, e elas conduzindo as ações para sair. Ali, estávamos todos em um mesmo jogo relacional.

O trabalho do clown do hospital corresponde a um processo iniciático com os pacientes. O processo significa buscar a plenitude da humanidade, a revelação da pessoa e dos aspectos pessoais. A iniciação do clown das crianças é diferente da

iniciação do adulto; não é para coloca-las em situação de ridículo. [...] Ela encontra seu clown em situação de brincadeira, no qual transformar-se num outro é divertido com a possibilidade de esquecer seus problemas, sua doença e estar no hospital (WUO, 1999, p. 28).

Para nós era importante também revelar a pessoa, conduzir a busca da plenitude da humanidade da qual fala Wuo em todos e todas que encontrávamos no hospital e não apenas em quem está hospitalizado. De encontrar em todas as relações momentos maravilhosos, como disse Patch Adams. Essa é uma diferença entre nosso trabalho e o de Ana Elvira Wuo. Outra importante diferença entre o trabalho que realizei e o de Wuo é que nós não trabalhávamos com crianças. O trabalho de Wuo foi todo feito tendo o tratamento infantil como base de pesquisa de campo.

Se as crianças não se iniciam se expondo ao ridículo, na situação acima do elevador estávamos convidando as enfermeiras e técnica a expor suas faces ridículas, submetendo as figuras de autoridade dentro da comunidade hospitalar ao ridículo para que assim elas reconhecessem a sua humanidade enquanto palhaças. Para que elas tivessem liberdade de brincar e que fossem vistas brincando. Para que se vissem pessoas em meio à brincadeira e assim também esquecer seus problemas e de estar no hospital como espaço de partilha que é, como pode ser.

2.3.1 Brancos, augustos e o poder

No estudo de caso realizado por Ana Elvira Wuo, ela conduziu um processo de iniciação ao palhaço com crianças hospitalizadas que por meio da brincadeira encontram seu próprio palhaço ou palhaça. A palhaça iniciadora visitadora vai, ao mesmo tempo, brincando e entendendo as potencialidades de relação que a criança a oferece. Faz sentido no contexto hospitalar, em que encontramos recorrentemente as mesmas pessoas ali. Já em saídas na rua, muitas vezes não há tempo para aprofundar a sondagem, então a relação que se estabelece é com quem está disponível no curto tempo que palhaços, palhaças e público partilham.

Vejo que em ambos os casos e também no meu trabalho no ambiente hospitalar, quando incluíamos alguém em relação de parceria, a forma de incluir algo ou alguém como parceiro ou parceira de cena está nas dinâmicas de poder estabelecidas pelo palhaço ou palhaça. Dario Fo dá especial atenção às dinâmicas de poder entre palhaços e palhaças. Este escreve:

Realmente, a questão que [palhaços e palhaças] abordam constantemente é saber quem manda, quem grita. No mundo dos *clowns* só existem duas alternativas: ser dominado, resultando no eterno submisso, a vítima, como acontece na *Commedia dell'Arte*; ou dominar, assim surge a figura do patrão, o *clown* branco (o Louis), que já conhecemos. É ele que conduz o jogo, que dá as ordens, insulta, manda e desmanda. E os Toni, os *pagliacci*, os Aguste lutam para sobreviver, rebelando-se algumas vezes... mas, normalmente, se viram (FO, 2004, p. 305).

O jogo da dupla cômica está então centrado em uma diferença de função em que um domina e outro é dominado. Mas se a diferença se perpetuasse, se a insurgência e a transição de quem manda fosse impossível, não haveria um conflito. Então instaura-se uma disputa e nela há a possibilidade de quem foi sempre dominado, de modo inesperado, “vire o jogo”, tome o centro da situação, que o poder se inverta. Essa virada geralmente é executada pelo augusto e celebrada pelo público. Burnier cita o escritor Equatoriano Jorge Enrique Adoum que afirma que “a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o augusto.” (ADOUM apud. BURNIER, 2009, p. 206). Constroem juntos então, público e palhaços ou palhaças, por meio do reconhecimento e identificação a dinâmica de poder própria do jogo, em que alguém manda e outro obedece até que a situação mude.

Do mesmo modo que acontece nas saídas na rua, o público nas visitas hospitalares que realizei se distribuía por todo o hospital, não estava concentrado em um único espaço de apresentação, de forma que as ações eram fragmentadas. Em algumas áreas, como no ambulatório ou mesmo na recepção, o público mudava com o movimento do atendimento ou ainda conforme eu e minha dupla caminhávamos, mudávamos de leito, de ala, de parte do hospital. A cada novo lugar nós encontrávamos outras pessoas e estabelecíamos outras relações. Havia pessoas que encontrávamos regularmente e outras que não víamos mais, tanto na equipe de trabalho do hospital quanto entre as pessoas hospitalizadas. Porém no hospital há um maior controle dessa circulação de público.

Se na rua o que acontece é um encontro entre passantes, no hospital a maior parte das pessoas com quem eu interagia eram pacientes ou a equipe hospitalar que atendia uma ala definida. Nós nos encaminhávamos até eles e conhecíamos a maioria deles. Não eram encontros casuais, mas uma visita a um espaço familiar, com muitas pessoas conhecidas. Sabíamos, por exemplo, quem nos recebia de maneira aberta e onde entrar com maior cuidado. Conhecíamos as normas do hospital, sabíamos quais regras podíamos subverter e quem poderia subvertê-las conosco.

Apesar de algo semelhante acontecer quando eu preparava as *Invasões Bárbaras*, em que a partir das saídas no Setor Comercial Sul eu conhecia os ambientes, as pessoas e as

convenções dos locais, hospitais são ambientes mais regrados e a permanência de palhaços e palhaças estão condicionadas ao cumprimento dessas regras. Também possuem menor circulação de pessoas e menor rotatividade se comparadas com as ruas. Sendo assim é mais simples determinar as dinâmicas e, sobretudo as dinâmicas de poder baseado na hierarquia hospitalar. A partir daí, ao estabelecer os jogos relacionais direcionávamos quem nos jogos eram os potenciais brancos e augustos quando se toma o público como parceiro.

No caso de Wuo, a dinâmica de quem manda e quem obedece - branco e augusto - era interessante porque permitia que a criança ao assumir a posição do branco se apoderasse de sua angústia e da situação a que estava acometida. Wuo (1999) percebeu então a importância de se colocar como augusto. Estando augusto, ela oferecia a parte do controle e centralidade para quem normalmente está à margem do controle sobre seu corpo, constantemente manipulado durante o tratamento.

Muitas vezes, seja em dupla, como em minhas experiências no hospital, ou só, como intervenho na rua, a dinâmica de poder pede que mudemos de função – branco e agusto - a depender da situação. Isso significa não ser sempre branco ou augusto, mas permitir encontrar o que somos em relação. No atendimento hospitalar que não envolve apenas crianças, mas pacientes e equipe médica, colocar um médico como último na hierarquia, ordenado pelo palhaço branco e pelo augusto, subverte uma hierarquia tácita do hospital. Ela pode ou não ser recuperada a depender da revelação do lado augusto do médico, de sua inocência e conquista de identificação.

Jogar com a equipe médica para além do desejo, surgiu como uma necessidade. Eu e minhas duplas percebemos durante as visitas que quando a equipe médica estava fechada para as relações por algum ocorrido do hospital, um óbito, um aborto, alguma situação delicada e de difícil trato, isso refletia na abertura dos pacientes. O mesmo acontecia quando a equipe estava disponível para os jogos. Os pacientes também tinham maior disponibilidade. Ao ponto que eu e Natália passamos a manejar nosso tempo para intervir de modo equivalente com a equipe médica e com os pacientes no Hospital Regional de Samambaia.

Se, por um lado, palhaços e palhaças em visitas hospitalares em seus êxitos podem promover o enaltecimento e empoderamento da pessoa doente, por outro podem flexibilizar a hierarquia do hospital ao rebaixar o médico e o corpo de cuidadores. Promovem assim o reconhecimento de todos no campo comum do humano, de relações livres e mais familiares, mais próximas, desprovidas da fixidez de barreiras hierárquicas. Assim, por outro caminho iniciamos nos hospitais o **levante**.

Tais ideias de inversão hierárquica e rebaixamento, centralizando os de maior vulnerabilidade e recondicionando a todos no reconhecimento da comunidade, remetem à **carnavalização** (Bakhtin, 1999). O conceito de Bakhtin tem sua origem nos carnavais medievais europeus. Sendo o carnaval *locus* privilegiado para a inversão, onde se coloca o marginal, o excluído, no centro simbólico da festividade e como espaço em que os indivíduos se diluem em uma coletividade, em que se abandonam na unidade. Ao instalar uma **zona de brincadeira**, assim como na Zona Autônoma Temporária, vale lembrar que estamos deixando que o carnaval escape de sua data no calendário, para ressurgir em outros momentos imprevistos e em outros espaços, inclusive os hospitalares.

As ações do palhaço ou da palhaça ao rebaixar o médico, lembrar o médico de seu corpo, de sua humanidade, de sua falibilidade, de sua inocência, assim como ao colocar no centro simbólico, no controle de seus corpos e da situação os de menor ação dentro do ambiente hospitalar, as pessoas hospitalizadas, podem promover a **carnavalização**, uma maior unidade pela flexibilização na hierarquia hospitalar, ao mesmo tempo um levante, uma transformação na percepção do ambiente.

Unificam o ambiente em de forma a flexibilizar em algum nível a hierarquia durante a **zona de brincadeira**, em que não existem detentores do saber e do poder da saúde e doentes vulneráveis e frágeis, mas sim humanos em um momento de encontro em suas vidas.

Outra observação acerca da **carnavalização** tem relação com o término do carnaval e no caso das **zonas de brincadeira**, com em seus efeitos após o fim da intervenção. A passagem do carnaval aponta uma possibilidade de unidade mais profícua e longeva para a comunidade. O mesmo acontece após uma **flutuação** em um sistema estável. Integrada a flutuação o sistema se organiza de maneira mais complexa. A possibilidade de o hospital ser visto como espaço de relação entre pessoas é uma possível resultante após a reorganização a partir da intervenção curta promovida pelos palhaços e palhaças.

As intervenções no hospital recondicionam relações das pessoas hospitalizadas com suas próprias ações, corpos e mesmo recuperam seu controle sobre sua angústia, e caminham para humanizar o ambiente hospitalar, para lançar um olhar sobre o hospital enquanto espaço comunitário de encontro entre humanos. E ainda podem carregar a esperança de um porvir. Do que sobra após o término da visita, do resíduo nas memórias dos que se abriram para ver o hospital de outra forma em um **levante**. Nas dinâmicas de poder instauradas pelos palhaços e palhaças também pode existir reside a reflexão sobre o poder, sobre as possibilidades de uma nova ordem, mais familiar, humana, comunitária, saudável.

Palhaços e palhaças ao tornar pacientes e médicos parceiros em relação, ao tornar membros da comunidade hospitalar momentaneamente como brancos ou augustos nos jogos em visitas, em um ambiente que é muito regrado em seus procedimentos de profilaxia, de conduta, de acesso e que tem uma hierarquia muito clara, promovem a diversidade de olhares sobre o hospital, o que por sua vez pode ser refletido em consciência, esperança e saúde. Algo similar acontecia com o carnaval e suas resultantes. As festas na idade média “destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também” (BAKHTIN, 1999. p.85).

2.3.2 *Quem come, quem tem fome*

O que então orienta palhaços e palhaças em suas dinâmicas de disputas de poder? Ou ainda, o que direciona o **conflito** e nos diz qual a disputa estabelecida e a função de cada figura nela? Fo (2004, p. 305) explicita que a orientação, a direção do jogo seria dada pela fome. Segundo ele “Os *clowns*, assim como os jograis e os cômicos *dell’arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de identidade, de poder”.

Encontrar o que falta, qual a fome daquele ambiente, encontro ou situação nos ajuda a estabelecer as funções e estruturação no jogo relacional, sobretudo quando o jogo é improvisado, tendo o público com parceiro. Como acontece no trabalho de Wuo, em que o que é necessário para que as crianças com câncer se apoderem de seus corpos, que sejam elas a estar no controle. Essa é a falta, a fome desses meninos e meninas. Então ela entra na relação como augusto, dando-lhes espaço para, como branco, serem eles quem mandam.

Ana Elvira Wuo (1999) busca o conceito psicanalítico de objeto transicional cunhado por Winnicott para falar da intervenção do clown junto às crianças hospitalizadas. Objeto transicional é um objeto pertencente à criança, provavelmente macio e dado a ela entre os dez e onze meses de idade, que ela trata de forma mais violenta e também mais amorosa, que mesmo sujo e malcheiroso, não seria lavado, ou jogado fora ou ainda dado a outra criança. Esse objeto é uma defesa contra a ansiedade, principalmente a ansiedade do tipo depressivo. “toda criança vive a dificuldade de relacionar a realidade subjetiva à realidade que pode ser compartilhada objetivamente” (WUO, 1999, p. 32). Sendo assim, na experiência de internação de crianças em hospitais, o palhaço ou a palhaça entraria como um objeto transicional, capaz de auxiliar na expressão da falta que acomete à criança no processo.

Os traumas causados por uma internação podem ser aliviados com a presença desse elemento que faz transição de aspectos negativos para positivos. O clown no meio hospitalar suscita os elementos necessários à busca de espaços internos e intermediários e internos alegres. Ele como objeto transicional representa para a criança a transição da angústia à alegria (WUO, 1999, p. 32).

Como augusto do pequeno branco, o palhaço ou palhaça se dispõe a agir como objeto transicional sobre a fome de expressão e de poder sobre o próprio corpo que a criança hospitalizada sente. Basta entender então como agir, como estabelecer os jogos com cada criança, que objeto transicional é que o palhaço ou palhaça deve ser para cada uma. Mais uma vez, algo a ser tratado com muito amor e também com muita violência. Esse rastreamento dos contornos de cada relação é feito na brincadeira pelo que a pesquisadora palhaça chamou de **contato-sonda**, em que o palhaço ou palhaça interage com o espectador, “(...) ao mesmo tempo, observando-o e procurando traçar o perfil cômico dessa criança” (WUO, 1999, p. 32).

Na minha experiência no formato das visitas hospitalares, o que orientava nossa ação era a fome de unidade na comunidade hospitalar. Para humanizar os hospitais, agir sobre a organização política era preciso carnavalizar, unificar equipe de cuidadores e pessoas hospitalizadas em sua humanidade. Então era preciso ser também branco. Para minhas duplas e eu era importante nivelar as hierarquias e rebaixar a equipe médica, assim como trazer as pessoas à margem para o centro. Isso era feito por meio da **carnavalização**, do **levantar** e da fundação de **zonas de brincadeira**.

Por sua vez, retiro do trabalho de Ana Elvira Wuo que esta percebe que a falta de controle das crianças hospitalizadas sobre os próprios corpos foi o apontamento necessário para que ela compreendesse que sua função na dupla cômica era a de augusto, permitindo que a criança, por meio dela, trocasse a dor pelo riso ou que o palhaço atuasse como objeto transicional entre a criança hospitalizada e a angústia desta criança.

Em meu trabalho nas saídas de rua, pela circulação constante do público, o tempo de contato disponível para o contato-sonda acontecer era mais curto, sendo necessárias percepções distintas das utilizadas nas visitas hospitalares. É preciso “*fazer fazendo*”. No momento da abertura entre mim e meu parceiro ou parceira improvisada é preciso reconhecer qual a fome para então estabelecer as dinâmicas de poder. É preciso saber no instante de abertura o que falta na situação para estabelecer quem mandará e quem irá obedecer.

É preciso então olhar para a posição que se ocupa, se é centralizadora ou marginalizada na relação. Se sou quem come ou se sou quem tem fome? Sou eu o arauto da violência ou o que preciso expor a violência que está presente nas relações? É essa a ponte

que realizamos em meio às **zonas de brincadeira**, pontes que transacionam aspectos excluídos para o centro, que discutem a violência e a fome exposta e sem lugar presencial. Para que essas mesmas questões sejam olhadas a cada intervenção e, quem sabe, assim como nas visitas hospitalares, a flutuação provocada proporcione um **levante** onde essas relações ganhem outro significado depois que a zona de brincadeira se mova ou dissipa.

Os dispositivos, os gatilhos de ativação das zonas de brincadeira expostos no capítulo um também auxiliam no contato-sonda. Eles nos ajudam a pensar as situações e figuras em dinâmicas de poder, que, a depender, o palhaço ou palhaça assume para rebaixar ou recentralizar o parceiro de cena. Assim se evidenciam as relações sociais estabelecidas e as possibilidades de reorganização a partir da intervenção, quando seu fim é elaborado ou a ação é interrompida na vigilância policial, que pode surgir do próprio parceiro, ou de alguém que sai do público para interromper a ação e reorientar o espaço.

Vale ressaltar o aparecimento na comparação entre os espaços do hospital e da rua, dos modos como se estabelecem as relações entre parceiros na dupla, trio ou banda, sendo essa relação de parceria previamente estabelecida ou improvisada em ação. Qual figura assumem os parceiros e parceiras durante os improvisos, a depender se conduzem ou atrapalham as ações. Também ressalto o direcionamento dado pela fome de cada um ou uma envolvido no **jogo relacional**, que estabelecem as dinâmicas de poder entre as figuras. Tal comparação aproxima os formatos, ao mesmo tempo define melhor as nuances entre os modos que cada um opera em seus diferentes contextos de apresentação.

2.4 O olhar do público como suporte : relação com o público

A participação do público não está condicionada a assumir um lugar de protagonista ou antagonista no jogo. O público tem com o palhaço uma sustentação do jogo nas relações estabelecidas. Como escreveu Lecoq (2010, p. 217), o palhaço “só pode viver com e sob o olhar dos outros.”. Ele não vive sem ser acompanhado pelo público. É nesse olhar do público, em suas reações, na companhia e conexão que estabelecemos entre palhaços, palhaças e público que está o cerne do jogo da palhaçaria. Também sobre o mesmo tópico, escreve Burnier (2009, p. 219) “O clown se alimenta dos estímulos que vêm de seus espectadores, interagindo com eles em uma dinâmica de ação e reação”. As reações do público asseguram o palhaço ou a palhaça de que estão com ele ou ela em sua jornada e os movimentam ou os auxiliam quanto a que direção tomar. Sabemos com o público se a fome presente na relação foi reconhecida.

Sue Morrison explica essa conexão entre palhaço e público de forma clara em algo que ela chama de *Clown Conversation*, ou conversa do palhaço, em tradução minha. *Clown Conversation* é uma ideia de conversa em que o palhaço ou a palhaça partem de si, se conectam ao público e com ele estabelecem uma partilha. Quando digo **conversa do palhaço** quero dizer que ela parte do palhaço, que é uma conversa que se estabelece a partir dele e não que pertence a ele.

A conversa entre performer e público acontece onde esses dois círculos [performador e público] se sobrepõe e a primeira coisa que precisa acontecer para a conversa começar é que o performador precisa ver o público. Realmente vê-los. Ver quem eles são, o que são, sua verdade e ser afetado por isso. Quando o palhaço entra com sua verdade ele se torna visível para o público. É tudo sobre o palhaço. Quando o palhaço vê o público o que está acontecendo se torna sobre eles também. A experiência é partilhada. O público reconhece sua humanidade na do palhaço e o que quer que esteja acontecendo não é apenas sobre o palhaço, mas também sobre o público. Algumas vezes pessoas falam sobre o palhaço como humanidade refletida, mas para mim a ideia de reflexo é artilosa, porque um reflexo ricocheteia. Palhaço não é sobre algo que ricocheteia. É sobre conexão. É sobre reconhecimento. É sobre algo sendo partilhado²⁷ (COBURN & MORRISON, 2013. p. 83).

²⁷ No original: “The conversation between performer and audience happens where these two circles overlap and the first thing that must happen for the conversation to commence is the performer must see the audience. Actually see them. See who they are, what they are, their truth, and be affected by that. When the clown enters in truth they are visible to the audience. It’s all about the clown. When the clown sees the audience it becomes about them too. The experience is shared. The audience recognize their own humanity in that of the clown and now whatever is happening is not just about the clown but it is also about the audience. Sometimes people talk about a clown as reflecting humanity but for me the idea of reflection is tricky because a reflection bounces off. Clown is not about something bouncing off. It’s about connection. It’s about recognition. It’s about something being shared” Tradução do autor para fins da presente pesquisa.

Figura 20 – Apresentação no aniversário do Hospital Regional de Samambaia pelo grupo Sagrado Riso, em Samambaia – DF



Fonte: Fotografia de Caroline Dantas – Acervo do grupo de Circo e Teatro Sagrado Riso. Ano: 2017

Essa partilha e a atividade do público não estão atreladas à intervenção do público como jogador em cena, mas muitas vezes, de ser olhado e olhar de volta, da conexão necessária para a relação, da risada do público, que não nos serve como um fim, mas como um indicador de que o caminho está sendo percorrido em conjunto. O mesmo vale para o choro, a surpresa, o espanto, a alegria e o nojo. A reação do público indica que a conversa do palhaço está animada. Como escreve Bergson “a comicidade nasce quando sociedade e pessoa, liberadas do zelo da conservação começam a tratar-se como obras de arte” (BERGSON, 2007, p. 15). A arte da palhaçaria acontece nesse reconhecimento entre palhaço ou palhaça e público e na liberação do zelo da conservação, na movimentação dos afetos. Quando não está acontecendo, ao contrário, cabe ao palhaço saber olhar e perceber. Também é parte saber quando não há conversa. Olhar para o público e receber o olhar de volta, ver e ser visto. A partir daí, desde dentro, estabelecer uma conexão. É assim que palhaços e palhaças vivem no olhar do público como nos fala Lecoq.

Nos hospitais, devido às condições de algumas pessoas muitas vezes o que podemos ter é essa conexão de olhares. Rir pode abrir pontos, ou simplesmente ser impossível. Quando eu e minha dupla Natália Takano ou a palhaça Espaguety Gazella de Souza e Cruz fomos convidados pela equipe do Hospital Regional de Samambaia a visitar em suas residências os

pacientes impossibilitados de estarem internados, um senhor com a capacidade respiratória bastante comprometida precisava soprar um balão como parte dos exames conduzidos pelos médicos e enfermeiros. Eu e Natália sempre carregávamos balões conosco e desenvolvemos um jogo com os médicos em que eles também tinham que soprar para provar suas capacidades antes de testar a dos outros. Ao assistir a cena, o senhor não conseguia rir, mas nos acompanhava com o olho sacudindo o corpo em um tremor pequeno, que aos poucos eu compreendi como um riso. Gargalhar para ele era impossível, mas ele sacolejava em vibrações pequenas e assim, por seu olhar e movimentos, todos nós entendíamos que estávamos em um jogo comum, que ele nos acompanhava e, à sua maneira, ria.

Quero com isso dizer que a importância da relação com o público não está somente em participar, como fizeram os médicos ao soprar o balão, mas em se identificar e reconhecer a humanidade que partilhamos. O jogo da palhaçaria é um jogo relacional, direto e imediato. Não há uma quarta parede. Ele existe na conexão entre o que acontece em cena e o que o palhaço revela para o público de suas sensações e sentimentos com relação ao que acontece.

O Teatro de palhaços é uma experiência de partilha. O palhaço ou a palhaça é o canal para satisfazer a humanidade na demonstração pública da humanidade do palhaço e da palhaça. E se o palhaço ou palhaça tem coragem suficiente para liderar o caminho então o público o seguirá e o prêmio para todas e todos é o alívio²⁸ (COBURN & MORRISON, 2013, p.116).

Aqui duas ideias centrais e que muito se conectam a experiência de estar em visitas hospitalares. Ser canal e com coragem, na companhia do público, partilhar o alívio. Com a visita permitimos que emoções antes contidas fluam. Em nós e nas pessoas que partilham.

Não é algo simples em um hospital, no qual encontramos entraves para a abertura de **jogos relacionais** com pessoas sofrendo com dor, angústia, luto. O palhaço ou a palhaça precisa ver as pessoas, percebê-las, estar com elas em um chão comum. Precisa saber o que está acontecendo, sem paternalismo, necessidade de controle ou comiseração. Em situações nas quais não estávamos prontos para o encontro, eu expandia a relação para outros objetos no ambiente. Me relacionava com a bolsa de soro, com o leito, com a cadeira como se fossem os pacientes, até sentir a abertura necessária, até sentir que nos olhávamos, eu e a pessoa hospitalizada, para então me conectar com ela e incluí-la na partilha.

²⁸ No original: “Clown theatre is a shared experience. The clown is the conduit to indulge their humanity through the public display of the clown’s humanity. And if the clown is brave enough to lead the way then the audience will follow and the prize for all is release”. Tradução do autor para fins dessa pesquisa.

Em minhas ações na rua também estabeleço algo parecido quando interajo com objetos, como o inflável em formato de concha na intervenção das *Invasões Bárbaras* em Pirenópolis. Brincar com ele, estar engajado com ele em uma brincadeira, atrai para mim os olhares, principalmente no ambiente da cidade, em que posso buscar os olhares até o horizonte. Então passo a partilhar o que me acontece com o público, que se envolve comigo e com o que está acontecendo na situação. Juntos, embarcamos na jornada proposta que vai aonde o fluxo das ações nos levar. “Sem peças, sem roteiro, sem planejamento. Narrativa como uma sequência de momentos verdadeiros²⁹” (COBURN & MORRISON, 2013, p.123).

Talvez esse seja o ponto pacífico entre as saídas de palhaço e as visitas hospitalares que realizei como formato de apresentação. Como espetáculo aberto, determinado pelas relações que surgem no momento da ação. Direcionado pelo que é necessário acontecer no conflito estabelecido em uma dinâmica de poder, que pode ser transformada a depender do desejo dos participantes do jogo e com uma liberação final.

O ator, diretor, músico e mestre de máscaras italiano Antonio Fava diz que o ator é um projeto social necessário para a liberação catártica do medo. Ele diz ainda que o gênero cômico é o mais eficaz e rápido em liberar as angústias. Para ele, “o cômico pulveriza literalmente os medos, desencadeando a alegria da comunidade, expressada em uma risada libertadora coletiva³⁰” (FAVA, 2018, p. 27). Ser canal, ou objeto transicional como propõe Ana Elvira Wuo, promovendo a liberação de angústias em um ambiente incerto para as pessoas hospitalizadas e de muita responsabilidade para os trabalhadores da saúde, as duas faces que compõem o público do hospital, também liberta o palhaço e a palhaça de suas incertezas e responsabilidades, dando passagem para outras, movendo a comunidade.

Em suas ações, palhaços e palhaças dão vazão ao medo, trocando-o por alegria, ou pelo que quer que seja, recordando o fluxo da vida, reconhecendo a humanidade em conexão com a comunidade que forma o público. Eles e elas permitem mostrar aos demais sua inteireza em fluxo. Sua vitalidade como experiência de pico, partilhada momento a momento na duração de suas intervenções, como sequência de momentos vivos. Eles e elas são testamento e guia da vida, das sensações e das emoções e libertam angústias.

2.5 Criar a partir da relação: ampliação do léxico de ações na experiência em hospitais.

²⁹ No original: “No play. No Script. No plan. Narrative as a sequence of truthful moments” Tradução do autor para fins dessa pesquisa.

³⁰ No original: “Lo cómico pulveriza literalmente los miedos desencadenando la alegría de la comunidad, expresada em uma risa libertadora colectiva”. Tradução do autor para fins dessa pesquisa.

Um último aspecto que realço no comparativo entre as visitas e as saídas de palhaço é o da criação a partir do estado de reação. No trabalho de Ana Elvira Wuo (1999), a criança é iniciada em palhaçaria e também aprende o que se há para aprender em relação, criando a partir do estado de reação enquanto sujeito da experiência. Do mesmo modo como vinha construindo meu saber, tanto no *Pipocando Poesia* quanto em saídas na rua, como as crianças das famílias tradicionais circenses e os brincantes populares, as crianças em relação com Wuo aprendiam em situação de brincadeira.

Há no relato de Wuo o mesmo elemento de um trabalho contínuo, de longa duração, e de presença na ação que é o do saber da experiência.

[...] a iniciação não dá em um primeiro momento da relação, ela vai amadurecendo aos poucos e, nesse espaço de tempo, vão sendo conhecidas as qualidades da criança, sua história de vida, brincadeiras de que gosta, músicas, cantor preferido, roupas, histórias de nascimento, ídolo, se gosta de colecionar objetos, se sabe fazer imitação de bichos, dançar, cantar. Todos esses dados e muitos outros são fornecidos pela criança naturalmente e utilizados como recurso artístico na atuação do futuro clownzinho. Assim, esse clown iniciado tem algo internalizado e pronto para mostrar e isso dá uma segurança maior para a criança. Ela tem condição de repetir ações físicas e vocais que fazia antes de iniciar o tratamento (WUO, 1999, p. 28-29).

Wuo explicita que o saber vai acontecendo em ação entre palhaça e paciente e salienta o tempo desses atravessamentos em encontro. Há aqui a clara expressão da constituição de saber para ambos, palhaça iniciadora e *clownzinho* iniciado, na experiência do encontro e disponibilidade em que se colocam.

A palhaça em relação com a criança vai aos poucos conhecendo as potencialidades de seu parceiro ou parceira, seu repertório, sua cultura, seu saber, e, ao mesmo tempo vai servindo de apoio para que seu parceiro ou parceira vá conhecendo sua forma de jogar e seu léxico de ação como palhaço ou palhaça, a cada reação. Ambos vão criando seus jogos, conhecendo seu modo de jogo ao reagir em relação, percebendo o estado de reação em cada novo encontro.

É um processo de aprendizagem pela experiência em ação da palhaça que está atuando na iniciação dos pequenos palhaços e palhaças. Ela aprende uma vasta gama de possibilidades de jogo com a criança enquanto está brincando com ela, e brincando com ela amplia e confirma seu próprio **léxico de ações**. Burnier (2009) fala no léxico de um palhaço ou palhaça como o modo como o corpo deste ou desta fala. E, ao apresentar sua ideia sobre o léxico de cada palhaço ou palhaça, o autor também considera as experiências que atravessam esses corpos na construção como algo que vai acontecendo.

Evidentemente não é nesse período limitado da iniciação que o *clown* vai encontrar e construir todo o seu léxico. A iniciação dá o impulso inicial, desencadeia um processo, abre os caminhos. Depois com o tempo e a somatória de suas experiências no palco, nas *saídas de clown*, é que ele vai descobrindo, confirmando, aprimorando esse léxico (BURNIER, 2009, p. 219).

O modo de iniciação de Burnier é distinto do modo de Wuo. Enquanto Burnier condensava o processo de iniciação de palhaços e palhaças em retiros de dez dias, Wuo inicia as crianças em um processo longo e espaçado em suas visitas ao hospital, que duraram dezesseis meses. Por isso para ele a iniciação é apenas uma abertura de caminhos enquanto no trabalho de Ana Elvira se faz claro que a construção do léxico é concomitante com a iniciação dos pequenos palhaços e palhaças.

Assim a palhaça joga junto com a criança a partir do que sabe ou do que pôde propor no instante da intervenção para, paulatinamente, iniciá-la. Essa iniciação é ritualizada em um picadeiro, mas também é construída na relação entre palhaça e paciente, que aos poucos cria seu próprio léxico e se apropria de sua lógica, do que lhe serve para jogar, como relata Wuo, se valendo inclusive de habilidades perdidas com o avanço de sua doença ou conquistadas em jogo, em seu novo saber.

Portanto não apenas a palhaça inicia *clownzinhos*, ela também tem seus saberes constituídos nos atravessamentos das experiências desses encontros. Ela também se torna um *clown* com maior convivência com sua própria máscara pessoal, com mais tempo em ação, mais vivências, maior repertório, a partir deles. E isso se dá lentamente e com presença, como o próprio processo de iniciação dos palhacinhos.

Mais uma vez, não é apenas uma instância pedagógica, mas um modo de fazer, uma forma de criar que se perpetua no tempo, que envolve diferentes níveis de atenção e determina a capacidade de jogo de cada palhaço ou palhaça. Em visitas hospitalares semanais construímos as relações aos poucos, com o ambiente, com os parceiros, com o público e com os objetos que compõem o hospital. Em cada nova visita, ampliamos nosso repertório. As visitas ao mesmo local tornam as relações mais específicas, os ambientes ganham mais e mais camadas no jogo, outros jogadores participam e alguns se tornam parte constante do jogo, jogadores titulares, como os pequenos *clowns* do estudo de Ana Elvira Wuo.

Mesmo em situações mais fechadas em estruturas de ação já definidas, o jogo da palhaçaria é um jogo aberto para a relação. Pode ser transformada por ela, ampliada. Burnier chamava a estrutura dos jogos de palhaços e palhaças de improvisação codificada.

Essa interação com os espectadores e também com outros clowns significa uma possibilidade de alteração da sequência das ações do clown. Por isto falamos em improvisação codificada, como nos canovacci da *commedia dell'arte*, ou seja uma estrutura geral sobre a qual o clown improvisa com suas ações, que se alteram de acordo com a relação estabelecida com cada espectador ou com seus parceiros (BURNIER, 2009, p. 219).

Em visitas hospitalares, tendo uma estrutura que não segue uma sequência de ações, mas, como dito, uma sequência de momentos verdadeiros, sustentado pelo léxico de ações e modo de pensar do palhaço ou da palhaça, ao se aprofundarem as relações com ambiente, público, parceiros e objetos, não se tratam apenas de possibilidades de alterações nas sequências de ação, mas de opções para a composição da sequência daquele dia. As alterações não são furos em uma sequência pensada, elas são a própria estrutura se fazendo no instante. Por mais que o espaço já tenha sido explorado anteriormente, não se trata necessariamente de executar uma sequência estabelecida, porém permeável, mas permitir-se ser guiado pelos atravessamentos, apropriar-se deles e partilhar em estado de reação, remodelando, verticalizando, reconfigurando o espaço e as relações nele encontro a encontro.

Esse saber do local, de conhecer as relações que estão ali acontece pouco a pouco, ao longo do tempo que visitamos o hospital e são atualizados a cada dia. Dependem de um aprofundamento no tempo das relações e de uma presentificação momento a momento, visita a visita. Como já disse, sala de raios-X do Hospital Regional da Ceilândia era para mim e minha dupla a Dinamarca. Em um dia específico de uma visita em junho contornamos a Dinamarca, passando pela janela da sala como quem enfrenta uma nevasca. Porque para nós estava acontecendo uma nevasca, decorrente dos ventos frios cortantes do corredor e da diminuição ainda maior da temperatura da sala.

Nós estabelecemos a nevasca, sem qualquer combinação, apenas na sintonia de jogo. Já conhecíamos o espaço, estabelecíamos o jogo com aquele ambiente e com os trabalhadores dele a cada visita, falando com eles em dinamarquês, comentando do clima, do Hamlet. Já sabíamos algo sobre aquele local, ele precisava manter o ar condicionado ligado por causa dos aparelhos eletrônicos. Mas o frio daquele dia nos afetou, reconfigurando a ação naquele espaço. Na semana seguinte, a mesma Dinamarca e outra ação ainda. Esse contato alargava para nós o que era a Dinamarca e ao mesmo tempo nos abria para estar ali, afetados e reagindo aos acontecimentos do dia.

Nas saídas de palhaço na rua e nas visitas hospitalares devido a rapidez na flutuação do público era fundamental olhar cada pessoa como uma possibilidade única de relação no instante e não antecipar a reação com base em outros encontros pregressos. Estar aberto para

enxergar a unicidade de cada encontro com pessoas, ambientes, objetos. O léxico de ações de um palhaço ou de uma palhaça, não serve para a tipificação dos encontros. É necessário estar aberto para o outro e a partir da recepção do outro e do estabelecimento da relação adequar o repertório ou criar em relação, ampliando assim o próprio léxico de ações.

É se permitir, enquanto ator e *clown*, surpreender-se a si próprio, não ter nada premeditado, mesmo se estiver trabalhando em uma partitura já codificada. Por isso é que, quando o clown está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem de ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando (PUCCETTI *apud* FERRACINI, 2006, p. 138).

Estar permeável, disponível para ser atravessado como sujeito da experiência, ou ainda, estar aberto para se deslocar em direção ao terreno comum do encontro, como escutador, para assim ser surpreendido e conhecer outras coisas. Desta maneira, conheço e uso novas e antigas músicas, brincadeiras, animais que sei imitar, danças, cantos. Aprendo tentando fazer o que não sei, aprendo novas aptidões que desconhecia em jogo. Ao brincar com as aptidões que eu não adquiri, aprendo versos e animais que não sabia que saberia imitar. No encontro eu troco, mostro o que eu sei e recebo dos parceiros de jogo reações que ainda não tinha experimentado.

Tais reações também passam a integrar o jogo, delas surgem outras reações. A sequência de reações criada então deixa de ser perfuração em um jogo aberto, porém previamente pensado, para ser o modo de compor a própria sequência de ação momento a momento, a depender do jogo estabelecido, pautado nas ações, reações, relações e partilhas. Esta é uma estrutura possível tanto para visitas hospitalares quanto para saídas de palhaço. Uma sequência de ações partilhadas, de momentos verdadeiros, pautados nas relações estabelecidas e nas reações de suas partes em jogo.

Há porém uma diferença, devido a periodicidade das visitas e uma maior convivência tanto com a equipe médica, administrativa e de segurança quanto com alguns pacientes que permaneciam por mais tempo nos hospitais. As visitas proporcionaram uma convivência maior e aprofundamento na relação em um mesmo ambiente, das relações continuadas do que as saídas de palhaço na rua.

Se em um primeiro momento apresentei aspectos dos **jogos relacionais** relação com público, parceiros e ambiente, da criação por meio da reação e da ampliação desse repertório no saber da experiência, da produção dessa criação em **zonas de brincadeira**, na comparação entre formatos de apresentação surgem então contornos dos modos como acontecem essas

relações, na condução do palhaço e da palhaça em uma jornada para as **zonas de brincadeira**, nas dinâmicas de poder nos jogos com os parceiros, inclusive os integrados no improviso, direcionadas em seus conflitos pela **fome**, e do compartilhamento com o público pelo reconhecimento, em uma estrutura aberta de opções conforme o léxico de cada palhaço e palhaça e da atualização de cada situação.

Carregado das visitas hospitalares e das saídas de rua parto para outra paragem no trânsito entre espaços. Para perceber o que é necessário carregar comigo e o que deixar para trás na circulação entre as diversas casas de palhaços e palhaças, ou posto de outra forma, na intenção de compreender como essa bagagem entra e potencializa outro formato, cheguei ao terreiro do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* em que também encontrei outros tantos palhaços e palhaças. O que esse encontro produz?

3 UM PALHAÇO NO TERREIRO: O ENCONTRO ENTRE TEATRO DE TERREIRO E PALHAÇARIA

*Preparei o Terreiro
 Pra zoada do tambor
 No quintal de Seu Estrelo
 O batuque é meu louvor
 Dá licença eu entrar
 Sinhá Laiá
 Trago força e fé
 Pra ver se é
 Vem lavar o Terreiro
 Hoje eu vou mergulhar*

(Toada de entrada do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*)

Minhas andanças me conduziram a uma parada no terreiro do Centro Tradicional de Invenção Cultural, sede do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, em agosto de 2017. Eu já havia esbarrado com Seu Estrelo em outros caminhos. Em 2006, eu e um grupo de amigos começamos um documentário sobre o grupo que nunca se concretizou. Na ocasião fiz uma pesquisa de dois meses, antes de gravar qualquer coisa. Nesse tempo estive em contato com o grupo, com seu ritmo, o samba pisado, e com o *Mito do Calango Voador*, que embasa sua brincadeira. O projeto não andou. Seu Estrelo seguiu seu rumo e eu, o meu. E então nós nos reencontramos. Dessa vez eu não chegava de passagem, entrava com desejo de permanecer. Na intenção de encontrar outros palhaços, palhaças e brincadeiras possíveis para dialogar com o que estava desenvolvendo, cheguei ao terreiro do grupo e ao seu teatro.

Se nos hospitais e nas ruas me deslocar é parte intrínseca das apresentações, no Teatro de terreiro do grupo Seu Estrelo esse deslocamento ganha outro contorno. No terreiro o trânsito é desde dentro. É uma abertura por dentro para dar passagem às figuras, que vêm da Celestina, o reino imaginário onde elas vivem, para a roda, onde acontece a brincadeira. Encontrar esse caminho para cada figura é um processo próprio e de partilha, muito próximo e que alarga minha experiência como palhaço.

3.1 O Grupo Seu Estrelo: Uma tradição inventada para a cidade sonhada

Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro é um grupo de cultura popular do Distrito Federal. O grupo tem sede no Centro Tradicional de Invenção Cultural, na quadra 813 Sul, parte de uma ocupação conhecida como Vila Cultural em Brasília, Distrito Federal. Seu Estrelo é um grupo dedicado a brincar o cerrado, a pensar uma brincadeira que seja para Brasília e para sua terra. De fato, não existiria a brincadeira do grupo se não existisse o cerrado. É dele, do contato com

seu chão (ANDRADE, 1928), com sua vegetação, seu bichos, as águas que correm nele, suas estações, sua gente, com o céu que o cobre, os astros que o iluminam, a terra que o sustenta e com tudo que o compõe que vem a brincadeira e o pulso inventado pelo grupo. Essa brincadeira tem como base de sustentação, o *Mito do Calango Voador*.

O Mito do Calango Voador, alimentado através das músicas, danças e brincadeiras do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, busca povoar com novos seres este incrível imaginário popular brasileiro. Levar para este mundo sobrenatural modernas figuras ligadas ao cerrado, terra do grupo (MAGALHÃES, 2012, p. 12).

O grupo inventa há quinze anos o *Mito do Calango Voador*, que conta a criação desde o Nada, à Eternidade, que nasce do Nada e que carrega em seu ventre a Mudança, dos três filhos da Eternidade, a começar pelo Som, seu primogênito, que em sua dança e canto cria os planetas, os cometas, as estrelas, o vento e o mundo em que vivemos. Com a criação da Terra, a Eternidade vem descansar e na Terra têm outros dois filhos. O Rio, uma cobra alada que torna a Terra viva e verde e é responsável pelas almas e memórias, e o Tempo³¹, filho brincalhão da eternidade que cuida da carne e da matéria. O mito narra o surgimento da Mata, que vem com o Rio, e de Laiá³², filha do canto da Mata, criadora dos pássaros, primeiro ser mais perecido com os humanos e mãe de Seu Estrelo³³.

No mito, Seu Estrelo nasce do amor de Laiá pelo Rio. Laiá conhece o Rio em uma noite estrelada. O Rio por sua vez se mostrava mais bonito do que nunca, refletindo o brilho das estrelas. Laiá se apaixona. Mas a Mata adverte Laiá que o Rio é uma grande cobra que engole tudo e transforma em peixe. Ela sonha com o Rio. Ela entra no Rio e o Rio entra em Laiá. De tão lindo o sonho guarda-o sonho em uma árvore, uma barriguda. Nove meses depois ela canta e cria o pica-pau, que fura a árvore e lá de dentro Laiá retira seu filho, Seu Estrelo. Ao apresentar seu filho para o Rio, este a engole. Mas o Rio, também apaixonado por Laiá, sem coragem de transformá-la inteira em peixe, só transformou metade de seu corpo. Ela então é feita sereia.

Seu Estrelo por sua vez cria outros tantos bichos, bichos do Planalto Central, reino onde a Terra esconde seu filho com o Sol, o Calango Voador, que ganha suas asas do Ar, seu padrinho, quando em um plano do ciumento Mar, o Calango quase foi morto pelo Pescador,

³¹ Em 2019 o grupo lançou uma série de vídeos contando a história de seis figuras e de sua participação no mito. Para conhecer o Tempo: <https://www.youtube.com/watch?v=y8-JvuSA71Q>. Acesso em 21/09/2019

³² Para conhecer Laiá: <https://www.youtube.com/watch?v=I4J8SC7lrI4>. Acesso em 21/09/2019

³³ Para conhecer Seu Estrelo: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ste4BfwEKoU. Acesso em 21/09/2019

filho do Mar e de uma mulher. O Calango carrega em sua boca a seca do cerrado e quando aplaca sua sede, ele também é responsável pelas chuvas.

Figura 21 – Centro Tradicional de Invenção Cultural, sede do grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Marcelo Nenevê – acervo pessoal. Ano:2019

O mito conta como surgiram as trombas d'água, que são elefantes saídos de uma ferida no Rio, feitas pelo arpão do Pescador, e a Caliandra³⁴, flor vermelha do cerrado, vinda do sangue escorrido de um corte no meio das pernas de Laiá e conhecedora dos segredos de todas as outras flores. Diz como surgiu o Gavião, que leva as sombras até o céu para formarem a noite e como o senhor dos sonhos, Luzbelo, ganhou seus pés de nuvem enganando o rio e que com seus pés anuviados entra no sonho das pessoas sem acordá-las. O mito também conta como as pessoas de além-mar vieram parar nesta terra com sua triste criatura comedora de homens, a Cidade, e como os sonhadores foram convidados para

³⁴ Para conhecer a Caliandra: <https://www.youtube.com/watch?v=IW1aZeMKvI8>

construir uma cidade com asas para resistir à chegada da criatura e para homenagear o Calango Voador³⁵.

Para brincar o mito, o grupo criou o próprio pulso³⁶, um pulso cerratense, chamado **Samba Pisado**. O Samba Pisado retira seu nome do **trupé** ou **tripique**, que são os passos dos brincantes, mais precisamente do som feito com os pés ao dançar. O trupé está presente em algumas brincadeiras populares, como o **mergulhão** ou **dança do maguio** do Cavalo Marinho. É dessa dança que vem o trupé que dá base à célula da qual nasce o baque da alfaia de Samba Pisado. O mergulhão é uma dança que faz às vezes de aquecimento para a brincadeira do Cavalo Marinho. É uma dança de desafio em forma de roda, em que um brincante por vez vai ao centro, se mostrando e desafiando outro a fazer o mesmo, se mostrar, desafiar outros e permanecer na pulsada.

Um trupé marca o ritmo, assim como os tambores. O Samba pisado então transfere para o tambor o som da marcação dos pés. Porém o Samba Pisado é composto pela célula rítmica da marcação e pelo meio, outra célula rítmica que preenche o intervalo da marcação e dobra o trupé, relentando o andamento com um segundo baque. Tico, o capitão do grupo, costuma dizer que todo pulso vem do corpo e que quando tocamos, o que tocamos é o que está no corpo, tocamos porque temos corpo, dançamos e cantamos. Então todo pulso do Samba Pisado advém do corpo, da voz e do canto dos batuqueiros, que o tocam e são tocados por ele. Isso está expresso nas viradas e quebradas de ritmo das músicas do Samba Pisado.

O Samba é composto por instrumentos que trazem para a brincadeira uma conexão com elementos da natureza. Os instrumentos que compõem o Samba Pisado são, pelo menos, uma caixa, que representa o fogo; Duas alfaias, que representam a terra; um gongô duplo, que conecta a terra ao céu; dois agbês, que representam a água; além das vozes, que são corpo e ar.

Outros instrumentos ainda podem entrar no Samba, como os tambores de mão ilu e djembê, bumbinho, porca³⁷, rabeca, trompete, cabra³⁸, mineiro ou ganzá. Além disso, o grupo

³⁵ Algumas dessas histórias estão contidas nas publicações do mito, feitas em 2012, divididas em três partes, contando o nascimento de Laiá e de Seu Estrelo; O nascimento do Calango voador e a batalha da Mata contra a triste criatura comedora de homens. Outras me foram contadas de forma oral em minha convivência com o criador e amarrador do mito, Tico Magalhães, o capitão do grupo. Para conhecer o Mito, segue o link: <https://seuestrelo.wordpress.com/2012/03/12/477/> Acesso em 22/09/2019.

³⁶ Aqui chamo pulso o ritmo criado pelo grupo para sua brincadeira por duas razões. Por ser o modo como Tico Magalhães, que criou o pulso, se refere a sua criação e a segunda é que pulso tem a conotação certa para a ideia expressa por Tico de ser um ritmo interno e próprio do local para o qual nos abrimos.

³⁷ Instrumento semelhante à uma cuíca presente no Maracatu de baque solto ou maracatu rural.

³⁸ Tambor composto por uma alfaia e um gongô simples, além de outros elementos percussivos tocado com duas baquetas.

já fez parceria com guitarristas, cantores, bateristas e outros instrumentistas. Há, portanto, permeação de outros diversos instrumentos no Samba Pisado, apesar de sua base.

Figura 22 – Batuque do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, composto por Tico Magalhães, Filipe Guimarães, Camila Oliveira, Alessandra Rosa, Francisco Souza, Junia Cascaes e Rafael Toscano, na Sambada do *Fuazeiro*, festa em homenagem à Seu Estrelo, no Centro Tradicional de Invenção Cultural em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz – Acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

As loas, músicas e toadas criadas pelo grupo falam das figuras presentes no *Mito do Calango Voador*. Laiá, Seu Estrelo, Caliandra, Mariasia³⁹, Esperança, a Mata, a Inocência, o Tempo, a Morte, o Rio, o Gavião, o Calango Voador. Há ainda músicas que não estão relacionadas há uma única figura, mas há acontecimentos do mito, como o cantar de Seu Estrelo para criar os bichos, a transformação de Laiá em sereia ou a chegada da Criatura Comedora de Homens ao Cerrado. Toda figura tem sua loa, mas algumas figuras, tais como Laiá e Seu Estrelo aparecem em mais de uma loa. Figuras como Seu Estrelo e o Rio ainda tem seus próprios **baques**, que são formas próprias de tocar o Samba Pisado. As loas e músicas são tocadas pelo conjunto musical que compõe o grupo nas apresentações do batuque, chamadas **sambadas** e nas encenações de partes do mito, chamadas **rodas**, assim como as do Cavalo Marinho. A apresentação de rodas é um dos pontos de contato que une ambas as brincadeiras no Teatro de terreiro.

³⁹ Para conhecer Mariasia: <https://www.youtube.com/watch?v=Tn7h37kW5a0>. Acesso em: 22/09/2019

Não é à toa que eu considero os dois como Teatro de terreiro. Não como uma influência ou cópia, mas como parte de uma mesma nobiliarquia familiar, como chamaria Suassuna (2008) existente entre o Cavalo Marinho e o grupo Seu Estrelo.

Para cada um desses troncos da linhagem da arte brasileira encontramos descendentes, colaterais e herdeiros, de modo semelhante ao que acontece com nossas confusas, imaginosas e maravilhosas 'nobiliarquias' nordestinas (SUASSUNA, 2008, p. 64).

A brincadeira de Seu Estrelo e o Cavalo Marinho seriam então aparentadas. De fato, o criador do termo Teatro de terreiro, Mestre Salustiano, era padrinho do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro* e mestre de Cavalo Marinho, entre outras brincadeiras populares. O que também se relaciona com a ideia de nobiliarquia, uma vez que a composição familiar da formação de Seu Estrelo é múltipla, passando pelo Maracatu Rural, o Maracatu de Baque Solto, das nações de Maracatu de Baque Virado, o Caboclinho, o Mamulengo e o Circo, entre outros parentes além do Cavalo Marinho.

Relacionei ao Cavalo Marinho porque ambos partilham do Teatro de terreiro e das características formais desse teatro, apesar de suas diferenças. Outro ponto que diz respeito a mim é que dentro do Seu Estrelo, sou um figureiro. As brincadeiras que compõem o universo de criação, trocas e influência do grupo das quais estou mais próximo são as encenações das rodas de Teatro de terreiro. Tenho nas rodas o meu maior e mais profundo contato. Talvez se eu fosse um dos batuqueiros a aproximação com os Ternos do Maracatu Rural ou das nações de Maracatu de baque virado, outros parentes igualmente importantes que compõem a linhagem da brincadeira, faria mais sentido.

A roda de Seu Estrelo tem como estrutura a chegada das figuras, que entram na maioria das vezes de uma a uma em uma sequência definida e são recebidas por um Capitão. Em poucos casos as figuras entram em dupla e em raríssimas exceções em grupos maiores. O Capitão da brincadeira é o Capitão Sebastião da Celestina⁴⁰, que, como o Capitão Marinho, cuida da roda, recebe as figuras que entram nela e comanda o grupo de músicos que compõem o batuque, chamado de **Tronco**. As figuras são chamadas por suas loas. Algumas figuras possuem passos próprios, ou seus próprios trupés, como Laiá, Caliandra, Seu Estrelo e a Esperança. Porém a maior parte não tem um passo codificado que as identifique, dependendo assim unicamente da improvisação de cada figureiro ou figureira em suas danças.

⁴⁰ Para conhecer o Capitão Sebastião da Celestina: <https://www.youtube.com/watch?v=4cc6yySg4BI>. Acesso em 23/09/2019

Tanto as rodas de Cavalo Marinho como as de Seu Estrelo partilham de uma estrutura bastante próxima de figuras que fazem chegadas uma a uma, chamadas pelas loas para participar do acontecimento daquela noite. No entanto diferenciam-se nos formatos assumidos nas rodas, contextos, tempo, nas figuras e na temática. As rodas de Seu Estrelo, apesar de chamarem-se assim, nem sempre são redondas. A quinta roda, *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento*, é uma passarela com público disposto nas laterais, como nos sambódromos. Já as rodas de Cavalo Marinho, apesar de ocorrerem pequenas variações, são sempre circulares, ovais ou em meia lua e o público se dispõe ao redor dela. Nas encenações do Seu Estrelo, diferente das rodas de Cavalo Marinho, não há pé do banco ou fundo de roda. A entrada em cena e o posicionamento das figuras não tem ligação com o espaço onde estão o tronco e o Capitão. Todo o espaço de cena é aproveitado. O Capitão e demais figuras movem-se por toda roda.

Roda para o Seu Estrelo então não significa o formato redondo do espaço de encenação para propiciar um maior número de pessoas assistindo, como acontece no Cavalo Marinho. Também não é uma questão técnica como nos picadeiros circenses, em que o círculo propicia a força centrípeta necessária para as acrobacias sobre o cavalo⁴¹. As rodas de Seu Estrelo, mesmo desprendidas do formato permanecem chamadas assim por serem espaços de comunhão, de partilha entre a comunidade. Espaço em que todos se olham, que é possível ver e ser visto por todos os presentes, como em antigas fogueiras.

As rodas de Seu Estrelo também são tradicionalmente mais curtas do que uma brincadeira de Cavalo Marinho, que pode durar até doze horas. A brincadeira do Seu Estrelo não nasce com o compromisso de durar uma noite inteira, como possui o Cavalo Marinho. Já nasce pensada para ser apresentada, entregue para a cidade e para o cerrado. As rodas de Seu Estrelo costumam variar de duas horas à uma hora e meia. Por serem extensas, durante as rodas de Cavalo Marinho o público transita, sai e retorna. Mesmo os figureiros deixam a roda e retornam quando é a sua vez de botar figura (AMARAL, 2013). Já as rodas de Seu Estrelo são pensadas para entregar o mito para a cidade, em uma criação que parte do terreiro, se conecta com o cerrado e, conectado, busca o público. Pensa-se então um tamanho que propicie a imersão do público. O Cavalo Marinho é uma brincadeira voltada para os cortadores de cana e sua comunidade, reflete o engenho e a vida nas plantações de cana de

⁴¹ À Philip Astley, um suboficial de cavalaria inglesa é atribuída a descoberta de que o formato circular da pista propicia as acrobacias sobre o cavalo. Astley deu o formato redondo ao circo com a construção em seu anfiteatro, o Anfiteatro Astley. O Anfiteatro de Astley era um recinto fechado de 13 metros de circunferência destinado a apresentação de acrobacias e evoluções sobre o dorso do cavalo (BOLOGNESI, 2003).

açúcar do Pernambuco. Mesmo a expectativa é diferente, marcados pela diferença entre o meio urbano e o meio rural.

Há ainda a diferença do pulso. No Seu Estrelo é o Samba Pisado que chama as figuras, já no Cavalo Marinho é o pulso do Cavalo Marinho. O andamento dos ritmos é diverso. Mudando o pulso, muda a dança, o tempo e respiração da entrada das figuras, o que impacta o próprio jogo na roda. O Teatro de terreiro de Seu Estrelo se desenvolve de maneira mais lenta do que nas brincadeiras do Cavalo Marinho. Isso impacta diretamente na composição e nos corpos das figuras.

O pulso do Cavalo Marinho, a brincadeira e a dança são feitas com bases nos gestos e corpos dos trabalhadores de engenho de cana de açúcar. Seus gestos estão ligados a sua maneira de sobreviver. Como escreve Dario Fo

[...] o ritmo, o tempo de gesto ao longo da realização de um trabalho ou em atos fundamentais à sobrevivência determinam a configuração geral do comportamento do homem. A sua *atitude*, como dizem os franceses. Ou seja, a atitude que adotamos ao desenvolver outras ações, aquelas que podemos chamar acessórias à vida, como dançar, cantar, jogar. Enfim, na base da gestualidade encontramos todos os efeitos que estão ligados, nas formas pelas quais se desenvolveram, ao ofício fundamental que se pratica para sobreviver (FO, 2004, p. 54).

A atitude dos cortadores de cana estaria expressa então nos gestos que compõem suas brincadeiras, entre elas o Cavalo Marinho. Uma vez que os criadores da brincadeira de Seu Estrelo e a própria brincadeira tem outro contexto socioeconômico e cultural, uma outra gestualidade, outra corporeidade, outra atitude se desenvolveu, tendo como base o pulso do Samba Pisado. Tocando, dançando, brincando com as figuras na pulsada do Samba Pisado os corpos ganharam seu contorno e tempo próprios. Uma atitude própria que hoje se faz presente nas figuras e que tem ainda o Samba Pisado como guia.

As rodas de Seu Estrelo também não são sobre o mesmo contexto dos engenhos de cana, mas sobre o *Mito do Calango Voador*, e as figuras que participam são as do mito, não as do universo dos engenhos do Pernambuco. Há também uma componente de tempo. O Cavalo Marinho é uma brincadeira de mais de um século, o *Mito do Calango Voador* existe há quinze anos. Isso tem reflexos na maneira distinta de sedimentação das brincadeiras, na organização para a realização os festejos e para o aprendizado da brincadeira. Se um figureiro de Cavalo Marinho aprende a brincadeira desde criança, aprende ao longo dos anos assistindo nos festejos de Cavalo Marinho e é introduzido ainda jovem na brincadeira, para o grupo Seu Estrelo essa consolidação secular ainda não se concretizou. Então ensaiamos para desenvolver a brincadeira e nos desenvolver como brincantes dela. Tanto o grupo de batuqueiros quanto o

de figureiros possuem ensaios regulares, além de existir hoje aulas regulares no centro de percussão e teatro.

Há também uma diferença de datas de celebração. Apesar de não ser uma exclusividade, nem para o Cavalinho nem para o grupo Seu Estrelo, enquanto as rodas de Cavalinho são realizadas para os Santos Reis do Oriente, no período entre os dias vinte e cinco de dezembro e seis de janeiro, as festas de Seu Estrelo acontecem em três períodos distintos. Em abril há uma festa em homenagem à Laiá, chamada Festa de Abrição, comemorando o fim das chuvas. Em julho há o Fuazeiro, festa em homenagem à Seu Estrelo e no início de outubro se comemora a Festa do Calango Voador, para celebrar a chegada das chuvas.

As encenações do grupo Seu Estrelo podem ser divididas em cinco rodas até o presente. Porém essas rodas podem ser reorganizadas e compor diferentes narrativas, propondo outras visões sobre o *Mito do Calango Voador*. Há ainda a possibilidade de ser explorada de uma linha narrativa única, conectando todas as rodas em uma grande brincadeira. As encenações criam assim aberturas que refletem no Mito, podendo propor versões diferentes para acontecimentos. A forma narrada pode ser subvertida e apresentada de maneira distinta ao ser encenada, assim como encontros não previstos surgem nas encenações das rodas. Assim as encenações expandem o mito, abarcando múltiplas versões para trechos do mito ou dando nova luz aos acontecimentos e promovendo mudanças em sua forma narrada. Nas rodas ainda surgem figuras novas que passam a integrar o mito, outra forma em que o mito aumenta conforme vão se criando figuras, histórias e canções para ele.

A primeira, segunda e terceira rodas têm como base a mesma situação de uma festa para a chegada do Calango Voador, encenada enquanto o festejo realmente acontece. Já a quarta roda do grupo é uma roda que conta como surgem os peixes da fauna do cerrado a partir de uma feitura de amor. A quinta roda narra a batalha entre a Mata e a Triste Criatura Comedora de Homens. Na quinta roda, diferente das demais, o tempo não é imediato, mas um tempo passado, e, apesar de ter um sequenciamento cronológico linear nas entradas das figuras, os acontecimentos não tem o arco de uma única noite, como nas demais rodas.

Figura 23 – Apresentação da *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem* com Carmen Mee Alonso, Tassiana Rodrigues, Tainá Martins, Marina Olivier e Rafael Toscano no Complexo Caixa Cultural de Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz – acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

A primeira, a segunda e a terceira são versões para o mesmo acontecimento com figuras distintas, sendo ele a chegada do Calango Voador. A divisão delas em três acontece na criação da terceira roda, ou seja, após a criação das duas primeiras. É uma divisão arbitrária para organizar a sequência das entradas das figuras. Até a criação da terceira roda, em 2012, não se pensava nelas de forma dividida, mas como uma única roda de composição variável em que o único acontecimento fixo era o final com a chegada do Calango Voador. Todo o resto poderia variar, de acordo com a composição de entrada de figuras combinadas pelo grupo para as apresentações. Havia também outra dinâmica de relação na roda, uma vez que até a Terceira Roda Seu Estrelo e Capitão Sebastião permaneciam nela juntos em toda a sua duração.

A partir da terceira roda, a primeira roda a receber um título, *A Terceira Roda ou o Alado, a Tristeza e o Espantoso Rio que Bebe Nuvens e Mija Mar*, A roda passou a ser comandada apenas pelo Capitão Sebastião, com entradas de Seu Estrelo no início e no fim. Também a partir daí passou-se a entender a divisão das três rodas. Sendo a Primeira composta por uma sequência determinada de figuras, a Segunda por outra e Terceira ainda por outra sequência. A mudança se deve a algumas transformações estruturais.

Até a criação da terceira roda, o Capitão Sebastião tocava a caixa, compondo assim o tronco. Na época de criação da terceira roda o grupo já havia formado batuqueiros capazes de substituí-lo, liberando o Capitão para participar integralmente da recepção das figuras. A troca também aumentou a rotatividade dos figureiros. Sem a permanência de Seu Estrelo durante toda a roda, um figureiro a mais estava disponível para botar outras figuras, permitindo assim a entrada de mais figuras. As relações que aconteciam até então em trios passam a ser prioritariamente em dupla.

A *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem*, criada em 2015, conta a história de um circo que foi engolido pelo Rio na época de inauguração de Brasília. Cada membro do circo dá origem a um peixe do cerrado. Entre eles, dois jovens apaixonados não viveram seu amor, impedidos pelo medo e pelo ciúme. Então, depois de mortos, eles são convocados à roda para unir seus corações. Apenas Laiá, Luzbelo e o Rio das figuras que compunham o mito anteriormente participam da encenação.

A quinta roda, feita em 2018, *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento*, é uma batalha épica entre a Mata e a Devastação. Ela propõe um retorno no tempo, antes de Sebastião se tornar o Capitão Sebastião, de sua vinda para o cerrado, seu primeiro encontro com as figuras do reino da Mata. Figuras presentes em outras rodas, como Luzbelo, Laiá, Caliandra, Esperança, a Morte, e figuras que ainda não existiam no mito ou não participaram de outras rodas, como a Inocência, a Devastação e o Tempo, compõem a quinta roda. Mesmo as figuras que compõem outras rodas têm entradas diferentes, criadas para esta roda. Se a Esperança na terceira roda era chamada pelo Capitão Sebastião para tirar o Mané Pé Frio, a figura do azar, da roda, na quinta roda Sebastião e ela se conhecem, em uma noite em que ele esbarra com a Esperança no meio do cerrado, enquanto procura a sereia Laiá.

A Sequência de entradas das figuras nas rodas é estabelecida, mas há ainda espaços de inserção possível para figuras que inicialmente não faziam parte da configuração. As figuras são convocadas pelo Capitão Sebastião ou vão até a roda por conta própria, procurando outras figuras, para encerrar a brincadeira, ou no caso da Devastação, para a guerra contra a Mata. As entradas são desenvolvidas nos ensaios, nos quais os componentes do grupo põem as figuras e desenvolvem em ação o que cada entrada contém.

Estabelecemos antes de improvisar qual a situação do encontro, conhecemos a participação de cada figura no mito, o que ela representa e o que está na roda para fazer. Então os figureiros revezam, botando as figuras que compõem a entrada para desenvolver qual a relação que desenvolvem com o Capitão e com o público, se utilizam objetos, o que

deixam na roda, o que dizem, de que forma trazem seu recado para a roda, que figura a sucede. Essa metodologia é chamada no grupo de **girar a roda** ou **girar as figuras**.

Girando a figura entre os figureiros desenvolvemos sua entrada. Vendo os colegas, sua movimentação, a corporeidade desenvolvida, o que de interessante eles dizem, o direcionamento que cada um dá, criamos a participação de cada figura na roda.

Figura 24 – Ensaio da quinta roda *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento* com Rafael Toscano, Tico Magalhães e Camila Oliveira no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Tatiana Reis – Acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

Desde a quarta roda, em algum momento do desenvolvimento Tico escreve um texto para a roda, que entra como mais um elemento enquanto giramos as figuras. Assim compomos o gesto, as falas, as dinâmicas de relação, potencializando o que surge em cada giro. Ainda durante a apresentação, como em uma improvisação codificada, há espaço para inserção de improvisações com o que acontece no momento, incluindo novas ações, falas ou interações às já combinadas conforme a relação que estabelecemos nos guia no momento em que estamos brincando em comunhão com o público.

Na entrada do Centro Tradicional de Invenção Cultural, apresentada na figura 21, e no nome escolhido para a sede, podemos perceber que o grupo tem a invenção como uma característica fundamental. A tradição firmada pelo grupo é uma tradição deliberadamente inventada. A ideia inicial do grupo foi a de criar uma tradição para a cidade de Brasília,

cidade também planejada e ainda jovem. Como escreve o historiador inglês Eric Hobsbawm sobre as tradições inventadas:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar outros certos valores e normas de comportamento através da repetição o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 2018, p.8).

O *Mito do Calango Voador* cumpre quase todas as características de tradição inventada elencadas por Hobsbawm. É um conjunto de práticas regulado por regras amplamente aceitas, sendo as danças, o pulso, as encenações e as festas; de natureza ritual ou simbólica, como as três festas anuais para o fim e o início das estações, bem como o aniversário de Seu Estrelo e as sambadas e rodas envolvidas, além das relações simbólicas do mito com elementos do cerrado; visam articular outros valores e normas de comportamento através da repetição, uma vez que se promove um olhar para o cerrado que não é apenas técnico-científico do cerrado enquanto bioma, mas de um cerrado imaginado. Cerrado este produtor de um mito que engloba a cidade e seus habitantes, que no mito são sonhadores e vem para construir a cidade de asas. Esses valores são repetidos anualmente nas celebrações do grupo. Porém a relação com o tempo parece ter um caráter dúbio.

Desde o princípio o grupo considera o *Mito do Calango Voador* uma tradição inventada. Há sim um desejo de continuidade e de conquista da continuidade na repetição, contudo há também ruptura. Não há passado histórico em uma cidade criada em 1960 e também não há uma continuidade das tradições dos “troncos de linhagem nobiliárquica” nos quais o mito tem inserção. Com eles também existe uma clara ruptura.

Sem que haja um passado histórico apropriado para dar continuidade em uma cidade planejada e construída em meados do século XX, resta então a explicitação da invenção. Não apenas a invenção de uma tradição, mas a invenção de um cerrado. Se a tradição é destinada a uma cidade tão jovem, ela é necessariamente inventada. É um passado que foi amarrado pelo futuro, como na definição oferecida de Teatro de terreiro dada por Tico e apresentada na presente pesquisa na introdução do texto.

O grupo percebe a invenção como uma característica que une a brincadeira e a cidade, mas também entende que sua família nobiliárquica também está permeada pela invenção, mesmo que de modo mais discreto. Que a invenção também permeia a cultura popular e práticas populares, como as brincadeiras. Que aspectos aparentemente muito antigos ou

mesmo imemoriais das tradições nas brincadeiras populares também aparecem à pouco, e que as brincadeiras se transformam a cada apresentação e mudança no contexto social no qual a brincadeira está inserido.

No caso especificamente do Cavalo Marinho, a modernização dos engenhos da cana acompanhada da transformação demográfica do Brasil; a valorização por parte da intelectualidade que as brincadeiras populares sofreram desde a metade do século XX com pesquisas como a de Mário de Andrade sobre as danças dramáticas do Brasil (1982) e o trabalho de Hermilo Borba Filho (1966) sobre os espetáculos populares do Nordeste brasileiro; conjuntamente, ações de políticas públicas desde o fim dos anos de 1970, sobretudo no Pernambuco com Ariano Suassuna como Secretário de Educação e Cultura do Recife e mais intensamente no início dos anos 2000 com a política do Governo Federal que, por meio do Ministério de Cultura sob a gestão do então ministro Gilberto Gil, cria Pontos de Cultura pela região da zona da mata, transformam radicalmente a brincadeira.

A brincadeira passa a ser mais curta. Algumas figuras praticamente somem, como o Mané do Motor. Outras que não tinham tanto destaque, como Catirina, Caboclo de Arubá, o Cobrador, figuras que coletam dinheiro, ganharam mais espaço com o crescimento e diversificação do público. A valorização constante da dança aumenta em muito o tempo dos trupés e diminui o tempo da encenação, a fala torna-se mais lenta, para ser compreendida pelo público que procura a brincadeira. Ela por sua vez ganha espaço com o público urbano. A tradição então também se abre, ou criam-se novos elementos, que antes pareciam imutáveis.

Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a ‘invenção da tradição’ um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (HOBBSAWM, 2018, p. 7).

Não quero com isso dizer que as brincadeiras populares seculares como o Cavalo Marinho são apenas tradições inventadas com relação artificial com seu passado histórico. Muito pelo contrário. Quero apenas salientar que dentro das tradições há o signo da invenção. Algo que surge do contraste entre as constantes mudanças e invenções do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável alguns aspectos da vida social, o que dá espaço que dentro das brincadeiras populares nasça a invenção. As tradições se

transformam, assim como o mundo e carregam em si a sua forma de transformação, a invenção.

Apesar de haver possíveis relações a serem traçadas entre o grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, o Teatro de terreiro e os Terreiros de Candomblé, inclusive concernentes a arte de palhaços e palhaças, não é um ponto no qual me aprofundo neste estudo. Assumo aqui terreiro como o quintal de terra batida que dá suporte à brincadeira. Meu foco é nos formatos e no trânsito entre os formatos e no aspecto relacional comum a todos, com contribuições retiradas de cada um deles. Mas essa relação entre as práticas de terreiros é uma possível abertura para um futuro estudo.

O grupo Seu Estrelo apenas carrega a invenção de maneira mais exaltada por ser novo e estar em uma cidade jovem. O grupo permanece se inventando e dando vazão a outras invenções que nascem no solo do terreiro do Centro Tradicional de Invenção Cultural. Lá encontrei terreno fértil para as minhas próprias invenções e para pensar as relações na arte da palhaçaria.

3.2 Seu Estrelo e os palhaços

Após uma introdução ao grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, ao *Mito do Calango Voador*, ao Samba Pisado e as rodas de Teatro de Terreiro do grupo, quero então me concentrar nos aspectos de palhaçaria que existem em seu Teatro de terreiro, sobretudo nos aspectos já levantados na presente pesquisa. Como a relação direta com o público que se tem enquanto estamos na roda; Os palhaços ancestrais que sustentam a brincadeira; Capitão Sebastião como tendo a função conjunta de Mestre de Pista e palhaço; a dinâmica de jogo estabelecida entre Capitão e as figuras que entram na roda; girar a roda como criação em estado de reação.

3.2.1 A Roda

O jogo na roda também é um jogo de interação direta e imediata com o público. Falamos para e com o público no momento presente. Mesmo na quinta roda, que difere em tempo e espaço das outras por não ser uma roda convocada pelo Capitão, não abstraímos o público ou o utilizamos como ponto de fuga, como horizonte distante e impessoal para o qual entregamos o olhar. Ao contrário, olhamos para as pessoas que compõem o público e construímos com seus olhares um espaço de partilha. Todas as demais rodas, além disso,

veem e incluem o público, muitas vezes com a participação de pessoas da plateia em algumas entradas.

Figura 25 – Apresentação da *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem* com Tico Magalhães no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília - DF



Fonte: fotografia de Thiago Soares Araújo – acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

O jogo na roda é direto e imediato com o público, aberto ao instante, e há conexão em um momento de reconhecimento entre atuante e público, inclusive trazendo o espectador para a participação como atuante. Essa é uma ponte entre o Teatro de terreiro e a palhaçaria no que toca às relações. As rodas consideram o público no presente, assim como o jogo do palhaço e da palhaça. Operam por princípios próximos com relação ao público realizada por palhaços e palhaças.

Se o palhaço e também a palhaça, “(...) relaciona-se diretamente com o ambiente e com o público; seus olhos estão abertos para o mundo, para a realidade que o cerca e é com isso que ele joga” (CONSENTINO, 2010, p.123), o mesmo acontece com as figuras na roda. Como já apresentado, tanto na saída na rua quanto nas visitas hospitalares essa relação entre palhaços e palhaças e o público aqui ressurgem mais uma vez, aplicado desta vez às ações das figuras. O pesquisador e palhaço Damien Reis, o palhaço Tezo, define palhaçaria como sendo:

[...] a experiência cênica de um atuante (palhaço) que engaja a plateia (espectador) num estado de riso, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto ou estímulo do riso do outro. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria (REIS, 2010, p. 33).

Reis inclui a reação do público e o estado provocado por atuantes do universo da palhaçaria no riso. Apesar disso, em meu trabalho como palhaço e mesmo nas definições de Lecoq e Sue Morrison, já apresentadas, o riso não é necessariamente o que provocam palhaços ou palhaças. A busca é como ele expõe, por meio da relação direta e da exposição, a conexão, a relação de afetos entre palhaço ou palhaça e público. O que não necessariamente se dá pelo riso. Não obstante, as figuras em relação direta e imediata, ou seja, engajando o público com consciência e, principalmente, expondo seus afetos, estariam então também transitando no universo da palhaçaria ou pelo menos neste ponto passeiam por um caminho próximo a ele.

Sobre a exposição de si mesmo, a definição de Teatro de terreiro tem isso como base quando convida para a criação e improvisação a partir de um mergulho no interior do ou da atuante, que, parte desse mergulho, de uma conexão primeira consigo mesmo, para então dividir a criação com o público. A própria roda propicia essa relação entre figuras e público. A roda é um espaço para ver o outro e ser visto. Um espaço para a comunhão dos que partilham um espaço. Estar no centro dela convida a convergência dos olhares e permite que quem atua em seu centro veja todas as pessoas ao seu redor. A roda é uma estrutura de encontros.

Na ideia geométrica da circunferência, em que todos os pontos são equidistantes do centro, está contida tanto a comunhão, uma vez que estão todos juntos a uma mesma distância do que se estabelece como centro, e a relação entre o que está no centro, convergindo, e o que está ao redor do centro, sustentando a conversão. Aí está contida a relação entre olhares na roda. Ao acrescentar a dinâmica de afetos que o jogo traz consigo, e temos o reconhecimento e a correlação entre o Teatro de terreiro e a palhaçaria.

Como já afirmei, o espaço de apresentação disposto em circunferência que caracterizava a roda no grupo Seu Estrelo se transformou em uma abstração. Nem sempre a formatação desse espaço de apresentação e disposição do público é circular, mas está sempre voltada para a partilha e para o contato direto, para que o público possa ver o centro e os para que os outros pontos da roda vejam e sejam vistos. Mesmo quando quebramos o formato de roda por uma necessidade técnica - na quinta roda a Devastação entra com um batuque próprio e com um séquito de figuras, o Poder, a Fome, a Peste e a Miséria. Para essa entrada

precisávamos de espaço para fazer a chegada e acomodar as figuras. Então retiramos o espaço destinado ao público na frente da roda, mantendo apenas as laterais – a disposição do público é de uma maneira em que podemos ver a todos e todas e que quem está presente também possa se ver –. Temos com isso o objetivo de comunhão apresentado na definição de Teatro de terreiro, de nos reconhecermos como a vizinhança que habita a mesma cidade, em um quintal em uma casa dessa cidade, em roda. Assim nos vemos e nos encontramos.

Em uma residência no povoado de Olhos d'Água, estado de Goiás, em novembro de 2017, o palhaço estadunidense Avner Eisenberg, o palhaço Avner, o excêntrico, falava para os presentes da importância de alargar a zona de conforto. De tornar a zona de conforto comum para todos os presentes, palhaço, palhaça, público. Ele oferecia algumas ferramentas⁴² como, por exemplo, a respiração conjunta. Dizia que, em um local de espetáculo todos dividíamos o ar e que nosso dever como palhaços e palhaças era permitir que a audiência respirasse. Que nós devíamos respirar também. Que respirando conjuntamente estávamos caminhando para entrar em *rapport*, o que ele mesmo traduziu como reciprocidade⁴³. Avner define reciprocidade da seguinte maneira:

[...] relação simpática entre duas pessoas. E você vê isso todo o tempo. Se você for a um restaurante, olhe para as pessoas. Você verá quem está em reciprocidade e quem não está. Caracterizado por... Ambas adotam a mesma postura, os mesmos gestos, vai para o tom de voz, a escolha das palavras, a alteração na voz, a altura... Todas essas coisas se alinham. E se você não está em reciprocidade você sente de imediato. E, rapaz, você sente quando acontece. [...] Então eu diria atualmente que o trabalho do atuante é criar e manter reciprocidade com o público.⁴⁴ (Avner Eisenberg em entrevista para o podcast *The variety artist*. Transcrição do trecho 00:22:52 – 00:23:50).

Rapport pode ter diversas traduções. Pode significar, vínculo, relacionamento, entendimento mútuo, elo, laço, simpatia, harmonia, afinidade, empatia, reciprocidade. Adoto reciprocidade porque foi uma tradução sugerida pelo próprio Avner, mas vemos que partilha de semelhanças com a conexão proposta por Sue Morrison (2013) ou a relação, proposta por Burnier (2009).

O desejo do grupo Seu Estrelo, ao convidar pessoas para o seu quintal é justamente que elas estejam confortáveis, pelo menos em princípio, antes da entrada da primeira figura e

⁴² No site https://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php, Avner elenca princípios para palhaços e apresentações orientadas pela palhaçaria. Acesso em: 23/09/2019

⁴³ Nota do autor durante a Residência Artística em seu diário de bordo.

⁴⁴ No original: “(...) sympathetic relationship between two people. And you see it all the time. If you go into a restaurant, look at people. You’ll see who’s in Rapport and who is not. Characterized by... the both people adopt the same posture, the same gestures, goes into tonality of voice, choice of words, timber of voice, pitch... this things all line up. And when you’re out of rapport you see it right away. And, boy, do you feel it when it happens (...) So I would say now that the job of the performer is to create and maintain rapport with the audience”. Tradução do autor para os fins da presente pesquisa.

criar um espaço profícuo para a reciprocidade. Diferente da rua ou do hospital, no terreiro de Seu Estrelo temos a vantagem de preparar o espaço, de, desde o início, proporcionar um local que receba o público antes de nosso encontro. Propomos um formato em que brincantes e público possam se ver, um formato que favoreça nossa relação e o surgimento de uma zona confortável de brincadeira assim que a primeira música começa. Para respirarmos juntos ou em reciprocidade, como define Avner. Para nos vermos, estarmos em conexão e partilharmos de uma jornada, como convida Sue Morrison. Veremos e sermos vistos, respirar em coletivo, em relação.

É esse espaço de partilha, essa zona de brincadeira; de relação direta e imediata com o público; aberto ao instante; em que nos vemos, reconhecemos, nos conectamos e embarcamos em uma jornada relacional de reações e sentimentos múltiplos que buscamos quando estamos em roda. Essas são algumas das características que unem a roda do Teatro de terreiro a arte da palhaçaria em seu aspecto relacional, especialmente na relação com o público.

3.2.2 *Duplas e Trincas: Palhaços aqui e ali, poder e fome*

Ao pensar as relações com parceiros e parceiras no contexto do Teatro de terreiro em princípio retomo as relações de trincas e duplas e suas dinâmicas de poder formadoras da estrutura do Cavalo Marinho. A começar pelo trio que permanece durante toda roda, Mateus, Bastião e Capitão, em que o Capitão Marinho é o dono da fazenda e Mateus e Bastião são seus empregados. Capitão é o chefe e Mateus e Bastião revezam entre serem extremamente tenazes com o capitão em suas *puias*⁴⁵ e ingênuos, entre se rebelarem ou se virarem. Mas em geral, obedecem as ordens do Capitão. Quando não obedecem, eles apanham.

Assim inclusive começa a roda de Cavalo Marinho. O Capitão convoca Mateus e Bastião para fazer uma festa. Eles chamam Catirina, que é casada com ambos. Na saída do Capitão os três conduzem a festa a sua maneira, desobedecendo às orientações que receberam. Então chega a figura do Soldado da Gurita. Primeiro o Soldado da Gurita bate e depois prende Mateus, sob os protestos e bexigadas de Bastião e de Catirina, depois prende Bastião e, finalmente, prende Catirina. Resolvida a rebeldia, a festa prevista pelo Capitão é retomada, agora mais comportada e redirecionada para a celebração dos santos reis do oriente.

Não faz sentido pensar a trinca formada por Mateus, Bastião e Capitão como equivalente à formada por augusto, contra augusto e branco. Em primeiro lugar o Cavalo

⁴⁵ Puia ou pulha são piadas feitas em jogos de palavras, geralmente de duplo sentido, entre os brincantes ou entre brincante e público (AMARAL, 2013, p. 74).

Marinho participa de uma realidade essencialmente rural, dos engenhos de cana de açúcar do Pernambuco, é uma brincadeira situada e reflexiva daquela localidade. A trinca de palhaços tem outra formação em sua origem. Bolognesi (2013, p. 90) ao posicionar as origens da trinca formada por branco, augusto e conta augusto escreve:

O Augusto, como se sabe, tem suas matrizes na vida campesina, assim como o Branco tem suas aproximações com o universo aristocrático. O Augusto nuançado, denominado tecnicamente de Contra Augusto, consagrado no ambiente circense por Paul Fratellini, aproxima-se da vida urbana e citadina. De acordo com Henry Thetard 'ele representa o pequeno burguês irremediavelmente convencido de sua superioridade e, com ela, sempre pronto para cometer canalhices'.

Nem em origem, nem em comportamento essa formação de trinca se assemelha a formada por Mateus, Bastião e Capitão. O terceiro elemento formador da trinca entre os palhaços de tradição europeia e estadunidense seria um ser que reflete a cidade, com características pequeno-burguesas. Alguém que chegou antes que o augusto e aprendeu os modos da cidade, mas permanece em um status social baixo. Nenhum dos dois, Mateus ou Bastião, tem traços citadinos, não se colocam superiores ou se aproximam do Capitão como puxa-sacos, como define Burnier (2009) quando escreve sobre o terceiro palhaço, o *contre-pitre*. Ao contrário, na minha experiência enquanto espectador de uma roda de Cavalos Marinho, a primeira ação do Mateus foi tentar tomar o apito do Capitão.

E mesmo o Capitão, se olhado em comparação ao universo de outras tradições cômicas que envolvem a palhaçaria está mais próximo do mestre de pista, figura comum na tradição do circo brasileiro que serve de apoio ao palhaço (BOLOGNESI, 2003), mas não tem a caracterização ou a dinâmica de oposição que tem o branco. Ainda nessa estrutura há a figura de Catirina, que tem como função coletar o dinheiro oferecido pelo público em uma cesta ou tapera, mas que também intervém pontualmente, se aliando aos dois, participando das brigas e auxiliando na organização da roda. É uma relação própria, Capitão é um chefe e Mateus e Bastião dois empregados, que executam suas ações em parceria. E Catirina, que apesar de permanecer constantemente na roda tem participações pontuais na relação.

A dinâmica de atuação em dupla formada Capitão e pelas demais figuras que entram no jogo também é estruturante para o Cavalos Marinho. No Teatro de terreiro, no caso do Cavalos Marinho, há uma estrutura estabelecida para cada figura. Ela entra com sua própria toada, tem sua dança própria e um conjunto de falas e ações que compõe sua participação na brincadeira. Apesar de a estrutura ser mais fixa, ter um conjunto de falas que precisam ser dito, uma dança própria de cada figura e sequências de figuras definidas, há um grande espaço

de improviso em falas e ações. Tanto nas *puias* que jogam entre si, principalmente das figuras prestadoras de serviços e de seus trabalhadores para o Capitão, quanto das ações, as formas de entrar, de parar o samba, de interagir com o público, os passos que cada figureiro acrescenta no seu modo de botar as figuras, o aproveitamento de acontecimentos próprios daquela noite.

Ainda há figuras como o Varredor ou o Caboclo de Arubá que improvisam versos para as pessoas presentes como parte de sua entrada na roda. Parte de sua entrada é criar cantos em relação aos parceiros e público presente e a partir da reação que gerada na relação. Já nas ações de Mateus e Bastião, a entrada de cada figura depende quase exclusivamente da codificação das improvisações de cada figureiro e da criação no momento da roda. A depender da dupla, ou da pareia, eles mantêm a roda “quente” em seus jogos de improvisação, como trazido anteriormente na fala de Pedro Salustiano⁴⁶.

Em minha visita à Casa da Rabeca durante o 23º Encontro de Cavalos Marinho, acompanhei as improvisações de Mateus e Bastião de três grupos nos dias 25 de dezembro e no dia 06 de janeiro. Vi remodelações que os figureiros fizeram nas apresentações dos dois dias. Seu Martelo, o Mateus mais antigo de Pernambuco, brinca atualmente no Cavalos Marinho Estrela de Ouro, e foi o figureiro que me causou maior impressão.

Martelo desceu do ônibus assistido por outros figureiros. Antes de se preparar para entrar como Mateus na roda, utilizava uma bengala para se locomover. Eu sabia do vigor que Mateus exigia devido à sua permanência na roda e as suas constantes idas ao chão. Mateus e Bastião batem com a bexiga no chão, nas outras figuras e em suas próprias pernas para marcar a pulsada durante toda a brincadeira. Tocam, dançam e atuam o tempo todo que estão na roda.

Ao entrar na roda no dia 25 de dezembro, a primeira coisa que Seu Martelo fez como Mateus foi se atirar no chão e rolar, rindo. Ele não precisava mais de assistência, muito pelo contrário. No parar da música, ainda rindo, Mateus gritou “É muita areia!”. Ele não parou até o fim da brincadeira, sempre cumprindo uma ou mais funções dentro da roda.

Quando Mateus grita “é muita areia!” ele está improvisando com o ambiente, que é um terreno arenoso. É algo próprio daquele dia. No vídeo que assisti do Estrela de Ouro ele não rola, nem comenta sobre o chão, que é uma rua asfaltada com pedras. Já a ação de ir ao chão no início da brincadeira, de vir do chão, do baixo, como nos escreve Bahktin (1999) é uma constante em todos os Mateus que observei. As ações do Mateus então estariam entre executar o necessário para a manutenção, entendimento e continuidade da brincadeira e o compartilhamento e a interação presentificada entre ele, o espaço e as pessoas que estão ali.

⁴⁶ Página 53 do presente trabalho.

Mateus media a festa, executa sua estrutura enquanto partilha dela, apontando para o que existe ali a ser partilhado.

Ele e os demais brincantes aproveitam do que tem disponível e executam a brincadeira como ela é, mas à sua maneira. Ele tem uma forma própria de executar a estrutura e também de improvisar, aproveitando jogos que já aconteceram anteriormente e se abrindo para que novas relações apareçam em reação ao que naquele instante se passa. Como no caso de Seu Martelo e da areia, que pode ter sido criado ali, ou simplesmente remodelado do repertório de improvisações de Seu Martelo para aquele momento.

As figuras entram, geralmente uma a uma, em busca de algo, alguém ou para impedir a brincadeira. O Capitão busca maneiras de solucionar os problemas trazidos por cada figura, seja ao trazer outras figuras que as ajudariam ou ainda prometendo algum dinheiro por seus serviços⁴⁷, que nunca são pagos (AMARAL, 2013, p. 74).

A relação de poder é explicitada, o Capitão é detentor das respostas, dos recursos, do conhecimento, do dinheiro e as demais figuras o obedecem, o procuram, disputam com ele, ou ainda se rebelam contra ele e sua festividade. Ele comanda as figuras e o banco. Os demais o obedecem. Como o aristocrata, é o detentor das terras. Seus funcionários Mateus e Bastião, são os palhaços da cara preta, são dois homens negros em regime semi-escravo que garantem a segurança e continuidade da festa.

Sintomaticamente, o Baile começa após a sequência inicial da chegada dos pretos Mateus e Bastião, com sua insurgência, confronto e subjugação pelo Soldado. É como se a longa dança de homenagem aos santos ocorresse então para legitimar o festejo, autorizá-lo, e amenizar o problema do trabalho semi-escravo. Não é à toa que o Capitão comanda pessoalmente essa dança montado – é o próprio Cavalo-Marinho – com dançantes usando jaqueta e chapéus semelhantes aos de soldados. Mas depois, por toda à noite, voltam todos os interesses de representar a situação do desequilíbrio social entre patrão, empregados e prestadores de serviço (BUENO, 2014, p. 203).

Como explicita o pesquisador brasileiro André Paula Bueno, há na encenação da festa, na metalinguagem de uma festa encenada que é a própria festa popular, há nisso uma reflexão profunda e carnavalização (BAKHTIN, 1999) dos agentes sociais que brincam o Cavalo Marinho. São os empregados do engenho relembrando e se apoderando de sua realidade, assumindo a figura de chefe, como as crianças com câncer iniciadas por Wuo quando assumem a figura do branco. Eles no espaço da brincadeira são o Capitão, a figura do patrão,

⁴⁷ As negociações de pagamento entre Figuras e Capitão são chamadas *empeleitadas*. Elas têm múltiplas funções, a depender da figura que faz a *empeleitada*. O Capitão sempre ludibria as figuras, prometendo pagamento, mas nunca realizando, as vezes passando a dívida para alguém do banco ou do público (AMARAL, 2013).

alguém que eles incorporam, que foi criado e encarnado por seus trabalhadores, que é exposto como autoritário e egoísta, mal pagador, exigente, arbiloso, mas também é sábio e no final divide as carnes do boi com toda a comunidade.

Em certa medida o Capitão não pode ser malquisto, não pode ser preterido, assim como o branco não é unilateral, possui sua porção de simpatia e identificação. O Capitão também adquire as formas de ser dos mestres dos brinquedos e brincantes que botam a figura, e este está atento a todo o momento para não ser enganado, para não ser rebaixado. As dinâmicas de poder entre as figuras reforçam e são reforçadas pela situação estruturante na roda do Cavalo Marinho.

Os brincantes de Cavalo Marinho repensam as relações enquanto atores sociais, seus espaços na sociedade ao brincar. Remontam suas dinâmicas de poder em que ambientes de abundância e justiça são possíveis, espaços de elaboração de nova consciência histórica, que reflita o racismo intrínseco a relação de trabalho análogo à escravidão dos engenhos de cana de açúcar da zona da mata do nordeste brasileiro na formação da brincadeira, a questão fundiária e colonialista que a envolve, o lugar dos indivíduos na comunidade.

Mateus, Bastião Catarina e Capitão remetem também à fome desses palhaços nas dinâmicas de poder. Há no jogo do Cavalo Marinho a necessidade de dignidade do Mateus e do Bastião frente ao patrão e o desequilíbrio social do trabalho de cortadores de cana nos engenhos de Pernambuco.

A fome de Mateus e Bastião está dada desde sua caracterização. A disparidade racial do Brasil e da cultura brasileira está em sua máscara de cara preta, está em suas falas, em suas ações, em suas idas e vindas desde o chão. Por mais que outras figuras também vão ao nível baixo, encostar as costas ou barriga no chão é algo próprio de Mateus, Bastião e Catarina. Eles não apenas caem, eles rolam, se esfregam, se arrastam no solo. Eles precisam obedecer ao Capitão e logo no princípio em sua pequena rebeldia são duramente repreendidos e presos pelo Soldado da Gurita. A falta de dignidade, de identidade, de igualdade que sofrem Mateus e Bastião é motriz de seu jogo e a questão é o que fazer com ela, na mediação com o público e com as demais figuras.

Relaciono essa fome com a descrita pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha (2004) no manifesto *Eztetika da fome* no qual ele traça características da relação entre a fome na América latina, a realidade colonial brasileira e nossa produção estética. Glauber Rocha prima por um discurso que não supera a fome, que não a mascara ou ameniza, mas a reconhece e parte dela para a produção. Sem a possibilidade de compreensão por parte das antigas matrizes coloniais, sem a necessidade de sua simpatia ou demonstrações de seu paternalismo.

“A fome latina (...) não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade.” (ROCHA, 2004, p.65), reconhecendo a fome como uma questão central na realidade social e uma fonte necessária de debate e criação de cultura. Fome como motriz estética.

A percepção dessa fome como nevrálgica para a América latina, formada na herança colonial latifundiária, coronelista, dispare formadora de abismos de compreensão e acesso e a produção cultural, entra na roda quando os atingidos pela fome passam a dar sentido, se enfeitam, se pintam para brincar essa falta, para representar o desequilíbrio social dos engenhos de cana. A fome deixa de estar de fora do espaço de representação, de ser *ob cena*⁴⁸, de estar fora do olhar e é recentralizada, traz para o centro a questão a ser discutida. Entra em cena uma reflexão específica sobre a fome. Uma fome que

[...] não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 2004, p. 66).

Não será curada por ser uma fome cultural e que a própria cultura dos brincantes e as brincadeiras refletem. Assim como refletem sobre a violência por eles sofrida. E também violentam, uma vez que não se trata de um tema abstrato, de uma violência abstrata, de uma fome não sentida. A fome, a falta em jogo para os brincantes (e para os palhaços e palhaças) precisa ser real. Quando a fome surge no Cavalo Marinho ela é a de uma realidade própria e específica daquela localidade e das relações estabelecidas no contexto de formação e manutenção do Cavalo Marinho por seus brincantes.

Eles também oprimem. Oprimem as mulheres, que até muito pouco não brincavam e que entram maltrapilhas e caricatas, como as figuras de Catirina e da Velha do bambu, e quando não são, são santificadas e distantes como as Daminhas, muitas vezes botadas por meninos. Oprimem homossexuais. As *puias*, as piadas de duplo sentido que jogam uns para os outros em sua grande maioria tem como conteúdo degradar a imagem pública do homem por práticas sexuais desviantes da heteronormatividade.

Meu ponto aqui não é revelar algo sobre essa cultura ou denunciar a violência vivida e praticada. Salvo isso para a minha prática, na qual sempre que possível acrescento a discussão da homofobia que é cara para mim. O que me interessa é identificar a fome e a violência manifesta na brincadeira do Cavalo Marinho.

⁴⁸ Ob é uma preposição latina aqui significando o que é externo, o que está à diante, fora da cena.

Eles estão refletindo nesse Teatro de terreiro sua fome de dignidade e a violência que decorre dela e quais contornos elas têm em seu contexto específico. Teatro esse, como na definição oferecida que é próprio dessa localidade e amarra seu futuro pelo seu passado. A fome sentida pelos trabalhadores do corte de cana dos engenhos e a violência que se manifesta dessa fome, o poder coercitivo, a rebeldia, as estratégias para burlar o poder do Capitão, para negociar com ele, são próprias daquela localidade.

Já a fome abordada no Teatro de terreiro do Seu Estrelo é outra. A tradição inventada pelo grupo vem para discutir a falta de conexão entre cidade inventada e a localidade no qual ela está inserida. Da fome das raízes culturais e de um imaginário que se infiltre na cidade planejada de Brasília. Criar um mito⁴⁹ em que a criação parta do cerrado como princípio fornece estofo, mesmo que deliberadamente inventado, para a jovem cidade.

E também fala do processo de violência da criação. Na figura da Devastação, que vem guerrear com a mata e da triste criatura que engole a cidade com asas estão contidas as violências sofridas pelo cerrado e a falta de visão para a conexão com ele, mais uma vez não apenas a relação técnico-científica da preservação do bioma, mas da produção de cultura e imaginário em relação ao ambiente, que impacta diretamente as pessoas que moram na cidade e seu espírito comunitário.

Quando no mito Seu Estrelo se enterra, ele o faz porque pressente que a cidade possui um coração e que entrando na cidade ele poderá tocá-lo. Então ele se enterra e se torna uma árvore. A árvore dá frutos, e esses frutos são estrelas. Os sonhadores que o acompanham comem os frutos e se deixam engolir pela cidade. Assim, por meio deles, pode alcançar o coração da cidade. Essa parte do mito partilha o reconhecimento comunitário e fraterno que há na comunhão de um cerrado imaginário e a violência sofrida na interferência da Devastação que engole o sonho da cidade e torna o cerrado enquanto fonte de imaginário em um deserto verde de plantações de soja. Para que a fome, as faltas, e a cultura produzida a partir dela sejam vistas em partilha e relação, para que uma cultura da fome possa minar sua estrutura e se superar qualitativamente a cada vez que uma brincadeira tenha início, que a roda se ascenda.

⁴⁹ Apesar de haver relação com outras acepções e possibilidades de se compreender a palavra mito, aqui me contento com a ideia de uma estrutura fabulosa, de uma criação imaginária que explica a criação de tudo.

3.2.3 Capitão Sebastião: Mestre de Pista e palhaço em uma figura

O Capitão Sebastião da Celestina cumpre algumas funções dentro da brincadeira que o aproxima dos palhaços e palhaças. Ele exerce a função de conexão entre as cenas, de juntar cena e plateia, cena e o que está fora dela. É o Capitão que introduz e finaliza a trama, que faz adendos junto ao público, como comumente o fazem os *clowns* e *fools* no teatro elisabetano (WARDE, 2016). No *Mito do Calango Voador*, Seu Estrelo se enterra para virar uma árvore e dela nascem não frutos, mas estrelas, que os sonhadores comem antes de deixar que a Grande Coisa os engula. Antes de se Enterrar, porém, ele pede uma orelha para que ele possa ensinar o canto da Mata para chamar os encantados, e, do fundo da terra enviar seus recados. Quem oferece tal orelha é Sebastião, que passa então a ser o Capitão Sebastião, pois capitaneia os sonhadores e amarra os mundos, o mundo dos humanos e a Celestina, reino imaginário das figuras.

A ponte criada entre os mundos também é própria das deidades que palhaçam – Exú, na mitologia Iorubá, Hermes, para os gregos, Tot, para os egípcios, Loki, na mitologia nórdica, Mercúrio, para a mitologia romana, *Wakdfunkaga*, para os Winnebago das terras em que hoje são os Estados Unidos – são abridores de caminhos, mensageiros, enlaçadores de mundos (ELIAS, 2018). O Capitão então é um conector, ele traz os recados de outros mundos; liga os mundos; convida para o universo da roda e assim partilha com o público do mundo próprio do que a jornada cria; em seus afetos transforma o público e o devolve ao seu mundo com outra consciência. A jornada do Capitão também é uma jornada de partilha com o público de seu mundo próprio como é a Jornada de Palhaço.

O Capitão Sebastião é a única figura que permaneceu em todas as rodas e sempre foi botada pelo mesmo figureiro, Rodrigo Magalhães, Tico, o capitão do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Há quinze anos Tico desenvolve a sua relação com a figura e a figura se desenvolve em relação com as outras, com o pulso, com público. Outros figureiros e figureiras botam o Capitão em ensaios. Em oficinas alunos e alunas botam o Capitão tanto em exercícios como nas apresentações finais. Mas nas rodas de Seu Estrelo apenas Tico botou a figura.

Para isso existem justificativas técnicas, desde o desenvolvimento musical necessário ao profundo conhecimento do jogo com a figura construído em quinze anos; afetivas, Tico possui um vínculo com a figura e com tudo que pertence a ela que ultrapassa a roda, relacionando a ela cheiros, sons, movimentos que não pertencem necessariamente ao mito, mas que remetem ao Capitão para ele; sócio-políticas, Tico é a liderança, o capitão do grupo,

o dono do Centro Tradicional de Invenção Cultural; e espirituais, é Tico quem cuida da apresentação, dos figureiros, do batuque, da recepção do público. A função de receber e cuidar que o Capitão executa na roda, Tico executa fora dela.

Porém no *Mito do Calango Voador* e nas rodas, o Capitão Sebastião é apresentado como um sonhador, como um brincante. Assim como um palhaço quando entra na arena, e leva todo o público consigo para o picadeiro como fazia Andrew Ducrow, um dos primeiros palhaços do circo moderno (BOLOGNESI, 2003). Assim como um palhaço ou palhaça arrasta alguém da plateia para ser sua dupla em jogo e assim revela o palhaço e a palhaça de cada um e uma, há no jogo com o Capitão e em ser figureiro ou figureira uma porção de aprender a encontrar em si o Capitão Sebastião. Aprender a amarrar os mundos, conectar a Celestina à roda e à partilha, é um caminho de todo figureiro e figureira, do qual o Capitão Sebastião da Celestina é uma representação. “Deu um raio na celestina” é uma expressão usada para o instante da pungência de uma ideia. Tico sempre associa ao celeste mas também à essa imagem de um instante de iluminação em nossas cabeças. Encontrar esse espaço e trazê-lo para fora, ser canal desse encantamento, é nesse ponto que todo figureiro precisa ser Capitão Sebastião. Porém botar a figura é assumir suas responsabilidades de jogo.

Como já havia dito, o Capitão é a figura que recebe as figuras que chegam e entram nas rodas, cuida do pulso e do funcionamento da brincadeira e comanda o grupo de batuqueiros, o tronco. Em relação à outra brincadeira do Teatro de terreiro apresentada na presente pesquisa, o Cavalo Marinho, As funções atribuídas ao Capitão Sebastião e ao Capitão Marinho são próximas. Contudo as divergências nas formulações de ambas as figuras farão com que os gestos, o *status*, a interação com as demais figuras e o modo de executar as funções nas rodas difiram.

A figura do Capitão Marinho é, como já disse, a de um dono de fazenda. Em uma determinada hora da brincadeira do Cavalo Marinho, o Capitão sai em uma viagem e retorna vestido com uma roupa pomposa, como uma roupa militar de gala, montado em seu cavalo. Junto a ele, os demais galantes e daminhas, vestidos como o Capitão, de branco e com golas de lantejoulas bordadas, brilhantes, adornadas e coloridas remetem à um universo militar e aristocrático do qual a figura participa, mesmo que na fantasia dos brincantes. Eles vêm para a dança dos arcos. É um momento distinto, mesmo solene, do Cavalo Marinho.

Figura 26 – Dança dos Galantes durante a apresentação do Cavalo Marinho Estrela de Ouro em Olinda – PE



Fonte: Fotografia de Ádria de Souza – Acervo da Prefeitura de Olinda – PE. Ano: 2009

Já no *Mito do Calango Voador* a figura do Capitão Sebastião, é a de um candango, um trabalhador rural sonhador que veio construir a cidade de asas. Sendo assim, o Capitão Sebastião traz consigo características mais próximas de Mateus e Bastião do que do Capitão Marinho. Mesmo em seu nome, a figura Capitão Sebastião combina as outras duas. Sua caracterização está muito mais próxima da de um Sebastião, de um Mateus, do que da de um Capitão Marinho. Em suas roupas, no matulão que carrega, em seu chapéu com chicotes coloridos, na pintura em seu rosto. Como mostram as figuras 27 e 28, Capitão Sebastião tem uma proximidade maior com Mateus do que com o Capitão e os galantes apresentados na figura 26.

Toda a gestualidade, a forma de dançar, seu modo de falar, a **atitude** que forma o Capitão, parte da aproximação do Capitão com os candangos, além da diferenciação de tempo que o próprio pulso do Samba Pisado confere. Além disso, O Capitão tem seu próprio passo. Uma codificação para dançar o Samba já se faz corpo e passo na figura do Capitão, o que lhe confere um elemento a mais para a sua corporeidade. Este corpo está mais uma vez, distante da do Capitão Marinho, porém mais próxima de seus trabalhadores e prestadores de serviço.

Figura 27 – Tico Magalhães como Capitão Sebastião da Celestina em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz – Acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

Figura 28 – Seu Martelo como Mateus de Cavalo Marinho em Aliança - PE



Fonte: <http://projetoandarilha.com/helia/>. Acesso em: 31/08/2019 19. Ano: 2016

Dentro do universo dos palhaços e palhaças, mais especificamente na tradição circense, podemos ainda enxergar na união da qual surge o Capitão Sebastião paralelos com a junção de um Mestre de Pista, um apresentador dos acontecimentos do espetáculo, com um palhaço com quem o Mestre de Pista joga em contraponto. Podemos encontrar nas pesquisas de palhaço a função de Mestre de Pista como um apoio para aos palhaços, como na seguinte passagem:

O Mestre de Pista, originalmente, era o domador e o diretor dos números equestres. Em virtude do predomínio do cavalo no espetáculo circense, ele terminou assumindo também as funções de mestre de cerimônias, hoje chamado de apresentador. O Mestre de Pista também participava das entradas circenses, quase sempre trazendo lucidez à cena, característica ausente no palhaço. Antes mesmo de se fixar a dupla cômica, o Mestre de Pista se transformou em uma espécie de soberano do clown (BOLOGNESI, 2003, p.68).

Ao mesmo tempo o Capitão vive a trama, se atrapalha com ela. Ele resolve de maneiras insólitas as situações que surgem e é, muitas vezes, quem traz para o jogo o devaneio. Porém, a depender do jogo, é ele a voz da razão.

Essa aproximação não é de todo nova. Dentro da tradição circense brasileira mesmo essa aproximação entre o Mestre de Pista, função muitas vezes exercida pelo dono do circo em companhias menores, e o Capitão de Cavalo Marinho já estava presente nos circos que cruzavam o nordeste brasileiro como registra Ariano Suassuna em texto. Este escreve:

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-do-Circo, que se vestia um pouco como um Capitão de Cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo (SUASSUNA, 2008, p. 209).

Suassuna reconhece no Mestre de Pista sua aproximação com o Capitão Marinho por sua vestimenta, mas também abre um paralelo que pode ser completado quando pensamos que um capitão também é quem dirige o espetáculo.

No caso brasileiro, diversas aproximações são possíveis entre as figuras do circo e das brincadeiras populares, inclusive algo como a junção entre, Mestre de Pista e palhaço, entre Capitão e Mateus que forma a figura do Capitão Sebastião.

Às vezes o Palhaço era o próprio Dono-do-Circo, caso em que se fundiam nela a venerável tradição do 'Chefe dos Comediantes', de Plauto ou da comédia latina, e a importante figura do nosso 'Velho do Pastoril', também Palhaço e Diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança (SUASSUNA, 2008, p. 209).

Sem me estender para outros formatos que indica Suassuna como possíveis para compreender o Capitão Sebastião, como o do Velho do Pastoril, o que é importante dizer é que a combinação entre os opostos que dá forma ao Capitão também o confere um status variável na roda. Tal junção permite que ele aja em alguns momentos como o organizador dos eventos, em outros como o desorganizador. A depender da figura com quem ele joga ele é o chefe ou o trabalhador, é ele quem manda ou obedece. Tal característica se torna ainda mais acentuada quando na *Terceira Roda ou o Alado, a Tristeza e o Espantoso Rio que Bebe Nuvens e Mija Mar*, Seu Estrelo deixa de receber as figuras com o Capitão. O jogo passa a ser prioritariamente entre duas figuras, salvo algumas exceções.

Antes disso, o Capitão tinha um papel maior junto ao Tronco, o grupo de músicos que tocam as toadas da brincadeira, e Seu Estrelo, por sua vez, um papel maior em receber as figuras. Ao deixar de tocar a caixa no Tronco e assumir o papel de receber as figuras sozinho, a dinâmica da roda se transforma de um jogo prioritariamente de trinca para um jogo de dupla. Então os dois opostos contidos no Capitão se acentuam e passam a ser jogados conforme a demanda da interação com a outra figura. Sendo ele a figura que as recebe e conecta toda a roda é com ele e com o público que todas as figuras jogam, criando assim uma espécie de dinâmica de dupla cômica. Distintamente de Mateus, Bastião e Capitão Marinho a aproximação entre Capitão Sebastião e os palhaços é maior. No mito ele é um candango, um estrangeiro. Um homem do campo em contexto citadino. Algo com que Tico se relaciona, por ser natural do Pernambuco. O jogo também está mais próximo pela quantidade de jogadores e pela dinâmica que se estabelece. Ora o Capitão age como uma espécie de branco, chefe, escada, ora como augusto, empregado, toni a depender da relação.

3.2.4 As Dinâmicas entre figuras nas rodas de Seu Estrelo

Uma das consequências do Capitão Sebastião englobar Capitão e Mateus, ou ainda Mestre de Pista e palhaço, é que a dinâmica da cena no estabelecimento de jogos e dupla então passa a ser flutuante, determinadas pela figura que ele receberá e o que ela está trazendo consigo para a roda. Ao entrar na roda as figuras são recebidas pelo Capitão Sebastião, que estabelece com elas um jogo que envolve o público e a improvisação codificada. Estabelece-se uma relação de parceria, como em um jogo de dupla cômica. Para determinar a função no jogo aqui também é útil se atentar as relações de poder e da fome entre as figuras.

Olhar para a falta, para a fome, nos direciona à encontrar qual a relação de cada figura no jogo na roda. A depender dessa falta, olhar para quem é aquela figura no mito, quais seus

atributos e o que ela veio fazer na roda dá lastro para encontrar qual a função no jogo a figura vai assumir na relação com o Capitão Sebastião. O jogo nas rodas de Seu Estrelo já esteve muito direcionado para fazer rir, principalmente nas primeiras rodas. A partir da Terceira Roda, as duplas assumem jogos múltiplos, com possibilidade diversa de afetos.

Apesar das dinâmicas em duplas serem predominantes nas rodas, ainda existem possibilidades de relações em trios ou trincas e em “bandas”. Nos jogos de trinca há um primeiro momento, como no jogo entre o Capitão Sebastião e o Mané Pé Frio em que se estabelece a dinâmica em dupla. Então, em um segundo momento, a terceira figura entra para desestabilizar, ou fazer flutuar o jogo. No caso da entrada do exemplo dado, quem é chamada na roda é a Esperança. A terceira figura ou trabalha como contrapeso na relação estabelecida ou flutua a situação ao assumir um dos papéis, de comando ou de comandado. A situação então acata uma dinâmica mais complexa na reorganização das funções em de cada um e uma na roda se torna mais nuançada.

Há ainda formação de bandas. Na entrada da Devastação ela traz consigo outras quatro figuras, a Fome, a Miséria, o Poder e a Peste. As quatro figuras funcionam como uma banda de bufões, seja repetindo as ações da Devastação, ou em pequenas interações entre si e com o público. Ao interagirem com o Capitão, elas repetem da Devastação, as ações em cânone ou em coro.

Figura 29 – Rafael Barbosa, Luisa Martins e Bárbara Franco botando as figuras Poder, Miséira e Peste e os Batuqueiros Filipe Guimarães e Isabella de Menezes em *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento*, a quinta roda do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, no Centro Tradicional de Invenção Cultural em Brasília – DF



Fonte: fotografia de Werbert da Cruz – Acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

Ressalto duas características que surgem aqui. A primeira é que quanto mais figuras entram na roda menos instável fica a dinâmica estabelecida. Nas trincas, apesar da flutuação promovida pela entrada da terceira figura, ela vem explicitar os papéis adotados pelas outras partes de comandante ou comandado, tornando-os mais rígidos. Em banda desde o princípio as funções são bem claras, mesmo havendo aspectos individuais assumidos por cada um de seus membros. Há o líder e os liderados, o “puxa-saco” do líder, o esperto, o idiota e essa estrutura não muda durante a entrada.

A outra, já mencionada anteriormente, é a mobilidade no status que cada figura tem em cena nos jogos de dupla, dada pela incorporação do Mestre de Pista e do Palhaço no Capitão Sebastião e também pela própria construção do jogo, que em todo momento pode virar. As entradas inclusive são pensadas de maneira que tenham em si um ponto de virada no jogo, em que algo é revelado, ou um acontecimento inesperado muda a dinâmica da dupla. Tal jogo traz semelhanças e diferenças com a dupla cômica clássica do branco e do augusto.

Justamente por conter as duas figuras em si, o Capitão em uma mesma cena pode estar nas duas posições. As figuras geralmente também são compostas de forma que elas também carreguem características que possibilitem ora ser um, ora ser outro. Há ainda na criação,

durante os ensaios a busca por esses pontos de inversão da dinâmica, em que algo na cena se transforma e com isso, também muda a relação da dupla.

É importante dizer que tanto nos jogos que estabelecemos nas rodas quanto nos jogos dos palhaços e palhaças em saídas e hospitais, tudo o que muda no jogo, afeta o palhaço ou a palhaça e é essa transformação que é compartilhada. Ao ponto de ser uma jornada conjunta entre palhaço ou palhaça e público, dividida na medida em que as transformações vão acontecendo porque os brincantes e os palhaços estão em um jogo de partilha relacional com o público desde o primeiro olhar trocado. O público é convidado a estar junto. Para isso, pensamos em ensaios os pontos de virada, convivemos com a figura e giramos entre nós para vê-la externada e com as características dos demais figureiros e figureiras, mas é um jogo estabelecido nas relações. O preparo prévio nos serve para estarmos mais alinhados, conectados enquanto parceiros e parceiras, abertos e em contato com as possíveis mudanças quando elas aparecem, mesmo quando não pensadas ou mesmo quando são indesejadas.

3.2.5 Girando a roda – criação em estado de reação

Chamamos girar a roda ou girar a figura o procedimento de colocarmos uma figura em jogo na roda, no centro, e passarmos por ela, movimentando-a em nossos corpos, muitas vezes trocando de figureiro ou figureira nesse processo. Assim temos a perspectiva externa que a roda oferece e também a possibilidade de iniciar jogos relacionais de inserção de outras improvisações com os companheiros de grupo que nos servem como público. Como são relações em duplas, giramos também o Capitão. Tal prática desenvolve um contraponto ao botarmos as figuras, nos ajuda a encontrar passagens de conexão entre nós e a figura e também permite que Tico bote outras figuras, desenvolva jogos e assista as entradas.

Ao girar as figuras desenvolvemos suas entradas, as dinâmicas de dupla, qual a fome ou falta na situação da entrada, qual a função assumida pela figura e como ela e o Capitão promovem as viradas no jogo. Assim as conhecemos para além de suas histórias presentes no *Mito do Calango Voador*, botamos as figuras e as conhecemos em nossos corpos, além de nos relacionarmos com elas enquanto público. Elas nos veem e nós as vemos na roda. Trabalhamos com elas para que os problemas que elas trazem se resolvam e a roda possa girar. Quando ficamos presos, a situação está mal pensada, se a estrutura está mal resolvida, costumamos dizer que a roda “travou”. Então conversamos, reconhecemos o que fez a roda travar, o que impediu a relação, trocamos de figureiro ou figureira e mais uma vez a colocamos para girar.

A criação em estado de reação, de “fazer fazendo”, me auxiliou nas criações das entradas das figuras que botei. Criar e aprender a criar em relação, improvisando com alguém do público, com um objeto, com minhas duplas, com o ambiente como acontece nas saídas de palhaço na rua e nas visitas hospitalares me serviu para manter a roda girando. Girar a roda, a metodologia de criação do grupo é basicamente criar em estado de reação. Como a própria definição de Teatro de terreiro diz, aprender a aprender e brincar com o acaso. Algo muito próximo da ideia de saber da experiência e de estado de reação com a qual venho trabalhando até aqui. Antes de haver um texto, antes de recebermos uma direção, antes de haver uma estrutura, há o encontro entre as figuras. É a partir desse encontro que nascem o texto, a estrutura, é a partir do encontro entre as figuras que surge o direcionamento. Assim criamos a entrada das figuras e as rodas.

E mesmo quando há um texto feito, quando a entrada da figura já é conhecida, quando estamos remontando uma roda ou adaptando uma das entradas, o foco na relação, no encontro, é o que põe o texto feito e a estrutura da entrada à prova. E ainda outra vez no encontro entre as figuras na presença do público. Se não há relação, se a relação não é construída na experiência de estar com a figura e criar conexões e afetos entre a figura, o parceiro ou parceira, o público e o ambiente, se essa relação não se aprofunda e não se faz presente a cada encontro, se não acontece o encontro, então a roda não gira, ela **trava**.

Ao trazer comigo como metodologia desde outros espaços a criação pelo estado de reação ao mesmo tempo me permito o encontro; assumo a passividade permeável do sujeito da experiência, a passividade ativa do palhaço e da palhaça em relação; me desloco de mim para encontrar o outro como escutador, me coloco disponível para o encontro e para embarcar no fluxo que a relação nos conduz. Assim, proponho em ação soluções para que a roda permaneça girando. E mais, tenho consciência de que criar em estado de reação é algo paulatino, que se consolida ao poucos no aprofundar da relação. O que resulta na calma quando a roda trava para identificar e propor a espera, o fim ou novas saídas para o jogo em roda.

Especialmente em situações adversas, quando algo acontece no encontro com o público e não mais nos ensaios, criar em estado de reação já se mostrou especialmente profícuo para incluir ações que não faziam parte das combinadas em ensaios para a entrada. É um modo de criação que me permite reconhecer o que me acontece, o atravessamento do instante, mesmo que seja uma briga atrás da roda, uma buzina do lado de fora do espaço de apresentação, uma criança que intervém da plateia e inclui-la ao ser afetado por ela, sem que

isso trave a roda. A roda acontece como uma improvisação codificada, a criação e a inclusão de novas ações no instante de jogo são criadas também em estado de reação.

Portanto aqui estão aplicados criar em estado de reação; a improvisação codificada; o reconhecimento das dinâmicas de parceiros, sejam duplas, trios ou bandas; de qual a falta e a função de cada figura na relação de poder entre elas; a abertura para o jogo aberto e imediato; uma jornada do público que segue o fluxo da relação estabelecida, características da palhaçaria, presentes e potencializadoras do Teatro de terreiro.

3.3 Botando figuras: os palhaços que convivem em mim

Passo então para a minha experiência botando figuras no Teatro de terreiro do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, nas rodas e na parada de rua⁵⁰ *A Trincheira*, uma adaptação da quinta roda *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento*, para a rua. Ao todo, botei seis figuras, sendo elas o Mané Mula Manca na parada de rua *A Trincheira*; Luzbelo e a Devastação na quinta roda *A Trincheira ou Poeira é Vestido de Vento*; Sanção e o Palhaço, além de um dos pássaros que brincam com o arco no final da *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem*.

Mané Mula Manca no *Mito do Calango Voador* é o antigo comandante da Triste Criatura Comedora de Homens. Outrora um grande inventor, ele é deposto pelas pessoas que receberam de suas mãos às suas posições. Ele é então colocado sobre uma mula e expulso da cidade. Mula Manca representa a tristeza no mito, é ele quem carrega a culpa de tudo o que acontece de ruim na cidade. De tanto ser responsabilizado por tudo o que dá errado na cidade, sua mula, chamada Tristonha, acaba ficando manca.

Luzbelo é o filho do sopro da Mata. Quando a Mata cantava para criar Laiá, de sua inspiração nasceu Luzbelo. Se Laiá herdou da mãe o axé de cantar e criar os pássaros, Luzbelo entrava nos sonhos, mas no começo não conseguia entrar despercebido. Sempre que entrava, acordava quem quer que fosse o dono do sonho invadido. Perguntou então para a mãe como entrar despercebido nos sonhos dos outros. A mãe lhe respondeu que para isso ele

⁵⁰ A partir da quinta roda o grupo criou a parada de rua *A Trincheira*, um desfile com a orquestra de tambores Orquestra Alada Trovão da Mata, também residente do Centro tradicional de Invenção Cultural e o grupo Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Ao todo cinquenta e cinco pessoas participaram das quatro primeiras apresentações, sendo desses vinte figureiros e figureiras e trinta e cinco batuqueiros e batuqueiras. As apresentações aconteceram entre Abril e Maio de 2019. A quinta apresentação contou com 50 pessoas e aconteceu como parte do XIX Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros no dia 06 de agosto de 2019, na Vila de São Jorge, município de Alto Paraíso – GO. Apresentamos ainda apenas os figureiros do grupo Seu Estrelo e a Orquestra Alada Trovão da Mata uma sexta vez no dia 23 de Agosto de 2019, na abertura do encontro de Fanfarras Honk Brasília 2019, Setor Comercial Sul, Brasília.

precisaria ter pés de nuvem. Luzbelo então bolou um plano. Pegou o primeiro raio do sol do dia seguinte e guardou em uma folha. Em seguida vai à beira do Rio. Diziam que o Rio tinha inveja da beleza de Luzbelo e queria engoli-lo e transformá-lo em peixe, enorme cobra d'água que é.

Quando Rio preparou seu bote, Luzbelo saltou e arremessou a folha com o raio de sol na garganta do Rio. Este então começou a tossir, bafando vapor para todos os lados antes de sair. Luzbelo colocou o vapor em uma cabaça e esfrega em seus pés, ganhando o poder de não ser mais percebido. Ele se torna assim o dono dos sonhos. É Luzbelo quem convoca os sonhadores para construir a cidade de asas, inclusive o Capitão Sebastião. Luzbelo é o encantamento, é o sonho no mito.

A Devastação é a figura que vem a frente da Triste Criatura Comedora de Homens. Com ela vêm a Fome, a Miséria, a Peste e o Poder. Eles são a linha de frente na batalha contra a Mata e os seus seres. É dito que a Devastação é um monstro sem coração, que adoece a terra a cada passo que dá. A Devastação no mito surge de toda a destruição causada pela humanidade no processo de colonização até os dias atuais, sobretudo em sua chegada ao cerrado.

A *Quarta Roda ou o Amor é o Rio Sem Margem* é uma história de amor que fala do surgimento dos peixes do cerrado. Eles surgem quando um circo que passava pelo cerrado na inauguração da cidade de Brasília é engolido pelo Rio, transformando todos os integrantes em peixes. Sansão, o dono do circo, era Mestre de Pista e o homem mais forte do mundo. Por ser o homem mais forte do mundo, ao virar peixe o Rio o transforma em Surubim, o maior peixe do cerrado. É uma figura que apesar da força desmedida traz em si uma grande doçura.

O Palhaço, também membro do mesmo circo, o Circo Solar, ao ser engolido se transforma no peixe pintado. Na roda o palhaço é chamado para dizer ao Capitão e ao público quem é o amado de Izabé, a cobra caninana. Para isso o Capitão dá a ele um copo com lágrimas, para que ele deságue suas saudades.

São várias as figuras nesses dois anos e muito diversas entre si, representando aspectos diferentes de nossa humanidade. A base para a atuação no Teatro de terreiro é um mergulho em si mesmo para de lá encontrar uma atuação que é direta e imediata, de tempo presente e lógica não convencional, assim como a premissa do jogo de palhaços e palhaças. Sendo tantas as figuras, foram também muitos os aspectos de mim para encontrar. Meu trânsito entre espaços, modificando as caracterizações e os formatos de apresentação já vinha carregado da multiplicidade, mas a proximidade entre o trabalho com as figuras e o da palhaçaria, a

variedade do que essas figuras faziam emergir nesses mergulhos em mim para encontrar as figuras foram os primeiros pontos de afirmação dessa multiplicidade.

Em um segundo momento a multiplicidade ressurgiu com o trabalho da professora e diretora canadense Sue Morrison. A premissa básica de seu trabalho, o palhaço através da máscara ou *clown through mask* é a seguinte: “Se pudéssemos ver todas as direções que nos compõem de uma vez só, nos restaria apenas rir da beleza de nosso ridículo”⁵¹ (COUBURN & MORRISON, 2013, p. 27). A abordagem de Sue Morrison coloca luz sobre a perspectiva múltipla no trabalho como palhaço ou palhaça. Nela, diversas máscaras – no primeiro módulo uma para cada uma das direções do ser, sendo elas norte, sul, leste, oeste, abaixo abaixo e acima acima, seis máscaras, cada uma composta por uma experiência e uma inocência - convivem e brincam no jogo da palhaçaria⁵².

O trabalho com Morrison para mim foi uma ampliação em um nível interno, trazendo mais uma vez a ideia de um mergulho em algo que é pessoal, assim como no Teatro de terreiro, encontrando em mim algo que me atravessa e que cada uma das máscaras precisa deixar soar para ser compartilhado. Na perspectiva do palhaço através da máscara, a máscara é composta por experiência e inocência. Primeiro conhecemos o aspecto da experiência, atravessamos (e somos atravessados), e então conhecemos sua inocência.

Nos mergulhos em mim durante o *workshop* encontrei aspectos que desconhecia, e que surgem dos questionamentos de quem sou eu ou do que eu amo, motor para viver a experiência da máscara, conduzem a pensar as relações estabelecidas com as coisas e a maneira de estabelecer e partilhar essas relações. E de permitir passar de ser só instante, como quando experimentamos com a face da inocência da máscara. É uma metodologia de palhaçaria em que mais uma vez travei o encontro com a multiplicidade. Com a permissão para que essas muitas máscaras e figuras que me habitam, façam conexão comigo e sejam trazidas para partilha nas ações, nas entradas tanto de máscaras como de figuras.

A máscara do palhaço é, como escreve Burnier (2009, p. 218), “a menor do mundo, a que menos esconde e mais revela”. Ela não revela um ser acabado, ela nos revela em nossa inteireza e não no que julgamos de nós. No que somos no instante, no que sentimos e damos passagem para revelar, para colocar em relação no momento da partilha.

⁵¹ No original: “If we ever faced all directions of ourselves at once we could only laugh at the beauty of our own ridiculousness”. Tradução do autor para os fins da presente pesquisa.

⁵² No anexo um narro a sequência de atividades que conduzem a feitura e uso das máscaras no workshop *Clown Through Mask*, do qual participei entre os meses de janeiro e fevereiro de 2019 em Toronto, Canadá, como parte desta pesquisa.

O nariz vermelho imita o probócido de Belzebu. Deus nos demanda que sejamos bons, mas o Diabo nos encoraja a nos entregar ao que somos. De acordo com a conceituação nativa fundamental de totalidade, o xamã nativo pertencendo como pertence a ambos, à terra e aos céus, engloba a totalidade das coisas, o bom e o ruim, o atraente e o desinteressante, o engraçado e o grave, o cômico e o trágico, porque nada existe na metade⁵³ (COBURN & MORRISON, 2013, p.13).

Trata-se de uma pluralidade que habita palhaços e palhaças e é revelada pelo nariz. Uma variedade de manifestações possíveis a depender do que surge na situação.

A totalidade então distancia o trabalho de palhaços e palhaças de uma perspectiva essencial, do encontro com uma unidade escondida do que se é, para englobar um universo do que se é revelado no instante, de dar passagens aos afetos com os quais ele ou ela se conecta e partilha a medida do que lhe acontece. Sem que ele ou ela se perca em seus julgamentos sobre o que de fato é. Aberto a também se conhecer no instante. Sobre o caminho de abertura de palhaços e palhaças para as possibilidades do ser, a atriz, palhaça e pesquisadora Marianne Consentino (2010, p. 134) escreve sobre o treinamento na palhaçaria:

Entendo que essa técnica propõe a exacerbação do sujeito, porém deve-se expor a persona na intenção de que o ator possa enfim se desprender dela, brincar com este sujeito, deixar de se identificar com seu próprio padrão de comportamento, ou seja, provocar o sujeito até o ponto em que se abre uma fenda para que o *si-outro* se manifeste. Percebo que na técnica do *clown* é através do aprofundamento da persona que se chega a um estado de *despersonalização*.

Se desprender de si, brincar com esse *si-outro* que aparece na relação, transcender as ideias do que se é e se despersonalizar abre o sujeito-palhaço e a sujeita-palhaça em multiplicidades, não apenas guardando em si uma oposição que se prepara, mas um universo de contradições, a serem vistas a cada situação, em cada relação, em cada ambiente no qual está.

São percepções que corroboram com a multiplicidade de ações; de caracterização; de funções ocupadas nos jogos e mesmo de estabelecimento de relações que surgiram em meu trânsito nos diferentes formatos de apresentação, que surgiram intuitivamente enquanto eu criava outras máscaras corpóreas para os diferentes espaços, esculpia narizes ou atuava com diferentes nomes de palhaço a depender do formato de apresentação que iria fazer. A ela vieram se somar uma multiplicidade de afetos e uma variedade de máscaras e figuras que conheci em mergulhos desconhecidos em mim mesmo.

⁵³ No original: “The red nose imitates Beelzebub’s proboscis. God demands that we be good but the Devil encourages us to indulge who we are. In keeping with the fundamental Native concept of wholeness the Native shaman belonging as he does to both the Earth and the heavens embraces the totality of things, the good and the bad, the attractive and the unattractive, the funny and the serious, the comic and the tragic, because nothing exists in a half.” Tradução do autor para fins da presente pesquisa

A busca pelas figuras no Teatro de terreiro, apesar de acontecer por procedimentos muito diversos também conduz a um conhecimento múltiplo de aspectos de si até então desconhecidos ou sem caminho, para a partilha com o público em uma relação direta e imediata. Há nelas também um mergulho em si, um questionamento sobre as ideias preconcebidas do que somos, sobretudo em figuras que brincam com a tristeza e a maldade, para o desprendimento do figureiro ou figureira e para a abertura para a multiplicidade. Para o alívio e transformação em relação.

Botar figuras é emprestar o corpo para que o *Mito do Calango Voador* se faça carne, é se abandonar nela e se ver outro, permitir que, assim como no palhaço, a afetividade transborde pelo corpo, que as reações não sejam julgadas, preconcebidas, mas localizadas e corporificadas (BURNIER, 2009). A figura também parte de um mergulho do figureiro ou figureira, que alimentado de si, e partilha do que acontece no instante da relação. Dá passagem aos afetos mais diversos para que eles sejam vistos em roda. É estar como um ser de passagem, um corpo canal de trânsito entre a Celestina, onde ficam as figuras, a multiplicidade dos afetos que me habitam e a partilha com o público.

3.4 Palhaço é um peixe pintado

*Quem viu, Quem viu
O palhaço lá no rio
Quem viu, Quem viu
O palhaço sem amor
Quem foi que viu
O pintado lá no rio
Quem riu, quem riu
Do palhaço sofredor
Olha lua clariando
O palhaço tá chegando
Lá no céu o sol raiou
O pintado já chegou*

(Toada do Palhaço na Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem)

Volto então para o princípio do texto, quando narrava minha entrada no grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Fui convidado para um ensaio do grupo em uma tarde quente de terça no mês de agosto de 2017. Na época, o grupo de figureiros era composto por Carmen Mee Alonso, Tainá Martins, Marina Olivier, Tassiana Rodrigues, Camila Oliveira e Tico Magalhães. O batuque realizava e ainda realiza os ensaios separadamente. O plano era remontar a *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem* com o novo elenco, uma vez que, dos presentes, apenas Tico e Marina já haviam apresentado a roda.

Eles estavam passando a figura da Julieta, a personagem de Shakespeare, que entra na roda para fornecer suas lágrimas. Vi a entrada de duas das meninas. A partir da minha experiência em aprender na relação, enquanto elas jogavam eu estava atento em como era a estrutura, o que era importante dizer e fazer do que já havia sido construído. Então fui convidado para girar a figura. Mesmo pego de surpresa, eu que tenho uma inclinação para dizer sim mesmo que eu não saiba muito bem, gosto e pratico o “fazer fazendo”, entrei. Brinquei e me diverti. Apesar de não saber se contribui, tive meu primeiro contato com a metodologia de criação do grupo, girar a roda.

A figura que entra depois da Julieta na sequência da roda é o Palhaço. A situação da entrada é a seguinte: O palhaço é chamado para resolver um impasse. A roda é convocada para unir os corações de Tonho e Izabé, que em vida não puderam ficar juntos. Tonho foi para o fundo do Rio e virou uma piaba. Izabé, que estava fora da água quando o Rio engoliu o circo, de tristeza se entregou a ele e ao se encantar se transformou em cobra caninana. Em um dado momento da roda Sansão, pai de Izabé trás consigo o rumor que Izabé era apaixonada por outra pessoa, o engolidor de espadas do circo, João, o traíra. Para extinguir a dúvida, convocam na roda a Mulher Barbada, que se tornou o peixe barbado. A Barbada, desacostumada a revelar mistérios, troca um mistério por outro, deixando uma charada de quem poderia revelar o segredo e que para isso, seriam necessárias lágrimas. O Capitão resolve o enigma, consegue as lágrimas com Julieta e convoca o Palhaço, o peixe pintado. O Palhaço, a alma do circo, conhece todos os afetos dali. Então o Tronco canta e entra na roda o Palhaço, com um banquinho para se sentar. Dado ao presente, ele não se importa mais com a vida passada. Em um momento lhe são oferecidas as lágrimas, ele bebe, se embriaga de emoção, fala do passado, dos amores do circo, entre eles o de Izabé.

Me convidaram mais uma vez para entrar, dessa vez com a figura Palhaço. Havia um jogo de sentar-se para descansar no intervalo da música e ser pego de surpresa quando ela recomeça. A primeira coisa que fiz, foi estabelecer uma relação com o objeto na primeira vez que a música parou, vendo a melhor forma de sentar. Na segunda parada da música, joguei em relação com o bатуque, que nos ensaios é feito por um ou dois figureiros ou figureiras que tocam djambé ou ilu. Olhei para eles e o que surgiu foi a chateação por ter levantado da última vez. Uma vez estabelecido, partilhei o que me passava com o público. Sentei, para ser surpreendido mais uma vez pelo bатуque. Olhei feio para eles, sai dançando, me relacionando com o público com um sorriso amarelo. A essa altura já estava mantendo as conexões estabelecidas com objeto, bатуque e público.

Então começou o jogo com o Capitão. Ele me chamou de palhaço, o que me ofendeu. Eu então retruquei e perguntei quem era ele. Ele me disse “Capitão Sebastião”. Ao que eu respondi “iiiih, nem de polícia eu gosto!”. Pronto, as dinâmicas de poder e as funções de cada um estavam estabelecidas. O batuque me pregava peças, eu subvertia a autoridade do Capitão. Havia encontrado espaço para um palhaço na figura do Palhaço. Naquele dia senti que estava acordado que eu botaria a figura dali em diante.

Figura 30 – Figura Palhaço na apresentação da *Quarta Roda ou o Amor é Rio Sem Margem* no Complexo Caixa Cultural de Brasília - DF



Fonte: Fotografia de Werbert da Cruz – acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

Eu não girei o Palhaço em sua criação, não estava presente quando a situação foi estabelecida, quando o jogo com as lágrimas e a revelação foi estabelecido. Ele também não é algo que eu já conhecia, ou que eu já havia explorado antes na palhaçaria. O Palhaço é uma construção conjunta. Eu me empresto para ele, inteiro, inclusive com os palhaços que trago em mim. Ele, por sua vez, traz consigo, em sua roupa, na situação, em sua criação, todos os palhaços e palhaças que já o botaram. E assim nos conectamos. Com ele, eu me ligo à senda de palhaços e palhaças que o Palhaço trás consigo, que vem do *Mito do Calango Voador*, que se ligam ao cerrado.

Estabelecemos então um complexo conjunto de relações no momento da cena, entre mim, todos os palhaços que me habitam, o Palhaço enquanto figura, todos os palhaços e

palhaças que o compõem, o batuque e seu pulso, o Capitão Sebastião, o público, o ambiente. Palhaçar está então entrelaçado com os atos e gestos de uma comunidade. Unimo-nos em uma coletividade que apoia e brinca dentro de uma zona propícia, atravessados por esse conjunto de relações estabelecidas enquanto função de uma comunidade. É assim como um Mateus de Cavallo Marinho, que brincando se liga e leva os que estão com ele na roda e ao redor dela a todos os Mateus que já brincaram antes dele, unindo a comunidade em sua volta à sua memória comum.

O que acontece aqui é da ordem do que o sociólogo alemão Norbert Elias (1994) chamou fenômeno reticular. Por fenômeno reticular entendo acontecimentos entre indivíduo e sociedade, descentralizados de ambas as partes, em que nem o indivíduo está isolado em si, distante da sociedade, nem a sociedade é apenas um coletivo de indivíduos, desconsiderando assim outros atores sociais. O foco não está nem em si nem no todo, mas no que há “entre”, no vínculo. Nas palavras de Elias:

Para ter uma visão mais detalhada desse tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele (ELIAS, 1994, p. 29-30).

Não há perda de consciência, do conhecimento ou da técnica ao dar corpo à figura do Palhaço, não me anulo enquanto indivíduo que corporifica a figura e o que trago comigo. Ao contrário, me integro. No caso dos palhaços, palhaças e figura talvez não em rede, mas em um **emaranhado de relações**. Ao colocar uma figura, cria-se uma relação com os que fizeram antes e a totalidade do que comunga do instante da roda. A prática de colocar figuras, e em especial a figura do Palhaço sendo eu palhaço, proporciona então o emaranhamento de uma coletividade que reconhece suas partes, fenômeno ao mesmo tempo social e singular.

Figura 31 – Figura Palhaço na apresentação da *Quarta Roda ou O Amor é Rio Sem Margem* no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Thiago Soares Araújo – Acervo do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*. Ano: 2018

Passamos a mover juntos o fenômeno reticular existente no emaranhado de relações afetivas. Comovemos. Sobre a comoção, a pesquisadora e atriz argentina Silvia Davini (2008, p. 2) escreve que ela:

[...] indica um movimento em solução de contiguidade, complementar, ‘em companhia de’, grupal. A separação dentro/fora e o movimento individual e unívoco ‘de dentro para fora’ que invoca a ‘emoção’ ficam mais explícitos ainda quando confrontados com os múltiplos movimentos solidários que a comoção invoca.

Não se trata mais de provocar ou partilhar emoções, mas de uma dissolução grupal da posse dessas emoções dentro do emaranhado. Estamos todos fora de nós, disponíveis para o encontro, ao mesmo tempo conectados para nos perceber nele e em comunhão, em contiguidade, partilhando do que nos acontece, jogando e recebendo do que compõe as relações que construímos em roda.

Botar o Palhaço sendo palhaço é uma experiência de comunhão e reconhecimento dos aspectos relacionais que unem a brincadeira do *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, o Teatro de Terreiro e seus troncos estéticos parentes do *Mito do Calango Voador* e as práticas da palhaçaria, sobretudo os formatos focados no que ela tem de relacional como as saídas de rua e as visitas hospitalares.

Não é algo estranho a todo e qualquer técnica ou escola teatro, não é uma exclusividade da palhaçaria, ou mesmo dessa palhaçaria. Aliás, é um objetivo nas artes da cena promover encontros e que os encontros atravessem as pessoas. O que é importante é que, em uma perspectiva de palhaços e palhaças que trabalham em formatos que a criação tem como premissa a relação, não existe intervenção, visita ou entrada de figura se não entrarmos em comunhão, se houver encontro. Como nas criações das rodas de Seu Estrelo, o acontecimento trava.

Não atoa, ao falar de uma reação à necessidade de comoção nas artes da cena, Davini (2008) fala em um *revival* do *Clown*. O *clown* ou palhaço em sua arte necessita de relação, essa é a sua ferramenta de criação. Davini talvez ao utilizar *revival* para falar da arte de palhaços e palhaças estava se referindo ao número crescente de escolas e metodologias que adotam o palhaço em seu currículo ou no uso do *clown* como caminho para a formação de atores.

Mas o palhaço e a palhaça nunca estiveram realmente mortos ou esquecidos para precisarem ser revividos ou resgatados. Talvez estivessem em outras paragens, tomado outros caminhos, estivessem em trânsito ou se tornado outros, como um híbrido entre muitos atravessamentos, de aqui e de além-mar. Entre *clown*, palhaço e brincante, em comunhão com outros híbridos também formados por um sem-nome de relações múltiplas antes desse que vos escreve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ONDE O TRÂNSITO ME LEVOU E OS APONTAMENTOS PARA FUTURAS VOLTAS

Para concluir acho importante falar do *clau*. O *clau* é como chamo esse resultante híbrido entre clown, palhaço e brincante. Se até aqui falei das paragens e formatos de apresentação em cada uma delas, ora comparando, ora aplicando, falta falar dos efeitos em mim, desse corpo que se pensa entre que chamo de *clau*. É algo que não desenvolvi nessa pesquisa e que muito me interessa continuar desenvolvendo. A palavra é um aportuguesamento da palavra inglesa *clown*, um jogo que propõe reunir as três coisas. Ainda é muito aberto para desenhar um conceito, mas após a presente pesquisa, vejo que me debruçar sobre o *clau* é um próximo passo possível com a visão um tanto mais verticalizada do que este poderia ser.

Não como um lugar de paragem como os já apresentados, mas como uma travessia. Uma reunião de apanhados do que aponta até aqui para seguir a viagem. O caminho entre *clau* e *clown* como uma resultante das contradições dos muitos formatos experimentados entre ser *clown* e ser palhaço. Considero o *clau* como o apontamento mais precioso dessa pesquisa. Como um dô japonês, ao mesmo tempo o caminho, a prática de caminhar e caminhante (OKANO, 2013). Esse erro proposital com a palavra, a confusão que me abriu para mim e assim me leva além, para o emaranhado de relações que produz um *clau*.

Se até aqui me debrucei sobre esses espaços e formatos de apresentação, olhar para o *clau* seria um estudo formado pelo espaço entre os formatos, entre a saída nas ruas, visitas nos hospitais e o Teatro de terreiro. O *clau* iria e voltaria. Ele poderia ser o produto da relação entre esses formatos e das múltiplas relações vividas em cada um deles e por ter aprendido, criado e sido forjado na relação. Privilegia as relações sobre qualquer outro aspecto estrutural dos múltiplos formatos em seu **jogo relacional**.

Por enquanto esse esboço me mostra tanto a falta produzida durante essa pesquisa, tratar do que há entre como algo em si, quanto para onde ir, para pensar no *clau*. Como toda pesquisa me vejo em um caminho longo, finito e encerrado na vida dos que escolhem essa trilha. Não para que se acerte, mas para que se erre melhor, para errar e permanecer em fluxo, para uma maior precisão em ser **emaranhado**.

Talvez o mais próximo relatado até então está justamente no **emaranhado**, seja a experiência de ser um palhaço a botar a figura do Palhaço, que conecta o *clown* pessoal (LECOQ, 2010) com uma senda de palhaços que vivem na figura do peixe pintado do *Mito do Calango Voador*. Mas percebo a necessidade de aprofundar ainda mais essa experiência de

estar entre e compará-la com outras, encontrar outros espaços de atravessamentos e colegas pesquisadores e pesquisadoras atravessados em suas próprias hibridizações. Gente que caminha assim como eu porque recebeu como maior força do *clown* o amor pela vida e pelos homens (CONSENTINO, 2010).

Existem desdobramentos possíveis e outras lacunas a serem preenchidas, abertas na presente pesquisa e na prática que a inspirou sem que eu pudesse de fato pensar sobre elas. Alguns dispositivos, gatilhos de abertura para a relação em criações em trânsito, inspirados em brincadeiras populares foram levantados ao abordar a prática de campo, porém os procedimentos ficaram em segundo plano. O destaque da presente pesquisa é o aspecto relacional. Mas há muito mais a ser descoberto em outros trânsitos. Nas trocas entre este palhaço, brincante e *clown* e outras brincadeiras populares brasileiras e seus brincantes, como os cortejos de Folia de Reis, a Cavallhada, o Nego Fugido, o Velho do Pastoril, por exemplo.

Mesmo dentro do Cavalo Marinho há um universo de relações a ser explorado entre palhaços, *clowns* e brincantes. A observação do Cavalo Marinho contribuiu em aberturas para jogos de rua, mas como a brincadeira também serve para estruturação de entradas, reprises e números? E como as estruturas das chegadas de outras figuras além de Mateus e Bastião também podem contribuir com dispositivos de abertura de **jogos relacionais**? O que é o ser um palhaço ou palhaça botando a figura de Mateus? É uma experiência que dialoga com a minha como palhaço botando a figura do Palhaço? São caminhos possíveis para a continuidade da pesquisa no tocante ao universo das brincadeiras populares brasileiras.

Há ainda como resultante a possibilidade de visitar outras casas do *clown* outros espaços para revelar ainda mais esse hibridismo. Aumentar seu trânsito, comer outros palhaços, sentir novas fomes e engolir outros formatos. Conhecer outras paragens construídas por palhaços, palhaças e *clowns* além das três exploradas até aqui. Sem com isso abandoná-las. Como as relações se ampliam quando se entra no circo, no cinema, no teatro. Onde se emaranham com o constructo produzido nessa pesquisa, nesses trânsitos? É outro caminho possível para continuar relacionando palhaço, brincante e *clown* e os múltiplos espaços.

Também, para além da experiência única da minha formação híbrida entre as saídas de rua, o Teatro de terreiro e as visitas hospitalares, dos trânsitos entre os espaços e formatos de apresentação de *clowns* e palhaços que o trouxeram para essa trilha que me aponta para o *clau*, penso que pode surgir uma proposta de formação considerando essas muitas contaminações. Já existem formações e metodologias centradas na relacionalidade para *clowns*, sobretudo *clowns* voltados para criação em teatro, como o de Sue Morrison.

O trabalho de Morrison é inclusive uma referência nesse sentido. Há um refinamento no trabalho que Pochinko passou para Morrison e que ela aperfeiçoou que serve como guia para uma metodologia a ser desenvolvida para uma possível construção de uma formação entre palhaço, clown e brincante. A metodologia do *Clown Through Mask* também nasce de um trânsito entre *heikah* e *clown*, entre a palhaçaria nativa dos primeiros povos do Canadá e o *clown* que Pochinko e posteriormente Morrison desenvolveram (COBURN & MORRISON, 2013).

O trabalho de Pochinko e Morrison já está muito verticalizado e revela um caminho possível de formação no trânsito entre tradições. Nos meses de junho e julho de 2019, no Centro Tradicional de Invenção Cultural eu e Tico Magalhães, oferecemos um curso híbrido, um combinado de palhaço e Teatro de terreiro. Esse curso pode ser o começo de algo que pode se aprofundar em outras experiências desse tipo formação adaptado para as experiências até aqui apresentadas. É outro caminho em aberto a ser investigado mais a diante. Seja por mim ou por outros que se interessem em segui-lo.

Ainda outra possibilidade ainda é pensar nas criações híbridas. Formatos e processos que já nasçam como de uma derivação das diversas relações entre formatos que podem gerar algo que está “entre”. Uma primeira experiência possível nesse sentido é a **Trupe Zepelim de Led**, que surgiu em abril de 2019. Se trata de uma brincadeira que tem como hereditariedade nobiliárquica o emaranhado de relações entre *clown*, palhaço e brincante e ainda outras, pois ali me acompanham outros dois parceiros, também formados em um encontro de diversas tradições. A trupe é formada por uma experiência criada por uma atriz colombina, Tainá Martins; um palhaço andante, Marcelo Nenevê; e um vagabundo brincante, Tico Magalhães. Somos todos integrantes do grupo *Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro*, enlaçados em uma nova brincadeira. Essa é uma experiência que já surge como algo que não é nem palhaçaria e tão pouco é cultura popular. É um encontro. Talvez seja um espetáculo que apresenta a gênese do *clau* e da *clounaria*.

Figura 32 – Apresentação da Trupe Zepelim de Led com Tico Magalhães e Tainá Martins no Centro Tradicional de Invenção Cultural, em Brasília – DF



Fonte: Fotografia de Thiago Soares Araújo – Acervo da Trupe Zepelim de Led. Ano: 2019

Não há melhor nome para um pretense grupo de *claus*. Um veículo que une em si passado e futuro para levar esses três e seu público em um voo de encantaria em busca da esperança escondida em cada coração presente. A trupe criou seu primeiro espetáculo *A Trupe Zepelim de Led e a Maldição do Circo Lunar* entre os meses de abril e junho de 2019 e estreou no dia 05 de Julho do mesmo ano no Centro Tradicional de Invenção Cultural. No espetáculo, dois caçadores de maravilhas, auxiliados por uma Mestra de Pista de um circo prestes a acabar, apresentam para o público presente seus fantásticos objetos, coletados ao longo do tempo nos mais remotos lugares. Para comprovar a autenticidade de seus artigos, eles realizam alguns experimentos com o público, que terminam por encantar a tal Mestra de Pista. É um espetáculo entre palhaçaria e Teatro de terreiro, inteiramente pautado nas relações com objetos, parceiros, ambiente e público. Pensar as especificidades de trabalhos e a partir dessas criações, como começa a se desenhar nessa nova brincadeira que surge com a Trupe Zepelim de Led é também uma possibilidade para futuras pesquisas.

Por enquanto nem um, nem o outro. Há também muito a ser escrito sobre as experiências na rua, nos hospitais e no Teatro de terreiro que me trouxeram aqui. Descartei aspectos de cada um destes ou mesmo que poderiam ser tratados na comparação entre os formatos, mas que desviavam do relacional para ficar com isso, que é para mim o mais

precioso. O fluxo entre diferentes espaços e os afetos. Para além de nós, levamos o que os outros deixaram conosco quando nos movemos. O que foi transformado no encontro. Acredito que há muito ainda a ser dito das experiências que formam dia a dia essa experiência híbrida entre palhaço, clown e brincante, tendo em vista a experiência nos formatos e tradições, tanto na formação, transmissão e ensino quanto nas resultantes de peças, estruturas e formatos de apresentação.

Há ainda o inefável, o que ainda é e talvez nunca será nada além de corpo. O que só pode ser dançado. O que é da ordem primeira do movimento. Os muitos afetos que habitam o corpo, os seus palhaços, seus *clowns*, seus brincantes e figuras que não tem um contorno definido, que não tem nome, que ainda não encontraram a forma de discurso. Além dos outros possíveis híbridos que surgirão no caminho e os parceiros do instante que brincam junto e que não sei e talvez nunca saberei o que são.

Se esse texto fosse uma fotografia do que é a paisagem em trânsito, mesmo que menos precisa e mais borrada do que eu gostaria, me falta, mas me instiga a imagem do *clau*. Me recorda uma poesia de João Cabral de Melo Neto chamada Uma faca só lâmina. Logo a poesia, onde encontrei pela primeira vez o caminho do palhaço e o dô do *Clown*. O final do poema diz:

e dai a lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pode a linguagem,
e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda gera, ainda,
por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta. (MELO NETO, 1994, p. 215).

Queria ter escrito tais palavras e assim concluir lindamente o meu trabalho. Mas esse feito é fruto de muito esforço, de escritas e reescritas de muitos e muitos anos, característico da poesia de João Cabral de Melo Neto. Porém o esforço e empenho do poeta me inspiram ao aperfeiçoamento e a precisão.

Mas algo nisso fala a respeito do emaranhado de relações que o geram. As imagens, palavras, lembranças descrevem a relação, mas a relação é vivida em experiência e o saber da experiência está no sujeito e não em suas palavras. Em outra perspectiva, há esse indizível no encontro. O de nos sabermos em comunhão, sem usar as palavras. Da conexão, da

reciprocidade e da relação estarem em um espaço vivencial que transcende o que se diz. É nesse terreno que nos reconhecemos em uma zona de brincadeira, sem precisar que se diga. E é esse o terreno que está no trânsito entre ser palhaço, *clown* e brincante.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Alício. Figuras. Na pisada do Cavalo Marinho. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org.). *SCAMBIO DELL'ARTE: Commedia dell'Arte e Cavalo Marinho Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades*. Salvador: Fast Design, 2013, p. 63-80.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, vol. 1, n. 1, 1928. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf. Acesso em: 20 ago. 2019.

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB, Hucitec, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BETTINELLI, Luiz Antonio, WASKIEVICZ, Josemara, ERDMANN, Alacoque Lorenzini. Humanização do cuidado no ambiente hospitalar. *Mundo Saúde*, vol. 27, n. 2, 2003. p.231-239 Disponível em: http://bvsm.sau.br/bvs/is_digital/is_0403/pdf/IS23%284%29111.pdf. Acesso em 15 ago. 2019.

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Editora Conrad, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Contra Augusto. *Urdimento*, vol. 1 n.20, 2013, p.87-92. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013087>. Acesso em 17 ago. 2019.

_____. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo: Buriti, 1966.

BUENO, André Paula. *Palhaços da cara preta: pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma no boi, cavalo marinho e folia-de-reis – MA, PE, MG*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica a representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxos e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O percebejo online*, vol. 1, n. 1, 2009, p. 1-10.

_____. Teatro de Invasão: Redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 letras /FAPERJ, 2008.

COBURN, Veronica, MORRISON, Sue. *Clown Through Mask: the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*. Bristol: Intellect, 2013.

CONSENTINO, Marianne. A máscara de *clown* e a subjetividade do ator. In: BELTRAME, Valmor Nini, ANDRADE, Milton de (Orgs.). *Teatro de máscaras*. Florianópolis. UDESC, 2010, p.119-138.

DAVINI, Silvia Adriana. O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro contemporâneo. In: *Anais Eletrônicos do V Congresso da ABRACE – GT Territórios e Fronteiras*, Belo Horizonte, out. 2008, p. 1-5. Disponível em: <https://goo.gl/U5fRCQ>. Acesso em: 25 ago. 2019.

DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. *O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

_____. *No encaço dos bufões*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

FAVA, Antonio. *La Máscara Cómica em la Commedia dell'arte: disciplina del actor, universalidade y continuidade de la improvisa, poética de supervivência*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros del Balcón, 2018.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FERRACINI, Renato. Presença e Vida: Corpos em Arte. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org.). *SCAMBIO DELL'ARTE: Commedia dell'Arte e Cavalinho Teatro-Máscara-Ritual – Interculturalidades*. Salvador: Fast Design, 2013, p.139-148.

FIANDEIRO, João; EUGÊNIO, Fernanda. *Secalharidade como Ética e como modo de vida: O Projeto AND_ Lab' e a investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos*. Urdimento, Excerto da Conferência-Performance Secalharidade. P.61-69, novembro de 2012.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Org. Franca Rame. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GESUNDHEIT INSTITUTE: Patch Adams at TEDx Utrecht University. *TEDx Talks*. Utrecht, Holanda: Youtube, 15 mai. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Maw4Xg-6RAw>. Acesso em: 29 jul. 2019.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro/ São Paulo, 2018, p.7-24.

LAROSSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, vol. 13, n. 1,2, 2013, p. 41-60. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MAGALHÃES, Rodrigo. *O Mito do Calango Voador*. 12 mar. 2012. Disponível em: <https://seuestrelo.wordpress.com/2012/03/12/477/>. Acesso em 24 ago. 2019.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994.

OKANO, Michiko. Prefácio. In: SHIODA, Cecília Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Orgs). *Dô – Caminho da arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 9-14. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/113708/ISBN9788539305025.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 set. 2019.

OLENDZKI, Luciane Campos. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, vol. 2, n. 3, 216, p. 33-52. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ac.v2i3.43899>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PEDRON, Denise Araújo. Teatro de Ocupação, Teatro de Intervenção. In: *Anais Eletrônicos do VI Congresso da ABRACE – GT, Territórios e Fronteiras da cena* Belo Horizonte, out. 2010, p. 1-5. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3370/3528>. Acesso em: 15 set. 2019.

PUCETTI, Ricardo. O Riso em três tempos. In: FERRACINI, Renato (Org.). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, p.133-141.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. 2010. 312 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

REWALD, Rubens. *Caos Dramaturgia*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2005.

ROCHA, Glauber. *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

RODA VIVA recebe Patch Adams. *Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, 04 set. 2007. Programa de TV.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Picolli dos. 2008. 297 f. *Os palhaços das manifestações populares brasileiras*: Bumba Meu Boi, Cavalinho, Folia de Reis e Pastoril Profano. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

WARDE, Frederick. *The fools of Shakespeare: Na Interpretation of Their Wit, Wisdom and Personalities*. New York: McBride, Nast & Company, 1913.

WUO, Ana Elvira. *O Clown Visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. 1999. 207f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

APÊNDICE A – BREVE RELATO DOS EXERCÍCIOS E ATIVIDADES DO *WORKSHOP CLOWN THROUGH MASK*

Fui ao Canadá para o curso de cinco semanas *Clown Through Mask*, entre os dias 14 de janeiro e 16 de fevereiro de 2019. O curso é um desdobramento da metodologia criada pelo ator e palhaço canadense Richard Pochinko e levada à frente por sua discípula, Sue Morrison. A metodologia de Pochinko une a palhaçaria dos povos tradicionais do Canadá e a formação de Richard como palhaço a partir da escola francesa de Jaques Lecoq. O curso visa ensinar a metodologia, com a fabricação, utilização e produção de cenas a partir de seis máscaras, cada uma representando uma direção do ser, uma face do palhaço. Na primeira semana aprendemos o modo como se usam as máscaras.

Começamos por nos posicionar de forma a nos relacionar com a plateia e o espaço por meio de um exercício de percepção. Com os olhos vendados, devemos cruzar a sala e encontrar a parede. Em seguida Sue traça uma linha imaginária e precisamos parar na linha traçada por Sue. Alguns usam os colegas, outros a escuta sensível, outros ainda apenas erram e aprendem a lidar consigo diante do erro. Depois temos que correr e parar na linha imaginária.

No dia seguinte fazemos entradas de palhaço para nos mostrarmos em um exercício chamado *Present yourself*, ou apresente-se. Nele entramos atrás de um biombo, vestimos o nariz de palhaço e ao ouvir o canto de entrada combinado, uma referência ao circo americano, vamos ao encontro de Sue, seu discípulo Isaac Luy e dos colegas. O objetivo é nos revelarmos sem precisar falar, apenas com olhares e impulsos, na relação. O que temos em nós para dar ao outro e como recebemos o outro em nosso mundo?

O próximo exercício, *Fantastic spaces*, ou espaços fantásticos, é o de revelar ao outro algo que para nós é muito valioso sentimentalmente. Levamos um objeto concreto que nos é precioso e sem mostrar o que é e inicialmente sem falar, compartilhamos com a plateia a nossa relação com o objeto, fazendo assim uma ponte entre como o objeto nos afeta e o que dessa relação eu levo para partilha com o público. Como compartilhamos o que sentimos quando somos afetados? Nossos sentimentos de encantamento, amor, saudade e também frustração, decepção e tristeza com a plateia.

Então aprendemos a encontrar o som da máscara. Em um exercício chamado *Masterpiece/Creator*, Obra-prima/Criador, divide o grupo em dois, Obras-primas e Criadores. O exercício é realizado de olhos vendados, tanto por Criadores quanto por Obras-primas. Os Criadores encontram um som na face da Obra-prima, tateando com as mãos da testa até o

queixo. Então somos distribuídos pelo espaço e os Criadores reproduzem em voz alta os sons das Obras-primas, até que cada dupla se encontre. Já pareados, os criadores são convidados a caminhar reproduzindo o som, permitindo que esse som reverbere por todo o corpo, passando para o corpo o som de sua Obra-prima. Quando o som já passeia por todo o corpo, Sue convida a Obra-prima a seguir seu criador e mostrar os efeitos da reverberação do som no corpo tendo um colega como base de comparação.

Avançando, entramos em contato com as jornadas das cores, a aparência da máscara, seu ego. É um mergulho em sete cores, vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e púrpura, em que permitimos a reverberação de diferentes cores em nossos corpos. A partir dessa reverberação de cada uma das cores, nós criamos pinturas, provenientes de imagens que surgem das perguntas “Quem sou eu?”, “O que tem ao meu redor?”, “O que eu levo na cabeça?”. Esse é o primeiro contato expresso em ser outro. Apesar de no exercício da Obra-prima/criador, já experimentarmos outro corpo, nas cores a pergunta que nos guia é um desafio que nos instiga a investigar quem sou eu, que pode partir de nós e ir além. O curso então segue uma série de criações em vivências nas quais nós nos vemos em histórias que vieram de nós e deram vida a outras possibilidades de ser, que nos afetam de diferentes maneiras. Somos nós e também somos outro.

Em seguida aprendemos o par experiência/inocência, a parte côncava e convexa da máscara. Na perspectiva de Puchinko e Sue, o palhaço atravessa a experiência e encontra a inocência. A experiência vem antes do que a inocência. Para encontrar a experiência, somos introduzidos a um exercício chamado *Waving goodbye to someone you love*, ou se despedindo de alguém que se ama. Nele, algo ou alguém que amamos está indo embora em um navio para sempre. Para saber o que está indo, nos perguntamos quem amamos e porque está indo embora. Então passamos uma última noite juntos. Em um determinado momento, Sue nos avisa da aproximação do navio. Levamos nosso ente amado para o navio. Ele embarca. Nos despedimos. Vamos embora. Por alguma razão, algo surge e precisamos dizer adeus uma segunda vez. Nos despedimos novamente. O navio parte. Nunca mais nos veremos.

Já a inocência vem de um outro exercício, chamado *return to childhood*, retorno a infância. Nele, nos deitamos no chão e, de olhos fechados, nos visualizamos entrando em nossa casa de infância. Vamos em direção ao nosso espaço ou quarto nessa casa. Pegamos um brinquedo e começamos a brincar. É o único momento no curso em que fazemos mímica. Quando quisermos, podemos largar o objeto e brincar com os outros ou com os objetos distribuídos no espaço por Sue e Isaac. Esses são os procedimentos necessários para entrar em

contato e usarmos as seis máscaras e criarmos nossos turnos. É o que fazemos por mais de uma semana de curso.

Após receber esses conhecimentos começamos a confecção, uso e criação a partir das máscaras. Fazemos o processo inteiro seis vezes, um para cada máscara. Primeiro respiramos. Cada máscara tem uma respiração específica. Entrando pelos olhos e saindo pelo ânus, entrando pelos pés e saindo pelo rosto, como um fecho de luz. Aprendemos a respiração e permitimos que ela caminhe em nosso corpo. Caminhamos com ela permitindo que ela ganhe espaço em nossos corpos. Com a respiração ressoando por todo o corpo, vamos a um canto em que nos esperam uma prancha, uma venda e um bloco de argila. Tapamos os olhos e moldamos em argila cada máscara. Sue ou Isaac conferem se a máscara está mesmo trabalhada na argila, se ela está viva ali. Assim concluímos o molde. Passamos sobre ele vaselina ou papel filme e levamos a máscara para casa.

Fora do estúdio, cobrimos o molde com papel machê. Já seco, pintamos a máscara de papel machê com tinta branca. Voltamos a visitar a reverberação das cores e, mais uma vez de olhos fechados, mapeamos a máscara, como fizemos com a face no exercício de Obra-prima/Criador. Assim encontramos as cores da máscara. Marcamos cada cor encontrada em um mapa, que depois servirá de guia quando pintarmos de fato a cobertura branca. Feito o mapa, pintamos a máscara. Em seguida fazemos o exercício do uso das máscaras.

Para cada uso, primeiramente respiramos conforme nos foi ensinado ao criar o molde. Com a respiração reverberando no corpo, da forma que ela precisa se manifestar naquele instante, nos dirigimos a nossa máscara. A partir da feição da máscara, encontramos seu som e damos espaço para que ele então caminhe em nosso corpo. Com o corpo pulsando com o som da máscara, colocamos a máscara em nossos rostos. Deixamos reverberar. Então entram as cores. Sue e Isaac nos dão algumas cores. Permitimos que as cores dêem outros caminhos para esse pulso, essa reverberação.

Em um canto combinado previamente, há uma porção de roupas espalhadas. Vestimos o que a máscara gostaria de vestir. Vestidos, ingressamos na face da máscara da experiência. Perguntamos a ela “quem você ama e porque isto está indo embora?”. Então fazemos a partir da máscara o exercício se despedindo de alguém que se ama. Fazemos ele inteiro vestidos com a máscara. Depois da despedida retiramos a máscara física. Em roda, Sue nos pergunta “Qual o sentimento foi mais comovente que precisa ser expressado?”. Nos conectamos com o sentimento e desde aí partilhamos. Assim estabelecemos a face da experiência de cada máscara

Então encontramos a inocência da máscara, fazendo a partir da perspectiva da máscara o exercício de retorno a Infância. Caminhamos até sua casa de infância, entramos na casa, vamos até o espaço destinado para a máscara nessa casa. Pegamos algo que é dela e começamos a brincar. Estamos mais uma vez livres para abandonar o brinquedo e brincar livremente na sala. Trocamos de roupa se ela precisar. No final nos despedimos e retornamos, guardando o objeto imaginário que trouxemos, deixando a casa de infância da máscara e voltando todo o caminho até nossos corpos. Da face da infância também guardamos sua característica mais forte.

A partir do sentimento trazido pela experiência de cada máscara criamos seis *turns*, turnos ou entradas de palhaço que apresentamos para os colegas, para Sue e para Isaac. Um exemplo meu. Uma de minhas máscaras tinha como sentimento de experiência o orgulho. Criei para mim uma grande medalha dourada, com um número 1 gigantesco. Fiz uma entrada triunfal com minha medalha de campeão em meu peito. Então, em algum momento, permitimos que a inocência da máscara, ou ainda outra face de outra máscara se revele. No caso, subi em um lugar que não devia e fiquei com vergonha. Sue me perguntou o que estava acontecendo. Eu fiquei tímido. Ela então confirmou que eu não estava mais tão orgulhoso e eu concordei. Então ela me chamou até onde estava sentada e tomou minha medalha. Eu fiquei em choque, fui tomado por um sentimento de indignação. Partilhei minha indignação com os colegas. Ela então deu minha medalha para outra pessoa, o que aumentou ainda mais meu ultraje. Era uma outra face de inocência tomando conta, que nada tinha a ver com a dessa máscara. Fui embora com muita raiva, prometendo vingança. Apresentamos para os colegas cada um dos seis números. Depois disso, escolhemos um para a apresentação final, o *soirée*, uma noite de apresentação de todos os participantes do curso, aberto ao público.