



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

**PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS E PEDAGÓGICOS
PARA A ATUAÇÃO COMO PALHAÇO DE RUA**

WANDER PAULUS DE SOUZA DOS SANTOS

Orientadora: Prof^ª Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade

Linha de Pesquisa: Processos Formativos Educacionais – PFE

UNIRIO

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS E PEDAGÓGICOS
PARA A ATUAÇÃO COMO PALHAÇO DE RUA

WANDER PAULUS DE SOUZA DOS SANTOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade

UNIRIO

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS E PEDAGÓGICOS
PARA A ATUAÇÃO COMO PALHAÇO DE RUA

Por

WANDER PAULUS DE SOUZA DOS SANTOS

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Henrique Buarque de Gusmão
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Ana Lucia Martins Soares
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2018.

Dedico esse trabalho aos meus pais,
Luiz Fernando Rosa dos Santos e Lúcia Helena de Souza dos Santos
e a minha avó Maria Aparecida da Glória de Souza (in memoriam) por me permitirem
ser o artista-docente que hoje eu sou!

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lúcia Helena de Souza dos Santos e Luiz Fernando Rosa dos Santos que me proporcionaram as condições de estudar e ser, primeiramente um docente; depois, um artista e agora um artista-docente;

A minha avó, Maria Aparecida Glória de Souza. A primeira a entender que os meus brinquedos infantis eram potenciais criações artísticas e que sempre me incentivou a expressar minha subjetividade pela arte;

Ao professor André Gardel pela apresentação e os debates sobre os conceitos de perspectivismo ameríndio e antropofagia sem devoração;

À professora Vanessa Teixeira pelo conceito de suspensão da ação nas leituras sobre Meyerhold e Eisenstein;

À professora Meran Vargens pela dinâmica da escrita espontânea;

À professora Enamar Ramos pelos conceitos expressos na metodologia Klaus e Angel Vianna de consciência corporal e do movimento que me proporcionaram a identificar o caminho para usar o corpo como um brinquedo;

À professora Ana Bulhões pelo ensino da prática cartográfica, pelos conselhos de ouvir e deixar a pesquisa falar e principalmente, deixar o texto respirar, descansar;

Aos professores Ana Achcar e Daniel Marques pelos conselhos no exame de qualificação;

À professora Ana Achcar (novamente) e ao professor Henrique Gusmão pela leitura dessa dissertação;

A Helena e ao Bento pelo olhar com curiosidade que os proporciona a brincar e a inventar os seus mundos;

A Érica Almeida, pelo carinho, amor e paciência em todo esse processo;

Às diretoras Oliana, Hiller Rangel e Viviana Maria pelo apoio e a compreensão nesses últimos dois anos;

Aos fotógrafos Robson Godoy Milczanowski, André Motta Lima, Frederico Vreuls, Zé Martinusso, Geórgia Blanco, Henrique Sodré, Igor Nogueira, Paulo Figueira, Ana Andrade, Júlio Ricardo Silva e Marcus Gullo. Suas fotos não só ilustram mas abrilhantam essa dissertação;

Aos artistas-docentes Ricardo Puccetti, Karla Conká, Olivier Hugues, Patrick Nogueira, Teófanos Silveira (Biribinha), Pereira França Neto (Tubinho), José Regino, Pepe Nuñez;

A Alice Viveiros de Castro, seus elogios à bobagem me fizeram entender a minha arte.

A Luiz Antônio Silva e Alípio Carmo, amigos de todas as horas;

A Lili Castro, a dona Marilene, a pesquisa na Feira da Glória não existiria sem a sua parceria;

A Marcelo Burguer e à Tatiana Cangussu, boa parte das ideias desse texto nasceu brincando com vocês!

A Guilhermina Galvão, a Nathalie Giovannini, a João Batista Siqueira Gomes, a Laura Fonseca, a Viviane Santos e a Rosângela Santos. Todo o apoio de vocês foi fundamental para eu tentar, iniciar e concluir esse mestrado.

À minha mestra primeira, Yeda Dantas que permitiu que esse artista alçasse voos, acolhendo-o e dando-lhe a liberdade necessária e propícia para a minha criação artística, o Minduim Bestoleira;

A Richard Rigueti, que me acolheu junto ao grupo Off-Sina abrindo-me as portas da ESLIPA e da sua casa. E pela lição de que a minha arte é o meu ofício, o meu trabalho, o meu ganha-pão;

A João Carlos Artigos, todo o entendimento do palhaço como um jogo e a delícia de ser o que é na vida, nos palcos e nas ruas;

A Luiz Carlos Vasconcellos e o palhaço Xuxu, de quem Minduim é descendente. Muito obrigado pelo carinho e pela atenção dispensada no momento da entrevista;

À minha orientadora, Professora Elza de Andrade, três agradecimentos.

Esse trabalho possui muitas origens. Uma delas foi a assistência na UNIRIO, em 2005, de duas disciplinas que se relacionavam. Uma, no curso de Teoria do Teatro trouxe a leitura do conceito de Marco De Marinis sobre o ator cômico; a segunda, apresentou a aplicação dos procedimentos cômicos em cena, a partir dos textos de Ariano Suassuna, no curso de Interpretação. Ambas foram ministradas pela senhora. Ambas suscitaram em mim o desejo de ser professor de teatro e aliar à teoria à prática. Essa é a razão do meu primeiro agradecimento à senhora. O segundo, pela paciência e pelos conselhos dados ao longo de todo esse processo; o terceiro pela escuta e pelo conselho de ter tranquilidade para o enfrentamento das tormentas que se apresentaram. Muito obrigado mesmo, professora Elza!

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) e toda a sua equipe de professores e funcionários por acolherem essa pesquisa.

Ao Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES) pela bolsa concedida para a realização dessa pesquisa.

Aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff que proporcionaram a concessão de bolsas para os professores das redes públicas de educação do país como política para a melhoria da qualidade no ensino destinado às classes mais pobres do Brasil.

Aos estudantes que participaram dessa brincadeira! Muito obrigado, seus palhaços e palhaças!



Os estudantes da foto: Kássia Nascimento, Raquel Bento, Juliana Cardoso, Nathalia Macena, Flávia Ribeiro, Marcione Pantoja, Ricardo Romão, Adelmo Milani, Alexandre Hryhorczuk, Renan Magalhães, Erick Tuller, Gabrielly Vianna, Nayara Farias, Flávia Renata, Ana Raquel, Ana Paula Oliveira, Raíssa Uchoas, Guilherme Esteves, Luiza Machado, Rodrigo Andrade, Demilson Belmiro.

Os que não estão na fotografia também foram super importantes no processo dessa pesquisa! Muito obrigado, palhaços e palhaças!

São eles e elas: Ana Cristina Borges, Elisa Neves, Akauã Santos, Rafael César, Alexandre Miranda (Hulkinho), Lotus Brito, Ana Luiza de Souza (Ana Luz), Lafla Aurora, Ricardo Lopes, Igor Moraes, Igor Lira, Maria Vitória Gouveia.

Por fim, agradeço a todos os palhaços e palhaças do mundo e principalmente aos da minha terra: Bonsucesso, subúrbio do Rio de Janeiro. Aqueles que nas festas re-significam a vida criando um mundo novo.



Festa Junina, junho de 2001, Conjunto Habitacional Darcy Vargas – O Casamento na Roça. O carrinho de pedreiro vira a limusine que transporta a noiva. Minha mãe, a primeira palhaça que conheci, travestida, brinca de noivo e casa-se com minha tia Carminha, vizinha nossa.

Garanto que todos brincaram e riram naquela noite de São João!

Obrigado, minha mãe!

“Eu e os meus companheiros pedimos cumplicidade
Prá brincar de liberdade
No terreiro da alegria!”
(Chico César)

RESUMO

Esta pesquisa se insere no campo dos estudos sobre a pedagogia e as metodologias para a atuação como palhaço de rua dentro do espaço da escola regular. Na cidade do Rio de Janeiro, os espaços escolares para a formação do palhaço são poucos levando boa parte dos interessados a frequentar as oficinas oferecidas por artistas que se dedicam a essa linguagem. Objetivando preencher essa lacuna tanto para a formação de novos palhaços quanto de professores de palhaçada, esta pesquisa realizou um trabalho de campo, recolhendo as dinâmicas, os conceitos, as falas e os procedimentos cênicos e pedagógicos dos palhaços-mestres: João Carlos Artigos, Luiz Carlos Vasconcellos, Richard Riguetti, Yeda Dantas.

Considerando o material recolhido, foi organizada uma proposta de curso de técnicas de palhaçada a partir do desenvolvimento dos conceitos de brincadeira, experiência, a antropofagia para o riso, o treinamento do olhar, recolhidos na prática cênica cotidiana dos artistas-docentes escolhidos.

A segunda etapa do trabalho constitui-se num laboratório experimental onde a proposta da pesquisa foi aplicada praticamente em um curso e a sua avaliação tanto pelo pesquisador quanto pelos estudantes apontando os êxitos, os limites e as perspectivas de organização de uma metodologia para a formação do palhaço dentro do ambiente escolar.

Palavras-chaves: Atuação do Palhaço de Rua; Metodologias Formativas no ambiente escolar; Artista-Docente.

ABSTRACT

This research is inserted in the area of pedagogical studies and the methodologies of street clown performance inside the regular school space. In the city of Rio de Janeiro, there are few school spaces for the formation of the clown, leading many of those interested to attend to workshops offered by artists who dedicate themselves to this language. In order to fill this gap in the formation of new clowns as well as teachers of clownwork, this research carried out a fieldwork, gathering the dynamics, concepts, speeches and the scenic and pedagogical procedures of the master clowns: João Carlos Artigos, Luiz Carlos Vasconcellos, Richard Riguetti, Yeda Dantas.

Considering the material collected, a proposal of a course of techniques of clowning was organized from the development of the concepts of play, experience, anthropophagy to laughter, the training of the look, collected in the daily scenic practice of the chosen artists-teachers.

The second stage of the study was an experimental laboratory where the research proposal was practically applied in a course and its evaluation by both the researcher and the students pointing out the successes, limits and perspectives of organization of a methodology for the formation of the clown in the school environment.

Keywords: Street Clown Performance; Formative methodologies in the school environment; Artist-Teacher.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Capítulo 1: O ARTISTA-DOCENTE E A FORMAÇÃO DO PALHAÇO DE RUA	14
1.1. A formação do palhaço debaixo da lona e na escola	14
1.2. A formação do palhaço de rua pelo artista-docente	20
1.2.1. Luiz Carlos Vasconcellos – O Palhaço Cidadão Xuxu	20
1.2.2. Yeda Dantas – Doutor Giramundo e o bloco “Gigantes da Lira” instaurando a “Terra do Porque Sim!”	33
1.2.3. João Carlos Artigos – O palhaço como um jogo, um brinquedo!	47
1.2.4. Richard Rigueti – O palhaço é a menor distância entre duas pessoas e a Escola Livre de Palhaços	64
Capítulo 2: O INVENTÁRIO DA EXPERIÊNCIA DE UM ARTISTA-DOCENTE: O CURSO LABORATÓRIO “OLHA O PALHAÇO NO MEIO RUA”.	87
2.1. O planejamento do Curso Laboratório	87
2.2. Os dispositivos e os conceitos do Curso Laboratório	89
2.2.1. O dispositivo “a prática do acolhimento” e os conceitos que gravitam ao seu redor	90
2.2.2. O treinamento	93
2.2.3. A brincadeira	94
2.2.4. A experiência	97
2.3. A montagem do Curso Laboratório	97
2.3.1. Os objetivos do curso	98
2.3.2. A organização das aulas	98
2.4. A oferta da disciplina optativa “Olha o Palhaço no Meio da Rua	101
2.5. Os exercícios e suas aplicações	105
2.5.1. Os exercícios de conexão	105
2.5.2. Os exercícios para a liberdade de brincar	114

2.5.3. Os exercícios para brincar como palhaço de rua	127
2.5.4. Compreendendo sem medo que o meu corpo pode ser um brinquedo	129
2.5.5. Para brincar sem medo com o meu corpo/brinquedo	137
2.5.6. Brincando sem medo com o meu corpo/brinquedo	141
2.5.7. Brincando para a Antropofagia e a Prática Carnavalesca do Riso	154
2.5.8. Brincando para criar e quebrar expectativas	157
2.5.9. Brincando pelo espaço	160
2.5.10. Brincando na feira	162
2.5.11. Brincando com brinquedos alheios	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	196
ANEXOS	203

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou no primeiro instante em que os meus olhos encantaram-se com um quarteto de palhaços que alegrava as noites dos meus domingos infantis. Primeiro, eu quis ser o Didi (Renato Aragão). Mais tarde, quis, também, ser também o Mussum (Antônio Carlos Bernardes) e hoje me penso sendo o Dedé¹ (Manfried Santana), o palhaço escada². Aquele de quem se ri muito pouco, pois não é ele, o finalizador da piada. Mas dentro da organização das ações da cena do palhaço do circo-teatro, ele é peça fundamental para a produção do riso.

Ela começou também nas experiências de minha infância e adolescência nos carnavais, nas viradas de ano e nas festas juninas do conjunto habitacional onde cresci. As práticas de travestimento e mascaramento, a paródia de rituais como o casamento na roça, a re-significação de carrinhos de pedreiro - como se limusines fossem, para o transporte dos noivos - eram procedimentos que levavam ao riso a coletividade reunida nessas festas.

Outro marco desta pesquisa está na minha graduação em História na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) entre os anos de 1994 a 2000.

Com esta graduação, aprendi a pesquisar, a ler as fontes. Fui instado a aprender e a conhecer a cultura popular do Rio de Janeiro. “A alma encantadora das ruas” de João do Rio me ensinou a ser “flâneur”³, a buscar um outro olhar e uma outra experiência com a minha cidade.

Uma experiência mais viva, mais literária, mais esteta, mais artística, mais humanista e por isso, mais cidadã. Uma experiência de fruição em que cada detalhe que passa despercebido para boa parte da população da cidade, a mim não escapava aos olhos e ao pensamento. Conhecer a cidade e suas ruas e a partir daí, elaborar um pensamento, também são procedimentos da prática do palhaço de rua e por isso tiveram seu espaço nesta pesquisa.

¹ Os Trapalhões foi um programa humorístico brasileiro, estrelado pelo grupo de mesmo nome, composto pelos personagens Didi, Dedé, Mussum e Zacarias. O grupo obteve sucesso na televisão e no cinema entre os meados da década de 1960 e 90.

² Escada é membro de um jogo cênico realizado por uma dupla de palhaços: o Escada e o Augusto. Aqui no Brasil, o “Escada” ganhou o nome de “Clou”, “Crom” e “Clown”. O “Escada” é responsável pelas perguntas enquanto o Augusto, ou Tony, é encarregado pelas respostas que distam da ordem do cotidiano.

³ Um “flâneur” é alguém que passeia sem compromisso por uma cidade. Alguém que percorre as ruas sem objetivo específico, mas atento à história dos lugares por onde passa e à possibilidade de aventuras estéticas, eróticas, surpreendentes.

Graças a essa experiência conheci os palhaços de rua. Conheci o sombra Marivaldo, que , até hoje, brinca na Rua Uruguaiana. A dupla “Os fulanos”, formada pelos atores gaúchos Décio Ferrer e Pull Barreto. E conheci Geruza Perna Fina ou Perna Seca ou Hélio Geruza⁴, ator pernambucano que há mais de vinte anos abre sua roda e atua no Largo da Carioca e adjacências.

Inúmeras foram as vezes que fiz parte de sua roda, do seu show, do seu espetáculo. Porque o que Hélio Geruza oferece aos transeuntes, que ali param e riem, é um espetáculo. Um espetáculo baseado na criação da expectativa de que ele vá realizar alguma façanha fantástica aos olhos de quem não tem habilidade alguma.

Hélio inicia o show marcando no chão a roda com a água que cai de uma garrafa pet. Na roda, em que atua em 360 graus, dispõe, ao longo de sua atuação, uma boneca, uma garrafa, três ovos e uma mochila, onde o público joga a sua contribuição.

Enquanto vai dispondo os objetos que, pretensamente serão utilizados na façanha, Hélio se traveste em Geruza. Veste uma peruca de cor fluorescente, uma meia calça preta, uma calcinha, saia e aplica uma maquiagem feminina no rosto, auxiliado por um espelho-retrovisor de moto que retira da mochila. Para completar a caracterização, Hélio pega da mochila um frasco de desodorante para perfumar as axilas e a genitália, coberta pela calcinha, levando toda a roda ao riso gargalhado.

No ato de preparação da sua roda, Hélio/Geruza conversa com o povo, lança as suas piadas, realiza alguns chistes e trejeitos com seu esquálido corpo. Conta as histórias sexuais de Maria Rodela, sua irmã. Troca insultos com os transeuntes que passam, faz troça com os meninos de rua, brinca com os trabalhadores das ruas do Centro do Rio de Janeiro (panfleteiros, carregadores, prostitutas).

Ao puxar papo com aqueles que assistem o show, provoca o riso. Hélio parece que tem intimidade com todos. Na verdade, ele constrói esta intimidade durante a sua cena.

Quem o assiste, geralmente na pressa de ir almoçar para retornar ao trabalho, fica na roda por uns cinco minutos rindo e divertindo-se. Deixa uma moeda, um trocado na mochila de Hélio e segue o seu rumo, vagando um lugar na assistência para que outro transeunte – com a mesma curiosidade sobre o que Geruza vai apresentar – pare, entre na roda, ria, participe, divirta-se para depois ir embora. Um entra e sai que permite ao palhaço repetir suas piadas em pouco espaço de tempo.

⁴ Cenas de Hélio Geruza: https://www.youtube.com/watch?v=B_a-lgX6ULw. Acesso em 03/03/2017.

Ali havia um humor, um riso que me instigava a querer entender os seus mecanismos para poder brincar de ser aquele palhaço também.

Outro fator motivador desta pesquisa foi o meu ingresso na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2003 para uma segunda graduação. Dessa vez, em Artes Cênicas.

Após o meu dia de trabalho, como professor de História, ia assistir as aulas da UNIRIO já querendo ser aquele tipo palhaço que tanto admirava.

Sabia do curso de formação de palhaços de hospital, mas as minhas disponibilidades de horários e a obrigação com as disciplinas obrigatórias para a Graduação em Interpretação Teatral me afastaram dele.

Ainda na UNIRIO, pude participar de duas disciplinas que versavam sobre a comicidade aliando a teoria à prática. Ambas eram ministradas pela Professora Elza de Andrade. A teórica debruçava-se sobre os procedimentos do ator cômico, a partir do trabalho de Marco De Marinis. Era uma disciplina optativa. A segunda, de caráter obrigatório, dentro do currículo de Interpretação, desenvolvia, na prática, os conceitos listados por De Marinis por meio de exercícios e sua aplicação em cenas de Ariano Suassuna. A experiência nessas disciplinas são influências diretas dessa pesquisa.

Mas como o desejo não estancara, pelo contrário, só aumentava e à medida que as dificuldades em outras disciplinas do curso de Interpretação se apresentavam, cheguei ao ponto de me desmotivar. Faltava, travava, reprovava. Pensei até em abandonar essa graduação. Neste momento, procurei a formação em palhaço por outros meios: as oficinas oferecidas pelos artistas-docentes aqui do Rio de Janeiro, o tema desta pesquisa.

Comecei com a oficina de “Criação de Palhaços” ministrada por Yeda Dantas na Casa de Artes das Laranjeiras. Ali, em 2009, fui acolhido e desta acolhida, criei “Minduim Bestoleira dos Douns e Doins da Lira e dos Psius”, o nome do meu palhaço. Seu desenvolvimento se deu também pelo processo pedagógico de Yeda que desemboca nos desfiles carnavalescos, nos cortejos festivos, nos bailes e festas produzidos pelo bloco “Gigantes da Lira”.

Yeda Dantas é uma discípula de Luiz Carlos Vasconcellos e Ângela de Castro que durante as décadas de 1980-90 ministraram uma série de oficinas no Rio de Janeiro sobre a arte do palhaço.

Figura 1 - O Palhaço Dr. Giramundo (Yeda Dantas)



Autor: Frederico Vreuls

Luiz Carlos lecionava a partir do que aprendera ao compor o palhaço “Xuxu”. Apresentava o conceito do palhaço andarilho, falava sobre a história do palhaço e do circo. Ensinava os esquetes e os procedimentos do circo-teatro aprendidos com o palhaço paraibano Pixilinga⁵.

Já Ângela de Castro apresentava aos iniciantes na arte do palhaço a “Terra do Por Que Não?”, lugar onde podiam criar e acessar o estado de liberdade do palhaço para poder brincar, aceitar-se e ser aceito, divertir-se e promover a diversão. Yeda Dantas e seus mestres, Luiz Carlos Vasconcellos e Ângela de Castro, são personagens desta pesquisa assim como uma prática pedagógica baseada na construção de um lugar de acolhida e no cuidado com o outro para a prática da liberdade de brincar de palhaço.

Deste acolhimento, promovido por Yeda, que também me abrigou no elenco do bloco “Gigantes da Lira”, nasceram a coragem de me aprofundar, estudar, praticar e pesquisar a arte do palhaço e os recursos financeiros que me levaram a seguir o trajeto que boa parte dos aspirantes ao ofício percorrem aqui na cidade do Rio de Janeiro.

Em 2010, participei da oficina “A nobre arte do Palhaço” com Márcio Libar e seus jogos para a desconstrução da máscara social e a assunção dos ridículos e das fragilidades pessoais. Consegui entendê-la como um caminho para a desinibição e de conscientização de ser quem se é. Com os seus “ditos” defeitos e erros com o intuito de gerar no próximo o riso, o amor e a generosidade.

No mesmo ano, frequentei a oficina “O jogo como técnica-módulo palhaço” ministrada por João Carlos Artigos, do grupo “Teatro de Anônimo” na Escola de Ensino

⁵ Pixilinga – nome dado, no Nordeste Brasileiro, aos piolhos de galinha.

Médio do Serviço Social do Comércio - SESC. Foi a oficina de mais longa duração que assisti. De agosto a novembro, aprendi muito sobre o conceito do palhaço como um jogo, uma brincadeira.

Com Artigos fiz mais algumas oficinas, ainda em 2010, promovidas graças à política de editais dos governos federal e municipal que exigiam como contrapartida social para o financiamento dos grupos e de seus espetáculos, ações que incluíram a oferta desses cursos de forma gratuita.

Figura 2 - O Palhaço Seu Flô (João Carlos Artigos)



Autora: Geórgia Blanco

Neste contexto de projetos patrocinados pelo poder público estatal, participei em 2012 da ESLIPA (Escola Livre de Palhaços), uma iniciativa de Richard Rigueti e Lilian Moraes, do Grupo Off-Sina que completava, na ocasião, 25 anos de fundação.

A Escola Livre de Palhaços, que no ano de 2018, promoverá a sua sexta edição, reúne durante uma semana, entre os meses de fevereiro e outubro, uma turma de vinte aprendizes para terem aulas vespertinas e noturnas com “mestres-palhaços” convidados, além de acrobacia, música, mímica, canto e história do circo.

Figura 3 - Palhaço Café Pequeno (Richard Riguetti)



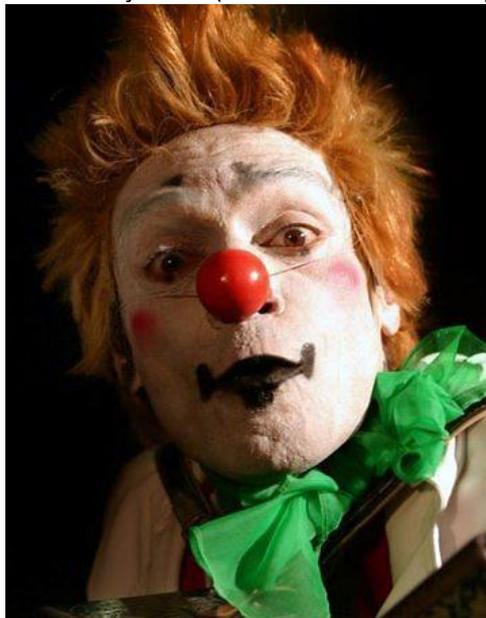
Autor: Robson Godoy Milczanowski.

O resultado da semana é apresentado em uma roda de palhaços organizada sempre aos sábados, no Largo do Machado, abrindo o espetáculo do “mestre-palhaço” da ocasião. Com estes espetáculos e pelo contato com a direção dos mestres, aprendi a me apresentar em roda.

Foi na ESLIPA que conheci o trabalho de Teófanés Silveira, o palhaço Biribinha, de Pereira França Júnior (Palhaço Tubinho), Ricardo Puccetti (Palhaço Teotônio), Cristiano Penna (Palhaço Xique-Xique), Pepe Nuñez e José Regino (Palhaço Zambelê).

Na ESLIPA, enfim, pude conhecer o trabalho pedagógico de Luiz Carlos Vasconcellos, o palhaço “Xuxu”, um dos “mestres” de Yeda Dantas. Luiz trabalhou com o conceito da relação do palhaço com o mundo. Do olhar com curiosidade até o estabelecimento da relação com a plateia por meio da prática da triangulação. A experiência prática da oficina se deu com a dinâmica do passeio do palhaço cidadão. O palhaço que caminha pelas ruas relacionando-se dentro da sua ótica com os transeuntes e com o espaço.

Figura 4 - Palhaço Xuxu (Luiz Carlos Vasconcellos)



Fonte: <http://www.paraibacriativa.com.br/artista/luiz-carlos-vasconcelos/>

Participei dessas oficinas com dois olhares: o de aprendiz e o de professor que ficava pensando onde se encaixavam, nas cenas, aqueles exercícios aplicados. Quais eram os conceitos para a atuação que aquelas dinâmicas visavam reproduzir e treinar? Quais eram as falhas ou os ruídos de comunicação dos enunciados das dinâmicas e como eles poderiam ser comunicados de outra forma? Qual era o clima ideal para o aprendizado? Observava como as pessoas confundiam a “liberdade do espírito do palhaço” com viagens egocêntricas, com uma grande dispersão e desconcentração que dificultavam o aprendizado do grupo. Como evitar isso?

Estas e outras questões juntaram-se à observação do fato de que cursos profissionais regulares para a formação do palhaço não existiam e que são poucas e sazonais as disciplinas oferecidas tanto nas grades dos cursos universitários de Artes Cênicas e quanto nas escolas de formação profissional de atores pelas instituições de ensino da cidade do Rio de Janeiro.

Para a minha surpresa, a disciplina também não é oferecida na grade da Escola Nacional de Circo embora haja uma de encenação teatral e instrutores que são palhaços.

O espaço para a reflexão e para prática pedagógica para atuação como palhaço ainda é pequeno dentro das instituições de ensino formal reduzindo o seu acesso e dificultando o debate sobre as diversas formas de pensar, ensinar e realizar a linguagem.

A partir daí e, revisitando todo o trajeto da minha formação para a atuação como palhaço, percebi que ela se deu basicamente com a prática da rua e não do palco.

E por isso, pensei em organizar a pesquisa para a formação do palhaço de rua tendo como objetivos:

- a) Inventariar os procedimentos artísticos e pedagógicos apresentados nas oficinas oferecidas por Luiz Carlos Vasconcellos, Yeda Dantas, João Carlos Artigos e Richard Rigueti para a atuação como palhaço de rua;
- b) Experimentar e disponibilizar os procedimentos coletados em um ambiente escolar oficial com um curso a ser oferecido como prática laboratorial para os estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO;
- c) Disponibilizar estes mesmos procedimentos sob a forma do texto com a redação final desta pesquisa.

Este processo de pesquisa se desenvolveu em quatro etapas.

A primeira parte se dedicou à assistência das oficinas e à análise dos diários de bordo, cadernos onde anotei os exercícios aplicados pelos artistas pesquisados, a partir do método de cartografia na etapa chamada “acompanhamento do processo”.

O método de cartografia tem como objetivo investigar os processos de produção de subjetividades. Neste caso, investigar como se forjou o trabalho artístico e pedagógico dos artistas-docentes pesquisados como a expressão de suas subjetividades.

(...) o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto e ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. (BARROS; KASTRUP, 2010, p. 57).

A primeira parte se encerrou com uma entrevista em que os procedimentos artísticos e pedagógicos apresentados nas oficinas, a formação como palhaço e a prática como artista e docente foram temas.

A entrevista pautou-se pela metodologia da História Oral, proposta por Verena Alberti no “Manual de História Oral” (2013) onde registra os atuais procedimentos utilizados pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV).

A História Oral, segundo a autora (2013, p.24) “é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo”. Para Alberti (2013, p.26) a

defesa da história oral como metodologia que transforma as entrevistas em documentos é salvaguardada pela orientação de não as interpretar como representação do passado mas sim como formas de como foi apreendido e interpretado pelo entrevistado.

Desta forma, o tratamento dado aos diários de bordo produzidos pelo acompanhamento das oficinas e aos depoimentos dos entrevistados, seguiu o conceito de produção de dados e não de sua simples coleta.

As falas e práticas foram refletidas e colocadas em diálogo com o ambiente que as produziu, ajudando a desenhar a rede de forças sugeridas por Barros e Kastrup (2010, p.57). Deste tecido, conceitos como experiência, multiplicidade na formação, autor, treinamento, brincadeira, jogo, suspensão da ação, dramaturgia, ofício profissional, o riso social, o riso carnavalesco, relação, liberdade, artista-docente, bricolagem, poder sensual, triangulação, acolhimento, improviso, generosidade, organização das ações, compuseram uma rede de forças a qual os entrevistados estavam conectados. Essa etapa de análise constituiu a segunda fase do projeto.

Alguns destes conceitos foram utilizados como dispositivos para o planejamento do curso/laboratório oferecido na Escola de Teatro da UNIRIO. E outros fizeram parte do seu conteúdo programático. A oferta deste curso fez parte da terceira parte desta pesquisa e a escrita da sua avaliação, a quarta.

Sobre esta etapa vale destacar a importância das leituras feitas nos períodos de realização dos créditos no curso de mestrado e o surgimento de novas leituras com o desdobramento das reflexões sobre os conceitos e as práticas abordadas pelos artistas-docentes. Dessas leituras, surgiram os conceitos de perspectivismo ameríndio, antropofagia sem devoração e suspensão da ação.

O estudo sobre a pedagogia do palhaço é uma lacuna vem sendo ocupada no campo das pesquisas acadêmicas na última década. As obras de autoras e autores como Achcar (2007), Matos (2009), Reis (2010), Camargo (2012), Silva (2015), Colavitto (2016) tentam responder, à sua maneira, como se ensinar a trabalhar como palhaço.

A estas pesquisas acadêmicas somam-se iniciativas recentes, forjadas pelo espírito empreendedor e autoral que caracteriza o profissional da arte do palhaço e em específico, o de rua: a publicação independente de livros. Nestas publicações, os artistas documentam e transmitem toda a sua experiência profissional como forma de difundir um aprendizado e arrecadar algum provento.

Neste contexto, encontram-se o palhaço argentino e “terceiro mundista” Chacovacci com o seu “*Manual y guia del payaso callejero*” (Yanantuoni, Vallejos e Salatino, 2015) e Rodrigo Robleño com “*Vira-Lata, o palhaço tá solto!*” (2015).

Esta segunda etapa da pesquisa incluiu a transformação dos conceitos reunidos em conteúdos e dispositivos para o planejamento do curso/laboratório “Olha o palhaço no meio da rua!”, oferecido entre abril e julho de 2017, na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Neste sentido, o artigo “Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia” de Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros (2010) e a metodologia do “Laboratório Experimental” desenvolvida pelo projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas” coordenado pela Professora Doutora Maria de Lourdes Rabetti foram utilizados como guias de orientação.

A metodologia do “Laboratório experimental” tem por objetivo realizar a interação entre a teoria e prática num exercício permanente em busca da realização de reflexões sobre o artesanato não necessariamente resultando em uma cena ou na produção de um espetáculo (Andrade, 2005, p.61). Nesse sentido, as práticas, os conceitos e os procedimentos dos artistas-docentes pesquisados se tornaram em conteúdos aplicados e analisados no curso.

Já o artigo citado, as pesquisadoras apresentam a segunda dimensão do método cartográfico: a prática de intervenção.

Analisando a produção de subjetividades nos tratamentos clínicos e nas oficinas de práticas artísticas para indivíduos com deficiência visual, as pesquisadoras fizeram o uso do conceito foucaultiano de dispositivo e o entenderam como “uma série de práticas e de funcionamentos que produzem efeitos” (Kastrup; Barros, 2010, p. 81).

Inicialmente, enxergaram as clínicas e as oficinas como dispositivos que inventavam dispositivos locais que possibilitavam a sua operação. Como dispositivos de produção de subjetividades, a clínica e as oficinas criavam “agenciamentos que revelam a potência de fazer falar, fazer ver e estabelecer relações”. (Kastrup; Barros, 2010, p.79).

As pesquisadoras identificaram como três, os chamados movimentos-funções dos dispositivos: 1) de referência, que seriam os conceitos que fazem funcionar regularmente o espaço, no caso as clínicas e as oficinas; 2) de explicitação, que seriam os mecanismos existentes de exposição das subjetividades, no caso as oficinas, por meio das criações artísticas a partir das técnicas aprendidas que proporcionavam uma

invenção de si e do mundo. Estas criações permitiam a exposição das subjetividades fosse por meio das obras em si ou das entrevistas realizadas a partir das mesmas e, por fim, 3) de produção de realidade, as ações de intervenção dos sujeitos no espaço das oficinas e das clínicas.

Neste sentido, foram escolhidos como dispositivos para o curso/laboratório:

- “A prática do acolhimento” para gerar um ambiente de confiança e liberdade para os estudantes arriscarem-se nos jogos propostos e para estabelecerem a relação entre eles e o docente;

- “A brincadeira”, para que os estudantes entendessem a atuação do palhaço não pelo viés da representação, mas da vivência, em que a sua liberdade criativa se realiza na emergência suscitada pelo ato de brincar;

- “O treinamento” para o desenvolvimento da prática da escuta, do olhar e da conexão, habilidades apontadas como inerentes ao trabalho do palhaço de rua;

- “A experiência”. A possibilidade de algo que nos aconteça ou nos toque.

Este dispositivo foi utilizado por mim, num processo em que a percepção sobre a minha atuação, e as indicações apontadas durante o exame de qualificação da pesquisa pela professora Ana Achcar, me levaram a passar do conceito professor para o de “artista-docente”.

Para Narciso Telles (2008, p.37), inspirado nas considerações da educadora e dançarina Isabel Marques, no ensino das artes seja no seu campo formal ou no informal, o professor é considerado um artista-docente, fruto de uma prática educacional que integra dois universos, a princípio distintos, mas “integrados em sua práxis na construção de um trabalho artístico-educativo”.

No ensino das artes, o artista, na sua vertente docente, acumula e domina por meio do estudo, da pesquisa e da sua vivência profissional, uma série de saberes que intenta transmitir aos estudantes seja por jogos, exercícios ou pela exposição oral dos conteúdos.

No planejamento e na execução prática do ensino, este docente lança mão dos procedimentos próprios à sua atividade artística. No caso específico, para as artes cênicas, a direção, a atuação, a movimentação pelo espaço e de forma mais abrangente a operação da criação artística através da prática da bricolagem, como defende Telles.

Citando Elza de Andrade (2005), Narciso (2008, p.18) descreve a bricolagem como um procedimento próprio do ator cômico em que este “relaciona, desmonta, recompõe, assimila e reelabora elementos da tradição” e sua “assinatura – bem como

sua competência e virtuosismo – traduz na maneira pela qual ele as reúne e reelabora, criando, a partir de materiais já conhecidos, um novo modelo, uma nova estrutura”.

Utilizando a prática da bricolagem, como um artista-docente, realizei, na organização e na aplicação do planejamento e das dinâmicas, atividades como a composição, a montagem, o corte, a colagem, o agrupamento, a separação e a reinvenção de exercícios.

Estas ações se mostraram como práticas de intervenção no processo de pesquisa graças à tomada do conceito de experiência por Jorge Larrosa Bondia como um dispositivo para a minha condução do curso/laboratório.

A experiência, a possibilidade de algo que nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm; requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDIA, 2002, p.24)

Tudo o que aconteceu no desenvolvimento do curso/laboratório foi fruto de reflexões que perduraram até o momento da escrita desta dissertação. A prática docente como uma pesquisa, uma investigação, a partir do método cartográfico, coloca em primeiro lugar a escuta e a conexão com todos os processos e linhas de forças existentes. Para isso, a minha escuta e o meu olhar precisavam estar apurados e conectados com o real, com o que acontecia e não com idealizações pré-concebidas. Desta forma, conectado com o real, percebi os debates e as confusões sobre a linguagem do palhaço ocasionados pelo espaço que esta pesquisa, junto a outras, pretende ocupar.

Por essa razão, essa pesquisa será apresentada sob a perspectiva do Artista-Docente. Aquele que realiza o seu trabalho educacional não apenas pela transmissão do saber acumulado mas o integra aos procedimentos artísticos que domina na prática de sua linguagem.

O Capítulo 1 – **“O artista-docente e a formação do palhaço de rua”** – foi fruto da prática da escuta e da relação, do registro e da análise das vozes dos Artistas-Docentes pesquisados. Serão apresentados, também, os relatos sobre a formação do

palhaço dentro e fora da lona circense e a eclosão dos cursos livres e oficinas a partir da segunda metade da década de 1990 com a proliferação dos festivais, encontros de palhaços e circenses. A partir deste contexto, os Artistas-Docentes são apresentados. Sua formação, seus procedimentos artísticos e pedagógicos são descritos e analisados a partir da relação com os conceitos teóricos que explicitaram em entrevista.

O Capítulo 2 – “**O inventário da experiência de um artista-docente: o curso laboratório “Olha o Palhaço no Meio da Rua”**” – versa sobre os conceitos presentes na atuação do palhaço de rua que foram desenvolvidos no curso-laboratório, passando o relato para a primeira pessoa, baseado no conceito de “experiência” de Jorge Larrosa Bondia. Realizo, também, neste capítulo uma descrição e uma avaliação dos exercícios aplicados, trazendo, também, as vozes dos estudantes expressas nos relatórios produzidos ao longo e ao final do curso.

Nas Considerações Finais, mantenho a escrita na primeira pessoa, realizando uma avaliação geral da pesquisa e dos dados produzidos tanto pela análise dos artistas-docentes pesquisados quanto pela experiência do curso.

Apono, também, as possibilidades de modificações e redirecionamentos para a uma futura aplicação do curso, sempre sob a perspectiva da experiência e da incompletude, aprendida com os pesquisados, em minha trajetória profissional como artista-docente.

Figura 5 - Palhaço “Minduim Bestoleira dos Douns e Doins da Lira e dos Psius” (Wander Paulus)



Autor: Zé Martinusso

CAPÍTULO 1 – O ARTISTA-DOCENTE E A FORMAÇÃO DO PALHAÇO DE RUA

1.1. A formação do palhaço debaixo da lona e na escola

Segundo a historiadora Ermínia Silva (2014, p.100), a partir das décadas de 1950 e 1960, o modo de produção e de transmissão dos saberes que formatavam o espetáculo circense passou por grandes transformações suscitando propostas de criação de instituições formais de ensino voltadas para esta prática.

Até então, o artista circense era formado debaixo da lona, em uma estrutura familiar sendo ele um membro de nascença ou alguém incorporado. A família era o lugar da aprendizagem e do trabalho.

No Brasil, os circos formavam seus artistas tendo como base a acrobacia, as crianças recebiam ensinamentos de professores artistas que programavam trabalhos diários com meninos e meninas: acrobacias de solo, aéreas, contorcionismo, arame eram, e são, algumas das técnicas repassadas aos filhos de circenses [...] Os palhaços estruturados na matriz de criação circense recebem, inevitavelmente, ensinamentos de acrobacias e malabarismos e devido a uma demanda instaurada pela cultura circense, os palhaços procuram agregar outros atributos ao seu repertório: ilusionismo, música (instrumentos e canto), dança e teatro. (SILVA, 2015, p. 20)

A iniciação como palhaço também se dava neste processo denominado por Ermínia Silva (2011, p.4) de socialização/formação/aprendizado/ em que a transmissão de saberes se dava no âmbito familiar, de forma oral aplicada à prática no trabalho.

A formação se desenvolvia pela transmissão oral dos esquetes (fossem as paródias de números circenses, as reprises ou as entradas, cenas curtas que satirizavam ações do cotidiano), ocorrida durante os ensaios. Nessa dinâmica, também era ensinado o momento e a forma exata para os palhaços prepararem ou arrematarem uma piada.

Teófanos da Silveira, explica que quando o seu pai, Nelson Silveira, decidira que ele, Biribinha, seria palhaço, começou a ensinar:

Tempo cômico: cuidado, tenha cuidado, um milésimo de segundo na pergunta, atrasando ou adiantando, pode causar um silêncio. Tenha cuidado. Não tenha pressa, não tenha pressa. Faça no tempo exato. Pergunta, resposta e explosão. São três tempos, meu filho. Decore isso. Entenda isso, entenda

isso! Quando o mestre de cena pergunta, você responde e a plateia explode! (ACHCAR, 2016, p.165-166).

Para Renato Ferracini (2001, p.222), esse palhaço era formado por elementos externos a ele. O palhaço, nesse modelo de formação, nascia a partir de um repertório de cenas, piadas, falas, que o atuante deveria aprender além das habilidades circenses.

Segundo Ermínia Silva a partir das décadas de 1950/1960,

A organização do trabalho desarticulada do processo de socialização/formação/aprendizagem alterou-se, de modo a produzir apenas o espetáculo. Os contratos mantiveram-se verbais, contudo não era mais a família, e sim o artista, **um** número, **um** especialista que era contratado. Este iria “portar” o conhecimento de sua “função”, mas não mais o funcionamento do todo. O conjunto dos saberes tornou-se segmentado e hierarquizado. O modo de transmissão oral do circo-família havia se transformado. A ideia de que “o artista tinha de ser completo” – no sentido de que cada indivíduo fazia parte de uma comunidade e a sobrevivência do grupo dependia do seu trabalho como um todo – não mais fundamentava o aprendizado. Dava-se origem a uma nova maneira de se ser artista de circo e a novas formas de organização do trabalho e do saber. (SILVA, 2011, p.4).

No Brasil, a ideia de uma escola de circo fora da lona tomou vulto a partir de 1975, em concomitância a movimentos similares na Inglaterra, Canadá, Austrália e França. Em 1978, foi fundada a primeira escola de artes circenses fora da lona, a “Academia Piolin de Artes Circenses”, em São Paulo com o apoio do governo daquele estado.

Em 1982, foi criada a “Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro”, com a participação efetiva de Luís Olimecha, membro da tradicional família circense “Olimecha”.

No entanto, o ensino da arte do palhaço para fora da lona encontrou resistências e críticas. Roger Avanzi, o palhaço Picolino, em depoimentos para Ermínia Silva (2014, p.103) e para Bel Flaskman (2016, p.116), relatou que fora censurado por muitos membros de famílias tradicionais sob o argumento de que palhaço não se ensinava, que o palhaço nascia naturalmente. Avanzi discordava, dizendo que ninguém nascia sabendo e que além do dom, era necessário o aprendizado.

Uma destas resistências, ainda existente, se dá pela não oferta da disciplina na própria “Escola Nacional de Circo Luís Olimecha”, no Rio de Janeiro. O ensino

acontece de maneira informal com a demonstração dos instrutores, a maioria pertencente a clãs tradicionais do circo brasileiro, das técnicas e dos esquetes de palhaço.

Outra necessidade que se impôs foi a mudança de metodologia no treinamento. A rígida disciplina não pode mais ser considerada através do diapasão dos castigos físicos e das pressões psicológicas. Uma nova abordagem era necessária.

Apesar de muitos mestres que ensinam nestes espaços serem circenses vindos das chamadas famílias tradicionais, eles não atuavam mais como antes, ou seja, ensinando as crianças que nasceram no circo ou as pessoas que a ele se incorporaram, nem utilizavam o mesmo processo pedagógico que desenvolviam sob a lona. O modo de ensinar e formar tinha que passar por mudanças, estava lidando com sujeitos distintos... (SILVA, 2014, p. 104).

A partir também dos anos 1960 surgiu outra vertente da formação do palhaço, advinda da França, da Escola Internacional de Teatro Jaques Lecoq. Pela metodologia “Lecoq”, após um ano e meio estudando as máscaras neutra e larvária, a *commedia dell'arte*, a tragédia, o melodrama, o estudante era conduzido a encontrar o seu clown.

A metodologia consistia em fazer o estudante, por meio da descoberta do seu ridículo e das suas fraquezas, construir a sua lógica pessoal, a sua forma de se relacionar com o mundo como clown. Este processo de exposição do ridículo e de reconhecimento das suas fragilidades acontecia de forma progressiva.

Diferente do palhaço de circo em que o atuante recebia de um profissional mais experiente todo um repertório de cenas, habilidades, gags e chistes, partituras físicas que deveriam ser aprendidos, assimilados, repetidos até o artista realizar a sua assinatura, na metodologia desenvolvida por Lecoq, o clown nascia e desenvolvia as suas cenas com o material pertencente ao próprio atuante.

Lecoq (2010, p.224) incentivava a criação de números a serem apresentados em cabarés como forma de testes ao invés de espetáculos como o mercado de entretenimento exigia a sua época. A exposição das fragilidades e do ridículo de cada ator nascia da relação com a figura do “Monsieur Loyal”. O “Monsieur Loyal” propunha um jogo que simulava a relação entre o “dono” do circo e o aspirante a palhaço que deveria apresentá-lo as razões para ser contratado. O “Monsieur”, do alto do seu poder de dono do circo, de contratante, criava situações para minar a confiança, a superioridade do artista, levando ao fracasso e à exposição da sua fragilidade. Diante da

verdade desta exposição, que leva os demais ao riso, o atuante encontraria o seu clown e a partir daí, desenvolveria suas cenas, seus números.

A busca pelo autoconhecimento, passando pela assunção do ridículo e da fragilidade para a construção de um clown pessoal, autoral também inspirou a metodologia do “Grupo LUME” de Campinas, e o “Retiro de Palhaços” criado nos anos 1990 por Luís Otávio Burnier com o auxílio de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni.

Burnier havia sido assistente do ator e mímico francês Étienne Decroux, que assim como Lecoq baseou seus trabalhos nas reflexões de Jacques Copeau. Copeau, motivado pela constatação de que o teatro na França de sua época deveria passar por uma renovação, propunha que o texto cênico fosse resultado de um processo de improvisação a partir das vivências e experiências individuais dos atores.

A busca pelo clown no processo do LUME partiria do mesmo lugar que Lecoq: as fragilidades e o ridículo pessoal e interior escondidos pelas máscaras sociais usadas no cotidiano. Estes seriam o ponto de partida para o iniciado criar sua lógica, seu jogo, suas cenas e números como clown.

Burnier (2009, p.210) escreve que, assumidamente inspirado em ritos de culturas tradicionais, sociedades secretas e no próprio circo, o retiro consistia em um período de dez dias em que atores e não atores deveriam viver “uma série de experiências” que os ajudariam a encontrar ou a confirmar seu clown.

(...) o ator, na proposta do LUME, deve, primeiramente, passar por este processo iniciático, doloroso e difícil, que é o de expor seu ridículo e sua ingenuidade. Isso é realizado ao longo de um trabalho intenso, em algum lugar isolado, de preferência uma fazenda ou chácara tranquila, longe de qualquer preocupação cotidiana. Neste local, os atores passam dez dias trabalhando de dezesseis a dezoito horas diárias. Neste “retiro de clown” estabelece-se um jogo simples: todos os que passarão pelo processo de iniciação são clowns procurando emprego, enquanto o dono do circo, Monsieur Loyal, está à procura de outros clowns para contratar. Portanto, para os clowns, Monsieur Loyal é como um “deus” que poderá dar-lhes a oportunidade de estar trabalhando no circo. Estabelece-se, desta forma, um jogo durante 24 horas por dia, em que o orientador do trabalho, no caso o Monsieur Loyal, buscará colocar os atores em situações-limite de constrangimento. (FERRACINI, 2001, p. 219).

A metodologia do LUME, assim como a de Lecoq, se difundiu pelo Brasil por meio dos diversos encontros, seminários sobre a arte do palhaço promovidos a partir da segunda metade dos anos 1990.

Um grande exemplo destes festivais foi o “Anjos do Picadeiro” iniciativa do “Teatro de Anônimo”. Ocorrido entre 1996 e 2015, o encontro reuniu no Rio de Janeiro, Salvador, Florianópolis, São Paulo e São José do Rio Preto artistas, pesquisadores interessados na produção do riso nas ruas, nos teatros ou nos picadeiros.

O “Anjos”, segundo João Artigos, um dos seus idealizadores e produtores, em entrevista para esta pesquisa, foi uma estratégia que os membros do seu grupo criaram para se reciclarem e aprenderem mais. Mas o envolvimento com a produção tornou-se um impeditivo para alcançarem este objetivo. João defende que o encontro era mais que um local de troca de conhecimento e experiências, era um espaço de circulação de saberes e afetos.

A partir da segunda metade dos anos 1990 houve uma proliferação de festivais ocorridos em várias regiões do país como por exemplo “SESC FestClown” em Brasília, “Ri Catarina” em Santa Catarina, “Este Monte de Mulher Palhaça”, iniciativa do grupo carioca “As Marias da Graça”, “Encontro de Palhaços de Assis”, em São Paulo e “O Riso da Terra” em João Pessoa, entre outros. Estes festivais abrigavam diversas oficinas de palhaço que também se espalharam sob a forma de cursos livres em escolas de teatro ou nas sedes dos grupos que as promoviam.

Além dos artistas formados pelas metodologias Lume, Lecoq e Gaulier, os palhaços, tidos como tradicionais, por pertencerem às famílias circenses e atuarem no circo, passaram a ser convidados para se apresentarem e compartilharem seu conhecimento através das oficinas.

Com o tempo, os saberes foram circulando, as metodologias dialogando e os frequentadores destas oficinas, passaram a se apropriar, a adaptar os exercícios para a montagem de suas aulas, numa prática identificada por Narciso Telles (2008, p.37) como a do artista-docente. O conceito designa uma prática educacional que integra o docente e o artista. Além de ensinar as técnicas de sua linguagem e instigar os estudantes a vivenciá-las por meios das dinâmicas e jogos que propõe, o artista docente não se omite, também das funções artísticas de criar, interpretar, dirigir quando necessário ao processo educacional.

Para Telles (2008, p.17), o artista-docente na montagem de seu curso e de suas aulas faz uso do procedimento da bricolagem: conjuga, reagrupa, reordena a partir de

um conjunto finito de materiais relacionando, desmontando, recompondo, assimilando e reelaborando elementos de tradições diversas.

Foi possível identificar os palhaços pesquisados como artistas-docentes. Primeiro pela organização do trabalho como docente baseado na sua vivência e na experiência artística. Depois pela prática da bricolagem, presente em suas oficinas, identificada pelo encontro de conceitos, procedimentos e exercícios contidos tanto na metodologia LUME (a criação de um estado de liberdade, a atuação feita em relação com a plateia, ambiente, objetos, o uso do corpo como instrumento de trabalho com as quedas, andares e a dança pessoal; a prática do passeio de palhaços) (Burnier, 2009, p.213-215) quanto na que formou os palhaços tradicionais: como a transmissão de saberes exteriores ao do estudante, como as claques e o repertório de entradas e reprises.

No entanto, estes artistas-docentes não se engajam na prática da iniciação do palhaço pela metodologia do “Monsieur”, nem na inspiração de rituais de sociedades secretas e nem tão pouco suas oficinas são realizadas por uma condução autoritária, extremamente disciplinar e hierárquica como no circo. Suas conduções se caracterizam pela prática do acolhimento.

As oficinas dos artistas-docentes pesquisados caracterizaram-se como a ampliação do campo de atuação profissional não circunscrito apenas aos espetáculos. As oficinas surgiram no momento em que os artistas, já com uma experiência acumulada, pelo exercício da profissão e também pelas leituras e assistência de aulas de outros profissionais, se sentiram aptos para assumirem a posição de artistas-docentes, no sentido de organizar uma forma de ensinar a arte do palhaço.

Em momentos distintos, os artistas-docentes atuam como diretores e atuantes corrigindo e orientando “como se deve fazer” aproximando-se da prática de formação circense conduzindo as cenas surgidas durante os jogos em exercício.

A seguir serão apresentados relatos sobre a atuação artística e a atuação docente dos palhaços pesquisados: Luiz Carlos Vasconcellos, Yeda Dantas, João Carlos Artigos e Richard Rigueti.

1.2. A formação do palhaço de rua pelo artista-docente

1.2.1. Luiz Carlos Vasconcellos – O Palhaço Cidadão Xuxu

O ator paraibano, nascido em Umbuzeiro, começou a ministrar suas oficinas de palhaço em 1984, no Rio de Janeiro, na escola de formação de atores “Casa de Artes das Laranjeiras”. Segundo ele, em entrevista para esta pesquisa, foi um dos pioneiros nas oficinas de palhaço, antes destas começarem a ficar, segundo suas palavras, “em moda” entre os artistas cariocas.

Sua oficina era baseada na experiência já reconhecida por conta de suas saídas pela Rua das Laranjeiras e pelas apresentações do seu espetáculo “Silêncio Total! Aí vem o palhaço!”, no Largo do Machado e nas festas infantis que animava. Esta experiência incluía, também, a recorrência à lembrança afetiva dos palhaços de circo que assistira na infância e adolescência, identificando-os como os atores do melodrama apresentado na segunda parte do espetáculo circense. Esta memória fez com que na infância, Luiz acreditasse que ator bom era o que sabia morrer, motivando a escrita e a representação de melodramas como seus brinquedos infantis.

Em entrevista para essa pesquisa, lembrou também de um palhaço que se apresentava em uma feira em João Pessoa. Ele solicitava o relógio de alguém da platéia para envolvê-lo em um lenço e “quebrá-lo” na frente de todos. Depois, perguntava à roda se queriam ver o relógio intacto de novo? Entre o “relógio quebrado” e a concretização do desejo da platéia, o palhaço passava o chapéu.

Tempos mais tarde, em seu processo de reflexão artística, Luiz Carlos entendeu que o palhaço de rua se apresenta para passar o chapéu. Para levantar o dinheiro do seu sustento. Sua técnica deriva dessa necessidade. Entendeu que toda a organização da cena do palhaço de rua obedecia a uma estrutura planejada em que primeiro ele tinha que suscitar e reter a atenção da platéia por meio da oferta de um desafio, de uma façanha. Depois, nessa estrutura haveria uma quebra de linearidade criando interrupções e suspensões da ação para gerar uma expectativa. Essas interrupções serviam para realizar chistes, piadas e o riso da platéia e por fim, para a passagem do chapéu, condição para a conclusão da façanha sugerida.

Outra lembrança, já à frente do Grupo de Teatro Piollin, remonta ao período entre 1977 e 1978, passados na companhia de Pixilinga, palhaço acreano, do “Circo

Continental” que tinha como rota de suas excursões alguns estados nordestinos como a Paraíba, o Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Pixilinga estava de saída do Circo Continental junto com a esposa e os filhos e se oferecera para orientar Luiz Carlos e seus companheiros de grupo a comprar, a costurar e a montar a lona do “Circo-Escola Piollin” erguido nas ruínas do convento de Santo Antônio, no Bairro Roger, em João Pessoa, Paraíba. Durante este processo, Luiz Carlos aprendeu o repertório de esquetes de palhaços do circo-teatro, a produzir acessórios cênicos e os procedimentos de suspensão da ação pela criação de expectativas através do medo e do pavor.

Lembrou-se de um número em que Pixilinga, em um trapézio, criava mil confusões transmitindo a sensação de que a qualquer hora iria cair. O que o inspirou a construir, para seu espetáculo, o número no qual promete à plateia se equilibrar num monociclo e por, acima de sua cabeça, uma bengala e sobre esta, uma garrafa. Os desequilíbrios no monociclo, além de criarem uma expectativa de queda iminente do palhaço Xuxu, servem de mote para justificar o espargimento de água sobre os meninos voluntários e sobre a plateia. No caso dos voluntários, justifica-se como forma de criar um atrito entre suas cabeças e as mãos do palhaço quando este se apóia para montar no monociclo.

Esse número é apresentado como uma grande façanha a ser realizada pelo palhaço aos moldes do palhaço visto na feira de João Pessoa.

Outra lembrança ainda de João Pessoa foi a prática do palhaço cidadão. Tudo começara pela necessidade de aproximar a comunidade do Roger do seu grupo de teatro. Inicialmente, montaram uma adaptação do livro “A viagem de um barquinho” de Sylvia Orthof e, para reunir o público, recorreram à prática costumeira dos espetáculos circenses: o uso dos palhaços para convocar a plateia que se sentia frustrada por não vê-los em cena durante a peça. Tal decepção levou Luiz Carlos a propor, a seu parceiro de convocatória, a montagem de um esquete de palhaço para abrir o espetáculo nascendo assim, a dupla “Xuxu e Dengoso”, as alcunhas mais recorrentes de palhaço no interior da Paraíba e uma das poucas vezes em que Luiz Carlos trabalhou acompanhado⁶.

Depois desta experiência, Luiz Carlos pensou em utilizar o palhaço para a aproximação desejada com a comunidade do entorno. Passou três meses indo para a Piollin todo sábado à tarde. Lá se pintava, criava coragem para ir até a rua e nada. Até

⁶ Estas informações também constam em FERREIRA, André Rodrigues. **Palhaço e Transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões**. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, dissertação de mestrado, 2013.

que em um destes sábados, uma amiga levou-o, em um fusca, até a via expressa que cortava a favela. Estava escurecendo e Vasconcellos desceu. Antes que pensasse em retornar, a amiga já tinha arrancado com o carro, deixando o sozinho. (Castro, 2005, p.212).

Luiz Carlos, em entrevista para esta pesquisa, disse que no enfrentamento desta dificuldade nasceu Xuxu. A percepção de quem era, de como era e de que o palhaço era ele ampliado e amplificado surgiria depois.

Xuxu entrava por becos, vielas, ruas da favela gritando, anunciando que chegara. O grito foi a forma como enfrentou o medo que tinha da rejeição e dos marginais que haviam sido expulsos do local onde funcionara a escola. “Se alguém tivesse que vencer que fosse eu”. Sentenciou durante a entrevista para esta pesquisa. Gritava no susto. Anunciava a chegada. Crianças, velhos, mulheres apareciam nas janelas das casas. Quando o palhaço as cumprimentava se aproximando, assustados, todos retornavam para dentro dos seus lares.

Xuxu continuava o périplo gritando, cantando, impondo a sua presença pela estupidez e a força que Luiz Carlos aponta como traços de sua personalidade. Com o tempo, Luiz Carlos foi aprendendo a responder aos “Ah, você é viado! Muito viado!” Com um “Hei, cheguei eu!”, criando mediações para instaurar as suas brincadeiras.

A visitação se repetiu todos os sábados durante quatro anos. Luiz Carlos relata que não preparava nenhum material prévio para as saídas. As ações de Xuxu decorriam da relação com as pessoas. Todo o material de frases, piadas, chistes, observações que hoje compõem o seu espetáculo, nasceu desta abertura para a relação com aquela comunidade.

Embora ainda não consciente, a força, a estupidez, a vaidade – como ele mesmo fala – características de sua personalidade, serviram para se impor e vencer o medo e a resistência da comunidade. Também serviram como plataforma para estabelecer a relação com as pessoas para depois, reagir a elas. E para criar estas reações, Luiz Carlos, novamente deveria acessar a si, recorrendo ao capital cultural que acumulou em vida. A partir daí Xuxu passou a cantar, a recitar poemas, contar piadas mais picantes.

Em 1983, começou a refletir e a apurar o material que até então havia construído. Animando uma festa de aniversário, percebeu que os seus gritos assustavam e faziam as crianças chorarem. Entendeu que não eram mais necessários porque não havia mais um espaço, um ambiente contra o qual deveria se confrontar para impor a sua presença tal como acontecia no bairro Roger. Entendeu que tinha que entrar nas

festas seduzindo, estabelecendo relações. Até então, todos o olhavam e o escutavam, mas ele não via ninguém. “Passou a chegar pianinho” como o próprio diz e a estabelecer um pequeno olho no olho com o público. Diz Vasconcellos: “Não preciso mais assustar no grito, seduzir as pessoas a partir do medo. Há outros aspectos poéticos. A doçura com a pequena criança; a percepção mesmo psicológica de como lidar com a criança que tá com medo ou com o feioso, já que Xuxu acha todo mundo é feio e só ele é bonito. O cuidado de lidar com isso. O feio que tá lá começa a ficar ruborizado achando que eu vou expô-lo, entendeu?”.

Esta mudança de abordagem passou pela necessidade de se criar a relação com o público para depois colocar em jogo, a poética, a partir da personalidade de Xuxu. Luiz Carlos defende que isso é um processo, em que ora está atento, ora não. Defende que o aprendizado para o palhaço é na dor, na vivência, no acúmulo de experiências que precisam ser vividas e nas reflexões que tece sobre elas.

Lembra de um episódio ocorrido no Centro Cultural Banco do Brasil cuja data não soube precisar. Era um cortejo de palhaços, realizado após um espetáculo. Xuxu dera um tapa, como costuma fazer em cena, em um menino que reagiu pulando e acertando, com os dois pés, as costas do palhaço. Este episódio é lembrado durante as suas oficinas. Lembra que aturdido com a agressão se perguntava o porquê de ter acontecido já que ele era um palhaço tão bacana e as pessoas riam com ele?

Refletindo, após a consulta ao I-Ching⁷, chegou a três procedimentos indicados pela combinação das moedas do oráculo. Em qualquer situação, ele deveria: estar tranquilo, sereno e focado; criar uma intenção e, não pedir nada a ninguém sem que se tenha estabelecido uma relação anterior.

Para o caso descrito, Vasconcellos entendeu que antes deveria estabelecer a relação com o menino, para criar um jogo mesmo que fosse para encerrá-lo com um tapa. Assim, o tapa estaria inserido no contexto do jogo instaurado entre o palhaço e o menino.

Luiz Carlos anotou estes procedimentos em um papel que prende na sua mala para ler sempre antes de entrar em cena. Considera uma meta de aprendizado ora alcançada, ora não.

As oportunidades que mostram que ainda não atingiu este aprendizado ocorrem quando algo não previsto no seu roteiro acontece. Xuxu reage com o mesmo mau humor

⁷ I CHING – é um texto clássico chinês com mensagens que servem de oráculo a partir de um jogo de combinações de faces de moeda.

de Luiz Carlos sem estabelecer a relação para criar as brincadeiras. Age como se estivesse ainda se digladiando com o ambiente nos tempos dos passeios no Bairro Roger.

Dois episódios se tornaram emblemas deste desafio a ser superado. Em 27 de maio de 2012, durante a sua apresentação no Largo do Machado para a Escola Livre de Palhaços, uma menina de, aparentemente, três anos de idade interrompeu o início do número em que Xuxu se dispõe a tocar uma sanfona. A menina vinha com uma rosa a ser ofertada ao palhaço que, de imediato, perguntou quem a tinha convidado, expulsando-a de cena. O embevecimento da platéia pela singela homenagem da pequena ao palhaço deu lugar a um constrangimento que levou Luiz Carlos, durante todo o espetáculo, a tentar contornar a situação. Criou observações engraçadas sobre a necessidade de se impor limites às crianças para que elas se acostumassem, desde cedo, com as adversidades da vida. Mesmo assim, Xuxu não obteve sucesso com este esforço. Poucos foram os risos. E os pais e a criança não participaram da roda até o final.

Outro episódio similar ocorreu durante uma turnê a Belém do Pará, em maio de 2015, quando se apresentou na Estação das Docas, tendo como técnico de som, contra-regra, assistente, Sérgio Bustamante, o palhaço Bicudo.

“À beira do Rio Amazonas, um entardecer lindo, a plateia rindo de tudo, conectada ao palhaço”, Luiz Carlos, descreveu que “tinha começado bem o espetáculo e estava muito feliz.” Só que antes de começar o mesmo número do fole, uma menina de 12 anos tomou assento na cadeira onde Xuxu realizaria a cena. E não houve quem a tirasse de lá, já que nitidamente, a menina estava querendo fazer graça e jogar com o palhaço: “A verdade é que eu fui dizendo, pedindo para sair, e na verdade eu perdi o humor, eu fui pro meu lugar, de Luiz Carlos e parece que eu a molhei (...) eu fiz alguma coisa. Não, não bati, eu xinguei e havia um mal-estar. Você sentia que não havia um ‘rá’ de aceitação (...) Havia uma tensão no ar”.

Luiz Carlos complementou esse relato com a reflexão feita pelo assistente Sérgio Bustamante: “Você perdeu o humor! Você foi pro lugar que jamais um palhaço deve ir!”.

Fernando Cavarozzi, o palhaço Chacovachi, em seu “Manual y Guia Del Payaso Callejero” (2015) explica a atuação do palhaço de rua, a partir da experiência que acumulou ao longo de trinta anos de prática. Entre as várias lições do livro, Cavarozzi compara a atuação do palhaço de rua com uma partida de xadrez em que as peças do Rei e da Rainha, seriam o palhaço que cada um é. O Rei representaria as energias

cognitiva (a capacidade de estar atento e de responder rapidamente a qualquer eventualidade fora do roteiro), física e emocional (a energia acionada para provocar sentimentos do público sem deixar-se afetar a ponto de perder o controle sobre o trabalho) e também, a dignidade, a capacidade de acreditar no que está fazendo, na fantasia e no jogo que está instaurando.

A Rainha representa a personalidade e a atitude do palhaço. Cavarozzi defende que a atitude do palhaço de rua deve ser provocadora e agressiva, não no sentido de violências físicas, verbais e gratuitas, e sim de suscitar sentimentos, reações da plateia com a qual poderá jogar, brincar.

Os bispos, os cavalos e as torres seriam os números e as rotinas que apresentam. Já os peões seriam os chistes e as gags. O grande desafio do palhaço seria não perder o Rei e a Rainha. Ou seja, não perder a personalidade, a atitude e a sua dignidade. Provocar os jogos e mantê-los.

Perdemos a dignidade quando deixamos de acreditar no que estamos fazendo. Um palhaço está preparado para o fracasso, e não perde a partida quando um número sai mal: até pode transformar esta falha no ponto chave do êxito de sua função. No entanto, quando mostra na cena seu sofrimento pelo fracasso, perde a dignidade e perde a partida.⁸ (YANANTUONI; VALLEJOS; SALATINO; 2015, p.16)

Xuxu com a sua vaidade e seu autoritarismo provoca os medos, mas também a rebeldia. Ao não saber jogar com quem lhe enfrenta, abandona o jogo, sendo rude. Abandona o palhaço para apenas executar um número.

Aconselha, Chacovachi (2015, p.16): “Palhaço amigo: se algo não sai como você esperava é absoluta responsabilidade sua. Nunca, nunca, nunca se aborreça com o público. Aborrecer-se é uma mostra de fraqueza, e se o público perceber você está morto”.⁹

⁸ “Perdemos la dignidad cuando dejamos de creer en lo que estamos haciendo. Um payaso está preparado para el fracasso, y no pierde la partida cuando un número le sale mal: hasta puede transformar esa falla en el punto clave del éxito de su función. Sin embargo, cuando muestra en la escena su sufrimento por el fracasso, pierde la dignidad y pierde la partida”. In YANANTUONI, Javier Miguel; VALLEJOS, Martin; **Payaso Chacovachi** – Manual y guía del payaso callejero. La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel, 2015, p.16.

⁹ “*Payaso amigo: si algo no sale como lo esperaba es absoluta responsabilidad tuya. Nunca, nunca, nunca te enojas con el público. Enojarse es una muestra de debilidad, y si el público lo percibe estás muerto*”. Idem, p.16.

Luiz interpreta este erro da seguinte forma; “Xuxu funciona com os tiros que ele dá!”¹⁰, ou seja utilizando o arsenal de chistes, piadas, tiradas já conhecidas por ele. Quando acontece algum imprevisto, ao invés de suspender a ação, criar a relação, jogar e brincar com a situação mesmo sob o diapasão do mau humor de Xuxu, Luiz reage de imediato. Não como o palhaço na relação, mas como o Luiz Carlos Vasconcellos. Abandona o jogo do palhaço de transformar todos a sua volta em atuantes por meio da relação que estabelece e com esta paridade, produzir o riso sem julgamento, brincando com aquilo que a platéia lhe dá.

Abandona o jogo da prática do riso carnavalesco, popular defendido por Bakhtin (1999, p.10-11) e característico das rodas de rua (Carvalho, 2005, p.200) em que as contribuições, a interferência da platéia, o escárnio, a jocosidade são antes afirmações da humanidade entre iguais, para praticar um riso próximo da proposição de Bergson, de um julgamento social em que um se sente superior para identificar o erro alheio, entendido como fruto de um automatismo daqueles que não conseguem se adaptar às mudanças da vida. (Mendes, 2008, p.92) Xuxu deixa de ser palhaço para ser um juiz, um censor apontando como erro a interferência da platéia.

Luiz Carlos admite que é um cuidado a ser conquistado em suas atuações. Para evitar que os estudantes, que frequentavam a sua oficina, caíssem no mesmo erro ao realizarem a prática do palhaço cidadão, um passeio de palhaços pelas ruas de Laranjeiras, Vasconcellos criou a dinâmica “A ritualização do nascer”.

Em sala de ensaio, Luiz Carlos pede que os estudantes se deitem na posição fetal e fechem os olhos. Depois, fala para que se sintam como se estivessem no útero materno durante a gestação. Descreve que lá tudo é escuro, que tudo o que recebe de alimento e água vem pela mãe, que seus movimentos são reduzidos e que o bebê não tem a consciência de quem é, de como é e de onde está. Após a descrição, pede para que, cada um ao seu tempo, abra os olhos e perceba um mundo novo a sua volta.

Na condução desta percepção do novo, Luiz Carlos apresenta o conceito de olhar com curiosidade. O olhar do palhaço para o que lhe interessa e que desconhece o que seja. Que desconhece como se relaciona, como usa. Este olhar com curiosidade permite ao atuante explorar possibilidades e significados outros, para o seu corpo, para o mundo

¹⁰ TIROS – são as piadas, os chistes que o palhaço fala ou cria durante os improvisos esperando o riso da plateia. Quando acerta o tiro, significa que a plateia riu. Quando a plateia não ri é como se desse um tiro na água.

externo e com isso iniciar a construção da sua lógica como palhaço. Mas, antes, é necessário praticar o olhar com curiosidade.

Com esta dinâmica, Vasconcellos acredita que consegue fazer os estudantes entenderem o conceito de “olhar com curiosidade” que advoga ser o olhar do palhaço para se conectar com um mundo que não conhece para só depois se relacionar e com isso, tratar como um atuante, em pé de igualdade no jogo, a plateia, o ambiente que cerca a roda. Com isso, defende que o estudante pode desenvolver a habilidade de primeiro receber o que a plateia e o ambiente lhe dão para só depois agir, brincando e produzindo o riso.

Nesse exercício, Luiz Carlos, também, trabalha com os procedimentos que anotou e pendurou em sua mala: a calma e serenidade na respiração; o foco com um olhar interessado para o mundo a ser descoberto.

Vasconcellos defende que a simples presença do palhaço na rua já altera o lugar. Que o palhaço não precisa fazer nada, apenas olhar, ouvir o mundo, as pessoas, estabelecer as relações para daí reagir a estas novidades.

O “passeio de palhaços”, segundo Luiz Carlos, lhe rendeu muitos problemas. Alguns estudantes achavam que o nariz de palhaço lhe dava o direito de fazerem o que quisessem. Gracinhas no ônibus, brincadeiras com os policiais militares eram corriqueiras. Por muitas vezes, Vasconcellos teve que fazer o papel de censor.

Revisando a sua trajetória, lembrou que levou três meses até começar o seu passeio pelo bairro Roger e que as relações levaram outros quatro anos para se estabelecerem de forma que enxergasse a prática do palhaço nesta dinâmica. Ou seja, um período curto como de uma oficina não habilitaria os participantes a realizarem tal experiência com o êxito que Luiz Carlos desejava. Por conta disso, Vasconcellos, atualmente, não realiza mais o passeio dos palhaços. No máximo, limita a saída até os arredores da sala onde realiza a oficina.

Exercícios para a prática da triangulação também estão presentes em sua oficina. Segundo Ana Maria Amaral (2001, p. 55), a triangulação é uma técnica teatral em que a intenção, que antecede a ação, é mostrada através de uma troca de olhar entre personagem e público. Uma pequena pausa na qual a intenção de uma ação é reforçada num diálogo mudo entre o palco e a plateia. Luiz Carlos faz o uso desta técnica para estabelecer a relação com a plateia transformando-a, também, em sua parceira. Tem por prática se relacionar, alternando com ela nos papéis, por meio do jogo de palhaço

chamado “Branco e Augusto” para a produção dos chistes. (Rodrigues, 2013, p.177-178).

Segundo Dario Fo (2004, p.305) o jogo do Augusto e Branco é um jogo cênico de contraste em que o Branco representa a autoridade, o dominador, que conduz o jogo. O outro palhaço, o Augusto, é o dominado, que na luta pela sobrevivência com a sua lógica pessoal, rebela-se ao seu modo.

O conceito de triangulação, como procedimento de Xuxu, se expande para além da noção de comentário de uma ação. Ele serve para ampliar o espaço cênico até a plateia servindo para a realização do foco do espectador no atuante e no alvo do seu chiste e na transformação do público em participante (alternando entre o papel de “augusto” e “branco” no jogo com o palhaço), confirmando, assim, a prática do riso carnavalesco proposto por Mikhail Bakhtin mesmo sob as reiteradas ordens do palhaço de exigir “silêncio total” ou de afirmações que o palhaço em cena é ele e ninguém mais.

A prática da triangulação usada para estender o espaço cênico até a plateia, transforma aquele lugar de passagem que é a rua, ou um não-lugar, e um lugar de participação no jogo do palhaço. Desta forma, quem está na roda de Xuxu não apenas assiste. Não é um espectador somente mas um participante.

O conceito de “não-lugar” baseia-se nos estudos do antropólogo Marc Augé (1994). Ele existe em contraposição ao conceito de “lugar”, caracterizado como o resultado de um processo histórico de produção de identidades e relações que determina o que ele é.

O “não-lugar”, presente hoje nas metrópoles contemporâneas, seriam os espaços de transitoriedade, sem a existência do processo de produção de identidades e relações, de acessos e estadia provisórios. O modelo de rua nas metrópoles capitalistas como o Rio de Janeiro, com as políticas estatais de perseguição ao comércio ambulante, à apresentação de artistas, a cerca e a retirada de bancos e árvores das praças inviabilizando os encontros, as manifestações coletivas tentam consagrar, em meio às tensões, a rua como um “não-lugar”.

A atuação do palhaço de rua, com a sua roda, consagra o espaço onde ela acontece como um “lugar”. Quando Xuxu transforma todos da plateia em atuantes, por meio da triangulação e da instauração do jogo “augusto e branco”, afirma essa experiência e a peculiaridade desse modelo de atuação do palhaço.

Em entrevista para esta pesquisa, Luiz Carlos relata que o exercício da triangulação foi incorporado aos seus ensinamentos após assistir uma oficina ministrada

pelo palhaço argentino Guillermo Angelelli¹¹. Lembra também de ter lido sobre a importância da técnica para os mímicos franceses como forma de produção do tempo cômico. Do olhar que sai da ação no palco para ser compartilhado ao se voltar para a plateia. E fez menção ao desenvolvimento desta técnica por Luis Otávio Burnier.

Além do passeio dos palhaços, do conceito do “olhar com curiosidade” com a “ritualização do nascimento” e a “prática da triangulação”, constava no programa de sua oficina um pouco sobre a história dos palhaços e do circo, o ensino da técnica da claque¹² e uma demonstração prática de como Xuxu realizava as entradas de palhaço que conhecia. Como por exemplo: “Abelha, abelinha”¹³, “O dentista”¹⁴.

Luiz Carlos conta que quando percorria as vielas do Bairro Roger, imitava o palhaço Piolin em sua maquiagem. De Piolin usou também o colarinho e a bengala grossa.

Desta caracterização, até chegar ao rosto todo enfarinhado e à peruca para esconder e ocultar o Luiz Carlos, Xuxu usou touca de banho, de natação, fitas cassetes coladas. Confessa que suas sobrancelhas ainda não são “decididas” e que a cada espetáculo as desenha de um jeito.

O uso da luva para ocultar a mão surgiu de uma estadia em Copenhague, Dinamarca. Luiz Carlos iria fazer um treinamento com a Odin Teatret¹⁵. Durante as festas de fim de ano, passadas na companhia de alguns artistas que estavam hospedados na fazenda de um pintor na Dinamarca, Luiz soube da organização de uma festa para o aniversário da filha do anfitrião.

Sem dinheiro, resolveu dar de presente para a menina uma performance de Xuxu enquanto os outros convidados contribuíram com vinhos e petiscos. Mas como fazer o falastrão do Xuxu se não sabia falar absolutamente nada do dinamarquês?

Luiz Carlos relata que foi uma grande experiência. Houve um grande alvoroço e uma grande expectativa na mesa do almoço. Eram, segundo ele, cerca de dez famílias,

¹¹ Palhaço argentino que desde 1984 pratica o palhaço em ruas, praças de seu país.

¹² CLAUQUE – é um conjunto de ações codificadas que simulam tapas que os palhaços trocam entre si. O nome vem da tentativa de reproduzir o som com uma palma forte que o palhaço atingido dá com as mãos abaixadas fora do foco do público.

¹³ “Abelha, abelinha” – entrada de palhaço em que um espargue água no outro por meio de uma brincadeira em que um finge ser uma abelha cujo mel (a água) é solicitado por outro palhaço.

¹⁴ “O Dentista” – entrada de um palhaço fingindo ser dentista que, extrai um enorme dente de um voluntário escolhido na plateia.

¹⁵ Odin Teatret – Laboratório de teatro fundado por Eugene Barba em 1964, em Oslo, na Noruega e transferida, em 1966, para Holstebro, Dinamarca. Além de espetáculos, o laboratório promove seminários, revistas, encontros, pesquisas sob a temática da Antropologia Teatral. Fonte: <http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>. Acesso em 28 dez, 2017.

com os seus filhos, reunidas à grande mesa. Estava nevando. As pessoas vestiam casacos pesados e uma criança abriu a porta para receber Xuxu que não se fez de rogado e sentou-se à cabeceira da mesa.

Vasconcellos reduziu o seu repertório de chistes às interjeições “Ih!” e “Oh!” reagindo às trapalhadas que produzira: os barulhos com a xícara, a água que caía na mesa ou que molhava os convidados. Xuxu fora o perfeito convidado trapalhão por cerca de dez minutos. Quando retornou à mesa, já como Luiz Carlos, a amiga brasileira, que o havia convidado para a festa, lhe disse que um dos meninos estava falando que ele era o palhaço.

“Lucas! Nunca esqueci o nome do infeliz de cinco anos!” – Lembrou Luiz Carlos. “Mas como?” Como que este garoto descobriu isso?”, perguntou à amiga que respondera: “Pela mão. Ele está dizendo que reconheceu você pela mão. Você é o palhaço!”

Luiz Carlos tem a necessidade de esconder o ator conhecido pelo público da televisão e do cinema. Anular sua figura, deformá-la com uma barriga, ocultá-la com uma peruca loura e com o rosto todo branco, enfarinhado, para, aos moldes do exercício de mascaradas descrito por Lecoq em “O Corpo Poético” (2010, p.216), lhe dar a liberdade, para brincar com o seu mau humor, a sua vaidade, o seu autoritarismo. Este é um dos conceitos com o qual compõe Xuxu, o mascaramento. Coerente com ele e diante da percepção do pequeno Lucas, Xuxu passou a usar um par de luvas. Inicialmente, usou luvas inteiras que o atrapalharam na hora de manipular os botões do fole. Por isso, passou a cortá-la nas pontas.

Figura 6 - Luiz Carlos Vasconcellos caracterizado de Palhaço Xuxu



Autor: Bruno Neka Dal Pont

Os outros três artistas aqui pesquisados (Yeda Dantas, João Carlos Artigos, Richard Rigueti) participaram das oficinas de Luiz Carlos e suas caracterizações iniciais seguiam o mesmo princípio de Xuxu. O mascaramento para esconder o artista, possibilitando a ele um estado de liberdade para a dilatação da sua personalidade e produção de suas brincadeiras.

Inicialmente, eles compuseram o seu visual com perucas, uma máscara branca cobrindo todo o rosto e um figurino que tinha por função esconder o artista. Destes, apenas Yeda Dantas continua com o princípio.

Em suas aulas, Luiz Carlos aconselha os estudantes a trabalharem em festa de aniversário apresentando os esquetes de palhaços do repertório do circo-teatro. É dele a célebre frase “Quem nunca animou uma festa que jogue o primeiro brigadeiro!” Defende que as festas acabam se tornando uma espécie de estágio ou laboratório remunerado para testar os chistes e as brincadeiras. Os que causarem o riso, o artista deve guardar para outras ocasiões.

Na verdade, concernente com o seu método de criação, toda e qualquer experiência deve ser encarada como o aprendizado. Como o palhaço no picadeiro do circo, tudo o que acontece em sua cena deve ser traduzido e transformado como conhecimento.

Luiz Carlos confessa a incompletude de sua obra, de seu espetáculo, sempre aberto a modificações, e, por isso, considera como “Xuxu” e “Silêncio Total! Lá vem o palhaço!” todas as performances que realizou praticando a arte da palhaçada. Atualmente, o espetáculo é composto de seis cenas. Uma entrada pela roda em que se apresenta, fazendo uso da carteira de identidade de Xuxu, relacionando-se com um a um do público. Cortejando as moças e desprezando os homens.

Em roda realiza números participativos de pretensas habilidades e façanhas do palhaço: tocando uma música em uma sanfona de oito baixos com a ajuda de uma criança captando, com um microfone, o som que sai do fole; realiza uma reprise em que mistura, sob a lógica do palhaço, magia e hipnose, para fazer desaparecer um voluntário da plateia; rege o público em uma melodia com uma bata¹⁶ e por fim, propõe realizar a façanha de, sobre um monociclo, colocar em cima de seu nariz uma garrafa e, acima desta, uma bengala.

Figura 7 - O número de magia e hipnose em que Xuxu desaparece com um voluntário.



Fonte: <https://www.lullupops.com/Videos/Luiz+Carlos+Vasconcelos/>

O último número é a leitura da “Declaração do Riso da Terra” (presente no Anexo 1 desta dissertação) para depois deixar em cena um boneco seu, que movido à bateria, se movimentava tocando uma sanfoninha.

¹⁶ BATA – Artefato cênico composto por duas ripas finas unidas a uma terceira que serve de punho para o palhaço segurar. O choque entre elas, após o palhaço bater a superfície de uma delas sobre uma terceira (geralmente a cabeça de outro palhaço ou de alguém da plateia) provoca um som que realiza a sonoplastia de um tapa.

O espetáculo, confessa, está sempre aberto às modificações. O mesmo pensamento aplica à sua oficina que, segundo ele, está em constante mutação de acordo com as leituras, com espetáculos que realiza e assiste e as reflexões advindas destes processos.

1.2.2. Yeda Dantas – Doutor Giramundo e o bloco “Gigantes da Lira” instaurando a “Terra do Porque Sim!”

A atriz paraibana, Yeda Dantas Barbosa, do Catolé do Rocha, cresceu querendo saber quem eram os palhaços entre todos os artistas que ajudavam na montagem dos circos que se apresentavam na sua rua. Conseguia identificar a rumbeira¹⁷, o trapezista, o acrobata, mas não era capaz de saber quem era o palhaço.

Do Catolé também são as lembranças da vida comunitária, de um maior pertencimento à vida da cidade. O banho de chuva na rua com as crianças e os adultos comemorando o fim das estiagens; a campanha de oferta de alimentos a quem precisava; as festas e os autos religiosos que envolviam toda a população, revelando a experiência coletiva que atualmente evoca com as cenas produzidas pelo bloco que fundou no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, o “Gigantes da Lira”.

Em 1982, cursando a faculdade de Direito, em João Pessoa, entrou em contato com a cena cultural, e em específico, a teatral, da capital paraibana e entorno. Frequentou o “Festival de Artes de Areia” (cidade vizinha de João Pessoa) se encantando pelas manifestações artísticas apresentadas. Em contato com os artistas, formou grupos para passar o carnaval de Olinda, apaixonando-se pelos bonecos, estandartes e lirismos das sociedades carnavalescas, e, em especial, pelo “Bloco Flor da Lira”¹⁸.

Neste contexto, ingressou nas artes cênicas, depois de frequentar uma oficina teatral do “Grupo Bigorna” com Luiz Carlos Vasconcellos participando, em seguida, de uma turnê com o “Circo Piollin”, quando encarou a função de fazer a rumbeira da trupe.

¹⁷ RUMBEIRA – dançarina de rumba, um ritmo cubano.

¹⁸ O “Bloco Flor da Lira” de Olinda foi fundado em 1975, inspirado no seu tradicional homônimo da cidade do Recife.

Após esta experiência na vida circense, montou com uns amigos um pano de roda¹⁹ para circular entre as cidades litorâneas da Paraíba. Com esta trupe, viveu a primeira experiência como palhaça.

Diante da falência da iniciativa, no último dia da excursão, vestiu-se de palhaço e pagou os artistas com o pouco que arrecadaram de bilheteria complementando o cachê com os objetos que compunham o espólio do coletivo como, por exemplo, ventiladores e figurinos.

Já funcionária da Caixa Econômica Federal, em 1984, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se formou atriz pela Casa de Artes das Laranjeiras (CAL). Num curso na CAL, com Luiz Carlos Vasconcellos, criou a palhaça Biruta e, na companhia de Sérgio Bustamante, o palhaço Bicudo, trabalhou, animando festas infantis.

Segundo ela, Bicudo era um palhaço mais adiantado e a pessoa mais engraçada que conhecera na sua vida. Com ele, aprendeu a lidar com o público, principalmente o infantil. Aprendeu, também, que, embora contratado, o palhaço, em uma festa de aniversário, deve se comportar como se um convidado fosse estabelecendo uma relação de equidade com as crianças e com os demais convidados.

Seu trabalho nas festas incluía a escolha do local onde iriam apresentar seu show (constituído pelas entradas e reprises do circo-teatro brasileiro), a circulação pelo espaço interagindo com os convidados e convocando-os para os assistirem.

Nestas experiências aprendeu, na parceria em cena com Bicudo, a realizar o contraponto, já que o parceiro tinha uma verve mais picante com piadas que só os pais entendiam. Com Bicudo, também, aprendeu a se “salvar”, termo usado por ela, quando o companheiro saía do roteiro. Disse, em entrevista para esta pesquisa, que tinha que correr atrás, senão Bicudo dominava a cena.

Ainda aprendeu a preparar e a montar o roteiro e a ter a ousadia para o improviso, criando e lançando piadas sem medo de errar. Se errasse, se não houvesse nenhum tipo de reação da plateia, não havia problema, seguia-se o roteiro. Mas quando a tentativa se mostrava exitosa, a brincadeira, a piada era posta para “dentro da sacolinha”, como Yeda se refere ao repertório de chistes que construiu ao longo da sua carreira. Ela afirma que Bustamante lhe dava a confiança e o suporte necessários para ter e usufruir da liberdade em cena para criar, lição que serve de conceito para a sua oficina e para a construção da cena do “Gigantes da Lira”.

¹⁹ PANO DE RODA – Segundo Luiz Carlos Vasconcellos, estrutura que demarca o espaço de um pequeno circo com bambus e panos muito usual nas áreas próximas aos canaviais nordestinos.

Seu palhaço, o “Doutor Giramundo da Lira e Psiu” foi criado em uma demonstração dos procedimentos da “commedia dell’arte” ministrada por Mônica Biel²⁰ durante um ciclo de oficinas promovido pela “Intrépida Trupe”²¹ no Teatro Nelson Rodrigues, da Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro, no início dos anos 1990.

Durante um dos exercícios, Yeda Dantas vestiu a máscara do “dottore”²². Quando saiu da coxia, nasceu o Dr. Giramundo com a sua voz, o seu corpo e uma história. Confortável com o “dottore”, Yeda quis passar por aquela experiência novamente, mas sem a máscara. Nascia o médico cirurgião-dentista que “curava todo o paciente a partir do terceiro canino”. Seus sobrenomes originais eram “da Silva e Psiu”. Os “da Lira e Psiu” surgiriam depois. “Da Lira” que evoca a poesia, a música e a riqueza (significados pesquisados por Yeda) veio com a criação do bloco “Gigantes da Lira” em 1999. “Psiu” seria uma paródia do sobrenome mais popular do Brasil: “Silva”. Mais falado que “Silva” só o “Psiu”!

Ficou com a voz e a disposição corporal, que em sua oficina iria chamar de corpo extracotidiano, caracterizada pelo peito estufado, pelo nariz levantado e pelos braços bem estendidos ao lado do corpo com as palmas das mãos voltadas para cima. Yeda Dantas, em seu processo como artista-docente, busca levar os participantes, pelas brincadeiras e jogos, a construção deste corpo extracotidiano para brincar como palhaço.

Giramundo tem os gestos mais retos ao contrário dos sinuosos produzidos por Yeda no seu cotidiano. Sua dança é quebrada em pequenos passos. Uma “dança miúda”, segundo ela. Ao contrário dos seus gestos expansivos. Os gestos curtos de Giramundo podem ser representados pelo ato de levantar singelamente o dedo pedindo um pouco de atenção para proferir suas filosofias de “araque”.

Gilberto Icle (2006, p.22) em seu livro “O ator como Xamã” busca entender como professor de teatro, que realiza a prática do ensino do palhaço, conseguiria fazer

²⁰ MONICA BIEL – atriz, produtora e palhaça com formação no “Tablado” e na “École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq”. Forma com Ana Barroso a dupla de palhaços “Lasanha e Ravioli”.

²¹ INTRÉPIDA TRUPE – Grupo carioca fundado em 1986 com ex-alunos da Escola Nacional de Circo que mistura teatro, dança, acrobacias e a linguagem do palhaço. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo205265/intrepida-trupe>>. Acesso em: 20 de Nov. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

²² DOTTORE – personagem da commedia dell’arte caracterizado por uma pretensão intelectual e de sabedoria que o levava a prescrever medicamentos e preparados mágicos. In CASTRO, Alice Viveiros de Castro. **O Elogio da bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005, p. 43.

com que os estudantes retomassem aos estados e ações criadas durante a prática do “picadeiro”, dinâmica inspirada na metodologia do LUME, para dar o prosseguimento e o aprofundamento na formação como clown com a criação e a organização das cenas. Para isso, pensou na formação do sujeito extracotidiano e suas ações.

Primeiro, entendeu que o ator em cena já se caracterizava como uma atividade extracotidiana por realizar uma atividade espetacular, assim como as procissões, as danças, os rituais religiosos. O ator tem uma prática “organizada de dedicar ações sistemáticas e carregadas de significado” que dão a ver a outros e que irrompem o cotidiano. Este ator em sua atividade já seria conceituado, pelo estudo de Icle, como um “sujeito extracotidiano”. Mas existiriam outras características deste sujeito, além de suas ações espetaculares que param o fluxo da vida cotidiana para que os demais o assistam?

Para responder esta questão, pesquisando a obra do biólogo e pedagogo Jean Piaget, Icle (2006, p.23) chegou ao conceito de “sujeito extracotidiano”. O “sujeito extracotidiano” seria composto pelo “sujeito de si”, “sujeito de consciência” e “sujeito de presença”. O “sujeito de si” é uma construção do indivíduo a partir de elementos que não estão fora de si ou trazidos do exterior. Seus sentimentos, suas inseguranças, angústias, suas percepções sobre si, a maneira como cria seus vínculos, o seu corpo físico e a disposição que ele possui no seu dia-a-dia.

O “sujeito consciência” seria o fruto da experiência do indivíduo sobre o conhecimento de si. Relacionando-se com este conhecimento de forma a enxergá-lo como potência e a transformá-lo em instrumento a ser manipulado para a construção das ações espetaculares.

O “sujeito presença” seria a articulação entre o “sujeito de si” e o “de consciência” para se colocar em cena, por meio de ações extracotidianas, diferentes das praticadas no seu dia-a-dia. Segundo Icle (2006, p.32), “Formas de falar, andar, pensar alteram-se para tomar outra velocidade, outra coerência e, por fim, outra consciência de si e de estar presente em todas as dimensões do sujeito”.

A partir de Eugene Barba, Icle defende que ao sujeito presença cabe o desafio de usar a sua presença extracotidiana num processo contínuo de sedução, aliado à compreensão do que o ocorre em cena, para manter a atenção do espectador. Aplicando este conceito de sujeito extra cotidiano à prática do clown, Icle defende que não é um processo meramente de disposição corporal e ações outras.

Icle (2006) citando Franco Ruffini, comentador do conceito de “corpo dilatado” de Eugênio Barba, defende que a constituição deste “sujeito extracotidiano”, perceptível

pelas ações e disposições corporais é acompanhada por um processo de dilatação mental. Neste processo, a consciência proporcionaria a produção de lógicas e pensamentos extra-cotidianos que, também, desencadeariam a criação das cenas, ou seja, o exercício da criatividade.

Um corpo dilatado corresponde ao que Franco Ruffini nomeia como uma “mente dilatada”. Segundo ele, as características apontadas por Barba para definir o corpo dilatado definem, também, a mente dilatada. Estas modalidades da mente dilatada são a peripécia, a capacidade de fazer saltos com o pensamento para surpreender tanto o ator quanto o espectador; a desorientação, que caracteriza estes saltos, pois inverte a lógica linear do pensamento cotidiano. (ICLE, 2006, p.33).

O “sujeito extracotidiano” seria o sujeito se colocando em cena, para uma ação espetacular que necessita da observação de outro. Esta observação é suscitada por ações e disposições corporais que fogem às práticas cotidianas tanto no seu aspecto físico quanto na lógica que as permeiam e conduzem.

Para isso, este atuante precisa estabelecer um conhecimento sobre si que servirá de instrumento para a construção e a exposição das suas cenas. É um processo de consciência não só física, mental, mas também de abertura, de liberdade para criar possibilidades outras de pensamento, disposições corporais, distintas do cotidiano.

A construção do “sujeito extracotidiano” é, ao mesmo tempo, uma atividade pré-expressiva e a expressão criada por este estado de consciência e as ações derivadas.

O sujeito extracotidiano se encontra com uma mente dilatada não como um estado final, mas como um processo pelo qual a consciência dilatada faz com que o fluxo de energia de sua presença física em ação reconstrua a cada instante sua relação de “sedução” com o observador. (ICLE, 2006, p. 33).

Neste sentido, a disposição corporal de Doutor Giramundo, como um “sujeito extracotidiano” a Yeda Dantas, lhe serve como máscara, permitindo acionar e praticar um estado de liberdade, forma como ela caracteriza o palhaço, para expressar o seu sentimentalismo, seu romantismo de forma lírica e lúdica. Algo que, segundo as suas palavras, “no dia-a-dia fica tão difícil porque aí você vira quase um Mané, você vira um tolinho”.

A sua máscara não se restringe à disposição corporal. A exemplo de Luiz Carlos Vasconcellos, referência assumida, seu mascaramento se traduz em um figurino que a esconde também.

Figura 8 - “Yeda Dantas”.



Autor: André Motta Lima

Figura 9 - “Doutor Giramundo – Yeda Dantas escondida”.



Autor: Paulo Figueira

No caso do figurino, o mascaramento serve para dar a liberdade para Yeda Dantas expor sua alma poética, brincar como quiser, levando Giramundo a exercer, também, esta liberdade ao se fantasiar de Príncipe de Baile de Debutantes, de Pierrot ou Super Homem, por exemplo.

Segundo Yeda, o palhaço “é um estado de liberdade plena, de brincadeira plena. É um estado poético em que você pega a sua vida inteira, tá ali naquele momento. Minhas experiências, da minha vida inteira que podem ser acionadas naquele momento que eu estou com o palhaço”.

Figura 10 - “Doutor Giramundo, o príncipe das debutantes”.



Autor: Henrique Sodré.

Figura 11 - “Doutor Giramundo Pierrot”.



Autor: Frederico Vreuls.

Figura 12 - “Doutor Giramundo, o Super Homem”.



Autor: Igor Nogueira.

Além de Luiz Carlos e Mônica Biel, Yeda destaca, em entrevista para esta pesquisa, o papel de Ângela de Castro em sua formação. A constituição deste estado de liberdade para expressar em cena a sua alma lírica relaciona-se diretamente com o conceito da “Terra do Por Que Não?” cunhado por Ângela de Castro, palhaça brasileira, residente em Londres.

Para Ângela de Castro (*apud* Matos, 2009, p. 85), “o palhaço, antes uma técnica, é um estado, sobretudo um estado de imaginação, de exposição e de liberdade”. Ângela frequentou na Europa, diversos cursos sobre a arte do palhaço, a *commedia dell’arte*, o teatro de rua, a mímica tendo como professores Franki Anderson (com quem construiu o seu primeiro palhaço e a inspirou no caráter lúdico de suas criações e de sua proposta pedagógica), Desmond Jones, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Pierre Bullan, John Hart.

Deste processo de formação e pesquisa, Ângela criou cinco palhaços: o Souza, o Silva, o Aleluia, o Fodido e a Bailarina. Todos tendo como ponto de partida o palhaço Souza, silencioso e de caráter mais poético e lúdico.

Além destes cinco palhaços, Ângela de Castro criou como artista-docente a “Terra do Por Que Não?”: “um espaço para deixar o palhaço existir e permitir ao aprendiz ter seu tempo de escuta e de criar com tranquilidade e dedicação, ações que o coloquem no ‘acesso’ à linguagem do palhaço”. (Matos, 2009, p.82)

Seu procedimento pedagógico se baseia na construção de um ambiente de cumplicidade e confiança para a criação de um território de exposição e liberdade expressiva: a “Terra do Por Que Não?” Esta ação converge para a compreensão e a manutenção do estado de palhaço que teria como mandamentos: o prazer de estar em

cena, a cumplicidade, a simplicidade, o comprometimento, a coragem, a entrega e a imaginação.

O “Por que não?” É por ela criado como uma estratégia pedagógica para levar o aprendiz à experimentação das dinâmicas de pensamento, ação e relação que lhe guiarão em seu processo de formação e criação com a linguagem. Para um palhaço tudo é possível desde que o artista encontre sentido em suas ações e siga sua lógica própria de relação. A “Terra do Por que não?” É implementada em sua prática pedagógica para criar um espaço de liberdade, levando o jovem aprendiz a identificar sua própria lógica de relação com o meio, sua dinâmica de movimento, de olhar, de agir e reagir, sua forma de pensar com o corpo (diálogo criado nos espaços entre o sujeito e o outro). (MATOS, 2009, p.108)

Junto ao conceito da “Terra do Por Que Não?”, como o lugar de liberdade para o exercício de uma experiência criativa, Yeda assume a influência do pensamento de Mikhail Bakhtin (1999) sobre o seu trabalho com o bloco carnavalesco e de palhaços tendo Giramundo à frente.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionárias. Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. O carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representado no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. (...) durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (...) uma outra forma livre da sua realização. Durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. (BAKHTIN, 1999, p. 6-7).

O “Gigantes da Lira” foi fundado em 1999 sob a inspiração dos cordões líricos do carnaval de Olinda, como o “Bloco Flor da Lira”, e também do “Cordão do Boitatá”²³, bloco carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro. Partindo do princípio que

²³ O Cordão do Boitatá realizou o seu primeiro cortejo em 1997 pelas ruas dos arredores da Praça XV com um repertório que inclui marchinhas, maxixes, jongos, afoxés. Seu intuito é reverenciar a cultura carnavalesca criada na cidade do Rio de Janeiro rendendo homenagens aos ranchos, às escolas de samba, aos cordões, aos entrudos. Formado por músicos e artistas, entre eles os membros do grupo “Teatro de Anônimo”, atualmente além do cortejo, o bloco realiza um show, durante o carnaval, em palanque montado na Praça XV. <https://www.facebook.com/notes/cord%C3%A3o-do->

Dr. Giramundo é a máscara que protege e permite Yeda expor a sua alma poética, o desfile do “Gigantes da Lira” é a sua grande cena como palhaço.

O bloco é organizado em alas tais quais as escolas de samba do Rio de Janeiro. Por ordem, uma ala de palhaços e palhaças tendo Doutor Giramundo à frente; um boneco de bobo da corte e uma boneca representando uma “Esperança”²⁴ manipulada, inicialmente por alguns palhaços e depois entregue aos foliões; um casal de mestre-sala e porta bandeira mirins; crianças na perna-de-pau; a banda composta por instrumentos de sopro e ritmo; um casal de mestre-sala e porta bandeira, anjos, diabos, arlequins, pierrôs, pássaros, todos em pernas-de-pau. De acordo com a temática do bloco, Yeda Dantas insere uma nova ala. Em 2017, uma ala de grávidas chamada “Sementes da Lira” para o tema “Singeleza gera Singeleza”.

O cortejo tem, também, por inspiração, os cortejos das festas não oficiais e do teatro medieval realizado por meio de estações, promovendo paradas onde se desenvolvem pequenas cenas ou brincadeiras.

Uma das estações mais esperada é a “serenata” feita em homenagem à Dona Elizabeth. Nos primeiros anos, quando o bloco descia a Rua General Cristóvão Barcelos para chegar ao Largo da Praça General Glicério, uma senhora, já bem idosa, tinha por hábito assisti-lo da sacada de sua janela. Em um dos desfiles, os foliões resolveram lhe dedicar uma serenata cantando “Carinhoso”²⁵. Até 2015 havia uma expectativa dos foliões pela participação da senhora em sua janela.

Esta expectativa deveu-se ao fato de que em 2009, dona Elizabeth ficara viúva e não sentiu vontade de abrir a janela no carnaval seguinte. Tal fato suscitou nos foliões a possibilidade de seu falecimento como causa da ausência que se tornaria “provisoriamente eterna” em 2015, ano do seu óbito. A ausência de dona Elizabeth seria provisória até o desfile de 2016, quando reapareceu na sacada do apartamento de Yeda sob a forma de boneca, a rainha Elizabeth da corte dos “Gigantes da Lira”.

Estudando Mikhail Bakhtin, Yeda Dantas compreendeu que o carnaval é uma festa que leva as pessoas ao estado de liberdade para a expressão criativa de seus

boitat%20A1/carta-aberta-do-cord%20A3o-do-boitat%20A1-2018/1862183810518793/ Acesso em 06 abr 2018

²⁴ ESPERANÇA – um inseto de nome científico “*Tettigonia viridissima*” que na cultura popular simboliza a sorte.

²⁵ “Carinhoso” é uma composição de Alfredo Viana da Rocha Filho (Pixinguinha) e Carlos Alberto Ferreira Braga (João de Barro ou Braguinha).

lirismos. Criando e vivendo em um mundo diferente do cotidiano tal como acontece com o palhaço.

Para Bakhtin (1999, p. 360) a maneira encontrada para a criação, na lógica carnavalesca, se dá pela ressignificação do mundo por meio de um processo de negação e inversão. O mundo e seus objetos perdem o seu significado oficial (a negação) e ganham novos significados (a inversão). São remanejados do seu espaço, do seu tempo, do seu contexto por meio do exercício da liberdade criativa dos foliões. O significado oficial dos objetos representa o passado. O carnaval os faz presentes pela ressignificação criada pelos foliões.

A prática da lógica carnavalesca aproxima-se da proposição de Ângela de Castro com a “Terra do Por Que Não?”, apropriada e re-significada por Yeda, como “A Terra do Porque Sim!”, referendando os propósitos de Bakhtin de que o simbólico, a sátira, a paródia, a brincadeira e o riso tinham mais um valor positivo do que punitivo.

Um valor de afirmação da nova lógica que se instaurara. Uma legitimação das poéticas dos foliões, do viver do outro modo. Do modo diferente do cotidiano. Seria a afirmação do extracotidiano e não uma crítica, punitiva, julgadora do cotidiano, pois todos estariam imersos e vivendo pela “nova” lógica em que as hierarquias teriam sido quebradas.

O desfile do bloco seria justamente o momento em que os foliões criariam e afirmariam os seus lirismos negando o cotidiano, construindo um novo tempo num processo de re-significação/inversão, constituindo a definição de “espetáculo-festa” de Amir Haddad²⁶. Criando coletivamente a “Terra do Porque Sim!”

Para Yeda, os palhaços, assim como os seus ancestrais bobos, jograis, bufões, e as crianças servem de dispositivos para acionar, junto com o calendário que prevê o início das festas, nos foliões, o estado de liberdade para expressar o seu lirismo. Derrubando a fronteira ator/espectador, inserindo todos em um jogo em que são, ao mesmo tempo, criadores e alvos de brincadeiras, além de serem, também, a própria brincadeira. Em um jogo em que todos são palhaços.

Nesse jogo todos podem usufruir, como palhaços, de um estado de liberdade para a produção coletiva de um mundo às avessas onde o riso da sátira, da brincadeira é

²⁶ Espectáculos-festas seriam as manifestações teatrais ocorridas na cidade que davam ao público não a condição de espectador, mas de participante. Em que o público, tal como numa festa, ficava livre para participar, brincar e interagir com os atores em roda. Haddad, Amir. O teatro e a cidade. O ator e o cidadão. In Telles, Narciso; Carneiro, Ana. (org.) **Teatro de Rua: Olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005. P 70-71

um riso de afirmação de uma nova lógica comparada à antiga, do mundo cotidiano, suspenso com os festejos carnavalescos.

Ou seja, a cena de Yeda Dantas, o espetáculo-festa que é o desfile anual dos “Gigantes da Lira” tem como princípio de através do “sujeito extracotidiano” (o palhaço) criar um mundo extra-cotidiano (de liberdades, lirismos, poesias) e provocar o riso coletivo e carnavalesco. Uma experiência exitosa desde 1999.

Por fim, a última estação do desfile é a grande roda que se forma no largo à frente da Praça Jardim Laranjeiras. Neste momento, a banda, os pernas-de-pau, o mestre-sala e a porta bandeira mirins, o Boneco do Bobo da Corte e os palhaços se apresentam com suas danças e brincadeiras.

Em 2002, Yeda Dantas começou a sua oficina de “Criação de Palhaços” na Casa de Artes das Laranjeiras. Sua oficina, segundo ela, reúne o que aprendeu ao longo da vida e da sua formação como atriz e palhaça. Estão presentes os ensinamentos de Luiz Carlos Vasconcellos, Sérgio Bustamante, Ângela de Castro. E também as leituras e experiências acumuladas na prática. Segundo ela, “pega de cada um pouco”, se apropria, re-significa, adapta e dá o seu molho.

Sua oficina realiza-se, sempre em janeiro, em seis encontros de 3 horas de duração cada um. Primeiro, Yeda começa a oficina com uma roda de ciranda²⁷. Diz que faz este aquecimento dentro da roda para que os participantes já estabeleçam a relação olho no olho por meio de uma canção, a adaptação de “Folia do Príncipe” (letra no Anexo 2) do seu contrarrâneo do Catolé do Rocha, Chico César. A escolha da canção foi motivada pelo sentimento de pertencimento, de comunidade que ela queria estabelecer no pequeno coletivo que se tornava a turma.

Com esta dinâmica, Yeda provoca o olho no olho. Cada palavra dita e cantada é para o outro e em relação. “Depois que todo mundo errou e aprendeu a letra, o coletivo começa a ser construído”, diz ela. A canção é cantada, dançada, em ciranda, no intuito de construir dentro da sala de ensaio, uma pequena comunidade com regras próprias, diferentes das vigentes do mundo exterior, iniciando a introdução dos estudantes ao

²⁷ CIRANDA – é uma dança típica das populações praianas de Pernambuco. É uma dança comunitária que permite o seu ingresso a qualquer momento da sua execução fazendo-a aumentar de tamanho. De mãos dadas os dançarinos ficam voltados para o centro da roda, onde estão o mestre e os músicos, e giram no sentido anti-horário, com o pé esquerdo realizando a marcação dos passos em concomitância à batida do bumbo. Os cirandeiros levantam e abaixam os braços como se estivessem simulando o movimento das ondas do mar. http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar%20/index.php?option=com_content&view=article&id=519 Acesso em 28 dez 2017.

mundo do palhaço, a partir dos pressupostos de Mikhail Bakhtin e Ângela de Castro. Um mundo lúdico, construído pela lógica, pela poética pessoal de cada um e em relação com os demais, com o ambiente, sob a ótica da inversão, do mundo às avessas, da liberdade e do brincar, construindo a “Terra do Porque Sim!”.

Após este aquecimento, Yeda aplica exercícios em dupla, apresentando, também, a entrada “Abelha, abelhinha”.

Yeda Dantas acredita que, mesmo sem se apresentarem formalmente, os participantes das oficinas vão se revelando através da maneira como se comportam, reagem a estas situações. Entende que a maneira como cada um joga, revela, apresenta a sua autoria, ao mesmo tempo, que serve de dispositivo para acessar suas experiências anteriores e seus repertórios de ações e habilidades.

No primeiro dia, os participantes só se apresentam formalmente na hora final da oficina e em roda. O exercício consiste em um a um, dizer, no meio da roda, o seu nome, a idade e informações sobre a sua vida, tendo a preocupação de falar para todos na roda.

Um dos aprendizados que visa passar aos participantes de sua oficina e, a partir das suas experiências na rua, é o de existir no coletivo. Um coletivo que fortaleça o indivíduo.

A construção deste coletivo dentro de sala de ensaio tem por objetivo criar um ambiente de acolhimento, gerando a segurança para o exercício de uma liberdade criativa sem que o participante tenha medo da exposição. Para que o participante tenha coragem em se expor através das brincadeiras, dos jogos, da dança, do canto. Para poder criar, intervir e revelar a sua alma lírica e poética, sem receios de apresentar a sua fantasia. A construção de um coletivo acolhedor, cúmplice, generoso serve de suporte para o exercício da liberdade ambicionada. Yeda, na sua oficina, constrói um lugar de acolhida como uma reprodução do lugar da festa carnavalesca para a prática do palhaço sob esse diapasão.

A filosofia que permeia sua oficina foi legada da sua experiência na rua brincando com o povo e também atuando com Sérgio Bustamante, além do engajamento na tese da lógica e do riso carnavalesco de Bakhtin. “O palhaço brinca, é livre para dizer a sua besteira” diz ela. Para re-significar o real com sentidos extracotidianos criados a partir da sua poesia, do seu lirismo. O estudante, para isso, precisa perder os seus medos.

Para que isso aconteça é necessário que na vivência coletiva do aprendizado não haja julgamentos, censuras mas encorajamentos. Que haja o cuidado e o acolhimento que inicialmente parte dela, Yeda, e que deve se estender como prática para todos os estudantes dentro do ambiente da oficina.

Yeda Dantas afirma que os participantes devem fortalecer uns aos outros, como se o espaço da oficina fosse uma redoma de encorajamentos. Lembrou, em entrevista para esta pesquisa, que em alguns exercícios que realizara quando estudante, em cursos de teatro, a fizeram se sentir órfã e desamparada. Que já tremera muito antes de entrar em cena com medo de errar. E como palhaço, ela não podia ter este medo porque o palhaço erra. Além disso, lembra da segurança que desenvolveu ao lado de Bicudo, quando o companheiro a incentivava a se arriscar para criar o seu material, sem medo do erro.

Criar um ambiente de segurança e acolhimento que leve este encorajamento para o erro, para a liberdade, para a criatividade, para a poesia e para o riso é uma de suas práticas pedagógicas e, também, profissional quando se relaciona e gerencia o elenco do bloco.

Brincadeiras como a desconstrução do andar cotidiano para a construção de um andar extracotidiano baseada na imitação, na apropriação do andar de um colega da oficina ou de um andar conduzido por uma parte do corpo e colocado à prova tendo como base partes do pé servem de prática da liberdade para o participante brincar. Brincar com o seu corpo, brincar com o que recebe na relação com o outro.

O canto, a dança, as brincadeiras têm por objetivo gerar o estado de liberdade dispondo os estudantes a brincarem de palhaço. A disposição corporal e o andar extracotidiano criados servem como um dispositivo. Yeda acredita que esta disposição produz uma memória no corpo a ser acionada quando o participante quiser brincar como palhaço, instaurando assim, o seu estado de liberdade.

Yeda orienta que esta disposição e este andar extracotidiano devem ser realizados, de forma cômoda, que possibilite, por exemplo, o atuante “ir a pé da Casa de Artes das Laranjeiras até o Largo do Machado”.

Outro exercício corporal apresentado como brincadeira é o da claque que são os tapas que os palhaços dão e recebem.

O palhaço, para Yeda Dantas é um jogo que pede a cumplicidade e a generosidade com o companheiro de cena e com a plateia. Por isso, que no primeiro

momento, faz os participantes cantarem em roda para só depois, ao fim do primeiro dia, apresentarem-se, também em roda, olhando nos olhos uns dos outros.

A atuação na rua exige, segundo ela, o estabelecimento desta relação com as pessoas e também com o ambiente e com tudo o que lhe acontece ao redor. Colocá-los em pé de igualdade com o palhaço para receber e dar, tal como a proposição de Bakhtin sobre o riso carnavalesco ao não separar ator/plateia, transformando todos em atuantes.

O jogo do palhaço com a plateia e o ambiente, na rua, se realiza por este diapasão, cabendo a ele criar as brincadeiras para sair de alguma situação adversa, incômoda. Para o estabelecimento da relação com as pessoas, Yeda aplica os exercícios de triangulação.

Outro exercício aplicado em sua oficina é o do exagero como uma estratégia de reação ao que for dado ao palhaço pelo público e pelo ambiente e transformar esta em riso.

Na oficina há a prática do batismo dos palhaços. A prática ocorre na segunda semana de aulas. Os estudantes recebem um nariz de palhaço e vão para trás de uma coxia. Lá são orientados a lembrar das brincadeiras, do corpo extracotidiano construído, do estado de brincadeira e liberdade que vivenciou durante toda a oficina.

Para acionar esta memória, Yeda pede para que os estudantes realizem o exercício do “GOL”, ensinado no início da aula. Este exercício é uma adaptação de um similar de nome “YUPI” apresentado por Ângela de Castro em suas oficinas. Ele tem como objetivo trazer pela memória do corpo, o estado de brincadeira e liberdade por meio de um fluxo de concentração de energia e explosão através de pulos e gritos de YUPI. E, na apropriação de Yeda, o grito de “GOL”.

Quando os palhaços saem de trás desta coxia, devem se colocar em relação com os demais participantes da oficina que formam uma plateia. Yeda celebra a presença do novo palhaço dizendo estar honrada e começa a formular algumas perguntas sobre ele. Não é raro nesta brincadeira, Yeda falar com a voz de Giramundo para poder brincar também. A partir do jogo que se estabelece entre o novo palhaço, Yeda e a plateia, que também fica livre para interagir, sugestões de nomes para o palhaço começam a ser dadas. O palhaço é atingido por uma avalanche de nomes sugeridos. Quando se identifica com um, passa a atender por ele ao ser chamado.

A dinâmica se assemelha com o picadeiro proposto na metodologia do LUME, mas, no entanto, Yeda Dantas faz questão de ressaltar que a criação do estado do palhaço, em sua perspectiva, não se dá no fomento da exposição das fragilidades com a

prática autoritária do “Monsieur” de colocar o palhaço em uma situação constrangedora e de ridículo.

Ela acredita que o estado a se constituir é o de liberdade para brincar e que isso se dá através da prática do acolhimento para gerar seguranças e encorajamentos e do embarque por parte dela da brincadeira e do jogo proposto pelo palhaço que está sendo criado pelo atuante.

Yeda dá a este momento uma grande importância porque acredita que “todos tem um momento de fantasia, de criação, de estado de criação e os palhaços que acabaram de concluir uma oficina, que atendem por um nome, que foram batizados, precisam celebrar. Transformar o ato de criação, num rito de passagem, num ritual celebrante desta criação”. Por isso, o batismo.

Apenas no último dia da oficina, Yeda fala do bloco. Em entrevista para esta pesquisa, fez questão de frisar que não se refere ao “Gigantes”, ao longo do processo, porque acredita que a oficina precisa ter uma autonomia.

Oferece a oficina sem vinculá-la ao bloco. Não quer criar uma obrigatoriedade de participação dos estudantes no cortejo e nos bailes. Acredita que se houvesse esta relação criaria um ambiente contrário ao estado de liberdade que defende para o palhaço. Que os estudantes, de alguma forma, se veriam obrigados a atuar no bloco e poderiam direcionar sua criação com este intuito.

Sua oficina não desenvolve a criação de números ou chistes. Os palhaços que se interessarem pelo bloco, com o tempo são convidados a participarem de outros eventos produzidos pelo “Gigantes” que acabam servindo como laboratórios para a criação e testes dos seus chistes e brincadeiras.

1.2.3. João Carlos Artigos – O palhaço como um jogo, um brinquedo!

João Carlos Alves Artigos, desde os quatro anos, tinha o sonho de ultrapassar as fronteiras do subúrbio carioca onde nascera e fora criado. Queria se relacionar com o maior número de diferentes pessoas possível. Num contato direto, franco, de afecções e afetos. Para isso, pensou ser bombeiro, jogador de futebol, ator e por fim, palhaço.

Sua trajetória como palhaço remonta à transferência para o curso noturno do Colégio Estadual Visconde de Cairu após a reprovação em inglês e francês. Mesmo estudando à noite e trabalhando todo o dia como office boy, João se destacou tendo as melhores notas da turma e sendo eleito seu representante.

Passou da representação para a presidência do grêmio estudantil, reconstruído no contexto da redemocratização do país após a ditadura militar. Liderou os estudantes das escolas públicas do Méier durante uma greve de professores, ingressando, nesta época, na Juventude Socialista do Partido Democrático Trabalhista (PDT), do então governador Leonel de Moura Brizola.

Dos palanques para o palco outro passo, sempre com a ideia de expandir seus limites, estabelecendo relações com o maior número de pessoas diferentes que lhe fosse possível. Junto a este objetivo, a necessidade de superar sua timidez e aplacar seus desejos adolescentes na busca de uma namorada o fez integrar o grupo de teatro da escola.

A escola passou a ser re-significada a partir daí. Não era apenas o local de estudo, mas, também, onde ocorriam os encontros com a turma da política, dos esportes e do teatro estendendo a sua permanência para os sábados e domingos.

Lembrou, em entrevista para esta pesquisa, que participara da organização de um festival de música e que diante do sucesso da empreitada resolveu levar o teatro mais a sério formando o grupo “Teatro de Anônimo” em 1986, a partir de um convite feito por Márcio Lima Barbosa, o Márcio Libar.

Com o grupo, cujo nome foi inspirado na peça “Anônima” (1980) de Wilson Sayão, encenada por eles no palco do SESC Engenho de Dentro, João Artigos fez teatro de rua declamando poemas de Zé Cordeiro, poeta popular, morador do bairro da Abolição.

João afirma que ao invés de enveredarem para os estudos de Grotowski e da antropologia teatral propostos por Eugene Barba, os “anônimos” foram buscar uma formação ao que chama de “a antropologia teatral brasileira” composta pelas brincadeiras e pelo samba de roda, pelo jongo, pela capoeira e pelo futebol. Nesta toada fizeram “Flash da Cidade” (1987) e Cura-Tul (1991).

Durante o processo do espetáculo “Cura-Tul” decidiram iluminar a palavra por meio de uma visualidade que os aproximou dos espetáculos circenses. Artigos diz que já sabiam andar de perna-de-pau, cuspir fogo mas, no entanto, queriam mais e identificaram o palhaço como o ator daquela cena: “A gente identificou que o ator deste espetáculo era o palhaço. E este ator tinha uma relação com o espectador que a gente chamava de relação direta. Uma relação afetiva. Lidava com a destreza justamente de ser, a grande habilidade. Esta coisa nos pegou”.

Em 1989, o grupo se separa e João, já aluno do curso de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO, começou a ter contato com o trabalho artístico e pedagógico de Luiz Carlos Vasconcellos, participando do “Chá de Palhaços”.

O chá era uma reunião realizada no Mercadinho São José, nas Laranjeiras, de onde os palhaços partiam na direção do Largo do Machado ou da Cinelândia, praticando a dinâmica do “Palhaço Cidadão” criada por Vasconcellos.

Ainda a partir do contato e sob o incentivo de Luiz Carlos, Artigos formou uma parceria com Maria Angélica Gomes (atriz, bailarina, brincante, trapezista e fundadora do Teatro de Anônimo) para trabalharem, animando festas de aniversários, como a dupla “Cajuzinho” e “Croquete”. Assim como João, Angélica também estava estudando a arte do palhaço, frequentando oficinas.

João narra que o trabalho era baseado nas entradas e reprises do circo-teatro e que conseguiram vendê-lo em 1994 e 1995 para a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro para atuarem em hospitais públicos. Neste período, a partir do palhaço espanhol Pepe Nuñez, lhe foi apresentada uma fita VHS com um espetáculo em homenagem ao palhaço catalão Charles Rivel.

Rivel é uma inspiração para o trabalho artístico e pedagógico de João Artigos. O número em que tenta tocar o seu violão subindo em uma cadeira é utilizado por Artigos como exemplo para o seu conceito de lógica fantástica. As tentativas e as formas extraordinárias em que Rivel sobe e desce da cadeira são ilustrativas e lhe servem de material pedagógico. João transformou a cena em um exercício em que os estudantes devem procurar formas diferentes da habitual para se sentarem ou subirem na cadeira.

Empolgado com as histórias de Pepe Nuñez e com as cenas que assistiu de outros palhaços europeus, João Artigos propôs a Angélica reunirem o dinheiro dos cachês que ganhavam realizando as festas de aniversário, para viajarem à Europa a fim de assistir os festivais de verão nas cidades do velho continente.

Nesta viagem, conheceram o palhaço argentino Chacovachi (Fernando Cavarozzi), o também catalão Tortel Poltrona e o russo Slava Polunin. João aproveitou a oportunidade para se enturmar com os artistas de rua, palhaços e circenses que frequentavam o circuito de festivais de verão na Europa.

Em 1996, o Teatro de Anônimo fazia a sua primeira excursão para a Europa vendendo um pacote de apresentações do espetáculo “Roda Saia, Gira a Vida” para as prefeituras promotoras dos festivais veraneios. Com o mesmo espetáculo, só que dois anos antes, em 1994, rodariam pelo Nordeste e por São João Del Rey, Minas Gerais. O

espetáculo reunia, segundo Julio Adrião (*apud* Magri; Artigos, 2008, p.157), um dos seus diretores, “uma sequência de números de circo e palhaço que tinham desenvolvido em um retiro na Aldeia de Arcozelo. Um amigo, o palhaço espanhol Pepe Nuñez, tinha sido o grande incentivador e o orientador da entrada deste repertório no cotidiano do grupo”.

Com a lesão de um dos integrantes, Wilson Belém, que realizava boa parte dos números de acrobacia, o grupo convidou Júlio Adrião para a direção. Segundo João, o novo diretor pediu para que o grupo decidisse entre fazer as habilidades circenses ou o palhaço. O grupo decidiu pelo segundo.

Em 1995, Márcio Libar e Regina de Oliveira, também membros do Teatro de Anônimo, frequentaram o “Retiro de Palhaços” do Grupo Lume UNICAMP, incentivando João Artigos e Shirley Britto a fazer o mesmo no ano seguinte, em 1996.

Com o LUME, João entrou em contato com o palhaço a partir da ideia da fragilidade, da humanização de cada um com a quebra das máscaras sociais, para se relacionar consigo e com o mundo. Este conceitual sobre o palhaço está presente, com algumas ressalvas, no pensamento de Artigos sobre esta arte e no seu trabalho como artista-docente.

Depois do “Retiro de Palhaços”, João foi a São Paulo para visitar o palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel) em companhia de Shirley Britto, Maria Angélica Gomes e Juliana Jardim. Waldemar o reconheceu de um folder da Escola Nacional de Circo em que posara na companhia de Angélica. E rindo, o velho palhaço disse: “Minha maquiagem era pior que esta! Mais feia do que esta!” Nesta época, João cobria todo o rosto de branco, com uma máscara enfarinhada. E completou, segundo Artigos: “Um dia, eu percebi que o espectador quer ver, quer enxergar o ser humano que está por debaixo da máscara. Quando eu percebi isso, eu diminuí a minha maquiagem para deixar, para valorizar o que tem que valorizar e também permitir que o espectador enxergue o ser humano que está debaixo da máscara”.

João diz que a fala do velho palhaço o emocionou porque o fez perceber outro aspecto da sua humanidade que se traduz em suas potências: seus fracassos, seus acertos, suas fragilidades, seu senso de humor e suas brincadeiras. Algumas reveladas e expostas no retiro que acabara de realizar.

No entanto, um passara despercebido e teria sido revelado com a fala de Arrelia: ele é um palhaço negro. Tirar a máscara branca do rosto, valorizar apenas o que achar necessário, também serviria para afirmar a sua identidade como um homem negro: “O

Arrelia me fez perceber isso. Não só da máscara, né? Como eu era. Mas como eu sou! Eu sou negro, né? Quantos palhaços negros têm aí? Então eu preciso disso! Tira, tira! Que cara branca! Ainda economizo uma grana absurda naquele pancake caro da Payot! Minha maquiagem tinha que ser humanizada... eu precisava recriar!”

Figura 13 - A maquiagem de Artigos, revelando o palhaço negro.



Autora: Ana Andrade

E recriou. O branco aparece contornando o início das sobrancelhas, próximo ao nariz, e a boca, excetuando-se a parte superior dos lábios. O contorno em branco da boca é realçado por uma linha preta na parte externa e pelo batom vermelho nos lábios. O branco também aparece sob a forma de um pequeno risco na pálpebra direita e logo abaixo dos olhos direito e esquerdo. Completa a maquiagem, o nariz vermelho.

Em seu atual espetáculo, “Cabeça de Nêgo”, Artigos abdicou do nariz. Porque o atrapalha em um número de manipulação de chapéu presente no espetáculo, disse em entrevista. A máscara do nariz passa para a orelha avermelhada.

Em 1996, comemorando os dez anos de “Anônimo”, foi criado o “Anjos do Picadeiro”, um encontro que reúne espetáculos nacionais e internacionais, oficinas, debates cuja temática era a produção do riso.

João e os “anônimos” acreditavam que conseguiriam realizar uma “reciclagem” nos seus conhecimentos com as trocas de saberes promovidas pelo encontro. Objetivo que acabara frustrado pela grandiosidade e proporção que o evento tomou ao longo do período em que ocorreu. O que exigiu a atenção total dele e de seus companheiros.

Quando perguntado sobre a diferença entre a atuação do palhaço de rua e o de palco, Artigos lançou mão das metáforas futebolísticas que caracterizam a sua retórica.

Compara o futebol praticado no campo e na areia. Embora as duas modalidades sejam de futebol, cada uma exige uma técnica, um tipo específico de habilidade.

João exemplifica trazendo para o campo do palhaço listando as dificuldades que tiveram em adaptar algumas cenas do espetáculo “In Concerto” para o ambiente urbano. Disse que o espetáculo precisava de um espaço cênico que favorecesse a concentração e o foco da plateia para a cena. O pano escuro ao fundo com as tapadeiras²⁸ e as pernas²⁹ nas laterais não serviam apenas para as entradas, mas para gerar o foco nas ações dos palhaços.

Sobre o foco, uma das experiências relatadas por João Artigos sobre as dificuldades de se realizar “Um Two Trois” - número presente no espetáculo “In Concerto” e que ganhou o “Nariz de Prata” no III Festclown de Monte Carlo, no principado de Mônaco em abril de 2006 - em outros espaços cênicos que não o palco italiano, ocorreu em um ginásio na cidade de Puyo, no Equador.

O ginásio estava lotado. Tinha por volta de dois mil adolescentes assistindo um concurso de dança regional. Ao ver o lugar, João combinou com a produção para fazer uma intervenção de 20 minutos junto com a plateia. Pegou o microfone e foi para a quadra onde se desenrolaria a cena. Entrou puxando as palmas e ao ver que a plateia lhe obedecia, tratou de regê-la. Dividiu-a em dois grupos. Cada um executava uma célula rítmica, ensinada por ele, em tempos diferentes. Depois brincou com os volumes, indicando o seu aumento e a diminuição com um movimento de abaixar e levantar as mãos.

Quando sinalizou o fim das palmas, João diz que sempre tem alguém que continua a brincadeira em contraste ao silêncio que se produz. Uma senhora confirmou a regra para o olhar fulminante e reprovador de Artigos, causando o riso de todos.

João Carlos resolveu ir até ela que, por coincidência, era uma professora querida dos adolescentes. Essa escolha levou a plateia ao delírio. João a trouxe para a cena e com ela sambou, fez evoluções com o seu chapéu para depois devolvê-la para a arquibancada.

²⁸ TAPADEIRA– é um recurso cenográfico usado para esconder tudo o que se encontra na lateral do palco e não pode ser visto durante o espetáculo. São móveis podendo ser usadas em qualquer lado. In <http://passoapassoctecnico.blogspot.com.br/2011/03/tapadeira.html> Acesso em 21 nov. 2017.

²⁹ PERNAS - Elemento que se caracteriza como limite lateral do palco. Tecido sem armação. O conjunto de pernas e bambolinas é parte da câmara negra. In <http://www.ctac.gov.br/teatro/sosgloss.htm> Acesso em 21 nov. 2017

Com essa ação, Artigos conseguiu trazer o foco do olhar do público para onde desenvolveram o número “Um, Two, Trois” em que três palhaços tentam tocar uma música. Ele é baseado em ações físicas e o silêncio se faz necessário para a audição dos instrumentos, dos gritos e das poucas falas dos palhaços. Durante a execução da cena, João relatou, que reparara no silêncio absoluto dos adolescentes e na atenção dispensado aos palhaços.

Perguntado sobre o que é o palhaço, Artigos defende que é uma visão de mundo. Ele não é palhaço apenas no palco, em cena. Ele se vê palhaço o tempo inteiro: “... prá mim, hoje não tem esta separação e eu acho completamente absurdo inclusive as pessoas que têm, porque se a gente só ri do que é humano e o palhaço é feito das nossas virtudes, enfim, defeitos, sei lá, limitações e tudo mais, como é que ele não vai estar com você estando em cena ou não, né? A diferença e, o que nos torna diferentes do resto das pessoas é que a gente ganha dinheiro com isso. Sobretudo, sobrevive disso. Mas todo mundo é capaz de fazer rir. Todo mundo é palhaço, no mesmo sentido, desde que queira generosamente criar, compartilhar esta sua estupidez, esta sua limitação, este seu humor. O humor também sempre está ligado a uma capacidade de elaboração complexa da inteligência”.

Desta forma, a maquiagem de Artigos não funciona como uma mediação que o mascara, que o esconde para libertá-lo e poder brincar. A maquiagem revela o homem negro que se dispõe a brincar, a apresentar a sua lógica particular, criativa distante da cotidiana.

Seu figurino também não é utilizado para escondê-lo. É antes uma peça dos jogos e brincadeiras que propõe na ocasião.

Em “Cabeça de Nêgo”, seu último espetáculo, o figurino ora o atrapalha em um número de manipulação de argolas que se engancham em sua gravata e nas mangas do fraque que veste. Ora, o ajuda a criar um truque de ilusionismo. Com o uso de uma bata somado ao posicionamento de Artigos junto ao cortinado do palco - onde se esconde o seu ajudante -, João o retira da vestimenta uma rosa, um balde, um manequim de loja, e por fim, o próprio auxiliar causando o riso da plateia.

No número “A Caixa Moscovita”, Artigos incorpora o mágico Vladimir Negrovski, trajando o figurino de um dançarino cossaco. E como manda o figurino, Vladimir está mais interessado em dançar do que apresentar o número de magia, força e equilíbrio como exigem suas partners brincadas por Maria Angélica Gomes e Regina Oliveira.

Seu figurino não serve para caracterizar uma figura a ser identificada como palhaço. O palhaço, segundo Artigos, é ele mesmo. Não é uma máscara, uma mediação. É ele em ação, brincando com o figurino, com os seus objetos, com o público e consigo, apresentando sua lógica fantástica na organização e execução das cenas.

Mas o que diferencia o ser palhaço na vida e o ser palhaço na cena?

João diz que ser palhaço como manifestação artística e profissional é ter como ofício a estruturação das brincadeiras, a organização das ações que levam ao riso numa relação tempo e espaço. Estas ações são realizadas em um espaço em que o atuante é o foco. Neste espaço limitado, ele organiza as suas ações, construindo uma dramaturgia que se constitui também pela capacidade de brincar com os elementos de cena, com as suas habilidades, com a plateia e também com o momento presente.

Defende também que o fracasso é uma poética do palhaço. Em numa sociedade capitalista em que todos são levados a uma competição em que a vitória significa ter acesso aos bens de consumo, a um bom padrão de vida e a um reconhecimento social, o palhaço é aquele de quem todos riem porque não consegue nada disso. Mas antes de se dar por vencido, ressentido ou aceitar a derrota, o palhaço brinca com este fracasso, administrando-o, revertendo-o pela sua lógica particular com o objetivo de produzir o riso, para reverter em um bom chapéu, não desistindo nunca.

Quando perguntado sobre a prática de ministrar oficinas, João relatou que, no início, eram aplicadas de forma conjunta, como estratégia de sustentabilidade econômica para o grupo. Com o tempo, cada membro do “Anônimo” foi ganhando autonomia e ministrando a sua oficina, confirmando a observação de Narciso Telles (2008, p. 38) sobre o processo de especialização das oficinas oferecidas pelos grupos de teatro de rua que pesquisara. Cada membro é encarregado pela técnica que domina sem, no entanto, perder a identidade artística do grupo. No grupo, além de João Artigos, Fábio Freitas, Shirley Brito e Regina Oliveira também ministram oficinas voltadas para a arte do palhaço. Regina, em companhia de Maria Angélica Gomes, também ministra oficinas de acrobacia aérea.

Foram quatro, as oficinas assistidas para esta pesquisa. Três edições da oficina “O jogo como técnica” que tiveram a carga horária de 20 horas, distribuídas em um final de semana. Duas edições em 2010 e uma em 2016. A outra oficina em 2010, de três meses, foi nomeada de “Laboratório de Palhaço”, e aconteceu na Escola SESC de Ensino Médio em Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

Artigos confessou a dificuldade em ministrá-las. Achava que não tinha tato, não se sentia seguro. Sua primeira oficina, sozinho, foi a que lecionou na Escola SESC. A oficina reunia aspirantes a palhaços e palhaças, atores e estudantes do Ensino Médio da referida escola. De início, a turma começou com nove estudantes e terminou com cinco que apresentaram os números desenvolvidos nas aulas.

Como estava sozinho, João se viu pela primeira vez realizando as funções de elaborar, planejar e ministrar a oficina. Escolheu como fio condutor a ideia do palhaço como um “jogo”, uma “brincadeira”. Desta maneira, não houve a criação e nem a descoberta do palhaço, mas a apresentação de jogos em que os conceitos sobre a atuação do palhaço, defendidos por Artigos, seriam vivenciados.

O palhaço, para Artigos, é um jogo do atuante com a plateia. E também do atuante consigo mesmo, com os seus objetos de cena e com os seus parceiros. Um jogo que acontece em moto contínuo em que uma ação dá origem a outra, seguindo a lógica pessoal de cada palhaço, a qual João dá o nome de “lógica fantástica” e a inteligência de jogador de operar segundo as regras dos jogos estabelecidos.

As noções de jogo e de brincadeira para a cena do palhaço aproximam-se dos conceitos “fenômenos e objetos transicionais” do pediatra e psicanalista Donald Woods Winnicott. Os fenômenos e os objetos transicionais seriam a “área intermediária de experiência” entre a criança se descobrindo como uma subjetividade e o mundo objetivo dos conhecimentos culturais que ela receberá e participará no seu processo de desenvolvimento, crescimento e amadurecimento.

Neste período, a criança cria vínculos, relações manipulando partes do seu corpo, objetos (o mundo objetivo) conferindo-lhes sentidos, usos e significações que lhe são próprias, mas distintas ainda da cultura que futuramente herdará. Esta relação mantém separadas a realidade interna e externa, mesmo que inter-relacionadas através da vivência, da experiência. A maneira como a criança cria vínculos e manipula, usa o corpo e os objetos e se comporta diante da realidade, conferindo sentidos próprios, diferente dos consagrados como normais pelo cotidiano, é chamada de “experiência ilusória”.

Segundo Winnicott (1975, p.14-15) com o processo de amadurecimento e conhecimento do mundo objetivo e suas regras, esta relação de negação e conferência de outros sentidos à realidade objetiva ganha o nome de brincar, de brincadeira que acontece não como um exercício mental, mas como prática, como ação, como fazer.

Para Artigos, a atuação do palhaço é uma brincadeira em que ele estabelece uma relação com a plateia, com os objetos em cena, com o figurino a partir de uma lógica própria a qual chama de “fantástica” ou por Winicott, a experiência ilusória. A cena do palhaço seria composta de um convite para a plateia participar desta brincadeira operando, ao mesmo tempo, com a sua lógica nas regras do jogo proposto pelo palhaço. Desta forma, a plateia, pela experiência ilusória, deixa de ser espectador e passa a ser atuante também.

Para operar a cena do palhaço enquanto uma brincadeira, João Artigos listou os procedimentos que julgou pertencerem ao palhaço em ação: a força, o poder sensual a lógica fantástica, a inteligência de jogador e a generosidade. A partir desta lista, selecionou, adaptou, criou e organizou exercícios que levam os participantes da oficina a este entendimento. Segundo Artigos, estes procedimentos dialogam e se relacionam entre si, não havendo uma hierarquização entre eles. Sua listagem obedece apenas uma necessidade didática para a explicação: “A ‘força’ significa a capacidade de ser reto, do papo reto, não tem nada a ver com a intensidade. É ser claro na sua proposta. Eu gosto muito da imagem de um procedimento espetacular em que você parte de um convite, da sedução do espectador para trazer pro seu mundo. Você (palhaço) o leva (o espectador) pro seu mundo. O transforma e se transforma junto. Aí, você faz o que você quiser. A partir deste pacto e desta condição que o espectador te permite poder fazer o que você quiser desde que você o tenha conquistado. A brincadeira só acontece se ela tem regras claras”.

Neste sentido, João aplica um exercício que faz o participante falar com propriedade, defender de forma firme e segura, com capacidade argumentativa e criativa, o seu ponto de vista sobre uma determinada situação criada em sala de aula. Estabelecendo um vínculo entre o real e a lógica do atuante.

O conceito também é cobrado quando Artigos aplica os exercícios que trabalham o poder de criação e improviso do atuante que deve falar ou agir com propriedade para viver e ratificar a “experiência ilusória” vivida pelo ato de brincar.

Para estabelecer a brincadeira com a plateia, o atuante tem que criar vínculos. A palavra “brincar” do latim “vinculum”, derivada de “vincire”, significa encantar, prender, seduzir ³⁰, quem o assiste. Para Artigos, este seria outro procedimento do palhaço: “o poder sensual, de falar aos sentidos do espectador. Para poder trazer ele pro

³⁰ Fonte: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/brincar/> Acesso em 28 dez 2017

seu universo. Se a gente parte do princípio que o palhaço é você de uma maneira mais dilatada, o que eu chamo de poder sensual é justamente este teu ‘sexy appeal’. Tua capacidade de falar aos sentidos. E tem a ver com a sua comicidade. E cada um é de um jeito, né? Não importa se você é mais extrovertido, se você fala menos, se você é mais simpático, mais feio, mais bonito. Cada um tem que descobrir porque está ali”.

A ideia é convidar o espectador, seduzindo-o para fazer parte do mundo construído pelo palhaço. Para que nesta relação, o atuante possa transformar e ser transformado, e ao fim, devolver o espectador para o seu lugar salvo, feliz e bagunçado.

João relata que se inspirou na palhaça suíça Gardi Hutter³¹ e no palhaço Chacovachi, que defende que o palhaço deve provocar sentimentos nas pessoas a fim de que elas desejem estar na roda. A partir desta proposta, João fundamenta não só o poder sensual, mas a lógica fantástica e a força, pois de acordo com as suas palavras, é como se dissesse para o público: “Olha só, a brincadeira vai ser deste jeito! Vocês topam brincar?”

Esta prática da sedução é a base para a realização dos números participativos, mas também para a relação do atuante com o ambiente, com a plateia para trazer as suas contribuições para a cena e retomar o foco da ação em si.

Nas oficinas, o conceito do “poder sensual” é experimentado por exercícios em que os participantes desenvolvem a capacidade de conexão. Primeiro pela escuta, através de uma adaptação de exercícios de máscara neutra que proporciona o palhaço estar atento e sensível a qualquer som, seja do ambiente, da plateia para trazê-lo e transformá-lo em brinquedo em sua cena. Segundo Lecoq (2010, p.69) “a máscara neutra é um objeto particular. Este objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que prece a ação, um estado de receptividade, ao que nos cerca, sem conflito interior”.

Depois, pelo olhar. Exercícios em que, apenas olhando e seduzindo, os atuantes devem retirar alguém de um grupo ou trocar de lugar com este alguém.

A partir desta prática, João aconselha como realizar um número participativo sem expor o participante a humilhação: 1) o palhaço deve convidar alguém da plateia e não o forçar a vir. E para isso, a sedução pelo olhar é a forma de estabelecer a relação e gerar a confiança; 2) O palhaço precisa ter em mente o que realmente quer que o

³¹ Gardi Hutter é uma das mais importantes comediantes da Suíça. É referência mundial na arte do palhaço sendo uma das primeiras mulheres a obter o reconhecimento como palhaça.
Fonte: <https://www.gardihutter.com/index.php?lang=pt/> Acesso em 28 dez 2017

participante faça em cena para não deixá-lo à toa no palco. “Se pegou para brincar, brinque e depois o leve de volta. O espectador confiou no seu olhar”.

Por fim, voltando ao poder sensual, João propõe um exercício que trabalha, ao mesmo tempo, a força, o agir/falar com propriedade e a comicidade de cada um. Esta comicidade, o que cada um tem de engraçado, que leva o outro a rir, para Artigos, é o ponto central que caracteriza o poder sensual.

Para realizar esta etapa do conceito, João adaptou um exercício aplicado nas oficinas do palhaço franco-italiano Léo Bassi³². No exercício original, quatro participantes são postos lado a lado e de costas. Ao comando do condutor da oficina, os participantes devem se voltar para a plateia e fazer de tudo para chamar a atenção para si.

Na sua adaptação, João criou o “Desfile de Animais Exóticos”. Neste exercício, quatro participantes ficam lado a lado e quando se viram para a plateia, João Artigos os pede que representem um animal cujo nome é criado e dito por ele.

O outro procedimento seria a inteligência de jogador. Segundo Artigos: “é a capacidade de que o atuante tem para operar as regras do jogo (que criou ou em que está inserido na relação com a plateia e o ambiente) os elementos que compõe a arte de estar em cena, seu corpo, espaço, seu figurino, seus objetos, suas habilidades em alguma linguagem, para poder fazer que isso se reverta ao seu favor, mantendo o foco da cena em si”.

O conceito se aproxima da “capacidade de jogo”, descrita por Jean-Pierre Ryngaert, que, a partir dos estudos de Winnicott, se engajou na defesa da prática do jogo como metodologia para o ensino do teatro.

A capacidade de jogo de um indivíduo se define por sua aptidão de levar em conta o movimento em curso, de assumir totalmente a sua presença real a cada instante da representação, sem memória aparente daquilo que se passou antes e sem antecipação visível do que irá ocorrer no instante seguinte. Esta capacidade se apoia na disponibilidade e no potencial de reação a qualquer modificação, ainda que ligeira, da situação. (RYNGAERT, 2009, p.55)

³² Léo Bassi é um palhaço franco italiano, nascido em Nova York (EUA). Descende de uma família circense composta por artistas de diversas nacionalidades cujos registros de atuação remontam ao ano de 1850. Sua comicidade, feita do encontro das técnicas aprendidas na família e na atuação na rua a partir dos anos 1970, é construída a partir de ações provocadoras em relação à assistência. In FERREIRA, André Luiz Rodrigues. **Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO. Dissertação de Mestrado, 2013. p 115-116.

A exposição do conceito de inteligência do jogador aparece sob a forma de exercícios em dois momentos. Primeiro, na instauração de piques, danças, jogos musicais que envolvem repetição e ritmo, cantos e no jogo da bola, em que a turma é dividida em duas equipes.

Neste jogo, a equipe que tiver a posse da bola deve trocar vinte passes sem deixá-la cair. A equipe que não estiver com a posse da bola deve tentar recuperá-la, interceptando-a durante a troca de passes da equipe adversária para a partir daí, realizar os seus vinte passes.

Além de servir para o aquecimento corporal, este jogo permite a exposição da lógica pessoal e da inteligência de cada um (através dos deslocamentos que realiza pelo espaço criando opções para a troca de passes, a rapidez na criação de estratégias), a capacidade de leitura e da observação, derrubando as inibições causadas quando se está em cena em uma disposição palco-plateia.

Atrelado à inteligência do jogador está o conceito de “lógica fantástica”, relacionado ao poder de criação e imaginação do palhaço, dando às relações e ações, que cria em cena, usos, significados outros do que o cotidiano apresenta. Seria a chamada “experiência ilusória” apontada por Winnicott ao analisar a brincadeira para a criança.

Jacqueline Held em “O imaginário no poder” defende que o fantástico

(...) seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos mas é criado pela imaginação, pela fantasia de um espírito. Nasce da escolha gratuita de alguém – de um autor – é por essência o subjetivo, o particular”. (HELD, 1980, p.24-25)

A lógica fantástica, a expressão criativa do artista na criação, na organização de suas ações e relações em cena, no entanto, deve estar atenta ao encadeamento de ações para que na quebra das expectativas, onde ela geralmente aparece, o riso possa acontecer, por ser crível, por ser verossímil. Como defende Artigos, “a gente só ri do que entende!”

A necessidade de encadear as ações a fim de conferir à lógica fantástica um contexto para que a piada possa ser entendida foi uma lição que aprendeu durante o

tempo em que esteve com Nani Colombaioni³³ realizando uma residência artística em companhia de Márcio Libar, na cidade litorânea de Aprilla, na Itália.

Segundo João Artigos: “A gente costuma dizer que o palhaço pode fazer tudo, porém fazer tudo pode desde que esteja compactuado com o espectador. Para que o espectador entenda. Você pode fazer tudo desde que tenha um encadeamento para poder fazer com que o espectador venha contigo. A gente só ri do que entende. Eu começo a perceber isso e quando você vê espetáculos, você olha a foto, você vê os elementos de cena. São incríveis e a figura não consegue fazer nada com aquilo. Porque não adianta eu ter um elefante que voa ou uma super máquina de luxo que faça não sei o que, se eu não contextualizo aquela parada. Se eu não coloco vida naquilo. Porque quem vê o palhaço, precisa ver vida. Mesmo trabalhando com esta lógica fantástica, mesmo subvertendo todas as ordens, todas as expectativas, você precisa acreditar que aquilo é vero, né? Que aquilo ali tem que ter a dita verossimilhança”. Outra lição aprendida no contato com Nani Colombaioni foi entender que ser palhaço é exercer um ofício profissionalmente com todos os rigores necessários e exigidos.

Nos jogos e brincadeiras, citadas anteriormente, a lógica fantástica perpassava como um dos conceitos abordados. Mas um exercício específico para a sua percepção constituiu na manipulação de um objeto, conhecendo, investigando-o para a criação de problemas nos quais os atuantes iriam criar soluções que distam das usuais, das cotidianas.

Provocado pela entrevista, João defendeu que uma forma de acionar a lógica fantástica se dá pelos exercícios de improvisação. Artigos diz que a improvisação “está entre dois pontos bem ensaiados, fixos e que o palhaço deve preencher com ações”. Pega como exemplo uma ação em que o palhaço deve subir em uma cadeira. O primeiro ponto seria a exposição do desejo de subir na cadeira e o segundo ponto seria o palhaço na cadeira. Como passar do primeiro para o segundo ponto? Seria justamente na improvisação em que apareceria a lógica fantástica, a experiência ilusória daquele palhaço.

Estas ações improvisadas, depois de criadas e pensadas, precisam ser organizadas de forma encadeada para que haja um entendimento do seu desenvolvimento para que com a criação e a quebra de expectativas possam gerar o riso.

³³ NANI COLOMBAIONI – palhaço de uma tradicional família de circo com uma linhagem nas companhias familiares de *commedia dell'arte*. Durante os anos 90, grupos como LUME, Teatro de Anônimo e Seres de Luz realizaram intercâmbios de aprendizado com o artista.

O último ponto dos procedimentos que o atuante do palhaço deve praticar, para Artigos, chama-se generosidade. Para João Carlos, a generosidade é a capacidade que o palhaço tem de escutar e acolher para a sua cena o que o ambiente e o público estão oferecendo, possibilitando a criação de novas brincadeiras e um vínculo de confiança entre o atuante e o espectador que passa a acreditar que faz parte da cena também.

Em Ryngaert, a generosidade proposta por João Carlos, se aproxima do conceito de escuta. Em Artigos, a escuta aparece como uma habilidade para a prática do procedimento “generosidade”.

A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Esta qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética da representação. Esta aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo). O espaço do jogo, como espaço potencial, é um lugar no qual se experimenta a escuta do outro, como tentativa de relação entre o dentro e o fora. (RYNGAERT, 2009, p.56)

Além dos exercícios baseados na máscara neutra para a prática da escuta, João aplica a dinâmica chamada de “A história”. Coloca de cinco a sete participantes lado a lado. Pede para a plateia sugerir um lugar, um horário, uma situação e um sentimento para servir de motivos para a história.

A missão do grupo é contar uma história, com encadeamento em que cada um por vez é o responsável pela narração. O início de cada narração deve ser com uma palavra iniciada pela letra do alfabeto correspondente à ordem em que se encontra o participante da vez.

Outro exercício, pautado no conceito de generosidade, é a forma como Artigos trabalha a triangulação. No exercício chamado de “A Engolida”, dois aprendizes ficam de frente para a platéia em um jogo de ação e reação. A ação deve ser realizada sobre o companheiro de cena que não reage de imediato, “engole”, “acolhe” o que o outro lhe fez, lhe deu e triangula com a platéia para só a partir daí, reagir sobre o parceiro.

Outra característica do clown é que ele trabalha com um estado orgânico que o leva a agir com uma lógica própria, determinando, a partir deste estado, todas as suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço, com

os objetos ao seu redor, com os outros clowns, com seu figurino e, principalmente, com o público. Desta forma, encontramos outra palavra básica para definir o trabalho do clown: relação real, verdadeira e humana, com tudo que se encontra a sua volta, incluído aí o público. (FERRACINI, 2001, p. 218)

A lista de procedimentos para a atuação do palhaço feita por Artigos se aproxima da caracterização feita pelo LUME, conforme a citação acima demonstra. Artigos fala em todos os momentos de sua oficina que o palhaço está em relação. Em relação consigo, com a plateia, com os seus companheiros de cena, com seu figurino e objetos. O palhaço não representa, mas vive o momento presente e se relaciona com ele, expondo a sua lógica própria, organizando ações que levam o riso. Mas o faz na ótica do brincar.

Apesar da proximidade em termos conceituais com a metodologia do LUME, Artigos não cria ritos de iniciação do atuante como clown por meio da dinâmica do Monsieur Loyal.

Ele reconhece o Monsieur Loyal e a prática do picadeiro como um jogo mas não os utiliza como fios condutores de sua oficina. As brincadeiras, a partir do conceito de Monsieur Loyal, aparecem em apenas uma dinâmica chamada “O Senhor Disse”, para levar os estudantes a reconhecerem os seus predicados e tomá-los como potências.

Prefere que os participantes entendam o seu corpo, a sua lógica fantástica, a sua comicidade como potências que aparecem no ato de brincar. A oficina se desenvolve pelo conceito de brincar em um ambiente de acolhimento e cuidado.

Para João Carlos, a brincadeira permite o participante a se engajar no jogo, a estar em prontidão e com isso, apurar a escuta, o olhar e o agir sem nenhum tipo de inibição ratificando as proposições pedagógicas que Jean-Pierre Ryngaert identifica ao longo de seu livro “Jogar, representar” (2009, p.45): “Uma das funções do jogo é derrubar uma parte das defesas que provocam a inibição”.

Desta maneira, se na metodologia do Lume, o jogo do Monsieur Loyal expõe aos estudantes as suas fragilidades, os seus ridículos como comicidades a serem aproveitadas para a criação das ações a fim de obter o riso da plateia, em “O Jogo como Técnica”, a prática do brincar expõe as características, as ações e reações do humano que João sugere aos participantes entenderem como potências, que devem ser tomadas como brinquedos a serem manipulados pela lógica fantástica de cada um para a criação

e a organização das suas poéticas pessoais. João não trabalha com a criação da figura de um palhaço, mas das ações que o atuante como palhaço cria e compõe no jogo.

Além dos jogos, João Artigos utiliza a música e a dança como indutores da brincadeira. Defende que as heranças culturais ibéricas, ameríndias e africanas têm como ponto comum a prática da música e da dança. São aspectos do nosso cotidiano, compõem o nosso dia-a-dia e que por isso são potências a serem transformadas em brinquedos para a formação do palhaço e criação de sua cena.

A prática pedagógica de Artigos se estende também no seu engajamento no movimento “Rio é Rua”. Nascido na edição de 2013 do encontro “Anjos do Picadeiro”, quando a maior parte da programação se desenvolveu na rua, João percebeu que com exceção do trabalho de Richard Rigueti no Grupo Off Sina e dos precursores – a quem chama de avós – Tigre³⁴, Gerusa Perna Fina e Breno Moroni³⁵, os palhaços e os artistas circenses atuais não tem como fonte de financiamento o chapéu, pois acham esta prática algo menor.

Em um almoço em que estavam presentes, além de Artigos, artistas como os argentinos Chacovachi (Fernando Cavarozzi), Tomate (Víctor Avalos), os brasileiros Ankomárcio e Ruiberdan Saúde (os “Irmãos Saúde” do “Circo Artetude”); Ricardo Puceti do Lume; Alê Casali, da Bahia e a diretora e professora da UFRJ Adriana Schneider Alcore foi escrito o manifesto “Rio é Rua” (Ver o anexo 3).

Com o fim do encontro, Artigos expandiu a ideia para os artistas que compõem a cena contemporânea do circo de rua. São jovens com conhecimento técnico de habilidades circenses adquirido e desenvolvido na “Escola Nacional de Circo”, no “Circo Crescer e Viver” ou a partir de oficinas e encontros de malabaristas.

Estes jovens, organizados em “coletivos”, desenvolviam práticas de ocupação de espaços públicos como a Praça São Salvador, em Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro para a apresentação de seus números em troca da contribuição espontânea, o chapéu.

³⁴ Segundo Artigos, Tigre era um palhaço negro, alto que atuava entre a Cinelândia e o Largo da Carioca. Ele começava o dia lendo o jornal nas escadarias do Palácio Pedro Ernesto, sede da Câmara de Vereadores da cidade do Rio de Janeiro e na sua roda, durante a criação da expectativa da proeza que iria realizar, João não soube precisar qual era, comentava ironicamente os assuntos do dia.

³⁵ Breno Moroni é um ator, diretor, mímico, artista circense (realiza malabarismo, contorcionismo, pirofagia, acrobacia) fluminense formado pela FEFIEG (Federação de Faculdades Integradas do Estado da Guanabara, atual UNIRIO) e pela Academia Piolim de Artes Circenses. Durante a década de 1980, além dos trabalhos em televisão, rádio e circo, atuou pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

João Carlos propunha, mais que uma entidade ou instituição, uma ação política de ocupação dos espaços públicos pautada no compromisso de apresentar números com um apuro técnico e estético para gerar recursos financeiros. Artigos percebeu que geralmente quem ia para a rua eram pessoas que ainda não encaravam a arte de rua como uma profissão ou que estavam em um estágio inicial de formação e utilizavam o espaço público apenas para testar o seu material cênico sem preocupação estética e técnica.

Começou a orientar que os envolvidos fossem para a rua com a preocupação de levar o seu melhor figurino, de executar bem os números e que aprendessem, na prática, o processo de abertura de roda. Que desenvolvessem, também, uma consciência do trabalho artístico como uma profissão. Como a atividade profissional de onde iriam tirar a sua subsistência.

Então, além de orientar a atenção para os cuidados técnicos e estéticos, o participante da ação tinha que realizar o trabalho na praça de forma constante, de modo que a população local soubesse que o artista sempre estaria ali para o entretenimento das famílias.

Outra pauta da agenda “Rio Rua” era o cuidado com o espaço, com a praça pública. A ocupação do espaço não deveria ser apenas uma ação econômica mas também política que evocasse a prática do cuidado com o local. Para isso, havia o incentivo para que o artista procurasse as praças próximas à sua residência, promovesse ações de cuidado com o local para evitar a sua degradação e que realizasse a ocupação contínua, promovendo, inclusive, o convite a outros artistas para lá se apresentarem e assim, oferecer uma programação mais diversificada e interessante ao público frequentador.

1.2.4. Richard Rigueti – O palhaço é a menor distância entre duas pessoas e a Escola Livre de Palhaços.

Fazer rir é um dos prazeres e uma das funções do palhaço, acredita o paulista de Campinas, Richard Rigueti. A outra função é ser a menor distância entre duas pessoas.

As lembranças de gostar de fazer as pessoas rirem, o remontam à infância, quando foi um atrapalhado coroinha, até o primeiro trabalho como ator, em uma peça de escola em que fazia a testemunha de defesa de um cego revolucionário.

Lembra-se também do personagem “Pé de Urubu” da peça infantil “Adeus, adeus fadas e bruxas” (1982), texto de Ronaldo Ciambroni, dirigido por Luiz Carlos Niño, quando arrancava as risadas das crianças.

Richard Rigueti está no Rio de Janeiro desde 1975. Veio com o intuito de se tornar ator e despertar nas plateias a mesma gama de emoções que Cláudio Correa e Castro provocara nele atuando em “Computa, computador, computa”, monólogo de Millôr Fernandes que assistira, ainda em Campinas.

No Rio de Janeiro, estudou teatro tendo como professores Sérgio Brito, Amir Haddad, Klaus e Angel Vianna, Glorinha Beuttenmüller. Foi aluno do “Tablado” e da Federação de Escolas Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ), a atual “Escola de Teatro” da UNIRIO.

Em julho de 1979, estreou profissionalmente na peça “Rasga Coração”, grande sucesso de Oduvaldo Vianna Filho. Durante os dois anos e meio em que esteve em cartaz com as lotações esgotadas, Richard Rigueti julgava seu salário suficiente para as suas demandas. Alertado pelo ator Ary Fontoura a guardar recursos para as épocas de pouco trabalho e salário, Rigueti começou a observar que os grandes atores produziam as suas peças e eram os seus próprios patrões. Decidiu fazer o mesmo, e partiu para se produzir. Ser um empreendedor. Richard passou por experiências de cooperativismo entre atores e atrizes; Produziu uma peça de teatro de revista para Ary Fontoura “Na Terra do Pau Brasil, nem tudo Caminha, viu?” (1981).

Numa época em que as sessões teatrais eram de terça a domingo, além das matinês, e do teatro infantil no final de semana, Richard diz que sempre esteve em cartaz. Em 1986, a convite do diretor e iluminador Jorginho de Carvalho, integrou o grupo “La Nave Va”. Durante uma estadia em Salvador, o diretor o incumbiu da missão de montar um curso de teatro baseado na experiência de trabalho do grupo itinerante em que todos faziam de tudo: iluminação, produção, figurino e a representação.

Em homenagem a Antonin Artaud, criou o curso “Off-Sina do Ator – O atleta do coração” que daria origem ao nome de seu grupo em 1987.

Convidado pelo ator Anselmo Vasconcellos, então diretor da Escola Estadual de Teatro Martins Penna, Richard levou a metodologia para os cursos livres oferecidos na instituição, ministrando as aulas e realizando montagens entre 1987 e 1993. A última montagem realizada neste curso foi o espetáculo “Palhaço de Rua” de Roberto Ciambroni em 1993.

Foi exatamente esta montagem que fez Rigueti retomar o contato com os palhaços. O primeiro contato, lembrou em entrevista para esta pesquisa, foi assistindo os programas televisivos dos palhaços Arrelia e Pimentinha.

A circulação do espetáculo “Palhaço de Rua” levou Richard Rigueti ao Circo Teatro de Lona do palhaço Treme-Treme (Doracy Campos) e da palhaça Corruptita (Alvina Campos), na Barra da Tijuca. “Treme” assistia o espetáculo e insistia, em conversa com Richard, que a peça estava toda errada. A peça começava nos anos de 1950 com o personagem principal parado em um ponto de ônibus. “Sua vida não é boa e ele começava a lembrar do passado”, reportando-se à década de 30 quando aprendeu, com o tio, o ofício de palhaço.

Na encenação, diz Rigueti “o cara estava vivendo mal, então ele para, olha para cima, aí a luz branca começava a ir para o âmbar. Ele dava um passo atrás e virava, e o tio entrava”. Richard resolvia a passagem do tempo com uma transição da luz branca para o âmbar. Para “Treme” não teria que mudar a luz, não tinha que “levantar olho”, não tinha o psicologismo usado por Rigueti. A transição seria por um efeito de colagem de ações. O palhaço parado seria surpreendido pela música circense que o leva a correr em torno do picadeiro. O tio entraria por um dos lados da coxa também realizando uma corrida em volta do picadeiro até se encontrarem.

A parceria com Treme-Treme seria retomada em 2006, com o grupo “Off-Sina” realizando o projeto “Palhaço na Praça”, vencedor do prêmio “Carequinha de Estímulo ao Circo” da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Este projeto, que teve continuidade em todos os editais de manutenção de grupo vencidos pelo “Off-Sina”, realizava apresentações em praças do Rio de Janeiro convidando bandas de música e palhaços para dividirem a cena.

Este contato fez com que “Treme” e “Corruptita” fossem tratados “como mestres” e reforçaram

O vínculo entre os palhaços do Grupo Off-Sina e as práticas dos circos de lona tradicionais. Trata-se de um parentesco poético, ao mesmo tempo um compartilhamento de saberes e práticas, reforçados pela herança concreta de registros e aparatos cênicos. Richard e Lilian se tornam os continuadores do trabalho de Doracy e Alvina, disseminando sua memória e contribuindo para seu registro definitivo na história do circo brasileiro” (SILVA; MELO FILHO, 2014, p.114)

Figura 14 – O encontro com os mestres



Na parte superior da foto, da esquerda para direita “Café Pequeno” (Richard Rigueti), Currupita (Lilian Moraes), Treme-Treme (Doracy Campos). Currupita (Alvina Campos), sentada no centro em baixo, e Bilú (Jailson Santos), à sua esquerda. Fonte: SILVA, Ermínia e MELO FILHO, Celso Amâncio. Palhaços Excêntricos Musicais. Rio de Janeiro: Grupo Off Sina, 2014.

Em 1994, Richard, em parceria com Lílian Moraes, montou o espetáculo “Os presentes encantados”, baseado em um conto de fadas registrado pelos irmãos Grimm, atuando como o palhaço Chorão.

Em 1995, a partir das reprises e entradas que recolheu ao assistir Treme-Treme, montaram um novo espetáculo, em trio, com o palhaço Come-Come (Emanuel Santos); no ano seguinte, com o palhaço Coça-Coça (Darli Perfeito); e em 1997, com Doutor Giramundo (Yeda Dantas). Durante dez anos, Richard Rigueti brincou com o palhaço Chorão.

Em 1998, o grupo “Off Sina” foi convidado a participar do Festival “Anjos do Picadeiro”, realizado em São José do Rio Preto. Lá, Richard fez o seu espetáculo e participou da oficina de Luiz Carlos Vasconcellos. Foi a primeira vez que parou para estudar o palhaço.

Seus conhecimentos, até ali, foram construídos com o que havia estudado, vivenciado no teatro e atuando na rua. Mas principalmente vendo e convivendo com o palhaço Treme-Treme. Empolgado, resolveu seguir o festival que rumara para São Paulo. Lá, participou de outra oficina. Desta vez com uma velha amiga de palco: Ângela de Castro.

No último dia do encontro, haveria uma palhaceata (passeata de palhaços) do SESC até o Museu do Ipiranga. Richard estava sem o seu figurino e estojo de maquiagem que voltaram para o Rio de Janeiro com os demais membros do grupo “Off-Sina”. Instado pelos colegas do encontro a participar da palhaceata, improvisou um nariz com um pequeno copo de café e uma fita durex. Pegou outros dez copos e colocou-os no bolso. De bermuda e camiseta e com os copos nos bolsos e no nariz, saiu no cortejo.

A sua atuação iniciou com uma brincadeira em que pegava um dos copinhos para auscultar o coração das pessoas. Depois, transformava o copo em chapéu. No improviso e na precariedade começou a inventar jogos com a re-significação dos copos em que podia brincar com as pessoas e consigo mesmo, produzindo o riso. Chegou ao Museu do Ipiranga na carona de um jipe para participar da grande roda. Em uma das brincadeiras, foi organizado um grande baile e uma valsa foi dançada.

Segundo Rigueti, era por volta de dez da manhã e uma de suas parceiras de dança foi uma moradora de rua bem embriagada. A senhora olhava embevecida para o palhaço e perguntou pelo seu nome. A resposta, por conta dos copos plásticos, veio de imediato: “Café Pequeno!” Palhaço com que brinca até os dias de hoje adicionando o sobrenome da “Silva e Psiu” em homenagem ao primeiro sobrenome do Doutor Giramundo de Yeda Dantas (hoje da Lira e Psiu), palhaço por quem tem muita admiração. O nome e sobrenome permitiram a criação do slogan com o qual costuma se apresentar; “Café Pequeno da Silva e Psiu, o palhaço mais bonito do Brasil!”.

Este novo palhaço seria construído a partir do que assistira nas oficinas, na prática da escuta, da observação do trabalho de outros palhaços, principalmente Treme-Treme, e, na sua intuição. Da oficina de Luiz Carlos Vasconcellos, lembra do conceito do “olhar com curiosidade”, como se estivesse vendo tudo pela primeira vez. Então, começou a experimentar o que seria a sua percepção, a sua disposição corporal e que jogos poderiam ser criados a partir desta qualidade do olhar.

Richard fala na intuição como um vetor importante para a realização do seu trabalho artístico. Foi assim que constituiu a sua maquiagem em substituição a de Chorão. Trocou o rosto enfarinhado por uma maquiagem em que o branco tinge a parte onde se forma o bigode dos homens para destacar a boca ampliada por um pancake vermelho que desenha e preenche dois círculos de cada lado dos lábios.

O branco também serve para estilizar as pálpebras esticando-as até um pouco acima das sobrancelhas que são apagadas

Figura 15 - A maquilagem de “Café Pequeno” (Richard Riguetti).



Autor: Júlio Ricardo Silva.

Sempre atento aos sinais e com a escuta apurada, um dos seus procedimentos para a atuação do palhaço, citado na entrevista para esta pesquisa, Richard passou a entrar em conexão com o seu corpo, a partir das lições aprendidas com a metodologia de consciência corporal e de movimento de Angel e Klaus Vianna³⁶. Observou-se a fim de compreender que comicidade poderia extrair dele a partir do uso do figurino que o revelasse.

Richard descreve seus braços como mais longos do que seu tronco. Suas nádegas também são grandes. As pernas também são longas com canelas finas. Esta percepção o ajudou a organizar seu figurino de modo que revela o que julga como uma desarmonia física, fazendo do seu corpo um objeto do riso. A calça curta deixa suas canelas finas à mostra. A camisa social branca denuncia os ombros caídos e os braços longos. O suspensório, que eleva a calça até a altura de seu peito, permite a observação do tamanho de suas nádegas. Nesse sentido, seu figurino não o esconde mas revela a comicidade de seu corpo, transformando-o em objeto do riso. Ao expor o que considera

³⁶ A professora Enamar Ramos realizou um estudo sobre a metodologia Angel Vianna de “Conscientização do movimento e os jogos corporais”. A pesquisa percorre pelos caminhos de formação de Angel Vianna como artista e pedagoga, passando pela prática do ballet, da escultura, quando a pedagoga iniciou suas reflexões sobre as potências do corpo como instrumento de criação para além dos passos e coreografias codificadas no balé clássico. Relatou que o trabalho de consciência corporal passa pela sensibilidade tátil de manipulação e da percepção do corpo com ele em descanso, o estudo da fisiologia do esqueleto e da musculatura humana e da respiração. Angel em parceria com Klaus Vianna foram precursores na prática de preparação corporal dos elencos teatrais no Rio de Janeiro a partir da década de 1970. In RAMOS, Enamar. Angel Viana. **A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

uma desarmonia física, cria um chiste sobre si, dentro do que Sigmund Freud classificou como humor.

Ao explicar as análises freudianas sobre o riso, o cômico e o humor, Cleise Mendes descreve o chiste como uma frase espirituosa, uma piada criada por um autor sobre algo ou alguém para ser observada, ouvida por um terceiro. (2008, p.128) No caso do humor, o emissor da frase humorística é também o objeto do comentário. (2008, p.132) Quando Richard escolhe expor sua desarmonia física pelo uso do figurino cria, ao mesmo tempo a piada sendo o objeto dela.

O poder da escuta também serve para que Rigueti possa estabelecer a conexão com o ambiente, com o público, com o tempo presente para que o palhaço viva as suas brincadeiras e não as represente.

Esta conexão com o tempo presente permite que, ao criar as brincadeiras, os chistes, as piadas, o palhaço possa, pelo empirismo, identificar quais funcionaram e quais não agradaram. Rigueti afirma “O palhaço é uma arte acumulativa. Eu faço uma coisa, se eu ando de um jeito e o público olha e eu vejo que eles estão achando graça, estão interessados, estão entusiasmados com aquilo, então, eu continuo acrescentando” E à moda de Luiz Carlos Vasconcellos e Yeda Dantas, coloca na mala, onde também estão os vários brinquedos que Café Pequeno apresenta durante o seu espetáculo solo.

Geralmente, a escuta de Rigueti se abre nos preparativos para a montagem da roda (a pré-convocatória e a convocatória)³⁷ estabelecendo conversas, brincadeiras com o público passante convidando-os para a assistência do espetáculo.

No momento da pré-convocatória, Richard Rigueti aproveita para conhecer o local da apresentação. Observa a sua geografia, o público, a posição do sol, locais e aparelhos do mobiliário da praça (bancos, postes, brinquedos) para saber onde montar a sua roda, com quem e com o que poderá brincar e agradar o público. É neste momento que arrisca a criar novos materiais para colocar em cena e convidar os passantes para o seu espetáculo.

³⁷ Segundo Fernando Cavarozzi, o palhaço Chacovachi, o espetáculo do palhaço de rua é organizado em partes: A pré-Convocatória, a Convocatória, a farsa de começo, o número de início, o número participativo, a passagem do chapéu, a despedida e o final. A Pré-Convocatória é o período em que o palhaço demarca o seu local de trabalho, prepara o equipamento sonoro, ajeita o figurino e os adereços que vão ser utilizados e maquia-se. A Convocatória é o momento em que o palhaço reúne rapidamente uma quantidade suficiente de pessoas para começar o seu espetáculo. Ela pode ser realizada a partir de um número simples ou de uma brincadeira com a plateia. In YANANTUONI, Javier Miguel. VALLEJOS, Martin. **Payaso Chacovachi** - Manual y guía del payaso callejero. La Plata, Yanantuoni, Javier Miguel, 2015. p.79-87.

Em entrevista para essa pesquisa, Rigueti confessa que quando anda pela cidade tem por hábito observa as praças avaliando se é um bom local para apresentação do seu espetáculo, pondo em prática procedimentos de construção do conhecimento apontados por Ermínia Silva no seu artigo “A Arte na rua: o público no espaço público” (2007b).

O espetáculo “Café Pequeno da Silva e Psiu” (2003) é composto de números onde o palhaço tenta apresentar alguma habilidade (ou a falta de) circense. É um espetáculo de reprises, de paródias de números circenses (malabarismo, magia, doma de animais) feitas sob a ótica lúdica do palhaço. Café entra em cena com uma mala e uma vassoura apoiada nos ombros. Cumprimenta um a um na plateia, ao som da sua música tema (Ver a letra no anexo 4). Na ânsia de cumprimentar a todos, esquece que há uma vassoura sobre o seu ombro o que leva parte da plateia a se esquivar enquanto o palhaço saúda alguém.

Figura 16 - “A entrada de Café Pequeno” – a gag da Vassoura.



Autor: Marcus Gullo.

Todos os números apresentados são participativos. A poética que Richard Rigueti intenta, ao se apresentar nas ruas, se realiza com a participação ativa do público em suas cenas. “Dar o foco a este homem, mulher comuns que passam pela rua e param para assisti-lo. Que ganhem visibilidade e visibilizem as suas potências e seu protagonismo frente à vida e aos processos históricos” disse em entrevista para essa pesquisa.

A participação da plateia em seu espetáculo acontece sob o prisma de uma relação perspectivada. Essa relação pode ser explicada pelo conceito de perspectivismo ameríndio cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2002, 2015).

O antropólogo constatou que as comunidades tupis ao abandonarem o canibalismo mantiveram a antropofagia, a prática de trazer para si o que interessa do outro, mas sem eliminá-lo e sem utilizar os objetos culturais antropofagizados de forma identitária.

Praticavam uma antropofagia sem devoração, que diferente da apropriação, se caracteriza como efêmera, pois o interesse pelo outro e pelos outros é contínuo. Essa relação antropofágica, não mais devoradora, seria através da relação de afecção entre o antropófago e todos os seres do mundo por meio de uma disputa de perspectivas. (Castro, 2002, p. 183 – 267); (Castro 2015, p. 33-69).

O perspectivismo ameríndio parte do pressuposto que tudo que existe no mundo (seres humanos, animais, plantas, minerais) possui a mesma alma só que de formas diferentes. Estende a noção de humanidade a todos os entes do mundo. E quer se relacionar, se afetar e ser afetado por todos eles.

Renato Sztutman (2012), também resenhou o perspectivismo tendo como base para a prática da antropofagia sem devoração, a relação por afecção.

Perspectivismo: grosso modo, uma forma de pensamento, fortemente ativado pelos ameríndios, que estende a noção de humanidade e subjetividade para todos os seres do cosmos e que, por conseguinte, torna o cosmo o palco para uma luta de perspectivas, já que esses seres, que partilham a mesma 'alma', diferenciam-se pelos seus corpos. Partilhar a mesma alma significaria, em suma, representar o mundo de um mesmo modo; no entanto, diferenciar-se corporalmente significaria assumir que o mundo é altamente variável, o que implica num multinaturalismo. (STUZTMAN, 2012, p.83)

O perspectivismo toma as relações como atravessamento mútuo nas disputas das perspectivas. Esse atravessamento não significaria nem comer, nem eliminar o outro, mas sim afetá-lo e deixar ser afetado.

A relação que Richard Riguetti estabelece com a plateia, mas também com o seu redor, tem o perspectivismo ameríndio como princípio pois entende tanto o público quanto o ambiente como atuantes da cena. Dá a eles a mesma natureza que a sua. Para que na execução de um número participativo ou o acontecimento de alguma intempérie, pela prática da antropofagia sem devoração, ele possa extrair o que lhe interessar e manter-se no foco da cena.

Essa antropofagia sem devoração acontece por meio do procedimento da colagem como afirma Sarrazac (2012, p.120): “a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos inusitados”. Em cenas como “O balão” - quando Café Pequeno troca passes com uma bola de gás, no formato de um coração, com alguém escolhido na plateia-, Rigueti cola a ela, as disposições corporais e as reações do parceiro quando ele recebe e passa a bola. Sobre essas ações e reações, em triangulação, tece comentário com a plateia causando o riso.

Outro exemplo de colagem é no número “O Banquinho”. Trata-se de um número de equilíbrio baseado nos princípios físicos de pontos de apoio. Na parte inicial, quando convoca quatro voluntários para a participação, Café Pequeno os leva a imitar suas danças e disposições corporais. A maneira como cada um realiza essa imitação é colada à cena, levando a plateia ao riso.

Outro procedimento que Café Pequeno realiza para essa antropofagia sem devoração que leva ao riso é o da re-significação aos modos de Mikhail Bakhtin.

Na chamada convocatória, Richard tem por hábito convidar o público para se sentar “nas arquibancadas” de sua roda, as lonas estendidas no chão ao redor do seu espaço cênico. Aos que merecem um tratamento mais especial, os chamados “VIPs”³⁸, oferece os camarotes, localizados nos galhos das árvores. Outra brincadeira, é a de transformar as pessoas da plateia em seus familiares como sendo a sua mãe, o seu pai ou o seu avô.

Além da poética política, a participação da plateia em suas apresentações tem como objetivo manter o foco dela no palhaço, que compete com o movimento da praça que não é suspenso para a ocorrência do espetáculo.

A opção pela rua veio antes da prática do palhaço. Veio com a montagem de um “Auto de Natal” com textos de Maria Clara Machado, Thiago Santiago, José Saramago e do próprio Rigueti. No primeiro ano, o “Auto” ocorreu no Mercadinho São José, em Laranjeiras. O presépio fora montado no meio do comércio entre peixes, alfaces, legumes. No “Auto” tinha Maria, José. O burrinho era um carrinho de supermercado. E os atores brincavam com o público e todo o ambiente do mercadinho. No segundo ano, Richard afirma que o “Auto” teve uma produção melhor. Os ensaios continuaram sendo

³⁸ Sigla em inglês que significa *Very Important Person*. Trata-se de uma diligência comum em eventos de grande porte, aeroportos, bancos que dedicam a clientes com o maior poder aquisitivo, político e até mesmo a artistas famosos um tratamento diferenciado.

no Mercadinho, mas o projeto seria apresentá-lo em dez conjuntos habitacionais do subúrbio da cidade do Rio de Janeiro.

Após conseguirem um figurino emprestado do Teatro Municipal, solicitaram uma verba de cinco mil reais à fundação “Rio Arte”. Diante da negativa e tendo que dar uma resposta aos trinta membros da companhia, Richard Rigueti pensou: “se a gente arrumou uma pessoa que ia dar cinco mil reais prá gente, vamos arrumar cinco mil pessoas que deem um real! Vamos prá rua! Vamos pro Largo do Machado!”

Trajando capas, espadas, escudos e o figurino do Auto, o grupo montava pequenas cenas do que seria o espetáculo na frente de bares, restaurantes, nos sinais de trânsito e no próprio Largo do Machado. Quando a ação se caminhava para o seu desenlace, os atores a suspendiam solicitando uma contribuição monetária para que o espetáculo pudesse ser produzido e apresentado num futuro próximo. “Começamos a trabalhar assim, esta saída na rua foi quase que um pedido de socorro prá comunidade”.

Foi com esta prática que Richard e o grupo descobriram a estratégia da suspensão da ação. A suspensão da ação, segundo Luiz Carlos Vasconcellos, em entrevista para essa pesquisa, é uma característica dos palhaços de rua que anunciam que vão realizar uma façanha, suscitando a curiosidade, manipulando ao extremo o tempo e a ansiedade da plateia com o objetivo de valorizar a apresentação e com isso, arrecadar um bom chapéu.

Esta estratégia foi inserida no espetáculo conclamando a participação do público para a retomada da ação. Após a experiência de levantar fundos para o Auto, o grupo sentiu a necessidade de se apresentar nas ruas e em outras praças, além dos conjuntos habitacionais.

Além do Largo do Machado, Richard e seus alunos realizaram o “Auto” na Praça XV e na Central do Brasil.

Do episódio, Richard Rigueti também guarda a lição do empreendimento e de que o artista, quando o poder público não lhe provém com recursos para realizar a sua produção, deve procurar o público para que ele lhe dê este poder. Numa prática que remonta aos autos medievais também financiados pelos cidadãos e pelas corporações de ofício. (Fo, 2004, p.319)

O grupo “Off-Sina” se denomina como um grupo que pratica o Circo-Teatro de Rua³⁹. E o Largo do Machado, a sua sede pública.

Figura 17 - “O Largo do Machado - a Sede Pública do Grupo Off Sina e o Pinico Sem Tampa”.



Foto: Ana Andrade.

A “sede pública” é um conceito cunhado pelas vivências do grupo teatral “Tá Na Rua”⁴⁰ com a realização de seus ensaios, intervenções, experimentos cênicos e espetáculos, de forma regular, em um determinado ponto da cidade, no caso, o Largo da Carioca.

Segundo Turle e Trindade (2016, p.104) além de suscitar a ocupação do espaço público de forma lúdica e extra-cotidiana, a “sede pública” ampliou o debate sobre o

³⁹ CIRCO TEATRO DE RUA – a expressão que nomeia o trabalho do “grupo Off Sina” tem origem na pesquisa que Rigueti iniciou no contato com o repertório de reprises, entradas e peças do circo-teatro quando levou a peça “Palhaço de Rua” para o Circo Teatro de Lona dos palhaços Treme-Treme (Doracy Campos) e Currupita (Alvina Campos). Na época, muitos grupos teatrais também pesquisavam o palhaço pela ótica do teatro. Por isso, Richard direcionou sua pesquisa para os palhaços de circos de pequeno e médio porte, onde este artista assume a centralidade do espetáculo tanto na produção artística quanto na executiva. A rua, além de uma escolha política e estética, fundamenta-se na pesquisa, já que o circo de lona é um modelo arquitetônico contemporâneo. Apresentar-se na rua em praças, largos era uma prática circense que ainda se mantém em algumas localidades do país. O Circo Teatro de Rua do Grupo Off Sina é composto por uma estrutura de madeira que faz a vez de coxias e serve para entradas e saídas dos palhaços. A ela, Richard Rigueti e Lilian Moraes deram o nome de “Pinico sem Tampa” Fonte: SILVA, Ermínia e MELO FILHO, Celso Amâncio. **Palhaços Excêntricos Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off Sina, 2014.

⁴⁰ Grupo Tá na Rua – fundado no início dos anos 1980 por um coletivo de atores, sob a liderança de Amir Haddad, o grupo aposta na ideia de que a cidade por si já é um teatro para trazer à cena espetáculos, sob a estética da festa e carnavalesca, de questionamentos das mazelas sociais brasileiras. É a grande referência de teatro de rua na cidade do Rio de Janeiro pelo seu engajamento político, pelos espetáculos e pelas publicações sobre as suas práticas e reflexões.

acesso à arte por aqueles que desprovidos de recursos não podiam frequentar as salas teatrais e sobre o papel do poder público em reconhecer, incentivar e fomentar a arte pública.

Além do debate político de acesso à arte e da necessidade em dar uma resposta a grupos que não possuíam uma sede para a continuidade e a regularidade do seu trabalho, o conceito de “sede pública” possui também um viés pedagógico para além da formação política pela ocupação dos espaços públicos.

Uma das vertentes pedagógicas do conceito é a formação do ator de rua. O desenvolvimento das atividades dos grupos em sua sede pública proporcionava além dos ensaios, a prática das oficinas em um ambiente urbano. O ator sai da sala de ensaio e passa a ensaiar e aprender a atuar na rua. Este aprendizado

Em meio a uma profusão de elementos imprevistos possibilita o aprimoramento das competências técnicas próprias para o jogo teatral na rua, pois o contato regular com o espaço público, polifônico e heterogêneo exige uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento. (TURLE; TRINDADE; 2016, p. 105).

É na sede pública que o grupo “Off Sina” realiza os seus espetáculos mas também algumas de suas oficinas e encontros de palhaços para o debate sobre as especificidades da sua linguagem. É no Largo do Machado que ocorrem as apresentações das turmas da ESLIPA (Escola Livre de Palhaços) que desde 2012 oferece oficinas ministradas por palhaços já estabelecidos e reconhecidos profissionalmente para os aspirantes à arte. Riguetti, em entrevista para esta pesquisa, defende sua escolha pela rua: “Na rua é onde está a população. Na rua é o espaço de todo mundo, deveria ser, mas é a tentativa de fazer dele um espaço público, re-significar o espaço público, discutir as grandes questões da sociedade”.

Richard enxerga que o palhaço antes de ser a voz da poética do grupo “Off-Sina” é a voz da população. É ele, trazendo para a sua cena, quem dá a voz àquele que não tem. O palhaço potencializa a voz, o corpo, as reações, os risos, com o foco que dá na participação do público. A população fala, “Café Pequeno” escuta, re-significa e devolve esta fala elaborando a sua linguagem.

Nesta escuta para a elaboração da linguagem e da fala do palhaço, reside o riso. Para Richard, o riso é a possibilidade de transformação.

Quando “Café Pequeno” coloca em sua cena, algum transeunte, dando a ele o “protagonismo”, Rigueti acredita estar operando uma transformação, visibilizando aquela pessoa e mostrando a ela a sua potência, a sua graça. Defende que o protagonismo na cena deve ser refletido também na sua vida e nos processos sociais históricos em que está inserido. Reforçando, assim, que o espaço de atuação do palhaço de rua é antes, pela prática do riso carnavalesco, uma afirmação do que um julgamento, constituindo-se um lugar de potências não só dele como, também, de todos os participantes da roda.

Desde 2011, Richard se insere na militância do conceito de “Arte Pública” reivindicado por Amir Haddad. Resumidamente, o conceito se refere à toda linguagem artística desenvolvida e praticada em espaços públicos.⁴¹

Licko Turle e Jussara Trindade (2016) descrevem que o estopim para as reflexões e o compartilhamento do conceito de “Arte Pública” por meio de um fórum que passou a se reunir todas as segundas-feiras na sede do grupo “Tá na Rua”, na Lapa, foi uma mensagem eletrônica, enviada por Richard Rigueti, em julho de 2010, à classe artística da cidade do Rio de Janeiro.

Neste “e-mail”, Richard denunciava a proibição e a ameaça de apreensão de todo o material de cena do grupo “Off-Sina” realizada pela Secretaria de Ordem Pública quando iam se apresentar no bairro de Campo Grande.

Do fórum de “Arte Pública” nasceu a elaboração coletiva, em conjunto, da Lei 5.429 de 5 de junho de 2012, a Lei do Artista de Rua. (Ver em Anexo 5). A lei, que por trâmites legais, levou a assinatura do Vereador Reimont Otoni, do Partido dos Trabalhadores (PT) é baseada no artigo quinto da Constituição Federal Brasileira que estabelece a liberdade de expressão no país. Por esta base, a lei permite a realização de manifestações artísticas sem a necessidade de autorização prévia pelo poder público que deve ser apenas comunicado.

A lei exige alguns procedimentos para que a ocorrência da manifestação artística tenha o seu amparo: que sejam gratuitas, permitindo a contribuição espontânea (o chapéu); que permita a livre circulação do trânsito e das pessoas; que prescindam da utilização de palco ou de estrutura de prévia instalação do local; que utilizem fonte de energia para a instalação de som com potência máxima de 30 KVAs; que tenha a

⁴¹ Licko Turle e Jussara Trindade realizam um histórico e uma análise do conceito no artigo “Teatro de Rua: Arte Essencialmente Pública” publicado no livro “Teatro(s) de Rua do Brasil – a luta pelo espaço público”. São Paulo: Perspectiva, 2016 p.119-127.

duração máxima de 4 horas e que estejam concluídas até as 22 horas e por fim; que não tenham patrocínios de caráter privado que as caracterize como ações de marketing, salvo projetos apoiados por leis municipal, estadual e federal.

Em suas oficinas, e principalmente no seu trabalho à frente da ESLIPA (Escola Livre de Palhaços), Richard Riguetti é incansável em tratar a arte do palhaço de rua como pertencente ao mundo do trabalho, porque sem o seu trabalho, não virá a sua subsistência.

A passagem do chapéu é um ritual que Richard faz questão de manter em suas apresentações e o coloca em debate nos coletivos em que participa como a ESLIPA e a “Confraria de Palhaços”.⁴²

Atualmente, na cena do chapéu, Richard não o passa entre a plateia. Esta prática tem sido motivada por uma percepção de que o chapéu que mais lhe interessa é aquele em que o público toma uma atitude propositiva. Para realizá-la, deixa o chapéu no centro do picadeiro. Com esta ação, Riguetti entende que o público não apenas tira uma quantia de sua carteira. “Ele escolhe a quantia, tira, encaminha-se, expõe-se, coloca-se em cena para ‘dar’ o chapéu. Mostra que está pagando pelo o que viu e sentiu”. Não é apenas uma atitude de reação, mas uma ação de reconhecimento.

Lembrando da ocasião em que procurou a população para financiar um espetáculo que o poder público, através de seus gestores, negou, Richard mudou a cena do chapéu. Seu propósito é difundir a ideia de que o povo deve assumir a centralidade das produções criativas abraçando a ideia de seu financiamento como forma de garantir a arte.

As oficinas assistidas para esta pesquisa foram realizadas dentro do projeto “Palhaço na Praça” ao longo do ano de 2016. Esse projeto consistiu na circulação de espetáculos do repertório do grupo “Off Sina” pelas lonas culturais da Prefeitura do Rio de Janeiro. Nele, o grupo ocupava a lona por três dias. Dois deles destinados à oficina e o terceiro à apresentação de espetáculos do seu repertório. As oficinas terminavam com a apresentação do trabalho dos estudantes abrindo o espetáculo do grupo “Off Sina” a ser apresentado na ocasião.

⁴² CONFRARIA DE PALHAÇOS – é um coletivo artístico que reúne, a convite, palhaços ex-alunos e professores da ESLIPA. Além de debates sobre a linguagem e a dramaturgia do palhaço brasileiro, o coletivo faz análise das conjunturas políticas, econômicas e da produção cultural e cria, com a inclusão de cada novo participante, uma rede para a circulação de saberes e dos próprios palhaços pelo território brasileiro.

Um dos exercícios aplicados nas oficinas foi o de triangulação como forma de realizar o foco e a conexão e a relação do palhaço consigo, com a plateia e com o ambiente.

Para Richard, o olhar dos palhaços conduz o foco da plateia para o que está acontecendo em cena. Na rua, com a ausência de toda uma estrutura de iluminação, a técnica de conduzir o foco da plateia é realizada através do olhar do palhaço. Ele é uma das garantias para trazer a atenção do público e afirmar a presença cênica do palhaço. Essa seria, para Riguetti, a diferença entre a atuação do palhaço de rua e aqueles que estão em cena nos circos e nos teatros.

Um dos procedimentos para a atuação do palhaço, defendido por Riguetti, é a passagem por quatro lugares de conexão: a relação do palhaço consigo; a relação com os objetos (figurino, mala e os brinquedos que trazem); a relação do palhaço com outro palhaço caso divida a cena; e a relação com o público e o ambiente.

Além dos exercícios de triangulação, manobras acrobáticas, a técnica da claqué (os tapas que os palhaços trocam entre si) a apropriação do andar do outro, como forma de quebrar a disposição corporal cotidiana, exercícios para acionar o estado e o corpo do palhaço (como o “IUPI” e o “OITO”) e o ensaio para um cortejo (com os participantes cantando, tocando e dançando em roda) foram práticas destas oficinas.

Os encontros eram finalizados com a apresentação dos palhaços abrindo os espetáculos do “Off Sina” por meio de cortejos que conduziam o público para dentro das lonas e da realização de pequenas cenas derivadas do processo vivido na semana ou das esquetes de palhaço também ensinadas por Riguetti.

Colocar os estudantes em campo é uma prática das oficinas de Richard, também incorporada na ESLIPA, quando os estudantes ao final de uma semana de estudos com um “palhaço-mestre”, apresentam um espetáculo no Largo do Machado. É uma metodologia para que os estudantes vivenciem as experiências decorrentes das suas atuações na rua a partir dos temas abordados na semana. No caso das oficinas de Richard é uma oportunidade para os estudantes entenderem como ele realiza alguns dos seus procedimentos para a atuação como palhaço.

Em suas oficinas, ao final de cada espetáculo, Riguetti organizava uma conversa avaliativa sobre todo o processo vivenciado. Orientava que a avaliação deveria começar com uma reflexão de como o participante havia chegado na oficina e como estava saindo. O que a oficina contribuiria para a sua prática como palhaço. Pedia para que se

evitasse os adjetivos mas que se pensasse na descrição do processo. Após esta dinâmica, os participantes podiam fazer perguntas sobre o espetáculo.

Nestas rodas foi possível entender outros procedimentos técnicos para atuação do palhaço que não constavam no programa da oficina mas que foram observados na atuação de Richard, como por exemplo o controle da respiração e a suspensão da ação, como o exemplo a ser descrito a seguir, demonstrará.

Na oficina realizada na “Lona Cultural Terra”, em junho de 2016, no bairro de Guadalupe, subúrbio do Rio de Janeiro, os participantes iriam fazer um pequeno cortejo dentro da arena para depois apresentarem as cenas que construíram na semana, baseadas no exercício da claqué.

Por um desencontro de informações entre os produtores, os palhaços foram levados a realizar o cortejo ao mesmo tempo em que entrava o público, formado majoritariamente por crianças e adolescentes das escolas públicas do entorno.

Já caracterizado como “Café Pequeno”, Richard conduziu os palhaços para que encerrassem o desfile e formassem uma fileira cantando e tocando de frente para as arquibancadas enquanto o público continuava entrando. O objetivo era começar a criar o foco para a cena dos palhaços.

Conforme o público ia se sentando, veria os palhaços e estes, cantando e tocando, deveriam buscar a relação com a plateia. Richard, com gestos, deu a orientação para que olhássemos para a plateia a fim de que se criassem as relações.

Aos poucos, boa parte da plateia tinha a atenção nos palhaços mas a agitação persistia. Após a apresentação da banda dos palhaços, as cenas foram apresentadas. As cenas que envolveram as palhaças aplicando tapas nos palhaços causaram um riso maior. Mas a agitação não cessara.

Chegara a vez de “Café Pequeno” entrar em cena. Diferente do que acontece no espetáculo “Café Pequeno da Silva e Psiu” quando é apresentado na rua, Richard não se maquiou na frente da plateia. Não fez o contato inicial da sua convocatória.

Começou o espetáculo cantando o tema de “Café Pequeno” – com o auxílio da execução mecânica da canção gravada – enquanto entrava na Lona, pela plateia, subindo e descendo os degraus da arquibancada realizando a gag da vassoura.

Sua mala, onde estão os brinquedos que manipula para a execução dos números, já estava no meio da semi-arena, formada pela disposição côncava da arquibancada e os limites do palco italiano que fica a uma altura bem superior desse meio círculo.

Alguns assistiram o palhaço mas a balbúrdia ainda persistia. Conta Richard: “Estava um caos. Legal! Deixa o caos, porque tem horas que você não precisa fazer tudo parar para acontecer aquilo [a cena]. Tem que ter paciência porque quando você entrega prá uma pessoa abrir teu espetáculo, e eles são capacitados, eles vão abrir o espetáculo e entregar na sua mão. Quando você dá na mão a abertura do teu espetáculo pros teus alunos, eles não vão fazer isso. Eles estão aprendendo. Leva muito tempo para aprender. Então quando entregaram estava um caos, ótimo! Eu não ia parar prá tentar arrumar, vamos trabalhar no caos e a começar a arrumar. Durante o espetáculo, você vai arrumando estratégias. Eu me lembro que eu entrei estava um caos e comecei a trabalhar dentro do caos”.

Dentre as estratégias que Richard traçou uma foi a criação da expectativa por meio da suspensão da ação. Richard também assumiu uma respiração mais pausada. Por muitas vezes, parou e respirou fundo como se a respiração fizesse parte de uma marcação prévia e criou uma relação com a mala onde coloca os brinquedos de “Café Pequeno” para o espetáculo. Esta relação já existe no roteiro do seu espetáculo. Pelo roteiro, toda vez que “Café Pequeno” abre a mala, pede para a plateia a exclamação “Oh!”.

Desta vez, a exclamação veio acompanhada de uma triangulação em que “Café” mostrava uma grande excitação com o conteúdo da mala e compartilhava indo até alguém para relatar este embevecimento sem, no entanto, revelar o que motivara o seu encanto.

Algumas vezes, “Café” ia e voltava da mala para a pessoa com quem compartilhou, hesitando entre mostrar o conteúdo e anunciar o quão encantado estava. Esta estratégia causou a curiosidade da plateia que aos poucos foi sossegando, prestando a atenção na cena do palhaço, permitindo que a relação e as brincadeiras se desenvolvessem. Rigueti acrescenta: “Eu aprendi que quanto mais barulhento o público for, mais baixo eu falo. Eu aprendi que quanto mais agitada estiver a plateia, mais calmo eu tenho que ficar. Eu aprendi que quando eu não mostro prá plateia prá onde eu vou, eles vão prestar mais atenção ainda porque eles não sabem o que eu vou fazer. Se eu levanto, eu levanto para o meio, ou aponto prá um lado e vou pro outro ou eu fico no estado de suspensão. Mas isso é técnica, isso daí é uma bóia salva-vidas que você joga prá tentar salvar a sua estrutura. É tentar dar um ordenamento ao público, que eles fiquem atentos na poética que você vai construir”.

A calma, diante do caos, Richard afirmou que consegue recorrendo sempre à respiração assumida e colada à cena. “É a respiração. O princípio de tudo tá na respiração. É o yin e o yang⁴³. É o inspirar, expirar e a pausa. É a combinação destas coisas. Não é só respirar. É o inspirar, o expirar, a pausa, inspirar, pausa, expirar, pausa. É a combinação destes três elementos”.

A calma para ordenar as ações diante do caos vai de encontro a um pensamento de Rigueti sobre o palhaço e sua dramaturgia. Para Richard Rigueti, baseado no conceito de dramaturgia para Eugene Barba.

“drama-ergon, o trabalho das ações no espetáculo [...] a ação não é apenas o que é dito ou feito pelos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças do espaço [...] Importante é observar que as ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam: quando se tornam tecido, textura – ‘texto’” (2012, p.66)

A partir dele, Richard entende o palhaço como um autor, um organizador de suas ações a partir do seu material previamente produzido e da relação que estabelece em cena, seja com o seu corpo, com o seu figurino e apetrechos, com o público e com o ambiente da roda.

Nas oficinas que ministra e na gestão pedagógica da Escola Livre de Palhaço, Richard Rigueti sempre lembra sobre o atravessamento e da afecção mútua entre o coletivo e o individual. O individual fortalecendo o coletivo para que o coletivo fortaleça o individual, como acontecia no modo de produção circense quando todas as atividades eram restritas à família.

O modo de produção circense é uma inspiração para as suas iniciativas no campo da formação do palhaço traduzidas pelas oficinas que ministra, mas também pelos projetos da Escola Livre de Palhaços (ESLIPA) e o “Pólo Carioca de Circo – Grupo Off Sina”, ocorrido no ano de 2016.

Fundada em 2012, no Centro de Artes Calouste Gulbenkian, a ESLIPA reúne uma turma de vinte palhaços e palhaças de todas as regiões do Brasil, e nos dois últimos

⁴³ Segundo a filosofia chinesa o yin yang é a representação do positivo e do negativo, sendo o princípio da dualidade, onde o positivo não vive sem o negativo e vice e versa. O criador desse conceito foi I Ching, ele descobriu que as formas de energias existentes possuem dois pólos e identificou-o como Yin e Yang. O Yin representa a escuridão, o princípio passivo, feminino, frio e noturno. Já o Yang representa a luz, o princípio ativo, masculino, quente e claro. Além disso, também são indicados como o Tigre e o Dragão, representando lados opostos. Quanto mais Yin você possuir, menos Yang terá e, quanto mais Yang possuir menos Yin você terá. Essa filosofia diz que para termos corpo e mente saudável é preciso estar em equilíbrio entre o Yin e o Yang. <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/yin-yang.htm> acesso em 06 abr 2018

anos, da América do Sul também, para módulos com a duração de uma semana a cada mês. Nestes módulos, os estudantes assistem as aulas de artistas com trabalho reconhecido na arte do palhaço. Estes artistas-docentes são chamados por Rigueti de “mestres”. Para Richard, o mestre é aquele que um dia ouviu e seguiu alguém e por isso é seguido e ouvido.

Micaele Irene Scheer no artigo “Aprender-fazendo: reflexões sobre a relação entre aprendizes e sapateiros (Pelotas, 1960-2014)”, apresenta uma descrição do processo de transição do trabalho das oficinas para as manufaturas e fábricas inglesas, quando a prática de transmissão de um ofício na relação de mestre-aprendiz passa a ser relegada em virtude da pouca especialização exigida para a operação do maquinário.

Esta simplificação no processo de produção, graças ao desenvolvimento tecnológico, não exigia a especialização da mão-de-obra necessária para o trabalho artesanal. Essa especialização era obtida após a vinculação de um artesão aspirante a uma corporação de ofício e conseqüentemente aos mestres detentores daquele saber específico.

A permanência desta nomenclatura no Brasil deve-se, segundo a historiadora (Scheer, 2014, p.235), ao atraso na implementação de “tecnologias e modelos de gerência do trabalho, o que ofereceu condições para que a prática da aprendizagem feita nos espaços das fábricas de porte médio e pequeno persistisse”.

Traçando paralelos com a formação do palhaço, a incipiência do campo de pesquisa sobre a linguagem faz com que o seu ensino seja, ainda, circunscrito à atuação dos artistas-docentes que a praticam e para os interessados. Pouco há, diferente do que acontece em outras linguagens artísticas, professores de “palhaço”. Estes ainda são os artistas que praticam a linguagem. O contato entre este detentor e praticante do saber e o aprendiz, reforçaria o uso da nomenclatura.

Aline de Caldas Costa (2012, p.75-76) no artigo “Da maestria na cultura popular” enumera algumas características dos chamados mestres da cultura popular. Primeiro defende que os saberes que estes mestres detêm “não frequentam os manuais da educação formal, fazeres que não se reproduzem nas fábricas”. Descreve depois que o mestre é detentor de um conhecimento que recebeu de outro mestre ou que criou ao longo de sua vida profissional. Este conhecimento, segundo a pesquisadora, fora apropriado e ele, o mestre criou a sua maneira particular de realizá-lo e transmiti-lo.

A partir destas constatações, o modelo reivindicado por Rigueti tanto na ESLIPA quanto no “Pólo”, encontra similitudes com o que acontece no processo de

formação mestre-aprendiz nas atividades caracterizadas como pertencentes à cultura popular, incluindo, também, o palhaço de circo como já abordado neste capítulo.

O processo é focado diretamente no que o mestre tem a ensinar que se baseia no conhecimento que recebeu, construiu ao longo de sua trajetória profissional.

As diferenças aparecem na forma de transmissão deste saber.

A transferência de conhecimentos se dá por meios diversos dos adotados na educação formal, sem necessariamente excluí-los. Isso significa reconhecer afirmar que as escolas de artes e artesanatos fazem um serviço prestimoso, mas a maestria na cultura popular requer convívio, dedicação extensiva. Implica em compreender o processo formativo enquanto compartilhamento de experiências de vida, para além de uma experiência pedagógica, o que inclui ainda a transmissão de valores, de um paradigma... Assim, o investimento em tempo é critério fundamental para criar ou transmitir um conhecimento popular. (COSTA, 2012, p. 76)

Embora haja uma carga horária bem extensa e aconteça em oito módulos, diferente do que acontece na maioria das oficinas e cursos livres de palhaço, o convívio entre o mestre e o aprendiz fica restrito ao momento do encontro para a aula e a sua duração. Não existe como no circo, modelo que inspirou a metodologia, o convívio cotidiano, a transmissão de valores e dos conhecimentos de forma imbricada e inseparável.

As práticas metodológicas entre os artistas-docentes convidados variam também entre jogos e exercícios que levam o estudante individualmente a descobrir e a desenvolver os conceitos, a sua lógica e habilidades, como aconteceu nas aulas de Ricardo Puccetti, Olivier Hugues, José Regino, Cristiano Pena, Pepe Nuñez, Luiz Carlos Vasconcellos, e o ensino das canções, entradas e reprises, peças de circo-teatro, a produção de artefatos cênicos realizados pelos palhaços pertencentes à tradição circense como Teófanês da Silveira (Biribinha) e Pereira França Neto (Tubinho).

Outra diferença para o ensino tradicional se dá quanto à diversidade de artistas-docentes. Se na prática circense, o aprendiz é identificado, por ter aprendido tudo o que sabe, como seguidor de um determinado mestre, sendo possível identificar as influências no seu trabalho, na ESLIPA, o contato e a formação se dão com vários artistas-docentes, não havendo a obrigação da filiação.

O conceito de diversidade na metodologia ESLIPA se aproxima da formação circense com oferta de aulas das diversas linguagens praticadas neste espetáculo:

acrobacia, mágica cômica, malabarismo, música, canto, produção de figurino e maquiagem, composição da palavra em verso e expressão corporal.

Diferente, também do que acontece no circo em que a História se confunde com a biografia dos mestres debaixo da lona, há um cuidado em se oferecer aulas de História do Circo e do Palhaço ministradas por Ermínia Silva e Alice Viveiros de Castro.

Ao fim de cada processo, a turma apresenta um espetáculo na rua, na chamada sede Pública do “grupo Off Sina”, o Largo do Machado. Nesta oportunidade, os estudantes aprendem a organizar o roteiro do espetáculo, a realizar a montagem da aparelhagem de som e da estrutura do “Pinico sem Tampa” e a criar as estratégias para a passagem do chapéu.

Ao final do ano é realizada uma “Palhaçatura”, uma formatura da turma dos palhaços.

Em 2016, os artistas-docentes da ESLIPA atuaram também no projeto “Pólo Carioca de Circo – Grupo Off Sina”, projeto de residência artística, fomentado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Este projeto reuniu grupos de artistas (a maioria ex-estudantes da ESLIPA) que se dedicam à prática da arte do palhaço de rua. As aulas eram noturnas, realizadas, assim como a Escola Livre, nas instalações da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, localizada na Praça da Bandeira, Rio de Janeiro.

Além das aulas e espetáculos, a ESLIPA promove debates sobre a linguagem do palhaço. Estes debates sempre abrem o módulo e acontecem com a participação dos artistas-docentes da ocasião e estudiosos da arte do palhaço relacionando-a com as questões da cidadania, da saúde pública, do espaço da cidade, não se restringindo apenas ao seu artesanato.

Para estes encontros, Richard Rigueti e Lilian Moraes colocam, no auditório onde ocorrem, estandartes em homenagem a expoentes da cultura brasileira e que reivindicam como influências em seus trabalhos: Dercy Gonçalves, Antônio Carlos Bernardes (Mussum), Darcy Ribeiro, Paulo Freire, Milton Santos, Doracy Campos (Treme-Treme), Alvina Campos (Currupita), Benjamim Oliveira, Oscarito, Grande Otelo, Waldemar Seyssel (Arrelia).

Atenta às modificações na prática do palhaço com a presença, cada vez mais forte, das mulheres atuando como palhaças, a ESLIPA promoveu uma mudança na “Xula de Palhaços” (ver a letra em no Anexo 6), tradicional canto-pregoeiro, composto por perguntas e respostas, em seus últimos versos.

Em 2012, incluíram o pregão “E a palhaça o que é? É uma linda mulher!”, substituído pela turma de 2013 por “E a palhaça o que é? Ela é o que quiser!”.

Além destas modificações, durante as turmas, algumas reprises e entradas foram adaptadas e re-significadas pela lógica feminina da palhaça. Em 2017, ano em que cinquenta por cento dos estudantes eram mulheres, houve um módulo exclusivo para debater, tratar e realizar a palhaça. Este módulo teve a condução de Lilian Moraes e Lily Curcio.

CAPÍTULO 2 – O INVENTÁRIO DA EXPERIÊNCIA DE UM ARTISTA-DOCENTE: O CURSO LABORATÓRIO “OLHA O PALHAÇO NO MEIO RUA”.

2.1. O planejamento do Curso Laboratório

O presente capítulo tem como objetivo relatar a reflexão que resultou no planejamento inicial do curso-laboratório apresentando seus dispositivos e conceitos e os exercícios aplicados assim como as avaliações sobre eles.

Esse curso foi inspirado na prática do laboratório-experimental desenvolvida na metodologia de pesquisa do projeto “Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas” coordenado pela Professora Doutora Maria de Lourdes Rabetti da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O laboratório-experimental constitui-se numa prática de pesquisa

Viabilizando a interação teórico-prática, em exercício permanente, não vinculada pela necessidade de produção de uma obra artística, como resultante final. Não se trata da realização de um espetáculo, nem mesmo de uma cena, mas do exercício de pesquisa, constantemente realimentada pela teoria e pela observação e análise da prática. (ANDRADE, 2005, p.61)

Entre as inúmeras pesquisas resultantes desse projeto, encontram-se os trabalhos “Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator” da Professora Doutora Elza de Andrade (2005) e “Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua” do Professor Doutor Narciso Telles (2008).

Os trabalhos citados são inspiradores dessa pesquisa porque se inserem na perspectiva pedagógica de oferecer aos futuros professores de teatro um curso de curta duração que verse sobre a arte do palhaço aliando os conceitos teóricos às práticas artísticas e pedagógicas dos artistas-docentes pesquisados.

O planejamento do curso se deu a partir da análise dos diários de bordo organizados durante a assistência e a vivência nas oficinas aplicadas por Yeda Dantas, João Carlos Artigos, Richard Rigueti, Luiz Carlos Vasconcellos; da observação dos seus procedimentos de atuação e criação artística e; da leitura das suas entrevistas e do levantamento bibliográfico.

Essa análise se dividiu em duas partes. A primeira referente aos procedimentos artísticos e a segunda, às práticas pedagógicas. Da junção das duas foi organizado o planejamento do curso-laboratório.

Pela primeira análise, o palhaço de rua foi entendido como um profissional que, em um estado de liberdade, de ausência do medo da exposição, se coloca em uma disponibilidade para se relacionar, brincar e jogar com o público, com os objetos que traz à cena, consigo, com o ambiente da roda. Na sua atuação, o palhaço de rua cria, organiza os seus jogos, as suas ações e com isso, expressa o seu lado poético, sua personalidade, sua forma de pensar e viver para promover o riso carnavalesco. Além disso, oferece a realização de uma façanha como forma de atrair e manter a atenção do público.

A especificidade do trabalho do palhaço de rua, comparando aos que atuam em outros espaços cênicos como o teatro e o circo, segundo Richard Riguetti, estaria na ausência do aparato de iluminação.

Na rua, esse aparato não existe. A mesma luz ilumina o palhaço, a plateia e tudo o que acontece na rua. Não há foco. Na rua, todos são sujeitos. Ninguém está na rua deliberadamente para assistir o palhaço. Os movimentos da vida, presentes na rua com as suas tensões, dinâmicas e seus acontecimentos não param para que o palhaço possa atuar.

Isso exige que o palhaço de rua domine uma técnica que lhe possibilite trazer para si o foco da atenção de quem está passando para que pare e o assista. Exige que durante o espetáculo, todo o foco ainda resida nele.

Por isso, o palhaço também traz à cena o público e o ambiente urbano, transformando-os em atuantes; incorpora a ela, as intempéries que tiram a atenção da plateia, resignificando-as e reconduzindo o foco para si.

Por essas técnicas, passam a habilidade da escuta, das práticas da generosidade (para transformar todas as contribuições externas em brinquedos), da triangulação, da relação perspectivada, da antropofagia sem devoração, da elaboração da lógica fantástica, do extracotidiano (afinal todos querem ver o fantástico, aquilo que não se realiza na sua rotina, no seu dia-a-dia) e dos mecanismos de criação de expectativas para a obtenção do riso.

Também estão presente como técnicas a busca pelo conhecimento do território onde será instaurada a roda, a consciência do seu ofício como uma profissão e a preocupação com o riso para a obtenção de um bom erário pela passada do chapéu.

A segunda análise refere-se à relação entre os procedimentos artísticos e os exercícios aplicados pelos artistas-docentes e a maneira como conduzem as suas oficinas. As oficinas ocorrem a partir de um ambiente de acolhimento para a liberdade criativa. Os artistas-docentes variam as suas práticas entre: jogos e brincadeiras cuja a vivência e a experiência são utilizadas para o entendimento dos procedimentos para a atuação do palhaço de rua como um jogo, uma brincadeira; exercícios para o treinamento de algumas técnicas; dinâmicas de conscientização corporal e do espaço de atuação; transmissão de cenas de palhaço para a aplicação dos conceitos aprendidos e criação de repertório.

Essas análises, segundo o método cartográfico, na etapa conhecida “acompanhamento de processos” (Barros; Kastrup, 2010, p.52-75) desenharam a rede de forças aos quais os artistas estavam conectados e que proporcionou a exposição de suas subjetividades por meio do seu trabalho artístico e pedagógico. Nesta análise, seus procedimentos foram mapeados.

Alguns foram transformados em dispositivos e outros em conceitos, presentes no conteúdo programático aplicados sob a forma dos exercícios recolhidos nas oficinas dos artistas-docentes pesquisados.

2.2. Os dispositivos e os conceitos do Curso Laboratório

Inspirado na leitura de Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros (2010, p.81) para a noção de dispositivo, esse conceito foucaultiano foi entendido, nessa pesquisa, como “uma série de práticas e de funcionamentos que produzem efeitos”.

Os dispositivos teriam como funções: serem referência para o funcionamento regular da oficina (a função referência); serem motivadores para a exposição de subjetividades (a função explicitação) e das ações e intervenções dos sujeitos (a função produção de realidade).

Nesse sentido foram selecionados como dispositivos dessa oficina: a prática do acolhimento; a brincadeira; o treinamento e a experiência.

Esses dispositivos relacionam-se entre si sem estabelecer uma hierarquia mas atravessamentos. O entendimento sobre cada um deles serviu para a seleção e a organização dos conceitos apresentados no curso.

Desta forma, a apresentação dos dispositivos, a seguir, será acompanhada dos conceitos que foram abordados durante o curso.

2.2.1. O dispositivo “a prática do acolhimento” e os conceitos que gravitam ao seu redor

Felisberto Sabino da Costa em seu artigo “A máscara e a formação do ator” (2005, p.45) defende que estar “em estado relaciona-se à alteração da consciência psicofísica do ator, e traz no seu bojo a energia necessária para a constituição de um corpo cênico”.

Débora Mattos (2009, p.48) ao descrever os procedimentos artísticos e pedagógicos de Ângela de Castro a partir da noção de estado do palhaço, comenta a afirmação de Costa (2005), defendendo ser difícil “construir um receituário capaz de permitir ao artista encontrar e manter um determinado estado. Como uma energia pessoal e transitória, cada artista organiza seu próprio trajeto na busca da obtenção de um estado específico, utilizando-se de múltiplos conhecimentos”.

Inspirado na prática pedagógica de Yeda Dantas, o dispositivo acolhimento teve como objetivo gerar um ambiente de confiança para que cada estudante pudesse encontrar, definir o que é o seu estado de liberdade a fim de expor, pelos jogos e brincadeiras, as suas criações, ações, posturas sem medos e amarras.

O conceito “acolhimento”, segundo a pedagoga Flávia Naethe Motta (2014), “parece ter se originado na área da saúde, por volta dos anos 1990”. Ele pautou uma série de mudanças de propostas institucionais no âmbito da saúde pública, principalmente nas áreas da psiquiatria e em programas de saúde da família.

Nesse sentido, o acolhimento era “uma estratégia de mudança do processo de trabalho, alterando as relações e humanizando a atenção” com o intuito de estabelecer vínculos e responsabilidades entre os profissionais e os usuários do sistema.

Na pedagogia, o estudo do conceito remonta às pesquisas sobre o processo de introdução da criança no mundo escolar através das creches. Há um debate entre a prática do acolhimento e da adaptação que resultaria na sujeição da criança às regras das instituições onde passarão parte do seu tempo.

Em contraposição, há a defesa do conceito de acolhimento, influenciado pela escola italiana Reggio Emilia. Segundo Motta (2014, p.218), esta escola desenvolveu uma pedagogia baseada em uma organização comunitária em que as crianças pequenas são consideradas agentes ativos e capazes e, por isso são ouvidas. Por essa influência, a prática da escuta é essencial para a criação dos vínculos e de legitimação e valorização do outro.

A psicanalista Doris Rinaldi (2000, p.8) em seu artigo “O acolhimento, a escuta e o cuidado: algumas notas sobre o tratamento da loucura” relacionou a escuta ao conceito freudiano de “atenção flutuante”, dispositivo “através do qual o psicanalista se abandona inteiramente à memória inconsciente”, o que lhe permite “escutar as particularidades do discurso de cada sujeito” sem julgamento prévio, acolhendo suas impressões, sensações, opiniões, etc.

Tanto no âmbito da saúde pública quanto no escolar, as práticas de acolhimento são estendidas para além dos locais da realização de suas atividades fins. Vão além da sala de aula ou do atendimento médico. São criadas estratégias para que a escuta dos sujeitos seja acolhida por meio de uma maior integração da família, da oferta de espaços comunitários para o lazer, para a sociabilidade através de oficinas terapêuticas que se utilizam da linguagem da arte como suporte.

Articulando essas proposições aos significados atribuídos a acolhimento (atenção, admitir, receber junto a si) e acolher (dar crédito, dar ouvidos, admitir, aceitar) presentes nos dicionários Aurélio e Houaiss com as práticas pedagógicas de Yeda Dantas, o “acolhimento” foi entendido como uma prática para a criação de um ambiente de confiança e liberdade para a exposição da criatividade e das subjetividades de cada estudante. Essa prática é baseada na escuta, no estabelecimento de vínculos e na humanização das relações.

Para além da forma como o curso foi conduzido, o dispositivo acolhimento espalhou-se para conceitos do conteúdo programático como a “escuta”, a “generosidade”, vistas aqui a partir de Sigmund Freud como “atenção flutuante”: a capacidade de ouvir, aceitar as particularidades do outro; e do “olhar acolhedor”, a capacidade de realizar um olhar que estabeleça vínculos e seja capaz de “receber junto a si” o outro.

Ambos se relacionam com o conceito de “perspectivismo ameríndio” identificado por Eduardo Viveiros de Castro (2002, 2015). Esse conceito entende que tudo o que existe no mundo (seres humanos, animais, plantas, minerais, geografia) possui a mesma natureza só que de formas diferentes, estendendo uma noção de humanidade a todos os entes.

Em sua atuação, o palhaço de rua estende a condição de atuante para o ambiente e para a plateia, se relacionando, sob a égide do “perspectivismo”.

O “perspectivismo” leva a uma prática relacional, efêmera e de interesse pelo o outro (e por diversos outros) de forma contínua. Essa relação, chamada por Viveiros de

Castro de “antropofagia sem devoração”, consiste em trazer para si o que interessar do outro sem eliminá-lo como faziam as comunidades tupis antes de abandonar o canibalismo. A “antropofagia” se daria através de uma relação de afecção entre os seres por meio de uma disputa de perspectivas. (Castro, 2002, p.183) (Castro, 2015, p.33-69).

O palhaço de rua, ao se relacionar com a plateia e com o ambiente da roda, tem o “perspectivismo” como um princípio e a prática da “antropofagia sem devoração” como procedimento. Essa antropofagia se realiza no momento em que o artista opera a “colagem” em sua cena dos voluntários que participam dos seus números ou das intempéries ocorridas, suspendendo a ação desenvolvida, e comentando o ocorrido.

Segundo Sarrazac (2012, p.120), a “colagem” é a “justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos inusitados”.

Aos conceitos de “escuta”, “generosidade”, “olhar acolhedor”, “perspectivismo ameríndio”, “colagem” para a prática da “antropofagia sem devoração” juntaremos a “triangulação” e o “poder sensual”.

A “triangulação”, segundo Ana Maria Amaral (2001, p.35) é uma técnica que consiste em uma troca de olhar entre o atuante e o público quando se trava um diálogo mudo entre palco e plateia. Nos procedimentos artísticos dos palhaços pesquisados, essa técnica é utilizada para trazer o público para a condição de atuante, levando o palhaço a suspender o que está fazendo e estabelecer o diálogo.

O “poder sensual” é uma expressão utilizada por João Carlos Artigos para caracterizar a empatia que o palhaço constrói em sua relação com o público. A partir do seu estado de liberdade com o qual estabelece as relações, cria seus jogos e brincadeiras, o palhaço suscita paixões. Essas provocações ocorrem mediante da utilização, pelo palhaço, da sua capacidade de escuta, de olhar acolhedoramente, de realizar a triangulação e de se relacionar de forma perspectivada com a plateia.

Os conceitos do conteúdo programático explicitados nessa seção são baseados em uma premissa que, também, caracteriza a atuação na rua: a necessidade de trazer o foco para o palhaço.

Segundo o “Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa”, supervisionado por Aurélio Buarque (1968), “foco” é uma convergência para um ponto central. No “Dicionário de Teatro” de Patrice Pavis (2005), o verbete “focalização” aparece como um procedimento dramaturgico do autor para salientar um determinado ponto de vista.

Nas casas teatrais ou nos circos, a construção desse foco se dá com o aparato da iluminação. Na rua, ele acontece por meio da transformação da plateia e do ambiente em atuantes e da prática da “suspensão da ação”.

A “suspensão da ação” é um recurso em que os palhaços interrompem a ação no momento do seu desfecho, instigando no público, a curiosidade sobre o que acontecerá. Enquanto não há o desenlace, os palhaços criam os chistes e as brincadeiras com a plateia. Alguns aproveitam para passarem o chapéu sob a promessa de finalização do número.

2.2.2. O treinamento

O dispositivo aparece menos como uma tentativa de, pela repetição, transmitir técnicas de uma determinada estética e mais no contexto do teatro contemporâneo realizado por Jerzy Grotowski, apontado por Cassiano Sydow Quilici (2015) como o “trabalho do ator sobre si mesmo”.

A partir da noção foucaultiana de “técnicas de si”, o treinamento recai sobre “procedimentos que visam promover mudanças substanciais nos modos de percepção e de consciência”. A partir desse entendimento foi planejada a aplicação semanal de exercícios de conexão visando o treinamento da prática da “escuta”, da “generosidade”, do “olhar acolhedor” e do “poder sensual”.

No exercício de treinamento para a prática da “escuta”, o conceito de “máscara neutra” foi abordado.

Segundo Lecoq (2010, p.69) “a máscara neutra é um objeto particular. Este objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade, ao que nos cerca, sem conflito interior”. Segundo, Ana Maria Amaral (2002, p.49), com o exercício da máscara neutra o ator “ao perceber qualquer ruído ou movimento reage imediatamente, voltando-se em direção a esse estímulo”. Para Felisberto Costa (2005, p.33), “é o lugar do silêncio, da escuta e da relação espontânea com o mundo”.

Ainda sob a égide das “técnicas de si” como prática de treinamento, as dinâmicas de conscientização corporal e do movimento coletadas junto aos artistas foram planejadas como forma de estabelecer o vínculo do atuante consigo.

2.2.3. A brincadeira

Esse dispositivo é inspirado nos conceitos “fenômenos e objetos transicionais” do pediatra e psicanalista Donald Woods Winnicott.

Durante o período em que a criança se descobre como sujeito, e é inserida no mundo objetivo, recebendo, pela educação, todo um legado de conhecimentos, formas de falar, agir, se comportar, ela estabelece vínculos consigo e com essa herança conferindo-lhes usos, manipulações, sentidos, significados, reações muito particulares e distintas do socialmente compartilhado. A essa forma muito subjetiva de se relacionar e viver com o mundo objetivo é dado o nome de “experiência ilusória”.

Com o crescimento e amadurecimento da criança essa prática se mantém. Às suas ações pautadas pela experiência ilusória é dado o nome de “brincadeira” e os objetos são chamados de “brinquedos”

A “brincadeira” é um conjunto de ações criadas e vividas que se realizam sob uma ótica individual, particular, extracotidiana por diferir da socialmente aceita. Os “brinquedos” são objetos que são manipulados a partir dessa ótica.

A manipulação dos objetos, as formas de agir pautadas pela experiência ilusória são constituídas por um processo de re-significação do cotidiano presente no conceito de “lógica ou percepção carnavalesca” de Mikhail Bakhtin (1999, p.4-9).

Bakhtin entendeu que durante as festas religiosas não-oficiais e o carnaval imperava um espírito de liberdade que permitia práticas e comportamentos diferentes das cotidianas. Nessas ocasiões, as hierarquias eram quebradas e o mundo passaria por um processo de “ressignificação”.

Para Bakhtin (1999, p.360) os objetos, as pessoas, as ações perdem o seu significado cotidiano através de um procedimento demarcado como “negação” e ganharia um novo significado, extracotidiano, realizado à mercê da criatividade dos foliões participantes desse jogo coletivo. À criação desse novo significado é dado o nome de “inversão”.

A “lógica ou percepção carnavalesca” seria a forma de pensamento e comportamento baseado na liberdade para ressignificar o mundo, o cotidiano, as relações.

Trata-se de um jogo coletivo, irrestrito e acessível a todos. Não há a separação entre atuantes e espectadores. Todos assistem e participam ao mesmo tempo. Todos o vivenciam, o brincam. Desse jogo, nascem as mascaradas, as alegorias, as piadas, as

quebras de hierarquia, as trocas de insultos que promovem o chamado “riso carnavalesco”.

Essa modalidade de riso é antes uma afirmação das novas disposições, dos novos significados, usos, comportamentos do que um julgamento que caracteriza o “riso social” de Henri Bergson.

Segundo Cleise Mendes (2008, p. 92), para o filósofo francês, o riso acontece a partir de um sentimento de superioridade daqueles que souberam se adaptar às mobilidades que caracterizam a vida sobre aqueles que permaneceram rígidos e por isso, inadequados.

Depois de analisar o processo de produção do riso pelos chistes, as piadas criadas por um autor, sobre algo ou alguém e a serem observadas por um terceiro (Mendes, 2008, p.128), Sigmund Freud (1977, p.170-171) identificou o processo psicofísico chamado de “economia da despesa psíquica” como o responsável pelas pessoas rirem.

Por esse processo, o chiste conduz, inicialmente, o aparelho psíquico a demandar uma energia para a sua compreensão a partir do encadeamento de padrões adquiridos e reconhecidos para, no momento da sua finalização, apresentar o inusitado. Esse inusitado é o que difere dos padrões identificados mentalmente e é a causa da descarga da energia concentrada provocando o riso.

Nesse sentido, o dispositivo “brincadeira” abarca diversos procedimentos, para a atuação como palhaço de rua, transformados em conceitos do conteúdo programático do curso: As ações decorrentes da “experiência ilusória” que aparece em Artigos como a “lógica fantástica” e em Yeda Dantas como “alma poética”. A correspondência entre a “lógica e percepção carnavalesca” e a “experiência ilusória”, assim como o processo de “ressignificação” também como a prática para a “antropofagia sem devoração”.

A pessoa, o objeto ou a intempérie alvo da antropofagia, ganha na roda um novo significado que pelo inusitado, causa a surpresa e o riso de quem assiste. Desta forma, o palhaço realiza a “antropofagia para o riso”, um procedimento da atuação na rua e um dos conceitos do curso. Ou seja, tanto o público, quanto objetos ou intempéries podem ser transformados em brinquedos pelo palhaço de rua. Da mesma forma, que ele, o próprio palhaço pode se transformar em seu brinquedo ou do público que brinca com ele na roda.

O conceito de “brinquedo” articulado ao processo de consciência corporal e do movimento instrumentalizados por um “olhar com curiosidade”- que busca entender o

funcionamento do corpo e de seu movimento a fim de explorar as suas potencialidades para a criação e usos extracotidianos - possibilita a utilização do corpo como um brinquedo.

O “corpo/brinquedo” seria um corpo disponível e consciente para usos extracotidianos. Seja pela imitação, pela criação de formas diversas de caminhadas, quedas e danças ou para a execução de clagues (os tapas que os palhaços trocam entre si). O mesmo tratamento pode ser dado ao figurino.

O conceito de brinquedo também é aplicado ao processo de realização das reprises (paródias de números de habilidades circenses como mágica, equilíbrio) e entradas (esquetes que encenam piadas, chistes ou golpes mal sucedidos de um palhaço sobre o outro).

Entre os “fenômenos e objetos transicionais” está o conceito de jogo. Segundo Viola Spolin,

O jogo é uma forma natural do grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. (SPOLIN, 2003, p.4).

Artigos defende a atuação do palhaço como um jogo criado pelo atuante, resultante da sua “experiência ilusória” ou “lógica fantástica” que pelo “poder sensual” convida a plateia a participar e ser atuante também.

Ao “falar com propriedade” (a capacidade de traduzir em palavras a “lógica fantástica”) o palhaço explicita as regras do seu jogo e o público seduzido se engaja, como acontece nas rodas de rua, tornando-se participante e praticando o “riso carnavalesco”.

O conceito de jogo, a partir do dispositivo “brincadeira” também foi utilizado como forma de condução da oficina levando os estudantes a vivenciarem as brincadeiras, os jogos, os piques. Essa proposição de acordo com os objetivos do curso intentava não a construção de um estado de palhaço, mas viver pelo jogo, esse estado de liberdade pela prontidão, pela emergência provocada pelo ato de brincar e jogar. Citando Jean-Pierre Ryngaert (2009, p.45): “Uma das funções do jogo é derrubar uma parte das defesas que provocam a inibição”.

2.2.4. A experiência

Esse dispositivo foi para o uso pessoal desse artista-docente pesquisador. Se o dispositivo “brincadeira” teve como objetivo apresentar aos estudantes a visão de que o palhaço de rua não representa mas vive a sua cena por meio da brincadeira e do jogo e para isso deveriam desenvolver as habilidades e vivências nos procedimentos, o dispositivo “experiência” serviu de norte para a minha atuação como artista-docente.

Jorge Larossa Bondía defende a

A experiência, a possibilidade de algo que nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm; requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p.24)

Nesse sentido, a relação com o curso, com os estudantes a partir do que acontecia em sala de aula, se deu com a abertura da escuta e a conexão com as dificuldades. A autoridade do professor foi diluída permitindo que o processo acontecesse a partir das demandas que os estudantes trouxeram na sua relação consigo, com o curso, com o docente e entre eles.

Esse procedimento não foi de fácil execução porque as respostas para as demandas ocorridas não foram fáceis e nem rápidas de serem encontradas, principalmente aquelas que, pela heterogeneidade da turma, nasciam do conflito entre os estudantes.

A aplicação da “experiência” como um dispositivo e o entendimento da necessidade de um tempo para a vivência, para a escuta e a consequente reflexão me trouxeram resultados que serão apresentados nas considerações finais dessa dissertação.

2.3. A montagem do Curso Laboratório

A montagem do curso e a organização das dinâmicas e exercícios partiram da afirmação de Narciso Telles (2008, p.17) de que o artista-docente, também age como

um *bricoleur*. Essa afirmativa foi reforçada pela constatação, na pesquisa, que a formação como dos artistas docentes entrevistados se deu pela diversidade de fontes.

Outro argumento para essa prática é a forma como Richard Rigueti organizou a Escola Livre de Palhaços, convidando “mestres” de diversas práticas e pensamento sobre a atuação do palhaço de rua.

Desta forma, os exercícios e as dinâmicas passaram por um processo de organização, adaptação, corte, colagem e transformação.

Nesse processo de montagem, a partir da ideia de palhaço de rua defendida nessa dissertação, obedecendo à multiplicidade na formação dos artistas pesquisados, algumas lacunas foram preenchidas com exercícios, dinâmicas, práticas provenientes de outros cursos, pesquisas e livros que versam sobre o mundo da comicidade e da palhaçada.

Para isso, foram trazidas para o curso as contribuições de Amir Haddad, Ana Achar, Cristiano Penna, Elza de Andrade, Olivier-Hugues Terrault, Patrick Nogueira, Pepe Nuñez, Pereira França Neto, Ricardo Puccetti e Teófanés da Silveira.

2.3.1. Os objetivos do curso

- Apresentar o palhaço de rua a partir da visão de Luiz Carlos Vasconcellos, Yeda Dantas, João Carlos Artigos e Richard Rigueti;
- Experimentar por meio da vivência em dinâmicas, exercícios, jogos e brincadeiras, os procedimentos artísticos para atuação como palhaço de rua.

2.3.2. A organização das aulas

As aulas foram divididas em seis etapas.

ETAPA 01: A Recepção aos estudantes.

Foi o período correspondente aos dez primeiros minutos das aulas quando os estudantes eram recepcionados de forma acolhedora com um abraço e com uma pequena conversa sobre os acontecimentos da semana que passara, o sono e sonhos que tiveram na noite anterior. Era comunicado a eles que eram bem-vindos e solicitado que realizassem um pequeno alongamento.

ETAPA 02: Criando as conexões para brincar.

A segunda etapa iniciava com alguns dos exercícios de conexão (A vela, a conexão consigo, a conexão com o ambiente, a conexão com o espaço, a conexão com as pessoas) e se estendia aos exercícios de treinamento do poder sensual do palhaço (O olhar que convida e o olhar que pede).

Essa etapa terminava sempre com os “**Exercícios para a liberdade de brincar**” (Jacaré, Choque, Palmas, Dança de Roda, Escravos de Jó, Os piques, A corda, O jogo da Bola e o Frescobol).

Nessa fase, as brincadeiras eram promovidas como forma de fixar e vivenciar o conceito da cena e do riso do palhaço de rua como uma brincadeira, uma experiência vivida e não representada.

A liberdade para brincar, a presença, a relação, a prontidão, as lógicas pessoais para resolverem os problemas e os desafios (que na hora do debate, da avaliação se revelam como excelentes materiais para explicar o conceito da lógica fantástica), os erros, as situações extracotidianas, a energia, o controle da respiração e a organização mais rápida de um pensamento num tempo próximo ao necessário para a atuação e para a composição da cena do palhaço de rua foram alguns dos temas suscitados na execução desses exercícios e na explicação do que essa pesquisa defende ser a prática do palhaço de rua.

ETAPA 03: Cantando e Tocando.

Essa etapa constava do planejamento inicial e pouco foi realizada devido à demora da execução dos jogos. Ela acabou sendo diluída entre as etapas 02 e 04 quando foram realizados os exercícios em roda.

Ela consistia na apresentação das canções que seriam utilizadas para começar as brincadeiras. “**Folia do Príncipe**” de Chico César foi escolhida por fazer parte do ritual de Yeda Dantas para começar as suas aulas. Essa cantiga tinha como o objetivo preparar os estudantes para a prática do palhaço como uma brincadeira coletiva a partir de um estado de liberdade.

Outra canção escolhida foi a “**Xula de Palhaços**” (ver a letra no Anexo 5) na versão do grupo Carroça de Mamulengos⁴⁴. A exemplo do que ocorreu na Escola Livre

⁴⁴ Carroça de Mamulengos é um grupo itinerante formado pela família Gomide que desde a década de 1970 viaja pelo Brasil apresentando a sua arte tendo como temática a cultura popular brasileira. São brincantes, atores, músicos, bonequeiros, contadores de história e palhaços. A referida versão da “Xula dos Palhaços” está presente em um dos seus CDs “Anúnciação”, lançado em 1996.

Fonte: <http://www.carrocademamulengos.com.br> Acesso 28 dez 2017

de Palhaços e antecipando e alertando para os debates sobre o humor e o respeito às diferenças a fim de evitar a prática do riso pela humilhação aos grupos diversos, foi proposta uma modificação feita na letra.

A prática feminina da palhaça com as suas brincadeiras e poética próprias é um fenômeno recente que vem sendo formulado, construído à base de muitos debates, lutas, cenas, oficinas e encontros como, por exemplo “Esse monte de mulher palhaça”, iniciativa do grupo “As Marias da Graça” do Rio de Janeiro e um módulo da ESLIPA/2017 voltado apenas para essa temática e que teve como condutoras as palhaças Lily Curcio e Lilian Moraes.

Assim como os esquetes de palhaço, fossem reprises e entradas, a “Xula” pertence a uma tradição oral passível de modificações postas à prova frente ao público. O riso da plateia é que determina se vão continuar ou não no repertório do artista. Essa informação foi ratificada com o uso do conceito de brinquedo para o manuseio desse material.

Diante do tratamento proposto ao repertório como um brinquedo foi orientado que os estudantes poderiam brincar da maneira que mais lhe coubessem com a “Xula” e que teriam a liberdade para reformulá-lo.

A exemplo do que aconteceu na ESLIPA/2013 com a “Xula de Palhaços” a resolução para falas, as piadas preconceituosas e discriminatórias não deveriam ocorrer apenas pelo diapasão do impedimento, mas apontando soluções, pelo artesanato, com a criação de novas piadas, novas falas e as testando em público.

Voltando ao repertório escolhido para a execução da terceira etapa das aulas, uma terceira canção apresentada para o pretense cortejo foi “Poropopó” (ver a letra Anexo 7) também executada nas oficinas de Richard Riguetti e Teófanés da Silveira.

ETAPA 04: Os conteúdos técnicos para a atuação como palhaço de rua

Essa parte foi constituída pelos conceitos específicos para a atuação como palhaço de rua. O conteúdo conceitual do curso foi dividido em três momentos de brincadeira. A primeira parte abrangeu as quatro primeiras aulas e a nomeei de **“BRINCANDO SEM MEDO”**. Essa parte consistiu em levá-los para o estado de liberdade para que pudessem brincar com o seu corpo, seu figurino, o ambiente, seus colegas, sem nenhum tipo de medo.

A segunda parte ganhou o nome de **“BRINCANDO PARA A ANTROPOFAGIA PARA O RISO”**. Nela, os estudantes vivenciaram os conceitos, as técnicas para realizar a antropofagia sem devoração e voltada para o riso: como a

escuta, a generosidade, a colagem, a relação, o olhar acolhedor, o poder sensual do palhaço, a lógica fantástica pela re-significação e os procedimentos cômicos da repetição e do exagero listados por De Marinis. Nessa etapa, realizamos o “Passeio de Palhaços na Feira”;

Para finalizar o curso, “**OS NOSSOS BRINQUEDOS**” que incluíram as últimas sete aulas em que pensamos a comicidade a partir dos procedimentos listados por De Marinis, da lógica fantástica pela re-significação, das técnicas da triangulação, claqué, da criação de expectativa, por meio da suspensão da ação, e, das teorias para o riso de Henri Bergson e Sigmund Freud. Nessa etapa apresentei os brinquedos dos artistas pesquisados. Lembrei os estudantes que eles, ao longo do curso, criaram também os seus brinquedos e suas formas de brincar e que os colocassem em jogo na hora da execução dos números, entradas e reprises escolhidas para realizar.

ETAPA 05: A escuta dos artistas-docentes.

Essa etapa da aula consistiu na assistência dos vídeos das atuações dos artistas-docentes pesquisados (Yeda Dantas, João Artigos, Richard Rigueti, Luiz Carlos Vasconcellos), de palhaços de rua (Geresa Perna Fina e Karkocha).

ETAPA 06: A escrita espontânea.

Nos últimos dez minutos das aulas, era entregue aos estudantes uma folha para que escrevessem suas impressões sobre a aula do dia. A análise desses relatórios servia para organizar as minhas falas nos momentos iniciais da aula seguinte, tirando algumas dúvidas ou referendando os conceitos apresentados.

Além desse instrumento, apliquei um questionário de avaliação na penúltima aula do curso.

2.4. A oferta da disciplina optativa “Olha o Palhaço no Meio da Rua”

A disciplina optativa “Olha o palhaço no meio da rua”, foi oferecida para os cursos de Atuação Cênica, Licenciatura em Teatro e Estética e Teoria Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), no primeiro semestre de 2017, sendo ministrada por mim com a supervisão da Profa. Elza de Andrade.

A disciplina se realizou semanalmente durante o primeiro semestre de 2017. Doze aulas ocorreram na espelhada sala 301. Uma na sala 604. E outras duas aulas foram realizadas na Feira da Glória.

Com exceção das aulas nas feiras, realizadas em dois domingos seguidos a partir das 10 horas da manhã, os encontros estavam previstos para começar às nove e terminar às treze horas.

A partir de um acordo realizado entre o docente e os estudantes, esse horário se modificou, passando para as nove horas e dez minutos, o seu início e para o meio-dia e quarenta minutos, o seu término.

Várias foram as razões alegadas pelos estudantes na reivindicação para essa mudança: as grandes distâncias a serem vencidas para chegarem ao campus; o trânsito lento da primeira parte da manhã e, a necessidade de saírem mais cedo para realizarem uma refeição antes do início das aulas do período da tarde marcado para as treze horas.

Outro ponto do acordo foi que ultrapassado o horário das nove horas e dez minutos, a porta da sala estaria fechada, mas não trancada: os estudantes retardatários seriam permitidos a entrar para assistir, mas não vivenciar a aula. Isso só seria possível após o intervalo realizado por volta das onze horas da manhã.

Com o desenvolvimento do curso, pude perceber que essa medida modificava e muito o ambiente da aula. A aula após a volta do intervalo ficava mais dispersa, levando-me à aplicação de exercícios e pedidos para a retomada da concentração.

Houve, num primeiro momento, uma confusão muito grande sobre a prática da atuação do palhaço derivada de adjetivações. Como se essa atuação fosse a representação da loucura, da liberdade, da alegria, do ridículo, da brincadeira, da festa. Essa percepção gerou um comportamento, por parte de alguns discentes, em que a falta de concentração e organização necessárias para pensar, refletir e experimentar a atuação do palhaço, foram corriqueiras.

Essa dificuldade, também, gerou alguns debates e entre eles um sobre o riso como instrumento de opressão e discriminação em relação às mulheres, homossexuais e negros, a partir da representação de estereotípicos.

Entendemos e apresentamos no decorrer do curso que o palhaço de rua, além de ser um atuante, é um autor que cria, organiza e realiza a suas ações, brincadeiras. Essa criação e realização são baseadas em um estado de liberdade para brincar com o seu corpo, com o público, com os seus objetos com o objetivo de produzir o riso e com isso, obter um bom numerário através da passagem do seu chapéu.

Em vários momentos foi necessário pedir aos estudantes que se reportassem à imagem de um quarto de uma criança com os seus variados brinquedos espalhados pelo chão. Quem assiste de fora, inicialmente vê uma grande bagunça. Mas um olhar mais

atento permite perceber que no meio do que se interpreta como caos, pode se ver uma criança concentrada, brincando, unindo-se, com a sua lógica, a brinquedos das mais variadas formas, tamanhos, funções e pertencentes a diversos universos ficcionais.

A criança, organizando o seu mundo com os seus brinquedos, não está representando. Está vivendo aquela experiência, brincando, causando em si uma qualidade de riso proveniente do seu prazer. E, ao mesmo tempo, ajudando a provocar o riso em quem assiste.

O palhaço de rua não representa. Ele brinca. Ele trata a plateia como um participante da sua roda e da sua cena. Pratica o riso carnavalesco, baseado na ideia de um jogo onde todos podem ressignificar a realidade cotidiana, inclusive também, apontando, escarnecendo uns aos outros sem, no entanto, lhes conferir uma depreciação visto que todos são iguais e passíveis à serem alvos da chacota e das brincadeiras.

O palhaço de rua não usa a cena para exercer uma hierarquia, para depreciar o outro, pelo simples fato de que ele também pode ser escarnecido, pode ser alvo de zombarias. Não há uma relação de poder verticalizada e de sentimento de superioridade. Há um jogo em que, ao entrar na roda, o público se torna participante. Na prática do riso carnavalesco, o palhaço de rua cria o ambiente para que o público também se torne um palhaço, expondo as suas lógicas fantásticas na brincadeira seja nos números participativos seja nas reações pela assistência das cenas.

Outra dificuldade encontrada foi a quantidade de estudantes inscritos. De início, a turma era composta por 44 inscritos, dentre esses, 10 declararam-se negros. Nas oficinas pesquisadas, o número variava entre 10 e 20 estudantes.

Como se tratava de uma prática laboratorial de um tipo de curso pouco ofertado, resultante de uma pesquisa financiada pelo poder público e aberto à comunidade - não sendo restrita apenas aos estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO, decidi ficar com todos os inscritos. Ao final do curso, o número diminuiu para 28 estudantes.

Frequentaram também estudantes e ex-alunos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estácio de Sá, da Faculdade de Artes Cênicas da Casa de Artes das Laranjeiras e interessados na atuação como palhaço.

Por conta desse elevado número e da proposta do curso em realizar a experiência pelo jogo e não a mera exposição e apresentação dos conceitos que balizam a atuação do palhaço de rua, as aulas acabaram tendo um ritmo mais lento o que me levou, como artista-docente, a ampliar a prática da bricolagem para além da montagem e desmontagem das dinâmicas como afirma Narciso Telles (2008, p.17) praticando

também o recorte e a eliminação de algumas propostas pretendidas pelo planejamento inicial. Não pude cumprir o planejamento na sua integralidade. Originalmente, previ a prática do estudo da maquiagem dos palhaços pesquisados e a produção de artefatos cênicos como a bata, a máquina de espargir água e talco⁴⁵, o porroite⁴⁶ e a ripa do “Homem Aranha”⁴⁷.

Também reduzi o número dos vídeos a serem assistidos e analisados. A parte dedicada à música com o ensaio de algumas canções do repertório do grupo Off Sina, da “Xula de Palhaços”⁴⁸ e uma canção encomendada por mim a uma dupla de estudantes que também são músicos e brincantes foi suprimida. A música diluiu-se nas atividades de roda. Nessa política de cortes, descartei os ensaios para a concepção de um cortejo e suspendi a apresentação na rua do espetáculo baseado no repertório do circo teatro.

Levando em consideração que a metodologia do “Laboratório experimental” não tem o compromisso de realizar um espetáculo como seu resultado final, mas sim propiciar reflexões, pela prática da pesquisa, restringi a apresentação do repertório do circo-teatro às aulas.

A data, reservada para a apresentação na rua, foi utilizada para uma aula que teve como conteúdos: a) os tipos e vetores para o riso a partir da leitura de Henri Bergson e Sigmund Freud; b) a estruturação da piada com base na teoria dos três tempos, na teoria freudiana da economia da despesa psíquica; c) a análise das esquetes recolhidas por Mario Bolognesi e a identificação de piadas que pudessem referendar preconceitos e discriminações com a proposta de substituição por outras piadas ultrapassando a prática da simples censura e d) a produção de paródias musicais, número muito recorrente nas apresentações de palhaços de rua.

⁴⁵ MÁQUINA DE ESPARGIR TALCO E ÁGUA – Artefato cênico composto por uma ducha ginecológica acoplada a pequenos tubos. Quando preenchida com água, a ducha ao ser apertada, ejeta o líquido pela tubulação levada até as orelhas do palhaço simulando um choro. Quando preenchida com talco, a ducha empurra o talco pela tubulação levada até os fundilhos da calça do palhaço, simulando simbolicamente uma flatulência ao provocar uma nuvem com o pó.

⁴⁶ PORROITE – Espécie de apito feito com pedaços de câmara de ar de pneus, amarradas a um tubo que lhe serve de bocal. O palhaço estica para os lados a borracha no momento do sopro. O som proveniente da vibração provocada na borracha pelo sopro, simula o som de uma flatulência.

⁴⁷ RIPA DO HOMEM ARANHA – Artefato cênico composto por duas partes unidas por um parafuso. A parte móvel equivale em sua largura e comprimento à metade do que seria a ripa quando unidas as duas partes. Essa mobilidade permite o deslocamento da posição do boneco da ponta para o meio e a ilusão do truque de mágica.

⁴⁸ XULA DE PALHAÇOS – canção utilizada nos cortejos de palhaço. É composta por versos que formam um jogo de perguntas e respostas realizado entre o palhaço e a plateia. A versão apresentada foi a registrada pelo grupo “Carroça de Mamulengos” no CD “Alumiação” (1996)

Muitos estudantes, em questionário de avaliação que apliquei ao fim do processo, relataram a sua frustração pela não apresentação pública das cenas estudadas, sugerindo, também, que se aumentasse a carga horária para as atividades na rua, condensando o conteúdo teórico apresentado e praticado na sala de ensaio em um número reduzido de aulas.

A heterogeneidade da turma também se deu pela idade (a faixa etária ia dos dezenove até os cinquenta anos) e pela experiência profissional nas artes cênicas. Existia um grupo dos que estavam começando a sua vida como estudantes de teatro e se iniciando na prática do palhaço; outro formado por aqueles que já tinham uma vivência no teatro, mas não na atuação como palhaço e, aqueles que já praticavam a arte do palhaço seja de hospital, teatro e rua.

Outro desafio foi que diferente do que acontece na maioria das disciplinas práticas em teatro. A realização das cenas visando a apresentação final não era de livre criação por parte dos estudantes. Esse fato incomodou alguns discentes desejosos de colocar em cena as temáticas que mais lhe mobilizavam mesmo sendo orientados que poderiam se apropriar, re-significar o repertório oferecido.

Assim como acontece nas oficinas de Luiz Carlos Vasconcellos, Yeda Dantas e Teófanés da Silveira (palhaço Biribinha) tentando reproduzir a experiência pedagógica presente nos circos, as cenas finais seriam os números dos artistas pesquisados e as cenas presentes no repertório do circo-teatro, mas não sob o viés da representação e sim de tomá-las como um brinquedo com o qual, os aprendizes deveriam se apropriar, brincar e jogar.

2.5. Os exercícios e suas aplicações

2.5.1. Os exercícios de conexão

A VELA

Os estudantes são instados a caminhar pelo espaço sem a preocupação de ocupá-lo, atentando apenas para o que deve ser o ritmo da sua caminhada. Os estudantes são orientados a respirarem pausadamente. Marcando a inspiração e a expiração.

Nesse momento não é necessário criar nenhum tipo de relação com o outro. É um exercício individual, para produzir um grau de concentração para os trabalhos. Exige-se que os estudantes esqueçam o mundo exterior e foquem na sala de ensaio.

Após alguns minutos, os estudantes são orientados a olharem para os seus parceiros de aula. É solicitado que sem fala, sem gestos, apenas com o olhar, formem duplas. Após as duplas serem formadas, há a orientação para que, novamente, sem fala, sem gesto, só com o olhar e a percepção do movimento do corpo do parceiro, negociem um local da sala onde trabalharão. Ao escolherem o local, a dupla parará e se sentará um de frente para o outro.

Após os estudantes se sentarem, o professor distribuiu para as duplas uma vela e uma caixa de fósforo e os orienta a acenderem e ficarem observando a sua chama.

Figura 18 – O Exercício: “A vela”



Esse exercício começou a ser aplicado na quarta aula por conta do atraso dos estudantes. O horário do início da oficina, nove horas da manhã, gerou alguns complicadores. O principal deles era o atraso. Poucos conseguiam chegar na hora. Os atrasados chegavam esbaforidos, culpados e ansiosos para explicar e contar as histórias dos atrasos. Por isso, demoravam a concentrar-se no que realmente importava: a aula.

Aprendi esse exercício durante as sessões de terapia “reichiana” com a psicóloga Laura da Fonseca.

A CONEXÃO CONSIGO

Em silêncio, os estudantes deitarão no chão e se conectarão consigo. É solicitado que respirem pausadamente e que percebam o seu peso no chão. As dores. Os incômodos. O fluxo de movimento interno como, por exemplo, o batimento cardíaco, a abertura dos

pulmões, do tórax, o movimento do diafragma. É pedido que lembrem que a corrente sanguínea está em movimento. Que os pensamentos também estão em movimento. Há todo o direcionamento para que se aumente a percepção sobre si.

Depois, é solicitado que os estudantes percebam os sons do seu corpo. E por fim, que percebam os sons da sala.

Essa é a segunda parte de um exercício aplicado por João Artigos e que foi desmembrado por mim. A primeira consistia na caminhada que juntei com o exercício da vela. E a segunda, transformei no exercício a “conexão consigo”, quando após “A vela”, os estudantes vão ao chão para estabelecer a conexão consigo e iniciar a conexão com o ambiente, no caso a sala de aula.

Esse exercício também é presente nas práticas pedagógicas de percepção do corpo em descanso de Angel Vianna (Ramos, 2007, p.18).

João Artigos trabalha com o conceito da brincadeira e da generosidade. Para transformar a si e a tudo o que acontece ao redor da sua cena, em brinquedo, o palhaço, inicialmente, deve estabelecer uma conexão consigo e depois com o ambiente, o público e seus objetos.

A CONEXÃO COM O AMBIENTE

Após o exercício de conexão consigo, o professor solicita que os estudantes abram os olhos lentamente. E que depois espreguicem. A partir da necessidade individual e do tempo de cada um, o professor pede para que passem do plano baixo para o médio, do plano médio para o alto. Tudo respirando pausadamente.

Depois, ainda parados, o professor solicita que observem o espaço. Quais são os marcos geográficos da sala? Quais são os possíveis obstáculos para uma caminhada?

Após essa observação é dado o comando para que andem pelo espaço.

O professor pede agora que observem como é a sua caminhada. Que observem a textura do chão no contato com a sola do seu pé. Pede para que pensem se há diferença na temperatura, na textura do chão de uma região da sala para a outra.

Pede também que observem se há mudanças de temperatura, se há correntes de ar pela sala.

Por fim, pede que parem e fechem os olhos.

No próximo comando, os estudantes deverão, de olhos fechados, caminhar pelo espaço,

mantendo-se conectados com o seu corpo e com o ambiente da sala. O professor solicita que caminhem calmamente.

Enquanto caminham, o professor explica que serão lançados alguns estímulos sonoros e que os estudantes deverão caminhar na direção destes.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

Após um período caminhando de olhos fechados, os estudantes são solicitados a ficarem parados.

O professor lança os estímulos sonoros e com o braço, os estudantes deverão apontar a direção de onde veio o som ouvido.

SEGUNDA VARIAÇÃO

Ao invés de apontarem com o braço, os estudantes deverão criar uma disposição corporal na direção de onde viera o estímulo sonoro.

Figura 19 - “Exercício de Conexão com o espaço”



Estudantes Flávia Ribeiro, Rafael Ayres, Kassia Nascimento, Adelmo Milani, Guilherme Esteves, Ana Raquel e Nathalia Macena. Autor: Alexandre Hryhorczuk.

Esse é um exercício de máscara neutra adaptado por João Artigos. Tem como objetivo desenvolver e apurar a escuta para a prática da generosidade, da colagem, do improviso e da antropofagia para o riso.

A CONEXÃO COM O ESPAÇO

O professor solicita aos estudantes que abram os olhos e caminhem pelo espaço. Ao comando de STOP, os estudantes deverão parar e observar o espaço. Depois um deles será instado a dizer se o espaço está ocupado de forma equilibrada.

Caso a resposta seja negativa, o professor solicita aos estudantes que com um passo, na direção que escolherem, equilibrem coletivamente o espaço.

Mais um exercício das oficinas de João Carlos Artigos.

Tem como objetivo a movimentação do palhaço no seu espaço cênico, principalmente quando atua em coletivo. Olhar a ocupação equilibrada quando está na companhia de outros palhaços é uma preocupação, um zelo estético e artesanal com a apresentação.

Outro objetivo que consta no rol de preocupações expostas por Artigos, é explicar, pelo exercício, a prática de “falar com propriedade” o conceito de “lógica fantástica” do palhaço.

A busca por atingir esse último objetivo se dá no momento em que João solicita a um dos estudantes que responda se o espaço está equilibrado ou não.

Mas o que é o equilíbrio? Quais são as regras, as lógicas que determinam se um espaço está equilibrado ou não? Através desses questionamentos, da fala de cada estudante solicitado e do debate que Artigos abre entre os palhaços perguntando-os se concordam ou não com a tese do inquirido, são apresentados e exercitados os conceitos de “falar com propriedade” e da “lógica fantástica”. Conceitos que se materializam, nesse exercício, na tomada de decisão de cada estudante, ao escolher para qual direção dará um passo a fim de equilibrar, coletivamente, o espaço.

A CONEXÃO COM AS PESSOAS: O PODER SENSUAL DO PALHAÇO – O OLHAR QUE O ACOLHA

O professor solicita que os estudantes deverão andar pelo espaço de olhos abertos. Bem abertos. Ao cruzarem com outros estudantes, utilizando apenas os olhos e o movimento da cabeça (sem fala, sem gestos com os braços) deverão cumprimentar uns aos outros. É solicitado que olhem bem nos olhos de cada um por quem passar. Olhar de verdade. Cumprimentar de verdade.

Ao comando de STOP, deverão parar e procurar um olhar que os acolha.

Ao comando de ANDE, devem andar na direção da pessoa que lhe acolheu com o olhar e dar um abraço bem apertado. Depois do abraço, os estudantes deverão perceber o momento de separação e realizá-la. Se sentirem a necessidade, poderão dar mais uma olhada para o par. Se houver a motivação para mais um abraço, devem se abraçar para logo em seguida se separarem.

Ao comando de STOP, deverão parar. O professor deverá perguntar se o espaço está equilibrado. Caso não, pede para que cada um dê um passo, na direção que desejar, para equilibrar o espaço. Pede que realizem sem falar e que se olhem.

Ao comando de CAMINHE, devem caminhar pelo espaço.

João Artigos defende que uma das técnicas do palhaço é o poder sensual. É aquele poder que o palhaço tem para seduzir a plateia a fim de trazê-la para o seu universo poético, para a sua lógica fantástica, para acolhê-la, afetá-la e depois devolvê-la ao seu lugar de espectador com algum tipo de modificação.

Esse exercício é sucedido por outros dois que, para a atuação de rua, instrumentalizam o palhaço a conquistar o público e a trazer voluntários para os números participativos, tirando-lhes o receio da exposição pelo olhar acolhedor. Do olhar que passa ao espectador que o que haverá ali será uma brincadeira e não um ritual de humilhação e escárnio. Do olhar que transformará o espectador em participante. Em palhaço também. João defende a tese do rir com o outro e não rir do outro.

Esses exercícios também são úteis para a prática da triangulação na rua que não se limita a apenas ao compartilhamento de um comentário sobre uma ação realizada pelo palhaço. Ele proporciona que o palhaço esgarce o espaço cênico para a plateia, transformando o espectador em um ator também. Esse espectador não assiste, ele participa.

A CONEXÃO COM AS PESSOAS: O PODER SENSUAL DO PALHAÇO – O OLHAR QUE CONVIDA “VEM BRINCAR COMIGO?”

Ao comando de CAMINHE, os estudantes deverão caminhar pelo espaço.

Através do olhar, e somente através dele, os estudantes deverão formar duplas, trios, quartetos.

Após a formação do quarteto, o professor deve dar o comando de STOP e pedir para que se alinhem em três e que o quarto fique de fora do grupo.

O que ficou de fora deve olhar para cada um dos integrantes e apenas com o olhar, deve convencer um que estiver dentro, a fazer-lhe companhia.

É orientado para que não façam caras e bocas. Para que não façam cara de coitados, de pedintes. Só olhem nos olhos. Apenas isso.

O professor, ao verificar se houve a saída e depois que todos os grupos formarem duas duplas, deve solicitar que caminhem novamente. Deve também refazer o exercício promovendo a formação de novos quartetos.

O professor deve ter a atenção para que todos passem pelo lugar de sedutor e de seduzido com os mais diferentes parceiros.

Essa é a segunda parte do exercício e com a sua prática, os estudantes podem estabelecer o contato com a plateia e realizar a escolha de alguém para os números participativos.

A CONEXÃO COM AS PESSOAS: O PODER SENSUAL DO PALHAÇO – O OLHAR QUE PEDE “TROCA DE LUGAR COMIGO?”

O professor solicita que os estudantes caminhem pelo espaço. Depois pede para formarem duplas, trios, quartetos. Após a formação do quarteto, o professor dá o comando de STOP. Com todos os grupos parados, o professor pede que se alinhem em três e que o quarto fique de fora. Esse deve olhar para cada um dos integrantes. E apenas com o olhar, deve convencer um que estiver no grupo a trocar de lugar com ele.

Ele deverá ir para dentro do grupo e o escolhido irá para fora. O professor orienta para que não façam caras e bocas. E nem façam cara de coitados

Em todas as três partes do exercício, houve uma grande dificuldade de concentração da turma. Olhar nos olhos gerava um desconforto. Agrupar a turma em duplas, trios e quartetos através da troca dos olhares e não da fala e de gestos foi outra dificuldade. Alguns estudantes, em momento de exclusão, sofriam com a dor da não-escolha, do ficar sem grupo. E isso era ressaltado por mim como um movimento digno da própria vida. “A gente”, dizia eu, “nasce sozinho, vive sozinho e morre sozinho. A solidão é uma experiência humana pela qual o palhaço de rua passa em cena. Nem todo mundo vai querer participar das suas brincadeiras. Nem todo mundo irá rir com ele. Existirão momentos de esquecimento, de não saber o que fazer. De que alguma piada, algum número não agradará ao público e o palhaço deve persistir”.

O palhaço de rua tem na sua apresentação, o seu ganha-pão, graças ao que o público coloca em seu chapéu. A ele não é dado o direito de desistir na primeira dificuldade ou negativa. Se alguém não lhe quis, como diz Yeda Dantas, “queira quem lhe queira”.

Para evitar passar por esse tipo de situação, muitos adotavam estratégias de burlar as regras, como caminhar próximo dos amigos e amigas mais íntimos para que quando houvesse os comandos, a “conexão pelo olhar” se desse com um conhecido e não com um estranho.

A turma tinha uma diversidade muito grande e, em alguns momentos, essa diversidade resultou em muros que os impediam de olhar verdadeiramente, de se conectarem.

Ao perceber isso, pedi para que superassem esse lugar, pois na rua, não teriam essa proteção. Principalmente quando fizéssemos a “Feira”.

A “Feira” foi uma das atividades do curso que consistiu em levar os palhaços e palhaças para uma feira-livre para que eles, através da prática da escuta, do olhar sedutor, da lógica fantástica, pudessem construir um material, piadas com os estímulos dados por este ambiente polifônico, colorido e diverso.

Outro conselho foi para que reparassem nos pequenos sinais que o rosto e o corpo dos colegas produziam quando o estudante estivesse no papel de ter que trocar de lugar com alguém do grupo.

Um esboço de sorriso, um olhar acolhedor, um corpo que se inclina são sinais de que aquela pessoa foi convencida e quer trocar de lugar com o palhaço.

Alertei também para que não insistissem com os olhares que não os acolhiam. Não tomassem essa dinâmica como um desafio a ser superado de ter que conquistar quem não quer ser conquistado. Para isso, segundo os ensinamentos de Artigos, o palhaço tem que fazer uso da inteligência de jogador. Jogar da maneira que o facilite a vida e exercer a generosidade abrindo o olhar para quem realmente quer brincar com o palhaço. Voltando a Yeda Dantas, “querendo alguém que lhe queira”. Abrir o olhar porque sempre tem gente querendo brincar com o palhaço.

Aplicado ao trabalho na roda, se o palhaço tiver algum conhecido na plateia, deve chamá-lo para a brincadeira. Ele é conhecido para o palhaço e não para a plateia. O palhaço não impõe a sua presença. Ao seduzir, conquistar a plateia para se relacionar, ele constrói a sua presença.

A CONEXÃO COM AS PESSOAS: O PODER SENSUAL DO PALHAÇO – O OLHAR QUE CHAMA O FOCO PARA SI**O DESFILE DE ANIMAIS EXÓTICOS**

O professor alinha de quatro a seis estudantes de frente a uma plateia e diz o nome de um animal ao qual os alinhados deverão imitar. Aconselho o professor a procurar nomes pouco conhecidos para estimular a criação e não a imitação de disposições corporais dos animais.

Esses deverão ficar de costas. Ao comando do professor, os estudantes se voltarão como se fossem o animal pedido pelo professor.

Esse exercício me foi apresentado por João Artigos. Trata-se de uma adaptação de um exercício chamado de “A competição” aplicado nas oficinas de Léo Bassi.

A CONEXÃO COM AS PESSOAS: O PODER SENSUAL DO PALHAÇO – O OLHAR QUE CHAMA O FOCO PARA SI**A COMPETIÇÃO**

O professor alinha de quatro a seis estudantes ao fundo da sala, tal como uma raia de competição de natação ou corrida.

Depois, orienta que os estudantes poderão avançar sem que se invada a plateia e nem tão pouco o espaço do outro estudante.

Ao seu comando, os estudantes se voltarão para a plateia e tentarão chamar a atenção para si.

O professor indica que essa competição acontecerá três vezes. Na primeira vez, os gestos, as ações, as máscaras, os sons deverão ser sutis, pequenos. Na segunda, deverão aumentar a gradação para médio. E na terceira, deverão ser os maiores possíveis.

O professor pode permitir que os estudantes nas raias se apropriem do que os demais estão fazendo ou criem relações entre si, desde que não firam a regra de invadir o espaço alheio.

Ao final de cada sessão, o professor pergunta aos estudantes-competidores quantas pessoas que tiveram a sua atenção despertada por ele. Depois que cada estudante arrisca o número de “amigos” que conquistou, o professor realiza a enquete com a plateia.

Esse exercício, além de praticar o poder sensual do palhaço, serve para o estudante identificar quais são as suas ações, gestos, máscaras e gradações que produzem o riso. É uma dinâmica de produção e teste de material e de consciência de sua utilização e de seus resultados. Quando realiza a enquete com os competidores, o professor força os estudantes a lembrarem os vínculos que estabeleceram com a plateia, a rememorar o que deu certo e causou o riso e com isso, ter a consciência do material produzido.

Esse exercício foi apresentado desta forma por Ricardo Puccetti durante a sua residência no “Polo Carioca de Circo – Grupo Off Sina”.

2.5.2. Os exercícios para a liberdade de brincar.

O JACARÉ

Os estudantes são dispostos em roda.

O professor estica verticalmente o braço direito com a palma da mão virada para frente. Ao mesmo tempo estica horizontalmente para frente o braço esquerdo com a palma da mão virada para cima. Solicita que os estudantes repitam o seu gesto e posição.

Ao comando da palavra “Jacaré”, como se a disposição dos dois braços formasse a boca desse animal, os estudantes deverão unir as duas palmas das mãos, fechando a boca do “réptil imaginado”.

Quando a boca do jacaré for fechada em uníssono, o professor passa para a outra etapa do exercício.

Na segunda etapa do exercício, o braço esquerdo abre para o seu lado com a mão voltada para cima e o braço direito se abaixa e volta-se para o seu lado com a mão espalmada para baixo.

Esses movimentos feitos pelos estudantes na roda, os levam a dar as mãos entre si.

Esse exercício está presente nas práticas de João Artigos e Yeda Dantas.

Visa estabelecer a conexão do grupo para o início dos trabalhos. No caso do curso, também servia para restabelecer a conexão e o foco para o reinício das atividades da segunda parte da aula. Por isso, que o professor só aplica a segunda etapa do exercício depois que as palmas (ou a boca do jacaré) que batam em uníssono.

O uso da expressão “Jacaré”, além da metáfora da disposição dos braços com a boca do jacaré visa introduzir, pela prática, na aula, o aspecto lúdico, a lógica fantástica

e a re-significação de partes do corpo, procedimentos próprios à ideia da atuação do palhaço como um brinquedo, uma brincadeira.

O CHOQUE

O professor dispõe a turma em roda e de mãos dadas. Explica que lançará um estímulo: um aperto na mão esquerda do estudante da direita. Pede para que esse aperto seja repassado ao próximo colega da direita a fim de que de um a um, o estímulo chegue até a sua mão esquerda.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

O professor envia dois ou mais estímulos na mesma direção, mas em intervalos de tempo diferentes.

SEGUNDA VARIAÇÃO

O professor envia um estímulo para o estudante da direita e outro para o da esquerda.

Este exercício é muito conhecido pelos estudantes de teatro. Está nas oficinas de João Artigos como também nas propostas da professora Ana Achar (2007, p.124) na preparação para a atuação como palhaço de hospital. Seus objetivos são voltados para estabelecer a concentração e a conexão entre os participantes a partir da intensidade e do tempo dos apertos de mãos e sua transferência para os demais colegas.

Utilizei esse exercício na retomada dos trabalhos após o intervalo entre a primeira e a segunda parte da aula.

AS PALMAS

O professor dispõe todos em roda.

Não há explicação oral do exercício. Com gestos, o professor solicita a atenção de todos.

Olhando para todos e pedindo para que o observe, o professor bate uma palma.

Depois, olha para o estudante a sua esquerda (pode ser também à direita) no intuito de fazê-lo entender que é a sua vez de bater palma. Quando o estudante bate a palma, o professor o acompanha de modo que os dois façam o movimento juntos. A ideia é que o estudante da vez ao bater a palma seja acompanhado pelos que o antecederam, batendo juntos até que a vez chegue novamente no professor e a roda toda bata uma palma ao mesmo tempo.

Mais um exercício de tomada de concentração, conexão e foco. É uma prática também de João Artigos.

A DANÇA DE RODA

Com as mãos dadas, o professor ensina uma versão adaptada da canção “**Folia de Príncipe**” de Chico César (letra no Anexo 2)

Após passar a canção aos estudantes, o professor solicita o canto em conjunto e o giro da roda.

Em sua oficina, Yeda Dantas usa essa canção para formar a roda e iniciar os trabalhos. Yeda acredita que a brincadeira do palhaço se dá em conjunto, com cumplicidade em um exercício de liberdade para a prática da alegria, conforme os versos da música. Serve como um chamamento para o ambiente que se quer construir em suas oficinas.

Quando apresentei a canção falei em “ciranda”, mas fui alertado por uma das estudantes que se tratava do “Boi”⁴⁹, uma dança maranhense. Aconselho aos professores que acolham quando surgirem esse tipo de correção e solicite ao estudante que ensine aos demais a dançarem o ritmo.

Essa prática ajuda na produção do estado de liberdade, na prática da construção de um coletivo que acolha, que sirva de segurança e incentiva os estudantes a trazerem novos brinquedos para a roda.

Ainda nesse chamamento, a dança em roda ajuda a conectar mais ainda o grupo a partir do canto, do ritmo, do andamento e das passadas na roda. João Artigos faz uso também de cirandas em suas aulas.

⁴⁹ O “boi” é uma corruptela de uma dança surgida no Nordeste durante o século XVIII: o “Bumba meu Boi”. Em diversas regiões do país, essa dança é praticada com diferentes nomes sempre referenciados pelo Boi. O “*Bumba meu boi*” tem influências das culturas africana, europeia e indígena e a história que envolve sua dança é de um casal de escravos, Pai Francisco e Mãe Catirina (ou Catarina). Grávida, Catirina começa a ter desejos por língua de boi. Para atender suas vontades, seu marido tem de matar o boi mais bonito de seu senhor. Percebendo a morte do animal, o dono da fazenda convoca curandeiros e pajés para ressuscitá-lo. Quando o boi volta à vida, toda a comunidade celebra. Na cidade de São Luís, segundo o sítio da Fundação Palmares, há mais de cem grupos praticantes da dança e da brincadeira. Esses grupos são divididos em “sotaques” (forma de se expressar através das vestimentas e coreografias, instrumentos escolhidos e cadência da música). São eles: Matraca, Zabumba, Orquestra, Baixada e Costa de Mão. Fonte: <http://www.palmares.gov.br/archives/40485> Acesso 28 dez 2017

OS ESCRAVOS DE JÓ

O professor solicita que os estudantes soltem as mãos. Orienta que brincarão de “Escravos de Jó” e apresenta a sua versão da canção. Fala que a brincadeira será com pulos. A roda girará em sentido anti-horário, em que cada um pula visando ocupar o lugar do colega que está a sua direita.

Alguns versos servirão de comandos para os movimentos.

No verso “tira” ao invés de pular para a direita, o estudante deve pular para atrás.

No verso “põe”, o estudante pula para frente, retornando ao lugar que ocupava antes do verso “tira”.

No verso “deixa o Zé Pereira ficar”, os estudantes não pulam, ficam no mesmo lugar. Apenas indicam com as mãos que ficamos no lugar.

No verso “...fazem zig-zig-zague” os estudantes pulam para a direita e depois para a esquerda como forma de representar o vai e vem sugerido pelo verso.

Essas são as indicações que o professor dá em relação à movimentação.

Depois, o professor orienta quanto ao canto. A brincadeira ocorrerá quatro vezes. Na primeira cantando a letra. Na segunda, cantando substituindo a letra pelo zumbido de uma abelha. Na terceira, cantando substituindo a letra por um som nasalizado. E por fim, cantando mentalmente, sem som, só executando os pulos, mantendo o ritmo de forma coletiva.

Após as explicações, o professor inicia o jogo.

“Os Escravos de Jó” é uma brincadeira de roda da cultura popular brasileira utilizada nas oficinas de Artigos. Além da conexão, Artigos brinca com a ansiedade dos estudantes em realizarem logo o jogo. Finge que vai iniciar a brincadeira, retarda, suspende a ação de pular e vê os mais ansiosos começarem a brincadeira. Essa brincadeira serve para João falar sobre o riso que vem do erro e da técnica de criar a expectativa, suspendê-la e quebrá-la.

Para isso, faz menção de iniciar o jogo, flexionando o joelho, ameaçando o pulo. Estica as primeiras notas e as sílabas da letra da canção para não realizar o pulo e ver quais são aqueles que se antecipam. O professor pode brincar com isso justamente para que todos possam se conectar, para diminuir os seus níveis de ansiedade e causar o riso. E serve, também, para acostumar os estudantes à exposição frente ao erro e de referência para explicar uma das razões para o riso.

OS PIQUES

PIQUE TÁ

O professor pede para que os estudantes caminhem pelo espaço, sem estabelecerem rotas regulares, preocupando-se em ocupar de forma coletiva o espaço da sala. Anuncia que a próxima brincadeira será o “pique tá”. Fica com o pique quem for pego. Pede para que redobrem as atenções pois anunciará, em voz alta, o nome do pegador a ser escolhido aleatoriamente.

PIQUE COLA

O professor encerra o pique anterior. Pede para que caminhem pelo espaço. Recobrem a respiração pausada. Anuncia que trocará o pique. Será o “pique cola” e que valerá salvar o colega colado. Solicita que redobrem as atenções pois anunciará em voz alta o nome do pegador a ser escolhido aleatoriamente.

PIQUE AJUDA

O professor encerra o pique anterior. Pede, novamente, que os estudantes caminhem pelo espaço, que recobrem a respiração pausada, tranquila. Depois, anuncia que trocará o pique. Que brincarão de pique ajuda. Nesse pique, cada estudante pego deverá ajudar a pegar os demais. O professor solicita, novamente, que andem pelo espaço com a preocupação de ocupá-lo equilibradamente e para isso, pede que evitem as rotas regulares. Depois de algum tempo, anuncia em voz alta com quem está o pique, reiniciando a brincadeira.

As brincadeiras de pique estão no repertório pedagógico de João Artigos. Além de atividades para o aquecimento corporal, elas servem para deixar os estudantes em prontidão para atuação. Estimulam a atenção pela tensão de pegar ou ser pego, o foco, a abertura da escuta e da ampliação da visão. Além de servir como exercício para o que Artigos chama de “inteligência de jogador” tanto para aqueles que não tentam ser pegos quanto para aqueles que estão com o papel de pegador.

A brincadeira provoca um grande rebuliço na sala de aula. Gritos, risos, correria, algumas quedas, esbarrões que levam ao estado de tensão, atenção e prontidão para o jogo, acessando a liberdade para decidir como jogar, sem nenhum tipo de representação.

Nesses momentos do pique, aproveitei para inventar um que inicialmente teve como objetivo praticar a desinibição de cada um e o poder de criação do corpo extracotidiano.

Essa criação nasceu de uma necessidade causada pelo pouco tempo para promover algumas dinâmicas dos artistas-docentes pesquisados que exigiam ser feitas por grupos menores, e um por vez. Nesse caso específico, seria o exercício “Desfile de animais exóticos” já descrito na pesquisa e presente nas oficinas de João Artigos.

Como não consegui cumprir o planejamento da primeira aula que previa apresentar as causas pelas quais rimos, a partir das reflexões de Henri Bergson e Sigmund Freud sobre o extra-cotidiano, nas aulas seguintes criei algumas variações para os jogos de pique.

Essas variações me ajudaram a praticar, também, os conceitos da triangulação, da frontalidade, do falar com propriedade a fim de fundamentar a lógica fantástica do palhaço, o foco e o jogo em dupla e em trio. A essas variações dei o nome de “Pique Monstro”.

OS PIQUES

O PIQUE MONSTRO E SUAS VARIAÇÕES

O professor solicita que os estudantes caminhem pelo espaço da sala sem realizar rotas circulares e regulares. Que se preocupem em ocupar os espaços. Avisa que o pique agora será outro. Será o “pique monstro ajuda”. Quem estiver com o pique se transformará em um monstro que irá atrás dos demais para também transformá-los em monstros. Discorre que aqueles que forem pegos, ao serem transformados, deverão correr atrás daqueles que ainda não foram pegos para também fazer deles, monstros.

O professor deverá advertir que esse pique não tem “salva”. Todos, mais cedo ou mais tarde, serão transformados em monstros.

O professor deve alertá-los que em algum momento do pique dará o comando de STOP. E ao ouvirem tal comando, os estudantes deverão paralisar na posição e no estado em que estiverem. Se forem monstros, param como monstros. Se não forem monstros, congelam no seu estado “humano”.

O professor pede para que fiquem atentos que o primeiro monstro será escolhido. Algum tempo depois, anuncia com quem está o pique.

Quando vê que boa parte dos estudantes foi transformada em monstro, o professor dá o comando de STOP e todos ficam congelados.

O mestre pede para os que não foram transformados em monstros saíam de seu

“congelamento” e passem pela sala observando os colegas metamorfoseados.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

O professor promove uma enquete sobre qual monstro possui um predicado a ser definido na hora. Deve perguntar, por exemplo: Qual é o mais assustador? O mais agradável? O mais singelo? O mais feroz? Qual é aquele que você levaria para a casa?

Após a turma realizar a escolha, o professor solicita a um estudante que, como um especialista, apresente para os demais aquele monstro, dando-lhe um nome, uma origem, propriedades, habilidades, predicados.

SEGUNDA VARIAÇÃO.

Na hora de pedir que um estudante apresente para os demais o monstro, o professor pede para que isso seja feito em *grammelot*⁵⁰, pois o estudante, na verdade, é um pesquisador que acabou de encontrar esse monstro nas profundezas da Terra ou congelado em algum iceberg.

Após alguns minutos do início da palestra do “especialista” em monstro, o professor interrompe a aula e pergunta se alguém da plateia conhece a língua daquele especialista e pode traduzir para os demais a palestra.

Em ambas variações, o “estudante-monstro” pode reagir jogando com o que os colegas de cena propõem.

⁵⁰ Grammelot – “jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem de estereótipos sonoros e evidentes de um idioma”. In FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Senac, 2004. P.98-99.

Figura 21 - “O exercício do ‘Pique Monstro’, criatura construída por Igor Lira”



Autor: Alexandre Hryhorczuk.

Figura 21.1 “Exercício ‘Pique Monstro’ feito por Igor Lira sendo observado pelos colegas”



Autor: Alexandre Hryhorczuk.

Além dos conceitos já explicitados, o pique monstro coloca em prática a ideia do corpo do palhaço de rua como seu instrumento de trabalho (Silva, 2007b), como um brinquedo que pode re-significar para instaurar a sua poética e a sua lógica. Torções, caretas, arregalar dos olhos, formas de caminhada dão ao corpo o caráter extracotidiano levando o público ao riso. E como todos seriam ou foram transformados em monstros, estando em pé de igualdade, por estarem imersos em um jogo, o conceito da prática do riso decorrente do brincar ganhou materialidade.

Nesse momento da pesquisa, ainda não dominava por completo o conceitual do riso carnavalesco proposto por Bakhtin.

Figura 22 - “Exercício ‘Pique Monstro’.



Maria Vitória de Melo, Igor Mesquita e Guilherme Esteves. Autor: Alexandre Hryhorczuk

A CORDA

O professor solicita a ajuda de um estudante para bater a corda. Estende uma corda de 4 metros pela sala e pede para que os estudantes formem uma fila. Cada um deverá pular quatro vezes e depois sair e ir para o fim da fila.

Quando todos pularem, o professor dará outro comando: que se formem duplas e que cada uma, pelo olhar, decida quando entrarão na corda para pularem juntos quatro vezes e depois enfim, saírem.

Na turma 2012 da ESLIPA, durante a oficina do grupo “Fanfalhaça”⁵¹ de Minas Gerais, ministrada por Cristiano Pena, o palhaço Xique Xique, a velha brincadeira de corda me foi reapresentada. Mas agora, com o objetivo de buscar a precisão nas entradas e saídas a partir da conexão com o tempo da corda e com o tempo do meu parceiro de cena. Para isso, além de superar meus medos e receios, tive que abrir a minha escuta para identificar o intervalo e o momento preciso para entrar na corda e me conectar olho a olho com o meu parceiro para que juntos pudéssemos realizar e vencer aquele desafio.⁵²

Tempos depois, atuando na rua, vi o quanto é importante estar com a escuta aberta para entrar em cena com precisão, sem receio, conectado e confiando no parceiro de atuação.

Ao aplicar essa dinâmica na oficina, percebi a dificuldade de muitos para encontrar o tempo de entrar na corda. A espontaneidade, o entrar na raça como forma de vencer os medos, pouco ajudava. As palavras de incentivo e as tentativas de mostrar os truques apresentadas pelos colegas também em nada colaborava.

Várias foram as vezes que, solicitei silêncio e pedi apenas para que o estudante se conectasse pela escuta e pelo controle da respiração com a regularidade do intervalo entre os sons emitidos pelo toque da corda com o chão.

Em diversas aulas, essa dinâmica demorou além do planejado, por conta da dificuldade de alguns. Mas como não valia desistir, a cada erro, o estudante voltava até que conseguisse dar os seus quatro pulos.

⁵¹ Grupo de palhaços de Minas Gerais, liderado por Cristiano Pena, que se dedica a criar comichadas e cenas de palhaços através da música.

⁵² Ésio Magalhães, o palhaço Zabrobim, também faz uso desse exercício em suas oficinas como atesta Débora Matos em sua dissertação. Matos, Débora. A formação do palhaço: a técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Ésio Magalhães e Fernando Cavarozzi. Florianópolis: PPGT do Centro de Artes da UDESC, 2009. p.112

Sobre esses momentos, tive que tecer alguns comentários ao final da aula. Inicialmente, pedi desculpas por algumas demonstrações de autoritarismo. E expliquei que achava positivo que as pessoas demonstrassem solidariedade a um colega em dificuldade e que isso era próprio da cultura circense e entre os artistas de rua.

Mas disse, também, que era própria, dessas práticas, a resolução dos problemas pela técnica, até por questões de segurança. E que a técnica no caso do “pular a corda” era a concentração para abrir a escuta, compreender os intervalos e se atirar para os pulos. Que esse era um desafio, exclusivamente, individual. E que cabia apenas ao indivíduo saber como iria enfrentá-lo. O meu papel de artista-docente era apresentar a técnica que serviria, também, para a hora de entrar em cena, de tomar as decisões num improviso ou num jogo com os demais colegas: respirar e abrir a escuta para entender o que estava acontecendo.

Algumas estudantes que passaram por essa dificuldade, possuíram, também, a coragem de prosseguir e de ouvir as minhas orientações.

Erraram, persistiram. Tentaram diversas vezes. Nunca desistiram. Não perderam a dignidade. Depois de algumas tentativas, veio o acerto e os aplausos dos colegas. E esse acerto resultou também em confiança para encarar os outros desafios do curso sem medo de errar.

Faço esse relato porque percebi na maioria dos estudantes um grande medo de errar. E de, com isso, ficar exposto a uma situação de ridículo. Por várias vezes, fiz menção a esse medo. Disse que num trabalho artístico, existe a prática laboratorial, do ensaio, do se arriscar a novas coisas e que isso só se dava com o método de tentativa e erro. Que o erro era pedagógico e não punitivo.

Estendi essa fala à própria poética do palhaço, visto por muitos como aquele que erra. Coerente com a idéia de Richard Riguetti de que o palhaço é um autor que organiza as suas ações, disse que a consciência do erro gera material para a criação e quebra de expectativas.

O palhaço pode estruturar a sua ação com uma sucessão de erros o que leva o público a pensar que em uma nova tentativa, ele fracassará. Mas aí, ele acerta, apresentando uma solução fantástica para o problema e o desafio que se propôs a realizar e com isso, conquista o riso da plateia e motivos para um bom chapéu.

O erro causa o riso. A solução “fantástica” para superá-lo também. E ambos agradam a plateia e possibilitam ao palhaço obter o seu numerário através do chapéu.

Por isso, disse também que o palhaço, mesmo diante do erro, nunca desiste, porque, ele tem um número a cumprir, a realizar. Não se contenta com o fracasso. O erro faz parte desse caminho, traz o riso. Mas caso desista e não cumpra o seu número, o palhaço não pode passar o seu chapéu. E, no caso dos palhaços de rua, sem o chapéu, que significa a sua subsistência, o artista não come.

Outra utilidade desse exercício foi a orientação para que atentassem, através da memória corporal. Para as disposições, os gestos que causaram risos na assistência e que possam ser utilizados como brinquedos na hora dos atuantes se apresentarem em cena.

Uma forma de pular a corda, seja para os que tinham facilidade ou dificuldade; uma reação do corpo diante do medo de pular a corda ou da superação desse desafio; ou a exibição de uma vaidade diante do exímio talento ao desempenhar tal tarefa. Tudo poderia ser usado como brinquedo.

Pode o professor ficar atento e alertar os estudantes que fotografem em suas memórias esses gestos e disposições corporais.

O JOGO DA BOLA

O professor solicita que os estudantes caminhem pelo espaço

Após alguns minutos de caminhada, o professor pede que formem duplas, trios, quartetos (nessa dinâmica a ideia é que sejam formados dois, ou mais times – dependendo do quantitativo da turma).

Aleatoriamente, o professor escolhe dois times e pede que seja eleito um capitão para cada equipe. Explica que o jogo consistirá em trocar a bola em vinte passes com a mão. O time que conseguir obter esse quantitativo de trocas, ganha o jogo. Ao time que não possuir a posse da bola, caberá evitar essa troca apenas interceptando-a no ar. Não vale arrancar, tomar a bola da mão do adversário. Ao interceptá-la, a contagem é zerada e reiniciada com as trocas de passe realizadas pelo time que roubou a posse de bola. Caso a bola caia no chão, a contagem é zerada e reiniciada pelo time que conseguir pegá-la e trocar os passes entre os seus integrantes.

Mais um exercício extraído das práticas de João Artigos. Além do aquecimento corporal, essa dinâmica explora a escuta, a ocupação do espaço, a capacidade de visão e tomada de decisão pela urgência e, o que Artigos defende, a inteligência do jogador.

Quais são as estratégias que o atuante utiliza para atingir o seu objetivo? Qual é a maneira mais fácil para ele? Como está reagindo ao seu redor? Ao ambiente? Como se deslocar no espaço?

Nessa dinâmica, a inteligência corporal, as lógicas pessoais e as personalidades, pela urgência e necessidade que a competição impõe, ficam expostas. É um exercício bem interessante para ser lembrado no momento de levantamento de se pensar o que cada palhaço possui e produziu de brinquedos para utilizar a cena. Uma personalidade mais competitiva. Um jogador que é mais passivo. Alguém que fica indeciso, ansioso frente às diversas opções para passar a bola. Um jogador que só consegue jogar sozinho e quer resolver tudo por ele mesmo. Uma liderança. Uma reação de frustração, uma reação de vitória. Esse jogo produz um manancial de material, todos eles, humanos e experimentados pelos estudantes que podem ser recuperados pelo professor para serem usados como brinquedos pelos palhaços e palhaças.

O JOGO DO FRESCOBOL

O professor solicita que os estudantes formem duplas. A cada dupla, o professor entrega um par de raquetes de frescobol e uma bola de borracha. Apresenta o jogo, comparando o com tênis ou com o pingue-pongue, afirmando que o objetivo do jogo é não permitir que a bola caia.

Trazer esse jogo tão popular nas praias cariocas para um curso de formação de palhaços se deveu ao entendimento da cena “O Balão” do espetáculo “Café Pequeno da Silva e Psiu” de Richard Riguetti. Nesse número, o palhaço traz alguém da plateia para trocar passes com uma bola no formato de coração. É um jogo de dar e receber o balão em que o que importa é não permitir que o balão caia, assim como acontece no frescobol.

Outra inspiração são as falas de Artigos sobre o que é o jogo do palhaço e quando o compara ao jogo da Capoeira Angola⁵³ ou do Jongo⁵⁴. João defende, que as

⁵³ Capoeira Angola – Luta disfarçada de dança em que o Capoeirista Angoleiro busca compor seus movimentos com os movimentos do seu adversário, visando tornar o jogo coeso, como uma unidade. O seu senso estético lhe direciona à obtenção de uma sintonia eurrítmica usando movimentos expressivos, variados e ao mesmo tempo funcionais. A movimentação dos jogadores, visivelmente inspiradas em movimentos de animais silvestres, oferece uma grande liberdade e variedade de recursos aplicáveis às diversas situações do jogo que se desenvolve como uma trama, com diferentes passagens. O Capoeirista demonstra sua superioridade no espaço da roda, levando o adversário à confusão com perigo e a complexidade dos seus movimentos. Naturalmente afloram dos jogadores inúmeras faces de

piadas não devem encerrar o jogo. Elas devem alimentar, retroalimentar a cena, provocando sempre um moto contínuo. Devem abrir possibilidades para novas jogadas. Defende que ver o desenvolvimento do jogo entre os palhaços (caso seja uma dupla) ou entre o palhaço e o público é tão bonito e instigante quanto rir das piadas.

O jogo do frescobol serve também como treinamento para esse tipo de proposição estética, pois o objetivo é fazer com que a bola nunca caia. Quais são as estratégias de passar a bola? Quais são as formas fantásticas, as acrobacias que os estudantes realizam para receber a bola e impedir a sua queda ao chão? Todos esses procedimentos, observados e praticados fazem com que o jogo se retroalimente, gerando novas possibilidades, desenhos de cena, de relação, de piadas, num moto contínuo, que é prazeroso de ver e de brincar. Instigando no público, o desejo de querer brincar também e com isso, atingindo um dos objetivos traçado por João Artigos para a atuação do palhaço: trazer a plateia para a cena, afetá-la, modificá-la para depois entregá-la ao seu lugar de assistente.

Durante o processo de estudo dos números dos palhaços pesquisados, como por exemplo “O Balão” de Richard Rigueti, voltamos ao entendimento da dinâmica do jogo do frescobol. Para este estudo, troquei as raquetes e as bolas pelos balões de gás. Além de, monetariamente, mais barato e mais leves de carregar, a diminuição da velocidade na troca dos passes permitiu aos estudantes colarem os exercícios de triangulação e do poder sensual a cada momento de recepção e de envio da bola.

temperamento humano: o medo, a alegria, a raiva, o orgulho, a compaixão, a indiferença e outros sentimentos que atormentam a intriga, exigindo o controle psicológico dos adversários num jogo de estratégia, em que as peças a serem movimentadas são as partes do próprio corpo. Os capoeiristas devem harmonizar o clima do jogo com o momento da roda, ou seja, jogar de acordo com o toque e o retorno que está sendo tocado pela orquestra, com o sentimento dos versos que estão sendo entoados pelo puxador e pelo côro. Fonte: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/esportes/capoeira-angola> Acesso 28 dez 2017

⁵⁴ O jongo ou caxambu é uma dança de origem dos negros bantos que escravizados trabalharam nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, no interior dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. É uma dança de roda e de umbigada. Um casal de cada vez dirige-se para o centro da roda girando em sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. De vez em quando, aproximam-se e fazem a menção de uma umbigada. A umbigada no jongo é de longe. Os casais, um de cada vez, vão se revezando numa disputa de força, ginga e agilidade. Durante a dança, o casal trava uma comunicação pelo olhar que vai determinando o deslocamento pela roda e o momento da umbigada. Fonte: <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo-no-brasil/> Acesso 26 dez 2017

2.5.3. Os exercícios para brincar como palhaço de rua

Nessa leva de exercícios estão as práticas para apresentar e experimentar os procedimentos técnicos para a atuação como palhaço de rua.

Por que a gente ri?

Inicialmente, esses exercícios, serviram para explicar as teorias sobre o riso que permearam essa pesquisa: O riso, como forma de julgamento social daqueles que não se adaptaram aos novos modos de vida, defendido pelo filósofo Henri Bergson (2001) em seu livro “O Riso” e ; a teoria da economia da despesa psíquica pela quebra das expectativas desenvolvida por Sigmund Freud.

Ao fim das reflexões sobre o curso, entendi que o exercício do “Pique Monstro”, inicialmente colocado para o riso proveniente do brincar, pode ser relacionado à formulação de Mikhail Bakhtin sobre o riso carnavalesco, sem julgamentos mas como uma afirmação do extra-cotidiano criado pelo jogo, pelo brincar, pela prática da re-significação.

O SENHOR DISSE

O professor pede para que os estudantes caminhem pelo espaço, preocupando-se em não realizar rotas regulares e nem circulares e que ocupem os espaços de forma equilibrada.

De início, o professor exige, num tom autoritário galhofeiro, que todas as respostas as suas perguntas sejam sucedidas pelo chamamento “senhor” destinado a ele.

Enquanto os estudantes caminham, o professor explica as regras do jogo. O professor dará algumas ordens. As ordens que forem antecedidas pela expressão “o senhor disse” deverão ser cumpridas. Aquelas que não forem antecedidas pela expressão, não devem ser executadas. Caso as sejam, os estudantes receberão as seguintes punições: shampoo de ovo (o cabelo deverá ser remexido pelo professor); massagem tailandesa (uma pequena massagem nos ombros e no pescoço) e; uma palmada no “forévis”⁵⁵ (uma palmada de leve nas nádegas) – recomendo o uso de um bastão inflável desses utilizados pelas torcidas em ginásios quando abrigam partidas de vôlei.

⁵⁵ Forévis – gíria criada pelo palhaço Antônio Carlos Bernardes, o Mussum, para referir-se às nádegas.

Segundo Henri Bergson em “O Riso” (2001), o riso é insensível. O riso não tem condescendência. Nós rimos porque alguém tropeçou e caiu. Nós rimos porque alguém errou. Nós rimos porque temos prazer em uma relação de poder. Há no riso uma superioridade que nasce entre o contraste de visões de mundo, entre as oposições de certo ou errado, daí o riso também pelo erro. Daqueles que souberam se adaptar às mudanças aos movimentos da vida sobre aqueles que se mostraram inflexíveis, estáticos e por isso, alvo do riso.

O exercício “O senhor disse” foi aprendido nas oficinas de João Artigos. Através do jogo, simula as relações de trabalhos que existiam nos circos antigos e nas relações entre os mestres e aprendizes no sistema de corporações de ofício, a partir do modelo do “Monsieur Loyal”.

João Artigos suaviza a opressão do “senhor disse” pelas brincadeiras nas punições (a massagem, o desarranjo do cabelo, a leve palmada nas nádegas) e atuando de forma debochada como se fosse realmente uma autoridade, reclamando, comentando, expondo os erros dos estudantes, chamados de “paspalhos e paspalhas”, exigindo ser chamado de senhor, mas também se referindo aos estudantes formalmente.

O riso, nessa dinâmica, acontece, não apenas quando alguém erra mas, quando se forma a fila para que sejam aplicadas as punições. Ou quando os “paspalhos” tentam esconder seus erros e se denunciam ou são denunciados pelos próprios colegas ou quando o professor – sabendo do erro do estudante – abre um inquérito para saber se o referido estudante errou ou não. Há também o riso a partir daqueles que não se conformam com as reincidências nos erros.

O JOGO DO GATO E DO CACHORRO

Os estudantes são dispostos em uma roda.

O professor solicita dois voluntários que terão os seus olhos vendados. Os dois estudantes recebem apitos com sonoridades diferentes. (Na ausência deles, o professor deve pedir que imitem os animais que escolheram)

Os estudantes são colocados em quatro apoios. Aos demais na roda, o professor pede silêncio e que orientem e protejam, quando necessário, os colegas vendados quando estiverem saindo da roda.

Aos estudantes vendados é dada a seguinte orientação: aquele que faz o gato deve soprar o seu apito ou miar em intervalos. O que faz o cachorro, também em intervalos,

deve soprar o seu apito ou latir.

O jogo termina quando o cachorro consegue pegar o gato.

Esse exercício foi aprendido durante a oficina do palhaço Pepe Nuñez⁵⁶, espanhol, radicado no Brasil que também foi um dos mestres da ESLIPA, na turma de 2012. Segundo Freud, o riso é um espasmo causado pelo funcionamento do nosso cérebro que desenvolve o raciocínio por meio do encadeamento de ações e padrões reconhecidos. Quando o resultado é algo da ordem do inesperado, quebrando as expectativas, toda a energia reservada pelo cérebro para entender aquelas ações é liberada causando o riso. (1977, p.170-171)

Esse exercício possibilita a geração de uma expectativa de quando o gato será pego pelo cachorro. Os risos vêm da quebra da expectativa por meios acidentais que acabam realizando um desfecho diferente do esperado.

O já citado exercício do “pique monstro” consta também nessa seção sobre as razões do riso. Ele foi criado, a partir do exercício “Desfile de Animais Exóticos” de João Carlos Artigos, a partir de uma necessidade de melhor gerir o tempo diante de um grande número de estudantes.

Foi utilizado como exemplo do riso derivado de uma brincadeira em que todos serão ou estão na iminência de se transformarem em monstros, re-significando os seus corpos, construindo o extracotidiano. Em que todos rirão e serão alvos do riso sem julgamentos, como defende Mikhail Bakhtin para o riso sob a percepção carnavalesca.

2.5.4. Compreendendo sem medo que o meu corpo pode ser um brinquedo.

O palhaço de rua tem apenas o seu corpo como instrumento de trabalho. Ele cria, organiza e realiza as suas ações a partir do conceito de brincar. De se vincular, se conectar ao seu corpo, ao seu figurino, ao ambiente, ao público e estabelecer relações pela ótica do extracotidiano e com isso, realizar as brincadeiras e produzir o riso. Esse riso também é constituído pela forma como organiza as suas ações como a sua suspensão e a criação de expectativas que se quebram.

⁵⁶ Pepe Nuñez é um palhaço espanhol estabelecido no Brasil, em Santa Catarina. Está à frente da Escola de Palhaços da Companhia Circo de Dona Bilica.

Para poder brincar com o seu corpo, dar a ele um uso extracotidiano e gerar o riso alguns exercícios de consciência corporal tiveram como objetivo o entendimento do corpo como potência. Fosse para a criação do estado de liberdade para brincar como palhaço. Fosse como instrumental para as ações e reações extracotidianas como o exagero, a imitação, as quedas, as danças.

Os exercícios contidos nessa sessão têm como objetivo criar a consciência sobre as potências do corpo do estudante para brincar em liberdade como palhaço e produzir o riso.

O OLHAR COM CURIOSIDADE

O professor pede para que todos se deitem e fechem os olhos. Orienta que os corpos fiquem esticados e colados ao chão. Que os braços estejam paralelos e ao longo do corpo. Pede para que percebam o peso do corpo no chão, as dores. Solicita que respirem com tranquilidade e com a atenção na expiração e na inspiração.

Quando os estudantes estiverem concentrados, com uma respiração tranqüila, o professor solicita que cada um ao seu tempo, espreguice e dê uma grande bocejada.

Após esse espreguiçamento, o professor pede para que cada um procure entrar numa posição fetal mas com um alerta: a que seja mais cômoda ao estudante.

O professor tece algumas considerações fazendo analogia a essa posição com a nossa condição de feto enquanto éramos gestados. Fala que ali tínhamos tudo: água, comida, calor. Em alguns casos, o afeto da mãe. E que passamos quase dez meses nessa situação. Que a vida se apresentava para a gente dessa maneira. Mas que de uma hora para a outra, a vida muda e a gente sai do útero, que até então era o nosso mundo, e ,viemos para um novo, outro e desconhecido.

Quando chegar ao final dessa fábula, o professor solicita que os estudantes, cada um ao seu tempo, abram os olhos e recebam a luz da sala de aula.

Alerta que, se quiserem, os estudantes podem se proteger da luz, fechando os olhos novamente ou retornarem para a posição fetal.

O professor alerta para que os estudantes trabalhem com a necessidade. Se não tiverem, não façam.

Para aqueles que abriram os olhos, o professor pede para que mantenham o seu olhar onde a posição lhe permite e que observem com curiosidade a partir desse campo de visão. Em seguida a essas orientações, lança as perguntas: O que você vê? O que você

acha o que é? Tenha a curiosidade de saber que lugar é esse, afinal, antes, tudo era escuro. Olhe com curiosidade.

O professor, depois de alguns minutos, pede que, lentamente, os estudantes saiam da posição fetal. Cada um ao seu tempo. Que espreguicem, caso tenham a necessidade. E que ao espreguiçarem-se, observem o que esse novo campo de visão lhe permite observar. Novamente, o professor faz o alerta para o olhar com curiosidade, com interesse.

Após mais alguns minutos, o professor, pede, que os estudantes, lentamente, e cada um ao seu tempo, busquem se sentar fazendo uso das possibilidades de apoios e que, na execução desse movimento, também vejam o que o seu campo de visão lhe permite observar com curiosidade.

Com todos sentados, o professor pede que observem que possuem uma mão. Alerta que não é para representar, fingir que descobriu a mão. Pede para que olhem uma das mãos com curiosidade, que procurem saber sobre ela. E depois que façam o mesmo com os braços, a barriga, as pernas, os pés, os dedos dos pés. Toda essa observação deve ser com a curiosidade. Com uma procura por saber o que eles podem fazer. Como se tudo fosse novo.

Tudo deve ser feito com muita calma e paciência. O professor também deve se ater a isso. É uma atividade demorada.

Ao terminar o roteiro de partes do corpo a serem observadas, o professor pede para que os estudantes passem para o plano médio e lentamente levantem-se e observem como são de pé. Como ficam dispostos os pés, os joelhos, a barriga, os braços.

Quando todos já se analisaram como são em pé, o professor solicita que caminhem pelo espaço. Alerta que esse exercício é pessoal, para o conhecimento do seu corpo. É um trabalho individualizado, em que o foco deve ser em si e não no outro. Portanto, pede para que evitem as trocas de olhares, os cumprimentos. O foco é em si.

Durante a caminhada, o professor pede para que os estudantes observem como é a sua caminhada. Lança perguntas relativas ao corpo do estudante quando alterado pela caminhada. Por exemplo: O que balança no seu corpo enquanto caminha? A cabeça? O queixo? O quadril? Os braços? Os ombros? E os seus joelhos? Eles flexionam? Qual é o primeiro ponto de apoio no pé? A sola do seu pé é toda utilizada enquanto a caminhada é realizada? Alerta que é a continuação do exercício do olhar com curiosidade.

O professor alerta que ao dar o comando de STOP todos devem parar. Dá o comando.

Caso a sala tenha uma parede espelhada, pede para que todos se posicionem frente ao espelho. Caso não, pede para que peguem os seus espelhos. É importante que na aula anterior a essa dinâmica esse material seja solicitado.

Quando todos estiverem diante de um espelho, o professor solicita que vejam o rosto. E apresenta um roteiro de perguntas para que o olhar com curiosidade seja realizado:

Como ele é? Ele possui algum sinal marcante? Alguma cicatriz? Como é o seu nariz? Sua boca? Sua orelha? Como é o seu sorriso? Como é o seu cabelo? Como são os seus lábios? Como são os seus olhos? Como eles ficam quando você pisca? Você consegue mexer com o nariz? Para que direções? Como o movimento de inspiração ou de expiração altera o seu nariz? E suas bochechas?

Esse roteiro de perguntas é baseado na pesquisa sobre as possibilidades de movimentos que cada parte do rosto pode realizar e as alterações na máscara facial que podem ocorrer. Como são inúmeras, o professor poderá sugerir as mais variadas possíveis.

O exercício pode e deve ser continuado, expandido para a construção do olhar com curiosidade para as outras pessoas e para o espaço.

Esse exercício foi apreendido das dinâmicas de Luiz Carlos Vasconcellos, quando ministrou sua oficina na Escola Livre de Palhaços em 2012. Ele é preparatório para a prática do passeio dos palhaços.

Na ocasião do curso e pela reflexão da pesquisa, desmembrei-a para referendar a ideia do brincar na atuação do palhaço. A conexão, ou o conhecimento sobre o corpo (tal qual fez Richard Riguetti a partir dos princípios da metodologia Klauss e Angel Vianna), no vínculo que se estabelece com o corpo, com o espaço e com as pessoas pelo conhecimento a fim de criar usos extracotidianos.

A dinâmica passou a se orientar pelo conceito de “objetos e fases transicionais” de D.W. Winnicott. Olhar, pesquisar o corpo, o espaço, as pessoas com curiosidade permitem a descoberta e a criação de outros usos diferindo-se da lógica cotidiana imposta pelo mundo objetivo. Permite a exposição da subjetividade (que tanto caracteriza o palhaço) sobre o mundo objetivo pela prática da re-significação característica do riso a partir da lógica carnavalesca.

Nesse sentido, utilizei com os estudantes os vocábulos “presente” e “brinquedo” também para dar exemplos materiais de que o olhar com curiosidade e a abertura da escuta podem apreender (o presente) e o que a prática antropofágica, o exercício da

lógica fantástica e o engajamento de cada artista com um tipo de riso pode produzir na sua relação consigo e com o mundo (os brinquedos).

Nesse exercício há um risco, alertado por Luiz Carlos, dos estudantes tentarem desenvolver a criação do personagem do recém-nascido. Por isso, o professor deve atentá-los para a habilidade a ser desenvolvida: o olhar com curiosidade, com o interesse.

A analogia em relação ao parto, ao recém-nascido, é para demonstrar a qualidade desse olhar que vem de uma necessidade de saber pois tudo o que se apresenta (o seu corpo e seus movimentos, e, nas outras partes do exercício, o espaço e as pessoas) é uma novidade para essa pessoa, é um mundo novo. É a busca desse olhar com curiosidade, o objetivo do exercício. Nesse caso, para poder criar outros sentidos e usos do corpo e do mundo objetivo.

Depois, Luiz Carlos aconselha os estudantes a expandirem esse conceito do olhar com curiosidade para tudo o que o cerca. Alerta que a proposta ao saírem para a rua seja essa e não de apresentar uma cena, um número e uma habilidade.

Esse olhar com curiosidade para o mundo e as reações resultantes dessa postura já constituirão, por si, um jogo que poderá resultar em ações que gerem o riso.

O QUE EU TENHO DE ESPECIAL – DE MAIS LEGAL!

O professor pede para que, ao seu sinal, os estudantes caminhem pelo espaço.

Relata que, a partir desse exercício, eles se voltarão para fora. E que tudo que receberem deve ser encarado como presentes e acolhidos com generosidade.

Nesse momento, o professor deve fazer o uso do conceito de generosidade como o de aceitação do que lhe é dado por outros, sem censura, sem juízo. Que devem acolher o que irão receber para transformar em potência e brinquedo.

O professor deve alertar a turma para, na caminhada, não realizarem rotas circulares e regulares e manterem a preocupação com a ocupação do espaço.

Pede para que ao passarem uns pelos outros que cumprimentem-se apenas com o olhar.

O professor anuncia que, ao comando de STOP, os estudantes deverão parar e procurar um olhar que os acolha. Dá o comando. E espera que os olhares se encontrem.

Quando se certificar que os olhares se encontraram, o professor comunica que ao comando de CAMINHEM, os estudantes deverão ir ao encontro do olhar que os acolheu para um grande e forte abraço. Dá o comando de CAMINHEM.

Quando todos os pares terminarem os seus abraços, o professor anuncia que essa será a dupla de trabalho para esse exercício.

O professor pede aos pares que caminhem juntos e negociem pela conexão que estabeleceram, sem fala, apenas com o olhar e a percepção do movimento do corpo do outro, um lugar na sala para trabalharem.

Depois de escolhido o lugar que sigam na sua direção. O professor avisa que ao comando de STOP, a dupla deverá parar. Um de frente para o outro.

Solicita que um por dupla levante o braço e determina que quem levantou o braço será o amigo A e quem não levantou, o amigo B.

O professor deverá lembrar aos estudantes do que observaram no seu corpo seja quando estavam sentados ou em pé.

O professor pede ao amigo A que escolha uma parte do seu corpo que julgue muito especial, a mais legal e a aponte, sem fala, mostrando para o amigo B. O professor deve ratificar sobre o pedido, exigindo que a parte seja apontada (e não falada) com convicção, porque ela é a parte mais legal, mais especial, mais bacana do seu corpo e merece ser apresentada.

É importante o uso das palavras “especial” e “mais legal” para qualificar a parte do corpo escolhida. Pois ela deve ser apontada com convicção e ser entendida como uma potência pelo estudante.

Sem fazer o uso da fala, o estudante deverá mostrar as habilidades e o que a sua “parte mais legal” é capaz de realizar.

Depois, será o amigo B a realizar essa escolha e apontá-la.

Após todos escolherem e apontarem, chega a vez da dupla apresentar para os demais a parte especial ou mais legal do corpo do colega. Para essa apresentação, o professor dá a seguinte orientação:

Os estudantes deverão criar um clima de apresentação de algo muito especial para em seguida falar: A PARTE MAIS LEGAL, ESPECIAL DE (Cita o nome do amigo) É... e aponta, sem falar qual é.

O amigo que teve a sua parte especial apresentada vai realçá-la para a platéia, podendo interagir com o amigo apresentador, realizando ações que demonstrem as habilidades que desenvolveu com a parte do corpo apontada. Enquanto isso, o amigo apresentador vai criar na hora um discurso mostrando porque aquela parte é muito especial.

Depois a apresentação se inverte. Quem apresentou vira apresentado e quem foi

apresentado se torna o apresentador.

O professor deve perguntar se os demais acreditam que aquelas partes são as especiais de ambos os corpos.

Ao fim das apresentações, o professor ordena que as duplas caminhem ainda juntas, pelo espaço. Alerta que, ao comando de STOP, elas deverão parar e trocar um grande e afetuoso abraço e dizer um para o outro: “Gostei de trabalhar com você!” Ao final da frase, devem se separar e esperar o comando de CAMINHEM.

O professor dá o comando de STOP. Espera pelas despedidas e dá o comando de CAMINHEM. Enquanto os estudantes estão caminhando, o professor brinca dizendo que bateu uma saudade e que todos devem procurar, pelo olhar, onde está o seu amigo pois ao comando de ABRAÇAR, eles deverão ir na direção dele e dar o último e derradeiro abraço.

O professor dá o comando de ABRAÇAR e durante os abraços avisa que ao comando de CAMINHEM, os estudantes deverão se despedir e caminhar. (O professor pode repetir quantas vezes achar necessário essa parte da saudade).

O QUE O MEU AMIGO TEM DE ESPECIAL. DE MAIS LEGAL!

O professor deve adotar os mesmos procedimentos e roteiros do exercício anterior até a parte em que as duplas são formadas e se determine quem é o amigo A e quem é o amigo B. É importante que novas duplas sejam formadas. O professor deve estar atento a isso.

O professor pede para que as duplas se observem com curiosidade e escolham qual é a parte do corpo do amigo que é a mais legal, a mais especial.

Depois que todas as duplas fizerem as suas escolhas, começa a apresentação seguindo o mesmo procedimento do exercício anterior.

Ao fim das apresentações, as mesmas orientações quanto aos abraços e despedidas do exercício anterior deverão ser comunicadas pelo professor.

Os dois últimos exercícios são da lavra da prática do palhaço relacional exercida por Olivier Hugues Terrault⁵⁷. Foram recolhidas quando ele ministrou sua oficina para os residentes do “Polo Carioca de Circo – Grupo Off-Sina 2016”.

⁵⁷ Olivier Hugues Terrault é um palhaço canadense. Radicado no Brasil, desenvolve um trabalho, denominado por ele, de palhaço relacional aplicado em hospitais e asilos. Nessa modalidade, a cena do

O palhaço de rua, a princípio, tem apenas o seu corpo como um instrumento de trabalho. Ter o conhecimento do que em seu corpo pode ser o foco das atenções e brincar com isso é uma das habilidades a ser desenvolvida.

A ideia aqui é trabalhar as potências do corpo, não só no campo das habilidades (do que esse corpo pode fazer) mas também da plasticidade que esse corpo oferece e como isso pode ajudar o atuante para alcançar o riso.

Dentro dessa perspectiva de proposta para a atuação do palhaço de rua, o corpo e seus aspectos “mais legais”, “especiais”, “chamativos” são tomados como brinquedos pelo palhaço, para que ao brincar, crie usos extracotidianos e com isso, cause o riso.

Outro conceito trabalhado nesse exercício e que será aprofundado nos posteriores é a ideia de foco.

Quando está na companhia de outro atuante, seja um palhaço ou alguém da plateia, o procedimento é dar o foco à ação do outro, observando-a. Com isso, há a condução do olhar da plateia para o companheiro de cena. Não existe, na cena do palhaço de rua, quando coletiva, a concomitância das ações. Quem está realizando algo, realiza. Quem não está, dá o foco para quem está fazendo algo.

EU PERTENÇO AO GRUPO

O professor solicita que os estudantes caminhem pelo espaço com a preocupação de ocupá-lo de forma equilibrada. Pede para que se olhem, se cumprimentem, mas sem falas.

Orienta que vai falar “que parem aqueles que pertencem ao grupo dos...” e os que se sentirem membros desse grupo devem parar.

Esse é um exercício presente nas oficinas de João Carlos Artigos. Também serve para o autoconhecimento e a exposição de alguns dos predicados assumidos pelos estudantes. Os predicados a serem eleitos pelo professor variam de acordo com cada responsável pela oficina. A ideia aqui, e isso precisa ficar bem claro, de acordo com a proposta metodológica desse curso, é o atuante ter consciência de algumas de suas características físicas, comportamentais para usá-las como o seu brinquedo para o jogo cênico e para a obtenção do riso. O professor deve deixar bem claro esse

palhaço é a relação que ele estabelece com cada pessoa presente nesses locais. Está à frente da companhia “Teatro do Sopro”.

posicionamento que a escolha do brinquedo, sua exposição é um aspecto que constitui o trabalho poético de cada um. E que isso é intransferível e inalienável.

2.5.5. Para criar e acionar, sem medo, o meu corpo/brinquedo.

Os exercícios a seguir têm como objetivos a criação de um corpo-extra cotidiano (o corpo/brinquedo) que sirva de trampolim para o estudante brincar de palhaço e o uso desse corpo em procedimentos usuais nas atuações dos palhaços de rua como a imitação, o exagero, as quedas e as clagues.

A APROPRIAÇÃO E COLAGEM DOS ANDARES PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO/BRINQUEDO

PRIMEIRA PARTE

O professor solicita que os estudantes caminhem normalmente pela sala de ensaio. Pede para que nessa caminhada observem os colegas, cumprimente-os apenas com o olhar e um gesto. E observem também esse cumprimento. Destaca que não há falas nesse ato de cumprimentar.

O professor pede para que observem o seu andar, perguntando-os:

Como é o seu andar? Como se dispõem os seus braços durante a sua caminhada? Eles balançam? De que forma balançam? Como é a sua passada? Como você pisa no chão? Quem pisa primeiro: o calcanhar, os dedos, a planta do pé? Quando você caminha, como se movimenta o seu quadril? E os seus ombros? A cabeça se mexe também? Como se dá o movimento dos joelhos?

Após um tempo dado para que os estudantes possam pensar, observar as respostas que encontraram para esse roteiro de perguntas, o professor solicita que aumentem a velocidade da caminhada. O professor deve fazer isso gradativamente, até que os estudantes comecem a correr.

Depois anuncia que ao comando de STOP, os estudantes deverão parar e retomar a uma respiração pausada, desacelerada.

Quando todos estiverem com a sua respiração pausada, o professor solicita que caminhem normalmente. E que a partir das observações que fizeram sobre as suas caminhadas, passem a brincar com ela após os comandos que dará. Entre um comando e

outro, o professor pede para que retomem a sua caminhada normal. Sugiro que testem velocidades para cada uma das caminhadas.

Os comandos para brincar com o andar:

- 1) Exagere o seu andar. Lembre como é a sua caminhada e a exagere. É o seu braço que se movimenta mais? É o seu quadril? São os seus joelhos que flexionam muito ou de menos? É a sua pisada?
- 2) Agora ande com o esse seu andar cotidiano, sem exagero, nas pontas dos pés;
- 3) Agora, com os lados dos pés;
- 4) Agora com o calcanhar... Alternar a velocidade;

SEGUNDA PARTE

O professor pede aos estudantes que andem normalmente, pausando a respiração.

Depois de alguns minutos, solicita que os estudantes ampliem os seus olhares passando a observar a caminhada dos seus colegas seguindo como roteiro para observação o mesmo adotado para compreender o seu andar. Aqui, o professor pode retomá-lo para ajudar os estudantes.

Depois desse período de observação, o professor orienta-os a escolher o andar de um “primeiro” colega e que tente imitá-lo.

Quando todos já parecerem imitar o andar escolhido, o professor solicita que brinquem com esse andar a partir do roteiro apresentado anteriormente.

Nesta segunda parte, o professor deve pedir que os estudantes escolham dois, no máximo, três andares.

Ao fim das brincadeiras com dois ou três andares escolhidos, o professor anuncia que os estudantes possuem novos presentes, novos brinquedos. Pede que pensem em tudo o que ganharam nessa dinâmica (na consciência do seu andar e dos outros – quando os imitou - e nas disposições corporais que surgiram quando brincou com o seu andar, nas variadas velocidades, nas variadas posições do seu pé, no exagero) e que tomem isso como um brinquedo. Manipulando-os da maneira que desejarem e criarem para construir um novo andar.

O professor pede para que andem com esse novo caminhar.

O professor, depois de observar os novos andares, pede que os estudantes alternem esse andar com o seu, o usado no cotidiano. Também pede para que testem essa caminhada em diversas velocidades. Quando estiverem correndo, dá o comando de STOP para que retomem uma respiração mais pausada.

Depois, o professor solicita que testem esse novo andar com as disposições dos pés apresentadas nas partes anteriores do exercício.

Esse exercício é praticado na oficina de Yeda Dantas. Antes de limitar-se à construção de um arquétipo a partir da disposição corporal, o exercício objetiva a quebra do corpo cotidiano do atuante para que esse tenha a liberdade e possa assumir outras disposições e usos.

Esse corpo/brinquedo, pela consciência de si, pela ampliação do olhar e conseqüentemente a imitação, a apropriação e a re-significação de outros andares, constrói uma disposição corporal que serve de trampolim para o palhaço brincar.

ACIONANDO O MEU CORPO/BRINQUEDO PARA BRINCAR SEM MEDO

O YUPI!!!

Dispostos em roda, os estudantes são orientados a fecharem os olhos, a respirarem pausadamente, concentrando-se em inspirar e expirar.

Quando todos estiverem concentrados, o professor pede para que lembrem-se de um gesto, de uma expressão facial, do tipo de caminhada que criaram para se colocarem no corpo/brinquedo e no estado de brincadeira.

O professor solicita que quando todos lembrarem como é o seu corpo para a brincadeira balancem a cabeça com um gesto de afirmativo e que se concentrem nessa imagem desse corpo.

Avisa que fará uma contagem até três e que ao finalizá-la, todos deverão dar o salto mais alto que puderem gritando a palavra YUPI.

Esse exercício está no repertório de Richard Rigueti e foi criado nas dinâmicas de Ângela de Castro. Em suas oficinas, Richard apresenta uma extensão dele que chamaremos de “como eu aciono o meu palhaço”.

ACIONANDO O MEU CORPO/BRINQUEDO PARA BRINCAR SEM MEDO

COMO EU ACIONO O MEU PALHAÇO

Após o Yupi, cada palhaço vem ao centro da roda e apresenta um gesto, uma

caminhada, uma expressão facial que o ajuda a acionar fisicamente o seu estado, o seu corpo para a brincar como palhaço.

Todos observam e depois, ao comando do professor, imitam o colega do centro da roda, mas a partir do seu corpo, do seu estado para a brincadeira.

Inspirada no “Yupi”, também de sua experiência com Ângela de Castro, Yeda Dantas criou o exercício chamado de “GOL”.

ACIONANDO O MEU CORPO/BRINQUEDO PARA BRINCAR SEM MEDO

O GOL

Os estudantes formam uma fila em um canto da sala.

O professor orienta que eles devem traçar uma diagonal desse canto ao oposto.

O professor diz que no canto oposto há uma televisão exibindo uma partida de futebol.

Relata que a partida é tensa.

Ordena que o estudante caminhe na direção da televisão. Essa caminhada deve ser nesse estado de tensão e expectativa gerados pela torcida e que vai crescendo gradativamente conforme o estudante vai se aproximando do meio da trajetória.

Quando os estudantes chegarem no meio da trajetória, essa tensão culmina na explosão do grito de gol, sucedido por uma reação corporal do estudante pois fora o seu time de coração que marcara o tento. Essa comemoração deverá acontecer na segunda metade da trajetória da diagonal traçada.

Yeda Dantas, dentro da sua militância a favor da cultura popular brasileira (seja ela a tradicional ou a pop, ligada à cultura de massa), compara o estado de liberdade e de alegria do palhaço ao grito de emoção provocado pelo gol do time de coração de cada um, liberando o corpo das tensões, censuras abrindo a porta para a alegria e o riso.

Em suas oficinas, sugere que uma forma de acionar o corpo para a brincadeira é o atuante escolher um lugar, antes da sua atuação, para realizar o exercício do gol.

Riguetti também dá dicas aos estudantes para acionar o estado do palhaço para a brincadeira antes da atuação. Além do YUPI, Richard ensina o exercício intitulado “OITO” que deve ser feito coletivamente.

ACIONANDO O MEU CORPO/BRINQUEDO PARA BRINCAR SEM MEDO

OITO

Os estudantes são dispostos em roda.

O exercício consiste em realizar contagens em 8, 6, 4, 2 e 1 tempos, levando à frente, com socos, em direção ao centro da roda, primeiro, o braço direito com o punho fechado. Depois, o braço esquerdo com o punho também fechado. Terminados os braços, com pequenos chutes a perna direita e a perna esquerda.

A contagem deve ser feita em voz alta e em uníssono.

2.5.6. Brincando sem medo com o meu corpo/brinquedo

O JOGO DA IMITAÇÃO

Os estudantes são colocados em uma fileira em um dos cantos da sala de ensaio.

Por vez, um estudante caminha normalmente traçando uma diagonal entre um canto e outro da sala.

Os demais, que estão na fila, deverão observar essa caminhada.

Um a um devem imitar essa caminhada.

Quando todos já tiverem desfilado e sido imitados, o professor pedirá para que se realize um novo desfile, só que agora, os estudantes devem exagerar na imitação.

O professor pode sugerir outro desfile e sua imitação: o com o andar construído no exercício “para a construção do corpo/brinquedo”.

Esse é um exercício presente nas oficinas de Richard Riguetti. Agora, diante da consciência que adquire do seu corpo, o estudante deve ampliar esse olhar para o corpo de outros. Para usar as suas potências imitando esse outro. Liberando o seu corpo da sua disposição cotidiana e o acionando para a brincadeira.

AS QUEDAS

O professor solicita que os estudantes caminhem pelo espaço da sala de aula.

Avisa que ao seu comando, deverão cair. E que ao comando de LEVANTE, eles levantarão e retomarão a caminhada.

Com o tempo, o professor ordena velocidades diferentes de caminhada assim como os

intervalos entre uma queda e outra.

Começa a falar sobre a lógica fantástica, ou seja, orienta os a criarem formas diferentes de cair. Que experimentem essas formas.

Esse exercício pode ser feito tanto com a caminhada cotidiana do estudante quanto com a criada por ele nos exercícios sobre o corpo/brinquedo.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

O professor avisa que, além de pesquisarem formas diferentes para as quedas, os estudantes deverão criar formas diferentes para se levantarem.

SEGUNDA VARIAÇÃO

O professor avisa que as quedas deverão acontecer em contagens de 8,6,4,2,1 tempos e que os estudantes continuem a criar formas diferentes de caírem ao chão.

TERCEIRA VARIAÇÃO

Além das quedas acontecerem nas contagens de tempos apresentadas, nessa variação, os estudantes deverão se preocupar também em procurar formas para se levantarem.

QUARTA VARIAÇÃO

O professor de posse de alguns instrumentos musicais (Alfaia, surdo, pandeiro, soprano, matraca) faz a marcação dos tempos de quedas e subidas. Quando acontecerem em 8,6,4, 2 tempos, sugiro a matraca. Quando acontecerem em 1 tempo, sugiro o soprano. O surdo, o pandeiro ou a alfaia servem para marcar a queda ao chão.

O professor pode orientar e pedir que um dos estudantes realize essa marcação que acaba resultando em uma sonoplastia.

Os exercícios das quedas acontecem nas oficinas de João Artigos e durante a oficina, eu os misturei com a prática de criar a sonoplastia aprendida com Cristiano Penna, do grupo “Fanfalhaça” de Minas Gerais durante a turma da ESLIPA 2012.

A introdução dos efeitos realizados pelos instrumentos musicais nas pantominas dos palhaços, ocorre, segundo Ermínia Silva (2007, p.113), quando músicos e palhaços começam a conviver cotidianamente nas grandes companhias circenses. Os ensaios, os diálogos proporcionaram que as quedas, os tapas, as flatulências recebessem um colorido com os sons de caixas, bumbos, sopraninos, matracas, apitos e buzinas.

Em suas aulas, Artigos fala em criar diferentes formas de quedas para materializar o conceito de lógica fantástica, afastando o palhaço da ideia de representação mimética da realidade. As formas, os tempos, e o ritmo da queda podem trazer o riso e podem se evidenciar como um jogo, uma brincadeira do palhaço com o

próprio corpo. Ao adicionar a sonoplastia, além de servir de direcionamento para a questão dos tempos e dos ritmos das quedas e levantadas, apresentei-a como uma forma de produção do efeito cômico que a sonoridade pode dar para a cena.

AS CLAQUES

O TAPA

EM DUPLAS E UM DE FRENTE PARA O OUTRO

O professor pede para que os estudantes formem duplas.

Caso a sala de ensaio tenha um espelho, o professor solicita que os movimentos sejam feitos de frente para o espelho.

Alerta que esse exercício será feito de forma didática e mecânica para que o corpo crie uma memória do movimento. Por isso, dividirá em três movimentos a ação do tapa.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Os estudantes ficam lado a lado separados pela distância de dois braços. O primeiro movimento consiste em flexionar levemente o joelho e abrir o braço direito (ou o esquerdo) com a mão espalmada. O tapa precisa ser desferido pelo braço que estiver frontal para a plateia a fim de esconder o rosto do agredido e criar a ilusão de que realmente ocorrerá.

Essa abertura é lenta e desenhada. A mão direita sai da altura do umbigo e volta-se, lentamente, para atrás, desenhando um arco na sua trajetória. O professor deve orientar para que repitam esse movimento várias vezes;

SEGUNDO MOVIMENTO

Depois de uma série de repetições do primeiro movimento, os estudantes deverão trazer o braço à frente como se estivessem dando um tapa em uma pessoa imaginária;

TERCEIRO MOVIMENTO

Os integrantes das duplas são orientados a ficar uns de frente para os outros na distância de um braço. Devem escolher, para seguir as orientações do professor, quem será o estudante A e o estudante B.

Ao estudante A é comunicado que será ele a dar o tapa, realizando o movimento de flexionar o joelho, abrir o braço e depois trazê-lo à frente. É importante destacar que o braço que dará o tapa é aquele que está voltado para a plateia. O estudante A também deverá ser orientado que, ao dar o tapa, a ponta do dedo médio da mão agressora, deverá passar um pouco abaixo do queixo do estudante B, quase que o tangenciando mas nunca

o tocando.

O estudante B é orientado a prestar atenção ao movimento dos joelhos do estudante A. Este é o indicativo para o tapa. Quando a mão “agressora” vier em sua direção, o estudante B deverá virar o rosto acompanhando o movimento desta a mão, criando a ilusão que recebera o tapa. Concomitante a essa virada do rosto, o estudante B, com os braços abaixados, vai bater uma palma, fazendo a sonoplastia do tapa que receberá.

Figura 23 - “Exercício ‘Claque’ – Terceiro Movimento I”



Estudantes Guilherme Esteves e Gabrielly Vianna

Figura 23.1 - “Exercício ‘Claque’ – Terceiro Movimento II”



Estudantes Guilherme Esteves e Gabrielly Vianna

Figura 24 - “Exercício ‘Claque’ – Terceiro Movimento III”



Estudantes Maria Vitória Gouvea e Ricardo Romão

Figura 24.1 - “Exercício ‘Claque’ – Terceiro Movimento IV”



Estudantes Maria Vitória Gouvea e Ricardo Romão

Figura 24.2 “Exercício ‘Claque’ – Terceiro Movimento V”



Estudantes Maria Vitória Gouvea e Ricardo Romão

SEGUNDA VARIAÇÃO – EM DUPLAS, UM DE FRENTE PARA O OUTRO. UM ABAIXA E ALÉM DE NÃO RECEBER, DÁ UM TAPA.

Nessa variação, no terceiro movimento do exercício, ao invés de virar o rosto como se estivesse recebendo o tapa, o estudante B, abaixa-se e deixa a mão do estudante A varar o ar. O estudante A fará dois movimentos, um de ir para dar o tapa e varar o ar e outro

recolhendo o braço.

Quando a mão do estudante A voltar para a posição inicial, o estudante B se levanta e faz o movimento para dar o tapa em A.

TERCEIRA VARIAÇÃO – EM DUPLAS OU TRIOS E DE LADO

Nessa terceira variação, o primeiro movimento pode ser feito com a abertura dos dois braços, como se o estudante A estivesse realizando uma saudação ao público. O mais importante é realizar a pequena flexão do joelho, para que o estudante B perceba que receberá o tapa.

A abertura do braço vai até o último limite, antes de encostar no rosto do estudante B, ou seja, os braços do estudante A ficam abertos até a direção dos seus ombros, pernas, cabeça. Ele não vai para trás.

O estudante B, quando receber “o tapa”, com os braços abaixados, bate uma palma de forma a realizar a sonoplastia da agressão.

Esse exercício também pode ser realizado em trios, em que os componentes devem ficar bem atentos aos movimentos do joelho do estudante A que deverá ficar entre o estudante B e o C.

Em todas as variações, o professor poderá fazer uso, também, de instrumentos musicais para realizar a sonoplastia da cena, convencionando (como acontece no circo) o prato para o tapa e o bumbo (seja do surdo, da alfaia ou do pandeiro) a queda.

A esse exercício pode ser colado também às quedas criadas pelos estudantes durante a dinâmica referida.

Figura 25 - “Exercício ‘Claque em duplas ou trios e de lado I’.



Estudantes: Gabrielly Viana, Laila Aurore, Adelmo Milani.

Figura 25.1 - “Exercício ‘Claque em duplas ou trios e de lado II’.



Estudantes: Gabrielly Viana, Laila Aurore, Adelmo Milani.

Figura 25.2 - “Exercício ‘Claque em duplas ou trios e de lado III’.



Estudantes: Gabrielly Viana, Laila Aurore, Adelmo Milani.

Esses exercícios foram aprendidos durante as oficinas de Luiz Carlos Vasconcellos e Richard Riguetti. Fazem parte de um conteúdo chamado “quedas e cascatas”, expressão referente às quedas e tombos de palhaços.

Ambos artistas-docentes possuem a preocupação de, inicialmente, realizar mecanicamente e marcar cada um dos movimentos para o tapa, para depois realizarem os treinamentos em duplas e a criação de uma pequena cena a partir desses exercícios.

O BAILE I

Os estudantes são dispostos em uma grande roda.

Essa dinâmica pode ser realizada com os estudantes cantando e tocando os seus instrumentos, caso o professor solicite, ou com o som mecânico (nesse caso, recomendo que o professor organize uma lista de canções de gêneros e ritmos bem diversificados).

A dinâmica consiste no canto e na dança em roda, segundo os preceitos de um livre dançar. De acordo com a consciência do corpo enquanto brinquedo, da abertura da escuta e do olhar, dos conceitos de generosidade (de abertura para os estímulos que o ambiente, as canções, os ritmos e os jogos que os colegas de roda propõem), do poder sensual, de apresentar as partes eleitas do corpo como as “mais legais” e brincar com elas durante a dança.

O professor orienta para que os estudantes dancem na e para a roda, atentando o olhar para as pessoas, criando o foco para as suas ações.

Outra orientação é para que fiquem atentos ao fluxo da roda tanto no centro quanto ao seu redor.

Nem todos dançam ao ponto que não haja ninguém nos limites da roda. E nem todos ficam só nas bordas deixando o centro vazio.

O professor pode dar a orientação de que entrem duas ou três pessoas por vez e que dancem, brinquem entre si ou para a roda.

O professor de acordo com a disponibilidade, dos jogos criados e a entrega dos participantes pode parar a cantoria e realizar algumas perguntas a partir do material que cada um apresentou nessa dança.

A dinâmica do “Baile” surgiu de um fracasso. Em uma aula tentei fazer, a exemplo das metodologias “Lecoq” e “Lume” o chamado “picadeiro”, onde os surgem os palhaços através da exposição solitária do atuante frente à plateia dos estudantes.

Nessa dinâmica, o mestre usa da sua experiência, das leituras que fez sobre o desempenho do estudante nas oficinas, para conduzir, pelo constrangimento, o estudante a expor os aspectos risíveis da sua personalidade, da sua vida, da sua história.

Quando tentei isso, por inexperiência, inabilidade o processo além de demorado poderia ter gerado traumas desnecessários. Para se protegerem, e estavam corretos, os estudantes preferiram o caminho da construção de “personagens” a partir da ideia de um ridículo eleito por eles.

Durante a semana refleti sobre o procedimento. Ensejava que eles encontrassem um estado para brincarem de palhaço. E fui voltando ao propósito do curso e da pesquisa.

Pensar os exercícios aplicados para a atuação na rua era um objetivo da pesquisa. Por isso, a primeira coisa da qual lembrei era quanto ao espaço de atuação. O palhaço de rua atua em roda. Essa roda pode ter a variação entre 270 e 360 graus. Lembrei também que o espaço cênico do palhaço de rua não é apenas a roda física, mas aquele construído pela relação que ele estabelece com o público a partir dos conceitos de abertura da escuta, do olhar, do poder sensual do olhar, o foco, da generosidade, do riso carnavalesco para transformar tudo em um brinquedo.

Outra lembrança que me veio foi a comparação feita por Artigos da atuação do palhaço como um jogo de roda, uma brincadeira como a capoeira angola ou o jongo. João defende que o palhaço no jogo, na brincadeira consegue um estado de liberdade, de criação mais orgânica e que denuncia a sua lógica pelas suas ações.

Lembrei, também, que o palhaço de rua está na rua para apresentar um número, realizando um desafio que supera por meio das suas habilidades (ou falta delas) e da sua lógica fantástica, dando soluções extracotidianas para os problemas propostos em sua cena.

Nesse caso, a prática do picadeiro, para exposição de ridículos, não nos servia. Mas a prática da roda em que o palhaço dançando e brincando com o seu corpo, com os seus pares e o público se apresentou como um caminho para a demonstração do que ele sabia fazer.

A ideia das danças em roda proposta por Artigos inspirou a organização de um baile, onde os estudantes dançariam. Vi essa dinâmica inicialmente com Ricardo

Puccetti, quando cursei a oficina “O palhaço e o sentido cômico do corpo”⁵⁸, e depois com a professora Ana Achar no projeto “Palavra de Palhaço”⁵⁹.

Nela, ao som de várias músicas instrumentais, os estudantes dançavam sob a orientação dos professores em relação às partes do corpo de onde deveriam sair os movimentos. Desta residência com Achar também lembrei da “feira de figurinos”, em que os estudantes traziam figurinos, adereços, objetos para serem expostos, trocados, usados durante alguns exercícios, incluindo o do baile.

Dessa lembrança da feira, outra recordação emergiu: a dinâmica da roda de figurinos que vi nos espetáculos de rua do grupo “Tá na rua” e vivenciei durante suas oficinas de formação de atores.

Nessa dinâmica, fantasias, adereços são colocados em roda e os participantes ao som das mais variadas canções de gêneros e ritmos diferentes dançam e brincam. A partir dos estímulos gerados pelas canções, pelos outros atuantes, pelas fantasias e adereços, os atuantes as vestem jogando e para jogarem no centro da roda. Desse jogo são criadas cenas e se faz o teatro proposto por Amir Haddad.

O uso das fantasias e adereços é feito mais pelo diapasão da máscara carnavalesca e não da composição de personagens ou arquétipos. Por esse dispositivo, a máscara que esconde, dá a liberdade para o atuante criar e realizar as suas ações e a organizar as cenas. Segundo o princípio da antropofagia sem devoração e o princípio da lógica carnavalesca que orientou as reflexões dessa pesquisa, a afecção mútua que se realiza, se faz pela relação, pelo jogo, pela brincadeira, de forma momentânea.

O fluxo da movimentação pela dança, pelo canto, pela música, pela roda e pela máscara leva à liberdade de brincar sem a cristalização da cena em personagens, arquétipos, apenas para a realização da brincadeira da ocasião a partir das possibilidades

⁵⁸ “O palhaço e o sentido cômico do corpo” faz parte do elenco de oficinas oferecidas anualmente no mês de fevereiro pelo Grupo de Teatro LUME, de Campinas. Essa oficina, ministrada por Ricardo Puccetti, tem como objetivo permitir ao estudante uma vivência da utilização cômica do corpo, a descoberta do ritmo pessoal e um contato com a lógica do palhaço in <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-de-cursos/repertorio-de-cursos/palhaco-e-o-sentido-comico> Acesso 16 fev. 2018.

⁵⁹ “Palavra de palhaço” foi uma residência artística realizada no Teatro Poeira no Rio de Janeiro entre outubro e novembro de 2014 sob a coordenação de Ana Achar. A residência realizou quatro encontros públicos entre os palhaços tradicionais de circo e palhaços com a formação realizada fora da lona. Promoveu também uma Oficina para palhaço intitulada “Memória de Palhaço”, o fórum “Caminhos da Formação em Palhaçaria”, a exibição de trechos de filmes de palhaços na “Maratona Cine Palhaço” e a apresentação dos espetáculos “WWW. Para freedom” do palhaço Zabobrim (Ésio Magalhães) e “Solos de palhaços” com os palhaços Margarita (Ana Luisa Cardoso), Dudu (Eduardo Andrade) e Provisório (Kadu Garcia) in ACHAR, Ana (coord). **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016. P.18

e das potências do figurino. Na estética do “Tá na Rua”, cada mudança de música gera uma troca de figurino para uma nova brincadeira.

Nesse sentido, a escolha do figurino se encaixaria também no conceito de brincar dando aos atuantes as possibilidades que foram enumeradas na orientação do exercício: o figurino para o mascaramento a fim de dar a segurança e a liberdade para brincar, como acontece com Yeda Dantas e Luiz Carlos Vasconcellos ou; o figurino como peça um jogo, seja para revelar uma comicidade do corpo como faz Richard Rigueti ou para criar truques como acontece com João Artigos;

Dessas experiências, organizei a dinâmica do baile em roda, tal como o jogo da capoeira e do jongo, para que as duplas ou os trios se formassem e dançassem ao centro cobertos e estimulados pelo som de canções populares brasileiras.

Durante as danças, orientava-os em relação às disposições corporais que se derivavam do livre dançar, ao relacionamento com a plateia, a ocupação do espaço da roda, a generosidade para tomar os estímulos que lhes eram lançados como brinquedos.

Já que o palhaço de rua se apresenta em roda para apresentar uma habilidade fantástica, o surgimento desse palhaço se daria, na aula e também em roda, dançando e brincando com os participantes.

A organização desse pensamento, proporcionou a criação da dinâmica a qual denominei de “A Festa”.

A FESTA

A organização segue os mesmos procedimentos de “O Baile I”, só que antes de começar o baile, o professor deve dispor na roda figurinos, adereços os mais variados possíveis.

O professor em aulas anteriores deve solicitar aos estudantes que tragam roupas, adereços, perucas, chapéus sem o julgamento de que estes comporão o seu figurino como palhaço.

Pede para que traga roupas coloridas, com estampas, listras, quadriculadas. É aconselhável que o professor traga também alguns figurinos.

É importante frisar aos estudantes que a roda, já é a cena. O palhaço de rua atua em roda. Então, estar na roda, é já estar atuando, brincando. Seja cantando, dançando, tocando os instrumentos. Ou apresentando a sua poesia, as suas ações, o seu número.

Ao mesmo tempo, como atuante, o estudante tem que estar em prontidão, abrindo a escuta, o olhar, exercendo o poder sensual, praticando a generosidade acolhendo os estímulos que a roda lhe der e, motivados por eles, entrar em cena para dançar e brincar.

Essa recomendação deve ser feita enquanto os estudantes estão circulando pela roda e o professor distribui os figurinos pelo espaço cênico. Outra recomendação é quanto à escolha do figurino. Essa escolha deve se basear pelas possibilidades de jogo que o figurino oferece. Ele vai servir para te mascarar? Ele vai servir para você criar alguma brincadeira pela sua manipulação? Quais são os movimentos que ele pode realizar? Ele te fará maior? Menor? Você quer com ele esconder algo para depois revelar? Quais são brincadeiras possíveis a partir do uso do figurino escolhido? Lembrar que não é para operar com os conceitos de personagem, nem de predicado, mas quais são as potências, quais os brinquedos que podem ser criados com esse figurino. Outra lembrança a ser dita é que o momento é de pesquisa.

O professor deve alertá-los também que o processo de escolha do figurino e o ato de vesti-lo é uma cena. É também uma brincadeira e que ao realizá-la, o estudante deverá usar todos os conceitos que foram abordados sobre a atuação do palhaço de rua: a escuta, o olhar com curiosidade, o foco, a possibilidade de brincar, o corpo/brinquedo e a máscara para trazer a liberdade para brincar.

Depois de escolhidos os figurinos, começa o baile. O professor deve induzi-los a dançar, a apresentar as partes do corpo eleitas como especiais, os andares criados, fazer uso do poder sensual do olhar para dançar com alguém e formar duplas.

O professor deve ficar bastante atento. Não é um exercício que se resolve em poucos minutos e que consegue a adesão de todos. É um processo que deve ser aplicado por várias aulas.

Com os estudantes que apresentarem mais desenvoltura, o professor pode interromper a festa para perguntar sobre eles. Sobre o que sabem fazer, sobre como dançam, se aproximando do exercício do pique monstro quando eram obrigados a explicar sobre os monstros.

Ao final dessa conversa, a roda sugere nomes para esse palhaço brincante que deve ser acatado quando o atuante se sentir à vontade em usá-lo. Depois de batizados, que se retorne ao baile.

Na tentativa de passar algumas das entradas de palhaço como um roteiro a ser seguido, ditei para alguns trios, no decorrer da evolução, uma série de ações baseadas nas entradas circenses para que transformassem em um jogo a ser realizado na roda enquanto cantávamos e dançávamos.

Figura 26 - “Exercício ‘A Festa’ I”



Gabrielly Vianna brincando e dançando a partir da exploração do suspensório.

Figura 26.1 - “Exercício ‘A Festa’ II”



Gabrielly Vianna brincando e dançando a partir da exploração do suspensório.

Figura 26.2 - “Exercício ‘A Festa’ III”



Gabrielly Vianna brincando e dançando a partir da exploração do suspensório.

BRINCANDO COM O OLHAR PARA TRIANGULAR

Cada estudante receberá uma bola de meia.

O estudante deve olhar primeiro para um ponto que vai definir como plateia. Depois deve olhar a bola que está na sua mão, jogá-la ao chão e acompanhar com o olhar a sua trajetória. Quando a bola parar, deve voltar a olhar para a plateia. Depois olha a bola para, novamente, olhar para o ponto que definiu como a plateia. Em seguida, deve ir em direção da bola, olhando para ela. Ao chegar nela, o estudante deve olhar para o público e depois olhar para a bola. A pega. A olha novamente e por fim, deve olhar para o público.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

O estudante, ao invés da bola, realizará esse exercício com uma parte escolhida do seu figurino ou com a parte do corpo que foi apontada como especial ou com um objeto com que vai trabalhar em cena.

O estudante deverá olhar primeiro para um ponto em que definirá como o público. Depois, olhar para o figurino (ou a parte do corpo escolhida ou o objeto) e voltar a olhar para o ponto que definiu sendo o público.

SEGUNDA VARIAÇÃO

O exercício será realizado em dupla e com a bola de meia do exercício original.

Os estudantes determinarão quem será o estudante A e quem será o estudante B.

Os estudantes começam o exercício olhando para o local que determinaram sendo a

plateia. O estudante A está com a bola. O estudante B, que não está com a bola, fica olhando para o parceiro.

O estudante A olha para a bola e depois para o público. Olha para a bola novamente e depois a rola no chão. Enquanto a bola estiver rolando, ambos (estudantes A e B) acompanham a sua trajetória com o olhar.

Quando a bola para de rolar, ambos olham para o que determinaram como local onde está a plateia.

O estudante B, que não estava com a bola, vai em direção à ela para pegá-la. Agora, o estudante A observa o.

O estudante B pega a bola, a olha e depois, olha para o público.

O estudante A continua observando o B que faz rolar a bola. Ambos acompanham o movimento da bola.

Quando a bola para, A e B olham para o público. O estudante A, que estava sem a bola, olha para ela. Em seguida, olha para o público e vai até em direção da bola enquanto o outro assiste, retomando toda a partitura de ações.

TERCEIRA VARIAÇÃO

Triangulação em dupla com ação.

Os dois estudantes olham para a plateia. O estudante A vai na direção do estudante B e faz algo nele. Depois, olha para a plateia e volta para o seu lugar. O estudante B sente o que foi lhe feito. Olha para o local atingido e depois para a plateia. Olha novamente para o local em que foi atingido pelo estudante A, olha para a plateia e vai até o estudante B e faz algo em reação ao que lhe foi feito. Olha para a plateia e volta para o seu lugar.

QUARTA VARIAÇÃO

Triangulação em dupla com objeto. Os estudantes olham para a plateia. O estudante A está com o objeto e realiza alguma ação que é observada pelo estudante B. Ao terminar a ação, o estudante A olha para a plateia assim como o B.

Depois de olhar para a plateia o B pega o objeto do A. Olha para a plateia e realiza alguma ação com o objeto enquanto o A lhe observa. Ao terminar a ação, A e B olham para a plateia e passa a ser a vez do A.

Os exercícios de triangulação dispostos nesse conjunto foram coletados durante as oficinas de Luiz Carlos Vasconcellos, Richard Rigueti e João Carlos Artigos.

O primeiro exercício, que tomei como o original, foi aprendido durante as aulas de Luiz Carlos Vasconcellos. Ele atenta inicialmente para a execução mecânica do

exercício com o uso de uma bola, que para esse curso foi feita de meia, a fim de criar uma memória corporal para o ato da triangulação. É uma estratégia apenas para a introdução do conceito.

Conforme, os estudantes forem dominando a prática, o professor deve alertá-los que durante a triangulação, o olhar deve possuir uma qualidade. Não deve se ater apenas o olhar para a plateia evitando o risco de ser apenas uma marca na cena. Esse olhar triangulado deve estabelecer uma relação verdadeira com a plateia.

Para isso, o professor deve lembrá-los do conceito do poder sensual defendido por Artigos e presente em alguns dos exercícios já abordados aqui.

Richard Riguetti também pratica o exercício da triangulação. Ele orienta que em cena o palhaço deve passar por quatro lugares ou quatro relações. A primeira, o palhaço consigo mesmo. A segunda, o palhaço com a plateia; a terceira, o palhaço com seu figurino; a quarta, o palhaço com um objeto de cena.

Pode haver um quinto lugar ou relação: a do palhaço com o seu companheiro de cena. Esse companheiro de cena pode ser outro palhaço ou alguém da plateia para um número participativo como acontece em sua cena “O Balão”. Nesse sentido, a terceira variação, presente no repertório de exercícios da oficina de João Artigos, serve como um bom treinamento.

Outro conceito que Riguetti apresenta e que deve ser atentado pelo professor é o do foco. O foco é a visão de um objetivo bem definido. É um centro, um ponto de convergência. O palhaço na rua está na mesma luz que os atuantes, diferente do que ocorre no teatro e no circo em que o palco e a iluminação o distingue espacialmente da plateia. Além disso, o palhaço atuando em roda e na rua compete com todo o ambiente urbano que não para, não deixa de ocorrer para que ele atue. Por isso, o olhar do palhaço deve guiar o olhar da plateia.

A triangulação antes de uma marca é uma técnica em que o palhaço estabelece uma relação com a plateia a fim de orientar para aquilo que ele deseja que o público veja.

Outra orientação de Riguetti se refere quando a atuação é realizada em dupla. Os palhaços em dupla não atuam concomitantemente. Na atuação do palhaço quem não está realizando alguma ação deve olhar para o parceiro a fim de colocá-lo no foco. O tempo das ações e as possíveis reações não se desenrolam de forma imediata como acontece na vida real ou nas formas dramáticas que tentam simular a realidade. As ações possuem um tempo marcado conduzido pelo palhaço para que a plateia veja tudo

aquilo que ele quer ver. O mesmo acontecendo com as reações, que podem ser retardadas (acontecerem muito tempo depois), comentadas para causarem o riso.

O jogo de “ação, reação e triangulação” que compõe o que chamamos de terceira variação da técnica de triangulação, está presente nas práticas de João Carlos Artigos. Inspirado nos trabalhos da dupla Stan Laurel e Oliver Hardy, mais conhecidos no Brasil como “O Gordo e o Magro”, Artigos propõe o jogo sem o uso de objetos, mas na relação entre os atuantes. Durante as aulas, João dá a esse exercício o nome de “A engolida”, pois o palhaço ao sofrer uma ação do outro, não reage imediatamente, mas “engole” (suspende a ação para criar a expectativa) a ação que sofreu, triangula para a plateia, respira e só depois reage, agindo sobre o companheiro de cena.

Além da triangulação, do jogo de ação e reação com a suspensão do tempo, João leva os estudantes a praticarem o seu conceito de lógica fantástica e de poder sensual do palhaço.

Sobre a lógica fantástica, é a prática de exercitar a lógica de cada palhaço por meio das suas ações e reações na relação com o companheiro de cena, criando na plateia a expectativa do que será feito pelos atuantes.

O jogo em dupla, permite, também, o desenvolvimento do que Artigos chama de “a inteligência de jogador” num jogo em que não haverá vencedores e que deve se manter sempre em fluxo, como acontece nas partidas de frescobol.

A quarta variação foi testada por mim após o trabalho com os objetos e seus usos extracotidianos durante o estudo do número “O Balão” de Richard Rigueti nas últimas aulas do curso.

2.5.7. Brincando para a Antropofagia e a Prática Carnavalesca do Riso.

A RODA DOS OBJETOS

O professor solicita aos estudantes que tragam objetos que não quebrem.

O professor organiza uma roda com os estudantes e pede para que coloquem os objetos no meio dessa roda. Solicita que todos observem os objetos e que cada um escolha um. Não necessariamente aquele que trouxe.

A partir do poema/canção “As coisas” (ver a letra no Anexo 8) de Arnaldo Antunes e Gilberto Gil, o professor pede para que os estudantes estudem o seu objeto percebendo

que ele tem peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posições, posturas, densidade, valor, profundidade, temperatura, função, contorno, aparência, sentido.

Depois, cada estudante deve recolocar o seu objeto ao centro da roda. Com todos os objetos na roda, um estudante por vez, a partir da sequência que o professor estabelecer e das técnicas de triangulação e foco, vai até o centro da roda pegar o seu objeto, retomar o seu lugar e apresentá-lo aos demais da roda.

Feita essa apresentação, o estudante vai dizer: “Meu objeto é um...”

O complemento dessa fase deverá ser feito através de um uso e significado extracotidiano do objeto seguido da nova nomeação dada a esse objeto por meio da fala também. Esse uso extracotidiano é um uso que não nos acostumamos ver. Por exemplo, um estudante escolhe um funil. Apresenta-o e depois fala “Meu objeto é um chapéu!” E usa o funil como um chapéu.

Depois, esse objeto deverá ser passado aos demais estudantes que deverão adotar o mesmo procedimento, criando e anunciando novos usos extra-cotidianos para os objetos.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

Dos objetos que os estudantes trouxeram, o professor deve escolher um.

O professor explica que agora, o objeto vai passar de mão em mão e cada estudante deverá apresentar um uso extracotidiano para ele, mas sem utilizar a fala só através da ação e manipulação.

Esse objeto deverá realizar o percurso da roda por mais de uma vez. O professor avisa que os usos extracotidianos podem ser repetidos. Que os estudantes podem se apropriar de ideias que já foram usadas na roda.

Depois que o objeto realizou duas vezes o percurso da roda, o professor alerta que a apresentação do uso extra-cotidiano e a passagem, do objeto de mão em mão, obedecerá ao ritmo que ele ditará com as palmas. A ideia é que a cada volta realizada, o professor diminua o intervalo entre as palmas e acelere a velocidade das pequenas cenas realizadas pelos estudantes a partir do uso extracotidiano.

Esse exercício foi apresentado por Patrick Nogueira, instrutor da Escola Nacional de Circo, durante as aulas do Polo Carioca de Circo do Grupo Off Sina em 2017.

É um exercício que trabalha pela o exercício da lógica fantástica do palhaço pelo conceito de percepção carnavalesca de Bakhtin com a negação e a ressignificação dos objetos praticando, pela brincadeira, a antropofagia sem devoração e para o riso.

A aceleração do ritmo das palmas tem como objetivo colocar o estudante em uma situação de emergência para essa criação e retirá-lo da ideia da genialidade quando o professor avisa que eles podem repetir ou se apropriar de ideias alheias.

É bom ressaltar que, embora tenham uma relação de similitude, os termos apropriação e antropofagia são utilizados nessa metodologia de formas bem separadas. Enquanto o apropriar é entendido como o ato de trazer do outro aquilo que lhe interessa a ponto de lhe dar uma propriedade que se impõe como duradoura (Ferreira, 1968, p.99), a antropofagia sem devoração e para o riso, como defendo, a apropriação é efêmera e se dá numa relação que não exige nem propriedade e nem longevidade.

Dessa maneira, os estudantes podem, tal como acontece na prática do ensino do palhaço circense, se apropriar das ideias apresentadas pelos colegas e, ao mesmo tempo, realizar a antropofagia do objeto com o qual estavam se relacionando.

E a partir de uma característica marcante desse objeto, trazer para si e dar a ele, pela prática carnavalesca, pela brincadeira, um uso extracotidiano, explicitando a sua lógica fantástica, falando com propriedade – convencendo aos demais daquele uso extra cotidiano – e triangulando.

Esse exercício pode servir, também, para o professor materializar alguns processos que desencadeiam o riso, como por exemplo, a repetição e a quebra das expectativas. Além da apreensão do que podem sugerir como uso extracotidiano do objeto, os estudantes ficam na expectativa do que os seus colegas vão apresentar. O contraste entre o uso cotidiano do objeto e a solução criada por cada estudante na explicitação da sua lógica fantástica com a nova forma de utilização apresentada causam o riso da turma.

A apropriação de ideias que já passaram na roda como elemento paródico e de repetição, a partir de diferentes objetos, também causam o riso e podem servir de exemplos para a estruturação do riso, a construção da piada e da lógica fantástica de cada palhaço.

A MANIPULAÇÃO DOS OBJETOS

O professor solicita que os estudantes tragam objetos que não sejam quebráveis.

Na primeira parte do exercício, os estudantes devem estudar os objetos: suas dimensões,

forma, peso, cor, uso, função, flexibilidade.

Depois do estudo inicial, os estudantes deverão criar algum tipo de dificuldade ou brincadeira na sua manipulação, no seu uso. Para cada dificuldade, o estudante deverá criar uma solução que gere uma nova dificuldade, até, por fim, conseguir resolver o problema de forma extra-cotidiana.

Esse exercício foi baseado na prática de João Artigos e no curso ministrado fiz a utilização de um balão de gás no formato de coração como o objeto analisado e manipulado para um estudo dirigido do número “O Balão” de Richard Riguetti.

Os estudantes deveriam, em dupla, criar formas insólitas, extracotidianas para encher o balão de gás. Depois deveriam brincar jogando o balão um para o outro sempre triangulando com a plateia.

Durante a apresentação das cenas, sugeri que exagerassem a cada reação e que ao compartilharem e triangularem se aproximassem mais ainda da plateia expandido o espaço cênico tal como fazem em suas cenas Richard Riguetti e Luiz Carlos Vasconcellos.

A HISTÓRIA

O professor deve escolher entre cinco e sete estudantes. O professor solicita que a plateia indique uma cidade, um lugar, um horário, um sentimento e uma situação.

Os estudantes deverão contar uma história a partir dessas informações. Cada estudante continua a história com a letra do alfabeto correspondente a sua vez.

Esse é um exercício apresentado por Artigos, em suas oficinas. Em xeque estão o conceito de escuta e generosidade, a antropofagia, a lógica fantástica e a ação do palhaço pela urgência.

2.5.8. Brincando para criar e quebrar expectativas

Segundo Freud, a produção do riso se realiza pela quebra de uma expectativa. Do contraste entre uma ação esperada e uma inusitada.

Nas cenas dos palhaços pesquisados, observei que essa quebra acontece por meio de algumas técnicas: a prática do exagero, da repetição e da suspensão da ação para a criação e quebra da expectativa.

A imitação exagerada de algo conhecido pela plateia ou de alguém do público que se destaque durante a apresentação do palhaço. A reação exagerada a alguma ação ocorrida que não merecesse tanta mobilização são alguns exemplos assistidos durante a pesquisa.

No caso do exagero, a quebra das expectativas se dá por um comportamento extracotidiano do palhaço, algo que o senso comum não vê acontecendo a toda hora por não ser condizente às convenções sociais compartilhadas por boa parte da sociedade.

Para isso, trouxe alguns exercícios que trabalhavam a ideia de exagero e de contraste para que os estudantes pudessem praticar esses mecanismos de comicidade e tomarem como brinquedos a serem utilizados em cena na rua.

A FILA EXAGERADA

Os estudantes são colocados em fila. O primeiro propõe um gesto e um som, não uma fala. Esse gesto e som precisam ser repetidos e exagerados de forma gradativa até chegar no último estudante. O gesto e o som precisam ser claros, limpos e precisos. Onomatopéias e interjeições não são permitidas.

Esse exercício foi retirado da tese de doutorado “Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator” de Elza de Andrade (2005, p.71).

O outro mecanismo de comicidade com que trabalhei foi a construção de um roteiro em que se cria pela repetição e triangulação, uma suspensão da ação, gerando uma expectativa que será quebrada em diante.

A próxima sequência de exercícios foi inspirada no exercício “A caixa”, aplicado por João Artigos, e, em uma estratégia utilizada por Riguetti durante um espetáculo em que o público, ainda muito inquieto e agitado, foi conquistado pelo palhaço com um simples abrir e fechar de mala. A partir dessa combinação, criei e apliquei a sequência de exercícios que darei o nome de “A Mala”.

A MALA

PRIMEIRO MOVIMENTO

A turma é dividida em dois grupos. Um assiste e outro realiza.

Os estudantes se organizam em uma fila.

No meio da roda há uma mala fechada. Cada estudante deve entrar na roda, abrir a

mala, reagir de alguma forma olhando para a platéia. Depois, sai de cena com a alteração provocada pela reação ao ver o conteúdo da mala, dando vez ao próximo estudante.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

O exercício é exatamente o mesmo, mas o professor pode colocar cartões com sugestões de emoções e estados ou imagens e objetos orientando os estudantes a apresentarem uma reação a partir do que viram.

Esse é o primeiro movimento do exercício. Com a exceção da troca da caixa pela mala, essa é a forma como ele foi aplicado por Artigos na oficina “O jogo como técnica” na Escola SESC- Jacarepaguá. A variação foi uma tentativa de auxiliar os estudantes com um referencial para a produção da máscara de reação a ser exibida durante a triangulação.

SEGUNDO MOVIMENTO

A turma é dividida em dois grupos. Um assiste e outro realiza.

Os estudantes se organizam em uma fila.

No meio do palco estará a mala. Nesse exercício, a mala pode estar com imagens e objetos.

Cada estudante deverá abri-la e olhar para a plateia com uma reação ao que foi visto dentro dela. Depois, o estudante olha novamente para a mala e quando vai triangular para a plateia, escolhe um olhar que o acolha. Anda um pouco na direção desse olhar com a reação que produziu sem anunciar, no entanto, o que vira, criando uma expectativa na plateia sobre o real conteúdo da mala.

Por fim, o estudante retorna a mala para depois, retornar a fazer os mesmos movimentos, avançando um pouco mais em direção ao olhar que lhe acolheu.

Nesses movimentos, o estudante pode brincar com a hesitação entre anunciar ou não o que tem dentro da mala de acordo com a reação que produziu.

Se o professor realizar o exercício sem imagens e objetos, o estudante sai de cena com o estado provocado pela reação ao que vira na mala. Se resolver aplicar o exercício com imagens e objetos, o estudante pode mostrar à plateia o que motivou a sua reação, saindo de cena com essa alteração no seu estado. O professor pode liberar os estudantes a brincarem com as gradações de triangulação e foco já com o objeto na mão, se

aproximando cada vez mais da plateia, exagerando nas reações.

PRIMEIRA VARIAÇÃO

A alteração a ser feita na orientação do exercício se dará se o professor colocar, dentro da mala, imagens e objetos.

Caso faça isso, o professor orienta os estudantes a reagirem de forma contrária a que as imagens e os objetos possam sugerir.

No mais são as mesmas orientações do exercício original.

O segundo movimento do exercício “A Mala” foi uma elaboração que produzi a partir de uma das estratégias de Riguetti para trazer a atenção do público para o palhaço: a suspensão da ação através da criação de uma expectativa e por fim o prosseguimento da ação.

2.5.9. Brincando pelo espaço

Durante o exercício do curso, percebi que mesmo em roda, a tendência dos estudantes era realizar a ocupação do espaço cênico a partir das convenções de um teatro realizado no palco italiano. Por muitas vezes, alertei-os sobre e solicitei que assumissem a frontalidade e não atuassem de perfil. Que essa era a convenção para a atuação do palhaço de rua. Assim como ter a preocupação com todo o público a partir das disposições comuns das rodas de rua: a de semi-arena (180 graus), passando pela de circo-teatro (aproximadamente 270 graus) até chegar pela roda completa (360 graus).

Nos três últimos encontros, quando iríamos estudar as cenas de circo teatro e alguns números dos artistas-docentes pesquisados, apliquei dois exercícios para a movimentação no espaço cênico da atuação na rua.

A CORRIDA

PRIMEIRO MOVIMENTO

O professor deve ter à mão um elástico de mais ou menos um metro e meio de comprimento e amarrá-lo no meio dele uma camisa ou um pano. Depois, deve amarrar cada ponta do elástico à cintura dos estudantes. O jogo consiste em um estudante correr atrás do outro sem deixar o pano tocar no chão.

SEGUNDO MOVIMENTO

O professor orienta os estudantes a realizarem o mesmo movimento, a mesma corrida

sem o elástico amarrado à cintura. O professor pode usar a imagem de um ponteiro de relógio. Cada um dos palhaços estaria posicionado em uma das pontas do ponteiro.

TERCEIRO MOVIMENTO

O professor orienta os estudantes a realizarem a corrida criando formas extracotidianas de correr. Brincando também com o tempo, entrando na plateia. Mas sempre tendo como preocupação não deixar que “o pano ou a camisa” encoste no chão.

Figura 27 - “Exercício ‘A corrida’ I”



Estudantes Adelmo Milani e Renan Magalhães

Figura 27.1 “Exercício ‘A corrida’ II”



Estudantes Adelmo Milani e Renan Magalhães

Figura 27.2 “Exercício ‘A corrida’ III”



Estudantes Adelmo Milani e Renan Magalhães

Esse exercício foi aplicado pelo brasileiro José Regino (o palhaço Zambelê) quando ministrou sua oficina na turma de 2012 da ESLIPA. Fiz uma adaptação para a linguagem do jogo e da brincadeira que constituiu em inserir o elástico e o pano. O exercício original seria o que eu denominei, na descrição, de segundo movimento. Foi um exercício preparatório para as corridas e perseguições de palhaços exigidas nas cenas “Morrer prá ganhar dinheiro”, “Abelha, abelhinha”, “Com uma mão só”, “Porroite” e “As Lavadeiras”.

PIQUE “PÉQUIMAN”

O professor marca no chão, com uma fita adesiva, um tabuleiro quadriculado como o do jogo de batalha naval.

O número de linhas e colunas dependerá do tamanho da sala e do quantitativo dos estudantes.

O professor escolhe de 4 a 6 alunos e orienta que os deslocamentos só poderão ser feitos frontalmente. Seja para direita quanto para esquerda assim como para frente e para trás,

tal como acontece com o monstinho PAC MAN do jogo de videogame⁶⁰, nunca em diagonal e nunca de perfil. O professor escolhe um estudante para ser o “Péquiman”.

Conheci esse jogo durante a residência “Palavra de Palhaço” sob a orientação da professora Ana Achar. A prática desse exercício leva ao entendimento do deslocamento do palhaço em roda, assumindo a frontalidade, evitando a lateralidade e, para assim criar uma memória corporal para esse tipo de movimentação.

2.5.10. Brincando na Feira

NA FEIRA

O professor faz um passeio, para um estudo inicial da feira com todos os estudantes. Pede para aumentarem a capacidade de escuta; para observarem tudo o que puderem (feirantes, passantes, as barracas, as trajetórias, os caminhos de deslocamento).

Ao fim desse passeio, o professor divide a turma em dois grupos. Um irá realizar o passeio atuando como palhaço e o outro continuará observando. O grupo que atuará como palhaço deverá contar com no máximo cinco participantes e o que assistirá deverá ser maior em quantidade de integrantes.

Os atuantes usarão o figurino escolhido na sala de aula com uma maquiagem que ilumina em branco a altura dos olhos e um nariz de palhaço.

A esse grupo é dada algumas orientações:

- Não se pensar como um personagem. O figurino, a maquiagem é para mascarar e dar a liberdade para brincar;
 - Lembrar do caminhar extracotidiano que criaram, do corpo/brinquedo, mas não tomá-lo como a composição de um personagem e sim como um local de segurança que lhe dará a liberdade para brincar;
- Para isso, o professor deve realizar o exercício do Yupi e do Oito;
- Passear pela feira com o olhar de curiosidade, abrir a escuta e reagir aos estímulos que a feira produz e tratá-los como presentes e brinquedos, os ressignificando;
 - Retomar a respiração pausada e não propor absolutamente nada, mas apenas reagir ao que o ambiente lhe dará;

⁶⁰ PAC-MAN – é um jogo de vídeo game em que o “Pacman”, o jogador é uma cabeça redonda que abre e fecha a boca comendo pastilhas espalhadas pelo labirinto onde se encontra. Além de comer as pastilhas, o jogador deve fugir de fantasmas que o perseguem.

- Não jogar cenicamente entre si. Podem jogar coletivamente, mas a partir da relação que estabelecerem com o ambiente da feira. A ideia é brincar com a feira (feirantes, transeuntes, consumidores) desde que seja aberta a relação e por isso, o professor deve pedir para que abram a escuta e o olhar;

- Não se afastar tanto um dos outros, por uma questão de segurança, caso alguém esteja em algum perigo eminente, a proximidade ajuda para o socorro uns aos outros.

O professor deve lembrar que os estudantes estarão “invadindo” o espaço da feira que é um lugar de trabalho para os comerciantes e de compra para os consumidores. Desta forma, eles não poderão atrapalhar o fluxo da feira, precisarão se inserir nele. Ninguém veio à feira para ver, para brincar com os palhaços. Se o fizer é porque estará aberto a isso. Para conquistar essa brincadeira, o professor deve lembrá-los dos conceitos e dos exercícios para a prática do poder sensual do palhaço e do olhar acolhedor. O professor, também, deve alertá-los que se um olhar não o acolher devem seguir em frente. Não impor a sua presença, ela irá atrapalhar o fluxo da feira;

A história desse exercício começa com a prática de Luiz Carlos Vasconcellos na realização de passeios pelas favelas de João Pessoa e os que realizou à frente de sua oficina de palhaço com os seus estudantes. Atualmente, é uma prática que Vasconcellos não realiza.

Luiz Carlos chegou à conclusão de que a maioria dos problemas era causada por uma não compreensão, por parte dos estudantes, de que o palhaço na rua, a princípio, não precisa realizar absolutamente nada. A sua presença na rua já é um evento. Já é uma interferência marcante mesmo em uma paisagem diversificada. O estudante deve controlar as ansiedades e simplesmente receber o que o ambiente urbano lhe entrega de presente, exercitando a prática da generosidade, defendida por Artigos e a partir daí, reagir ao que o mundo lhe ofertará, para transformar em material para o riso.

Segundo Luiz, a ansiedade natural a qualquer iniciante para fazer alguma coisa para que os outros rissem, levava os estudantes a invadirem um espaço que não lhes pertencia, a brincar com quem não queria brincar. Isso se dava justamente por não seguirem as orientações que eram dadas durante as aulas como o olhar o mundo com curiosidade e a ampliação da escuta.

O exercício na feira é uma prática para a produção de material. De brincadeiras, chistes, de estratégias para estabelecer e manter as relações com o público. É um exercício que ajuda na produção do repertório individual de cada palhaço.

Deve, também, esperar a abordagem, mesmo as mais depreciativas, porque este é um sinal que as pessoas querem brincar com o palhaço. Que abriram o seu espaço para que se entre e aí sim, o atuante poder brincar também. Estas podem, de acordo com as habilidades desenvolvidas pelo atuante, se tornar matéria-prima para as suas piadas, brincadeiras.

Inicialmente, foram essas as reflexões que me motivaram a incluir a dinâmica no curso e levar os estudantes a passarem por essa experiência. Os erros, como os cometidos pelos estudantes de Luiz Carlos, seriam importantes, como forma de se criar, pela materialidade da experiência, o entendimento dos conceitos abordados em sala pelos exercícios.

Outra inspiração para essa prática decorre de uma experiência artística pessoal minha.

Nesse momento da pesquisa, assim como os estudantes, comecei a vivenciar a relação entre o professor e o palhaço que atua na rua e a experimentar a prática do artista-docente.

A minha formação artística como palhaço de rua, passa pelo contato direto com o público. Primeiro com os cortejos carnavalescos e festivos promovidos pelo bloco “Gigantes da Lira”. Depois, inspirado nas histórias de Vasconcellos contadas por Yeda Dantas e por Alice Viveiros em seu “O elogio da bobagem” (2005), resolvi, junto com dois amigos, o palhaço Trambique Trambicoso (Marcelo Burguer) e a palhaça Paixão dos Carnavais (Tatiana Cangussu), realizar caminhadas pelo calçadão de Copacabana.

Inspirado, também, pelo artigo “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto” de Robson Correa de Camargo (2006) e estimulado pela prática de ocupar a rua e buscar parcerias para realizar o meu trabalho, conceitos aprendidos no tempo em que frequentei a Escola Livre de Palhaços (ESLIPA), em 2013, me arrisquei no ambiente da “Feira da Glória”, onde desenvolvi um trabalho com Lili Castro, a palhaça Dona Marilene.

Entrávamos na feira com uma diferença de cinco minutos entre um e outro. Nesse caminho solicitávamos a ajuda dos feirantes para encontrar um ao outro porque queríamos nos conhecer. Essa era a linha mestre da brincadeira: O palhaço que queria fazer uma serenata e conquistar a palhaça que vinha do interior para se casar. Foram dois meses de pesquisa e produção de material- situações, chistes, a partir do que o ambiente da feira com os seus comerciantes, ambulantes, clientes e passantes nos ofertava.

Quando enfim nos encontrávamos, formávamos uma roda em que o palhaço Minduim realizava uma serenata e se casava com a dona Marilene. A plateia participava também do casamento oferecendo um padre e as madrinhas para a cerimônia improvisada.

Figura 28 “Minduim Bestoleira (Wander Paulus) e Dona Marilene (Lili Castro) casados na Feira da Glória”.



Autor: Eduardo das Neves

Nessa experiência, percebi que a “Feira da Glória” era um lugar que serviria como um bom campo de experiências e um excelente instrumento didático para a prática do passeio do palhaço cidadão.

A feira-livre, por si, é um ambiente que oferece uma série de estímulos. Sejam os visuais, os sonoros (o som da feira constituído pelos bordões, pregões, tiradas dos feirantes, a música de alguns rádios, os assobios) e principalmente, os relacionais. Tanto por parte dos consumidores, transeuntes, mas, principalmente, por parte dos feirantes, mestres nas formas populares do humor (com paródias, bordões, escárnios, truques e malandragens, pregões).

Além dos estímulos, a feira é um local muito acolhedor. Os feirantes desenvolvem estratégias de acolhimento do cliente com o intuito de realizar as suas vendas. Outro fator que contribui para essa acolhida se deve ao fato da “Feira da Glória” ser frequentada por diversos artistas além de servir de palco para palhaços e músicos de

rua que festejam o já alegre ambiente em troca de alguns gêneros alimentícios ofertados pelos vendedores. A “Feira da Glória” é uma que sabe receber os artistas e é muito acolhedora e generosa com eles.

Figura 29 - “Passeio de Palhaços na Feira”



Dona Fernanda, da barraca de bananas, dando um cacho da fruta e acolhendo os estudantes Nayara Farias, Rodrigo Andrade e Raquel Bento.

A experiência se desenvolveu em dois domingos seguidos (28 de maio e 04 de junho de 2017). Por ser tratar de uma atividade programada para dias fora da nossa grade de horário, teve baixa adesão, reunindo por volta dez estudantes da turma.

Tratou-se de uma experiência que, sob o ponto de vista do professor foi, ao mesmo tempo, tensa e prazerosa. A tensão ficou por conta do livre fluxo da rua. A rua é um ambiente carregado de tensões e por mais acolhedora que seja a “Feira da Glória”, o espaço não está imune a essa situação. E um professor é o responsável por sua turma. Por isso, sugiro que os grupos formados para a atuação sejam pequenos e que não ultrapassem de cinco integrantes. O grupo que assistirá os demais deve ser constituído por mais membros. Outra orientação é para que os estudantes não se afastem tanto uns dos outros para caso haja alguma emergência, os colegas e o professor, que estão assistindo, possam ajudar.

O nervosismo, a ansiedade em apresentar algo e se relacionar de imediato com o público da feira; a inabilidade na administração do tempo de uma relação fez com que os estudantes se afastassem e aumentasse a minha tensão.

Esse afastamento fez com que a minha atenção ficasse dividida e me impediu de testemunhar e intervir em dois casos quando alguns do público, sem a aquiescência do atuante, romperam o espaço da brincadeira e assediaram os estudantes.

Um dos palhaços teve seu genital tocado e uma palhaça foi hostilizada por um transeunte embriagado, sendo amparada e acolhida por um dos feirantes e por seu parceiro de cena.

Mesmo não resultando em danos físicos maiores, essas experiências foram fortes, o que levou-me a reconsiderar a atividade na rua da forma como Luiz Carlos Vasconcellos fizera e a pensar na melhor estratégia para evitar esse tipo de situação.

Desta reflexão, nasceram, o alerta inicial quanto ao número de participantes e a proximidade entre os atuantes.

Insistirei, no futuro, em manter a dinâmica no programa, pois além de levar os estudantes a praticarem num ambiente real a escuta, a antropofagia para o riso através da relação com o ambiente, feirantes e transeuntes e a criação de suas próprias lógicas fantásticas, o exercício os apresenta a realidade da atuação do palhaço de rua, no seu ambiente de atuação e trabalho.

Tal como acontece com esses profissionais, o estudante fica desprotegido, sem a institucionalidade que o ambiente escolar oficial possui no intuito de criar as simetrias que uma sociedade democrática exige.

O que eu quero dizer com isso? Num ambiente escolar oficial uma piada preconceituosa deve ser tolhida e o seu autor pode sofrer as diligências necessárias para o cumprimento das leis. O mesmo não acontece na rua. O humor na rua pode ser também cruel, baseado no escárnio, nos preconceitos, no sexismo, sem as mediações e intervenções necessárias e realizadas pelas instituições educacionais com o intuito da construção da cidadania em nossa sociedade.

Não há aqui qualquer tentativa de apologia e defesa da proliferação dos preconceitos, mas não se pode negar a sua existência e como uma pesquisa que pensa a formação desse palhaço de rua, como pensar a reação do palhaço numa situação como essa? O palhaço deve sair da brincadeira? Ou o palhaço deve, na brincadeira, reverter a situação? Qual a ação tomar vai depender de uma escolha artística e estética do atuante. A esse curso cabe pesquisar, apresentar como funcionam os mecanismos desse tipo de riso e fomentar uma reação pelo jogo do palhaço.

Outro momento de tensão, mas sem o perigo do anterior, se deu nas oportunidades “perdidas” pelos estudantes em realizar alguma brincadeira a partir dos

estímulos que foram dados pelo ambiente da feira. Como artista-docente, fiquei dividido entre a necessidade de deixar o estudante viver a experiência de não ter aproveitado determinados estímulos e a intervenção direta atentando o estudante para olhares, brincadeiras, falas que lhe foram lançados. Minha atuação como artista-docente trafegou por esses dois lugares.

Durante o primeiro passeio, uma das estudantes teve muita dificuldade de se conectar ao seu corpo extracotidiano, de ampliar a escuta, de realizar a sua lógica fantástica e de brincar com o seu figurino. A estudante simplesmente travou.

Tratava-se de uma estudante que durante as aulas na sala de ensaio, tinha sido muito zelosa e aplicada na realização dos exercícios. Boa atriz, com um bom tempo de reação nos improvisos e muito corajosa no enfrentamento de suas dificuldades.

Entendi que deveria ajudá-la a destravar para que pudesse realizar e fluir o seu jogo. A interceptei no meio da feira, olhei-a nos olhos e controlamos a sua respiração, fazendo –a conscientizar-se dos movimentos de expiração e inspiração.

Depois disse que iria dar um presente a ela. Lembrei do poder sensual pelo olhar acolhedor e que acolhe e lhe dei uma frase que deveria ser dita a partir de cada encontro com um olhar de acolhimento. Na verdade, ensinei a ela, na prática, uma variação da técnica dos três tempos como alertara Nelson Silveira a seu filho, o palhaço Biribinha (ver a página 13). Era uma pergunta, para que pudesse gerar uma resposta e uma reação que ficasse a cargo dela. Lembrando das abordagens de Xuxu, entreguei o presente: “Tô bonita?”

Figura 30 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – ‘Tô bonita?’ brinquedo criado pela estudante Nayara Farias.”



Figura 30.1 “Exercício ‘Brincando na Feira’ – ‘Tô bonita?’ brinquedo criado pela estudante Nayara Farias.”



Figura 30.2 “Exercício ‘Brincando na Feira’ – ‘Tô bonita?’ brinquedo criado pela estudante Nayara Farias.”



A partir daí o jogo da estudante fluiu e variou para uma sessão de fotos imaginárias tiradas pelos feirantes, a tendo como modelo que realizava poses que lembravam a brincadeira do pique monstro. Essa experiência mereceu o relato da estudante em sua avaliação final.

Antes de começarmos a brincadeira na feira, fizemos um passeio por ela, uma investigação de campo. Além de contar histórias da minha atuação naquele ambiente (referendadas pelos feirantes que ainda lembravam do “Minduim Bestoleira”, palhaço com que brinco), pedi para que eles observassem o fluxo das pessoas passando, o espaço e a disposição das barracas. Identificassem quais eram as táticas de acolhimento utilizadas pelos feirantes a fim de conquistar a sua freguesia e que ouvissem a paisagem sonora da feira.

É um procedimento do palhaço de rua conhecer o lugar onde atuará. Saber, por exemplo, qual será a posição do sol para evitar que no campo de visão do público incida a luminosidade que atrapalhe a sua participação na roda. Saber as histórias e os personagens locais para, num processo de colagem, criar chistes, brincadeiras a partir dessas referências.

Expliquei a eles que começaríamos o nosso trajeto na ponta próxima ao Largo Paula Cândido. Por experiência, aquela ponta da Feira, onde estão localizadas as barracas de venda de produtos aviários, de biscoitos e linguiças é a mais acolhedora, com os feirantes utilizando a tática de desejar “bom dia” para atrair os clientes. Orientei que eles aproveitassem essa felicitação de bom dia para estabelecerem as primeiras relações, como forma de “aquecimento” para brincar.

Alertei também que conforme fossemos realizar o trajeto, os estudantes iriam aumentar a sua conexão com a feira, e assim, julgava eu, eles estariam mais próximos do estado de liberdade para brincar do qual tanto falei em sala. Utilizei como metáfora a temperatura, apontando a eles em que altura da feira estariam mais quentes e livres para a brincadeira e que, conforme a atividade fosse repetida, com o tempo e a prática alcançariam esse estado o mais cedo possível.

Quando voltamos para o Largo Paula Cândido, iniciamos a preparação da maquilagem e do figurino. Para a maquilagem, orientei-os a iluminar a altura dos olhos com um pancake branco, o uso do batom vermelho para pintar os lábios e levemente de vermelho, as bochechas.

Nesse processo de maquilagem, ensinei aos estudantes uma prática que me foi passada por Yeda Dantas durante a realização do “Auto de Natal do ‘Gigantes da Lira’”: o melar o rosto.

“Melar o rosto”, segundo Yeda, em entrevista, é a prática de se maquilar para entrar em cena. Os artistas de rua geralmente usam a rua como seus camarins. Diversos são os palhaços que incorporam na sua cena a prática da maquilagem.

Yeda me aconselhou a procurar um local afastado da roda. Nesse local, eu deveria me aproximar de algum carro estacionado e no espaço entre o meio-fio da calçada e o automóvel, me sentar para tirar a minha calça e colocar a do figurino. O carro serviria de biombo para minha seminudez. O retrovisor do carro ou o vidro das janelas cobertos pelas películas negras, que protegem o ambiente interno da radiação solar, serviriam de espelho para orientar a minha maquilagem caso eu não trouxesse o acessório em meu estojo.

Figura 31 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ - Melando o rosto na janela do taxi”



Estudantes Nathalia Macena e Guilherme Esteves

Figura 32 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – Vestindo o figurino”



Estudantes Guilherme Esteves, Nathalia Macena e Demílson Belmiro

Escolhemos uma parte do Largo onde existiam bancos para que se realizasse a montagem do figurino e a maquilagem. Como essa ação se realizava ao ar livre e publicamente, os olhares dos passantes, curiosos começaram a se direcionar para o nosso “camarim” a céu aberto. Portanto, orientei-os que, para aquele momento da montagem do figurino e da maquilagem, a abertura da escuta e recepção do que o público oferecia de material deveriam ser acionados para que, na relação estabelecida, criassem brincadeiras, cenas, risos como uma forma de aquecimento.

Com todos os estudantes prontos, reuni-os em uma roda e dei algumas orientações finais sobre a respiração, a escuta, o olhar acolhedor, a generosidade, lembrando todos os exercícios feitos em sala de aula.

Alertei que não havia a necessidade de ser engraçado e de apresentar algo. Pelo contrário, era o momento de recolher, ouvir mais do que propor. Que tivessem calma para isso.

Lembrei-os que era apenas um primeiro exercício e não um espetáculo e que por isso, fossem generosos consigo se aventurando na escuta, no olhar com curiosidade, no olhar acolhedor, no erro, no medo e também na rejeição.

Pedi para que atuassem perto uns dos outros com a escuta aberta, mas que não atuassem juntos, não se fechassem em uma cena, transformando o público em mero assistente passivo.

A ideia era que se relacionassem com o ambiente e com o público constituído pelos feirantes e passantes, transformando-os em atuantes também, desde que esses se abrissem para a relação.

Trouxe à baila, a ideia da antropofagia para o riso, da prática da colagem e que para isso, a escuta deveria estar aberta.

Ainda na roda, pedi para que fechássemos os olhos, atentássemos para os movimentos de inspiração e expiração e que lembrassem o andar extracotidiano que construíram em sala de aula, da parte mais legal do seu corpo que lhe foi apontada ou a descoberta pelo próprio atuante. Depois dessa rememoração, avisei que iríamos fazer o exercício do YUPI.

Feito o YUPI, realizamos o exercício do OITO e partimos para a feira.

Figura 33 “Exercício ‘Brincando na Feira’ – a prática do olhar com curiosidade”



Estudante Juliana Cardoso

Figura 34 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – a prática da antropofagia pela colagem e re-significação”



Estudante Rodrigo Andrade

Figura 34.1 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – a prática da antropofagia pela colagem e re-significação”



Estudante Rodrigo Andrade

Nas fotos acima, o estudante Rodrigo Andrade, depois que estabeleceu o contato, ainda no Largo onde os palhaços se maquilaram, colocou em cena um homem transportando uma criança em um carrinho de bebê. Deu-lhe o foco, construiu uma disposição corporal como se um guarda de trânsito fosse e a colou junto ao homem, ressignificando o trânsito de pedestres como se fosse de automóveis. Quando os reencontrou na feira, repetiu a brincadeira. Além de ter retomado alguns conceitos de sala de ensaio, Rodrigo Andrade se apropriou de um chiste criado pelo palhaço Karcocha (o chileno Gerardo Castro) atuando em parques de Berlim, Alemanha. O registro em vídeo dessa atuação foi assistido durante as aulas na sala de ensaio.⁶¹

Figura 35 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – a prática da antropofagia pela colagem e re-significação”



Estudante Guilherme Esteves

Figura 35.1 - “Exercício ‘Brincando na Feira’ – a prática da antropofagia pela colagem e re-significação”



Estudante Guilherme Esteves

⁶¹ Vídeo de uma atuação de Karcocha em Berlim. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6htje95Rqkw> assistido em 31 dez de 2017.

O mesmo procedimento foi utilizado pelo estudante Guilherme Esteves. Ao observar a existência de uma barraca vendendo esterco com o título “Rei da Merda”, o estudante apenas se colocou ao lado da placa em posição de agachamento para a observação e o riso dos transeuntes. Alguns aproveitaram para tirar fotos da cena.

2.5.11. Brincando com brinquedos alheios

Diferente do que acontece na maioria das práticas pedagógicas teatrais em que os exercícios e os conceitos são aplicados em sala pelo docente e as cenas finais são de livre criação dos estudantes, resolvi que os estudantes deveriam estudar e realizar os números do repertório de alguns artistas-docentes e as entradas circenses.

Esse é um procedimento, baseado na prática da formação do palhaço circense, utilizado por Richard Rigueti, Yeda Dantas e Luiz Carlos Vasconcellos.

Nessa tradição, a formação se dá com a transmissão do conhecimento dos conteúdos pela prática e treinamento dos números e das cenas repassadas pelos mais antigos. O tempo cômico, as piadas, a movimentação no espaço cênico, a produção dos adereços são ensinados pela prática da repetição da forma como o mestre as realiza.

O aprendiz é orientado a se apropriar desse conhecimento, de abrir a escuta para o que o mestre está falando. Com o tempo de prática, o aprendiz dá a esse repertório a sua identidade, adicionando a ele o que criou ao longo do seu exercício profissional. Depois de construir sua trajetória, sua estrada, esse conhecimento acumulado e construído poderá a ser transmitido a outros aprendizes.

Esse conceito de mestre-aprendiz constitui a prática de organização da Escola Livre de Palhaços (ESLIPA) do grupo Off Sina e uma parte da formação dos artistas pesquisados. Richard Rigueti quando acompanhou o palhaço Treme-Treme (Doracy Campos), Luiz Carlos Vasconcellos, o palhaço Pixilinga e, Yeda Dantas, por sua vez, tendo como parceiro, o palhaço Bicudo (Sérgio Bustamante).

Baseado nesse princípio, deixei à disposição dos estudantes as reprises e entradas recolhidas e documentadas pela pesquisa de Mário Bolognesi, publicada em seu livro “Palhaços” de 2003 e trouxe algumas reprises que constam do repertório de apresentações de Richard Rigueti e Luiz Carlos Vasconcelos.

Ao falar das entradas e das reprises, orientei aos estudantes que as tratassem como brinquedos. Que estudassem as suas principais ações e piadas como um roteiro a ser realizado e não como um texto teatral a ser decorado e representado. E tal como um

brinquedo, eles teriam a liberdade de brincar como lhes interessavam, retirando aquilo em que não se sentiam à vontade para realizar. Orientei-os também a identificar em que momentos poderiam realizar alguns procedimentos vistos no curso como os mecanismos de criação e quebra de expectativas, a triangulação para a relação com a plateia, o exagero, falar com propriedade, o foco e a exposição da sua lógica fantástica por colagem, re-significação, realizando a antropofagia sem devoração.

Nesse ponto, é necessário destacar que na compilação levantada por Bolognesi, existem algumas piadas de cunho homofóbico e sexista presente no humor popular e retratadas naquela pesquisa.

Uma das funções da escola pública e gratuita é refletir, realizar, ensinar e difundir a prática da cidadania baseada na igualdade de direitos e deveres e na não discriminação de quaisquer grupos independentes de sexo, religião, cor e crença.

Nesse caso, uma disciplina ofertada por uma instituição de ensino oficial e pública, que se propõe à formação do atuante como palhaço de rua precisa estar atenta a esses pressupostos da cidadania, na elaboração do seu planejamento para não levar os estudantes a reproduzirem quaisquer tipos de discriminação na realização das cenas e piadas.

A experiência desse curso/laboratório me indicou que a orientação dada para esse material deve seguir alguns conceitos: a arte do palhaço de rua é uma arte popular, de transmissão oral. Como é uma arte popular, e não clássica, o seu repertório é construído de forma coletiva, anônima e reflete a cultura de uma época e região.

Assim como os hábitos culturais, o humor varia com o passar do tempo e da região. É da história, da tradição desse repertório ser apropriado, re-significado e “antropofagizado” pelas gerações de acordo com as necessidades e as demandas do tempo presente de cada grupo. Ou seja, depois de apropriado, esse material pode ser usado da maneira que a geração ou o grupo achar conveniente desde que, seguindo a lógica profissional e econômica do palhaço, tenham êxito, ou seja, agradem e obtenham o riso do público. Na prática do palhaço de rua há a liberdade para isso.

Diante dessa explicação, orientei que os estudantes eram livres para usar o material da maneira que julgarem mais cômoda podendo subtrair do roteiro as piadas ou situações que julgassem preconceituosas e discriminatórias.

Mas para isso, o material precisaria ser estudado, depurado e debatido.

Acredito que uma prática de criação artística e de estudo deve ir além dos impedimentos e da censura. Propus que ao suprimirem as piadas ou situações cômicas,

julgadas como ofensivas, os estudantes deveriam criar outras em substituição. Para isso, deveriam investir e avançar no estudo para o entendimento das modalidades de humor, da estruturação das piadas, dos mecanismos e procedimentos para o riso.

Algo que a experiência me ensinou não se realizar em uma ou duas aulas, pois não se trata apenas de estudar, mas também de criar as piadas e as situações e verificar a sua funcionalidade no ambiente da rua.

Outra advertência a ser dada pelo docente é que esse esforço não impedirá o movimento da rua. A rua é um local de tensões. O palhaço de rua não está imune a elas e, na prática, não está salvaguardado de ser alvo ou vetor de preconceitos e discriminação na realização da sua brincadeira.

E como esse atuante vai reagir? Evocando censuras e proibições baseados na Constituição Federal de 1988 e seus valores cidadãos? Ou produzindo piadas, jocosidades, escárnios? O entendimento do riso carnavalesco e do palhaço como um jogo de relação entre o atuante e a plateia sugerem um caminho a ser experimentado. Esse debate se faz necessário para que sejam gerados novos repertórios que produzam o riso nesses tempos de lutas por conquistas cidadãs.

Outro alerta, e esse foi dado por Dario Fo, desconstruindo a ideia do palhaço por ser um vetor de questionamento das ordens vigentes ser transformado, para algumas práticas pedagógicas, como o arauto de novos tempos revolucionários.

O palhaço de rua atua pela bandeira da sobrevivência, da fome. Por isso, ele pratica a liberdade de brincar com o que ele quiser desde que lhe tragam risos que se revertam em um bom chapéu ou em condições favoráveis a sua subsistência. Outro dado, é que o palhaço de rua é alguém imerso em uma sociedade, em um contexto social e histórico. Desta forma, existiram, existem e existirão palhaços de diversas e inúmeras colorações. Sejam partidárias, de ideias, ideológicas, de linguagens e de visão do mundo. A liberdade para atuação não faz com que ele esteja acima da sociedade. Ele é um reflexo da sociedade e do grupo social a que pertence. A liberdade do palhaço, o uso da sua lógica fantástica, a sua autotradução, o domínio de várias linguagens artísticas não resultam em neutralidade.

Poucos foram os estudantes que acessaram o repertório das entradas recolhidos por Bolognesi, o que me levou a realizar um re-planejamento da atividade, promovendo algumas dinâmicas já apresentadas no decorrer do curso como estratégia para a escalação dos elencos para cada uma das cenas.

As reprises foram apresentadas de forma oral para os estudantes, ressaltando a origem das cenas e o seu roteiro de ações.

Os números aqui presentes foram os realizados pelos estudantes que se dispuseram a estudar, a se apropriar e a brincar com o repertório apresentado.

HOMEM ARANHA

Da mala, o palhaço retira um pedaço de ripa com três fios pendurados: um na ponta esquerda, o segundo ao centro e o terceiro na ponta direita. No fio da ponta direita, está amarrado um boneco pequeno do “Homem Aranha”.

O palhaço anuncia que vai realizar um número de mágica.

Segurando no meio da ripa, com a mão direita, ritualisticamente, mostra o fio da direita, onde está o boneco do “Homem Aranha”. Esticando o fio, diz: Yes! Nos demais fios, realiza o mesmo movimento mas dizendo: No!

Depois, ensina alguns comandos para a platéia a fim de realizar o seu ritual de magia:

Quando, novamente esticar o fio da esquerda, ele dirá: TAKINAKARA e o público deverá repetir a palavra mágica.

Quando esticar o fio do meio, ele dirá: NAKARATAKI e o público deverá repetir a palavra mágica.

Estica o fio da esquerda e depois o do meio.

Quando se voltar para o fio do “Homem Aranha” dará a ordem num tom profético, de mágico: “Homem Aranha, Homem Aranha! Saia do meu lado direito e volte-se para o meu lado esquerdo!”

Ao som de uma trilha sonora que suscite o mistério, o palhaço leva a ripa para atrás do seu corpo. Ao trocá-la de mão, a gira de forma que inverte a posição do “Homem Aranha”, trazendo à frente e às vistas da plateia.

Ao notar que conseguiu realizar o feito, o palhaço simula um alívio como se tivesse realizado um grande sacrifício.

Já refeito, o palhaço repete o ritual da magia.

Agora, o fio da direita está sem nada. Quando esticá-lo, o palhaço induz a plateia a dizer: TAKINAKARA. E quando fizer o mesmo com o fio do meio: NAKARATAKI.

Depois dá o comando: “Homem Aranha, Homem Aranha! Passe do lado esquerdo para o lado direito!”

E com a mão esquerda, move lentamente a ripa para atrás do seu corpo. Na passagem da

ripa da mão esquerda para a mão direita, a gira e, com isso, inverte, novamente, a posição do “Homem Aranha” de modo ele esteja no lado direito.

Ao revelar o “Homem Aranha”, o palhaço pede palmas ao público, indicando que terminou o número.

Já ciente de que estava sendo enganado, o público exigirá que o palhaço coloque o “Homem Aranha” no fio do meio. Caso isso não aconteça, o palhaço induz o público num jogo para que a plateia o coloque em xeque.

Para pôr o “Homem Aranha” no meio, o palhaço repete todo o ritual de esticar os fios e falar as palavras mágicas correlatas. Na hora do comando, deve falar a palavra “meio” ao invés de lado direito. E realiza com a mão direita todo o movimento para levar a ripa para atrás do seu corpo. Nessa passagem, o palhaço manipula a ripa, acionando o mecanismo que leva o “Homem Aranha” do lado direito para o meio.

Durante essa manipulação, o palhaço simula concentração e grande esforço para finalizar a cena com uma sensação de alívio quando a ripa já estiver às vistas do público com o feito realizado.

Ao receber os aplausos e ao comemorar o feito, o palhaço deixa de segurar a ripa no meio, revelando o truque.

A ripa, em questão, é um artefato constituído de duas partes. A primeira parte é o corpo principal: a ripa completa excetuando-se a área da segunda parte. A segunda, a parte móvel, equivale à metade da largura e do comprimento da ripa.

As duas partes são encaixadas de modo a criar a ilusão que são apenas uma ripa. Esse encaixe é feito através de um parafuso acoplado no meio da parte móvel junto ao corpo principal na altura do seu $\frac{1}{4}$ de comprimento. Esse encaixe proporciona o movimento que dará a ilusão do deslocamento do Homem Aranha.

Figura 36 - “A ripa do Homem-Aranha”



Figura 36.1 - “A ripa do Homem-Aranha – corpo principal e parte móvel”



Figura 36.2 - “A ripa do Homem-Aranha – boneco em uma das pontas”



Figura 36.3 - “A ripa do Homem-Aranha – boneco movido para o meio graças à parte móvel”



Esse número é presente no espetáculo “Café Pequeno da Silva e Psiu” de Richard Rigueti e também em “La Scarpetta-Spettacolo Artistico” de Ricardo Puccetti. Segundo Puccetti, esse foi um presente que recebeu durante o seu estágio com Nanni Colombaionni na Itália. Richard o assistiu e se apropriou incorporando em seu espetáculo “Café Pequeno da Silva e Psiu”. Em entrevista, Rigueti conta que enviou a Nani uma carta solicitando a permissão para a prática do número o que foi prontamente concedida pelo palhaço italiano.

Um dado importante para o docente na aplicação dessa cena como exercício é a escolha de uma trilha sonora, principalmente para pontuar os momentos de mistério em que o boneco irá mudar de posição. Cabe ao docente sugerir que o estudante faça essa pesquisa e orientá-lo a brincar com essa trilha durante a execução do número.

O BANQUINHO

Ao som de uma trilha sonora bem dançante, o palhaço começa essa a dançar no meio da roda.

Busca palmas e a interação com o público.

Na cena, já estão quatro bancos sem encosto.

Conforme evolui em sua dança e na interação com o público, o palhaço pega um dos bancos e a partir do olhar acolhedor e do seu poder sensual, entrega-o a alguém da plateia, trazendo-o para o palco.

O palhaço continua realizando a sua coreografia e trazendo os demais participantes que faltam com a mesma estratégia. É importante que o palhaço escolha participantes que se aproximem do mesmo biotipo.

Depois pede para que eles, manipulando os bancos, imitem a sua coreografia.

Pede para encerrar a trilha sonora.

Perfila os participantes lado a lado.

Anuncia que fará um show em que aqueles participantes levitarão.

O palhaço dispõe os bancos formando um quadrado com eles. Os bancos não podem estar colados uns aos outros. Precisam de uma distância da largura do sapato do palhaço.

O palhaço pede para que o participante do banco da direita à dianteira sente-se de costas para o banco da direita traseira. Ao participante do banco da esquerda à dianteira, pede que sente-se de costas para o da direita dianteira, de forma que quando for deitar, e se apoie no colo do participante desse banco.

Ao participante da esquerda traseira, o palhaço pede que sente de costas para o palhaço da esquerda à dianteira. E ao participante da direita traseira, o palhaço solicita que se sente de costas para o da esquerda traseira de forma que quando for se deitar, seja no colo do participante deste banco.

Esquerda	Direita
Dianteira	Dianteira
Esquerda	Direita
Traseira	Traseira

Depois de posicionados, o palhaço ordena que os participantes fechem as pernas e fixem os dois pés no chão. Não podendo, sob “pena de morte”, nem abrir as pernas e nem

retirar os pés do chão.

Ao ver que os participantes cumpriram a sua ordem, o palhaço pede que cruzem os braços na altura do peito e joguem seus corpos para trás de forma que se deitem no colo de um outro participante.

Quando todos estão deitados, o palhaço anuncia que vai enfim realizar a levitação e retira, um a um, os bancos onde os participantes estão sentados. Durante essa ação, o palhaço pode criar chistes comentando sua proeza; Brincar com os participantes e com a plateia.

Ao cumprir a sua tarefa, o palhaço pode brincar da maneira que quiser até que os quatro participantes venham ao chão. Quando isso acontecer, o palhaço encerra o número pedindo as palmas para a plateia.

Figura 37 - “Estudo número “O banquinho I”



Figura 37.1- “Estudo número “O banquinho II”



Figura 37.2 - “Estudo número “O banquinho III”



Figura 37.3 - “Estudo número “O banquinho IV”



Figura 37.4 - “Estudo número “O banquinho V”



Figura 37.5 - “Estudo número “O banquinho VI”



Estudo do Número “O banquinho” realizado pelo estudante Adelmo Milani com a participação de Nathalia Macena, Gabrielly Viana, Flávia Renata Gomes e Ana Lúcia Avelino.

O número “O Banquinho” aparece nos espetáculos “Café Pequeno da Silva e Psiu” e “Bem Vindo” de Richard Riguetti. Vendido como um número de magia, trata-se de um número de equilíbrio baseado nos princípios físicos de pontos de apoios.

Nesse número, a trilha sonora possui grande importância, porque vai ser através da liberdade do palhaço em dançar que ele conseguirá criar a confiança na plateia para a participação necessária. A dança, o pedido de palmas, o brincar com os bancos junto com os participantes, colocam o palhaço e o público no estado da brincadeira que somado ao olhar sedutor, acolhedor conquista os quatro participantes a entrarem na roda e “levitarem”.

O BALÃO

O número é executado por um palhaço.

Um palhaço entra em cena ao som de um instrumental que cria um clima romântico, lírico e poético.

Entra em contato com a plateia e escolhe uma pessoa.

A essa pessoa pede que segure em uma das pontas do seu lenço de forma que, com a outra ponta, o palhaço a conduza até o centro da roda.

Depois de trazer a pessoa ao centro, o palhaço lhe oferece uma rosa. E em troca sinaliza, pedindo um beijo em uma de suas bochechas. Ao receber o beijo, o palhaço triangula com a platéia, compartilhando a sua emoção.

Empolgado, sai de cena e vai até aos bastidores de onde traz um enorme balão no formato de coração.

A brincadeira consiste no palhaço e o participante jogarem o balão um para o outro.

A cada vez que remete o coração ao participante, o palhaço triangula compartilhando sua reação com a plateia.

O jogo tem a duração da música instrumental.

Ao final, o palhaço entrega o coração para o participante que volta para a plateia.

Quando o participante está na plateia, o palhaço pergunta se tudo o que acontecera ali tinha sido combinado. Diante da resposta negativa do participante, o palhaço responde: Então vamos combinar algo mais tarde, ok?

Essa cena pertence ao repertório de Richard Riguetti.

Até 2016, Richard realizava a cena apenas com participantes do sexo feminino, passando a partir daquele ano a escolher também homens para a brincadeira.

Inspirado nessa transformação realizada por Richard, propus um estudo para a realização dessa cena com algumas modificações. A primeira é que a cena seria feita em dupla.

Essa cena teria uma introdução em que os palhaços se apresentariam para a plateia. Depois encheriam uma bola de gás de forma extracotidiana, fazendo uso da relação entre eles, da lógica fantástica de cada um e principalmente triangulando com público.

Após encherem a bola, a dupla deveria jogar entre si, realizando a cada recepção e envio da bola uma reação a ser compartilhada para a plateia.

Para a parte relativa à apresentação da dupla e do enchimento da bola, coloquei como trilhas os chorinhos “Flor do Abacate” (Álvaro Sandim), “Noite Cariocas” (Jacob do Bandolim) e “Urubu-malandro” (tema popular em que os improvisos mais conhecidos são de autoria de Lourival Inácio de Carvalho)⁶² Na hora do jogo da bola, para mudar o clima reproduzi o chorinho “Rosa” (Alfredo Rocha Viana “Pixinguinha” e Otávio de Souza).

Durante as orientações, na direção das cenas, atentei os estudantes à trilha sonora: ao seu ritmo, à sua duração, aos desenhos, às imagens que pudessem remeter para que eles aproveitassem como dispositivos para as suas brincadeiras, reações, comentários durante a triangulação. Novamente, o uso da música, da trilha sonora apresenta-se como um recurso fundamental na aplicação, execução e compreensão dos exercícios.

AQUINÃO

Um grupo de palhaços está para realizar um concerto de música quando chega outro palhaço, com um chapéu de policial e um cassetete, dizendo que ali ninguém poderia tocar.

Os palhaços, localizados em um canto do picadeiro, perguntam se não podem tocar ali e o policial afirma que não. Que ali estava proibido de tocar.

Há um debate entre eles, mas os palhaços acatam o palhaço-policial.

Quando o palhaço-policial deixa a cena, um dos palhaços em conversa com a plateia entende que ali naquele canto havia a proibição, mas nada foi falado sobre o lado oposto. Por isso, lidera os palhaços a realizarem o concerto no outro lado do picadeiro.

⁶² In MPB CIFRA ANTIGA disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/urubu-malandro.html>. Acesso em 26 de Dez. 2017.

No meio da apresentação, aparece o policial novamente, agora mais nervoso pela desobediência. Quando aborda a turma, afirma que já tinha dito que não se podia tocar música.

Os palhaços argumentam que o policial tinha falado do outro lado, mas que sobre o lugar onde estavam tocando, a “autoridade” não tinha falado nada e por isso resolveram realizar o seu concerto.

O policial ordena que ali também estava proibido.

Os palhaços perguntam referenciando com gestos que apontam os lugares que tanto “ali” quanto “aqui” era proibido tocar, para a concordância do policial. Diante dessa afirmativa, os palhaços param de tocar e o policial vai embora.

Novamente, um dos palhaços refletindo com o público, volta aos locais determinados pelo palhaço-policial como proibidos para tocarem. Chega à conclusão que nada foi falado sobre o meio do picadeiro para onde o grupo se dirige retomando o concerto.

O palhaço-policial volta para a cena ressaltando a nova proibição.

Após a terceira proibição, os palhaços tentam de diversas formas amolecer o coração do policial até conseguirem

Essa entrada é conhecida como “O Apito” (Bolognesi, 2003, p.231-233) e faz parte do espetáculo “E o palhaço o que é?” do repertório do grupo Off Sina.

Nesse espetáculo, Rigueti atua em parceria com Lilian Moraes, a palhaça Currupita. Na cena, em questão, Café Pequeno brinca como um policial autoritário, que tem a voz distorcida por um apito agudo, enquanto Currupita tenta ser a concertista. Após a terceira proibição.

Essa foi uma entrada modificada pelos estudantes. Era um grupo de palhaços que queria fazer um baile no picadeiro e eram impedidos pelo policial que fazia uso do cassetete cênico (no caso um inflável) para reprimi-los. Após a terceira repressão, os palhaços fingem que acatam as ordens do policial e quando vão entregar-lhe um coração, expulsam o policial a base de outros cassetetes.

TELEPATIA

Um apresentador anuncia um número de telepatia com dois grandes mágicos. Entram dois palhaços. O palhaço 2, após ter os olhos vendados, fica no picadeiro. O palhaço 1 vai até o meio da plateia.

PALHAÇO 1 (Segurando a cabeça de alguém da plateia) O que eu tenho debaixo de minha mão?

PALHAÇO 2: Uma cabeça!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! Este cavalheiro quer saber quantos fios de cabelo ele tem em sua cabeça?

PALHAÇO 2: Três bilhões, quatrocentos milhões e mais!

PALHAÇO 1: Uma salva para ele! (Dirigindo-se a uma moça) O que esta moça tem no colo?

PALHAÇO 2: Huuumm..

PALHAÇO 1: Vou lhe dar uma dica! É de couro!

PALHAÇO 2: Uma vaca!

PALHAÇO 1: Não seu burro! É de guardar dinheiro!

PALHAÇO 2: Um banco!

PALHAÇO 1: Não! É de carregar documento!

PALHAÇO 2: Uma bolsa!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! (para um outro senhor) Esse senhor da plateia quer saber qual é a cor do seu sapato preto?

PALHAÇO 2: É preto!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! (Apontando para um relógio) O que eu tenho embaixo da unha? (O PALHAÇO 2 demora a responder) Vamos que as horas estão passando!

PALHAÇO 2: Um relógio!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! Este senhor da plateia quer saber se este relógio é de ouro ou de prata!

PALHAÇO 2: Nem de ouro e nem de prata!

PALHAÇO 1: Do que é?

PALHAÇO 2: É de lata!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele. (Dirigindo-se a uma outra moça) Esta senhorita tem um objeto dependurado no nariz. (Ele se refere aos óculos). Atenção! Que objeto é este dependurado no nariz?

PALHAÇO 2: Uma meleca!

PALHAÇO 1: Que meleca o quê, rapaz! Tem vidro!

PALHAÇO 2: Uma garrafa!

PALHAÇO 1: Não! Tem graus!

PALHAÇO 2: Óculos!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! (Dirige-se a uma outra pessoa e toma emprestado uma caixa de fósforo) O que eu tenho na minha mão? (Silêncio) Olha o fogo!

PALHAÇO 2: Uma caixa de fósforos!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! (Acende o fósforo) O povo quer saber se o fósforo está aceso ou apagado? (O palhaço 2 fica pensando) Anda logo senão eu me queimo!

PALHAÇO 2: Está aceso!

PALHAÇO 1: Uma senhora ou senhorita escolha um número que ele vai adivinhar! Esta é a parte mais difícil! Com este número nós fomos até o Japão! (Escreve o número em um quadro-negro. Dirigindo-se à plateia). Dá para ver o número aí?

PÚBLICO: Dá!

PALHAÇO 1: Tá muito fraco! Dá pra ver o número aí?

PÚBLICO: Dá!

PALHAÇO 2: Nossa, quanta gente dando!

O palhaço 1 pega um tambor e anuncia que o palhaço 2 baterá o mesmo número de vezes que a pessoa da plateia escolheu. Quando chega no número escolhido, o palhaço 1 segura na mão do outro.

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele!

(BOLOGNESI, 2003, p 225-227)

Durante o “Polo de Circo Carioca- Grupo Off Sina” tive o contato com essa esquete através da oficina de Pereira França Neto, o palhaço Tubinho. Publico aqui, as falas que diferem da versão apresentada na pesquisa de Mário Bolognesi (2003, p.225-227).

PALHAÇO 1: Esta carteira pertence a quem?

PALHAÇO 2: Ela está com dinheiro?

PALHAÇO 1: Sim!

PALHAÇO 2: Então é nossa!

PALHAÇO 1: Não seu idiota! Eu vou passar para outra pergunta. Estou segurando um documento que estava dentro dessa carteira. Você pode me dizer que documento é esse?

PALHAÇO 2: Não sei, mestre! Deixa eu me concentrar!

PALHAÇO 1: (Se o documento retirado tratar-se de uma carteira de identidade) Estou enviando ondas telepáticas, identifique-as, identifique-as...

PALHAÇO 2: Estou recebendo mestre... estou recebendo. Já sei... é uma carteira de identidade.

PALHAÇO 1: (Se o documento retirado for uma carteira de motorista). Concentre-se e habilite-se para a resposta!

PALHAÇO 2: Já sei mestre! É uma carteira de motorista!

PALHAÇO 1: Uma salva de palmas para ele! Agora, me responda: qual é o sexo do dono da carteira?

PALHAÇO 2: É indefinido!

PALHAÇO 1: Que isso, idiota! Concentre-se! Agora, me diga, qual é o futuro do dono dessa carteira?

PALHAÇO 2: É negro! Alto, forte, musculoso, gostoso, maravilhoso (como se estivesse descrevendo uma pessoa)

Essa esquete também aparece no repertório de Teófanês da Silveira, o palhaço Biribinha. Entre cada pergunta, Biribinha é auxiliado por uma banda que toca um motivo árabe. E antes de pedir palmas para consagrar o palhaço adivinha, Biribinha lança o bordão “sem ver” para plateia, reafirmando que o parceiro adivinhara tudo pela telepatia.

No estudo dessa cena, a dupla de estudantes, que a escolheu e brincou, retirou do diálogo termos que consideravam abusivos e preconceituosos como o chamamento de idiota, a menção ao roubo da carteira e as piadas de cunho sexual.

ABELHA, ABELINHA

PALHAÇO 1: Você conhece o que é zoologia?

PALHAÇO 2: Claro que eu sei. Zoologia é o estudo sobre os animais!

PALHAÇO 1: Então, você conhece um insetinho desse tamanhinho?

PALHAÇO 2: Que insetinho é esse?

PALHAÇO 1: É um insetinho pequeno que tem duas asinhas, quatro patinhas e suga a flor para fabricar o mel.

PALHAÇO 2: Ah, eu sei o que é! É o elefante!

PALHAÇO 1: Deixa de ser burro! (Faz o gesto de bater as asas)

PALHAÇO 2: É a orelha do elefante!

PALHAÇO 1: (Imita a tromba do elefante). Não. Tem aquele ferrãozinho!

PALHAÇO 2: É a tromba do elefante!

PALHAÇO 1: Este inseto tira o néctar da flor e fabrica o mel!

PALHAÇO 2: Ai, eu sei o que é: é a abelha!

PALHAÇO 1: Abelha, isso mesmo! Você quer beber o mel da abelha?

PALHAÇO 2: Quero.

PALHAÇO 1: Então, sente-se nessa cadeira. Eu vou buscar o mel. Quando eu chegar e bater a asinha três vezes, você fala assim: abelha, abelhinha, me dá o mel na boquinha.

O Palhaço 1 explica novamente toda a brincadeira. Ele vai ser a abelha-operária e o segundo, a rainha. O público é o canteiro e as moças da plateia são as flores, de onde ele retirará o mel. O palhaço 1 enche a boca de água, bate os braços três vezes em frente ao Palhaço 2.

PALHAÇO 2: Abelha, abelhinha, me dá o mel na boquinha! (O PALHAÇO 1 Cospe-lhe a água)

PALHAÇO 2 (Chora)

PALHAÇO 1 (Vendo o outro chorar). Ei, acalme-se! Isto é só uma brincadeira. É um pega-trouxa! Agora é só você pegar outro!

PALHAÇO 2: Mas quem eu vou pegar?

Entra o Palhaço 3

PALHAÇO 1: Você quer beber mel?

PALHAÇO 3: Quero sim!

O palhaço 1 explica para o Palhaço 2 que faz todas as sequências de ações erradas.

Primeiro, enche a boca de água, gira ao redor do Palhaço 3 e sem perceber, engole a água.

Depois, faz todo o movimento, mas escorrega e solta a água da boca.

O Palhaço 3, por sua vez, quando finalmente o Palhaço 2 faz toda a sequência correta, não fala nada.

Então o Palhaço 2 começa a discutir com o palhaço 1.

Enquanto isso, o Palhaço 3 enche a boca de água e senta-se.

Terminada a conversa com o Palhaço 1, o Palhaço 2 volta-se para o Palhaço 3 e diz:

Quando eu chegar aqui e bater a asa, você tem que falar: Abelha, abelhinha me dá o

mel na boquinha! (O Palhaço 3 cospe a água no rosto do Palhaço 2).

Talvez seja essa, a esquete mais conhecida do repertório do circo-teatro.

No âmbito das oficinas, ela me foi apresentada por Yeda Dantas. Luiz Carlos Vasconcellos, em entrevista, afirma que utilizava essa entrada como material didático nas suas primeiras oficinas. João Carlos Artigos informou que realizava esse esquete junto com Angélica Gomes na época em que animava festas infantis.

Em uma das variações, não é o palhaço 2 que se confunde e sim, o palhaço 3 que a cada tentativa faz o chamamento errado. Ou errando o nome do animal; ou esquecendo o que tinha que falar.

Em 2013, o “grupo Off Sina” convidou o grupo “Trupe Olho da Rua” para se apresentar no Aterro do Flamengo, no projeto “Palhaço na Praça”. O trio, vindo da cidade de Santos (SP) é composto por uma palhaça que se coloca entre os dois palhaços que querem lhe pregar a peça. Quando ela finalmente consegue dizer o “abelha, abelhinha, dá mel na minha boquinha”, os dois palhaços que estão com as suas respectivas bocas cheias d’água cospem na direção da palhaça que se abaixa, fazendo com que os jatos d’água atinjam a eles e não a ela.

Fiz, ao grupo que iria realizar a esquete, uma sugestão, inspirada nessa leitura e escalei uma estudante como a palhaça 3. Para a escolha dos outros dois palhaços, promovi uma variação do “pique-monstro” para “pique-abelinha”, pois na versão do grupo paulista, o palhaço 2 se empolga com a possibilidade de pegar o outro palhaço e sai de cena para voltar todo paramentado como se uma abelhinha fosse.

Os seus vôos alcançavam a plateia, seus braços balançavam simulando as asas. O atuante estava tão livre para brincar que se colocou na situação extracotidiana de fingir que era uma abelha, provocando o riso das crianças que assistiam a cena.

‘

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi recolher as práticas poéticas e de ensino dos artistas-docentes escolhidos e escutar as suas falas sobre os conceitos que gravitavam em torno destes fazeres.

Os artistas-docentes pesquisados não pertencem às famílias tradicionais de circo e nem a elas foram agregados de maneira que a sua formação acontecesse debaixo da lona. Não receberam a forma de fazer o palhaço de um parente mais velho em um contato cotidiano de ensino, prática que caracteriza a relação mestre-aprendiz existente no modelo circense tradicional. Não receberam um nome, um figurino e um repertório como herança para se apropriarem e, ao longo de suas trajetórias profissionais, realizarem sua assinatura.

Esses artistas na construção do seu trabalho se utilizaram do empirismo, da prática da pesquisa, da frequência em oficinas, cursos e retiros ministrados por outros profissionais também não pertencentes à tradição circense, e com esse material, criaram o seu palhaço.

No entanto, esses artistas também tiveram contato com palhaços circenses, mas não pelo diapasão mestre-aprendiz. E com eles aprenderam o repertório de reprises e entradas, apropriando-o e o ressignificando. Esses artistas, por meio de diversas metodologias, criaram o seu palhaço, e utilizaram o repertório que conheceram com os profissionais circenses como um brinquedo a partir da lógica que construíram no seu trabalho artístico.

Esse movimento também foi identificado por Débora Mattos (2009) ao estudar a trajetória e os procedimentos artísticos e pedagógicos de Écio Magalhães, Ângela de Castro e Fernando Cavarozzi.

A partir das vozes de Luiz Carlos Vasconcellos, Yeda Dantas, João Carlos Artigos e Richard Rigueti, o palhaço de rua foi entendido como um profissional que se dispõe apresentar na rua, por meio da sua roda, uma ou mais façanhas.

Entre o anúncio e a realização do número, o palhaço se coloca em relação com o público, com o ambiente, produzindo os seus chistes, suspendendo a ação principal, criando expectativas e praticando o riso carnavalesco.

Para se colocar numa ação espetacular, esse atuante acessa o que considera o seu estado de palhaço. Um estado de liberdade em que pode expor a sua poética, a sua

lógica fantástica, extra-cotidiana em relação consigo, com o ambiente, com seus objetos de cena, com o público.

Essa atuação se aproxima do conceito de brincadeira de D.H. Winnicott (1975), que propõe que a forma como a criança se relaciona com o mundo exterior expressa a sua subjetividade que ainda não domina os códigos cotidianos que lhe serão impostos com o seu processo de desenvolvimento e educação.

Nesse período, há uma fase de transição entre esse mundo subjetivo e a forma como ele vai apreender o mundo objetivo a partir de uma lógica que lhe é própria e difere do que a educação e o meio social tomam como “normal”, apresentando-se assim como fantástica, lúdica ou precisamente definindo, como o faz Winnicott, uma experiência ilusória.

Essa “experiência ilusória” se relaciona com os conceitos de “alma poética” de Yeda Dantas, o “eu reverberado e ampliado” de Luiz Carlos Vasconcellos e a “lógica fantástica” de João Carlos Artigos.

Nesse sentido, a experiência ilusória se materializa por meio da operação do processo apontado por Mikhail Bakhtin de re-significação para a constituição da percepção e do riso carnavalesco. Para Bakhtin, a percepção carnavalesca dá aos foliões o direito de participar de um jogo de re-significação do mundo cotidiano proporcionando, pela expressão de sua subjetividade por meio de mascaradas, paródias, trocas de escárnios, zombarias, o riso e a construção de um mundo novo.

Segundo Luciana Carvalho (2005) e Lídia Kosovski (2005) essa percepção e esse riso são característicos das manifestações artísticas urbanas como a do palhaço de rua.

Dessa forma, o público de uma roda de palhaço não tem apenas um papel passivo de assisti-la. Ele participa da roda, do jogo, da brincadeira em que o palhaço atua como um vetor, um provocador dessa participação.

Para isso, o atuante deve estabelecer uma relação perspectivada (Castro, 2015) com o público a fim de, quando necessário, praticar a antropofagia sem devoração. Onde traz da plateia o que de melhor ela tem para oferecer, colando em seu espetáculo e mantendo o foco de sua atuação em um ambiente aberto e propenso a intempéries que não podem interromper o jogo do palhaço. Deve, dependendo da habilidade do atuante, alimentá-lo para a sua manutenção. Afinal, o palhaço precisa passar o seu chapéu.

Na pesquisa, a transformação do público em participante da cena revelou, também, um compromisso político na poética dos artistas pesquisados: revelar ao

cidadão comum as suas potências para o exercício do protagonismo diante das suas próprias vidas e da coletividade.

A forma como o atuante cria e acessa o seu estado de liberdade poética, caracterizado por eles como sendo o palhaço, é diversa, também corroborando a pesquisa de Débora Mattos (2009).

Sejam a máscara e o figurino brincados para esconder e dar a liberdade como fazem Yeda Dantas e Luiz Carlos Vasconcellos para construírem sua experiência ilusória. Seja como o resultado de um processo de consciência corporal que permite o uso do corpo como brinquedo para ser a fonte de comicidade pela revelação de desarmonias físicas com o uso do figurino ou, pela construção de uma disposição corporal extra-cotidiana como faz Richard Riguetti.

Ou como, também, um resultado de um processo de autoconhecimento revelando as potências do corpo, da personalidade para serem re-significados, brincados e colocados em cena em relação com o público, com o ambiente, com os objetos de cena, como faz João Carlos Artigos sem se distinguir em ser palhaço no palco ou na vida.

Em todos os processos, o palhaço é, ao mesmo tempo, um objeto de criação e um sujeito para a criação da cena, assim como apontou De Marinis (1997) ao descrever a tipologia do ator cômico.

No entanto, a expressão dessa subjetividade, o acesso desse estado deve estar a serviço da construção de ações, das cenas para a realização do espetáculo conferindo a esse ator uma função de autoria. Um autor que cria, organiza e vive as suas ações.

Os palhaços artistas pesquisados criaram seus palhaços pessoais mas, no entanto, com exceção de Artigos - que em suas oficinas incentiva os estudantes a construírem seus números -, se utilizaram do repertório de reprises e entradas do circo teatro para a construção de suas cenas, tomando-as como brinquedos, se apropriando, os re-significando, dando o seu “molho” como fala Yeda Dantas. O mesmo fizeram para a organização de suas oficinas. Apropriaram-se das dinâmicas que vivenciaram em todos os seus momentos de formação. Fosse com palhaços da tradição circense ou não.

A coleta dos exercícios e do pensamento sobre a atuação do palhaço de rua serviu para a organização do curso/laboratório “Olha o palhaço no meio da rua!”. Alguns conceitos apresentados pelos artistas-docentes foram transformados em pontos do conteúdo programático. Outros em dispositivos.

Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros (2010) definem “dispositivo” como uma série de práticas e funcionamentos que produzem efeitos. Defendem também que os dispositivos possuem três movimentos-funções que agem coordenadamente permitindo ao pesquisador a prática de intervenção no processo da pesquisa. Foram quatro, os dispositivos eleitos por mim: a prática do acolhimento, a brincadeira, o treinamento e a experiência.

Esses dispositivos além de instaurarem o ambiente e os conceitos de como se desenvolveria o curso (movimento-função de referência), permitiram que fossem criados instrumentos e formas de expressão da subjetividade dos estudantes (movimento-função de explicitação) o que me levou a algumas práticas de intervenção (movimento-função de produção de realidade).

Essas práticas de intervenção se desdobraram em dois grupos. O primeiro, nas intervenções que ocorreram ao longo do curso como a mudança do horário da aula; a permanência da porta aberta para que os atrasados pudessem assistir a aula; o replanejamento com a bricolagem das dinâmicas e a eliminação de alguns temas para as aulas, e a suspensão da apresentação final para o estudo dos números e esquetes sob a luz das teorias do riso como forma de responder às demandas suscitadas pelos estudantes, em crítica ao caráter discriminatório de algumas piadas presentes nas entradas e reprises, e ao uso do figurino entendido como uma representação do ridículo.

O segundo grupo é composto por propostas de redirecionamento que exporei aqui para a continuidade futura dessa investigação no prosseguimento de minha atuação como artista-docente da prática da atuação como palhaço de rua.

Sobre esse segundo grupo, o estabelecimento do conceito “experiência”, a partir das reflexões de Jorge Bondia Larrosa, como dispositivo, me permitiu fazer uso das habilidades da escuta e da conexão reivindicadas pelos artistas-docentes pesquisados para a atuação como palhaço de rua.

Ouvir as diversas subjetividades expostas ao longo do curso, - o que levou ao entendimento por alguns estudantes como um comportamento passivo; viver o tempo necessário da reflexão, somada ao dedicado à leitura do levantamento bibliográfico e à produção da escrita da dissertação; permitiram que eu encontrasse não respostas definitivas para as demandas suscitadas, mas redirecionamentos para a próxima prática desse curso e continuar a pesquisa sobre a pedagogia para a atuação como palhaço de rua.

O curso, assim como o espetáculo de Xuxu (Luiz Carlos Vasconcellos), não está acabado ou completo. Pelo contrário, está aberto a novas possibilidades a partir das minhas conexões com as demandas futuras.

Às demandas presentes, expostas pelos estudantes e pela reflexão, proponho redirecionamentos que proporcionarão uma mudança na paisagem do curso quando for aplicado por mim em outra ocasião.

Escrito isso, a avaliação do curso e as propostas de redirecionamento:

1) A redução do número de estudantes.

O número de quarenta (ou mesmo vinte e oito, quantitativo final) apresentou-se como exagerado. Levou à demora na realização das dinâmicas, a um atraso na execução do programa (motivando o seu re-planejamento) e a desmotivação de alguns estudantes que não puseram realizar os exercícios de forma aprofundada;

2) A exposição, no início do curso, e de forma mais clara e objetiva, do dispositivo “brincadeira” com a apresentação de suas regras de funcionamento.

Como parte da pesquisa conceitual e da leitura do levantamento bibliográfico foram desenvolvidas em paralelo ao curso ministrado, a explicação desse conceito se mostrou frágil e pouco articulada no momento de sua realização para o cumprimento do programa.

Agora com os conceitos mais organizados e relacionados à prática, o redirecionamento proposto se dará no início do curso com a explicação teórica das teorias do riso e suas vinculações aos modos de se ensinar o palhaço.

Dessa maneira, no início do curso, questões como “o palhaço é a representação do ridículo”, “a comicidade construída a partir do ridículo”, “a criação e a descoberta do meu clown” poderão ser dirimidas e colocadas no contexto de suas devidas metodologias. E com isso, talvez, a idéia do palhaço como um jogo, como uma brincadeira, que produz o riso carnavalesco, possa ficar mais clara aos estudantes para, como os participantes da roda, optarem por brincar ou não.

Essa exposição do dispositivo “brincadeira” deverá ser acompanhada, ao longo do curso, pela ênfase no conceito de re-significação para a realização dos exercícios propostos assim como a aplicação de novos jogos que proporcionem o desenvolvimento e a exposição da criatividade, da experiência ilusória de cada estudante.

Os conceitos de re-significação e apropriação que, também, serão lembrados, no momento, em que será proposto o estudo das reprises e das entradas. Essa lembrança terá como objetivo gerar um melhor entendimento que esses são procedimentos

pertencentes à esfera da produção criativa do palhaço desvinculando-os da necessidade de criar algo original e inédito. E que por serem práticas do palhaço, o chiste, a piada que não agrada não é apenas retirada, mas substituída, em um processo de criação e teste, por outras piadas.

Para isso, completando os redirecionamentos relativos a esse tópico, uma aula teórica sobre as características dos chistes e a produção do riso a partir da teoria da “economia da despesa psíquica” de Sigmund Freud será incluída no programa;

3) O aumento da carga horária da prática na rua, realizando as aulas em uma “sede pública”.

A diminuição do número de estudantes pode permitir a concentração das dinâmicas sobre os conceituais para a atuação como palhaço de rua no primeiro terço do curso. O segundo terço pode ser dedicado ao estudo das reprises e números, deixando o último terço dedicado às atividades na rua. Os estudantes, nos questionários de avaliação, reclamaram que o trabalho na rua foi pouco ou nenhum para muitos.

Realizando esse re-direcionamento, acredito que o conceito “sede pública” cunhado por Amir Haddad e também praticado por Richard Rigueti poderá ser vivenciado no curso com o aumento da carga horária da dinâmica “Brincando na Feira” e promovendo os ensaios e o espetáculo final na rua (a sua retirada do curso foi objeto de muitas críticas dos estudantes) e a ampliação do exercício “Olhar com curiosidade” para os ambientes externos, próximos à sala de aula.

O pensamento sobre o palhaço apontou, nessa pesquisa, que a sua cena é resultante de uma brincadeira, de um jogo e não uma representação. Uma brincadeira que o atuante cria, vive, traz a público e o faz viver, participar assumindo, também, uma condição extra-cotidiana. Realiza ele, o palhaço junto com o público, uma experiência ilusória.

Dessa forma, o último direcionamento proposto é relacionado ao título do curso.

“Olha o palhaço no meio da rua” foi retirado da Xula tradicional e induz a uma idéia de um olhar passivo do espectador que fica à espera do que o atuante irá fazer. O público na roda não assiste apenas o que o palhaço de rua se desafia a realizar. Durante o espetáculo, ele brinca com o palhaço que, por sua vez, brinca consigo, com o ambiente ao redor e com o próprio público. Dessa forma, “Brincando com o palhaço de rua” é o quarto re-direcionamento para o título do curso.

4) Mudança do título do curso “Brincando com o palhaço de rua”.

O uso do verbo “brincar” no gerúndio aproveita-se da impessoalidade que o tempo verbal condiciona. O que proporciona evocar a idéia de que todos podem, se quiserem, participar e brincar na roda sem restrições. Reivindica, também, a idéia de ação constante, em tempo presente, como faz o palhaço e o público que mesmo assistindo, não o faz passivamente, mas brincando.

O uso da preposição “com” mira em uma ambiguidade pois ela pode aplicar-se tanto ao público da roda quanto ao atuante. Este, em sua estratégia pessoal para esse tipo de atuação pode criar e acessar um estado que julgue ser o de palhaço para com ele, poder criar e viver as suas brincadeiras em roda, sendo como aponta De Marinis, o objeto e o sujeito das suas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luís Alberto. **Respeitável público**: O circo em cena. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- ACHCAR, Ana. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, 2007.
- _____. A formação do palhaço de hospital: regras e transgressões, in, CAMPOS, Vilma e MERÍSIO, Paulo. **Teatro – ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDFU, 2011, volume II.
- _____. (org.). **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- ALBANO, Ana Angélica. **Tarsila e outros mestres**. O aprendizado da arte como um rito de iniciação. São Paulo: Plexus, 1998.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- _____. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. **Tornar-se outro** – o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. Máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: SENAC, 2002.
- ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem**: proposta metodológica para o trabalho do ator. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO (tese de doutorado), 2005.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ARAÚJO, Fábio César Lobato de. **Palhaços de Rua**: transcorpografia na performance de dois vendedores de rua em Salvador. Salvador: PPGAC UFBA, 2006.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARTIGOS, João Carlos. MAGRI, Ieda. **Teatro de Anônimo**: sentido de uma experiência. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares** – Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento** – o contexto de François Rabelais. Brasília: UNB. São Paulo: Hucitec, 1999.

- BARBOSA, Ana Carolina Carvalho Torres. **Caminhos para uma palhaça:** investigação a partir da obra de Avner, the eccentric. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, (dissertação de mestrado), 2012.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBOSA, Z.Adão. CARMONA, Daniela. **Teatro – atuando, dirigindo, ensinando.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- BECKER, Fernando. **A epistemologia do professor – o cotidiano da escola.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BENJAMIM, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Livraria Duas cidades e Editora 34.
- BENTO FILHO, Egídio. **O Riso e suas técnicas no teatro.** Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.
- BERGSON, Henri. **O Riso.** Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BITARÃES NETTO. **Antropofagia Oswaldiana – um receituário científico.** São Paulo: Annablume, 2004.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo: UNESP, 2003.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** IN, Revista Brasileira de Educação, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORNHEIN, Gerd. **Brecht: A estética do Teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992;
- BRANDÃO, Tânia. **O teatro através da história.** Rio de Janeiro: CCBB: Entourage Produções Artísticas, 1994.
- BUENO, André Paula. **Palhaços de cara preta – Pai Francisco e Catirina, Mateus e Bastião, parente de Macunaíma no boi, cavalo-marinho e folia de reis – MA, PE, MG.** São Paulo: Nankin: Edusp, 2014.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMARGO, Robson Correa. **A pantomima e o Teatro de Feira na formação do espetáculo teatral: O texto espetacular e o Palimpsesto,** IN, Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 3, Ano II, nº 4, 2006.

- CARNEIRO, Ana. TELLES, Narciso. **Teatro de rua** – olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua** (Brasil e Argentina nos anos 1980) – Uma paixão no asfalto. São Paulo: HUCITEC, 2007.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem** – palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página** – publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COLAVITTO, Marcelo. **Meu clown** – uma pedagogia para a arte da palhaçaria. Curitiba: CRV, 2016.
- COSTA, Aline de Caldas. **Da maestria na cultura popular**. IN, Revista Espaço Acadêmico, N° 130, ano XI, 2012.
- COSTA, Felisberto Sabino da. **A máscara e a formação do ator in Móin-Móin**. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 1, v.1, 2005.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CRUVINEL, Tiago de Brito e MUNIZ, Mariana de Lima. **Pedagogia das Artes Cênicas** – Criança, Jogo e Formação. Curitiba: CRV, 2016.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: Lineamentos de una nueva teatrologia. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DUARTE Jr. João Francisco. **Por que arte educação?** Campinas: Papirus, 2000.
- ESCÓSSIA, Liliana da. KASTRUP, Virgínia. PASSOS, Eduardo. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- FARIA, João Roberto (direção). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2012.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A – IMESP, 2001.

_____. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

FERREIRA, André Luiz Rodrigues. **Palhaço e transgressão: percursos, atravessamentos e reflexões**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO. Dissertação de mestrado, 2013.

FRANCO, Monique. LULU, Maria. **Palhaços do nosso povo**. Brasília: FUNARTE, 2010.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2004.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Volume VIII. Rio de Janeiro: IMAGO, 1969.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas técnicas para o trabalho científico: Explicação das Normas da ABNT – 17ª Ed – Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2015.**

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FORTUNA, Tânia Ramos. HORN, Cláudia Inês. POTHIN, Juliana. SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. SILVA, Jacqueline Silva da. VIDAL, Fernanda Fornari. **Pedagogia do brincar**. Porto Alegre: Mediação, 2014.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Perspectiva de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

KAMLA, Renata. **Um olhar através de máscaras – uma possibilidade pedagógica**. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KEISERMAN, Nara. O artista-docente: considerações esparsas. IN, CAMPOS, Vilma e MERÍSIO, Paulo. **Teatro – ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDFU, 2011. Volume 2.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **O jogo e a educação infantil**. São Paulo: Cengage Learning, 1994.

LASSALLE, Jacques. RIVIÈRE, Jean-Loup. **Conversas sobre a formação do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LECOQ, Jacques. **O Corpo poético – uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: SENAC/SESC, 2010.

LIBAR, Márcio. **A nobre arte do palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- MATOS, Débora. **A formação do palhaço**: a técnica e pedagogia no trabalho de Ângela de Castro, Ézio Magalhães e Fernando Cavarozzi. Florianópolis: PPGT do Centro de Artes da UDESC, 2009.
- MAYA, Maria Vitória Campos Mamede (org). **Criar e Brincar** – o lúdico no processo de ensino e aprendizagem. Rio de Janeiro: WAK, 2014.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva. Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.
- MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- _____. O teatro de feira (1912). IN MARIA, Thais. **Na cena do Dr. Dapertutto**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- NANCY, Claire. **A razão dramática**. IN Folhetim n.18. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- OLIVEIRA, Denivaldo Camargo. **Formação em palhaço**. Reflexões sobre metodologia de formação de novos palhaços. Brasília: Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais no Instituto de Artes da UnB, dissertação de mestrado, 2012.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1977.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PINTO, Denise Casais Lima. **Ankito, minha vida... meus humores**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- RABETTI, Beti (org.). **Teatro e comichades**: estudo sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

- RAMOS, Enamar. Angel Vianna. **A pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa**- A margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- RANCIERE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- REIS, Demian Moreira. **Caçadores de risos**: o mundo maravilhoso da palhaçaria. Salvador: PPGAC UFBA, (tese de doutorado), 2010.
- RÉMY, Tristan. **Entradas clownescas** – uma dramaturgia do clown. São Paulo: SESC, 2016.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: UNESP, 2014.
- ROBLEÑO, Rodrigo. **Viralata**: o palhaço tá solto. Belo Horizonte: Gulliver, 2015.
- ROCHA, João Cezar de Castro e RUFFINELLI, Jorge. **Antropofagia hoje?** São Paulo: Realizações, 2011.
- ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SARRAZAC, Jean- Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- SCALA, Flamínio. **A loucura de Isabella e outras comédias da commedia Dell'arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SCHEER, Micaele Irene. **Aprender-fazendo**: reflexões sobre a relação entre aprendizes e sapateiros (Pelotas, 1960-2014) IN Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento Especial, p. 233-246.
- SENNET, Richard. **O declínio do homem público**. As tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Ermínia. **O circo**: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX. Campinas: UNICAMP, dissertação de mestrado, 1996.
- _____. **Arte na rua**: o público no espaço público in Revista Anjos do Picadeiros, n.6. Rio de Janeiro: Ieda Magri, 2007, pp 27-49.
- _____. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2007.

- SILVA, Erminia e MELO FILHO, Celso Amâncio. **Palhaços excêntricos musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off Sina, 2014.
- SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.
- SOARES, Carmela. **Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero – o ensino do teatro na escola pública**. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- SOUZA, Alda Fátima de. **O palhaço Cadillac – a memória do circo e a reinvenção de uma tradição**. Salvador: EDFUBA, 2016.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SZTUTMAN, Renato. **O profeta e o principal**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2012.
- TELLES, Narciso. **O Teatro que caminha pelas ruas – a linguagem do teatro de rua do grupo Revolucionera**. São Paulo: Nativa, 2002.
- _____. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Mediação, 2008.
- _____. **Pedagogia do teatro: práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas (SP): Papyrus, 2013.
- TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular – temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- TRINDADE, Jussara e TURLE, Licko. **Teatro(s) de rua do Brasil – a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- TURLE, Licko. TRINDADE, Jussara. **Tá na rua**. Teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VENEZIANO, Neide. **A cena de Dario Fo, o exercício da imaginação**. São Paulo: Codex, 2002.
- XAVIER, Ismail. Eisenstein. **A construção do pensamento por imagens**. IN, NOVAES, Adauto (org). Arte pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 pp 359-373.
- WILLIAMS, Raymond. **A produção social da escrita**. São Paulo: UNESP, 2014.
- WINNICOTT, D.W. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975
- YANANTUONI, Javier Miguel. VALLEJOS, Martin. **Payaso Chacovachi – Manual y guia Del payaso callejero**. La Plata, Yanantuoni, Javier Miguel, 2015,

ANEXO 1 - A DECLARAÇÃO DO RISO DA TERRA

JOÃO PESSOA - PARAÍBA – 02/12/2001

Quando os deuses se encontraram
 E riram pela primeira vez,
 Eles criaram os planetas, as águas,
 O dia e a noite.
 Quando riram pela segunda vez,
 criaram as plantas, os bichos e os homens,
 Quando gargalharam pela última vez,
 eles criaram a alma. (De um papiro egípcio)
 Vivemos um momento em que a estupidez humana é nossa maior ameaça. Palhaços não transformam o mundo, quiçá a si mesmos.
 E nós, palhaços e palhaças que levamos a vida a mostrar toda essa estupidez, cansamos.
 O palhaço é a expressão da alegria, o palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana. Alegria que o palhaço realiza a cada momento de sua ação, contribuindo para estancar, por um momento que seja, a dor no planeta Terra.
 O palhaço é a expressão da vida no que ela tem de instigante, sensível, humana.
 O palhaço é a única criatura no mundo que ri de sua própria derrota e ao agir assim estanca o curso da violência.
OS PALHAÇOS AMPLIAM O RISO DA TERRA.
 Por esse motivo, nós, palhaços do mundo, não podemos deixar de dizer aos homens e mulheres do nosso tempo, de qualquer credo, de qualquer país:
CULTIVEMOS O RISO.
 Cultivemos o riso. Mas não um riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes.
CULTIVEMOS O RISO PARA CELEBRAR AS NOSSAS DIFERENÇAS.
 Um riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso.
 Enquanto rirmos estaremos em paz.

ANEXO 2 - FOLIA DO PRÍNCIPE (Autoria de Chico César)

Se da minha boca vai ai ai
 Que da sua boca venha
 Uma declaração de amor
 Um beijo apaixonado
 Seja essa a nossa vênua
 O nosso boi de reisado
 Um reizim bem coroadado
 Bate em sua moradia
 Vem louvando e vem louvado
 Vem cantando essa folia
 Eu e meus companheiros
 Queremos cumplicidade
 Prá brincar de liberdade
 No terreiro da alegria

ANEXO 3

MANIFESTO “RIO É RUA”

Rio é Rua! A Rua é o espaço coletivo que produz culturas e estéticas. É germinadora de vida, trabalho, afeto, pertencimento, humanidades e derivas, capaz de gerar tecnologias próprias e intangíveis dentro das engrenagens sociais.

A Rua cria perspectivas materiais e simbólicas da vida em sociedade a partir da coexistência do diverso sem intermediações.

Somos um. Um povo público, uma cidade pública, cosmopolita por essência.

A rua é nosso terreiro, nosso quintal, o território polissêmico de reinvenção social.

Converter a rua em um espaço inalienável de relações é reafirmar uma prática cidadã de sujeitos que exercem sua individualidade a partir do diálogo com a comunidade.

Por isto, nós, trabalhadores da arte, numa ação proativa e coletiva faremos do espaço público o principal território fundamental de manutenção do nosso trabalho, de forma autônoma e solidária.

Tiramos nosso chapéu, compartilhamos nossa nobreza, reverenciamos e propomos a festa antropofágica onde a alegria é a condição!

Elegemos o chapéu como símbolo de uma relação economicamente sustentável entre trabalhador da arte e público, no exercício concreto de estar em sociedade e contribuir para a realização das nossas utopias.

MANIFESTO RIO É RUA

ANEXO 4

MÚSICA TEMA DO CAFÉ PEQUENO (MÔNICA BESSER)

Aí vem o bom palhaço, o grande amigo da galera
Um tanto desastrado, ele quase sempre erra
Insiste, não desiste, sempre com a mesma esperança
Trazer a alegria pras crianças do Brasil

Aí vem, Café Pequeno, pequeno só no nome
Um coração que cabe o mundo inteiro
Todas as crianças, o povo brasileiro
Filhos dessa pátria, mãe gentil!

Dor de cabeça, dor no pé, dor no ouvido
Bicho Preguiça, mau humor, dor de barriga
Para melhorar, nada melhor do que uma boa gargalhada Ahahahahahaha

ANEXO 5 – - LEI Nº 5429, DE 5 DE JUNHO DE 2012 / Regulamentada pelo Decreto nº 42.663/2016.

DISPÕE SOBRE A APRESENTAÇÃO DE ARTISTAS DE RUA NOS LOGRADOUROS PÚBLICOS DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO.

Art. 1º As manifestações culturais de Artistas de Rua no espaço público aberto, tais como praças anfiteatros, largos, boulevards, independem de prévia autorização dos órgãos públicos municipais, desde que observados, os seguintes requisitos:

I - sejam gratuitas para os espectadores, permitidas doações espontâneas.

II - permitam a livre fluência do trânsito.

III - permitam a passagem e circulação de pedestres, bem como o acesso a instalações públicas ou privadas.

IV - prescindam de palco ou de qualquer outra estrutura de prévia instalação no local.

V - utilizem fonte de energia para alimentação de som com potência máxima de trinta kVAs.

VI - tenham duração máxima de até quatro horas e estejam concluídas até às vinte e duas horas. e,

VII - não tenham patrocínio privado que as caracterize como um evento de marketing, salvo projetos apoiados por leis municipal, estadual ou federal de incentivo à cultura.

§ 1º Para os fins desta Lei, bastará ao responsável pela manifestação informar à Região Administrativa sobre o dia e hora de sua realização, a fim de compatibilizar o compartilhamento de espaço, se for o caso, com outra atividade da mesma natureza no mesmo dia e local.

§ 2º As atividades desenvolvidas com base nesta Lei não implicam em isenção de taxas, emolumentos, tributos e impostos quanto aos patrocínios públicos diretos ou a eventuais pagamentos recebidos pelos realizadores, efetuados através de leis de incentivo fiscal.

Art. 2º Compreendem-se como atividades culturais de Artistas de Rua, dentre outras, o teatro, a dança, a capoeira, o circo, a música, o folclore, a literatura e a poesia.

Parágrafo Único - Durante a atividade ou evento, fica permitida a comercialização de bens culturais duráveis, como CDs, DVDs, livros, quadros e peças artesanais, observadas as normas que regem a matéria.

Art. 3º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 5 de junho de 2012

Vereador JORGE FELIPPE
Presidente

ANEXO 6 – POROPOPÓ

Poropopó popó popó (a letra é repetida a partir do desenvolvimento da melodia)

ANEXO 7 - XULA DE PALHAÇOS

Tombei, tombei

Tornei tombar!

A brincadeira já vai começar!

Tombei, tombei

Tornei tombar!

A brincadeira já vai começar!

Oh, raia o sol

Suspende a lua!

Olha o palhaço no meio da rua!

Oh, raia o sol

Suspende a lua!

Olha o palhaço no meio da rua!

Eu vou ali e volto já!

Vou comer maracujá!

Eu vou ali e volto cedo!
Vou chupar limão azedo!
 O que é que a velha tem!
É carinho que faz bem!
 Ela tem mas eu não digo!
Só conto pro meu amigo!
 Pompeu, Pompeu!
Dá um beijo neu!
 A cabeça do palhaço
O urubu comeu!
 A mulher do palhaço é um colosso!
Caiu do cavalo e quebrou o pescoço!
 Pisei na ponta do meu chapéu
Mulher buchuda só vai pro céu!
 ABCD
Mulher buchuda só quer comer!
 Mas três pimentas não dá um molho!
Na cabeça do palhaço só tem piolho!
 Papai. Mamãe vem ver vovó!
Chupando cana com um dente só!
 Papai, mamãe, venha ver titia!
Tomando banho de água fria!

Olha a moça na janela!
Tem a cara de panela!
 Olha o velho no portão!
Tem a cara de barão!
 O palhaço na linha...
É ladrão de galinha!
 O palhaço na rua...
É ladrão de peru!
 Pepino maduro não dá semente!
Moça bonita que mata a gente!
 Mas dona Mariquinha se eu pedir você me dá!
Uma rede na varanda e um pinico prá mijá!
 Mas dona Mariquinha, picolé de breu!
Pega a sua rede e vem dormir mais eu!
 Olho o toco no caminho!
Alevante o pé!
 Foi por causa desse toco...
Que eu quebrei meu pé!
 Mas cabeça de bagre não tem o que chupar
Suvaco de gente não tem o que cheirar!
 Pipoca, minduim torrado
Carreguei sua tia num carrinho quebrado!

Hoje teve espetáculo?
Teve sim, senhor!
 Hoje teve marmelada?
Teve sim, senhor!

Hoje teve farofada?

Teve sim, senh

ANEXO 8 – AS COISAS (Arnaldo Antunes/ Gilberto Gil)

As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido. As coisas não têm paz.