

•
**MEMÓRIA E
DESLOCAMENTOS:
A PRÁTICA DA PALHAÇARIA
E A PERFORMATIVIDADE**

ISABEL FLAKSMAN
RONDINELLI



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS - PPGAC CURSO DE MESTRADO**

ISABEL FLAKSMAN RONDINELLI

**MEMÓRIA E DESLOCAMENTOS:
A PRÁTICA DA PALHAÇARIA E
A PERFORMATIVIDADE**

Rio de Janeiro
2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

F568 Flaksman Rondinelli, Isabel
Memória e deslocamentos: A prática da palhaçaria e a performatividade / Isabel Flaksman Rondinelli. -- Rio de Janeiro, 2019.
168

Orientadora: Ana Achcar.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Palhaçaria. 2. Performatividade. 3. Teatro colaborativo. 4. Jogo. 5. Presença. I. Achcar, Ana , orient. II. Título.



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

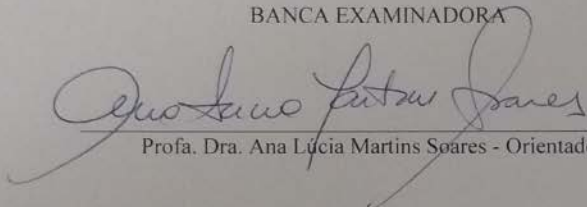
**“MEMÓRIA E DESLOCAMENTOS:
A PRÁTICA DA PALHAÇARIA E A PERFORMATIVIDADE”**

por

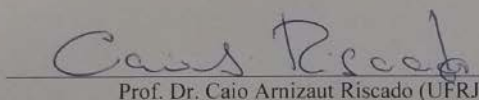
ISABEL FLAKSMAN RONDINELLI

Dissertação de Mestrado

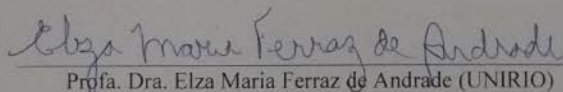
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ana Lúcia Martins Soares - Orientadora



Prof. Dr. Caio Arnizaut Riscado (UFRJ)



Profa. Dra. Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada com louvor e com indicações para publicações

Rio de Janeiro, RJ, em 12 de dezembro de 2019

ISABEL
FLAKSMAN RONDINELLI

**MEMÓRIA E DESLOCAMENTOS:
A PRÁTICA DA PALHAÇARIA E
A PERFORMATIVIDADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Processos Formativos e Educacionais (PFE), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

ORIENTADORA
Prof^ª. Dr^ª. Ana Lucia Martins Soares
(Ana Achcar).

Rio de Janeiro
2019

ISABEL
FLAKSMAN RONDINELLI

**MEMÓRIA E DESLOCAMENTOS:
A PRÁTICA DA PALHAÇARIA E
A PERFORMATIVIDADE**

Prof^a. Dr^a. Ana Achcar
ORIENTADORA

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Processos Formativos e Educacionais (PFE), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Examinada por:
Prof^a. Dr^a. Elza de Andrade
Prof. Dr. Caio Riscado
Prof. Dr. Flavio Souza
Profa. Dr^a. Marina Henriques (Suplente)

Rio de Janeiro
2019

DEDICA- TÓRIA

Dedico esse trabalho a todas e todos os profissionais das artes e da ciência no Brasil, que se encontram sob ameaça de uma política desigual, autoritária e ditatorial.

Dias melhores virão.

AGRADE- CIMENTOS

À minha orientadora Ana Achcar, grande mestre e amiga, que há dez anos me ensina a olhar o mundo através do nariz vermelho. Agradeço pela orientação cuidadosa e acolhedora, feita através de encontros afetuosos – mas não por isso menos desafiadores – que tivemos na UNIRIO, em sua casa, nas caronas que estendiam nossas conversas, e na inesquecível reunião no meio de um salão de beleza.

Às professoras Elza de Andrade e Nara Keiserman, pelos valiosos apontamentos feitos durante a banca de qualificação, fundamentais nas definições finais desta pesquisa.

A Caio Riscado e Flavio Souza, colegas e professores com notáveis contribuições em minha trajetória, que agora integram a banca final de avaliação.

Às professoras Adriana Schneider Alcure, Luciana Lyra e Marina Henriques, por conduzirem as disciplinas transformadoras que cursei nos programas de pós-graduação em Artes da UFRJ, UERJ e UNIRIO, respectivamente.

A todas e todos os colegas do PPGAC, em especial à minha grande amiga Luiza Debritz pelo companheirismo de tantos anos de palhaçada e a Aramis David, que acompanhou com generosidade meu laboratório prático de experimentação.

Aos estudantes do Programa Enfermaria do Riso que participaram do laboratório prático de experimentação, em especial a Akauã Santos, Elisa Neves, Juliana Cardoso, Vitória Fallavena e Wesley Cabral, pelas fotos ilustrativas do capítulo 3.

A Marina Rondinelli, minha irmã, pelas leituras feitas a cada capítulo finalizado, na tentativa de uma opinião imparcial.

A Caio Riscado, pelo nosso balão vermelho e por tudo o que construímos a partir dele.

A Gunnar Borges e Lucas Canavarro, pelas longas conversas e o tanto de amor que configuram nossa amizade.

Às amigas Luar Maria, Miro Spinelli e Natália Araújo, pelos preciosos conselhos de quem já passou por isso um dia.

A Aline Vargas, Bernardo Lorga, Frederico Araújo, Lia Sarno, Marília Nunes, Mira Barros, Pedro Capello Montillo e Rafael Lorga, integrantes de MIÚDA, pelo imensurável aprendizado que é fazer teatro ao lado de vocês.

A Gé Lisboa, Juliana Brisson, Jefferson Zelma, Laura Becker, Laura de Castro, Sergio Kauffmann e Victor Seixas, parceiros de palhaçada, pelo privilégio de tê-los encontrado nessa caminhada.

Ao meu sobrinho Davi, que nasceu no mesmo mês em que ingressei no mestrado e atualizou minhas definições sobre o amor.

À minha mãe, Silvia Flaksman, e novamente à minha irmã Marina, pela nossa amizade ancestral, que fez com que lhes destinasse a grande maioria dos relatos escritos na Índia.

Ao meu pai, Márcio Rondinelli, e ao meu irmão Rafael, pelo companheirismo inabalável, por todas as vezes que me buscaram em casa para jantar e rir um bocadinho depois de dias longos de estudo.

À minha tia Rosely Rondinelli, pelo amor, pelos sábios conselhos sobre a vida e por ter me ajudado com a revisão do material de qualificação. Ou, simplesmente, por sempre me perguntar como vão as coisas.

A Julia Deccache, Morena Werneck e Pedro Varela, pela amizade incondicional e por me confiarem suas casas quando cheguei da Índia sem teto.

A Fabianna de Mello e Souza, por sua contribuição em minha formação artística e pela mediação do contato entre mim e o Théâtre du Soleil durante minha inscrição na Escola Nômade.

A Rita Ariani, por tantos anos de amizade e pela dedicada diagramação dessa dissertação. Às minhas pequenas amigas Elis e Maitê, suas filhas, agradeço por me emprestarem a mãe em algumas tardes de trabalho.

A Anette Carla, pelas xícaras de chá trazidas a mim no meio das tardes de estudo, e pelo apoio ao tirar as fotos ilustrativas do capítulo 3.

A Aline Moreno, por nossa amizade genuína e por ter me proporcionado a residência artística em parceria com a ONG Palhaços Sem Fronteiras.

A Rupesh Tillo e sua família, que me receberam com tanto carinho em Mumbai.

Às amigas Preety Golasha e Vaishali Bisht, pelas conversas à beira da baía de Bengala, por tudo que me ensinaram através da bravura de serem mulheres livres em um país como a Índia.

À memória de minhas avós Dulce e Violeta, e aos 94 anos de minha madrinha Minerva.

Aos mestres Ariane Mnouchkine e Pierre Byland, por darem uma única aula como quem vive uma vida inteira.

À CAPES, pelo apoio fundamental concedido a mim e a tantos outros que resistem fazendo pesquisa no Brasil.

*Sabe, gente.
É tanta coisa pra gente saber.
O que cantar, como andar, onde ir.
O que dizer, o que calar, a quem querer.*

(...)

*E quando escutar um samba-canção.
Assim como: "Eu preciso aprender a ser só".
Reagir e ouvir o coração responder:
"Eu preciso aprender a só ser".*

Gilberto Gil

RESUMO

A dissertação investiga as prelações existentes entre a palhaçaria e a performatividade a partir de experiências vivenciadas na prática do palhaço em hospitais e em cena, e do ator em processos colaborativos autoficcionais. Partindo da ideia de que as duas linguagens procuram um modo de criação auto referencial, encontramos na vulnerabilidade do intérprete, na relação direta com o público e na produção de presença, as características comuns entre as práticas abordadas. Assim, a pesquisa propõe a reflexão dos modos de apresentação do performer e do seu olhar sobre as coisas do mundo, através do corpo. Isto se realiza a partir do relato de residências artísticas vivenciadas com o grupo teatral francês Théâtre du Soleil e com a ONG Palhaços Sem Fronteiras, e de laboratório prático de experimentação com estudantes de palhaçaria do Programa Enfermaria do Riso, assim como dos processos de criação de cena de palhaço, e como atriz, autora e colaboradora nos espetáculos do coletivo Miúda.

-

Palavras chave: palhaço, palhaçaria, performatividade, teatro colaborativo, jogo, presença.

ABSTRACT

This thesis investigates the relations between clowning and performativity based on hospital and on-stage clown activities, and the actor in autofictional, collaborative processes. Through the idea that both languages search for autoreferential creation methods, we are able to find shared characteristics in the performer's vulnerability, their direct iteration with the audience and the production of presence. This way, this research offers a reflection on the performer's presentation modes and their look at the things of the world through their body. This reflection starts on the reports about the artistic residencies lived among the French theater group Théâtre du Soleil and the NGO Clowns Without Borders; the experimental practices lab with clowning students from the Enfermaria do Riso program; the scene creation processes of the clown; and the experience as an actress, author and collaborator in the works by Rio-based collective Miúda.

-

Keywords: clown, clowning, performativity, presence, expectation and training

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
1. Atravessamentos da experiência (per)formativa	28
1.1 // Palhaça de hospital: palhaçaria humanitária como experiência formativa e relacional	31
1.2 // Teatro colaborativo: processos colaborativos autoficcionais como experiência formativa de criação atoral	42
1.3 // Palhaça de cena: criação em palhaçaria como experiência formativa	55
2. Reflexões sobre o aqui e agora e o relato de uma palhaça na Índia	66
3. Reflexões sobre o exercício do nariz vermelho e o relato de uma palhaça em sala de aula	116
3.1 // Jogos de chegada	122
3.2 // Jogos vulneráveis	130
3.3 // Jogos de comunicação	138
3.4 // A condução com o nariz	148
Considerações finais	156
Bibliografia	160
Índice de fotos	166
Anexos	
I Laboratório prático de experimentação: relatórios de monitoria	
II Tubinho: registro audiovisual de número de palhaçaria	
III Release: Miúda	

INTRO – DUÇÃO

Uma *entrada*. É como chamamos o mais simples e, talvez por este motivo, o mais complexo exercício do palhaço. Ele entra, através de uma porta ou por uma cortina, e encara o público. O comando é apenas esse, o resto é por conta do palhaço, de sua relação com quem o assiste e da maneira como se permite transformar por esta recepção. O que observamos pelo enunciado é que o exercício não acontece sem que haja ao menos uma pessoa na plateia.

Associo o vazio que se instaura entre o palhaço e seu público às páginas em branco a serem preenchidas com o texto que introduzo nesta dissertação. Há uma lacuna entre aquilo que tenho a dizer e aquilo que será escrito, e uma das formas de preencher esse espaço é dando atenção à relação entre a experiência daquele que escreve e a experiência daquele que lê. Em igual instância, nos exercícios do palhaço e da escrita, há de se preencher essas brechas compreendendo a importância de se manter momentos de respiro ou, mais objetivamente, formular não apenas um pensamento, mas construir também o ritmo em que ele se desenvolve.

Como ter o que dizer de uma prática artística sem antes experimentá-la? E por que não fazer desta escrita também uma experiência? Escrever sobre a prática é, por si só, um novo exercício criativo. É em contar-me que me faço ouvir e pratico partilha com quem lê, em movimento de entrega e exposição.

O exercício da *entrada* carrega consigo três experiências fundamentais para o palhaço: a urgência em comunicar algo, a exposição do intérprete e a relação com o espectador.

Essas três características se encontram também no vocabulário de atuação da performance e do ator criador da cena performativa¹. A relação direta com as singularidades do atuante, com o público, com o ambiente onde se encontra e com o estado de urgência, abre o campo de atuação do performer - podendo este ser um ator ou um palhaço - e enriquece sua capacidade de percepção na medida em que o presentifica, preparando-o para o imprevisível.

Assim, é a partir das possíveis pontes entre a palhaçaria e a performatividade que pretendo desenvolver esta pesquisa, sob a perspectiva de minhas experiências nas duas áreas, ocorridas através de formações distintas, porém complementares.

Minha trajetória como palhaça se inicia no sexto andar do prédio da Escola de Teatro da UNIRIO, em março de 2010, como aluna do curso Jogo e Relação, no âmbito do programa de formação de palhaços Enfermaria do Riso². Lembro-me que para participar do curso era necessário, além de passar por uma seleção, entregar uma carta de intenção. Para guiar-nos na escrita da carta, recebemos antes uma lista de perguntas: “O que é engraçado para você?” e “Como você conheceu o Programa Enfermaria do Riso?” são duas das quais me lembro. Para responder a segunda pergunta, contei a história de uma amiga que, em decorrência de um grave problema no joelho, precisou abandonar a graduação em teatro na UNIRIO e a recém iniciada formação de palhaço no Enfermaria do Riso. Eu mencionava ainda que, após o ocorrido, ela havia virado escritora e seu primeiro projeto foi a criação de um blog onde, durante quatro anos, publicou todos os dias uma notícia boa que houvesse ocorrido no mundo. Imprimi a carta em papel ofício amarelo e a lancei para dentro

¹ No capítulo 1 abordo, com base na pesquisadora Josette Féral, o conceito de performatividade, que traz a arte da performance aos estudos sobre a teatralidade.

² Maiores detalhes sobre o Programa Enfermaria do Riso, bem como de minha formação através do mesmo, encontram-se explicitados no capítulo 1 desta dissertação.

da sala por debaixo da porta. Gosto dessa história de ter imprimido em papel amarelo e de ter entregado assim pela fresta da porta, gosto desse começo na história de uma palhaça. Mas o que me faz lembrar esta carta é a maneira com a qual, dez anos atrás, recorri às minhas referências pessoais, ao meu olhar sobre as coisas do mundo, para cumprir um procedimento a princípio burocrático, da mesma forma com a qual busco hoje vivenciar meus trabalhos artísticos e a pesquisa que aqui introduzo.

Exatamente na mesma época e no mesmo sexto andar, ocorriam meus primeiros ensaios com os artistas que hoje formam o núcleo de pesquisa continuada em artes MIÚDA³. Com eles, desde então, trabalhei em mais de dez espetáculos, assumindo funções de atriz, assistente de direção e produtora, através da dinâmica de criação que o encenador Antônio Araújo denominou *processo colaborativo*. No dia a dia da companhia, compreendemos como nos era favorável a liberdade propositiva entre os membros da equipe, e como o trabalho do ator pode ser autoral, isto é, de que formas esse modo de trabalhar pode influenciar no resultado final de uma obra artística e no momento presente da atuação.

Recordo essa trajetória por julgar necessária a criação de uma rede de afecção dentro da sala de ensaio para que se desenvolva um processo artístico em conjunto. Acredito na importância dos espaços de companheirismo e respeito entre os artistas envolvidos, de modo a se estabelecer ali uma microcomunidade, com desejos e vocabulário comuns. Esses afetos, ao passar pelo filtro estético do próprio artista ou de quem dirige a criação, se materializam no resultado da obra de modo a preencher de subjetividades o espaço existente entre o artista e a plateia. O palhaço e a performatividade no teatro se configuram pesquisas paralelas em minha vida, mas que se encontram em cena, sem que eu consiga ou deseje desvincular uma prática da outra na minha experiência enquanto atuante.

Esta pesquisa aborda a linguagem da palhaçaria no trabalho do ator e, dessa forma, o conceito compreende, além do contexto circense, o estudo da palhaçaria nas artes da cena. Nesse sentido, parto da noção do

³ Mais informações sobre o trabalho desenvolvido por MIÚDA se encontram no capítulo 1 desta dissertação.

nariz vermelho enquanto máscara, mais especificamente a “menor máscara do mundo”, com base na pedagogia de Lecoq aplicada nos estudos das máscaras teatrais como último módulo da Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq, em Paris.

Durante os sete anos em que estive vinculada ao Programa Enfermaria do Riso, pude experimentar, nos treinamentos, no hospital e em cena, o modo como o exercício da máscara escancara a necessidade do corpo de se comunicar, de expressar uma opinião e de receber uma resposta em troca, e a essa resposta reagir em réplica, num constante movimento de relação entre o atuante, a atuação e a recepção.

A palhaçaria e o trabalho continuado desenvolvido com MIÚDA foram, para mim, formações artísticas que proporcionaram a intersecção entre práticas distintas que gradativamente se retroalimentaram. É dessa forma que contextualizar o cruzamento do estudo do palhaço e da performatividade na formação do ator se constitui o objetivo desta pesquisa. Tal intuito se justifica na medida em que, praticando palhaço e teatro performativo durante quase dez anos, percebi a possibilidade de um diálogo entre as duas linguagens que comumente não é abordado. E é por meio de uma abordagem teórica com base em autores dos dois campos mencionados, complementada por abordagem empírica caracterizada pelo relato de minha trajetória de formação, residências artísticas vivenciadas na Índia e laboratório de experimentação, pretendo alcançar o proposto.

No primeiro capítulo desta dissertação, *Atravessamentos da experiência (per)formativa*, apresento minha trajetória como atriz e palhaça. Para isso, abordo o conceito de performatividade difundido pelas pesquisadoras Erika Fisher Litche e Josette Féral a partir de minhas vivências com o teatro colaborativo, e o conceito do nariz vermelho enquanto máscara oriundo da pedagogia de Jacques Lecoq a partir de minhas vivências como palhaça em pediatrias hospitalares, em criação dramática e em cena. Ao contextualizar a presença da performatividade no teatro colaborativo e na linguagem do palhaço, proponho comparação entre as duas práticas no contexto da cena. Isso será feito com base no que chamarei de tríplice performativa do palhaço: a autoexposição do atuante, a produção de presença e a relação direta com o espectador.

No segundo capítulo, *Reflexões sobre o aqui e agora e o relato de uma palhaça na Índia*, apresento o diário de bordo de uma viagem à Índia, ocorrida em janeiro de 2018. Com base em duas residências artísticas, uma com a diretora francesa Ariane Mnouchkine e outra desenvolvida com o Palhaços Sem Fronteiras⁴, ambas vivenciadas no país, explano, através da prática de uma escrita sensível, o modo como essas experiências específicas levaram-me à reflexões sobre a importância da presentificação do performer em atuação e da maneira como nosso olhar sobre as coisas do mundo é por si só uma experiência performativa de produção de presença.

No terceiro e último capítulo, *Reflexões sobre o exercício do nariz vermelho e o relato de uma palhaça em sala de aula*, descrevo e analiso o laboratório de experimentação realizado com a participação de estudantes de diversos períodos dos cursos de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Atuação Cênica da Escola de Teatro da UNIRIO. No laboratório, uni exercícios de palhaçaria e de teatro performativo, divididos e categorizados como *Jogos de Chegada*, *Jogos Vulneráveis* e *Jogos de Comunicação*, no intuito de criar dramaturgias de palhaço a partir de relatos autobiográficos.

Por fim, faço uma análise conclusiva acerca dos questionamentos levantados a partir da pesquisa teórico-prática.

Esta dissertação pretende, sem que haja a necessidade de respostas concretas, refletir sobre questões que comumente surgem no estudo das artes da cena: Todo ator pode ser um palhaço? Todo palhaço pode ser um ator? Todo ator é performer? Um palhaço pode ser um performer? Apresento, com essas perguntas, a possibilidade de nomear meu fazer artístico em apenas uma palavra e, para tal, adotarei a nomenclatura performer. Faço isso sem ignorar as especificidades relativas a cada contexto, portanto, a cargo de esclarecimento: quando escrevo *palhaço* ou *palhaça*,

⁴ Palhaços Sem Fronteiras é uma ONG sediada na Espanha e composta atualmente por 15 países: Austrália, Bélgica, Canadá, Finlândia, França, Alemanha, Irlanda, Espanha, África do Sul, Suécia, Reino Unido, Estados Unidos da América, Suíça, Áustria e Brasil, o primeiro país da América Latina a fazer parte da entidade internacional, desde maio de 2016.

falo precisamente da linguagem da palhaçaria, seja no hospital, no teatro ou no circo; quando escrevo *ator* ou *atriz*, estou falando daquele atua, seja em um espetáculo ou em uma performance, com ou sem o uso da máscara. O mesmo vale para quando utilizar *performer* ou *atuante*. Ou seja, um palhaço aqui poderá ser também chamado de ator, atuante ou performer, a depender do contexto em que a terminologia se fizer necessária.

Por fim, antes do começo, me apresento: sou Isabel Flaksman Rondinelli, palhaça Amnésia e, curiosamente, minha memória funciona com admirável perfeição. Farei uso aqui de minhas recordações como dispositivo de criação, de modo que Amnésia seja apenas um nome e que me traga, como acredito ser fundamental em um processo de pesquisa em arte, a companhia da contradição.

1

—

**Atravessamentos
da experiência
(per)formativa**

-

*Um processo de ensaio
tem a mesma complexidade do
mundo que ele quer refletir.*
Antônio Araujo, 2011

Para apresentar minha trajetória artística é preciso, primeiramente, dividi-la em três experiências fundamentais de formação: as atuações como palhaça em hospitais, os espetáculos em que trabalhei a partir de processos colaborativos e a prática do palhaço na criação de números ou espetáculos teatrais.

Localizando espacialmente o percurso, considero relevante o aprofundamento e aprendizado vividos no hospital, no teatro e na universidade, que integraram o lugar da vida cotidiana, da sala de ensaio e da cena como pilares constituintes da artista em formação. A universidade me deu a rara oportunidade de pesquisar a prática do palhaço ininterruptamente por anos, e me proporcionou o encontro com artistas que, como eu, se viam interessados na criação feita através da investigação.

Se no hospital a prática acontecia no improviso, no teatro ela seria detalhadamente ensaiada. Mas nenhuma das duas experiências aconteceria se não fossem os treinamentos em sala de ensaio, que nos prepararam para uma coisa comum: o encontro entre pessoas. Isso posto, volto à frase de Antônio Araujo que introduzo acima, por me fazer crer que

a complementaridade desses três afluentes de formação se faz essencial pela complexidade humana na qual estão envolvidos.

Tanto no trabalho de atriz vivenciado em processos colaborativos quanto na atuação como palhaça, houve desde sempre a necessidade do resgate de minhas impressões pessoais em prol da construção de dramaturgia específica, e essa necessidade se revelava também no ato da cena, tornando visíveis os artifícios e escolhas criados em processo, com o frescor do momento presente. Em outras palavras, levar a vida cotidiana para a criação é consequentemente fazer uso dela também no momento da atuação, de modo que tudo seja uma só coisa: meu posicionamento enquanto artista e formadora de opinião no dia a dia, no processo de criação e na troca com o público.

1.1 // Palhaça de hospital: palhaçaria humanitária como experiência formativa e relacional

Um dia no hospital pode ser o primeiro ou último dia da vida de alguém. Pode ser mais um dia de trabalho para um funcionário do local ou mais um longo dia na vida de um acompanhante que espera uma pessoa querida sair do coma. Um dia no hospital é como uma vida inteira circunscrita naquelas frações de tempo, nos encontros que só se dão naquele espaço, naquele dia e nunca mais, em uma análise combinatória entre os papéis designados às pessoas que lá estão e o que cada uma sente ao ocupá-lo. E são muitas as combinações. Em um lugar onde tanto se usa a palavra rotina e onde se vê tanta efemeridade, cada minuto é digno de atenção.

A expressão *palhaçaria humanitária*⁵ sempre me causou certo incômodo. Há diversos equívocos e falsas impressões em torno disso, entre

⁵ O termo não se restringe às ações hospitalares, mas a toda intervenção de palhaços em zonas de conflito, tais como comunidades socialmente desprivilegiadas, áreas atingidas por desastres ambientais, presídios, fronteiras de guerra, etc. Um exemplo dessa abrangência é a ONG *Clowns Without Borders*, no Brasil Palhaços Sem Fronteiras, que conta com a participação de vários países em áreas de conflito do mundo todo.

diversas razões, pela disseminação do filme Patch Adams⁶, pelo caráter filantrópico desse tipo ação, ou pela associação com ações comunitárias religiosas, principalmente nos programas hospitalares. Ao mesmo tempo, a expressão contextualiza determinado lugar da palhaçaria, que se dá a partir das características de humanização as quais um palhaço é comumente associado, em parte devido à sua interação direta com público, mas principalmente ao caráter benevolente relacionado à sua presença no ambiente em que se encontra. Ana Achcar, na tese de doutoramento “Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação”, esclarece:

A escolha do termo *humanitário* como referência a esta categoria de palhaço está ligada ao tipo de ação que ele realiza, não significando necessariamente um adjetivo ou qualidade da figura cômica propriamente. Benfeitor, bondoso, humano, aquele que ama seus semelhantes, deseja e trabalha para o bem da humanidade, são definições mais adequadas à abrangência de sua atuação do que ao seu comportamento. (ACHCAR, 2007, p.53)

No caso específico do hospital, a adjetivação do palhaço por características humanitárias ocorre com frequência. É muito comum que palhaços hospitalares sejam interrompidos no meio das atuações por discursos religiosos, cuja pejorativização da figura do palhaço através do uso do termo *palhacinho* dociliza a máscara, quando na verdade os resultados efetivos dessas ações se dão justamente pela transgressão em ambientes de enclausuramento, assepsia, regras e outras tantas imposições limitadoras.

De dócil, o palhaço não tem nada. A exemplo disso basta olharmos para o bobo da corte, um dos mais antigos palhaços, figura da plebe que trabalhava para divertir o rei. Os bobos eram conhecidos por falar de forma irônica sobre as mais perversas realidades do reino, aconselhando o rei sem meias palavras. Beatrice K Otto, em artigo no caderno Boca

⁶ O filme Patch Adams – O Amor é Contagioso foi lançado em 1998, estrelado pelo Robin Williams e ficou mundialmente conhecido. O filme é baseado no livro A Terapia do Amor, que conta a história de Hunter Patch Adams, médico, ativista político e palhaço de hospital.

Larga⁷, afirma que na Europa medieval era comum que os bobos fossem retratados portando espelhos, em analogia à característica de ser aquele que evidencia a realidade. Otto diz:

O bobo da corte, comumente de origem humilde, vivendo em meio à elite, e frequentemente sofrendo deformidades mentais ou físicas, era o estranho no ninho a quem permitia florescer nos círculos internos. (OTTO, 2006, p.14)

Assim, a figura do palhaço, essa presença inusitada com roupas muitas vezes extravagantes e nariz vermelho, traz ao hospital a possibilidade de “florescer” ante à esterilidade comum ao local. Isso não significa que o palhaço seja um rebelde, entrando no hospital com barulho e desordem, falando aquilo que lhe der vontade. Sua transgressão é vestida da mais ingênua tolice e da mais simples concretude. A facilidade dos bobos da corte em mostrar a realidade para a soberana figura do rei ocorria certamente pelo fato de o enxergarem como qualquer outra pessoa do reino. Da mesma forma, para o palhaço de hospital não existe a escala hierárquica que se inicia nos médicos, a enfermeiros, depois acompanhantes e, por fim, pacientes, organizada pelo grau de conhecimento sobre as características e sintomas da doença de determinado enfermo. Diante da enfermidade, o palhaço chega contraditoriamente com o que há de mais vivo na condição humana: a lembrança de que todos nascemos igualmente ignorantes, assim como também todos morreremos um dia.

Um palhaço pode ser para o enfermo alguém que se encontra em condições ainda piores que as dele. Alguém a quem ele pode dar ordens e chacotear, que sabe menos do que ele sobre qualquer doença. A palhaçaria hospitalar atua, em maior frequência, nos setores pediátricos. Mas o motivo não é oportunidade de recreação e distração de crianças doentes, e sim o fato de a criança ter o mesmo olhar sobre a concretude sobre o qual menciono acima como sendo uma característica do palhaço. Sobre essa questão, Achcar esclarece:

⁷ A série de cadernos Boca Larga é uma iniciativa da Organização Doutores da Alegria e conta com quatro edições. A Organização descreve essa iniciativa em seu site na web: “O **Boca Larga** traz diálogos, encontros, visitas, e fala de descobertas, de conquistas, de adversidades”.

O palhaço de hospital é a válvula por onde escapa a vingança da criança que adocece. E, aproveitando esta peça que a ficção prega na realidade, elas se vingam com a qualidade que só um autêntico palhaço pode lhes conferir: de verdade. (ACHCAR, 2007, p.58)

A sinceridade infantil se dá pela total ausência de moralidade, por enxergar as coisas sem a maioria dos pré-julgamentos que acumulamos ao longo da vida, e assim cada novo instante pode ser paisagem para um novo olhar. A lógica do palhaço é exatamente a mesma. Dessa forma, a chegada do palhaço em uma enfermaria ou ambulatório infanto-juvenil possibilita à criança ou ao adolescente enfermo uma sociabilização a qual a princípio a internação o limita. O elo que se estabelece entre os dois é importante também para quem está ao redor, uma vez que na presença de um palhaço ninguém está livre do jogo. Se o palhaço e a criança decidem juntos que a enfermaria é um restaurante, não há quem possa negar que a enfermeira que se aproxima carregando uma bandeja metálica de instrumentos cirúrgicos é - na realidade do jogo - uma garçonete chegando com quitutes.

O uso do termo *humanitário* se destina, portanto, a classificar essas ações por consequência da interação sem precedentes que o palhaço media entre pacientes, acompanhantes e equipe hospitalar. A psicóloga e pesquisadora Morgana Masetti explica:

Que termo poderia definir a essência da questão genericamente chamada humanização? A essência desta questão está ligada à qualidade das relações desenvolvidas entre equipe médica e pacientes, ao que é comunicado nessa interação. Sobretudo, ao exercício das potencialidades dos seres humanos. (MASETTI, 2003, p.32)

Não pretendo, entretanto, apontar um problema na relação entre médico e paciente, mas apresentar a abertura para a humanização deste vínculo que pode se dar pela chegada de um palhaço ao hospital. É pensando na condição de impotência do paciente que o palhaço de hospital vai até o problema e se permite ser ele o problema, diminuindo ou jogando para escanteio, ao menos por um breve espaço de tempo, as questões que o levaram até ali. Sua passagem no local é como uma breve visita da vida em um lugar onde muito se teme a chegada da morte. A experiência

do riso no ambiente hospitalar é inclusiva em amplo sentido, eliminando a ideia do enfermo enquanto vítima tanto para quem lida com ele, quanto para a própria pessoa doente, como observa Achcar:

Rir com o palhaço é a possibilidade de rir de si mesmo sem culpa nem compaixão. Rir com o médico comprova a necessidade cada vez maior de uma formação humanista para o exercício da medicina. (ACHCAR, 2007, p.58)

Aí reside a diferença entre o trabalho da palhaçaria e as ações beneficentes: o palhaço não tem passado, não sente pena e não quer fazer o bem. Ele traz a pessoa em conflito para dentro do jogo, jogando “com” o outro, e não “para” o outro.

Nesse sentido, as ações hospitalares ocorrem sem nenhum caráter espetacular previamente ensaiado, mas com improvisações oriundas da relação entre o palhaço e todo o entorno. Pacientes, acompanhantes, funcionários, transeuntes e até mesmo a arquitetura do espaço e os objetos característicos de um hospital: tudo é uma possibilidade de jogo para ele.

O jogo com uma mãe e sua filha internada, onde o palhaço insiste que a paciente é a mãe, fazendo-as inverter os papéis por um curto espaço de tempo; o uso de uma porta sanfonada ou de uma cortina (comuns nas divisões de baias de enfermarias e ambulatórios) para se esconder de uma criança amedrontada e estabelecer contato com ela de forma mais sutil; o manuseio incomum de objetos como seringa, luva cirúrgica ou estetoscópio, que muitas vezes são usados pelo palhaço como um estilingue, um telefone, uma hélice de helicóptero ou qualquer outra transposição lúdica; o jogo de mímica diante do vidro do quarto de um paciente em isolamento de contato. Todas essas possibilidades são narradas aqui somente porque um dia as vivenciei, e não porque as representei. O palhaço só existe no tempo presente, e o hospital é um lugar perfeitamente adequado ao exercício desse princípio. Para isso, é necessário um trabalho anterior que nos prepare para o jogo com a imprevisibilidade.

Minha formação como palhaça de hospital teve início em 2010 quando, no quarto período da graduação em Atuação Cênica da UNIRIO, preenchi uma vaga da disciplina optativa Jogo e Relação, como era chamado na época o curso de formação de palhaços do Programa Enfermaria

do Riso. Fundado em 2003 pela professora Ana Achcar em colaboração com o médico pediatra e também professor da UNIRIO Edson Liberal, o Programa atua até hoje na Universidade, e conta com diversas ações: curso de formação; atuação em hospitais; Riso na Saúde, que promove a interação entre os atores palhaços e a equipe dos hospitais em que atuam; seminários; reuniões mensais; acompanhamento psicológico; espetáculos; entre outras ações pontuais.

Ao entrar para o Programa compreendi logo de início que ali não era um lugar para se ter pressa. O caminho que começava a traçar era longo e, naquele primeiro ano, eu não iria nem mesmo vestir o nariz vermelho, aquele que, também para minha surpresa, descobri se tratar da chamada 'menor máscara do mundo'. O resgate da prótese de nariz vermelha tradicional dos palhaços de circo se deu através de Jacques Lecoq em seus estudos sobre a máscara teatral. Incluindo definitivamente a arte do palhaço nos estudos da cena, o autor evidencia que, sendo essa máscara a menor, é também a que mais revela as fragilidades de seu atuante. No livro "O corpo poético, uma pedagogia da criação teatral", Lecoq relata:

Os clowns apareceram nos anos 1960, quando eu me perguntava sobre as relações entre a comédia dell'arte e os clowns de circo. A principal descoberta se deu em resposta a uma pergunta simples: o clown faz rir, mas como? Solicitei um dia aos alunos para que se pusessem em círculo – lembrança da pista – e nos fizessem rir. Um após o outro, eles tentaram palhaçadas umas cambalhotas, uns jogos de palavras fantasiosos, tudo em vão! O resultado foi catastrófico. (...) Foi então que, vendo-se naquele estado de fraqueza, que todos se puseram a rir, não do personagem que pretendiam apresentar, mas da própria pessoa assim, despida. Encontramos! (LECOQ, 1997, p.213)

Assim, uma vez no Enfermaria do Riso, passei um longo período praticando os exercícios sem usar a máscara e, conforme fui ganhando intimidade com o jogo do palhaço e com o modo de colocar meu corpo nele, comecei pouco a pouco a usá-la. Participavam do mesmo treinamento todos os alunos do Programa: os recém ingressados, os que eram alunos há apenas um ou dois anos, e os mais antigos, esses já atuantes nos

hospitais como palhaços. Acredito que a presença dos palhaços veteranos nas aulas foi fundamental para minha apreensão dos fundamentos da máscara, complementando de forma prática a condução de Ana Achcar e todas as atividades propostas pelo Programa. Pude observar neles como o uso do nariz modificava a colocação de seus corpos no espaço. A forma que lhes demandava a clara e urgente exposição do estado em que estavam, o modo como a partir do momento que vestiam a máscara permaneciam com a mesma voz, mas a impostavam como estado no corpo, de modo a também modificá-la. Era como olhar de fora primeiro, esboçar os exercícios observando os palhaços mais experientes, para então, já com alguma compreensão do palhaço no corpo, reencontrá-lo com o uso da máscara. As fotos 1, 2 e 3 a seguir, por exemplo, ilustram o jogo entre mim e Letícia Medella, a palhaça Matilde, durante um treinamento no ano de 2011. Letícia foi uma das primeiras palhaças a integrar o Programa, e a ocasião retrata uma das primeiras vezes em que usei o nariz vermelho, acompanhada da veterana. De certa forma, é como fazem os palhaços de circo, ao observarem por anos e anos os mais velhos para mais tarde enfrentarem o picadeiro. Igualmente importante para o processo foi permanecer por mais de seis anos no Programa e viver também a experiência de ser veterana, já com o entendimento desse papel na formação dos menos experientes.

Lecoq diz que o palhaço, para se deparar com o erro, deve saber exercer perfeitamente a ação em questão. Usa como exemplo justamente esses antigos palhaços de circo, que apenas se tornavam palhaços após



#1 à #3 / UNIRIO, sala 602, 2011. Palhaças Amnésia (Isabel Flaksman) e Matilde (Letícia Medella). Acervo do Programa Enfermária do Riso.

longos anos de carreira como acrobatas ou malabaristas, quando não estavam mais hábeis a exercer tais funções por conta das limitações da idade, mas que como palhaços conseguiam “realizar seus fracassos com talento e trabalho” (1987, p.187).

Portanto, não se trata do rigoroso treinamento circense sem o qual um palhaço não é capaz de se colocar em risco frente ao imprevisível, mas de uma formação anterior que lhe dê ferramentas para lidar com os imprevistos. A partir da minha experiência, penso que, assim como o palhaço de rua, suscetível às surpresas do cotidiano urbano, um palhaço que tem em sua formação a experiência da atuação em hospitais traz consigo uma bagagem que pode mais facilmente “amortecer suas quedas” em cena.

Fui batizada como palhaça Amnésia⁸ no final de 2011, quase dois anos depois de ingressar no Enfermaria do Riso, na ocasião de minha primeira atuação como palhaça de hospital. Antes desse dia, certamente eu ainda não era palhaça. Nos tornamos palhaços de fato apenas quando nos deparamos com o nosso público, e somente quando entrei no hospital é que conheci, de verdade, a minha audiência. O palhaço não avisa sua chegada, tampouco sua saída. Sua entrada faz parte do jogo, assim como sua permanência na sala e sua retirada. Se no jogo houver brecha para pedir licença ao entrar em um espaço ou se despedir ao sair, ele o faz. Mas isso não parece ser uma regra. Durante os anos em que atuei em hospitais, me deparei diversas vezes com a necessidade de sair sem olhar para trás, deixando ainda mais vivo o encontro, por evidenciar sua efemeridade.

⁸ A história de como o batizado ocorreu está relatada no inventário de nomes organizado por Ana Achcar no livro *Palavra de Palhaço*: “Foi ao hospital pela primeira vez com as palhaças Margot e Maricota. Não queria decepcionar. E um forte componente para sua ansiedade era o fato de ainda não ter um nome. Logo no vestiário, quando as palhaças colocaram os narizes vermelhos, Maricota iniciou um interrogatório. Fez duas ou três perguntas que ela respondeu rapidamente, e em seguida: “E qual é o seu nome, novata”? Não teve resposta alguma, afinal, ela não tinha nome. Maricota insistiu: “Não responde, deve estar com amnésia. Vamos lá Amnésia, vamos que já estamos atrasadas!” Tentou negar, pois ela tem a memória muito boa, aquilo não fazia sentido. Além disso, pensariam sempre que era uma palhaça esquecida. Tentou Minésia, Anamnese, Ana Mnésia... Mas não teve volta, ficou Amnésia mesmo”. (ACHCAR, 2015, p. 230)

Porém, o fato é que isso o coloca frente ao público mais difícil, aquele que não escolheu estar ali e encontrá-lo. Fazem parte do público também os acompanhantes e visitantes de enfermos em estado grave, pacientes que estão há horas em uma fila aguardando um exame de rotina, alguns internados há dias, outros internados há meses ou até anos, médicos e enfermeiros - muitas vezes - preocupados ou cansados ao final de um plantão, alunos de medicina em internato ou residência, e os demais funcionários do hospital. Pude encontrar nesse grupo aqueles para quem o palhaço é bem vindo, e diversas vezes encontrei o contrário. Dessa forma, atuar semanalmente no hospital é como um tratamento de choque. Depois disso, o palhaço encontra-se preparado para enfrentar audiências das mais complexas e diversificadas.

Atuei durante quatro anos como enfermeira palhaça no Hospital Universitário Gaffré e Guinle. Durante esses anos, Amnésia, sempre acompanhada de outro palhaço, invadiu ambulância, entrou em elevador e apertou todos os botões, abriu a porta do auditório no meio de uma aula e entrou interrompendo, fez show de música dentro da UTI pediátrica, “examinou” pacientes e atestou com absoluta certeza que se tratava de um caso grave de riso frouxo (ver foto 4). Em um jogo onde a proposta dos palhaços é oferecer massagem ao acompanhante de um bebê incubado, um palhaço massageia o pai, o outro massageia a própria incubadora para incluir também o bebê (ver foto 5). Como palhaça de hospital aprendi a lidar com o medo da criança que chora ao ver um palhaço, com a criança que na busca por atenção tenta arrancar nosso nariz vermelho e outras que o procuram com curiosidade e delicadeza (ver foto 6). Vi médicos fechando a porta bruscamente para nossa entrada, outros nos recebendo com alegria (ver foto 7). Também aprendi sobre empatia, resiliência, respeito, sobre saber a hora de ficar em silêncio. No hospital, quando não se sabe o que fazer, não se faz nada, e o próximo passo vai certamente aparecer para nós, como um pequeno milagre, se estivermos verdadeiramente conectados. Quem comanda o jogo ali é o paciente. Resta ao palhaço estar atento e a serviço do acaso e, para isso, parece bastar que estejamos em relação.

4



5



#4 #5

HUGG, 2011.

*Annésia (Isabel Flaksman) e Zeca Vado (André Rodrigues).
Acervo do Programa Enfermaria do Riso.*



6



7

#6
HUGG, 2014. Amnésia (Isabel Flaksman),
Paulalaura (Laura de Castro), paciente
e acompanhante. Acervo do Programa
Enfermaria do Riso.

#7
HUGG, 2013. Amnésia (Isabel Flaksman),
Fúfia (Luíza Debrits) e equipe de saúde
da UTI pediátrica. Acervo do Programa
Enfermaria do Riso.

1.2 // Teatro colaborativo: processos colaborativos autoficcionais como experiência formativa de criação atoral

Em 2010, simultaneamente ao meu ingresso no Enfermaria do Riso, assumi a assistência de direção de Caio Riscado na montagem do texto “Vermelhos Balões Vermelhos”, de Eduardo Pavlosvsky. ‘Balões’, como apelidamos por abreviação o título do trabalho, foi o primeiro espetáculo de MIÚDA, núcleo de pesquisa continuada em artes oriundo do encontro entre treze artistas com formações distintas cursadas em diferentes universidades do Rio de Janeiro. Além de mim e Riscado, MIÚDA é integrada por Aline Vargas, Bernardo Lorga, Fred Araújo, Gunnar Borges, Lia Sarno, Luar Maria, Lucas Canavarro, Marília Nunes, Natália Araújo, Pedro Capello e Rafael Lorga⁹. MIÚDA segue até hoje em atividade, com doze espetáculos no repertório, entre outras ações¹⁰.

A montagem de Balões foi o trabalho de Caio na disciplina Direção VI do curso de Direção Teatral da UFRJ e a equipe reuniu também estudantes de outros cursos e universidades, bem como eu e alguns colegas do curso de Interpretação Teatral do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Caio vinha de um semestre em que havia cursado uma disciplina com a atriz e professora Marina Vianna¹¹, e trazia dessa experiência um repertório de exercícios que, na época, borbulhavam nos processos de criação de diretores e artistas profissionais como Cristiane Jathay, Enrique Diaz, Cristina Moura e outros artistas da cena teatral carioca daquele período. Em comum, estes exercícios traziam recursos como a improvisação de discursos verborrágicos por parte dos atores, a não linearidade, a auto referenciação do intérprete e a elaboração de partituras corporais, levando para a sala de ensaio uma proposta que estimulava a criação *atoral*, ou seja, o aproveitamento das improvisações e propostas dos atores na construção da linha dramaturgica da obra. Na foto 8, a seguir, feita por mim no

⁹ Até o ano de 2017 eram membros também as atrizes Isadora Malta e Taianã Mello.

¹⁰ Todos os trabalhos realizados pelo coletivo podem ser encontrados no sítio da internet www.miuda.art.br.

¹¹ Marina Vianna foi professora substituta no curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ em 2008 e 2009 e hoje é professora efetiva do curso de Teoria do Teatro do Centro de Letras e Arte da UNIRIO.

primeiro ensaio do espetáculo, vemos o diretor conduzindo o elenco em um dos exercícios em questão. Trata-se do jogo das cadeiras¹², onde cada participante recebe uma função na construção de uma narrativa conjunta, contribuindo para a criação de uma dramaturgia própria do processo.



#8 / UNIRIO, sala 602, 2010. No chão: o diretor Caio Ricardo. Nas cadeiras, da esquerda para direita: Gunnar Borges, Marília Nunes, Taianã Mello, Bernardo Lorga, Isadora Malta e Patrícia Telles. Acervo pessoal.

Assim como observa a pesquisadora Sílvia Fernandes sobre montagens conduzidas por Antônio Araújo e Enrique Diaz, por exemplo, esses exercícios buscavam modos de fazer que pudessem promover a ideia de uma cena polifônica, atravessada por diferentes vetores e podendo gerar uma noção de dramaturgia que fosse tecida por uma sobreposição de camadas e não mais por uma inclinação textocêntrica. Segundo a pesquisadora:

O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas da

¹² O jogo das cadeiras encontra-se detalhado no capítulo 3 dessa dissertação, onde descrevo e comento os jogos propostos no laboratório prático de experimentação.

atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia. As fricções e as dissonâncias são bem recebidas pelo grupo, pois abrem espaço para leituras insuspeitadas. (FERNANDES, 2010, p.64)

Os ensaios, nesse contexto, se transformavam em um mural de referências para todos os artistas criadores envolvidos no espetáculo. Ampliar a abrangência do sentido de dramaturgia trouxe a equipe como um todo para a sala de ensaio, em prol de um resultado final da obra que contenha extrema coesão dentro da heterogeneidade proposta pelo processo.

Nesse sentido, podemos também dizer que esses exercícios, ou seja, esses diferentes modos de dar a ver um processo de feitura da cena e seus desdobramentos, também encontraram consonância com o pensamento de Eugenio Barba quando o mesmo compreende a dramaturgia como um elemento teatral que não está restrito à palavra. A cena composta por camadas pode revelar-se como uma grande tessitura, ampliando as zonas de atuação de todos os profissionais envolvidos em sua criação. O texto, percebido somente como mais um elemento da organização teatral, deixa de ocupar o lugar central em um trabalho para igualar-se em nível de materialidade aos outros componentes da criação cênica. “Dramaturgia, nesse sentido, era a criação de uma complexa rede de fios no lugar de simples relações” (BARBA, 2010, p.41). Dessa forma, observamos uma ampliação do conceito de dramaturgia que, por sua vez, ativa uma operação em que todos os elementos do processo voltam-se para a criação da cena sem que, necessariamente, um seja mais importante ou mais valorizado que outro.

Foi a partir dessa horizontalidade propositiva no encadeamento criativo do trabalho, que compreendemos o processo de Vermelhos Balões Vermelhos - e todos os outros que vivenciamos posteriormente - como criações colaborativas.

A terminologia ‘processo colaborativo’ foi cunhada pelo diretor e pesquisador Antônio Araújo e os então integrantes da companhia Teatro da Vertigem, no intuito de nomear uma forma de criação desenvolvida através do que Araújo define como “hierarquias móveis ou flutuantes” (2011, p.110). Nesse tipo de processo, diferente das chamadas criações

coletivas¹³ desenvolvidas por grupos de teatro dos anos setenta, as funções técnicas de cada indivíduo da equipe são previamente definidas, mas todos os integrantes do processo têm igual espaço propositivo. Em seu livro “A Gênese da Vertigem”, Araújo define:

(...) o ator traz elementos para a cenografia que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, em contínuas interações. Portanto, trata-se de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, que, juntos, compõe o que denominamos *processo colaborativo*. (ARAÚJO, 2011, p.15)

O que me interessa trazer para este estudo é, principalmente, o papel do ator nesse tipo de processo, a partir de uma metodologia que traz suas vivências como ferramentas para a criação, através de dispositivos como os *workshops* e o depoimento pessoal.

Aos *workshops*, associo o que Anne Bogart chamou de composições, utilizadas nos processos de Miúda com devidas alterações que inserissem o exercício nos desejos específicos de cada trabalho. Ambos são como deveres de casa, pequenos fragmentos de cenas que contribuem para a criação. Elas podem conter propostas de texto, objeto, estrutura cênica etc., e não precisam cumprir qualquer linearidade ou coerência formal. O resultado desses procedimentos é um conjunto de ideias trazidas pelo ator e com as quais ele deseja trabalhar e falar sobre. O principal ganho é a possibilidade que os atores têm de trazer suas propostas de forma prática, não apenas como discurso opinativo. Qualquer ideia de figurino, trilha sonora, cenário ou texto pode ser utilizada nos *workshops* e o mesmo acontece com as composições. Através desse mecanismo, transformam-se em material final muitas dessas criações atorais. Utilizar esses dispositivos em nossos trabalhos, portanto, resultou no fato de que os processos aconteceram não apenas como percurso criativo, mas como base estruturante do material final construído.

¹³ A criação coletiva se caracteriza pela criação do texto e dos demais elementos de uma encenação a partir uma autoria comum criada com base nas experimentações feitas em processo de ensaio. Grupos como Asdrubal Trouxe o Trombone e O Ornitórrinco são conhecidos exemplos na utilização deste tipo de criação no Brasil dos anos 70.

Os depoimentos pessoais funcionam como uma maneira do ator se envolver com a temática do espetáculo, de pensar sobre e se apropriar dela, além de partilhar suas opiniões com seus colegas de modo a apropriar-se também da visão do outro. Em suma, trata-se de “(...) olhar o processo de ensaio como um meio de pensar em si mesmo e no outro. Como uma forma de conhecimento do mundo. Ou, se quisermos, de sua transformação (ARAUJO, 2011, p.08)”.

A apropriação está relacionada a dois pontos que se correlacionam: a autonomia do ator e o vocabulário de processo, ou seja, a liberdade para se apropriar e utilizar a serviço do jogo todas as propostas que forem trazidas para a sala de ensaio, tornando o material, a princípio, externo a si. Há ainda, como desdobramento da apropriação, a prática da repetição como forma de verticalizar o vocabulário do processo de criação. Quando um material é apropriado diversas vezes por diferentes atores, há simultaneamente a mutação e a cicatrização do material. É como observa Caio Riscado:

A repetição por apropriação nas sessões de improviso movimenta o alfabeto criado para o processo ao mesmo tempo em que o amplia. Cada elemento que é revisitado e apropriado por um atuante ganha novas dimensões. (RISCADO, 2013, p.104)

A meu ver, o uso da repetição e da apropriação nos *workshops/composições* e nos depoimentos pessoais, contribuem para a autoficcionalização¹⁴ do ator, que o distancia de uma interpretação clássica de personagem. Não se trata, portanto, de representar a si mesmo, mas de colocar-se frente à representação a partir de seus pensamentos e escolhas. Nas palavras de Riscado acerca do conceito e de sua utilização em nossos processos, “a autoficção amplia o campo de ação do atuante que pode se utilizar de suas próprias experiências como escopo para a sua criação”. (2013, p.52)

¹⁴ Gênero criado por Serge Doubrovsky (1977), a autoficção surge como resposta ao desafio lançado por Phillipe Lejeune em O pacto autobiográfico. Lejeune questionava a existência de um romance com o nome próprio do autor. Para ele, há um compromisso a ser assumido com o leitor (“um pacto de referencialidade”): o que se narra é algo que aconteceu e, ao mesmo tempo, há um pacto identitário, no qual narrador e autor são a mesma pessoa. (LÍRIO, 2016, p.4).

Com a autoficção, o que se leva para a cena é um híbrido entre aquilo que foi pesquisado como questão processual, aquilo que foi compreendido a partir dessa investigação e o que foi criado através dessas duas experiências. Quem está em cena é o indivíduo ator, mesmo quando interpretando um personagem. Da mesma maneira, em espetáculos onde não há personagem o ator se apresenta desvelado, mas munido de diversas escolhas que juntas revelam uma forma de atuação cênica. A professora e pesquisadora Gabriela Lírio apresenta a noção de que uma vez no passado, toda história autobiográfica contada é fatalmente uma ficção:

A (auto)biografia ou biografia é ficção por excelência. Mesmo que se crie a partir de depoimentos, de relatos, de uma pesquisa aprofundada sobre o objeto retratado, ou da escrita do sujeito travestido em objeto pelas mãos de outro, (...) há sempre um desvio, uma bifurcação, estranhas impressões, sentidos improváveis, lembranças vagas, como um sonho em que partes se perdem, outras se mostram intraduzíveis. (LÍRIO, 2016, p.2)

Essa reflexão possibilita o rompimento da ideia de pacto da autobiografia com a realidade, culminando na liberdade de propostas que sejam ao mesmo tempo reais e inventadas. Ainda a partir do sentido mais amplo de dramaturgia exemplificado acima por Barba e Fernandes, a autoficção traz para a cena não apenas referências pessoais dos atores como forma de encadear uma história, mas também um novo modo de atuação, onde eles se permitem atuar como personagens de si mesmos. Modifica-se, a partir disso, a qualidade de presença¹⁵ desses atuantes uma vez que se colocam no ato da encenação não como personagens, nem como eles próprios, mas como jogadores desse tabuleiro de signos que se torna o espetáculo como um todo.

Atuar a própria visão de mundo, ainda que escondido por detrás da ficção, leva o ator a expor-se, contribuindo para sua vulnerabilização diante do espectador. A audiência se vê então diante de uma atuação onde não se sabe mais o que é realidade e o que é ficção, de modo a contaminar-se pelo mistério da dúvida, como esclarece Lírio:

¹⁵ conceito de presença será desenvolvido no capítulo 2 desta dissertação.

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito. (LÍRIO, 2010, p.2)

Associo a isso as considerações de Josette Ferál acerca da arte da performance quando, ao afirmar a partir dos escritos de Richard Schechner que “as obras performativas não são verdadeiras nem falsas, elas simplesmente sobrevivem” (2015, p.121). A pesquisadora apresenta a descrição de eventos como característica fundamental do gênero performativo. Ainda a partir desse raciocínio, Ferál evidencia o lugar do real na performatividade e sua simultânea desconstrução da realidade, em um jogo com códigos que desafiam também as capacidades do espectador (2015, p. 122). É dessa perspectiva que localizo o ator criador em processos colaborativos autoficcionalis não apenas como atuante, mas como performer.

Eleonora Fabião, em artigo para a revista Sala Preta, esclarece que a utilização da arte da performance no teatro vem em contrariedade às ideias de ficção e narrativização – que se diferenciam, vale destacar, da autoficção e descrição de eventos -, tomando o instante como tempo presente da ação:

A performance, em sua aguda materialidade, des-narrativização, anti-ficcionalidade e instantaneidade, ou seja, por operar em oposição ao ilusionismo e ao narrativismo, torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção. (FABIÃO, 2010, p. 237)

A arte da performance trouxe ao teatro a liberdade do jogo com a recepção. Ao ser questionado de diversas formas, o espectador se torna responsável pelo espetáculo. Propor ao espectador que se pergunte sobre algo é colocá-lo em atividade dentro de um trabalho artístico, torná-lo parte integrante da obra como um todo. O conceito de teatralidade, para Ferál, se origina justamente do olhar do espectador, a partir de sua perspectiva de outro, aquele que está fora. Esse olhar, entretanto, é obrigatoriamente ativo, para que a teatralidade se evidencie com urgência,

produzindo um tipo de transformação na qualidade de relações entre os sujeitos. (2015, p.87)

Esse pensamento se relaciona diretamente com a ideia de emancipação do espectador levantada por Rancière. Para o filósofo, o espectador é um participante ativo justamente por relacionar, a todo tempo, as suas próprias experiências com aquilo que assiste:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Assim, ao testemunhar um tipo de trabalho artístico mais voltado a questionamentos do que respostas prontas, o espectador se movimenta internamente ao ter que refletir sobre a obra e sobre tudo aquilo que relaciona diretamente a ela na medida em que a espera, ou seja, no ato presente da performance.

Denis Guénoun afirma em “O Teatro é Necessário?”:

O teatro não é uma atividade, mas duas. A atividade de fazer, e a atividade de ver. (...) A especificidade do teatro diz respeito ao fato de que, nele, as duas atividades são indissociáveis, e o teatro só existe com a condição de que ambas se dêem simultaneamente. (GUÉNOUN, 1946, p. 14)

Analisando as palavras de Guénoun, podemos refletir sobre o fazer e o ver como duas forças simultâneas que sustentam o acontecimento cênico. Existe, em um trabalho artístico que acontece no presente, uma responsabilidade mútua pautada na retroalimentação entre essas duas atividades que tornam o espetáculo um organismo vivo em fluido movimento.

A isso relaciono o que Jorge Dubatti chama de epistemologia da convivialidade. Para ele, o teatro é diretamente associado à comunicação, e por isso pensamos nessa arte como uma linguagem, no sentido de termos corpos produzindo signos a serem usufruídos. Diferentemente, a convivialidade traduz o papel operante do espectador e, de acordo com ele, apenas desta forma podemos considerar o teatro um acontecimento. Em entrevista às pesquisadoras Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz publicada na revista *Urdimento*, ao ser questionado sobre a experiência da expectativa, Dubatti responde:

O grande problema em que nos encontramos é que há de se armar uma epistemologia da convivialidade, não da linguagem, porque a linguagem não necessariamente é o que ocorre no acontecimento. Se estou observando um corpo que produz acontecimento, de golpe me abstraio porque o relaciono com alguma coisa e deixo de perceber os signos (DUBATTI, 2014, p.255).

A ideia de convivialidade nos revela com justeza a realidade de uma obra cênica: a existência de duas atividades distintas de singular importância para todos que dela participam. A comunicação, nesse sentido, vem através da interação entre esses dois polos, e isso somente é possível se o artista não ignorar a presença do público, dentro ou fora de cena. Sobre ignorar me atenho aqui ao sentido mais amplo da questão, que se dá desde as escolhas criativas iniciais, e não apenas no “olho no olho” do artista em relação à audiência. O olhar direto ao espectador acontece enquanto recurso, não como condição. Se for necessário que aquele que está sentado à plateia saia da zona de conforto da observação, considero necessário que o atuante possa fazê-lo.

Associo a convivialidade ao que Fabião apresenta como um atrito das presenças, existente entre ator e espectador, no teatro:

O ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Assim a ação cênica acontece também fora do palco, no entre o palco e a plateia e inclusive fora do corpo, no atrito das presenças em um sistema de convergências (FABIÃO, 2010, p. 323).

Sabemos que a força existente entre palco e plateia acontece desde o embrião da história do teatro, não é exatamente próprio da performance. O que ocorre é que a performance chega para evidenciá-la, para que o espectador também possa senti-la, e é aí que reside a responsabilidade que menciono acima.

A apropriação da performance pelo teatro cria um novo tipo de atuação, não necessariamente ligado às Artes Visuais mas que certamente contribui para a interdisciplinaridade entre linguagens: o teatro performativo.

Diferenciando a arte da performance (*performance art*) do teatro performativo, Josette Férral apresenta uma visão no sentido artístico e a distingue da visão antropológica do termo. Explica:

O interesse da evocação desses dois eixos (performance como arte e performance como experiência e competência) vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramáticas, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação “teatro performativo”, que me parece mais exata e de acordo com as questões atuais. (FERÁL, 2015, p.117)

O teatro performativo traz a referência da arte da performance para os estudos da cena através da investigação das capacidades sensíveis do corpo com características abaixo especificadas por Patrice Pavis:

A performatividade encoraja uma abordagem antropológica do corpo, interessa-se por sua vetorização, sua energia, sua estilização e sua intensificação. Ela facilita a avaliação dos afetos sensíveis sobre o corpo do ator, e depois do espectador. (PAVIS, 2017, p.232)

A abordagem antropológica do corpo acontece na performatividade através do reconhecimento do corpo como matéria prima do acontecimento cênico, e da compreensão de que a noção de corpo deve empregar organismo, individualidade e relação. “Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento”. (FABIÃO, 2010, p.238)

O performer utiliza o corpo como catalizador de motivações

externas, bem como ferramenta para expressão de estímulos internos. O palhaço, em seu fazer artístico, procede do mesmo modo. Há, para ambos, a dupla vetorização do corpo a partir do processo de absorção do meio externo e partilha do meio interno, contribuindo para que o corpo assuma ao mesmo tempo um lugar de portal, filtro e detonador de subjetividades. Sobre o corpo do performer, FÉRAL descreve:

O corpo é, a um só tempo, o lugar de conhecimento e da mestria. Um corpo constantemente ameaçado pela insuficiência, falhas, dificuldade de ser. Porque, aqui, o corpo é imperfeito por definição, conhece seus limites. Feito de matéria, é vulnerável e surpreende quando se supera. (FÉRAL, 2015, p.92)

Se me apresentassem a passagem acima para uma leitura às cegas, sem saber de quem é tal referência, eu responderia, sem dúvidas, que a pessoa que escreveu estava falando do exercício de um palhaço. A entrega ao risco e à vulnerabilidade, a utilização das próprias imperfeições como potência criativa, a relação urgente com o aqui e agora, com o nascer e morrer a cada instante, essas e outras características definiriam o teatro performativo e também a palhaçaria, linguagens cênicas que são díspares. Mas será que são mesmo tão distantes assim?

Penso que a resposta está no modo de fazer em detrimento do resultado, ou seja, no como é feito, e não no que é feito (Bonfitto, 2010). O que se passa na palhaçaria e acontece também na performatividade é que o trabalho apresentado vai depender necessariamente das relações estabelecidas entre os performers e os demais elementos que compõem a dramaturgia, ou seja, da forma como jogam.

Portanto, dentre as muitas consonâncias, é na noção de jogo que se encontra o epicentro entre as duas linguagens. Isso porque estar em cena, em ambas, compreende jogar com aquilo que se treinou, aberto ao vazio. O jogo acontece no instante em que é vivido. “Jogar é fazer”, cita FÉRAL (2015, p.93) a partir da definição de Johan Huizinga. E continua:

O *jogo* implica uma atitude consciente por parte do performer (...), realizando-se no *aqui e agora* de *outro espaço* que não o cotidiano, visando à realização de gestos “fora da vida corrente”. (FÉRAL, 2015, p.93)

Jogar é colocar-se em risco, estar aberto a ganhar ou perder. Jogo compreende também a noção de coletividade, de jogar *com*. Um jogador deve elaborar estratégias, escolher como jogar, que passos irá dar, como vai receber e negociar a troca com a audiência e com os demais jogadores. O trabalho do jogador ocorre também durante o percurso criativo, como acontece no desenvolvimento de um número de palhaçaria ou no posicionamento e nas escolhas do ator em processos colaborativos autoficcionais. Como esclarece Flavio Souza na dissertação “O ator bricoleur”:

O termo jogador colocaria o artista no lugar daquele que se dispõe a elaborar seu processo de criação pelo jogo primordialmente: o jogo como seu inventário pessoal, sua memória, suas primeiras impressões sobre o material trabalhado e sobre o jogo elaborado na cena diariamente e juntamente com outros jogadores. (SOUZA, 2009, p.75-76)

Deste modo, se faz necessário o engajamento do jogador nesses dois momentos específicos: o processo de criação e o acontecimento cênico. O desafio da repetição imposto por qualquer espetáculo que não se proponha unicamente à improvisação está em manter seu frescor e, na prática, estar em jogo é uma possível solução. Souza nos atenta ainda ao risco de dissolução entre o percurso criativo e o produto final gerado, recorrente aos atores e encenadores (2009, p.77). Uma vez que se escolhe jogar em cena, este acontecimento passa a ser também processo, e nunca um resultado final cristalizado.

Podemos notar que, ao pensarmos na ideia desse produto como algo ainda em jogo, se ressaltam três condições aos atores já apresentadas aqui anteriormente, mas agora enumeradas:

A primeira delas diz respeito ao fato de que estar em cena como jogador transfere ao ator a realidade de alguém que se apresenta enquanto indivíduo e que, uma vez aberto ao ganhar ou perder característico deste tipo de evento, se coloca em cena inteiramente exposto.

A segunda se caracteriza pela urgência necessária ao estado de jogo. O risco inerente à imprevisibilidade do ato de jogar exige atenção plena ao aqui e agora, portanto, o trabalho de produção de presença é fundamental para que o jogador possa vivenciar cada momento do processo.

A terceira e última condição está no entendimento da audiência como parte de jogo, de modo que o jogador se permita ser atravessado pela troca com o público e que, com isso, os espectadores se sintam igualmente atravessados.

A autoexposição do atuante, a produção de presença e a relação direta com o espectador são, portanto, características do teatro performativo que se encontram também na prática do palhaço. A essa dupla aparição de tais características intitulo ‘tríplice performativa do palhaço’, o que o contextualiza na linguagem da performance como uma criatura que joga.

O jogo é vivo, mutável, imprevisível e vulnerável, assim como é o palhaço e assim como é o ator criador. Por esse motivo, ao sobrepor um modo de fazer ao outro, me coloco em cena enquanto performer, e, desse modo, também enquanto performer me coloco diante da vida.

1.3 // Palhaço de cena: a criação em palhaçaria como experiência formativa

Em 2014, recém-graduada, mantive meu vínculo com o Enfermaria do Riso como voluntária, algo que comumente acontece no Programa, quando o aluno se forma em Artes Cênicas mas mantém em curso sua pesquisa de palhaço de hospital. Naquele ano, Ana Achcar dava início ao projeto Palavra de Palhaço¹⁶ e eu ingressei na equipe, como sua assistente.

No período de pesquisa do Palavra de Palhaço desenvolvi a criação de um número que resultou em uma das cenas do espetáculo homônimo. O número conta a história do palhaço Tubinho, um palhaço que eu sequer tinha ouvido falar. Para desenvolvê-lo, compreendi a necessidade de me reconhecer também naquilo que construía, fazer da história dele uma narrativa minha também.

Criar em palhaçaria, ou seja, elaborar uma estrutura cênica a partir das especificidades da comicidade e do jogo do palhaço é, antes, se perguntar o que é engraçado para si. Desse modo, o espectador ri não necessariamente daquilo que consideramos engraçado, mas da maneira como vivemos tal coisa. A questão sobre a qual me debruço aqui não é qual a graça das coisas, mas qual *a graça da graça*, e ela está diretamente

¹⁶ Palavra de Palhaço compreendeu três realizações entre 2014 e 2016:

- Residência artística ocorrida em agosto, setembro e outubro de 2014 no Teatro Poeira, Rio de Janeiro. A residência trouxe a palavra do palhaço de tradição circense - que aprende a arte da palhaçaria com o pai, que aprendeu com o avô, que aprendeu com o bisavô, etc - através de entrevistas feitas por palhaços de teatro, de hospital ou de rua, que estudaram a arte da palhaçaria em cursos livres ou em cadeiras na universidade. Houve também oficina de palhaçaria, apresentação de espetáculo, exibição de filmes e debates sobre o fazer artístico do palhaço.

- Criação de um espetáculo com direção de Ana Achcar, direção musical de Isadora Medella e atuação de Cacá Ottoni, Camilla Farias, Gé Lisboa, Giselle Santiago, Isabel Flaksman, João Vicente Estrada, Juliana Brisson, Laura Becker, Laura de Castro, Sergio Kauffmann, Victor Seixas e Wanderson Rosceno, então alunos do Programa Enfermaria do Riso, com estreia na UNIRIO em 2016.

- Livro organizado por Ana Achcar com transcrição de todas as entrevistas feitas durante a residência artística e publicação do texto do espetáculo, lançado em 2016 pela editora Jaguatirica.

relacionada às singularidades daquele que executa determinadas ações, neste caso em específico, do palhaço em questão. Essa também é a diferença entre uma piada e uma *gag*. Uma piada pode ser contada por qualquer pessoa, mas reside brutal diferença na maneira como ela é feita. Essa diferença é o que chamamos de *gag*.

Em suma, criar em palhaçaria depende diretamente do ponto de vista do performer sobre aquilo que será criado, e por isso não há palhaço que não seja autor. Uma vez em contato com o público, uma nova camada de risibilidade se apresenta, a partir das pontes de reconhecimento que o espectador faz com o palhaço por um processo de assimilação daquilo que se vê.

Assim, para a elaboração do número, foi necessário trabalhar a apropriação como recurso construtivo, trazendo elementos que aproximassem a Amnésia da história do palhaço Tubinho. A utilização destes recursos foi algo que iniciei em meus trabalhos com Miúda, quando compreendemos que em coletivo a palavra de um é a palavra de todos, e que nos autorreferenciando estávamos nos expondo, o que nos aproximava do espectador.

O movimento de repetição e apropriação é facilmente relacionável à tradição circense, onde as técnicas são transmitidas através da observação dos membros mais experientes por parte dos mais novos, e do rigoroso e repetitivo treinamento de cada modalidade artística do circo. No caso específico do palhaço, o que ocorre vai além da apreensão técnica: em um circo, quando o palhaço envelhece para exercer tal função, há a tradição de passar adiante, comumente de pai para filho¹⁷, o nome e até as vestimentas do palhaço vivido até então pelo primeiro. São exemplos dessa tradição os palhaços Picolino, PicoLy, Biribinha, a família Queirolo, dos palhaços Chicharón, Torresmo e Pururuca, entre outros. Assim, se faz

¹⁷ Considero importante frisar que, por serem demasiado incomuns, desconheço casos onde esta herança é passada para uma mulher. A tradição do palhaço, principalmente no contexto circense, é majoritariamente masculina, mas o cenário vem sendo modificado ao longo dos últimos anos. Para ler sobre a comicidade feminina, indico a dissertação *Mulheres palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil* de Sarah Monteath dos Santos (2014), disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/108810>>.

necessária uma vida inteira de apropriação e repetição, para que então, um dia, um novo palhaço nasça a partir do outro que já existia.

Desse modo, o uso da apropriação e da repetição no número desenvolvido para o Palavra de Palhaço sobre a história do palhaço Tubinho foi ao mesmo tempo um recurso metodológico e dramático. “Ser e narrar. Ser o que se narra. Ser, na história do outro” (2016, p. 27), diz Ana Achcar sobre o uso da apropriação no espetáculo, em artigo introdutório do livro homônimo.

Iniciei então a construção do número desenhando a árvore genealógica da família Garcia, uma tradicional linhagem circense a qual Tubinho pertence. Montei uma narrativa onde contava tudo que pesquisei sobre eles: o nome de cada familiar e o grau de parentesco, os circos que tiveram, a inserção de números melodramáticos nos espetáculos, a chegada da televisão e a consequente perda de audiência, as mortes, as estratégias de sobrevivência, etc. Ao final da história, Tubinho herda o nome e as roupas de palhaço do seu tio, que lhe passa a bengala no leito de morte. Foi então que, para me apropriar da narrativa dessa família, optei a ser eu mesma o Tubinho herdeiro, contar aquela história na primeira pessoa, como se fosse a história da minha família. Me aproximar afetivamente contribuiu na diferenciação do que seria uma cena narrativa, de um número de palhaço.

A utilização de objetos e da música foram fundamentais para que a história se adaptasse ao modo de falar, ao ritmo e ao tempo cômico específicos da Amnésia naquele contexto, a minha graça da graça. Cada membro da família Garcia seria representado por um objeto. Uma vez que todos eram parentes, precisava que fossem objetos diferentes, mas que tivessem algo em comum, que os caracterizasse como uma família. Cheguei finalmente ao uso de taças de vidro, de diferentes formatos e tamanhos. Apresentaria uma a uma, regendo com uma batuta, como um maestro. As taças poderiam entrar e sair de cena, representando nascimentos, mortes e afastamento do circo por parte de cada membro daquela família.

A música, criada pela diretora musical do espetáculo Isadora Medella, chegou como uma nova camada dramática, essencial para o

desenho rítmico do número. Isadora compôs uma delicada valsa, tocada em cena pelos outros palhaços que integravam o elenco. A valsa trazia atmosfera nostálgica e também alegre, casando certeira com a história da família Garcia. Pois, foi durante o primeiro ensaio dessa música que peguei o papel e, inspirada pela doce melodia, adaptei o texto de modo a encaixá-lo no andamento da valsa, na fala e nas ações executadas em cena. Como se antes de a música chegar, eu estivesse contando a história como quem empurra um barco na beira da praia, e após a entrada da música esse barco adentrasse o oceano a navegar¹⁸. Fazer um texto caber na boca, para o palhaço de teatro, é um desafio físico e rítmico que vai além de interpretar palavras, mas jogar com elas, como explica Luís Otávio Burnier no livro “A Arte de Ator: da técnica à representação”:

O clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas, ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar. O clown tampouco inventa as palavras, mas a sequência delas. Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica de ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas, mas a sequência delas ele improvisa segundo as circunstâncias que vivencia. Mesmo num espetáculo em que tais circunstâncias são determinadas, ele está livre para estímulos que vêm dos espectadores; (BURNIER, 2001, p.221)

Pensar a dramaturgia do número só foi possível a partir desse jogar com todos os elementos: a música, os outros palhaços em cena, os objetos, as palavras da biografia do palhaço Tubinho, as palavras da palhaça Amnésia, e por fim, a cada apresentação que viesse, a troca com a recepção.

Para finalizar o número, Amnésia recebe em uma correspondência trazida à cena, uma caixinha de presente acompanhada de um envelope. Aos poucos ela vai abrindo a correspondência e descobre, lendo em voz

¹⁸ A metáfora do barco ancorado na beira da praia em relação a uma cena antes da entrada da música foi feita pela atriz Catherine Schaub Abkarian, do Théâtre du Soleil, durante a Escola Nômade, residência sobre a qual discorro de modo mais aprofundado no capítulo 2 desta dissertação.

alta, que a carta contida no envelope a anuncia como herdeira do circo da família. Em seguida, ao abrir o embrulho da caixinha, se depara com uma miniatura de um circo. O momento retrata a herança da lona e a passagem da bengala do palhaço entre membros de uma família, tão comuns na tradição circense. O que antes era um relato trazido do passado passa a ser uma narrativa no presente, com uma notícia que se revela ao mesmo tempo para Amnésia e para a audiência.





Eufórica, a palhaça abre uma garrafa de espumante, de modo a aproveitar as taças manuseadas ao longo da narrativa, que são distribuídas entre o público presente. Dessa forma, o final no número se torna uma celebração, onde bebemos literalmente cada membro da família, de modo que o público brinde junto à cena em comunhão entre palco e plateia. Durante a distribuição das taças, há o improvisado em falas como “toma esta taça, bebe na vovó, você brinda com meu pai, você com minha mãe, você com meu tio”, de modo a inserir também os espectadores no contexto de apropriação proposto na dramaturgia.

Durante o processo criativo, contei com a ajuda do olhar da direção, que me estimulava a manter o ritmo da cena sem deixar de valorizar as palavras ditas e cada ação executada. “Ter urgência sempre, pressa jamais”, dizia Ana em nossos ensaios. Nas apresentações, a recepção da audiência exercia função parecida, com as reações do público contribuindo no andamento do espetáculo, se apresentando assim como elemento de jogo determinante ao ritmo em que cada ação se desenvolvia.

Foram realizadas duas entrevistas com palhaços de circo em São Paulo, por mim e pelo então bolsista do Programa Enfermaria do Riso, Victor Seixas. Passamos um dia inteiro conversando com Benedito Sbano, o palhaço Picoly, e Roger Avanzi, palhaço Picolino. De manhã com Picoly, à tarde com Picolino. Algo que nos chamou a atenção em suas falas foi que, para eles, a função mais importante do palhaço é fazer o público rir. Na transcrição das entrevistas para o livro “Palavra de Palhaço” (ACHCAR, 2016), a entrevista de Roger Avanzi se inicia com a seguinte fala:

A principal qualidade do palhaço é não dar pausa para a risada do público. Na minha opinião o palhaço é bom quando o povo está sempre rindo. Se ele conta uma piada ou apresenta uma coisa e o povo ri, ele tem que, imediatamente, fazer o povo rir de novo. Se o povo fica esperando por outra piada, uma outra coisa que demora até o final da história para a graça aparecer, eu acho o palhaço fraco”. (AVANZI apud ACHCAR, 2016, p. 109)

A afirmativa de Avanzi pode parecer óbvia, mas não é. Se compararmos com os fundamentos do palhaço dentro do estudo das máscaras

difundido inicialmente por Jacques Lecoq e reproduzido até hoje por professores de todo o mundo, a palhaçaria carrega uma série de subjetividades com a exposição do intérprete e o uso do corpo como principal objeto de jogo, e fazer rir pode ser apenas uma consequência de outras tantas ações que vêm primeiro. Mas a Residência Palavra de Palhaço tratou justamente de resgatar a palavra dos palhaços de circo, nos fazendo parar para ouvir o que têm a dizer sobre esta arte aqueles que vivem dela desde que nasceram, trazendo de volta a artesanaria circense para somá-la às complexidades da pedagogia do palhaço de teatro. Ser engraçado não está no cerne da questão, o que importa é que o palhaço faça rir. O riso é a ação do público. A do palhaço, é provocá-lo.

No livro “O Atormentador”, Philippe Gaulier esclarece passo a passo como se dá essa relação:

O trabalho de um palhaço é fazer o público se esborrachar de rir.

(...)

Como encontrar seu próprio clown? Bom, seguindo rigorosamente este adágio: quando o riso explode, o clown não está longe. Quando o riso vai morrendo, o clown foi embora.

Onde está o meu clown? Ele nasce do riso, vive perto do riso, morre ao lado do riso!

(...)

Fazer rir por acaso, depois se divertir com o acaso que provocou o riso... eis o trabalho do clown. (GAULIER, 2016, p.192)

Podemos ver que essa sequência de máximas responde gradualmente uma a outra: primeiro Gaulier faz coro com a fala de Roger Avanzi, sobre o principal objetivo do palhaço ser a conquista da risada do público. Mas para isso, é preciso antes encontrar o próprio *clown*. E para encontrar, é preciso buscar. Essa busca está, pois, em perceber o caminho que lhe indica cada reação da plateia, tendo-a como uma espécie de bússola ou termômetro. Acredito, porém, que tal percepção não está meramente na risada do público. A gargalhada é, a meu ver, uma generalização das variadas formas de reação do público, e todas elas são respostas a serem ouvidas. O palhaço deve dançar com a recepção, passo a passo, momento a momento, pretendendo com isso um movimento de troca e fluidez onde

não se possa mais distinguir quem está guiando quem. Estar atento às emoções que provoca significa também saber ouvir o que diz o silêncio. Por fim, é na última das frases citadas acima que Gaulier traz a questão do acaso como elemento detonador do riso. Sobre isso, Elza de Andrade acrescenta ainda a necessidade de incorporação da reação do público por parte do ator cômico, para que haja assim o diálogo entre atuante e espectador que comprove o seu domínio sobre a imprevisibilidade:

Invadindo a intimidade do público, o ator torna-se também vulnerável a uma reação imprevisível, pois não tem certeza da resposta do espectador. O ator cômico fica exposto a sofrer diretamente todas as consequências de sua atuação: indiferença, agressividade, fascinação ou, então, uma reação totalmente inesperada e imprevisível. E precisa saber incorporar essas reações a sua atuação, transformando-as em possibilidade de diálogo, de texto na cena, o que exige o domínio de técnica específica. (ANDRADE, 2003, p.42)

A complexidade do exercício do palhaço está em unir técnica e espontaneidade na mesma equação. É preciso treinar seus tropeços e executá-los como se estivesse tombando pela primeira vez para, em seguida, tropeçar de novo e novamente se surpreender com o próprio erro. “O palhaço é risível, não exatamente porque ele cai, mas porque insiste em se levantar, mesmo sabendo que cairá novamente logo em seguida” (ACHCAR, 2016). Para fazer rir, é preciso se permitir errar e rir do próprio erro. Quando um palhaço cai, é no ato de levantar que ele ri de si mesmo. Dessa forma, a audiência ri não do erro do palhaço, mas por que ele riu de si próprio, e isso é surpreendente. Em outras palavras, os espectadores riem do modo como o palhaço opera a piada, e não da piada em si (novamente, *a graça da graça*).

Há na relação entre palhaço e público um reconhecimento de que, quando o primeiro falha, cai ou não compreende alguma coisa, poderia ter sido com qualquer um de nós, e isso provoca o riso do público por ser completamente banal e humano. Assim, é possível compreender a diferença entre o palhaço e o comediante: o primeiro é o sujeito da graça, enquanto o segundo é sujeito e também o próprio objeto risível.

O reconhecimento do espectador é o que devemos tentar acessar na elaboração de um número e em todas as vezes que formos repeti-lo, para que assim ele siga vivo sempre que for novamente executado, imbuído do vazio, da dúvida e do frescor característicos do imprevisível. Quando em criação, o palhaço é seu próprio espectador. Quanto mais se aproximar de si mesmo, mais próximo estará do público. Ele é um sincericida, e me utilizo desse neologismo por acreditar que sua relação com a realidade do instante é uma questão de vida ou morte e pelo risco em que se coloca em prol de uma sinceridade absoluta. Segundo Mário Fernando Bolognese, “os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder” (2003, p.194). São criaturas expostas por serem viradas do avesso, que pensam e agem de acordo com o que julgamos contrário à lógica humana. Porém, olhando com mais afinco, vemos que seus pensamentos e ações estão mais ligados ao óbvio do que ao incomum.

Para explicar tal obviedade, me utilizo a seguir de uma história que ouvi do palhaço e professor de palhaçaria Pierre Byland¹⁹, que em sua abordagem apresenta o palhaço como o mais comum e ignorante dos homens, aquele que é essencialmente uma criatura que nada sabe. Desse modo, ele diz que todos nós somos palhaços, afinal, nenhum de nós sabe de fato sobre aquilo que pensamos saber. Para cada exercício que passa, Byland tem uma anedota que explica a estúpida criatura humana que é um palhaço. Lembro-me bem da anedota a seguir, que exemplifica com precisão o modo como funciona o raciocínio de um palhaço:

¹⁹ “Foi Pierre Byland, aluno da Escola antes de ser professor, que nos trouxe o famoso *nariz vermelho*, a menor máscara do mundo, que ia permitir tirar do indivíduo sua ingenuidade e fragilidade” (LECOQ, 1997, p.215). Em junho de 2015 participei de um workshop de três dias com Byland em ocasião do Festival Sesc Circus, promovido pelo Sesc São Paulo.

*Um homem está em um vestiário se trocando e perde sua camisa.
Intrigado com o sumiço da vestimenta, ele começa a procurá-la por
todos os cantos do local.*

*Em dado momento aparece outro homem, segurando a camisa
perdida, e lhe diz:*

“Olá, encontrei agora mesmo esta camisa, ela não é sua?”

*E o primeiro homem, ainda aflito atrás do objeto desaparecido,
responde:*

“Não, obrigada, eu perdi a minha camisa!”

A anedota mostra que, na lógica do palhaço, a partir do momento em que algo é perdido, achá-lo passa a ser seu único objetivo de vida, ao passo que no segundo seguinte esta já não é mais a questão, mas sim a ação de procurá-lo. Isso porque ele está sempre no presente, no concreto, na materialidade das coisas, com urgência e com verdade, até mesmo se estiver mentindo.

2

—
**Reflexões
acerca do aqui e
agora: o relato de uma
palhaça na Índia**

A viagem à Índia não estava nos planos desta pesquisa. Foi em setembro de 2017 que ouvi sobre a Escola Nômade, um estágio ministrado por Ariane Mnouchkine²⁰ que acontece em países diversos. Em janeiro do ano seguinte a Escola estaria na Índia e conhecer a Ásia estudando teatro passou de ideia a objetivo nos meses que vieram a seguir. O plano se consolidou quando a amiga Aline Moreno, a palhaça Donatella, presidente da ONG Palhaços Sem Fronteiras Brasil, me colocou em contato com o palhaço Rupesh Tillo, um indiano de Mumbai com quem organizei um pequeno intercâmbio pela Palhaços Sem Fronteiras (PSF). Dessa maneira, iniciaria a jornada cursando a Escola Nômade e finalizaria ministrando uma oficina de palhaçaria para jovens atores em parceria com a PSF.

Cheguei à Índia em 05 de janeiro de 2018. Sozinha no país por cinco semanas, encontrei na produção de um diário de bordo uma maneira

²⁰ A diretora teatral Ariane Mnouchkine fundou o Théâtre du Soleil em 1964, na França. Em 1970 o grupo inaugura a sede Cartoucherie, instalada em uma antiga fábrica de munições nos arredores de Paris. Dentre os muitos estágios ministrados por Mnouchkine para atores do mundo inteiro na Cartoucherie, a Escola Nômade acontece fora da sede. Desde a sua primeira edição, em 2015 no Chile, a Escola passou também pela Suécia, duas vezes pela Índia, dentre outras cidades da França.

de me comunicar com minha família e amigos. Logo entendi que aqueles momentos de escrita eram também uma maneira de me comunicar comigo mesma, de refletir sobre as experiências que vivia e sobre meu fazer artístico. “Acredito no poder das palavras”, é o que diz Jorge Larrosa no livro “Tremores: escritos sobre a experiência”. E completa:

As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros, e diante do mundo em que vivemos. E o modo como reagimos a tudo isso. (LARROSA, 2017, p.16)

Estar na Índia é um deslocamento sensorial. Tudo o que se ouve, vê, cheira e come é absolutamente novo e fascinante, e organizar minhas memórias em palavras era como digerir as novidades que eu provava ali. Ao falar de si, passa-se a estar imediatamente implicado e presente em fazê-lo, e essa escrita não encontra lugar senão no aqui e agora daquele que escreve.

Dessa forma, a criação do diário de bordo despertou em mim uma escrita acolhedora. Relatar era uma maneira de compreender o que eu vivia e como isso me afetava, me presentificando não apenas geograficamente - na Índia de onde escrevia ou no Brasil para onde remetia a narrativa -, mas no próprio cursar da experiência. Assim, meu diário se transformou em uma espécie de programa performativo particular, um exercício de olhar.

Sobre a escrita performativa, Roland Barthes, em “A Morte do Autor”, explica:

(...) o scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o

seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora (BARTHES, 2004, p.3).

A escrita performativa é, a meu ver, uma prática de produção de presença, um movimento de contar-se que aproxima o leitor daquele que escreve. Para falar de presença, escolho primeiramente me fazer presente.

Mas afinal, do que se trata a presença do ator? Acredito que essa seja uma pergunta cuja resposta seja manter a própria presença como uma interrogação. Para estar presente é necessário, de alguma forma, não saber-se estar, mas estar apenas. Questiono a minha própria escolha em abordar esse tema devido às inúmeras contradições que o conceito suscita no campo das Artes Cênicas. Mas insisto. Desejo falar sobre estar presente porque um dia percebi que, em cena, quanto menos eu planejo mais eu descubro, e por hora acreditei que isso é estar presente.

Charles Feitosa, em provocação a Renato Ferracine em uma mesa de debate no congresso da ABRACE em 2016 em Uberlândia, afirma que, do ponto de vista filosófico, a presença sequer existe na experiência humana. Ele diz:

Em uma perspectiva filosófica pode-se dizer que a presença é uma experiência inacessível aos humanos. Nossa condição humana nos impede, por mais que queiramos, de estar presentes (...). E, quanto mais lutamos para estar presentes, mais nos distanciamos da imediatidade de uma situação. (FEITOSA, 2017, p.3)

A presença em seu sumo mais puro de instante pode ser de fato intangível, mas estar disponível a ela, à entrega ao incerto, isso eu acredito que podemos viver e sentir. Presença talvez seja isso, uma força sensitiva – e não sensível – que, assim sendo, se torna necessário evocá-la de modo que ela se auto esclareça para explicá-la.

No artigo “Energia da Presença, a meta principal do ator”, de Nicola Camurri e Chistian Zecca pela Universidade de Genova com publicação da revista Estudos da Presença, os autores apresentam a existência de uma Energia da Presença. Nesta pesquisa, elucidam que o termo, abreviado por eles como EP, apresenta uma palavra concreta e material, *presença*, unida a outra abstrata e imaterial, *energia*, e que o trabalho do ator

presente depende dessas duas forças. Explicam:

Considerando a mera presença, não descobriremos o segredo da energia, visto que trabalhar sobre a energia não esclarece as características físicas. Em resumo, a energia nunca poderia coincidir com a presença, nem a presença com a energia, mas essa dialética, essa necessidade eterna de fusão é o que alimenta a presença. (CAMURRI e ZECCA, 2015, p.01)

Assim, a unificação das palavras energia e presença, no corpo do ator, se apresenta na forma de uma ação infinita e constante como respirar, menos concreta, mas igualmente vital. Essa ação, a meu ver, pode acontecer através de dois vetores energéticos que sustentariam tal força, sendo um vertical e o outro horizontal. O vetor vertical tem caráter existencial e o vetor horizontal tem caráter relacional. No primeiro, ouvimos a nós mesmos e seguimos os ditames de nosso próprio corpo, as individualidades da natureza humana. Como dito por Hermann Hess no prólogo do livro Demian:

Não creio ser um homem que saiba. Tenho sido sempre um homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros: começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim. (HESS, 1919, p. 05)

Em meu entendimento, o conceito de presença na cena existe devido à diferença energética entre o artista que **sabe** e o artista que **busca**. Porém, só há individualidade se levarmos em conta que não existimos sozinhos, e é nesse lugar que se encontra o vetor horizontal que sustenta a força da presença. Ele está no fio de tensão invisível que se estabelece entre uma pessoa e aquilo – ou aquele(s) – com que(m) ela se relaciona. E não há lugar mais propício a esse encontro do que o acontecimento cênico. Ferracini, ao responder Feitosa na provocação citada acima, explica:

A presença pode ser definida como uma força, e não como um objeto ou atributo localizável. Sendo força ela somente pode ser definida e sentida na relação entre os corpos. (...) Ela tem uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico (FERRACINI, 2017, p.7)

Ainda que encontremos, como vimos acima, autores que elucidem com clareza a existência dessa força, dessa escuta de si em relação ao outro, ou as contradições implicadas a ela, a presença segue como um espectro, algo impalpável e, por assim dizer, indizível. De todo modo, às vezes conseguimos notar quando estamos ali de fato, presentes, e ao nos depararmos com o desfrute do aqui e agora já não estamos mais nele²¹, mas olhando para trás, vendo-o se afastar.

Todavia, quando podemos senti-lo, o aqui e agora? Acredito que encontramos alguma espécie de reposta na maneira do palhaço em olhar as coisas do mundo. Designo palhaço não apenas a criatura que porta nariz vermelho no ato de sua apresentação, mas também seu performer e o modo de filtrar os acontecimentos da vida pelo olhar presente de um explorador.

Em cena, a presença do palhaço é esse *olhar*, usufruído simultaneamente enquanto verbo e enquanto substantivo. Aquilo a que um palhaço se atém fora de cena, quando vivenciado no ato da performance, ou seja, passando necessariamente pelo corpo e suas vicissitudes. Luiz Otávio Burnier define a lógica do palhaço como fisiocorpórea, desassociando-a de qualquer psicologização comportamental:

O clown, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida, ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do clown é físicocorpórea: ele pensa com o corpo. (BURNIER, 2001, p. 217)

Olhar, tatear, trabalhar com os sentidos no ineditismo de cada experiência, ainda que previamente elaborada. Feito isso, a reação do corpo é instantânea e conseqüentemente breve, pois algo novo já se iniciou.

No trabalho com máscaras, é sempre preferível que busquemos roupas, gestos e decisões que sejam extra-cotidianas. Sempre pensei nesse *extra* como algo que fosse à parte, contrário ao que pensamos sobre o cotidiano. Hoje penso que não. Extra é aquilo que nos surpreende, que vai além do esperado. Em utilização popular da palavra, extra é também

²¹ A escolha de usar o singular para me referir ao *aqui e agora* parte da leitura deste conceito com um único momento, o instante presente.

sinônimo de muito, de quantidades exacerbadas. Ou seja, o *extra-cotidiano*, bem como o *extraordinário*, é na verdade o cotidiano em sua máxima potência, tão expressivo que se torna incomum, mas claramente inserido em nossa realidade ordinária. Entretanto, para que se possa viver os extremos em cena, devemos conhecer com afinco o cotidiano mais banal, fazê-lo passar pela experiência do corpo e exagerá-lo.

Considerando o teatro como a realidade ampliada, que comporta desde as lendas aos atos mais banais, para realizá-lo no presente levamos nossa vida inteira inscrita no corpo. Então, imagine o homem comum. Agora amplie-o, e verás um ator. E então imagine um ator. Agora amplie-o, e verás um palhaço. Ana Achcar diz:

Eles são híbridos, os palhaços. Os palhaços de todo mundo. Porque são humanos, os palhaços. Exageradamente humanos. Os palhaços são os mais humanos dos humanos. (ACHCAR, 2011, p.31)

O palhaço é a nossa realidade mais simples elevada à enésima potência. Por esse motivo, para ser um palhaço é preciso estar atento às coisas do mundo com o corpo inteiro, membros, olhos, ouvidos e coração.

Há constante movimento no exercício do palhaço, uma surpresa que está sempre por vir. Ele se deixa levar pelos acontecimentos, mantém-se poroso à reação da plateia, se permite ser errante, experimentando um momento após o outro, um problema de cada vez. O palhaço é curioso, é dado ao acaso. O erro é para ele um presente, uma oportunidade repentina de mudar o rumo das coisas. Cada erro é uma nova descoberta, uma nova possibilidade de caminho a ser percorrida. O palhaço é um sujeito exposto, revelador do próprio ridículo, e que deve estar sempre aberto à mudança, com atenção e agilidade. Isso só existe no tempo do agora. Nunca antes, jamais depois. Não há como se preparar para o erro. Com o erro se depara, se esbarra, colide, e por isso mesmo se move de lugar. Nesse sentido, um palhaço vive em constante itinerância de pensamentos e ações, o que também se caracteriza em sua figura deslocada, errante e peculiar, como afirma Gaulier:

O *clown* vem de muito longe, como o judeu errante ou o cigano. Ele fala de um jeito estranho, tem um sotaque particular, jamais ouvido antes. Ele vem precisamente de lugar nenhum. Ele traz a

liberdade daquele que, não tendo raízes, ri melhor. Ele ajuda a sonhar porque ele “não é do pedaço”. (GAULIER, 2016, p.196).

Como um nômade, o palhaço vem de lugar nenhum com destino a lugar algum, como uma criatura migratória que entra em cena e, na urgência de quem vai embora em seguida, estabelece vínculo imediato com o espectador.

Ericson Pires, em seu livro *Cidade Ocupada*, descreve que a experiência do erro é uma possibilidade constante para o nômade. O palhaço pratica exercício semelhante ao dessa itinerância, estando aberto a percorrer caminhos múltiplos, a deslocar-se. Sobre esse deslocamento, Pires completa:

O deslocamento é o devir-outro do nomadismo: é lá que o nômade se encontra a si mesmo como diferente. Será sua necessidade de se desterritorializar que vai constituir seu território. Perder o território, sabotar seu terreno, é perder-se a si mesmo, é encontrar um outro no mesmo, é produzir processos de diferenciação num plano em que o indiferenciado se perpetra como único real possível: perder-se no/do território por necessidade, necessidade de ser se outro no mesmo, trair o mesmo. (PIRES, 2007, p.82).

Essa, talvez, seja a primeira característica do palhaço, a de ser inicialmente uma criatura deslocada, que tropeça, falha, cai, levanta, cai novamente, se confunde e acaba assim por confundir o outro. É como não pertencer a nada e estar aberto a fazer de qualquer novo lugar um território inédito suscetível ao pertencimento. Seu caminho se faz pela curiosidade, pela dúvida, pela imprevisibilidade e por todas as possibilidades de uma encruzilhada. O palhaço é o próprio território vazio, e para que o performer possa experienciá-lo é preciso, primeiramente, perder-se.



#22Goa, Índia, 2018.
Imagem do deus hindu Shiva.
Acervo pessoal.



#23

Pondicherry,

Índia. 2018.

Acervo pessoal.

-

Pondicherry
05.janeiro.2018

Após quarenta horas de viagem, cheguei em Pondicherry, uma colônia francesa situada no estado de Tamil Nadu, no sudeste da Índia, à beira da Baía de Bengala.

Um tanto assustador chegar até aqui sozinha, mas na prática nem tão complicado assim. Um avião do Rio de Janeiro à Frankfurt, na Alemanha, outro até Bangalore, já na Índia, e por último um voo até Chennai. No próprio aeroporto peguei um metrô até o terminal de ônibus indicado por um atendente da casa de câmbio onde troquei meu dinheiro e, de lá, segui por três horas e meia em um ônibus até a rodoviária de Pondicherry, onde finalmente um *Tuk-tuk*²² me trouxe até a hospedagem. Gastei trezentos e quarenta rúpias do aeroporto de Chennai até aqui, contando com a água que comprei no terminal. Ainda não entendi direito qual é esse valor em dólar e em real. Aliás, entender é uma coisa que certamente terei dificuldade, pelo menos

²² Tuk-tuk é um veículo de transporte motorizado com uma roda dianteira, duas traseiras e uma pequena cabine para passageiros, muito utilizado nos países do sul e do sudeste Ásia.

por enquanto. Até agora só me comuniquei para trocar dinheiro e pedir informações, todas as vezes compreendendo com sacrifício as palavras ditas e seguindo em frente com coragem e intuição.

Os indianos são as melhores pessoas que já conheci, é o que fica como primeira impressão. Eles ajudam sem pedir nada em troca, e sempre sorrindo, o que considero coisa bem rara em aeroportos e rodoviárias. Senti algumas vezes o receio de estar sendo enganada, principalmente na casa de câmbio e na corrida gratuita até o metrô que fiz com um carrinho - desses que usam em campos de golfe - do aeroporto, mas eles estavam simplesmente cumprindo suas funções. O ônibus passou por lugares incríveis, foi o que pude ver de relance, entre uma acordada e outra do trajeto do ônibus, que passei quase todo dormindo.

Os terminais rodoviários têm um bocado de miséria, muito barulho e muita informação visual. Têm cheiro forte e muitas barracas com frutas e outras comidas que nunca vi. Me lembrou Salvador, porém muitas vezes mais miserável.

Só consegui tirar uma fotografia quando sentei no *tuk-tuk*, antes disso só pude me sentir como uma completa deslocada, desejando chegar logo na hospedagem para deixar minhas coisas e poder olhar tudo à minha volta sem um mochilão acoplado às costas e um “turista perdida” escrito na testa.

Cheguei! O mundo é grande, mas eu também sou!

-

Pondicherry
09. janeiro. 2018

O estágio da Escola Nômade acontece no Teatro Indianostrum, aqui em Pondicherry. Fomos recebidos com um ritual de boas vindas preparado pela família que administra o teatro, e foi emocionante olhar ao redor e ver mais de cem pessoas que não se conheciam, reunidas ali com o mesmo propósito. São aproximadamente oitenta

indianos de diversas cidades do país, uma nepalesa, uma sul coreana, um grupo de trinta estudantes do Conservatório de Paris (dentre os quais dois italianos, um filho de mãe brasileira e pai colombiano e os demais franceses) e eu.

As instalações do teatro são simples: arquibancada de longas tábuas de madeira, piso de cimento pintado de vermelho e as paredes amarelas, com ilustrações desgastadas pelo tempo. À esquerda do palco, três janelas dão para um pátio externo da construção. À direita, na lateral alta do palco, há uma porta por onde chegamos ao camarim improvisado com longas araras abarrotadas de figurinos e adereços meticulosamente organizados.

Desde a nossa primeira entrada no espaço, um cenário já estava montado em frente ao palco. Uma cama com lençóis brancos e uma mesa com livros em cima; uma tenda com tecido de juta improvisando um banheiro; uma geladeira. É parte da cenografia de “Um Quarto na Índia”, espetáculo do Théâtre du Soleil de 2016. O espetáculo em questão teve seus primeiros ensaios em 2015, aqui mesmo em Pondicherry, precisamente no teatro Indianostrum, de modo que a cenografia que foi montada na Cartoucherie para a peça reproduziu parte das características arquitetônicas deste pequeno teatro. Temos então o cenário da peça, figurinos, atores do Soleil a postos para nos auxiliar e dez horas de trabalho diárias, fatores que contribuem ainda mais para nossa imersão na metodologia de ensaio do grupo francês. Estamos, em um só tempo, no Teatro Indianostrum, na Cartoucherie e dentro do espetáculo “Um Quarto na Índia”.

O estágio se utiliza da dramaturgia de Um Quarto na Índia para compor o único enunciado de exercício que conduz o curso: A personagem Cornélia é assistente de direção de um espetáculo que está sendo ensaiado na Índia. No decorrer do processo de ensaios o diretor da peça desiste de fazer seu trabalho e foge, deixando à Cornélia a responsabilidade de dirigir o espetáculo e encontrar uma ideia que defina os rumos de tal encenação. Cornélia tem sono e inicia a cena deitada na cama, dormindo.



#24
Pondicherry, Índia, 2018. Teatro Indianostrum, em um dia de trabalho da Escola Nômade. Acervo pessoal.

#25
Paris, França, 2016. Palco da Cartoucherie, com a cenografia de Um Quarto na Índia. Foto: Pili Vasquez.

Dado o exposto, a proposta do curso é que nos juntemos em grupos e confabulemos possibilidades de improvisações com essa pequena história pré-definida. Assim, as propostas têm liberdade para ser, quem sabe, um sonho de Cornélia, ou qualquer outra ideia definida pelo grupo. Antes de entrar em cena para improvisar, cada grupo se dirige ao camarim, onde os atores da trupe Théâtre du Soleil, que monitoram o estágio, oferecem figurinos e adereços que possam ajudar a compor o jogo de improvisação.

Tal enunciado foi explicado por Ariane Mnouchkine logo no início desse primeiro dia de curso, logo após um discurso de abertura. Ainda me acostumando com o inglês indiano, com todos os outros dialetos falados no país e com a língua francesa, muito do que foi dito eu não entendi, e pouco do que eu consegui compreender era exatamente aquilo que eu pensava ter decifrado. Após a explicação, Ariane perguntou-nos quem seria a corajosa pessoa a fazer o exercício primeiro. Ela disse isso, acredito, em acolhimento ao medo de entrar em cena e ser dirigido por ela, que certamente quase todos ali sentiam.

Lembrei do meu segundo ano pesquisando e exercitando o jogo do palhaço, quando, para aliviar os momentos de tensão em entrar em cena, cheguei à conclusão que sempre que um exercício fosse proposto nas aulas, eu deveria estar entre os três primeiros a ir na frente e me arriscar. Isso me fazia aproveitar a vulnerabilidade que há na insegurança, me impedia de passar muito tempo pensando em alguma ideia para apresentar – o que me fazia aceitar o imprevisível – e ainda, contribuía para que eu me livrasse da angústia mais rapidamente. Essa descoberta foi fundamental para o bom aproveitamento dos meus treinamentos, mas cheguei a um momento que passei a tê-la como regra e isso já não era mais necessário. O que eu precisava era compreender a importância de não fugir dos exercícios, mas me despir da ansiedade a ponto de poder também ser a última da fila, permitir que ela se fizesse com a organicidade dos corpos dispostos no espaço, sem me tomar de angústias durante o exercício dos colegas. Ao contrário disso, conseguir desfrutar do exercício do outro ao invés de ficar pensando no que fazer em minha vez, ou seja, estar presente no treinamento como um todo e não apenas no momento de entrar em cena.

Pois bem, quando Ariane convocou alguém ao palco foi como se eu voltasse no tempo e em minha decisão de estar entre os primeiros, de modo que sem sequer haver compreendido o exercício proposto, levantei o meu braço, trêmula, num gesto quase desesperado, não pelo desejo de entrar em cena, mas para me livrar do desconforto aflito que sentia e assim jogá-lo fora bruscamente, desperdiçá-lo.

Digo desperdiçá-lo porque vejo uma diferença aqui entre o que acredito ser uma sensação justa e uma sensação que julgo ser parasita. Esse tipo de desconforto vem naturalmente acompanhado de pensamentos diversos. O temor em se expor, quando colocado no lugar de estado no corpo, ou seja, quando pensamos com o corpo, é fértil, algo pode nascer dele, pois ele está a serviço da cena. Essa é a sensação justa e podemos ver que ela acontece quando o estado é vivo e pulsante, quando ele é homogêneo ao performer. A sensação parasita, por sua vez, funciona como se a mente do performer estivesse em um lugar/tempo e o corpo em outro completamente alheio, distanciando o performer de si mesmo e conseqüentemente do público. Da sensação parasita, portanto, devemos fugir.

Depois de levantar o braço fui à frente da arquibancada, onde me juntei a outros três corajosos que também haviam se proposto a começar, uma moça e dois rapazes, todos indianos, e nos indicaram confabular sobre uma ideia de um deles, algo sobre uma família dona da pensão onde Cornélia estaria hospedada. Só então eu percebi que não estava entendendo nada, nem do enunciado, muito menos do que diziam meus colegas. Os três são do estado de Kerala, no extremo sul da Índia, onde o dialeto local prevalece em relação ao inglês trazido para a Índia após a colonização, de modo que o sotaque dos três era incompreensível para mim. Talvez esse fosse o momento de me retirar, alegar que precisava observar um pouco mais para entender as propostas, mas segui com a convicção de que entrar em cena sem muitas coisas pré-estabelecidas, descobrindo no presente cada passo a ser dado, não necessita obrigatoriamente da compreensão perfeita do enunciado. Talvez eu ainda pense assim, mas compreendi que estar entre os primeiros não deve ser uma obrigatoriedade e, principalmente, que não é possível estar em grupo sem que haja compreensão entre as

partes. Se eu tivesse buscado a calma, tenho certeza que encontraria uma forma clara de comunicação com meus colegas.

Dali fomos ao camarim, onde nos perguntaram se precisávamos de algo que compusesse a cena, algum figurino ou adereço. Eu disse que não precisava de nada, estava com a ideia fixa de que uma cena, para começar, precisa apenas de alguém com um estado de emoção. Eu desejava apenas começar o exercício, na realidade eu queria mesmo era que ele acabasse logo.

Então, chegamos à porta de entrada que daria no palco, onde apresentaríamos uma cena ainda por ser criada, sem figurinos, atores que não se entendiam e uma proposta que nenhum de nós havia compreendido de fato. Para que aquele exercício corresse bem só contando com a sorte, o que não me parece uma forma justa de começo. Como tudo já estava terrivelmente aflitivo para mim, os três colegas indianos - tão perdidos quanto eu - decidiram que eu seria a primeira a entrar em cena.

Entrei, e em menos de três segundos fui convidada por Mnouchkine a sair do palco e voltar em seguida. Entrei novamente ainda mais apavorada e, palhaça que sou, tirei minhas cartas da manga e simulei um tombo logo na entrada. Mas cartas na manga devem ser usadas apenas quando chega a hora delas de verdade, de verdade mesmo, e não havia verdade alguma em mim ali. Novamente fui convidada a me retirar, dessa vez encerrando o exercício.

Desastre, fracasso, fiasco. A cena foi assim, terrível, fabricada e “impossível de ser trabalhada”, como dito por Ariane. Uma percepção ao pensar em uma esfera micro, na cena como um acontecimento teatral somente, um pequeno fragmento de um dia de trabalho, uma atriz que sobe no palco e não comunica nada. Porém, pensando em uma esfera maior, vemos um dia na vida de uma atriz que, em viagem à Índia para cursar um estágio com um grupo teatral francês, entra no palco apavorada e estabana, sem compreender aquilo que é dito, e é retirada de cena nos primeiros três segundos, na frente de uma plateia lotada de gente. Vendo por esse lado, essa é a história de uma palhaça, e ela me parece bonita, justa e engraçada.

-

Pondicherry
10. janeiro.2018

Não é uma delícia estar na Índia, nem mesmo a comida é uma delícia. Ontem fui rude com uma senhora indiana, quanto tentei comprar umas batatas e quase não consegui por falha em nossa comunicação. Pretendo voltar lá amanhã apenas para tentar outra vez, sem ser rude com ela. Afinal, que fez de errado a senhora se a estrangeira sou eu?

Hoje percebi que aqui, nem beber um simples cafézinho direito eu sei. Eles servem o café em dois copos desses de metal, de dois diferentes formatos, um copo cheio dentro do outro vazio, como um pires, mas com bordas largas. Assim, ao beber o café que de tão quente quase me queimou os lábios, percebi que me atrasaria se esperasse esfriar, então pedi um copo descartável para ir bebendo no caminho do curso. O rapaz não entendeu e eu, cansada de não ser compreendida, desisti, largando o café quente ainda pela metade. Já de saída, olhei em volta e observei que antes de beber eles passam lentamente o café de um copo para outro algumas vezes, até que o café esfrie. Ri por dentro, e foi nessa hora que eu entendi o porquê da minha angústia. É que a sensação de não ser compreendida ou permanece angústia, ou se torna piada. Mas sem ninguém pra compartilhar, a tendência é ser angústia. Então lembrei que só estou aqui porque sou palhaça, que a minha primeira audiência sou eu mesma, e segui piada.

A rotina de trabalho com Ariane Mnouchkine não é suave, tampouco exatamente divertida. Todos os alunos estão ávidos por entrar em cena, são dez horas de trabalho diárias, a arquibancada onde passamos o dia sentados é desconfortável, o calor do verão indiano é escaldante.

Mnouchkine, ainda que com humor e alguma doçura, não mede suas palavras quando quer dizer sinceramente o quão equivocada ela considera uma improvisação ou outra, de modo que estar em cena se torna um risco raro como em poucas vezes me coloquei. Penso, então,

que para aproveitar essas três semanas de estágio precisarei aceitar muitas coisas: que o lugar de ver e ouvir é tão ou mais importante quanto o de estar em cena; que é necessário desapegar do que eu já presumo conhecer; que minha timidez me inibe mais do que me protege; que é possível discordar de muitas coisas; que a Escola Nômade é simplesmente um curso; que eu não tenho nada a temer.

Uma solidão profunda me invadiu no final do dia, enquanto todos programavam suas cenas para o dia seguinte e eu apenas olhava. Lembrei da solidão de estar pisando em ovos nos primeiros dias de aula de uma escola nova, me senti uma menina indefesa, acessei uma angústia de criança guardada na memória do corpo. Chorei bastante nessa hora. Acontece que os indianos são doces demais para te deixar chorando sozinha no seu canto então eu ganhei dois abraços. Depois eu fugi sozinha dali e fui para a beira da praia, porque o mar, isso não tem jeito, o mar é universal.



#26

*Pondicherry, Índia, 2018.
Acervo pessoal.*

-

Pondicherry
11. janeiro.2018

Quando criança eu criei um dialeto próprio que consistia na invenção de onomatopeias para fingir que eu estava falando inglês. Como forma de usar meu dialeto, havia uma brincadeira que eu fazia com minha irmã, onde uma inventava uma palavra e a outra deveria responder da mesma forma, de modo que o jogo fosse ficando cada vez mais rápido: Slivows, tchumbala, clevers, habi, smelows, tchubi, komba, viniwers, henows, e assim incansavelmente. Carrego até hoje esse jogo como repertório pessoal em sala de ensaio, e foi rápido até que eu descobrisse o quanto ele funciona também nas intervenções hospitalares onde atuo como palhaça. É uma maneira de se conectar com o paciente e se desconectar dos motivos que nos levam até ali. Inventar um dialeto novo, juntos, para esquecer-se das duras palavras que ouvimos quando doentes.

Aqui na Escola Nômade, durante a chamada, Ariane abre um enorme caderno com nome e foto de cada aluno, propondo que cada pessoa que ela chame fique de pé e diga o nome da cidade de onde veio. Na Índia, o resultado dessa proposta é nada menos do que a fonética do meu jogo de infância. Ela diz Vaishali e Vaishali responde Hyderabad; chama Avinash, e Avinash responde Bangalore; Aparna/Chennai; Sami/Cochim; Preety/Deli; Prateek/Jaipur; e assim sucessivamente com os oitenta nomes indianos, intercalados pelos nomes franceses que me soam mais comuns aos ouvidos. Pois quando ouço a chamada identifico de imediato minha velha brincadeira, e sinto uma conexão entre tempo, espaço, circunstância e memória afetiva.

Ariane nos incentiva diariamente a exercitar nossa imaginação, de modo que ela seja constantemente ativa, estejamos nós dentro ou fora de cena. Talvez seja por isso que liguei o jogo proposto na chamada ao jogo que praticava quando criança. Não somente porque aqui tenho exercitado minha imaginação, mas por ser esse jogo uma viva memória de infância, da época em que imaginar e respirar eram verbos que estavam sempre juntos, exatamente como têm estado por aqui.

-
Pondicherry
12. janeiro. 2018

Hoje eu descobri, de fato, que estou aqui a trabalho. Passei os dois primeiros dias do estágio preocupada com minha dificuldade em ser compreendida, em fazer amigos, e tão obsessiva em aproveitar cada momento que acabei não aproveitando muitos outros. Entendi que toda a concentração que adquiri quando decidi viajar até aqui precisa ser aplicada agora. Rezar todos os dias de frente para o mar, dormir cedo e não esquecer de respirar.

A ausência de amigos e do português me fazem pensar muito mais do que pede o método proposto por Ariane, e fico ali assistindo os exercícios com a cabeça borbulhando em todas as línguas dentro de mim. Música interna, ritmo, *find your character, don't lie, listen to me*²³!

Observar é um exercício de presença constante. Compreender isso estando aqui é ainda mais significativo, pois no teatro oriental, caracterizado por partituras físicas que exigem extremo rigor do performer, os estudantes observam seus mestres e repetem os movimentos de cada técnica incontáveis vezes, por anos. No Topeng, por exemplo, uma dança com máscaras tradicional de Bali, observar é parte fundamental da pedagogia de aprendizado. Para eles, você faz a partir daquilo que vê, interpreta a máscara que veste com base naquilo que captou ao observá-la longamente. Um aprendiz do Topeng pode passar dias e dias treinando apenas um único movimento com as mãos. Assim também acontece com a tradição circense, e de certo modo essas conexões justificam eu ter vindo até o oriente relacionar práticas onde nunca antes eu havia notado uma conexão. Aprender com o olhar é também compreender que, mesmo em cena, ser interessado é mais valioso do que ser interessante. A liberdade do palhaço, por exemplo, está em sua curiosidade por tudo a sua volta, e uma vez

²³ Em tradução livre: Ache o seu personagem, não minta, me ouça!

que tudo lhe interessa, nada lhe é motivo de apego. Assim, a forma como ele executa uma ideia é bem mais significativa do que a ideia em si, e isso é exatamente o que estamos aprendendo aqui.

Desses três dias, duas são as coisas que mais latejam na mente: o poder das palavras e a potência dos atores. No poder das palavras está a crucial diferença entre o lento e o calmo, o ágil e o agitado, pensar e imaginar, a diferença entre entender e aceitar. Trocar uma palavra por outra, que a princípio seria seu sinônimo, faz enorme diferença no corpo de um ator. Cada palavra significa apenas ela mesma, e se escutarmos (escutarmos, não ouvirmos) cada uma delas, se tornará limpidamente claro qual das duas palavras serve à cena, e o porquê.

Na potência dos atores está o deleite em assisti-los trabalhando a serviço do teatro. Em uma das apresentações, a personagem Cornélia, em apuros, ligava para sua avó que, na proposta dos alunos, era interpretada por um rapaz. Ariane o apontou como caricato e misógino, questionando o porquê de a avó precisar ser sempre uma velha, feia, de touca e camisola. Para ajudá-lo a compreender tais apontamentos, entrou em cena fazendo a avó Catherine, uma das atrizes do Théâtre du Soleil que monitora o workshop e que nos passa o aquecimento da manhã.

Com uma saia balonê, um sutil balançar de quadris ao andar que animava a saia, um sorrisinho doce e gestos leves de cuidado, como uma ajeitadinha no travesseiro, uma passada de dedo no móvel pra checar a poeira e por último um beijinho na testa de Cornélia, sem que dissesse uma palavra, víamos nela a avó. Estava ali a tal música interior mencionada repetidas vezes pela Madame Mnouchkine, de modo que podíamos até ouvi-la e ter vontade de dançar. A música interior é, para mim, uma forma de evocar o ritmo a todo instante. Ela deve estar sempre dentro de nós e, se conseguirmos de fato escutá-la, é certo que isso irá refletir em nosso corpo na cena de modo a acionar também a música interna do espectador.

Penso que para ouvir o ritmo que toca dentro de nós, seja preciso primeiramente ouvir nosso mais profundo silêncio. Talvez esses gestos de Catherine pudessem ser clichês também, mas não foram

executados de forma estereotipada. Ao contrário, ela foi descobrindo -os um após o outro, na potência inigualável de cada momento presente.

Voltei para casa me sentindo leve como em nenhum dia estive, e ao chegar fui informada que havia sido transferida de quarto. Senthil, o dono do hostel, arrumou um cantinho só para mim. Agora, aqui é o melhor lugar do mundo. Esse é o meu novo quarto. Ele é do tamanho de um banheiro, o colchão não tem 10cm de altura, a porta é uma cortina de pano, mas tem luz quente, ventilador de teto, eu não preciso de nada além disso e estou muito contente aqui. É por pouco tempo, mas hoje me invade a certeza de que moro na Índia.



#26

Pondicherry, Índia, 2018.

Quarto improvisado na hospedagem Valentine.

Acervo pessoal.



#27

Pondicherry, Índia, 2018.

Mandalas kollan na porta do teatro Indianostrum.

Acervo pessoal.

-

Pondicherry
13. janeiro.2018

Pontualmente às oito da manhã tem início o *warming up* no jardim da Aliança Francesa de Pondicherry, localizado na orla da cidade. Catherine é quem conduz a prática com duração de uma hora, o que nos prepara para o dia de trabalho. Ela põe uma música em alto volume e inicia a condução pelo microfone, em um despertar que consiste basicamente em chacoalhar o corpo - *shaking* - como a própria Catherine descreve.

Não exercitamos nenhuma técnica específica, apenas nos conscientizamos do peso do corpo e da ação que a gravidade exerce sobre nós através do chacoalhar, da pressão resultante do nosso contato com o chão. Suar, respirar, reconhecer os espaços físicos e energéticos que nossos corpos ocupam e operam é o que exercitamos em nossa atividade diária de despertar, que nos prepara para nós mesmos e para o grupo. Compreender a si mesmo me parece o primeiro passo para se colocar no coletivo.

Passamos em média meia hora nos chacoalhando livremente, com a atenção voltada ora para as extremidades do corpo, ora para o centro e em seguida para o corpo inteiro, até chegar a sons estimulados pelo balançar de nossas caixas torácicas. Ela estimula um movimento de chacoalhar livre, sem que sejam necessárias grandes experiências corporais para executá-lo, e não poderia ser diferente tamanha a diversidade dos corpos de todos aqui.

Observando à minha volta hoje, foi fascinante ver mais de cem pessoas “*shakiando*” juntas ao ar livre. Vi cada um de Miúda ali, entre tantos outros de todos os tipos, e foi difícil me concentrar ao pensar a que figura cada um corresponderia. Uns pareciam estar numa festa de música eletrônica, outros estavam somente e inteiramente ali. Eu talvez estivesse na festa eletrônica, dado a música maravilhosa tocando, comigo posicionada bem ao lado da caixa de som. Vi ao longe uma menina indiana chorando e imaginei a força que ela deve ter acionado em seu *shaking*. Chorei com ela, um pouco plenitude, um pouco

solidão. É bonito ver os atores do Soleil, alguns já de cabelos brancos, em seus corpos tão diversos, praticando juntos com leveza e seriedade. Pensei nos Miúdos novamente e senti um tipo de saudade com vontade. Foi bom sentir.

Após o *shaking*, nos voltamos para o lado do jardim que fica frente à orla da cidade. Orientados para o muro e o enorme portão que há nele, que nesse momento do dia ainda estava fechado, iniciamos uma sequência de três saudações ao sol. A saudação ao sol é um exercício tradicional em quase todos os tipos de yoga, uma sequência de movimentos guiada pelo inspirar e expirar dos pulmões que, ao ser repetida algumas vezes, vai aumentando gradativamente a velocidade dos movimentos e da respiração a cada vez que se reinicia. Respirar é uma ação vital e pode passar despercebida justamente por ser inerente à vida, mas se nos conscientizarmos de que estamos respirando podemos perceber que o ar que inspiramos nunca é o mesmo, que essa é uma prática de renovação primordial, infinita e orgânica. A conscientização da respiração é também um exercício de unificação entre o ritmo do corpo físico e o ritmo da mente, e integrar a respiração à ação que se está executando - proposta da saudação ao sol - contribui para a atenção de fazer o mesmo quando estivermos em cena. Em semelhança, ao estarmos mais de cem pessoas repetindo uma mesma sequência de movimentos que nos guia a inspirar e expirar simultaneamente, é como se nós também fôssemos um só corpo, fragmentado, se exercitando na busca de um ritmo comum.

Assim que começamos a saudação, Catherine abre o portão e o jardim é invadido pelo sol e pela brisa do mar que vem da praia. Além da sensação da natureza nos tocando, sinto nesse momento toda a beleza que há na rotina. O exercício é repetido três vezes a cada dia, todos os dias, no mesmo horário, da mesma maneira em que todos os dias o sol nasce e se põe.

O *warming up* não nos exige necessariamente exercício físico pesado e, ao finalizarmos, temos ainda uma hora de intervalo para tomar café (é recomendado fazer o aquecimento em jejum). Ou seja, mais do que nos aquecer fisicamente, a proposta dessa prática parece

ser o estabelecimento de uma rotina que nos prepara para o dia de ensaio que virá, como um método a ser reproduzido não apenas durante o período da Escola Nômade, mas em todos os dias da nossa vida de trabalho. Expressa a valorização do dia a dia e a imparidade do momento presente. Repetir todos os dias, com olhos de recomeço.

Estar na Índia não é como estar em outro lugar qualquer, pela força ativa da tradição no cotidiano dos indianos. Em seu sentido etimológico, a palavra tradição vem do latim *traditio*, que significa entregar, passar a diante. Pensando por esse viés, a tradição vai além de um seguir rigoroso dos ensinamentos e regras de determinado coletivo de pessoas com a mesma cultura ou religião. A tradição é, em seu sentido primordial, a ação de partilha e entrega de nossas práticas culturais. Ela é uma ação e, como toda ação, ela acontece no presente, em dinâmica de fluido e constante movimento ofertório. Entregar aquilo que se crê e com o qual se identifica, pode significar também dar um pouco de si, desaparegar-se, dividir, compartilhar.

Por exemplo, aqui na Índia existe a prática de tirar os sapatos antes de entrar nos ambientes fechados. É assim nos templos, na maioria das casas e até mesmo em lojas de rua, como gesto de respeito aos anfitriões. Vejo essa tradição também como um convite à presentificação e ao olhar para o aqui e agora. Não apenas pela limpeza e o respeito àqueles que ali habitam (sejam humanos ou deuses), tirar os sapatos simboliza deixar do lado de fora o que não cabe ao ambiente de proteção e acolhimento onde iremos entrar e, dessa forma, adentrar o espaço com inteireza, sem impurezas ou interferências externas.

As tradições entram no lugar de valorização das coisas simples, colocando gestos cotidianos no lugar do sagrado e inserindo a sacralidade no dia a dia de modo a ritualizar o cotidiano, a tirá-lo de seu caráter banal.

Outro exemplo são os *kollan* que nos recebem diariamente no chão de entrada do teatro Indianostrum. O *kollan* é uma tradição do sul e sudeste da Índia na qual mulheres desenham grandes mandalas na entrada de suas casas ou estabelecimentos, feitas com pó de arroz de cores variadas e pétalas de flores. As mandalas são desenhos

tradicionalis do hinduísmo, que se caracterizam pela repetição milimétrica de algumas formas que, juntas, compõem uma imagem circular semelhante à de uma flor. Uma mandala se forma com a mesma morfologia de uma flor, com o posicionamento sequencial de suas pétalas. Todos os dias, às seis horas da manhã, essas mulheres desfazem o *kollan* do dia anterior e preparam um novo. Assim acontece em muitas casas de famílias tradicionais, bem como na entrada dos *ashram*²⁴, e o mesmo é feito todos os dias na frente do Teatro Indianostrum, de modo que a cada dia uma nova mandala nos recebe, como símbolo de um novo dia, de um novo começo.

É curioso pensar como um ritual que se repete todos os dias há tantos e tantos anos pode, ao mesmo tempo, simbolizar algo novo, porém é exatamente isso que sinto quando, todos os dias, chego ao teatro e um novo *kollan* nos recebe. Ontem deixei que todos os alunos entrassem antes de mim, para que eu pudesse ficar admirando o *kollan* por mais alguns segundos. Quando levantei o rosto, que antes mirava a mandala desenhada no chão, vi Ariane ao meu lado fazendo o mesmo. Sorrimos com cumplicidade, sabíamos que estávamos sentindo a mesma coisa. Se a repetição está em desenhar todos os dias, no mesmo horário, um desenho formado justamente por traços repetidos que formam um círculo, e que como em todo círculo não se vê um ponto de início ou de fim, do antes ou do depois, como pode não ser essa uma linda e clara simbologia do momento presente?

²⁴ Ashrams são habitações muito comuns na Índia, onde um líder reside e guia espiritualmente aquele centro, habitado também por seus discípulos, denominados ashramitas.



#28 à #31
Pondicherry, Índia, 2018.
Mandalas kollan na porta do teatro Indianostrum.
Acervo pessoal.

-

Pondicherry
14. janeiro.2018

Hoje é feriado de Pongal aqui no estado de Tamil Nadu, onde se localiza Pondicherry. Um festival de celebração da colheita do arroz, abundância e agradecimento à natureza, que fornece o arroz e permite que o ciclo de vida se mantenha em curso.

Assisti à celebração que foi realizada no pátio de entrada do Indianostrum. Velas espalhadas por enormes *kollan* desenhados no chão, tijolos preparados para fazer o fogo, duas caldeiras de barro para cozinhar o arroz. Encanta-me o gesto de agradecer pela colheita do alimento celebrando com o seu preparo e oferenda. Talvez eu nunca tenha pensado concretamente no ato de cozinhar como um ritual, mesmo sabendo que cozinho como quem reza. Inclusive, lembrando dos dias livres em que acordo e preparo uma comida com calma, ouvindo música, e o prazer que sinto nisso, sinto total clareza de que usufruo da paz de uma prece nesses momentos.

Durante o preparo do arroz, soam tambores e cantoria. A palavra *pongal* no dialeto tâmil²⁵ significa ferver, e a cada vez que a água ferve e a espuma que se forma na panela vai subindo, os tambores rufam mais alto e as palmas ficam mais fortes até que a água transborde, e todo o festejo transborde junto a ela. Uma vez pronto, o arroz é servido na folha de bananeira, sendo a primeira porção ofertada aos corvos, que representam seus ancestrais. As porções seguintes são para os deuses de cada elemento da natureza, em especial o Deus Sol, que ilumina as plantações. Acende-se um pequeno cálice de fogo em sua homenagem pela colheita bem sucedida, e o tempo que o fogo do cálice se mantém aceso é, para eles, a duração da refeição dos deuses. Findo o fogo, uma espécie de benção é feita com água de coco, significando a lavagem das mãos antes da comida, e só então todos somos

²⁵ Dialeto tradicional do estado de Tamil Nadu, utilizado até hoje por muitos cidadãos da região, mesmo após a colonização britânica e da consequente disseminação da língua inglesa no país.



#32

Pondicherry, Índia, 2018.

*Caldeiras de barro preparando o arroz de Pongal
no hall de entrada do teatro Indianostrum.*

Acervo pessoal.

servidos. Me pergunto por que o Deus Sol que ilumina a colheita é mais celebrado do que a própria Mãe Terra que gera as plantas e os frutos, e associo à conservadora, patriarcal e machista sociedade indiana, mas isso é assunto para outro relato.

Nos serviram um arroz salgado e outro doce. Perguntei a dois colegas indianos o porquê de cada tipo de arroz. Um deles me disse que aqui as boas notícias são sempre comemoradas com comidas doces. Outra me disse que não havia exatamente um motivo definido, que eles costumavam servir apenas o arroz salgado, mas que com o tempo incluíram o doce para alegrar as crianças. De todo modo, janeiro é também o mês da colheita de cana de açúcar, e o arroz doce faz jus a essa abundância. Sobre o arroz salgado, disseram: “é como comemos em todas as refeições, o Pongal comemora exatamente isso, termos alimento para mais um ano”.

As coisas aqui parecem não ter necessariamente significados concretos. Vejo as variadas explicações para cada costume e noto que eles repetem as práticas sem entender muito bem o porquê, movidos inteiramente pela força da tradição.

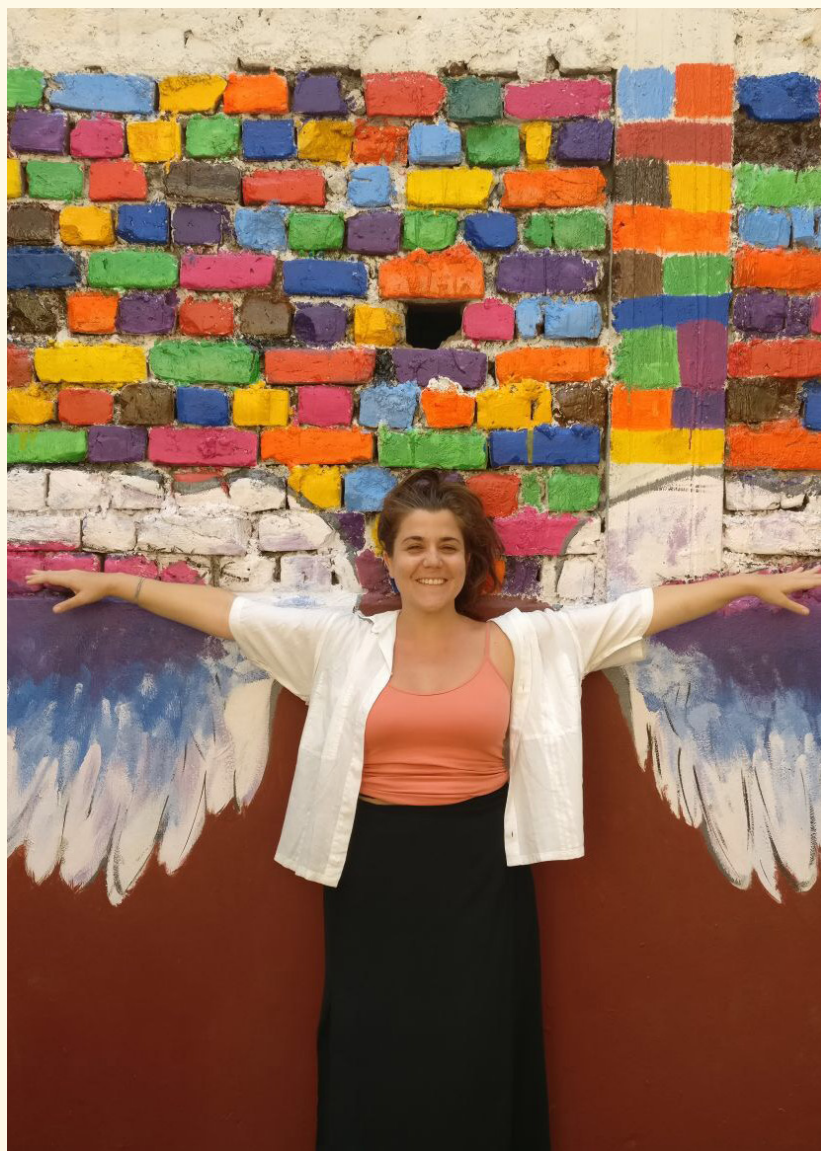
Pergunto o porquê do uso de flores no cabelo das mulheres, me respondem que usam por que é bonito apenas, que inclusive no norte do país as moças que as usam não são bem vistas. Pergunto o porquê do *kollan* e me dizem sem muita certeza que enfeita a entrada das casas, ou que ajuda a espantar os insetos. Pergunto o porquê de tirar os sapatos antes de entrar nos lugares e eles dizem que é para não trazer a sujeira da rua, ou porque é assim nos templos então é assim nas casas. Acho que isso é o mais fascinante da aproximação tão forte aos deuses e deusas que há no oriente. Todo o cotidiano é como um ritual, eles estão sempre preparados para serem anfitriões de suas divindades. Assim, as divindades são visitas frequentes e basta estar vivo para celebrá-las.

-

Pondicherry
19. janeiro.2018

Chegamos no restaurante para almoçar e sentamos ao lado de uma parede, esta parede ilustrada na foto. Vaishali disse “Isabel, go there, let me take a picture of you”²⁶. Eu jamais escolheria tirar essa foto angelical, jamais escolheria essa parede. Mas a foto aconteceu, e com ela eu percebi algumas coisas: é a primeira foto que alguém faz de mim aqui, e ter sido proposta de forma espontânea me faz ver que comecei a criar laços, há duas semanas não me via inteira no espelho e há dois anos não me via tão verdadeiramente feliz.

²⁶ Em tradução livre: “Isabel, vai lá, me deixe tirar uma foto sua!”



#33
Pondicherry, Índia, 2018.
Foto: Vaishali Bisht

-

Thiruvannamalai
20. janeiro.2018

Ontem, logo depois de escrever sobre a minha felicidade, fui ao banheiro no teatro e ao sair escorreguei no piso molhado e quase caí. Na hora me veio na cabeça a possibilidade de morrer ali, e fui invadida por um forte medo. Lembrei-me da foto que me fez escrever sobre a alegria, eu de braços abertos em frente de uma pintura com asas angelicais. Como num pesadelo, imaginei o quão mórbido seria minha última foto em vida ser com asas de anjo. Logo depois li a resposta de minha mãe para a foto e para o que eu havia escrito, dizendo que aquelas asas não eram de anjo e sim de pássaro e que eu aproveitasse meu voo de liberdade, o que me deu um alívio infantil, assim como foram também infantis os maus pensamentos anteriores.

O que há na alegria plena que se aproxima tanto assim da morte? Na rodoviária, ao ver o estado lamentável do ônibus que me traria a Thiruvannamalai, medo de novo. E assim permaneci um tempo. Viajei tarde da noite, sentindo o temor de sofrer um acidente na estrada, o receio de não achar a hospedagem, o medo do motorista do *tuk-tuk* me levar para o lugar errado e me estuprar num beco escuro. Medo, medo, medo.

Acordei bem cedo e fui caminhar pela cidade. Depois subi a grandiosa montanha de Shiva e senti uma paz tremenda, trilha de pés descalços, eu totalmente à vontade, do jeito que mais gosto de passar um verão. Cheguei ao Ashram do alto da montanha e um aspirante a guia espertinho tentou me enganar de forma doce e eficaz. No meio do caminho botei ele para correr e me vi sozinha em uma parte da trilha onde para voltar eu teria que passar por uma pedra que de certo me daria vertigem. Medo de novo. Sentei, respirei, pensei na história de uma menina que ficou presa sozinha no alto de uma montanha na Índia. Ri de mim mesma, “relaxa, Isabel”. Ali perto, um rapaz meditava na sombra. Pensei que em último caso eu esperaria ele acabar e pediria sua companhia na volta do percurso. Ele abriu os olhos e eu já de olhos abertos pedi ajuda. Me convidou para a sua sombra e eu sentei

ao seu lado. Seu nome é Raman e ele é paquistanês. Conversamos um pouco, Raman vem à Índia com frequência, duas horas de avião apenas. Me senti segura e tranquila em sua companhia. Levou-me ao melhor lugar para meditar, segundo ele; uma caverna escura e abafada onde pessoas meditam em silêncio, em alta rotatividade de entrada e saída. A sensação de limpeza, paz e pulmões arejados ao sair era similar a de ter feito uma sauna. Dei meu e-mail a Raman caso ele visite o Brasil, assim retribuiu a ajuda, e desejei verdadeiramente reencontrá-lo algum dia. Raman me libertou do medo que sentia. Estar sozinha é tão libertador quanto apavorante. Eu estou sozinha em um país cheio de machismo e miséria, tenho todos os motivos do mundo para temer e ser cautelosa. Por outro lado, eu estou comigo mesma em um país lindo e sagrado, tenho todos os motivos do mundo para estar alegre e ser corajosa.

-

Hampi

28. janeiro. 2018

Na noite de ontem peguei a estrada a caminho de Bangalore, sete horas de distância de Pondicherry. Meu amigo Senthil me aconselhou a ir no ônibus da madrugada por ser o horário de primeiro turno dos motoristas aqui, quando eles estão mais descansados e dispostos a dirigir longas distâncias. Assim o fiz.

Ainda na rodoviária encontrei Mia, colega indiana que conheci na Escola Nômade. Ótimo, faríamos companhia uma para a outra durante a viagem. O ônibus atrasou uma hora e meia e, nesse espaço de tempo, Mia me contou um bocado de coisas sobre sua vida: mostrou fotos de suas peças; falou sobre o ex-namorado muçulmano com quem foi forçada a romper por exigência das famílias de ambos; sobre o ex-namorado Amam, um ator que também estava no estágio e de quem ela disse atrocidades a respeito de machismo e agressividade; e por fim me revelou que estava apaixonada por Simon, um filho de mãe colombiana com pai brasileiro que mora na França desde criança e estava na Escola Nômade com o grupo de estudantes do Conservatório

de Paris. Me confessou que precisava urgentemente passar em uma farmácia para comprar uma “pílula do dia seguinte”, caso contrário poderia ter um bebê de Simon. Disse às gargalhadas que seria um bebê indiano, colombiano, brasileiro e francês. Ri também e enquanto a acompanhava na farmácia contei que no Brasil as coisas funcionam mais ou menos assim, que eu por exemplo sou brasileira com descendência romena, polonesa, libanesa e italiana.

O ônibus chegou e coincidentemente nossos assentos eram lado a lado, e então soube que aqui na Índia existe uma norma na compra de passagens, onde as mulheres têm preferência nos lugares da frente e são automaticamente direcionadas a sentarem lado a lado se estiverem sozinhas. Essa norma existe obviamente devido ao índice de violência contra a mulher que há no país.

Dormi logo que partimos e meia hora depois acordei com o ônibus enguiçado no meio da estrada. Não sei quanto tempo se passou até que chegasse outro ônibus para nos resgatar, creio que algo em torno de uma hora. Eu e Mia seguimos conversando, sem pressa, dessa forma fomos as últimas a entrar no novo ônibus que havia chegado. Assim que entramos constatamos que dos quarenta e sete passageiros, um teria que viajar de pé, pois o ônibus só possuía quarenta e seis lugares. Mia viu a situação, me colocou sentada na última poltrona disponível e foi até o motorista relatar o problema. O motorista em nada ajudou, dizendo que ela deveria procurar algum assento livre ou pedir que alguém se levantasse para que ela se sentasse. Mia rapidamente ficou enfurecida e começou a gritar, de pé no corredor do ônibus. Esbravejou que a duas senhoras que estavam sentadas onde seriam os nossos lugares estavam erradas, que aqueles números eram os nossos e elas sabiam bem disso, que via o sorriso que escondiam entredentes. Avisou a todos que caso ela ficasse em pé não deixaria ninguém dormir, foi diversas vezes atrás do motorista que ainda tentava consertar o primeiro ônibus na estrada escura, todas as vezes parecendo voltar sem resposta e mais irritada. Mia não estava mais reivindicando apenas um lugar para sentar-se naquele ônibus. Dizia que aquele era o retrato do país onde as mulheres são abusadas e estupradas no meio da rua e ninguém faz nada para ajudar, que esse incidente era reflexo

da cultura machista e repressora do país. Ela, tomada pela raiva, e eu paralisada me sentindo impotente. O ônibus ainda estava parado e, em certo momento, uma mulher desceu, deixando seu lugar desocupado, onde Mia sentou-se. A mulher voltou e, ao ver seu assento ocupado, pediu para que Mia se retirasse. Pude ouvir a voz de Mia em resposta: “esse lugar estava vazio e eu sentei, talk to the driver, talk to the driver, talk to the driver, don’t touch me, don’t touch me”²⁷, cada vez mais alto, até levar um tapa da mulher e jogar o litro de água que segurava na cara da moça como autodefesa. À essa altura passageiros homens tentavam apartar a briga e as duas senhoras nos nossos lugares começaram a me interrogar repressivamente, perguntando se eu achava aquilo correto, dizendo que minha colega havia perdido a razão. Respondi que não entendia a língua delas nem queria conversar e virei meus olhos em Mia, tentando fazer qualquer expressão que misturasse cumplicidade com apelo para que ela se acalmasse. Entrou o motorista, Mia gritava que aquele era o país que reprimia as mulheres por viajarem sozinhas, que ali estava a clara demonstração do que elas sofrem diariamente, da falsa moral que se desmascara na hora de garantir seu assento e deixar uma mulher viajar de pé sem reivindicar nada por ela, que ela gritaria até o fim da viagem. O motorista avançou para cima dela e foi segurado, mas conseguiu a atingir com um soco, fazendo com que sangrasse seu nariz. O outro motorista falava comigo que ele estava ali para resolver, que já havia convencido um homem a ceder o lugar, mas que ela só queria gritar e chamar atenção. Ela só queria gritar e chamar atenção mesmo, o que não a tornava errada. Parecia que tudo o que ela precisava era dizer aquilo para aquelas pessoas, e o fez assim que viu uma brecha. Por fim, um rapaz cedeu a ela seu lugar, os motoristas se fecharam na cabine e seguiram viagem, assim como Mia seguiu gritando até se cansar.

Levantei-me, fui até Mia e perguntei à jovem que estava ao seu lado se poderíamos trocar de lugar, para que eu pudesse acompanhar minha colega. Antes mesmo que a moça me respondesse vi surgir

²⁷ Em tradução livre: “fale com o motorista, não me toque!”



#34 | Estrada entre Pondicherry e Bangalore, Índia, 2018. Acervo pessoal.

uma mão do banco detrás que pousou bruscamente em seu ombro. Era um homem, decerto seu marido, dizendo com apenas um gesto que ela não sairia dali. Na parada do ônibus, Mia me disse: “a jovem que estava sentada ao meu lado me ofereceu um lenço para eu limpar meu nariz, mas fez isso em silêncio e cuidando para ninguém visse. Ela não tem voz”.

Senti por não ter podido ajudá-la, senti por todas aquelas pessoas que acham normal uma mulher ser agredida. Em nenhum momento senti medo. Pelo contrário, me senti protegida por Mia, enquanto via que, para aquelas pessoas, a situação parecia absolutamente cotidiana, inclusive para Mia, que gritaria o que precisasse até que a calassem com um soco, como fizeram. Ela não derramou uma lágrima durante a confusão, apenas me olhava seríssima e me dizia com os olhos que por fora estava tudo bem, que a dor que ela sentia era no útero, nas vísceras e no coração.

De Bangalore segui viagem direto para Hampi e na parede da pensão onde estou hospedada há um quadro com a frase “good mans don´t rape, good woman don´t show their bodies”, que em português significa: homens bons não estupram, mulheres boas não mostram seus corpos.

Chegou a última semana da viagem e agora estou em Mumbai para trabalhar com Rupesh, um indiano que morou por dez anos na Suíça, onde se formou palhaço. Durante os anos na Suíça, Rupesh trabalhou com a Palhaços Sem Fronteiras (PSF) e agora está em processo de formalização da PSF Índia. Assim, por intermédio da amiga e fundadora da PSF Brasil, Aline Moreno, marcamos uma pequena ação juntos e uma oficina de dois dias onde passarei para estudantes de teatro alguns exercícios e princípios da palhaçaria que aprendi e experimentei durante a minha formação.

Rupesh e a esposa, Emma, estão me hospedando em seu apartamento e a pequena Adya, filha de cinco anos do casal, me cedeu seu quarto durante esses dias, de onde escrevo esse relato, cercada de bonecas e bichinhos de pelúcia.

“Convidados são deuses” é a tradução do ditado popular indiano “guests are gods”, sobre o qual Rupesh me contou após eu agradecer a hospedagem afetuosa. Isso completa o que concluí outro dia acerca dos indianos serem anfitriões das divindades: tratam deuses como seus convidados e, da mesma maneira, tratam seus convidados como deuses. Assim sendo, quando os ingleses chegaram ao país foram tratados como deuses e levaram tudo o que puderam, mas a cultura não conseguiram apagar, e é dessa forma que a Índia conserva suas tradições até hoje em meio a tanta miséria.

Cá estou então, recepcionada como uma verdadeira deusa, com comida indiana da melhor qualidade e uma peculiaridade com a qual eu não contava e sinceramente nem sei se me agrada: cheguei em um domingo e passei o dia todo sozinha por Mumbai, mas desde ontem - segunda-feira - uma espécie de assistente pessoal de Rupesh está a minha disposição, me levando para onde eu desejar e me fazendo favores que eu sequer demandei. Um homem que eu não conheço e que não sai do meu lado. Se continuar assim, vou precisar explicar a eles de alguma forma que não preciso e nem desejo esse tipo de escolta.

Hoje fizemos a ação conjunta de palhaços, eu e Rupesh. Ele dirige um espetáculo infantil que estava com duas sessões para turmas de escolas primárias agendadas para esta data, e me sugeriu que usássemos o intervalo entre as apresentações para fazermos algo em dupla, unindo como plateia a turma de crianças que estaria de saída com a turma que estivesse chegando.

As ações mais comuns dos Palhaços Sem Fronteiras se organizam de modo a levar determinado espetáculo para o ambiente em conflito, na busca do riso como elemento de restauração afetiva, como base para uma transformação social. O risco dessas apresentações é a condução dessa transformação a partir do espetáculo apresentado, pronto, em via de mão única. Esse risco só é amenizado por ser o palhaço dependente do público e de um estado de presentificação que o proporcione a possibilidade de virada imediata do jogo a partir do modo como o público reage. O artista, nesse contexto, se coloca aberto a ser também transformado, e não apenas em ser agente da transformação. O terreno habitado pelo palhaço é justamente o terreno do risco, e por isso o encontro com o oprimido lhe é tão fértil.

Para criarmos a pequena ação conjunta, Rupesh me mostrou rapidamente um número e então pensamos em ideias para eu me inserir nele. Rupesh joga com uma cadeira que ele mesmo construiu, e a particularidade do objeto é que ao sentarmos a cadeira se desmonta em várias partes. Rupesh costuma “usar” uma pessoa da plateia para “quebrar” a cadeira, e outra pessoa é convidada a “consertar”. Em nossa apresentação, decidimos que eu executaria a função da pessoa que desmonta a cadeira, como uma ajudante estabana de Rupesh. Assim, eu entrei com a cadeira nas costas e, enquanto o palhaço me pedia para posicionar o objeto no palco, eu fazia de conta que não a encontrava, enquanto as crianças da plateia berravam que a cadeira estava atrás de mim. Depois, o palhaço saía de cena me deixando sozinha com a cadeira, que eu desmontava por inteiro ao tentar sentar-me. Por fim ele voltava ao palco e, ao ver o desastre feito pela ajudante Amnésia, chamava um convidado da plateia para ajudar a consertar o estrago.

Ao realizar o número para o auditório lotado de crianças indianas, pude ver com clareza a universalidade desse ofício. “O riso não conhece fronteiras” é uma frase usada pelos PSF e que me vi presenciar claramente a partir de dois aspectos: a fisicalidade e a humanidade da linguagem da palhaçaria. A anatomia do corpo e as tolices suscetíveis a ela são iguais em qualquer ser humano. Rimos do outro, porque riríamos de nós mesmos, e ouvir aquelas crianças gargalhando da plateia foi como estar em casa, tamanha sensação de acolhimento.



#35 à #38
Mumbai, Índia, 2018.
Ação conjunta com Rupesh Tillo.
Fotos: Vijay Sharma

-
Mumbai

07.fevereiro.2018

Amanhã começa a oficina, temos vinte e cinco alunos inscritos. Ministrará, hoje, um curso de palhaçaria na Índia não me parece possível ignorando tudo o que vivi no último mês, principalmente se tratando de um curso pela Palhaços Sem Fronteiras.

Para começar, me pergunto que fronteiras são essas e como diluí-las. Acredito que a resposta está no encontro entre a figura inadequada de um palhaço com a também deslocada existência de indivíduos em comunidades isoladas por questões sociais. O palhaço é como um extremo lúdico da inadequação, que traz por intermédio de seu trabalho artístico uma metáfora da exclusão social vivenciada por aqueles que habitam essas áreas de risco.

Bombaim é uma das cidades mais cosmopolitas da Índia, com uma população de seis milhões de moradores de favelas lutando e resistindo contra a especulação imobiliária. Além disso, a cidade é sede da indústria cinematográfica de Bollywood²⁸, sendo escolha de morada da grande maioria dos atores do país. Não à toa eu me sinto em casa por aqui. Como no Brasil, as pessoas são calorosas, alegres, acolhedoras. Ao mesmo tempo, vemos na Índia e no Brasil - dois dos maiores países do mundo - uma desigualdade social alarmante. Meus alunos não são moradores de fronteiras de guerra, nem de abrigos, não conhecem a miséria e gozam de plena saúde. As aulas serão para jovens atores assim como eu, com a única e grande diferença de serem indianos. Como a vivência com a palhaçaria pode romper, para esses jovens, algum tipo de fronteira e por que fazer isso através da palhaçaria humanitária? Me proponho a observar, receber e me entregar a esses homens e mulheres de diferentes cidades e castas, e me fazer entender sinceramente que quem fará a ruptura das ditas fronteiras serão primeiramente eles e só então eu. Minha função aqui é

²⁸ Bollywood é a maior e mais popular indústria de cinema da Índia.

conduzi-los a fazer essa quebra através do riso como ferramenta de identificação, e da urgência como dispositivo de conexão imediata com o sujeito deslocado.

Tendo em vista esse pensamento, reflito agora que a importância de ministrar um workshop para estudantes de teatro na Índia é também a de colocá-los em contato com essa possibilidade de campo de atuação. Em conversa com Rupesh, ele deixou isso bem claro, questionando a origem branca e europeia dos Palhaços Sem Fronteiras, não negativamente, mas ressaltando que a diferença das filiais europeias para a brasileira e a indiana é que as primeiras viajam longamente até as fronteiras, enquanto no Brasil e na Índia nós já nascemos na fronteira e precisamos, enquanto artistas pós-coloniais, nos capacitar para atuar diante dos abismos sociais resultantes da história do nosso próprio país.

Na prática, a transformação será proposta a partir do jogo, da brincadeira, onde se colocando no lugar do palhaço, ou seja, se fazendo risível com a sutil barreira imposta pelo nariz vermelho, os alunos se permitirão rir de si mesmos. E ainda, no caso da Índia, se permitirão ser iguais a todas as outras pessoas com quem se divide um mesmo espaço, equalizando as diferenças de gênero e castas presentes ali.

A igualdade não está em ignorar as diferenças existentes entre as pessoas de modo a tornar todos semelhantes, mas ao contrário, está em evidenciar suas realidades e assim poder rir daquilo que a princípio não seria nada risível.

Lembro-me, por exemplo, do filme *Un Soleil à Cabul*, documentário sobre um estágio feito por Mnouchkine e o Théâtre du Soleil em Cabul, no Afeganistão. Assim como presenciei na Escola Nômade, o filme revela a nítida diferença cultural entre o grupo teatral francês e os participantes do estágio, e o igualmente visível caráter agregador da arte. A parte mais emocionante do documentário retrata exatamente essa possibilidade de tornar risível a mais cruel realidade, ao mostrar uma cena em que os estudantes afegãos representam um grupo de talibãs completamente ridículos, levando a plateia as gargalhadas.

Essa história me leva ainda a lembrar outro caso, que ouvi do palhaço Oliver-Hugues Terreault, em palestra oferecida na UNIRIO em

parceria com o Enfermaria do Riso. Olivier contou, nesta ocasião, sobre a época em que frequentou, como palhaço, um hospital onde uma das alas era composta por homens leprosos de meia idade. Esses homens, segundo ele, eram sisudos e isso apenas se potencializava com a chegada dos palhaços. O êxito dessa relação só ocorreu quando os palhaços propuseram, um dia, desenhando no vidro do quarto com uma caneta de tinta, uma partida de um jogo da força. A diferença proposta, entretanto, foi que a cada letra que os enfermos leprosos errassem, os palhaços, ao invés de desenharem um membro a mais do boneco posto à força, como se joga comumente, faziam o contrário, decepando o boneco desenhado, membro a membro. Só assim aqueles homens se permitiram rir juntos, através da causa comum que os unia ali.

Rir da própria mazela é um ato de liberdade, fazer isso em conjunto é um ato de revolução.

-

Mumbai

09. fevereiro. 2018

Hoje foi o último dia da oficina, o que é até engraçado de dizer tendo em vista que ontem foi o primeiro. O resultado disso pode ser bem proveitoso, um dia para um grande começo, outro para um grande final. Ou, pensando melhor, apenas dois dias para experienciar o início, o meio e o fim do percurso, no tempo urgente do aqui e agora.

Conforme Rupesh me contou anteriormente, na Índia o jogo do palhaço não é comumente abordado nas escolas e cursos de teatro, portanto os alunos inscritos nunca haviam tido contato com essa linguagem. Ainda assim, ele me indicou que não tivesse melindres em colocá-los logo para usar o nariz. Disse-me que imaginava que isso fosse algo que eu quisesse trabalhar com alguma calma, mas que aqueles atores estariam ali só para isso e que, com apenas dois dias, ele considerava importante que usassem a máscara logo no começo, para maior aproveitamento da experiência. Para isso, precisei me desapegar dos pequenos rituais que envolvem o uso da máscara, como

vesti-la sempre de costas ou de cabeça baixa e não falar com o nariz sem que se esteja trabalhando no estado de palhaço. Tentei introduzi-los a esses costumes, mas procurei aceitar quando algo diferente disso acontecia. Pedi que estivessem desde o início da aula com a máscara pendurada no pescoço, e, durante um aquecimento corporal que introduzia o trabalho, sugeri que colocassem o nariz, auxiliando-os quando necessário.

Durante os dois dias de trabalho meu principal intuito foi que nos conectássemos de modo a formar um grupo coeso, ainda que em curto espaço de tempo. Selecionei exercícios que focam na performatividade do palhaço, mais precisamente na produção de presença através da urgência que a máscara suscita no corpo, na autoexposição proveniente do encontro com nossas características risíveis e na relação uns com os outros. Meu objetivo foi fazê-los entrar em contato com a importância de o palhaço estar em relação, tanto com a dupla como com o espectador, de modo a prepará-los para a lida com práticas artísticas humanitárias. Ao mesmo tempo, sobre todas as reflexões que fiz anteriormente acerca de ministrar um curso de palhaçaria humanitária na Índia, concluo que tão importante quanto pensar todas essas coisas, foi me desapegar de todas elas durante os dois dias de oficina. Portanto, na prática, trabalhei para que nos divertíssemos juntos, que ríssemos, ríssemos muito, de nós mesmos e uns com os outros.

Uma aluna foi vestida de sari²⁹, o que não me incomodaria não fosse o impedimento que esse tipo de traje pode dar às articulações de suas pernas e quadril. O mesmo acontece, por exemplo, quando vestimos calças jeans, por isso não costumamos usá-las em ensaios, oficinas ou outros momentos de prática com o corpo. A diferença é que se alguém chega a uma aula minha vestindo calça jeans, eu peço sem constrangimentos para que a pessoa busque uma roupa mais confortável no dia seguinte, que não prejudique sua movimentação. Já com a menina que vestia o sari, eu demorei um tempo até conseguir tocar no assunto, por receios de estar invadindo seus costumes religiosos.

²⁹ Tradicional vestimenta usada por mulheres hindus.



#39 #40
Mumbai, Índia, 2018.
Foto: Vijay Sharma

Só consegui falar sobre isso no segundo dia, quando a vi realmente prejudicada pela vestimenta em um dos exercícios. Naturalmente não houve mais tempo para que a menina trocasse de roupa, mas acredito que ela vá pensar nisso na próxima vez que for fazer um curso que exija alguma disponibilidade corporal, e talvez isso seja o mais importante.

Ao planejar as aulas, selecionei inicialmente exercícios que não utilizassem a linguagem falada, para que nos comunicássemos da maneira mais horizontal possível. Depois, ao buscar jogos que utilizassem fala, mas que não exigissem total compreensão do significado das palavras ditas, reparei que isso é muito mais comum na palhaçaria do que eu jamais havia notado. O jogo do palhaço passa obrigatoriamente pelo corpo, mesmo que verbalmente. Para o palhaço, tudo é corpo, inclusive a fala.

Um dos exercícios que trabalhei foi o Pergunta Pergunta³⁰, onde o simples enunciado é o de que, em dupla, um palhaço faça uma pergunta e o outro responda com outra pergunta. Dada a enorme quantidade de dialetos existentes na Índia, dei a liberdade a cada um de falar na língua que quisesse, contanto que nos fizessem entender que

³⁰ A descrição detalhada deste e de outros jogos se encontram no capítulo 3 desta dissertação.

o que estava sendo dito era de fato uma pergunta. Aos poucos percebi que são universais os pequenos cacoetes e vícios que este jogo tão simples apresenta, como o de repetir a pergunta do outro ou dar uma resposta com uma pergunta que não responde a pergunta anterior. O mais importante desse exercício é ultrapassar a barreira cognitiva que ele apresenta e se colocar de fato no estado da dúvida, da procura, da interrogação. O resultado de nenhum dos jogos esteve em errar ou acertar, mas em experienciar verdadeiramente o exercício, a ponto de se divertir com o imprevisível, de estar aberto a surpreender-se.

Para o palhaço, mais importante do que um resultado, é o caminho a ser percorrido, em um jogo sem vencedores, onde eles descobrem juntos, no momento presente, qual o passo que darão depois. Na urgência do palhaço, a vitória não pode ser trabalhada como horizonte ou linha de chegada. Quando falamos do riso, o ato de vencer já é, por si só, uma falsa questão. Ou, melhor dizendo, uma questão já resolvida (QUILICCI, 2015).

Percebi, portanto, que meus receios com a utilização da fala eram de que eu mesma não os compreendesse ou fosse compreendida. Porém, para dar essas aulas foi preciso pensar muitas vezes como palhaça, olhar com olhos de palhaça, para então falar como palhaça, e assim explicar os exercícios se tornou parte do meu jogo de troca com eles, de modo que consegui me explicar mesmo nos momentos em que me faltaram palavras. A comunicação se torna universal quando conseguimos abstrair a língua e trocar através da linguagem.

Existe uma lenda contada pelos indígenas do Acre que diz que os povos nativos do continente americano têm origem asiática. A lenda conta que esses ancestrais mais antigos caminharam de canto a canto na busca de onde morar, e assim se espalharam por todos os continentes. Em uma dessas caminhadas, encontraram um jacaré encantado gigante que fez de seu rabo uma ponte no lugar onde é hoje o Estreito de Bering, ligando o norte da Ásia ao norte da América. Foi caminhando pelo rabo desse jacaré que os antigos chegaram na América, ocupando as matas de todo o continente, incluindo o lugar que posteriormente foi denominado Brasil.

A diferença entre um ator indiano e um ator brasileiro é a mesma de uma vasilha de curry³¹ e uma cumбуca de moqueca: toda e ao mesmo tempo nenhuma. Dois tipos distintos de sabor intenso, de caldo encorpado, construídos na simplicidade caseira da tradição. Temos muito mais em comum do que podemos imaginar. Quando a humanidade vai compreender que somos, todos, variações sagradas de uma mesma espécie?



#41
Mumbai, Índia, 2018.
Foto: Vijay Sharma

³¹ Curry é um tradicional prato da gastronomia indiana, que se caracteriza por um enso-pado, geralmente de frango ou de legumes, temperado com uma mistura de especiarias, resultando em um sabor intenso.

3

—
**Reflexões sobre o
exercício do nariz
vermelho e o relato de
uma palhaça em sala
de aula**

Durante o primeiro semestre de 2018, recém chegada da viagem à Índia, conduzi um laboratório de experimentação como estágio docência na disciplina Jogo Cênico do Palhaço II³². O treinamento ocorreu durante dez manhãs de sexta-feira, com vinte e dois alunos graduandos de variados períodos do curso de Atuação Cênica da UNIRIO. Entre eles havia diferentes relações e níveis de experiência e conhecimento acerca da palhaçaria.

Escolhi a autobiografia e autoexposição como bases condutoras do laboratório, partindo da reflexão sobre a importância do nosso olhar e opinião sobre as coisas do mundo, inspirada pela minha viagem à Índia. Na prática, essa seria também uma maneira de reunir palhaçaria e performatividade em uma só experiência.

A autoexposição é tão preciosa no trabalho do palhaço e do performer porque implica, necessariamente, em duas existências distintas: aquela que se expõe e aquela para quem se expõe, sem que uma possa se dar sem a força viva da outra. A autobiografia, por sua vez, vem como disparador do expor-se de cada um e, naturalmente, como ferramenta de criação dramaturgica.

³² A graduação em Atuação Cênica da UNIRIO conta com quatro disciplinas optativas voltadas para o estudo do palhaço: Jogo Cênico do Palhaço I, Jogo Cênico do Palhaço II, Palhaço de Hospital I e Palhaço de Hospital II.

A pesquisa feita no laboratório abriu em mim duas provocações paralelas. Na primeira, reflito sobre o que observei trabalhando semanalmente com os estudantes do Programa Enfermária do Riso tendo suas próprias histórias como base motivadora de suas criações enquanto palhaços. Na segunda, abordo minha própria história e a mudança de posição e de ponto de vista ocorrida dentro de uma sala de ensaio afetiva e espacialmente habitual a mim. Assim, também revelo minha necessidade de abertura e exposição para conduzir nossos encontros com a mesma verdade que demandava dos alunos nos exercícios.

Na pedagogia de Jacques Lecoq, esmiuçada em “O Corpo Poético” (1997), a pesquisa do *clown* é um estudo individual baseado na procura pelo próprio ridículo onde, para encontrá-lo, o ator deve se permitir deparar com suas características mais frágeis, ser pego em flagrante no ato de seu próprio fiasco. Nas palavras de Lecoq:

A pesquisa do *clown* próprio de cada um é, primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. (...) Deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu *clown* aparecerá com força”.
(LECOQ, 1997, p. 214)

A meu ver, a descoberta do palhaço é também um encontro com aquilo que nos faz rir, o que enxergamos de modo singular, nossas próprias opiniões, histórias, referências, desajustes. Dessa forma, o desconforto com o novo, estar enfrentando vinte e dois alunos dispostos a experimentar minhas hipóteses, foi também um ponto de partida para uma palhaça que, sem saber que está perdida, acaba por encontrar o lugar que está à procura. Se eu pretendia que os estudantes investigassem a autoexposição como caminho de criação, era preciso que eu me deixasse disponível para isso também, para duvidar, arriscar, me permitir errar e desfrutar desse erro, como faria se estivesse em exercício da palhaçaria.

Bergson fala sobre o riso enquanto característica especificamente humana. Segundo o autor, “Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível.” (1983, p.7) Desse modo, não há

graça na natureza, tampouco no reino animal, muito menos em paisagens concretas. Se vemos um animal, uma planta ou qualquer cenário e consideramos risível, é porque identificamos nessa coisa algo de semelhante a alguma característica humana.

Assim, estudar o cômico é a escolha de se exercitar de forma essencialmente humana e oferecer o riso ao espectador é uma maneira de conectar-se diretamente com ele através de mútua identificação. Para fazê-lo é preciso procurar o humor em nós, atentar para aquilo que achamos graça e encontrar aquela característica em nós mesmos, naquilo que somos essencialmente. Nesse sentido, não há palhaço que não seja autorreferencial.

Falar de si tem sido proposta frequente no teatro performativo, aproximando palco e plateia numa relação de reconhecimento. A autobiografia traz consigo a exposição do intérprete e um distanciamento da noção clássica de personagem, duas das principais características do trabalho do palhaço muito utilizadas nas chamadas práticas performativas.

Nesse contexto, *Silvia Fernandes* considera que:

Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejanter, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos e tentam escapar à lógica da representação, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. (FERNANDES, 2013, p.6).

Podemos, a partir dessa passagem, entender um pouco sobre o movimento recente de diluição da ideia de personagem. *Fernandes* observa a tendência social desses movimentos, que trazem para a cena questões como o corpo do artista e o direito à cidade utilizando-se de autorreferências, como uma relação de exposição do real para com o público.

Comparo essa tendência autobiográfica na cena performativa com o contexto da palhaçaria, onde há uma oposição ao que entendemos como personagem e a urgente e impulsiva necessidade do palhaço de se colocar perante as questões do mundo e se relacionar com o espectador. *Lecoq*, em “O Corpo Poético”, ao distinguir a atuação de um palhaço da representação de um personagem, diz:

“(...) o ator deve jogar o jogo da verdade: quanto mais for ele mesmo, pego em flagrante delito de fraqueza, mais engraçado ele será. De modo algum deve representar um papel, mas deixar surgir, de maneira muito psicológica, a inocência que está dentro dele e que se manifesta por ocasião do fiasco, do fracasso de sua representação” (LECOQ, 1997, p.215).

A pesquisa com a performatividade presente no exercício da palhaçaria tem me levado cada vez mais para a ideia de que o palhaço não é um personagem. Tampouco seria o palhaço uma dupla personalidade de seu criador. O que enxergo no palhaço é, na verdade, o próprio atuante expondo o que de si há de mais patético e tolo. Coloco o nariz vermelho, logo estou exposta, todo meu corpo está visível. É um autoficcionalizar-se, sem se utilizar diretamente de sua própria história, mas aproveitando seus próprios fracassos na produção do riso.

Não longe disso, existe o lugar do ator criador em um processo teatral, quando se utiliza de sua própria realidade para a criação de uma história. Da mesma forma, quando ele encena a história de determinado personagem, é ele, o indivíduo ator, quem conta aquela história, e atuá-la é expressar sua sensibilidade e ponto de vista sobre tal narrativa.

A passagem de Renato Ferracini sobre a criação dramaturgica do espetáculo do LUME “O Que Seria de Nós Sem as Coisas Que Não Existem”, no livro *Ensaio de Atuação*, é um exemplo. O autor coloca a importância ética do modo de comunicação do ator em detrimento das preocupações formais e virtuosas:

Gosto de considerar a dramaturgia do ator não só como um problema técnico e/ou formal, mas também como o modo artístico/ético em que as opiniões, necessidades e experiências humanas são transmitidas. Criar a partir do princípio de que a dramaturgia do ator é sua opinião acerca das coisas que vive e enfrenta, a possibilidade de transmitir sua própria experiência de vida não como uma exibição de vaidade, mas como um espaço de comunicações. (FERRACINI, 2013, p.162)

Ter uma opinião acerca de tudo é exatamente o modo de comunicação do palhaço. A máscara é catalisadora daquilo que o performer vive

e sente, não há ação que ele faça que não passe primeiro pela máscara, de modo a levar seu corpo aos extremos, ao exagero. Vejo na palhaçaria uma metodologia de trabalho válida para qualquer ator que deseje expressar uma opinião sobre as coisas do mundo.

A escolha de realizar um laboratório de experimentação partiu, então, da fusão entre as linguagens da máscara e da performatividade e em uma crença de que a autorreferenciação ou, nas palavras de Ferracini, “nossa opinião acerca das coisas que vivemos e enfrentamos” (2013, p.163), é um caminho de criação dramaturgica de interseção entre as linguagens da palhaçaria e do teatro performativo. Desse modo, compilei uma série de jogos que vivenciei ao longo de minha trajetória como atriz e palhaça, na busca pela fusão entre as duas linguagens, voltada mais especificamente para a criação em palhaçaria.

No repertório de jogos, busquei aqueles que possibilitassem aos participantes o trabalho de conexão com eles próprios e uns com os outros, a experiencição do erro enquanto recurso cômico de autoexposição, e a criação de uma dramaturgia de si. É importante ressaltar que passar um exercício adiante, muitas vezes, é também modificá-lo e fazer adaptações necessárias a essa apropriação. Desse modo, ao relatá-los, indico a ocasião em que tive contato com cada exercício, mas considero importante reiterar que exponho cada um deles com a interferência do meu próprio olhar, da mesma forma que imagino terem feito aqueles com quem conheci cada jogo.

Dividi os exercícios propostos em três modalidades, funções ou objetivos: jogos de chegada, jogos de vulnerabilidade e jogos de comunicação.

3.1 // Jogos de chegada

Nove da manhã, sexta-feira. Os corpos chegavam naturalmente carregados dos quatro dias da semana que antecederiam nossos encontros, muitas vezes cansados e sonolentos. Inspirada pela viagem à Índia, onde vi a potência da rotina e da tradição expressa nos encantadores *kollan* feitos todos os dias às seis da manhã ou na prática de tirar os sapatos antes

de adentrar um lugar³³, por exemplo, trabalhei naquelas manhãs para que as energias de estar ali fossem renovadas.

Propus uma prática para o início dos encontros onde, dispostos em roda e nos segurando na cintura dos que estivessem posicionados ao nosso lado, inspirássemos e expirássemos três vezes juntos, no intuito de chegarmos a uma frequência respiratória uníssona e leve. Além disso, para o trabalho de autoexposição, se fazia necessário que nos conhecêssemos minimamente, que sentíssemos confiança uns nos outros. Para isso, escolhi jogos cognitivos e que exigissem concentração coletiva e conjunta.

Não à toa, a grande maioria dos Jogos de Chegada foram em círculo, disposição que possibilita a troca de olhar entre todos os participantes e que limita as definições impositivas de início e fim, sendo mais importante a atenção ao imprevisível cursar da roda. O objetivo era que nos presentificássemos e que dependêssemos uns dos outros para a fruição do exercício – eu na condução, eles na execução - numa responsabilidade coletiva pelos resultados, de modo a estarmos verdadeiramente conectados para as etapas seguintes.

Jogo do Bastão ³⁴

// Vivenciando o ritmo

No círculo, uma pessoa está no centro segurando o bastão que deve ser passado para aqueles que estão posicionados na roda e devolvido à pessoa do centro, e assim sucessivamente, em fluxo constante, sendo que qualquer um pode tomar o centro, sem que se interrompa o exercício. Junto a isso deve-se fazer uma contagem de 1 a 100 e, a cada passada do bastão, aquele que está passando deve dizer o número da vez. Só há um impedimento, o de que não devem ser ditos em voz alta os números que forem múltiplos de quatro. Se alguém errar, voltam ao início da contagem.

³³ Consultar capítulo 2, que relata com detalhes as percepções de minha viagem ao Oriente.

³⁴ A prática de jogos com bastões é comum em treinamentos de palhaçaria por trabalhar o ritmo, tão caro ao exercício do palhaço, e há muitas maneiras de se jogar com este objeto. Conheci o jogo específico que utilizei durante o treinamento com a atriz e palhaça Flávia Reis, em uma oficina de palhaçaria oferecida pelo grupo Roda de Palhaço, em abril de 2016.



*#42 à 45 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Jogo do bastão.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla.*

É preciso cuidado ao passar o bastão para que ele não caia e trabalhar a atenção no modo de receber e passar adiante o elemento foco do jogo. O acerto da contagem suprimindo os múltiplos de quatro acontece pelo ritmo e não por habilidade matemática. É necessário que todos estejam atentos durante o jogo inteiro e não apenas quando o bastão chega em sua mão. É um exercício de escuta e responsabilidade, na medida em que a preocupação com o acerto, ligada ao competitivo e individual desejo de vencer, é o que interfere negativamente na fruição do bastão na roda. Mais do que repassar toda a tabuada mentalmente, é preciso estar atento ao ritmo presente na movimentação dos corpos e na musicalidade com que é dita a contagem, o que só acontece se os participantes estiverem concentrados no momento presente da ação. Como relata a estudante e monitora da disciplina Juliana Brisson:

É importante perceber que as pessoas da roda, na verdade, conduzem o jogo tanto quanto a pessoa do centro, uma vez que elas também devem estar ligadas em toda a contagem e nos possíveis erros, além de estarem imbuídas do mesmo ritmo da pessoa do meio para que tudo vire um só jogo. (BRISSESON, 2018, Anexo I).

Eugênio Barba (1995, p.211) relaciona o ritmo à organicidade da vida, comparando o corpo do ator em atividade com organismos vivos como a água, o fogo e a folha. Estar em exercício rítmico significa, para ele, estar em atividade mesmo quando parado. De acordo com o autor:

O ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa. (...) Ao esculpir o tempo, o ritmo torna-se tempo-em-vida. (...) O segredo de um ritmo-em-vida, como as ondas do mar, folhas ao vento, ou as chamas do fogo, é encontrado nas pausas. Essas pausas não são paradas estáticas, mas transições, mudanças entre uma ação e outra. Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessiva. A maneira de evitar modelos esquemáticos e os estereótipos é criar silêncios dinâmicos: energia no tempo. (BARBA, 1995, p. 211)

Dessa forma, manter o ritmo não é apenas esperar atentamente pelo bastão, mas se colocar em prontidão no jogo como fonte de energia mobilizadora do exercício como um todo. Quando havia mútua dispersão, o bastão caía no chão excessivamente e era preciso voltar mais vezes ao início. Em alguns momentos interrompíamos o jogo para respirar juntos três vezes novamente, o que nos inspirava a recomeçar nos atentando à proposta de calma e frequência comum praticada no início do dia, trazendo atmosfera própria para seguirmos.

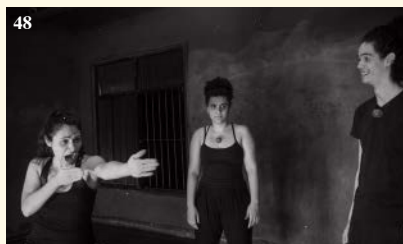
Jogo do Rá-Shim-Rá³⁵

// Vivenciando o jo-há-kyu

O jogo, em círculo, possui três movimentos que se repetem: um participante faz com as duas mãos o gesto de jogar uma bola imaginária para outro participante, que responde também com as duas mãos, colocando-as a frente do rosto para se proteger da bola. Aquele que “joga a bola” o faz emitindo o som “Rá” e aquele que se protege o faz emitindo o

³⁵ Conheci este jogo durante um treinamento com Cia. Dos Bondrés, companhia voltada para a pesquisa em máscaras balinesas com a qual trabalho desde 2015.

som “Shim”. Após essa dinâmica, as duas pessoas que ladeiam aquele que acabou de dizer “Shim”, uma à direita e outra à esquerda, devem fazer o gesto de unir as duas mãos e direcioná-las no sentido de seu abdome, mas sem tocá-lo, repetindo o som “Rá”. Feito isso, o jogador que fez “Shim” retoma os movimentos, direcionando o “Rá” para qualquer outra pessoa na roda e assim seguem, em constante repetição, até que alguém erre a sequência e o jogo se reinicie. No decorrer do exercício, a velocidade pode aumentar e define-se que aquele que errar deve sair da roda, até que sobrem apenas dois participantes e o jogo se finalize.



#46 / Movimento de Rá • #47 / Movimento de Shim • #48 / Movimento de Rá

É comum em exercícios desse tipo que a falta de engajamento de um participante prejudique a fluidez do jogo. Atrapalhar-se em exercícios cognitivos é natural. Quando erramos, sabemos que erramos. Sendo assim, defini que não seria meu papel apontar quem deveria deixar a roda, demandando uma percepção do próprio jogador. Isso deixava em aberto, também, o espaço do blefe, de falsear ou disfarçar para continuar no jogo. Não há jogo se não houver blefe, e isso todo palhaço sabe.

Ainda no capítulo citado anteriormente, Eugênio Barba apresenta a expressão japonesa *jo-ha-kyu* utilizada no Teatro do Nô e definidora

da divisão em três partes de toda e qualquer ação cênica. Nesse sentido, cada detalhe que um ator faz em cena possuiria um início, um meio e um fim ou, em tradução mais precisa, uma introdução, uma exposição e um desenlace. Barba explica:

No teatro clássico japonês, a frase rítmica *jo-há-kyu* é relacionada não apenas com as ações do ator ou dançarino, mas também é parte de vários níveis de organização da representação: é aplicada ao gesto, à música, a cada drama singular, bem como ao alternar-se das peças executadas; e, por último, determina o ritmo inteiro da jornada. (BARBA, 1995, p.2014)

A diretora americana Anne Bogart (2007) usa a mesma expressão nas técnicas dos *Viewpoints* e das Composições. Na obra *O Livro dos Viewpoints*, escrita com Tina Landau, elas exemplificam o *jo-ha-kyu* aplicando-o em diversas instâncias: há *jo-ha-kyu* em uma noite, em um espetáculo, numa cena, numa ação, em um gesto, etc. As autoras explicam: De acordo com Zeami³⁶, todo *kyu* (final) contém o próximo *jo* (início); todo final de um gesto contém o início do próximo gesto. (BOGART e LANDAU, 2007, p.174)

Comparo o *jo-ha-kyu* ao jogo do *rá-shim-rá* naturalmente pela semelhança sonora entre as duas estruturas fonéticas, mas principalmente por este movimento cíclico de vários inícios, meios e fins circunscritos em uma estrutura maior e pelo comprometimento que as ações executadas têm entre si. Por fim, é como se o *rá-shim-rá* fosse uma demonstração prática, simples e divertida do que é a expressão japonesa em seu conceito, mas é possível dizer, também, que o *jo-ha-kyu* está presente – de modo invisível – em quase todos, senão todos, os exercícios descritos aqui.

³⁶ Fundador japonês do teatro nô no século XV.



#49 #50
UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Percurso performativo.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla

Jogo do percurso performativo ³⁷

// Vivenciando o aqui e agora

Realizar um deslocamento com início, meio e fim em determinado período de tempo. A duração e o trajeto do percurso a ser realizado nesse jogo devem ser definidos antes que se inicie o exercício. Pode ser, por exemplo, atravessar a sala longitudinalmente em uma hora ou passar da posição deitada para a de pé em dez minutos.

Em uma aula pedi para que eles levassem seus sapatos de palhaços ou propostas de sapatos diferentes dos utilizados cotidianamente. Coloquei-os dispostos de pé, um ao lado do outro, e pedi para que atravessassem a sala em quinze minutos. Dessa forma, introduzi o percurso performativo logo após todos estarem calçados. Meu intuito foi levar alguma solenidade ao ato de andar com seus grandes sapatos e que se construísse certa distância do caminhar cotidiano nessa ação. Enquanto a utilização do sapato trouxe para a caminhada a força e a concretude do chão como superfície de apoio e exercício do peso, a concentração implicada no percorrer da caminhada os colocou no presente, atentos à ação executada, tirando o caráter banal do uso do sapato.

A relação do palhaço com seu sapato se encaixa no que Barba chama de equilíbrio precário, ou extra-cotidiano:

O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes que ele comece a se expressar. (BARBA, 1995, p. 34)

Esse pensamento, na prática, é muito utilizado na linguagem das máscaras, que exige do ator essa dilatação quase imperceptível, porém pungente, do corpo. Pode-se dizer, assim, que o equilíbrio precário é físico, mas também não o é. É o equilíbrio à beira do abismo, na última estabilidade possível antes do desequilíbrio completo. No caso do palhaço, a menor máscara do mundo, segundo definição de Lecoq, talvez seja aquela

³⁷ Jogo vivenciado em processo com o diretor teatro e colega de trabalho em MIÚDA Gunnar Borges, apreendido por ele através de aulas com a professora, pesquisadora e performer Eleonora Fabião.

que mais se aproxima das características humanas. Assim sendo, o percurso performativo funciona de maneira que o palhaço caminhe na mais concreta das superfícies, mas com o corpo alocado na extensão extraordinária da máscara.

3.2 // Jogos vulneráveis

Vejo na vulnerabilidade uma sequência de sensações reveladoras de si: primeiro, há o desamparo oriundo da indefensibilidade de tal situação. A pessoa, nesse estado, se vê frágil e desprotegida por estar exposta ao que se é. A segunda fase da vulnerabilidade é, por sua vez, a possibilidade de compreensão desse desamparo e utilização do mesmo a favor de si. Ao se perceber sem esteio, a pessoa precisa se sustentar em algo e a única disponibilidade ali é apoiar-se em si mesma. Nesse processo, então, se atinge a liberdade de apenas ser.

Compreendo, naturalmente, que a descrição acima pode soar mecanizada, apresentada como uma fórmula, o que generalizaria e até mesmo simplificaria uma questão extremamente sensível à psicologia humana. É importante dizer, em vista disso, que no trabalho com a própria vulnerabilidade não existem fórmulas, ainda que elas se formulem, como na sequência acima descrita. No jogo do palhaço, entretanto, fica claro que o trabalho em cima desse estado de sensibilidade é precioso por revelar tolices intrínsecas à existência humana, expostas nesta ridícula criatura.

Meu intuito nestes exercícios foi possibilitar que os participantes usufríssem da liberdade de colocar-se em estado de errância, que sentissem prazer em estar expostos e que nos divertíssemos e ríssemos juntos. Foi o momento em que propus jogos que trouxessem a leveza da brincadeira paralelamente ao aprofundamento de princípios simples do jogo do palhaço, como o desfrute do erro e o exercício relacional. Eu pretendia que eles se colocassem em igualdade, deixando de lado possíveis vaidades ou zonas de conforto, mas principalmente, que relaxassem e sentissem prazer em estar ali. Os jogos vulneráveis trabalharam a ingenuidade e o ridículo de cada um e o desacerto como estímulo para encontrá-los como estado no corpo.

Dança da cadeiras em câmera lenta ³⁸

// Vivenciando a triangulação

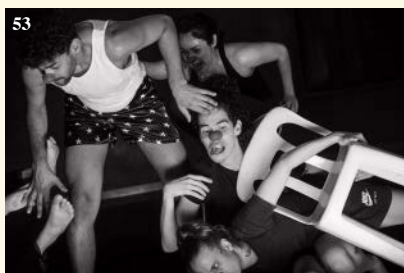
Quatro cadeiras são dispostas no espaço para cinco jogadores. Como no jogo popularmente conhecido, os jogadores devem dançar uma música até que o som se interrompa e eles corram para tentar sentar numa das cadeiras vazias. Um deles fica sem lugar, uma vez que o número de cadeiras é inferior ao número de participantes. A diferença aqui é de que, no momento em que a música para, todo o trajeto que os participantes percorrem até a cadeira deve ser feito em câmera lenta.

Esse exercício traz consigo múltiplas condições de exploração do jogo do palhaço. A começar pela dança executada de forma despretenhiosa, uma prática simples, corriqueira e variável de cada corpo e personalidade. Uma dança em que o palhaço, por se encontrar no lugar da extra-cotidianidade, pode experimentar suas manias, seus trejeitos, seu tempo no espaço, em um momento dele consigo próprio, que vez ou outra pode ser dividido com quem está na plateia ou com os outros palhaços. Seguindo, há na interrupção da música uma quebra sonora, uma mudança brusca de atmosfera, que o palhaço deve sentir e mostrar para o público que sentiu - e como sentiu - mudando imediatamente de estado, o que deve ser vivido com verdade em todo o seu corpo. Por fim, há na corrida em câmera lenta todas as possibilidades de ação que uma corrida em ritmo ordinário não permite. Como relata a estudante e monitora da disciplina Elisa Neves:

Percebi janelas se abrindo pouco a pouco de forma muito concreta durante o jogo. Percepções sendo acordadas para o mundo de possibilidades desconhecidas para o grupo: a ação (NEVES, 2018, Anexo I).

O palhaço que estava quase sentando é tolo o suficiente para se distrair, abrindo espaço para que outro palhaço se aproxime no intuito de sentar-se antes dele. Daí pode nascer um conflito entre eles, com tropeções em movimento lento, que podem fazer um palhaço cair em cima do

³⁸ Jogo desenvolvido pela diretora Juliana Linhares para o processo criativo do espetáculo *Dinossauros e Pelancas*, do qual participei como assistente de direção.



#51 à #54 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Dança das cadeiras em câmera lenta.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla

outro. Com essa brecha, outro palhaço pode mudar a cadeira disputada de lugar, até que um dos dois palhaços no chão consegue se levantar e, quando se prepara para sentar, a cadeira não está mais ali, levando-o à queda e quando vemos, o outro palhaço já pegou no sono. Assim seguem, num jogo entre palhaços muito mais rico do que se apenas sentassem correndo na cadeira, resolvendo o problema de maneira simplificada.

Em câmera lenta o jogo ganha tempo para possibilidades de virada, de relação entre os palhaços competidores, trazendo dramaturgia ao exercício, tornando-o um jogo que exercita também a relação com o espectador. Como explica Gaulier:

Sem esse tempo de escuta, esse ponto suspenso de pausa, o espectador não acha a porta de entrada para a brincadeira, para entrar na história. Um ponto de pausa suspenso? Eis aí a oportunidade para o público ser sugado de uma só vez para dentro da peça (GAULIER, 2016, p.68).

Diminuir a velocidade coloca os jogadores no lugar do extra-cotidiano e lhes apresenta possibilidades mais concretas de pausas para triangulação do jogo com o público. Um palhaço deve encontrar momentos de suspensão e troca com o espectador mesmo quando correndo, de modo que o jogo em câmera lenta é terreno livre para explorar e descobrir com calma essa relação.

Pergunta pergunta ³⁹

// *Vivenciando o sim*

Dois jogadores estabelecem um diálogo somente com perguntas. Um palhaço faz uma pergunta e o outro deve responder com outra pergunta.

Há dois princípios da palhaçaria, ambos apresentados pela pesquisadora Juliana Jardim (2001, p.19) e também por Achar em sua tese de doutoramento (2007, p.147 e p.152), que a meu ver se complementam na

³⁹ O Pergunta Pergunta faz parte do repertório de jogos do curso de formação do Programa Enfermaria do Riso (Achar p.147).

mesma proporção em que se opõem. Um palhaço sempre apoia o outro (ou um palhaço sempre diz sim) e um palhaço sempre resolve um problema com outro problema. Se opõem porque: como pode um palhaço responder afirmativamente ao outro apresentando-lhe um revés? A resposta aqui está justamente na não resposta. Um problema para um palhaço é uma solução e responder a uma pergunta de um palhaço com outra pergunta é dar a ele ao mesmo tempo uma solução e um novo problema.

Todas as vezes, na minha vida, que joguei ou assisti o Pergunta Pergunta - e foram muitas ao longo de tantos anos vinculada ao Programa Enfermaria do Riso - os mesmos tipos de vícios se repetiram consideravelmente, tais como repetir a pergunta do outro ou dar uma resposta com uma questão que não responde a pergunta anterior.

Exemplos:

Palhaço 1: “O que você fez ontem?”

Palhaço 2: “Você quer saber o que eu fiz ontem?”

Ou

Palhaço 1: “Você prefere melão ou melancia?”

Palhaço 2: “O meu cabelo está bonito?”



#55 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Pergunta Pergunta.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla

Aqui exemplifico como resolver um problema com outro problema sem seguir o princípio de apoiar o outro palhaço, mas ao contrário, negando-o. Isso acontece por uma dificuldade por vezes cognitiva, que interrompe o fluxo contínuo para onde o exercício pode seguir quando os participantes se colocam em situação de procura.

Trata-se de um exercício cognitivo e requer cuidado para que não se transforme em uma conversa de loucos. Há que ter o interesse em que uma relação nasça verdadeiramente dali e não apenas cumprir a função de só fazer perguntas, sejam elas quais forem. É também mais uma vez sobre ritmo. E em tudo que experimentamos ele vai se mostrando uma determinante (NEVES, 2018, Anexo I).

No período do laboratório tivemos um encontro⁴⁰ de intercâmbio com alunos da Universidade de Michigan e, através de conversas e alguns jogos, nos exercitamos juntos. Nessa situação, fui convidada a propor um dos exercícios e escolhi o Pergunta Pergunta. Exatamente da mesma forma que vi acontecer na Índia, reparei mais uma vez que, independente da língua que fosse falada, os cacoetes decorrentes do jogo permaneciam os mesmos. A universalidade da palhaçaria parece estar na abordagem simplória de complexas questões humanas.

No jogo do Pergunta Pergunta isso se revela com a necessidade do acerto se sobrepondo, muitas vezes, à tentativa de encontrar alguma coerência no diálogo entre os participantes. Porém, em um jogo entre palhaços há sempre que estar atento em dizer sim à proposta da dupla, e feito isso, a resposta de um será sempre um gatilho para a resposta do outro.

⁴⁰ O encontro se deu em ocasião do Riso na Saúde, uma das ações realizadas pelo Programa Enfermaria do Riso. A ação ocorre de modo a promover o intercâmbio prático entre a equipe do Programa e um grupo externo, como por exemplo a equipe médica dos hospitais em que os palhaços atuam, ou turmas de instituições parceiras, como foi o caso do dia em questão.

Jogo dos quatro cantos ⁴¹

// Vivenciando o fiasco

Quatro cantos da sala são escolhidos e em cada um deles temos três jogadores. Treze jogadores estão em cena e só há lugar nos cantos para doze deles, pois cada canto não pode abrigar mais do que três pessoas. Desse modo, aquele que sobra passa a ter o objetivo de tomar o lugar de um dos demais. Aqueles que estão posicionados nos cantos devem trocar de lugar entre si, deixando assim espaço para a entrada de outra pessoa e é essa brecha que a pessoa que está no centro deve aproveitar. Na correria para ocupar os cantos, quem está sobrando toma o lugar de alguém distraído, que percebe então que está sem lugar, no centro do quadrado. É nesse exato instante de percepção que o jogo acontece de fato. Ao perceber que ficou sem canto, o participante vive, em uma fração de segundos, no seu corpo e na sua atitude, um legítimo estado de fiasco. É verdade que isso só é possível se ele estiver no exercício da própria liberdade, da experiência de viver o presente.



#55 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Jogo dos Quatro Cantos.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla

⁴¹ Conheci o jogo em uma das aulas que tive com Flavia Marco e Olivier-Hugues Terreault. Essas aulas ocorreram em 2012, quando, recém chegados do Canadá, onde trabalhavam com o grupo de palhaçaria humanitária Dr. Clown, os dois palhaços conduziram um semestre de treinamentos do Programa Enfermaria do Riso.

Sobre a importância do fracasso no trabalho do palhaço, Lecoq diz:

O *clown* é aquele que “faz fiasco”, que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. (LECOQ, 1997, p.216)

O estado de fiasco exercitado quando se está livre é o alicerce para o palhaço e deve ser usufruído. No Jogo dos Quatro Cantos temos a oportunidade de prestar atenção precisamente na essência do nosso ridículo de perdedores e trabalhar sobre isso. Ao se perceberem fracassados, os palhaços recebem ainda um estímulo para manter esse estado de fiasco em ponto fixo e explorá-lo. O ponto fixo é uma forma de trabalhar o estado de fracasso utilizado por mestres da palhaçaria como Lecoq e Gaulier. Ele acontece através da manutenção no corpo e no compartilhamento com o espectador do momento preciso em que ocorre o fiasco.



#57 #58 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018.
Juliana Cardoso e Wesley Cabral trabalham o ponto fixo.
Foto: Anette Carla

Ricardo Puccetti, palhaço e pesquisador que estudou diretamente com Gaulier, esclarece:

Por ponto fixo entendo a pausa que se segue após um momento de “muito fazer” do palhaço, após uma sequência de ações que o colocam num problema ou situação constrangedora. A pausa e o olhar para o público mostram a situação do palhaço e como ele se revela nesse dado momento. (PUCCETTI, 2009, p.123).

Em sua utilização no Jogo dos Quatro Cantos, o ponto fixo a ser mantido deve estar no estado que o jogador sentiu ao se constatar perdedor, mas a exploração dele deve ser feita em movimento. O erro deve encontrar um caminho para se transformar em recurso para que seja risível, e não triste. Trabalhar com o ponto fixo é então uma maneira de trabalhar esse caminho. O jogo possibilita o aquecimento para o estado puro da máscara do palhaço, preparando-os para os exercícios posteriores.

3.3 // Jogos de comunicação

Aqui nos dedicamos à criação com base nos resultados obtidos nas etapas anteriores. Apresento um repertório de exercícios que promovem a comunicação com o público através da criação de dramaturgia específica que, utilizando o corpo mobilizado pelos jogos anteriores, contam histórias autobiográficas como estrutura criativa para a comunicação com o espectador. Meu principal desafio foi trazer para o jogo do palhaço, com as devidas adaptações, alguns dos dispositivos performativos de criação dramática. Esse momento do trabalho depende dos anteriores no sentido de conexão do grupo para criarem juntos, e considero a parte mais experimental do trabalho laboratorial proposta no curso.

Jogo das cadeiras ⁴²

// *Vivenciando a criação dramática*

Quatro cadeiras (A, B, C e D) são colocadas em linha na cena (sala), de frente para o público (outros estudantes).

Cada jogador se senta em uma cadeira.

Na cadeira A o jogador deve contar para o público, em primeira pessoa, uma história que aconteceu consigo, em uma autobiografia. Essa cadeira é o fio condutor do jogo, mas não necessariamente aquela que inicia o exercício.

Na cadeira B o jogador deve esmiuçar/detalhar/narrar textualmente as ações mencionadas por A. Uma vez criada uma história, mais tarde o palhaço poderá usar esse repertório de ações na cena como uma opção à narrativa falada.

Na cadeira C o jogador deve descrever/criar os pensamentos de A, aquilo que ele não diz, mas poderia ter dito. Deverá dar visibilidade ao

⁴² Das variadas vezes em que tive contato com este exercício, destaco sua utilização no processo criativo de Vermelhos Balões Vermelhos como forma de estudo do texto pré-determinado que estávamos montando, e em treinamento com a bailarina e coreógrafa Denise Stutz, em residência artística que vivenciei com o grupo Roda de Palhaços, em junho de 2016. Outra variação deste jogo pode ser vista *in loco* no espetáculo Corte Seco, estreado em 2009 pela diretora Christiane Jatahy.

que está por trás da história que é narrada. No jogo do palhaço, essa é a cadeira da contradição, uma vez que ela pode contar a mesma história por outro ângulo. É também uma cadeira que exercita o jogo de dupla, ou, em uma cena solo, traz a possibilidade de viver contraste e variação de qualidade de energia do jogo, que pode ser Branco ou Augusto⁴³.



*#59 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Jogo das cadeiras.
Vitória Fallavena, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla*

A cadeira D é destinada à sonorização da cena. Seu jogador ambienta sonoramente a história, podendo ser uma sonoplastia de fundo ou ação principal contada por meio de sons.

Uma questão que enfrentamos durante o desenrolar do exercício foi o receio dos participantes em sentar na cadeira A pela insegurança em relação à qualidade do contar, talvez por uma supervalorização do

⁴³ “(...) a base da atuação do palhaço do espetáculo será sempre um conflito entre dois personagens: um representando o poder, o conhecimento, a ordem, a inteligência; o outro sinalizando o caos, a fragilidade, o instinto, a estupidez, a tolice. Um é o clown branco, o outro o augusto. Um não existe sem o outro. É o augusto que torna possível o riso no branco. É a desordem proposta pelo augusto que torna risível a tirania do branco”. (ACHCAR, 2007, p.50).

depoimento pessoal ou por tentarem buscar fundo na memória algum acontecimento muito engraçado. De fato, o intuito era apenas contar uma história, qualquer coisa que tivessem visto ou vivido, que sob o olhar do palhaço de cada um, a opinião de cada um deles sobre as coisas do mundo, implicasse uma versão particular do acontecimento, por mais comum que fosse ela. Isso nos levou para uma experiência de criação que os transformou em autores dos próprios números, levando para o jogo do palhaço a propriedade sobre o que dizem e fazem, a mesma que têm, por exemplo, os atores que trabalham em processos colaborativos com procedimentos autobiográficos. Antônio Araújo, sobre o funcionamento dos depoimentos pessoais nos processos colaborativos vividos pelo Teatro da Vertigem, explica:

O depoimento pessoal não funciona apenas como instrumento de pesquisa, no caso, temática, mas também como material bruto para a concretização da peça. Além de se construir em exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o autor e criador *da cena*, que é construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios. (ARAÚJO, 2011, p. 110)

Meu objetivo foi trabalhar a autonomia do palhaço e a noção de que qualquer história pode ser interessante quando contada com propriedade, principalmente se vivida na experiência incomum de um palhaço.

Aos poucos o grupo compreendeu que a responsabilidade do jogo não está nas mãos de A, ainda que ali seja o lugar onde se cria, a princípio, a história. Muito pelo contrário. A proposta de relatos autobiográficos, somada ao uso do nariz vermelho, os conduziu, muitas vezes, a falar de alguma situação em que tenham se sentido ridículos e isso acabou conduzindo muitas das histórias a situações idiotas e tolas vividas na infância ou na adolescência. As outras cadeiras poderiam então sugerir interferências que inclusive mudassem a história, trazendo o contraste e a repetição, dois recursos cômicos indicados por Elza de Andrade na tese “Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator” (2005). Andrade atribui o uso do contraste ao jogo em dupla, quando um é contrário ao outro em suas características e seus trabalhos se retroalimentam. Segundo a autora:

Fundamental (...) é a necessidade de contracenar com o outro personagem, pois, o ator depende do colega para criar o contraste, estabelecendo praticamente o trabalho de dupla cômica, em que um fornece material e alimenta o trabalho do outro. (ANDRADE, 2005, p.112)

A retroalimentação é, a meu ver, característica crucial na criação colaborativa, onde se tece uma teia conjunta de modo a unificar as proposições em detrimento de um resultado final com diversos autores, ainda que cada um deles tenha inicial e majoritariamente determinada função.

No que diz respeito à repetição, Andrade atribui sua comicidade à interrupção que deve necessariamente ocorrer para que algo se repita. Para a autora:

Mais do que a mera repetição, o que provoca a comicidade é a interrupção no impulso inicial do movimento e de sua intenção, o que faz com que o ator retorne imediatamente ao ponto de partida original e recomece. A repetição pura, esvaziada desse impulso interrompido e imediatamente retomado, não é tão expressiva. Se assim fosse, uma aula de ginástica seria hilariante. (ANDRADE, 2005, p.102)

O jogo entre A, B, C e D se dá através da construção de um mosaico criativo, sem uma linha definida ou uma ordem de enunciação entre eles, mas através da escuta, de saberem a hora de entrar, a hora de parar, a hora de interromper e a hora de retomar.

Uma vez que a proposta é que a cadeira A conte uma história autobiográfica e as interferências propostas pelos outros jogadores, por sua vez, possam mudar completamente o rumo ou subtexto da narrativa, o resultado final é uma história conjunta, mais preenchida de subjetividade e ludismo do que a história inicial, digamos, de forma bruta contada por A. Sobre o compartilhamento autoral do exercício como um todo, Juliana Brisson relata:

De antemão a responsabilidade ficou muito na cadeira A, mas o interessante é perceber que a história é de todos, que todos têm autonomia para contá-la. A história pertence 25% à cada jogador (BRISSESON, 2018, Anexo I).

O jogo das cadeiras é realizado por quatro pessoas, mas pode ser reelaborado para uma cena de um só jogador, onde ele narra a história, descreve seus pensamentos por detrás das ações, executa-as corporalmente e cria sua própria paisagem sonora. Os desdobramentos seriam muito diferentes, mas cabem, por exemplo, à criação de um número solo de palhaço, onde ele deve mostrar habilidade suficiente para executar todas essas formas de narrativa de uma só vez.

A graça do palhaço se encontra no balanço entre sua destreza e seu desajuste. Contar uma história com quatro diferentes balizas dramáticas é dar a ele a possibilidade de mostrar suas habilidades num estado de vulnerabilidade que pode levar ao cômico.

Na primeira aula em que propus o exercício, fizemos exatamente como descrito acima e ainda sem o nariz vermelho. No segundo encontro, a proposta foi a repetição do exercício, agora com o nariz, e na medida em que evoluímos, incluí o exercício do coro como um novo elemento. Propus inicialmente que começássemos apenas com uma pessoa de pé, ao lado das quatro cadeiras, reproduzindo movimentos que a história inspirasse. Como se inseríssemos uma cadeira E, mas sem a cadeira. É com a entrada de mais um ou dois palhaços que o coro se estabelece, e aquele que reproduzia sozinho os movimentos ganha a função de corifeu, dando outra camada ao exercício.

O corifeu traz consigo a responsabilidade de liderar o coro e torná-lo homogêneo, de modo que os movimentos se tornam mais simples e desenhados, afinal, precisam ser compreendidos e reproduzidos pelo coro. Um dos mais importantes elementos da pedagogia de Lecoq e amplamente utilizado nos processos conduzidos por Mnouchkine nos ensaios e estágios do Théâtre du Soleil, o coro é um rico exercício para a criação de um corpo coletivo entre os atores criadores. Lecoq atenta-nos, porém, para o fato de que “o coro não é geométrico; ele é orgânico.” (1997, p.196). E a seguir questiona:

Como fazer viver esse corpo coletivo? Como fazê-lo respirar, movimentar-se como um organismo vivo, evitando a coreografia estetizante ou a geometria militar? (LECOQ, 1997, p.196).



#60 #61 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018.
*Jogo das Cadeiras com inserção do coro. Vitória Fallavena,
Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla*

Reproduzir a narrativa com movimentos não significa necessariamente que eles devam mimetizar o que é contado. Deixei claro que eles poderiam, por exemplo, reproduzir movimentos abstratos, o que nos trouxe um ganho considerável, que explico a seguir.

Anne Bogart e Tina Landau distinguem os gestos concretos dos abstratos através das denominações Gesto Comportamental e Gesto Expressivo. O primeiro “[...] pertence ao mundo concreto e físico do comportamento humano assim como observamos na nossa realidade cotidiana.

É o tipo de gesto que você vê no supermercado ou no metrô: coçar, apontar, acenar, fungar, reverenciar, saudar” (BOGART e LANDAU, 2007, p. 28). O Gesto Expressivo, por sua vez, “Expressa um estado interno, uma menção, um desejo, uma ideia ou um valor. É abstrato e simbólico, em vez de representacional. É universal e atemporal e não é algo que você normalmente veria alguém fazendo no supermercado ou no metrô” (Idem).

Esse é o tipo de gesto que interessa ao coro. O gesto comportamental tende a nos interessar menos, uma vez que sublinha aquilo que já está sendo contado através da palavra. Porém, quando subvertido, por exemplo, com repetição variada de um mesmo movimento ou quando modificado de modo a parecer um gesto abstrato com traços cotidianos, ele vem para acrescentar uma nova informação e isso, sim, nos interessa.

RAIAS ⁴⁴

// Vivenciando o vazio

A segunda proposta dentro da ideia de jogos de comunicação foi baseada no Exercício das Raias, uma das possibilidades de utilização dos *Viewpoints* organizada por Bogart e Landau em “O Livro dos Viewpoints” (2007). As raias são como um jogo de tabuleiro onde os jogadores são os peões e iniciam o exercício na extremidade da raia onde estão, paralela e verticalmente no chão (elas não precisam estar demarcadas com uma fita ou algo do tipo, podem ser apenas um acordo espacial entre os participantes). Cada jogador deve permanecer na sua raia, podendo andar, pular, correr, pausar e ir ao chão. É importante que façam isso atentos aos seguintes pontos de vista (do inglês *viewpoints*): Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Duração, Repetição e Velocidade.

⁴⁴ As Raias são, originalmente, uma das formações espaciais do exercício de Viewpoints de Bogart e Landau. Exercitei variações deste jogo na disciplina Interpretação II de minha graduação, ministrada pelo professor Flávio Souza em 2009, em processos MIÚDA dirigidos por Caio Riscado e Gunnar Borges entre os anos de 2010 e 2015, e na própria SITI Company, em julho de 2019, no módulo básico de Viewpoints e Susuki oferecido pela companhia.

A monitora Elisa Neves observa:

Vi desde o primeiro dia o jogo das raias como uma introdução ao jogo do palhaço. A respiração é o que mais me chama atenção. Ela traz para cada um o espaço da relação, a possibilidade da pausa, de perceber, de reagir, de compartilhar com a plateia. Essa estrutura simples de ações pontuadas nos coloca em conexão concreta com as regras, com o lugar de onde se deve partir (NEVES, 2018, Anexo I).

Já experimentei esse jogo em diversos processos de diferentes diretores com quem atuei, em abordagens distintas, incluindo o trabalho com palhaços. A neutralidade da estrutura – espacialidade e movimentos simples como balizas motivadoras - justifica essa abrangência nas



*#62 à #64 / UNIRIO, sala Lucília Perez, 2018. Raias.
Vitória Fallavena, Akauã Santos, Juliana Cardoso, Elisa Neves e Wesley Cabral.
Foto: Anette Carla*

possibilidades criativas de utilização do exercício. A versatilidade está na dramaturgia das relações que se estabelece quando temos poucos comandos formais. Por exemplo, se duas das poucas indicações dadas são correr e pausar, o sentido para o qual o participante se vira ao pausar e o tempo que permanece ali contam uma história diferente a cada variação de posição, profundidade e duração das imagens. Essa mesma simplicidade e economia de comandos contribui para a incumbência de cada jogador em ser parte fundamental para a definição do que conta cada rodada do jogo.

Chegamos, após alguns encontros, em um jogo de muita liberdade, num tabuleiro em branco onde as balizas comuns a todos são fios norteadores que, quando aproveitadas, tornam-se imperceptíveis. É como quando assistimos a uma cena de uma peça ou um número de palhaço onde não se reconhece a estrutura, mas a singularidade da relação entre cena e público implicada na execução de um trabalho pensado e ensaiado a posteriori. Por fim, esse exercício trouxe com justeza o encontro entre a concretude do palhaço e a subjetividade dos *Viewpoints*, como observa Juliana Brisson:

O pulo do gato dentro do exercício das raias no treinamento do palhaço é que as raias trabalham com o invisível e o sutil, e o palhaço, ao contrário, trabalha com o que é visível e exagerado. Ele é o poeta da carne, por isso age na materialidade da urgência (BRISSON, 2018, Anexo I).

A liberdade veio também com uma transgressão às regras impostas ao jogo. Algo mais do que natural a um grupo de palhaços, no sentido de oposição ao que é comum, é escolher o caminho mais tortuoso para solucionar um problema simples, mas que apareceu também como um fenômeno intuitivo natural conforme ganharam intimidade com o exercício. Digo intuitivo porque, em meus planos, havia a inserção de novos comandos pouco a pouco, ao que eles se antecipavam, como quando romperam as fronteiras invisíveis que havia entre as raias antes mesmo que eu dissesse que seria essa a próxima instrução. Elisa Neves descreve seu ponto de vista sobre essa subversão. Quando o palhaço quebra essas regras pré-estabelecidas é como vê-lo subverter concretamente as leis do mundo. (NEVES, 2018, Anexo I).

As novas balizas acrescentadas foram:

- » É permitida a troca de raia entre os jogadores.
- » Um início, um meio e um fim devem ser definidos e anunciados aleatoriamente por alguém da audiência.
- » Um tema será estabelecido por mim previamente.
- » É permitido o diálogo entre os jogadores.
- » Cada rodada deverá durar, no máximo, 5 ou 3 minutos, marcados e narrados por mim ou por alguém da plateia.

Ampliar as possibilidades dentro do tabuleiro também resultou, algumas vezes, em jogos confusos ou *clichês*, com piadas mais racionais do que as da natureza do palhaço, que vêm tão logo aquele que está com o nariz se coloca em estado de urgência. Isso acontecia com a procura pelo humor forçada pelo raciocínio, com menos espontaneidade e, por isso, menos risível.

Nesse sentido, o limite de duração do jogo e as marcações temporais de início, meio e fim, trouxeram a fugacidade necessária para excluir pensamentos parasitas que porventura desconcentrassem os participantes. Essas marcações ditadas foram também uma forma de interlocução com a audiência, permitindo que os jogadores se situassem dentro de cada rodada. Elisa Neves observa que na participação da audiência há a possibilidade de compartilhamento na responsabilidade do jogo:

A indicação de início, meio e fim do jogo aliviou a responsabilidade de quem está jogando. O jogo das raias não é apenas sobre o que eu faço, mas também sobre quem vê. O público te diz onde você está e para onde você pode ir. (NEVES, 2018, Anexo I).

Quando em um jogo de palhaços, qualquer interferência do espectador funciona como um indicativo de caminho a ser seguido em cena. Se, por exemplo, um jogo chega ao meio sem que nada tenha de fato acontecido, os participantes têm a urgência de em poucos minutos resolver a questão, pois sabem que o fim do jogo se aproxima. O jogo pode também ser mais longo, demandando o esgarçamento das propostas improvisadas, ou mais rápido, onde a graça pode estar na interrupção das ações executadas.

Por fim, acrescentei às raias as funções A, B, C e D do jogo das quatro cadeiras e a entrada do coro em uma das raias (dispondo em uma mesma raia uma pessoa como corifeu e duas outras como coro). Assim, a estrutura passou a ser uma junção dos dois exercícios. Isso trouxe flexibilidade para ambos os exercícios, uma vez que, retirando as cadeiras, ganhamos o engajamento e o contraste dos corpos no espaço e, trazendo os objetivos de cada cadeira para os jogadores do tabuleiro, ganhamos maior concretude para o jogo dentro das raias. Finalmente, tínhamos ali um só jogo. Isso direcionou e organizou o processo, que caminhava para a construção de pequenas cenas entre os palhaços.

A experiência de condução dos jogos de comunicação foi certamente mais complexa do que aquela com os jogos de chegada e vulnerabilidade, demandando de mim maior interferência nos exercícios. Foi assim que comecei a me entender enquanto jogadora, compreendendo que a minha condução também poderia contribuir para o bom andamento do exercício e é sobre isso que irei me deter a seguir.

1.4 // A condução com o nariz

Estávamos há poucas semanas do fim do semestre quando percebi que o modo de me colocar durante a condução também influenciava naquilo que se criava em cena. Tive a sensação de que, conforme ganhava alguma intimidade com os estudantes e algum conforto na liderança dos encontros, pouco a pouco me aproximava da figura do *monsieur/madame*, aquele que conduz a investigação do palhaço em processo, no treinamento ou na sala de aula. Sobre essa função, Ana Achcar define:

Geralmente, todo processo de iniciação do palhaço é orientado por um diretor, professor, uma espécie de mestre de cerimônias que exerce a função de autoridade sobre o ator ou o estudante, e cuja figura está ligada ao *Monsieur Loyal*, um nome genérico dado ao dono do circo. (ACHCAR, 2010, p.114).

Nunca havia me imaginado nessa posição. Aprecio estar na presença de mestres, ser estimulada por eles em momentos de criação, mas me testar agora na condição de *madame*, parecia uma afronta, uma heresia, uma prepotência, ou, pensando com certo distanciamento, um temor.

Numa condução, entrei no jogo duas ou três vezes, o que me confundiu e desconcentrou, como se eu não conseguisse nem jogar com verdade nem prestar atenção no que os participantes propunham. O que me aproximou do lugar ativo de comando e o momento da criação foi exatamente esse meu apreço pelo jogo, e compreendi que me colocar enquanto *madame* era a melhor forma que eu tinha de jogar, de estar junto na construção de algo, a serviço do jogo. Matheus Costa define esse lugar da condução ativa como a função de um professor jogador:

Mesmo posicionado fora do espaço cênico, enquanto o professor jogador dirige a cena de seu estudante, ele está tão engajado no jogo quanto o ator em ação. É como se o professor, à sua maneira, experimentasse em seu corpo aquilo que o aluno está propondo diante dele. Ele procura vivenciar a cena com o seu aluno, para então dirigi-lo, conduzir junto com ele o jogo, apresentando problemas e possibilidades, assumindo também o papel de treinador, provocador, mestre, orientador e instrutor, conforme a necessidade. (COSTA, 2015, p.15-16)

Concluo que o(a) *monsieur/madame* não é um(a) palhaço(a), mas que muito se aproxima dele em seu estado de condução, como se de alguma forma também estivesse de máscara. Como *madame* me coloquei nesse lugar de professora jogadora por ser também palhaça, posicionando-me como ‘madame palhaça’, e aos poucos fiquei à vontade com aquele estado, como se me permitisse vestir uma máscara invisível e conduzir os jogos de dentro deles, ainda que posicionada fora do espaço cênico. Se em uma sessão de raias com tempo estipulado de cinco minutos passavam-se quatro sem que o público desse uma risada ou sem que nenhuma história minimamente coerente nos fosse contada, eu, com a máscara da *madame*, podia bocejar, roncar, vaiar, ou fazer tipos de ameaça, como por exemplo dizer que eles tinham dez segundos para conseguir nos fazer rir, o que os aticava a tentar coisas completamente ridículas e urgentes.

Perceber a mim mesma como parte do jogo permitiu que eu também me divertisse, me desligasse da tensão de querer agradá-los, da ansiedade em tirar conclusões do que ainda era processo. Eu ainda tinha muito trabalho pela frente e apenas três aulas restantes. Foi necessário planejar

uma linha de chegada sem deixar de degustar o percurso. Sabia que precisávamos ir além, encontrar novas questões, como faz um palhaço quando se vê diante de um problema. Porém, isso deveria ser realizado como um caminho em direção à conclusão do semestre, ou seja, eu precisava de problemas concretos. A essa altura, os jogos já haviam evoluído bastante, mas ainda se encontravam vazios de sentido e conteúdo formal, pareciam devaneios distantes de qualquer conclusão. Nesse sentido, os temas levados para dentro das raias trouxeram o norte necessário em direção à finalização do curso.

Os motes propostos foram solidão, surpresa, rotina e expulsão. Optei por temas de uma palavra apenas, passíveis de muitas possibilidades e significações. Essa proposição lapidou a relação entre os estudantes dentro do jogo, ou seja, a relação deles enquanto palhaços. Até então eles estavam ainda presos na verticalidade das raias, como se as fronteiras entre elas os vedasse da escuta e do olhar para o todo, levando-os para uma investigação mais individual do que coletiva. Foi então que eles começaram a romper a delimitação das raias, o que culminou naturalmente em algo que eu já seguia como objetivo: a utilização do tabuleiro como estrutura informal para a criação de pequenas cenas ou números.

Em uma manhã dividi a turma em grupos de até quatro pessoas e pedi que elaborassem em vinte minutos uma cena cujo tema seria *viagem*, preferencialmente sem fala e com duração máxima de três minutos. Eles confabulavam e repetiam: “tem certeza que você não quer fala?” e eu respondia: “só quero ouvir em cena coisas realmente necessárias ou muito interessantes!”

Em meia hora estavam prontas cinco cenas: uma viagem ao espaço; uma viagem de carro; uma viagem de Manaus a Paris; uma viagem na maionese; uma viagem pelo deserto. Pedi para que apresentassem as cenas criadas para o grupo e conforme julguei necessário, fui retrabalhando as cenas, interferindo e sugerindo mudanças por meio do meu olhar de palhaço no lugar de espectadora ativa.

Na cena da viagem de carro, por exemplo, pedi que repetissem a entrada algumas vezes até que víssemos de verdade os quatro palhaços apertados dentro de um carro, para que enxergássemos o desconforto em

cada um deles e o modo como cada figura reagia àquela situação, por meio do exercício do contraste e do exagero. Já em cena, um dos palhaços, para demonstrar seu estado de fome, usou a frase “eu estou com fome”. Interrompi e pedi que me mostrassem a fome no corpo, não em uma fala explícita. Afinal, tínhamos em cena a potência de quatro palhaços apertados e com fome dentro de um carro, muita coisa poderia surgir dali.

Sugerir que façam com o corpo não exclui a fala, mas a transforma materialmente em corpo, faz dela um gesto, traz forma à palavra. Para falar com o corpo inteiro é preciso dilatá-lo, trazer o estado desde o ângulo até as extremidades. No exemplo em questão, é imaginar a fome de tal modo que possamos vê-la desde os olhos do performer ao dedo do pé, com urgência e verdade tamanhas que não haja tempo hábil para frases completas como “eu estou com fome”. A imaginação está em nós, então, ela é pessoal e particular. Como nos atravessar por aquilo que imaginamos de modo que o espectador se sinta atingido?

Lembrei de Ariane Mnouchkine: “A imaginação é um músculo” (FERAL, 2010). Meu apontamento sobre a fome tratava disso, de exercitar a imaginação de modo a viver não aquilo que se está encenando, mas aquilo que se imaginou. Em outras palavras, não é sobre sentir o estado no corpo, mas sobre viver a ideia ao invés de tentar executá-la, sentir aquilo que foi imaginado. Se um palhaço tem fome, ou qualquer outra sensação física, ele deve vive-la no corpo. Se ele diz “fom” o espectador imediatamente codifica o que vê e não é preciso nem mesmo que o palhaço diga a palavra completa. Elisa Neves relata:

Uma ideia é apenas um trampolim para você ver tudo, mas você só vai descobrir fazendo. Isso só acontece com o estado presente. Esse estado do palhaço é um ritmo. Vem regular, regular, regular, até que pontua. Ele está na ação, no jogo com a plateia. Nessa música, você organiza o que tinha antes e prepara para o que vem depois. (NEVES, 2018, Anexo I).

Seguindo o exercício, eu perguntei para a palhaça Chantily⁴⁵:
“O que você quer comer, Chantily”?

⁴⁵ Nome de palhaça da estudante Vitória Falavena.

E a palhaça respondeu:

“Pepsi”.

Esse foi o momento mais engraçado da cena inteira. E por que? Por que foi uma resposta curta e inusitada, por que a fome de uma palhaça está no lugar do extraordinário, porque não estava saciada, por exemplo, com pão, e porque foi dita com o corpo, de verdade, rapidamente, e sem pensar.

Na cena da viagem na maionese, o grupo usou a expressão “viajar na maionese” e propôs uma cena onde, ao comer um cachorro quente com maionese, os palhaços ficavam entorpecidos. Minha interferência foi pedir para que eles refizessem a cena, mas ao invés de viajar “por causa da” maionese, como se a maionese fosse uma droga entorpecente, que eles experimentassem viajar “na” maionese, utilizando-se com literalidade da expressão, de modo que ao comer o cachorro quente imaginassem que todo o ar que os envolve se transformava em maionese. Usar a maionese não mais como motivo da viagem, mas como a própria e material consequência dela. Essa foi uma tentativa de construir algo em cima do que eles mesmos propuseram, mas de maneira concreta, que resultou em qualidades de movimentos permeáveis à densidade e superfície do espaço. É esse espaço de permeabilidade e vicissitude que a máscara habita.

Juliana Jardim traduz a figura do *monsieur* ou da *madame* como coordenadores do palhaço. Ela aponta sua função de reger o jogo na medida em que ele acontece a sua frente, destinando ao palhaço falas que mostrem a ele princípios da palhaçaria e o norteiem para onde e como seguir. Dos princípios indicados pela autora, alguns esclarecem com exatidão a maneira com a qual a dramaturgia do palhaço se desenha a partir das coisas mais concretas. São eles:

- » A lógica do palhaço não depende de explicações, elaborações; não precisa referir-se a ideias preexistentes nem a disposições psíquicas do ator. Ela nasce no momento presente e parte da concreta relação de seu nariz com o mundo redescoberto por meio do contato físico, pela curiosidade de seus olhos e das reações provocadas por impulsos imediatos.

(...)

» O palhaço acredita nas imagens que se mostram a ele, física ou mentalmente, e persegue sua fisicalização. Tenta transformá-las em ação sempre que pode.

(...)

» O palhaço é movido pelo impulso literal das palavras. Se dizem a ele que está “pisando em ovos”, ele tentará provar de todas as maneiras que há mesmo ovos embaixo de seus pés. (JARDIM, 2001, p.19)

Jardim enumera, ainda na mesma lista, o princípio de que “o nariz é o olho do palhaço”. Para coordenar os exercícios se fez necessário que eu me dedicasse a também enxergar com esse olhar de palhaça, exercitar a minha imaginação da mesma maneira que os estudantes: jogando junto com eles, e não apenas guiando-os em como jogar.

Vestir o nariz como modo de condução do treinamento me trouxe também uma nova compreensão de auto exposição e referências pessoais. As histórias trazidas não revelavam necessariamente algo que tivessem vivido, mas a opinião de cada um deles implicada em um olhar sinuoso sobre as coisas humanas. Mais do que relatar acontecimentos, a autobiografia veio em forma de resíduo sensível de experiência, aquilo que resta não como recordação, mas como transformação pessoal.

Nos processos de ensaio dos primeiros espetáculos em que trabalhei dirigida por Caio Riscado, utilizamos a metáfora do *ator mochileiro* para dizer que tudo o que vivêssemos, em sala de ensaio ou fora dela e que fosse interessante ao processo, deveria ser colocado em uma mochila invisível, constantemente acoplada em cada um dos atores, de onde poderíamos, a qualquer momento do ensaio, tirar algum material a serviço da criação. Essa metáfora cabe perfeitamente ao jogo do palhaço, de forma literal inclusive, se pensarmos que o palhaço comumente carrega uma mala de onde saem variadas surpresas. Nos mesmos processos em que usávamos a metáfora do ator mochileiro, repetíamos com frequência a frase “fica o que significa”, quando sentíamos que algum material criado em sala de ensaio havia ficado para trás e desta forma não entraria na dramaturgia final da peça. Penso que os trabalhos têm - como nós - sua memória, e deixar certas coisas caírem no esquecimento significa também

enaltecer aquilo que permaneceu no processo criativo. Da mesma forma, contar uma história que nos ocorreu não significa necessariamente enumerar ações e sim trazer os detalhes que ficaram suspensos em nós, por mais simples e menores que sejam eles.

Cassiano Quilici, ao explicar o método de memorização de um texto trabalhado por Grotovsky em *O Ator Performer* e as *Poéticas da Transformação de Si*, diz que devemos “[...] sabê-lo no coração, torná-lo parte do rio da memória” (2015, p.82).

A memória é o passado presente, ainda vivo, é o que permanece daquilo que já foi. Trazer a autobiografia e autoexposição como fio condutor do treinamento foi um convite ao exercício da memória e ao compartilhamento dela, de modo a também modificá-la, como acontece nos processos autoficcionais.

Corre em todos nós um rio da memória. No professor, no atendente da padaria, no gerente do banco, na moça que recolhe sangue no laboratório de exames, em toda pessoa viva. Mas um palhaço não existe sem que seu performer o tenha em curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não houve outra forma de realizar esta pesquisa senão vivendo-a. Apresentar aqui um relato empírico de minhas práticas artísticas foi um plano de sobrevivência, onde agarrei-me àquilo que mais confio: minha capacidade de viver um processo artístico com prazer e seriedade. Vivi esse processo de escrita, portanto, como quem ensaia longamente uma peça, de modo que entregá-la é como estrear, configurando ao mesmo tempo um final e um começo.

Quando comecei a trabalhar com Miúda, uma das primeiras coisas que me encantou foi descobrir a existência da “não regra”, ou seja, do fato de que tudo o que não for dito está permitido. Foi assim que me apaixonei pela palavra “baliza”. A baliza não é uma regra, ela é uma cartografia de possibilidades, são os hiatos que permitem que uma sequência de regras se transforme em dramaturgia. Esse é o caráter inventivo do jogo. Quem joga está naturalmente aceitando a possibilidade humana do erro. Assim como do blefe. Foi a partir disso que me tornei performer, uma vez que a “não regra” é justamente a parte do jogo que corresponde à criação do atuante, é o que escolhemos fazer com a regra.

Essa pesquisa foi feita tendo como base a “não regra”.

Ao dividir o trabalho em capítulos, construí uma lógica que relatasse meu caminho até aqui: como tudo começou (capítulo 1), a maneira

como qual isso reverbera em minha vida (capítulo 2) e como posso transformar tais reverberações em procedimento criativo (capítulo 3). Essa organização se apresenta em ordem cronológica, mas o processo de escrita, ao menos no que diz respeito aos primeiros tratamentos de cada capítulo, naturalmente obedeceu ao desejo da memória. Desse modo, comecei a escrita pelo segundo capítulo, ainda na Índia, relatando os fatos quase no presente, conforme eles iam acontecendo a cada dia da viagem. Em seguida, finalizado o laboratório de experimentação, escrevi o terceiro capítulo, no passado recente, relatando a experiência ocorrida ao longo do semestre anterior. Por último, no passado distante, escrevi o capítulo inicial, onde descrevi parte de minha trajetória de formação iniciada há dez anos.

Foi então nos últimos momentos da pesquisa, durante a elaboração do primeiro capítulo que, ao refletir sobre o palhaço ser risível não porque cai, mas porque se levanta logo em seguida, lembrei-me de um fato recorrente em minha infância, que me fez sorrir inteiramente por dentro: quando eu era criança, toda vez que caía na presença de minha mãe, ela dizia imediatamente, como um bordão repetido impreterivelmente a cada queda: “levanta pra cair de novo!”. Pois bem, sem saber, mamãe estava me treinando para que eu fosse palhaça um dia.

Em síntese, essa dissertação é uma resposta a uma frase que sempre ouvi e nem sempre compreendi: “você é palhaça na vida”. A não compreensão dessa realidade era a própria confirmação da mesma. Me espantava isso ter que ser dito, como se houvesse a possibilidade de separar entre vida e não-vida minha existência enquanto palhaça, como se houvessem palhaços que só o são quando estão no exercício da máscara e que nos outros momentos são pessoas como outras quaisquer, como se um palhaço não fosse exatamente uma pessoa qualquer, elevada à enéssima potência.

Sim, sou palhaça na vida, e por vida compreendo tudo aquilo que penso, faço e a maneira com a qual me relaciono com as coisas e as pessoas. Isso ocorre porque paralelamente à palhaçaria, pesquiso a performatividade. Explico: o que as pessoas querem dizer com “ser palhaça na vida” se deve ao fato de que alguns palhaços trazem o olhar e o jeito de

palhaço não apenas para a cena, mas também para o cotidiano. O lugar do performer, entretanto, busca também o ponto de vista de alguém que leva o cotidiano para as ações performativas que realiza. Isso não significa que o trabalho do performer retrate necessariamente seu dia a dia, mas que ele se utiliza das questões humanas como elementos detonadores de seus programas performativos.

Mas não, um palhaço não deve ser reduzido à uma pessoa qualquer, principalmente se elevada à enésima potência. Recorro aqui, como feito no capítulo 1, a mais uma das anedotas contadas pelo mestre Pierre Byland, desta vez sobre o dia em que o primeiro homem pisou na terra. Conta a anedota que, ao aqui chegar e se deparar com a deslumbrante paisagem a sua frente, este homem disse:

- Oohhh... (fazendo onomatopeia embevecida).

Em seguida, curioso e olhando mais um pouco a paisagem, este homem disse:

- Ãänn? (fazendo onomatopeia interrogativa).

Por fim, ao observar mais a fundo, este homem disse:

- Ahá! (fazendo onomatopeia sabichona).

Esse foi o momento em que ele pensou que houvesse compreendido tudo, apesar de não ter compreendido nada, e assim segue até hoje.

Há nessa anedota a simples descrição de três características intrínsecas ao palhaço: a absorção, a curiosidade e a ingenuidade. Assim são todos os humanos, com a diferença de que alguns transformam a absorção em deslumbramento, a curiosidade em interesse e a ingenuidade em prepotência. Por isso, o palhaço é a mais pura criatura humana, pois o é em sua essência, sem as interferências mundanas.

Assim, essa pesquisa vem imbuída de tudo isso. Da maneira com a qual, como palhaça, absorvo curiosa e ingenuamente o que enxergo do mundo; e talvez é claro, como cidadã humana, há o risco do deslumbramento, do interesse e da prepotência. Mas, fundamentalmente, o que se apresenta aqui é uma visão individual de uma vida em coletivo, e isso se aplica tanto a questões relacionais quanto a uma abordagem artística do mesmo pensamento.

Fazer teatro nos dá a possibilidade de experienciar a vida em coletivo de uma forma quase utópica, a partir do momento em que de fato essa arte metaforiza a vida em uma estrutura mercadológica onde nada acontece sem que haja o legítimo desejo de transformação. Essa transformação acontece em variadas instâncias, seja na maneira como uma mesma história pode ser encenada de diversas formas, no sentido de que, a cada espetáculo criado, um novo mundo se constrói ou, principalmente, na transformação oriunda do encontro entre atuante e espectador. O palhaço pratica a arte de fazer com que seu público pratique o riso. O performer, por ser um retrato daquilo que vê, é um quê de espelho. “O que estamos vivendo aqui é um ato revolucionário, não se esqueçam disso nunca”, disse-nos Ariane Mnouchckine durante a Escola Nômade.

E não esquecerei jamais.

Durante a viagem à Índia, distanciada da maneira já banal de observar a vida cotidiana, reconfigurei meu olhar diante das tantas novidades que haviam de frente a mim. Para Benjamin, “o olhar é o que permanece do ser humano” (1980, p.83). A palhaçaria, bem como a performatividade, opera, através do corpo, a experiência humana do olhar. O resultado deste estudo só existe porque primeiro passou pelo olhar, em seguida pelo corpo, para então se materializar em escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Ana. *Palhaço de Hospital: proposta metodológica de formação*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, 2010.
- ACHCAR, Ana (org.). *Palavra de Palhaço*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editora Presença, 1993.
- ANDRADE, Elza. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, 2005.
- ARAÚJO, Antonio. *A Gênese da Vertigem*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.
- BERGSON, Henry. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BARBA, Eugenio. SARAVESE, Nicola (orgs). *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugenio, *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2012.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *A Morte do Autor. O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.

BIDENT, Cristoph. *O teatro atravessado*. Art Reaserch Journal - ARJ, V. 3, n. 1, 2016.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOLOGNESE, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Pós-Dramático: Um Catalisador de Aporias?* In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, S.(orgs.). *O Pós-Dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CAMURRI, Nicola & ZECCA, Christian. *Energia da Presença, a Meta Principal do Treinamento do Ator*. Revista Brasileira de Estudos de Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 431-457, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COSTA, José. *Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro*. São Paulo: Revista Sala Preta, V14, 2010.

COSTA, Matheus. *O professor jogador e a máscara*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

DA COSTA, Matheus Gomes. *A experiência do coro na (trans)formação do ator: exercícios para a vida de um organismo*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2017.

GAULIER, Philippe. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta (Revista do PPG em Artes Cênicas USP). São Paulo, #8, p. 235-246, 2008.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro*

- performativo*. Revista Sala Preta (Revista do PPG em Artes Cênicas USP). São Paulo, #8, p. 197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- FERNANDES, Silvia. *Experiências do Real no Teatro*. Revista Sala Preta, São Paulo, V.13, N2, p. 3-13, 2013.
- FERRACINI, R. FEITOSA, C. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 106-118, 25 maio 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.
- FISHER-LITCHE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- HESS, Hermann. *Demian*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 1919.
- HOLLOWAY, John. *Fissurar o capitalismo*. São Paulo: Publisher, 2013.
- JALUFF, Lía y PANIZZA, María Eugenia. *Payasos de hospital*. Montevideo: Editorial psicolibros Universotario, 2012.
- JARDIM, Juliana. *O ator transparente: reflexões sobre o tratamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão*. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 2, páginas 17-24, 2002.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LARROSA, Jorge. *Tremores : escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LÍRIO, Gabriela. Movimentos auto(ficcionais): um ensaio sobre a memória e a morte. *RED_Revista de Ensaios Digitais*. Rio de Janeiro, Número 1, 2015. Disponível em <http://revistared.com.br/artigo/67/movimentosautoficcionais-um-ensaio-sobre-a-memoria-e-a-morte>.

LÍRIO, Gabriela. *(Auto)Biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade*. In: Anais da ABRACE. Disponível em: <http://www.porta-labrace.org>, novembro de 2010.

LOPES, Edson e MASETTI, Morgana (Orgs.). *Caderno Boca Larga Vol. 1*. São Paulo, 2005.

LOPES, Edson e SAYAD, Beatriz (Orgs.). *Caderno Boca Larga Vol. 4*. São Paulo, 2008.

MASETTI, Morgana. *Boas misturas: A ética da alegria no contexto hospitalar*. São Paulo: Ad Palas Athena, 2003.

MASETI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1998.

MNOUCHKINE, Ariane. *A Arte do Presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PUCETTI, Ricardo. *No caminho do palhaço*. Revista do Lume, Campinas, UNICAMP, n. 7, p. 119-124, jul. 2009.

QUILICI, Cassiano Sidow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: AnnaBlume, 2015.

RAGO, Margareth. *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RISCADO, Caio. *Dramaturgia Compartilhada*. Rio de Janeiro: PPGAC UNIRIO, 2013.
- ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. *Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti*. Revista Urdimento, v.2, n.23, 2014.
- RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: Sobre Conhecimentos, Educações e Pós-Colonialismo*. Rio de Janeiro: PROPED/UERJ, 2015.
- SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. 2014. 180 f. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014.
- SOUZA, Flavio. *Encontros e composições: o jogo do palhaço no trânsito livre entre a ordem e o caos*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2015.
- SOUZA, Flavio. *O ator bricoleur*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TRISTAN, Remy. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.
- WUO, Ana Elvira. *O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FONTES AUDIOVISUAIS

Um Soleil à Kabul. Um filme de Duccio Vannuccini, Segio Canto Sabido e Philippe Chevallier. Uma coprodução de Bel Air Media, Théâtre du Soleil, Bell-Canto-Lai. 2007

SITES

<http://palhacossemfronteiras.org.br>

www.miúda.art.br

www.theatre-du-soleil.fr

www.doutoresdaalegria.org.br

ÍNDICE DE FOTOS

Fotos	Dados	Página
#1 à #3	<i>UNIRIO, sala 602, 2011. Acervo do Programa Enfermaria do Riso.</i>	37
#4 #5	<i>HUGG, 2011. Acervo do Programa Enfermaria do Riso.</i>	40
#6	<i>HUGG, 2014. Acervo do Programa Enfermaria do Riso.</i>	41
#7	<i>HUGG, 2013. Acervo do Programa Enfermaria do Riso.</i>	41
#8	<i>UNIRIO, sala 602, 2010. Acervo pessoal.</i>	43
#9 à #21	<i>Espetáculo Palavra de Palhaço. UNIRIO, 2016. Fotografia de Julia Viana.</i>	59/60
#22	<i>Goa, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	76
#23	<i>Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	78
#24	<i>Teatro Indianostrum, Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	81
#25	<i>Um dos cenários do espetáculo Um Quarto na Índia. Cartoucherie, Paris, França, 2016. Fotografia de Pili Vasquez</i>	81
#26	<i>Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	90
#27	<i>Pensão Valentine, Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	91
#28 à #31	<i>Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	96

#32	<i>Pondicherry, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	98
#33	<i>Pondicherry, Índia, 2018. Fotografia de Vaishali Bisht. Acervo pessoal.</i>	100
#34	<i>Estrada entre Pondicherry e Bangalore, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	105
#35 à #38	<i>Mumbai, Índia, 2018. Fotografias de Vijay Sharma.</i>	108
#39 #40	<i>Mumbai, Índia, 2018. Fotografias de Vijay Sharma.</i>	113
#41	<i>Mumbai, Índia, 2018. Acervo pessoal.</i>	115
#42 à #45	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	124
#46 à #48	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	126
#49 #50	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	128
#51 à #54	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	132
#55	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	136
#57 #58	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	137
#59	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	140
#60 #61	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	144
#62 à #64	<i>UNIRIO, 2018. Fotografias de Anette Carla.</i>	146

