

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**A experiência de um palhaço de rua latino-americano:
um estado de risco**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

Autor: Rafael Santos de Barros

SÃO PAULO

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

de Barros, Rafael

A experiência de um palhaço de rua latino-americano:
um estado de risco / Rafael de Barros; orientador,
Eduardo Tessari Coutinho. - São Paulo, 2021.
163 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Palhaço de Rua. 2. Circo de Rua. 3. Teatro de Rua.
I. Tessari Coutinho, Eduardo . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ROTEIRO DRAMATÚRGICO DE UM ESPETÁCULO DE RUA

1. PRÉ-CONVOCATÓRIA..	04
1. PRÉ-CONVOCATÓRIA <i>en castellano</i>	05
2. CONVOCATÓRIA	06
2.1. <i>Os espetáculos do Exército Contra Nada</i>	11
3. FALSO COMEÇO	
3.1. <i>Falso Começo do Circo e o Falso Começo Pessoal</i>	14
3.2. <i>Para abrir os caminhos, o palhaço . A história da Folia de Reis na minha família</i>	15
3.3. <i>A RUA</i>	16
3.4. <i>Um pouco mais sobre a arte circense que se desenvolveu pelas ruas</i>	26
3.5. <i>Saída de Rua</i>	32
3.6. <i>Ensaio de Rua</i>	42
4. PRIMEIRO NÚMERO	
4.1. <i>Apresentação de Rua</i>	57
4.2. <i>Apresentação no Calçadão de Londrina</i>	62
4.3. <i>A construção do Palhaço de Rua que sou. O espaço público como eixo fundamental da investigação criativa</i>	70
5. NÚMERO PARTICIPATIVO	
5.1. <i>Palhaço Chacovachi</i>	93
5.2. <i>Dramaturgia da Apresentação de Rua</i>	95
5.3. <i>O Jogo de Xadrez</i>	111
6. DESPEDIDA	
6.1. <i>Risco</i>	120
6.2. <i>Risco Físico</i>	121

6.3.	Risco Artístico.....	124
6.4.	Risco Social / Político	126
6.5.	Um Palhaço de Rua Latino-americano.....	130
6.5.	Risco Financeiro.....	134
6.6.	O Chapéu de um Latino-americano	135
7. FINAL		
7.1.	Considerações Finais	139
7.2.	Referências Bibliográficas.....	151
7.3.	ANEXOS.....	157

Nome: BARROS, Rafael Santos de

Título: **A experiência de um palhaço de rua latino americano:um estado de risco**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa.Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof^o Dr^o Eduardo Tessari Coutinho, que acolheu, incentivou e me mostrou a potencia que a pesquisa e a arte, carregam em si, a partir das minhas e das suas próprias histórias. Obrigado pela orientação primorosa. Obrigado por me potencializar e me incentivar a radicalizar cada vez mais, me tornei um entusiasta dos estudos e pesquisas do nosso fazer artístico.

A Universidade de São Paulo, e todas as pessoas funcionárias que trabalham ali, para mantermos uma universidade publica com essa qualidade. E agradeço por ter estudado nessa instituição tão respeitada.

Ao CEPECA, grupo de pesquisa, que foi e é uma interlocução decisiva para o desenvolvimento dessa pesquisa, e para a minha liberdade criativa.

Agradeço a professora Prof^a Dr^a Marilia Velardi, por me apresentar a possibilidade de uma pesquisa em artes tão encantadora.

À Marli das Graças e ao Jeferson de Barros, minha mãe e meu pai, que são ao mesmo tempo fortaleza e liberdade. Sempre me orientando pelo incentivo e compreensão para o meu caminho. Um amor sem fim. Obrigado.

Agradeço a minha irmão, Carolina Stella, por sempre me ensinar tanto.

Quero agradecer ao Sebastião, a Esmeralda e a Elides, minhas avós e meu avô que mesmo sem terem completado os estudos formais, sempre incentivaram e acreditaram na força do conhecimento.

Agradeço também ao “moleque” que fui há 15 anos, e que acreditou que conseguiria viver de teatro – nada como a inconsequência jovem. Hoje me sinto orgulhoso de ter chego até aqui.

E à toda minha família que, as vezes, mesmo sem entender direito o meu trabalho, me amam e ficam felizes de saber que eu estou feliz, e “seguindo os desejos do meu coração”.

Agradeço a Isadora Borges, pela parceria nesse caminho. Por me apoiar no processo seletivo, por estar comigo no concurso NASCENTE, tanto na operação de som, como no dia da premiação. Obrigado pela parceria.

Aos amigos da Casa Amarela; Bira, Felipe e Hannah, que me mostraram como é possível construir uma casa acolhedora em São Paulo.

Agradeço todas as pessoas que dedicaram a sua vida as artes, as que estão nos livros e as que não tiveram seus nomes registrados na história, obrigado! Agradeço todas as pessoas que já pararam para me assistir e me incentivaram para chegar até aqui.

Necessário agradecer aos amigos e amigas, de arte e vida, da cidade de Londrina. “Eu palhaço” nasci aí, e fui acolhido por vocês. Além de ter feito a graduação em uma Universidade Pública também, agradeço a UEL.

A Prof^a Dr^a Adriane Gomes, por ter topado a aventura de um TCC na rua, e compor a banca dessa pesquisa.

Também a Prof^a Dr^a Jussara Trindade, que foi um olhar acolhedor quando cheguei no meu primeiro encontro de Teatro de Rua, agradeço a pesquisa desenvolvida sobre a rua e também por aceitar compor a banca desse trabalho.

Agradeço a Laura Lucci (*in memoriam*) que foi minha professora na Oficina Cultural em São Bernardo e vendo minha vontade em estudar teatro, me incentivou a buscar conhecimento e viajar para o país que eu sonhava. Anos depois fui para a Espanha, que foi o país que respondi pra ela. Mais alguns anos depois estava no CEPECA, grupo de pesquisa que ela também fez parte. Obrigado, professora. Suas palavras mudaram a minha vida.

Agradeço ao meu parceiro de grupo Adriano Paes, por construir comigo o sonho de um Grupo Circense, o Exército Contra Nada. Também a Andrea Mauriz.

Ao grupo Pombas Urbanas e ao Grupo Palombar, por me acolherem e compartilharem sua sede com o meu grupo.

Todas as parceiras e parceiros das artes que já compartilharam trabalhos, dúvidas, anseios e sonhos, esse é o meu alimento e o motivo de seguir a trilha. Agradeço ao grupo Palhaços Sem Fronteiras, por me proporcionar tantos momentos de aprendizado. Em especial a Aline Moreno, uma grande amiga de caminhada.

Agradeço, em tempos pandêmicos, a minha saúde física e mental. Agradeço a minha possibilidade de poder estudar e desenvolver uma pesquisa em artes, agradeço por chegar nesse caminho honrando a minha entrada nesse programa e finalizando esse trabalho com gratidão.

Agradeço todos os acontecimentos que me trouxeram até aqui, que foram além dos meus sonhos, obrigado a arte e ao Palhaço de Rua, eu não imaginaria tanto.

1. PRÉ-CONVOCATÓRIA

A partir da minha experiência como *Palhaço de Rua* proponho uma pesquisa que busca desenvolver um olhar reflexivo sobre o estado de risco que a rua gera na atuação do palhaço. Apresento as reflexões de autores e fazedores, rememorando a maneira que apareceram para mim. Além disso, apresento no texto da mesma maneira que descobri, algumas etapas que utilizei para a exploração do espaço público com o Palhaço, assim como: *A Saída de Rua, o Ensaio de Rua e a Apresentação de Rua*. Nessa trajetória, uma das minhas bases teóricas é o livro do palhaço argentino Chacovachi: *Manual e Guia do Palhaço de Rua* (2019).

A pesquisa busca uma reflexão a partir da análise da trajetória que experienciei, e que foi me possibilitando vivenciar esses riscos (físico, artístico, social/político e financeiro - além do jogo, que é próprio da rua). O palhaço é capaz de subverter o risco e transformá-lo em qualidade cênica, já que é uma figura subversiva por natureza, isto é, o risco é percebido e colocado como parte da atuação. Um artista na rua está vulnerável aos acontecimentos externos e isso influencia na potência presencial do artista em cena. Aqui o foco será nesse artista que lida com esses acontecimentos. Dessa forma, cada apresentação torna-se uma construção coletiva, do artista e das pessoas que participam desse encontro. Os pontos apresentados nessa pesquisa são o recorte da minha experiência específica em ser um *Palhaço de Rua* na América Latina. A pesquisa pretende levantar essas questões pouco estudadas, com o intuito de abordar, refletir, relacionar, mas sem buscar uma definição conclusiva. O objetivo é apresentar o ponto de vista de quem vê uma apresentação de rua do centro da roda, isto é, do artista.

1. PRÉ-CONVOCATORIA

Partiendo de mi experiencia como Payaso Callejero, propongo una investigación que busca desarrollar una mirada reflexiva sobre el estado de riesgo que genera la calle en la actuación del payaso. Les presento las reflexiones de autores y realizadores, recordándome cómo aparecieron a mí. Además, presento en el texto de la misma forma que descubrí, algunos pasos que utilicé para explorar el espacio público con el Payaso, como: La Salida de Calle, el Ensayo de Calle y la Presentación Callejera. En esta trayectoria, una de mis bases teóricas es el libro del payaso argentino Chacovachi: Manual y Guía del Payaso Callejero (2019).

La investigación busca una reflexión a partir del análisis de la trayectoria que viví, que me permitió experimentar estos riesgos (físicos, artísticos, sociales / políticos y económicos - además del juego, que es propio de la calle). El payaso es capaz de subvertir el riesgo y transformarlo en calidad escénica, ya que es una figura subversiva por naturaleza, en otras palabras, el riesgo se percibe y se coloca como parte de la actuación. Un artista en la calle está vulnerable a eventos externos y esto influye en el poder de presencia del artista en el escenario. Aquí la atención se centrará en este artista que se ocupa de estos eventos. De esta manera, cada presentación se convierte en una construcción colectiva, por parte del artista y las personas que participan en este encuentro. Los puntos presentados en esta investigación son parte de mi experiencia específica como Payaso Callejero en América Latina. La investigación pretende plantear estas cuestiones poco estudiadas, con el fin de abordar, reflexionar, relacionar, pero sin buscar una definición concluyente. El objetivo es presentar el punto de vista de la persona que ve una performance en la calle desde el centro del círculo, en otras palabras, del artista.

SENHOR DONO DA CASA
PERDOA O QUE ACONTECEU
DÁ ESMOLA PRO BAMBU
QUE A BANDEIRA O BOI COMEU.

*Trecho da Cantiga da Folia de Reis
de Guaxupé, Minas Gerais.
Contada pelo meu avô Sebastião Gonçalves.*

2. CONVOCATÓRIA

Gostaria de convidar você que lê esse trabalho, a embarcar comigo em uma busca. O próprio processo da pesquisa de mestrado me mostrou isso, o movimento é de buscar. Porém, nem sempre esse movimento é ativo. Por vezes, as palavras é que me encontravam quando eu parava para descansar, para decantar. Por diversos momentos me perguntei onde morava o começo desse caminho; quando decidi viver de arte, quando consegui ser malabarista, quando entrei na universidade de artes cênicas, quando fundei meu grupo, quando paguei todas as contas com meu trabalho artístico, quando fiz um espetáculo, quando entrei no mestrado, quando consegui passar o conhecimento para outras pessoas... São diversas possibilidades. De qualquer maneira, que seja busca. Mas não quero aqui, implantar ansiedade de que chegaremos a algum lugar, ou ainda, que nunca chegaremos. Talvez o que essa pesquisa me ensinou é que os artistas de rua não estão procurando lugares, eles já estão em seus lugares. Então que seja uma busca em que se consiga apreciar a vista, o caminho.

O palhaço é movimento. Ele pode ter a possibilidade de caminhar por todas as emoções e de tentar qualquer que seja o desafio (desde que saia vivo e com dignidade¹). Percebi então que o palhaço sou eu, uma parte minha que carrega todas as potências, todos os desafios e a vontade de viver, e assim como a própria pessoa, vai mudando com o passar do tempo, o palhaço “esta sendo”. O palhaço pode ser um perdedor, mas não tem medo de tentar de novo. “Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima”, como diz a música de

¹ Falarei mais a frente sobre essa máxima.

Paulo Vanzolini (professor e pesquisador da USP já falecido). Percebi que foi essa parte minha, o palhaço, que acreditava desde o começo que era possível chegar aos lugares nos quais cheguei. Foi na rua que começaram a me chamar de “General”, então adotei esse nome para o palhaço do Grupo Exército Contra Nada. Talvez seja essa parte minha que é cheia de coragem, mas digna de um palhaço, isto é, às avessas. Uma coragem que acolhe o medo e faz com que diga para si mesmo que é possível tentar, que é possível acreditar, e que também é possível, por vezes, ser inconsequente e arriscar com muitos indícios de que aquilo nunca vai “dar certo”. E assim seguir.

Essa pesquisa pretende apresentar alguns aspectos, baseados na minha trajetória, que foram decisivos para chegar até aqui e escrever um trabalho de mestrado na Universidade de São Paulo.

Nesse sentido, é importante que eu me apresente brevemente. Sou uma pessoa que veio de uma família de classe operária, de uma mãe e um pai do subúrbio, de famílias que antes eram de camponeses. Minha mãe foi a primeira a fazer faculdade, por sorte, ela escolheu a pedagogia, e eu sou o primeiro a estar em uma faculdade pública. Venho de uma família da zona rural de Minas Gerais cujos integrantes foram alfabetizados, e teve muitos saberes acumulados em sua vivência no campo. Porém, mesmo assim, tiveram na Folia de Reis e nas demais vivências cotidianas, o contato com o palhaço, mas nunca puderam pesquisar sobre isso. Digo isso, para que não seja anulada a minha ancestralidade e a luta de todos que vieram antes de mim. Venho da classe operária! Felizmente hoje me inseri na classe artística e tenho acesso à universidade pública. Porém isso só foi possível graças aos que vieram antes de mim, e não desistiram. Por isso, peço licença e tento honrar seus passos, seus esforços, seus amores, seus apoios, sua crença de que podemos “ser mais” através dos estudos e do conhecimento. Obrigado!

Cresci no ABC Paulista, sem saber que era possível viver de circo ou de teatro no Brasil. Esse discurso se reforçava com a minha experiência de telespectador, quando algumas atrizes e atores globais falavam na televisão que “era impossível viver de teatro no Brasil” e que, portanto, “eles só faziam

porque gostavam”². É uma contradição querer fazer teatro nesse cenário. Acredito que o motivo foi perceber que valia a pena tentar e tentei! Antes de pensar em fazer uma faculdade de Artes Cênicas, existiu um momento decisivo nessa trajetória. Em 2006 eu ganhei meu primeiro dinheiro com arte; estava na frente das luzes...

O cenário era a rua, em cima da faixa de pedestres, com algumas luzes coloridas piscando em cima de mim e a plateia parada em frente. Geralmente a sessão ficava lotada, principalmente no horário de pico do trânsito, mas mesmo com a “casa” cheia, o público sempre estava sentado confortavelmente. E eu na frente, soberano, dono da cena. Eu estava fazendo malabarismo no farol. Meu primeiro “cachê artístico” foi dentro de um chapéu virado com a boca para cima. Essa arte me levou além: conhecer outros lugares. Vivi a primeira viagem que foi financiada pelos meus malabarismos, quando ainda residia em São Bernardo do Campo - SP.

Ganhar dinheiro e “viver disso” era uma questão pra mim. Como disse, nasci e cresci no ABC Paulista, local essencialmente operário no final dos anos 80. O trabalho era a “firma” por 30 anos e aposentadoria. Era trem lotado em Santo André todo dia de manhã. E eu pensava: a vida pode ser outra?

Talvez tenha sido essa parte da minha história que sempre me fez comparar o que ganho com arte, com a maioria das pessoas de onde vim. Comparava o “viver disso” com o que eu ganharia caso tivesse sido uma pessoa da classe trabalhadora, não alguém especial que merece receber muito dinheiro, porque trabalha com arte, no final das contas sou da classe trabalhadora, e trabalho com arte. Para mim a arte precisa ser mais valorizada, mas gostaria também que todos os outros serviços que são tão importantes para nós, fossem também valorizados como deveriam, para construirmos uma valorização de todas as pessoas.

Primeiro fui estudar teatro em Oficinas Culturais gratuitas, e depois entrei na Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2008, na segunda tentativa (quando não consegui na primeira, depois de uns bons momentos de

² Não quero questionar o gosto pessoal desses profissionais mas, para o padrão de vida destas pessoas famosas da TV, talvez o que elas ganhem com o teatro seja pouco dinheiro comparado aos salários televisivos. Mas, com certeza, é muito comparado com a grande maioria dos trabalhadores do país em que vivem.

choro, pensei: levanta, sacode a poeira...). A Dona Marli, minha mãe, que é pedagoga e fez sua carreira na rede pública de ensino, valorizava a iniciativa dos estudos e tive o apoio da minha família depois que entenderam que eu queria estudar e me dedicar à carreira de artista da cena. Mas, lembrando, uma das minhas grandes questões era “viver disso”. Viver disso significava: tenho que pagar minhas contas e também conseguir viver (além de sobreviver) de teatro para conseguir continuar fazendo teatro. Nesse sentido o *Circo de Rua*³ caminhou lado a lado com a minha formação acadêmica.

Durante o curso de Artes Cênicas também trabalhei no farol, de perna-de-pau em porta de loja, anjo de comemorações natalinas, festas infantis e mais inúmeros trabalhos que não me sinto tão orgulhoso de contar, mas que salvaram muitos e muitos meses. Às vezes é preciso deixar as contas em dia. Também trabalhei com diversos grupos da cidade de Londrina. Além dos trabalhos com esses grupos, existia a criação de cenas apresentadas nas aulas da graduação nas quais inseria o circo e o palhaço nessas experimentações assim que comecei a ter oportunidade. Até que no momento do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) decidi fazer um espetáculo solo de *Palhaço de Rua*⁴.

Propus para a minha orientadora, a Prof^a Dr^a Adriane Gomes, que fizéssemos a apresentação para a banca avaliadora onde o trabalho tinha nascido, crescido e desenvolvido a sua pesquisa: no calçadão comercial do Centro de Londrina, isto é, na rua. Ali foi a apresentação do meu Trabalho de Conclusão de Curso, o espetáculo solo “El General”, junto com o trabalho escrito “Palhaço – Jogador do Riso”. E também o nascimento da minha trupe circense Exército Contra Nada, no dia 03 de dezembro de 2011.

O Exército Contra Nada segue comigo para São Paulo e me leva a seguir pesquisando dentro da Universidade. Foi, de novo, aquela coragem (e uma leve inconsequência) que me fizeram focar nessa missão. Foram três anos tentando entrar no mestrado (levanta, sacode a poeira, dá a volta por

³ Mais adiante esse conceito será aprofundado.

⁴ Utilizarei a grafia dessa forma dada à relevância dos termos relacionados à rua para essa pesquisa.

cima). Durante esses três anos, me tornei integrante do CEPECA⁵, grupo de pesquisa que foi decisivo para o desenvolvimento da minha pesquisa e os saberes que estão envolvidos nesse fazer. E hoje percebo como aprofundar a reflexão tem contribuído no meu entendimento geral sobre o ofício do palhaço e sobre meus próprios processos artísticos, criativos e acadêmicos. Vale ressaltar que toda essa escrita parte da minha experiência e visão dos acontecimentos que vivi, e todos esses acontecimentos passam pela questão de que eu sou um homem branco heterossexual.

Uma das belezas de uma pesquisa está nas possibilidades de reflexão que ela abre e também na necessidade de fazer um recorte preciso – tanto de precisão, quanto de necessidade. A cada passo (com coragem) dado, a pesquisa agradece e parece que se torna algo mais próximo do que eu mais gostaria de falar sobre o ofício do palhaço. É necessário agradecer esses movimentos.

Tenho que admitir que algumas boas ideias que eu tive, tanto para criar como para pesquisar, foram: andando na rua, ouvindo uma música, conversando com uma amiga. Mas hoje já tenho consciência que essas ideias acontecem nesses lugares porque o “meu jardim” é o da palhaçada de rua. Quero dizer, eu cultivo essas ideias, olho o mundo com os olhos de quem quer rir disso tudo, refletir com “alegria e esperança”⁶ sobre o mundo – os olhos do *Palhaço de Rua*. Por isso tenho ideias assim. Essas ideias são consequências dos conhecimentos adquiridos no fazer e nas leituras acumuladas desses anos. O cultivo é sobre a rua, mas o *insight* pode ser em qualquer lugar. É como cuidar de um jardim, às vezes sai uma flor, uma nova folha, mas o *modus operandi* é um cuidado perene e sem pressa.

⁵ Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica da Atuação ECA/USP – grupo de pesquisa coordenado pelo Prof Dr^o Eduardo Tessari Coutinho, que também é orientador dessa pesquisa.

⁶ A alegria e a esperança fazem parte da natureza humana exatamente por ser o homem um ser inacabado em constante construção como indivíduo e como história com os outros e com o mundo, história como possibilidade. O mundo estará sendo na medida em que lutamos por alegria e esperança. A alegria de que fala Paulo Freire não é uma euforia ingênua; é uma dimensão que deve ser garantida pela luta: “é na luta que se faz também de indignação, de inconformismo, de raiva e de radicalidade que se constrói uma perspectiva de futuro capaz de manter viva a esperança indispensável à alegria de ser e de viver”. O que deve mudar é o nosso jeito de lutar: lutar pela “alegria geral”. (STRECK, REDIN, ZITOSKI, 2010, p. 52) Ou seja, uma posição “criticamente esperançosa” (FREIRE, 2020, p.71)

Foram dez anos de caminhadas com o Exército Contra Nada. Fiz um espetáculo, como já disse, “para viver disso” e foi isso que aconteceu. Estimo que apresentei o “El General” mais de 300 vezes. Foram mais de 200 cidades, distribuídas em oito países. O sonho de me comunicar com pessoas que não falavam a mesma língua que eu, usando a comicidade física, foi realizado até para quem fala grego (me apresentei na Grécia). Muitas reflexões e novas visões foram cultivadas desde a escrita do TCC.

2.2. Os Espetáculos do Exército Contra Nada

Durante a trajetória do Exército Contra Nada, tive três espetáculos que aconteceram em diferentes situações e momentos da minha trajetória profissional. Apresento brevemente os espetáculos:

O espetáculo *El General* teve sua estreia em 2011. Como comentei anteriormente, sua estreia foi também o dia da apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso, da UEL, em Londrina, no Paraná. Esse foi o trabalho que me colocou nos “bailes da vida”, me levou para diversos festivais e encontros artísticos. Foi também com esse espetáculo que viajei para a maioria dos países que estive; além de ter vencido o prêmio NASCENTE USP 2019, também com esse espetáculo solo.

Em seguida, o espetáculo *Chorinho de uma roda só* teve sua estreia em 2017, no qual além de montar um número que misturava música, equilíbrio e palhaço, propus uma circulação pelas estações de trem da CPTM. Essa proposta teve sua aprovação através do edital de criação e circulação de número circense do PROAC, do Governo do Estado de São Paulo. Mesmo sendo considerado uma intervenção, pela sua duração (25min) considero como um espetáculo por ser um material que pretendo seguir desenvolvendo.

Por fim, o espetáculo *Mundano*, com estreia em 2019 (dessa vez em dupla com o ator Adriano Mauriz e direção do palhaço argentino citado nesse trabalho, o Chacovachi), também teve aprovação no edital de criação e circulação de número circense pelo Edital de Fomento ao Circo da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo.

O palhaço argentino Chacovachi, o Fernando Cavarozzi, é uma das grandes referências dessa trajetória mesmo antes de ter dirigido o espetáculo

“Mundano”. Ele me apresentou algumas possibilidades de autonomia e autogestão que são decisivas para que eu circulasse com o “*El General*” a partir de 2012. Assisti a seu espetáculo, “*Um Palhaço Mal Pode Arruinar sua Vida*”, diversas vezes em várias situações diferentes, e também pude fazer sua oficina. Acompanhei quando suas reflexões se materializaram em um livro lançado em 2015. Eu pensava: “eu preciso escrever algo sobre o Chacovachi, ele é uma referência sobre esses aprendizados da rua e está propondo algo inovador nesse livro”.

E em 2019, no mesmo ano que entrei para fazer a pesquisa na Universidade de São Paulo, tive o projeto, que foi citado acima, aprovado pela Secretaria de Cultura de São Paulo para a criação de um número circense. Tinha ousado chamar o Chacovachi para fazer a direção desse número, que depois acabou virando um espetáculo, e ele aceitou (também na terceira tentativa – haja samba). Em 2019 o Exército Contra Nada ganhou um novo espetáculo: Mundano, um espetáculo de dupla, junto com o Adriano Mauriz na cena. Agora o Grupo tem um solo, uma intervenção e um espetáculo de dupla. Nessa ocasião pude ter uma maior proximidade com o Chacovachi e conversar sobre reflexões que eu vinha desenvolvendo.

Esse contato com o palhaço argentino me fez sentir uma irmandade latino-americana. Vi que minha visão de “ter que viver disso” era justificada e carregava consigo uma característica em comum com o Chacovachi. Nós dois precisamos viver disso. Somos *Palhaços de Rua Latino-americanos*. Isso nos dá características e forças sobre as quais se podem desenvolver pesquisa sobre o fazer do palhaço na rua, para assim utilizá-las com maior consciência.

Foram essas inquietações que me levaram a querer desenvolver mais um passo dessa trajetória na academia. O CEPECA foi essencial para que eu percebesse que nessas inquietações existem diversas possibilidades de pesquisa. Aprendi a arriscar mais na pesquisa, assim como a rua me ensinou, e por vezes, as inquietações que me causavam vergonha expor às companheiras de grupo, eram pontos fundamentais e importantes para a pesquisa. A disciplina de Pesquisa Qualitativa nas Artes, da Prof^a Dr^a Marília Velardi, me trouxe mais força e fé nessas ideias. Percebo que uma pesquisa baseada em minhas experiências carrega o conceito de autoetnografia. Entender que existe uma Pesquisa em Artes que acolhe diversos processos

artísticos e reflete sobre as especificidades do nosso fazer, gera também uma maior coragem de tentar e assim aprofundar as reflexões a partir desse conceito.

Agora que estamos aqui, devidamente apresentados, podemos seguir para o começo do trabalho, que, como vocês verão a seguir, é o FALSO COMEÇO - apesar de falso, é muito importante que seja vivenciado, os motivos serão apresentados a seguir.

ROMUALDO

- Mas a vida de vocês na estrada, na rua é que é boa, né?

JOÃO LOROTA

- É, doutor, na rua que é bom viver, porque na rua a gente ouve, vê, escuta, percebe e dialoga.

Trecho do filme “o Palhaço” – Selton Mello e Marcelo Vindicatto.

3. FALSO COMEÇO

3.1. O Falso Começo do Circo e o Falso Começo Pessoal

O trecho do trabalho intitulado FALSO COMEÇO consiste em apresentar o trabalho. Esse nome foi dado graças a proposta de Dramaturgia do Espetáculo de Palhaço de Rua, apresentado pelo palhaço argentino Chacovachi – sendo ele uma das bases teóricas da pesquisa em questão, com o livro intitulado *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Esse pode ser considerado o trecho de número 3, já que é antecedido pelos outros dois trechos: PRÉ-CONVOCATÓRIA e CONVOCATÓRIA. Assim sendo, o jogo com a palavra FALSO, dá-se porque o trabalho já começou anteriormente, assim como a apresentação do *Palhaço de Rua*, que quando avisa que vai começar, já começou desde o momento em que chegou naquela praça para a apresentação.

Esse trecho permitiu outras duas concepções de um FALSO COMEÇO - uma delas é na própria história do Circo, na qual temos uma narrativa dominante no Brasil que atribui o começo do circo à Philippe Astley, no final do século XVIII, na Inglaterra. Refletindo a partir do *Palhaço de Rua* e do *Circo de Rua*, que possivelmente não ocupavam as folhas dos poucos jornais que havia na época e, além disso, também não era atribuído aos artistas que estavam na rua o desenvolvimento de uma linguagem que iria ser utilizada no circo. Assim sendo, procuro atualmente, desenvolver uma narrativa para que essa afirmação do começo do circo seja questionada. Não acredito que a pesquisa tenha espaço para esse levantamento histórico preciso, mas com o foco dessa pesquisa sendo a rua, é possível notarmos que os artistas Saltimbancos e

Mambembes que não ocuparam as páginas de destaque nos jornais, foram os que mantiveram as artes circenses pelos séculos da Idade Antiga e Idade Média, até chegarmos ao Renascimento. Portanto, divirjo da versão oficial. “A associação dos artistas ambulantes das feiras, das praças públicas, dos teatros aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do circo moderno (para distinguir do circo da antiguidade)”. (SILVA, 2007, p.29)

Além disso, também é o FALSO COMEÇO que narro minha própria trajetória profissional, onde o meu “começo” no circo e nas artes cênicas também é “falso”. Mas torna-se uma busca de notar alguns acontecimentos decisivos para que exista um desenvolvimento artístico desse pesquisador que escreve essa dissertação. Essa narrativa busca, tanto na história do circo como na minha história pessoal, alguns momentos que mantiveram as artes circenses e as artes cênicas vivas. Tanto dentro da minha possibilidade de trabalho na vida adulta, como no desenvolvimento de uma linguagem que possibilite uma pesquisa acadêmica acerca do tema *Palhaço de Rua*.

3.2. *Para Abrir os Caminhos, O Palhaço. A história da Folia de Reis na minha família*

A cantiga que abre esse trecho do trabalho foi contada e cantada pela minha avó Esmeralda e pelo meu avô Sebastião em algumas oportunidades que tiveram de me contar essa história. Foi só depois do meu primeiro ano de faculdade que me contaram que meu avô tinha sido palhaço de Folia de Reis. Então resolvi que ele poderia abrir esse trabalho, uma forma de homenagear essa história que permeia minha existência. A função de “abrir os caminhos” também era exercida pelo palhaço no cortejo da Folia de Reis, onde existem várias possibilidades de leitura, por isso esse trecho pretende que exerça a mesma função nessa pesquisa.

O que notei de diferença é que na fala do meu avô a vivência artística era algo cotidiano, diferente do caminho que busquei, com uma profissionalização na área artística, ou seja, as pessoas que integravam a Folia de Reis na Fazenda da Barra, em Guaxupé (MG) trabalhavam na fazenda, e na época da Folia, faziam seu papel no cortejo e na festa. “A relação arte-vida não é pensada aqui apenas como aproximação entre o produto artístico e o

cotidiano [...]. É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experienciado.” (QUILICI , 2004, p. 06)

É nessa mistura entre a comicidade e a própria vida, em territórios contaminados pelo risco, pela insegurança e ausência de fixidez que as práticas transgressivas podem afetar ao outro e a si mesmo. Acredito que o encontro com o desconhecido, esse território do não saber também é capaz de desestabilizar a ordem, de criar fissuras na tessitura aparentemente lógica e funcional da vida cotidiana produzindo outras realidades, instaurar outros mundos destoantes daquele que nos é familiar, espaços para o heterogêneo, para a relativização e atravessamento de normas e padrões. (FERREIRA, 2021, p.88)

É possível pensarmos que eu não precisaria ter ido para longe da minha família para saber dessa história, mas isso é um equívoco. Porque foi justamente o fato de ter construído essa trajetória, de ter ido à procura desse palhaço, que encontrei um palhaço dentro da minha própria família. Durante o período que trabalhei de Palhaço de Hospital, utilizei um apelido que meu avô tinha me dado, meu nome era “Zé Froxinho”. Porém quando fui para a rua vi que precisava de outro nome, e a rua me deu o “General”. Mas hoje não tenho crises de identidades, uso o “Zé Froxinho” quando percebo que é interessante usar esse nome. Voltando ao meu avô, essa construção artística próxima a vida cotidiana me construiu como cidadão-artista, que apesar da minha família não ter o costume de frequentar os lugares com atividades artístico/culturais, carregavam em seu cotidiano a possibilidade de uma vivência artística; com a música, as histórias, as risadas, os encontros cheios de comidas e conversas. “A arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva. Ao público dos teatros ela opõe o povo em ato, a festa cívica em que a cidade se apresenta a si mesma.” (RANCIÈRE, 2012 , p.55)

3.3. A RUA

A rua é mais do que um lugar. “Ir pra rua”, é uma expressão usada para designar alguém que se coloca em movimento. E sabe-se que um corpo em movimento, tende a permanecer em movimento. Colocar um trabalho artístico na rua é sinônimo de movimentá-lo: pegar suas cenas, improvisações, músicas, números, malabarismos, e colocá-los em dinâmicas além do seu próprio gosto, além das suas próprias vontades. A rua não é estática. Sabe-se

também que a rua, vez ou outra, é tomada por movimentos conservadores que negam seu próprio movimento peculiar. Por isso (e por todos os outros absurdos que esses movimentos carregam) é tão destoante ver na rua um pedido de repressão conservadora, porque a rua inspira imprevisibilidade e, por consequência, vida. “É que a rua, é perigo de morte para essas personagens que querem abolir o imprevisível das aventuras do desejo e seu caráter de artifício.” (ROLNIK, 2016, p. 128)

Assim sendo, a “rua” carrega algo em comum com a arte do teatro e também do circo: sua imprevisibilidade. Toda nova apresentação é uma nova possibilidade de acontecimento. Mesmo que a “rua” seja vista assim, e traga em si a memória de apresentações artísticas, dos mais diversos tipos, no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2003), nota-se um enfoque para o teatro de palco (apesar de trazer algumas definições acerca de importantes personagens da rua, mas esses, de certa forma, já consagrados no imaginário teatral). Por vezes encontramos nos termos ligados à rua, uma interpretação de precariedade e falta de opções ao ocupar esse espaço. Também não encontramos no dicionário a definição de *Palhaço*, porém, existem algumas definições próximas, como: *Bufão*, *Cômico*, *Commedia dell’arte*, *Mambembe*, *Saltimbancos*. Curiosamente, a definição de *Cômico* inicia-se: “o cômico não se limita ao gênero da comédia”. Isso demonstra que tanto a rua quanto a comédia, seguem habitando como convidados nas grandes obras eruditas do teatro. Ademais, em contraposição a isso, existe um imaginário respeitoso sobre a rua quando se fala da origem do teatro, tem-se um respeito acordado sempre que a rua trate sobre algo nostálgico e quando é possível que o precário torne-se algo poético em função de ter ocorrido em um passado longínquo, como hoje acontece com a palavra *Saltimbanco*. Quando, por exemplo, se diz que a rua é um lugar onde o teatro começou; a história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia (BERTHOLD, 2006, p. 103) e posteriormente veio o edifício teatral. Mas porque será que ainda existe um pensamento de que o palhaço, o teatro, o circo está na rua porque não tem a oportunidade de estar no edifício teatral ou mesmo em uma lona?

Então, se o teatro começa e se desenvolve durante um grande período na rua, possivelmente teremos termos que descrevam o que busco hoje com o

conceito *Palhaço de Rua*. Acredito que haja uma aproximação, se refletirmos a partir do que seriam os artistas que eram denominados *Saltimbancos*, que Pavis define como:

Saltimbanco era um artista popular que, nas praças públicas, quase sempre em cima de um tablado, fazia demonstrações de habilidades físicas, de acrobacias, de teatro improvisado. (...) Na Idade Média os Saltimbancos reuniam-se nos lugares de passagem mais frequentados. (PAVIS, 2007, p.349)

Nota-se no trecho que é um termo muito ligado ao período da Idade Média, apesar de termos uma descrição muito próxima ao *Palhaço de Rua*, no que diz respeito ao ofício. Outra questão é que não identificamos, nos dias atuais, que o “Saltimbanco” seja um termo de linguagem em uso; não encontramos no Brasil um Festival de Saltimbancos, ou um centro cultural que tenha “Saltimbancos” na programação. O termo acaba remontando um passado, no próprio tempo verbal da definição nota-se isso: “Saltimbanco era um artista popular.”

A partir do início do século XIX, na América do Sul, registra-se a chegada de famílias europeias compostas por circenses ou saltimbancos. Estes últimos eram artistas ambulantes que se apresentavam nas praças, feiras, mercados, festas populares ou religiosas. A abordagem de qualquer período da história do circo mostra a presença, e permite verificar como eram influenciados e influenciavam as mais diferentes formas artísticas. (SILVA, 1996, pg. 26)

Erminia Silva, que é hoje uma das principais referências acerca da história do circo no Brasil, traz um importante apontamento em sua dissertação de mestrado, intitulada: *O circo, sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX e início do séc. XX*. Sendo uma pesquisa na área da história, Erminia nos mostra diversos trabalhos que tentam colocar o circo como uma arte “menor”, ou mesmo que existiria um circo popular X circo aristocrático. Em um dos trabalhos citados, a autora Maria Lucia A. Montes Silva, afirma que os Saltimbancos foram beneficiados ao se juntarem com militares, já que tinham uma “arte pobre e seriam beneficiadas ao se submeter à uma disciplina militar”. Esse movimento de uma elite que se vê ameaçada ao perceber que pessoas de outras classes sociais desfrutavam dos mesmos lugares, prazeres, gostos artísticos, inteligências, não é algo exclusivo na

história do circo. Porém Erminia nos mostra através de argumentos contundentes que essas divisões não existem, e que algumas justificativas para deslegitimar a arte circense, não conseguem ter o embasamento que pretendem os escritos. Em sua pesquisa, a própria autora inicia um argumento que buscamos nessa pesquisa: os Saltimbancos foram muito mais responsáveis e mantenedores do fazer artístico circense do que o militar que carrega consigo o título de criador do circo moderno.

É importante lembrar que o nomadismo que o circo adquire certamente não vem de origens “aristocrático militares” como quer a autora⁷, mas sim de características próprias dos saltimbancos. A forma de locomoção, moradia e educação, que esta fusão originou, não pode ser imputada a um passado “aristocrático militar”. Ficam universalmente conhecidos porque tornaram-se nômades, por morarem em barracas no próprio espaço do circo, mantendo a transmissão oral do saber, sem um livro normativo, de regras e deveres, como pressupõe nos espaços modernos, ordenados militarmente. Philip Astley recria um circo que fica fixo em um pavilhão. Quem buscará outras terras e outros lugares de apresentação serão as famílias resultantes desta fusão com os saltimbancos. (...) A arte dos saltimbancos não é apenas dirigida às apresentações de circo; ela influenciou e foi influenciada por outros campos de expressão artística, como o teatro ou o *music-hall*, não sendo apenas no circo que se expressa a valorização da arte do saltimbanco. (SILVA, 1996, pg. 34-35)

Além do termo Saltimbanco, temos o termo “*Mambembe*” que também carrega no Brasil o sentido de ser, essencialmente, um artista viajante. Mesmo assim é um termo que, atualmente, não nos favorece se pensarmos em um desenvolvimento de linguagem ou mesmo de uma reflexão. Já que, assim como o Saltimbanco, o *Mambembe* remonta à um passado e não tem um desenvolvimento de linguagem na atualidade. Talvez pelos mesmos motivos que foram apresentados anteriormente como a não utilização do termo, uma referência nostálgica.

Outro termo que carrega uma descrição muito próxima do *Palhaço de Rua* que essa pesquisa pretende explorar é o termo “*Mimo*”. Hoje sabemos que esse termo está mais próximo da linguagem da própria mímica, porém, nem sempre foi assim. Levemos em consideração a descrição de Mimo que vem a seguir, que retrata o período do séc. IV a.C.:

⁷ Erminia refere-se a autora apresentada no parágrafo acima.

Desde tempos imemoriais, bandos de saltimbancos vagavam pelas terras da Grécia e do Oriente. Dançarinos, acrobatas e malabaristas, flautistas e contadores de histórias apresentavam-se em mercados e cortes, diante de camponeses e príncipes, entre acampamentos de guerra e mesas de banquete. [...] Numerosas pinturas em vasos áticos mostram uma variedade de acrobatas, comediantes, equilibristas; garotas fazendo malabarismos com pratos e taças, dançarinas com instrumentos musicais. A arte dessas jovens era obviamente muitíssimo popular entre os gregos. (BERTHOLD, 2006, p.136)

Sendo assim, noto proximidade com todos esses termos e também com o tempo em que foram utilizados. E trago nessa pesquisa a necessidade de desenvolvimento de uma reflexão acerca dessa linguagem que pode ter nessas figuras do passado sua inspiração e sua história. Logo, pode-se considerar que a multiplicidade de formas e maneiras que essa linguagem se manteve ao longo de tantos séculos, com diversas outras nomenclaturas, e nessa pesquisa utilizaremos o conceito a partir do *Palhaço de Rua*.

Essa pesquisa ao refletir sobre o *Palhaço de Rua*⁸ traz assim a importância desse conceito e também reafirma esse “tipo”, nesse local! E não é a minha intenção que essa linguagem cômica, nem o espaço da rua, sejam degraus para um dia habitar algum outro lugar. Não que não seja possível essa linguagem habitar espaços fechados, mas é importante dizer que o *Palhaço de Rua* foi e é a minha opção dentro dessa trajetória. E ele é por si só, não necessita almejar outro lugar. Pensar que um *Palhaço de Rua* está na rua desejando um teatro, equivale a imaginar que um graffiti em um muro, deseja uma moldura. Ou seja, apresento a rua como um espaço/local de reflexão possível de desenvolver uma linguagem própria e junto à isso, também trago diversos diálogos com fazedores e pesquisadores das Artes Cênicas que não utilizam a rua como local final de suas apresentações, mas percebem tanto a potência cênica como a potencia pedagógica do espaço público.

Além da rua, essa pesquisa trata do riso e da graça na rua. O *Palhaço de Rua* que trago para o centro da roda é um palhaço que pretende fazer rir, pretende gerar graça, ser EM GRAÇA DO, assim sendo, é importante pontuar qual possibilidade de riso será colocada como meta de trabalho.

Os tipos característicos da baixa comédia grega e romana; os bufões e bobos da Idade Média; os personagens fixos da commedia dell'arte

⁸ Darei o destaque para especificar que nessa pesquisa trataremos como *Palhaço de Rua*

italiana; o palhaço circense e o clown possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais. (BURNIER, 2009, p. 206)

Porém também sabe-se que existe certa desvalorização da comédia em relação ao drama. Se retomarmos a história do teatro e suas peças, perceberemos que a comédia e o drama, com ligação próxima com a tragédia, têm caminhos parecidos, quase que paralelos. Não à toa, o grande símbolo do teatro é ainda hoje, a máscara da tragédia e da comédia. Houve diversos momentos de desvalorização do riso, porém existe um ponto de mudança mais profundo, que pode ter ocorrido após o período do Renascimento, surgido na Itália no século XIV e se estendeu até o século XVII por toda a Europa.

Segundo a obra que reflete sobre a *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* há um ponto de vista sobre a desvalorização do riso e o seu lugar na cultura. Diz que o riso era bem visto até a época do Renascimento, onde “o riso tinha um profundo valor de concepção do mundo, era uma das formas capitais pelas quais se exprimia verdade”. No século XVII o riso teve um declínio, quando é caracterizado da seguinte maneira: “O riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico.” (BAKHTIN, 1999, p.57)

Bakhtin subdivide as manifestações da cultura popular medieval em três grandes categorias: ritos e espetáculos (entre eles, o carnaval); obras cômicas verbais (orais ou escritas) e as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (juramentos, insultos etc.). Nas três categorias o aspecto cômico, a manifestação do riso, ganhava destaque. O riso é uma categoria central na análise de Bakhtin. Apesar de ter sido desprezado pela cultura oficial da época (oriunda do clero, burguesia ascendente e aristocracia) e também por grande parte dos teóricos que analisaram o período, o riso é uma dimensão primordial da cultura popular da época e explicita o caráter dualista do período em questão. (ARAÚJO, 2013, p.32)

Percebe-se que o riso é dinâmico e varia de acordo com os valores mais pautados na sociedade em seu tempo atual, assim como a rua. Tivemos momentos da história que o riso foi considerado pelo clero como algo maléfico. Em outros episódios a alegria é vista com bons olhos pela sociedade. Tivemos ainda maneiras que seriam corretas para o ato de rir, momentos em que o riso foi ameaçador para os poderosos opressores, e também sabemos da

possibilidade de um riso que só abre passagem para o preconceito e o autoritarismo. Hoje é sabido que estar na rua não garante um posicionamento político libertário, e rir disso tudo, também não significa por si só que se queira uma mudança dessa desigualdade em que vivemos.

O “direito a cidade”, tão brilhantemente defendido por Henri Lefebvre (2001) como um direito “à vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovados” – e presente, também, no sonho dos grandes encenadores do século XX que trataram de “explodir” o espaço das salas teatrais convencionais – ao ser interpretado à luz do capitalismo *high-tech* de nossos dias, torna-se uma justificativa plausível para a transformação do espaço público da cidade em simples mercadoria. Sob o discurso “politicamente correto” das medidas de urbanização, saneamento e revitalização de áreas degradadas da cidade, ocultam-se amiúde ações de “higienização” e exclusão, aplicadas sistematicamente às populações menos favorecidas da sociedade. (MOREIRA, 2014, p.149)

O próprio período da Idade Média carrega uma figura que é conhecida no imaginário coletivo: o Bobo da Corte. E muitas vezes utilizam-se do exemplo do Bobo como sendo a figura que sempre conseguiu falar as verdades para o Rei, um representante do povo e do poder subversivo implícito na comédia. Mas vale citar que essa figura também passa por diversas transformações, e também tem inúmeras possibilidades de abordagem sobre os temas que trabalhava, e sobre o que usava para fazer rir. Ser o Bobo também não garantia um posicionamento libertador. Ainda assim, existiram Bobos que eram porta-vozes da população, expondo os problemas e tendo a possibilidade de denunciar as desigualdades vividas pela população. Esse período também chega ao fim, e é retratado nesse trecho:

A monarquia absoluta é o poder político que se leva a sério, que erige como dogma o mito do direito divino e que exclui, com isso, qualquer crítica cômica da autoridade. O bobo do rei, se subsiste, não é mais que uma diversão privada, um palhaço doméstico, do qual Maurice Lever resume assim a evolução do século XVII: “ À medida que se avança no século, observa-se uma degenerescência do riso. Privado, pouco a pouco, desse universalismo que lhe permitia, na Idade Média e na Renascença, exprimir a verdade primordial sobre o mundo e sobre o homem, ele perde ao mesmo tempo seu poder regenerador e libertador. Nesse contexto, o território do bobo reduz-se às dimensões da boa palavra, da tirada engenhosa, da alusão irônica, do epigrama cuidadosamente mosqueado. Mas, sobretudo, o bobo “clássico” perdeu de forma definitiva seu caráter de oposição. Se ele ainda conserva sua faculdade crítica, só a exerce no caso de defeitos individuais. (MINOIS, 2003, p.360)

A obra *História do Riso e do Escárnio* traz uma extensa narração histórica sobre o riso, e pontua algo que é muito importante de pensarmos nesse momento. O riso também é plural, no mesmo espaço de tempo histórico.

Em outras palavras, quero trazer como possibilidade de reflexão que não é somente o nosso tempo que está tendo que lidar com avanços (ou retrocessos) de reflexões. Não é somente o nosso tempo que está revendo as coisas que achávamos engraçadas há alguns anos atrás, e hoje em dia, já sabemos que não são algo para ser alvo de piada. E ainda assim, nesse mesmo tempo, há pessoas que não concordam com as restrições e reclamam que estamos em um tempo que está “politicamente correto”⁹ demais. Talvez a boa notícia é que isso não é uma exclusividade dos nossos tempos, como podemos notar a pluralidade de reflexões acerca do riso, que remonta há dois mil e quinhentos anos atrás, a partir do séc. V a.C.:

Desde então, as atitudes divergem. Os cínicos utilizam a zombaria provocadora como um corretivo, um tratamento de choque para dissolver as convenções sociais e reencontrar os verdadeiros valores. Os céticos, desabusados, pensam que a comédia humana é uma história de loucos e o mundo inteiro é uma vasta comédia de absurdos diante da qual só se pode rir como Demócrito. Os pitagóricos e os estoicos, que, ao contrário, levam o mundo tão a sério que têm dele uma concepção panteísta, proscvem o riso, que, diante de um universo divino, equivale a uma blasfêmia. Por fim, os platônicos e os aristotélicos domesticam o riso para fazer dele um agente moral (zombando dos vícios), um agente de conhecimento (despistando o erro pela ironia) e um atrativo da vida social (por eutrapelia); mas eles banem rigorosamente o riso da religião e da política, domínios sérios por excelência. (MINOIS, 2003, p.76)

Nesse período, tivemos variações, adaptações, concessões. Logo, assim como a rua, o riso também tende a permanecer em movimento, já que os motivos pelos quais rimos, movem-se junto ao curso da própria história da humanidade. É possível então, que o riso da rua seja o que teremos de mais atual?

Essa pesquisa também pretende apresentar alguns aspectos que considero essenciais para a minha “formação” de um *Palhaço de Rua*. Porém não é algo que se chegue ao final do caminho com a realização completa, talvez a formação de um *Palhaço de Rua*, seja entender um eterno movimento de busca e aprendizado. Ainda assim, não acredito que seja necessário cumprir etapas, e tão pouco escrevo para que os passos que dei sejam

⁹ Apesar da repetição do termo utilizado na citação acima, da Jussara Trindade Moreira, existe uma diferença entre os dois termos. Atualmente cola-se ao “politicamente correto”, quando o debate é o humor, a questão de existir uma intolerância à piadas que reforcem preconceitos.

seguidos. Busco aqui problematizar e refletir sobre os caminhos que foram importantes na minha trajetória com a expectativa que isso possa, de alguma maneira, auxiliar futuros navegantes das palhaçadas ruelas.

É fato que existem avanços sobre as reflexões acadêmicas do *Palhaço e da Rua*. Isso está ligado ao acesso de pessoas que desenvolvem pesquisas sobre esse fazer popular e tem, nos últimos anos, a possibilidade de desenvolver essa reflexão academicamente. Apesar de o palhaço ser uma figura que nos nossos tempos habita o imaginário do universo Circense, o Circo também acaba por formar uma imagem que, atualmente, diz respeito à um lugar – o Circo de Lona. Porém vale pensarmos que a história do circo tem indícios, assim como o riso, de mais de dois mil anos atrás. Falarei dessa história do circo mais adiante, com mais detalhes. Porém aqui vale ressaltar que é uma linguagem que tem cerca de dois mil anos e conheceu a possibilidade da lona nos últimos 200 anos. Assim sendo, o circo tem grande ligação com a adaptação a espaços em que consiga se apresentar.

Assim, nesse pequeno e brevíssimo histórico das múltiplas origens circenses, encontramos um importante dado: o circo não nasceu na lona – nasceu dos artistas que trabalhavam nos palcos de pequenos teatros estáveis ou fixos; teatros de variedades e, principalmente das ruas, praças e feiras. Naquela segunda metade do século XVIII e já no início do século XIX intensificava-se a ocupação dos espaços urbanos na Europa e também as apresentações de artistas em todos os espaços disponíveis para se exibirem e construírem neles suas cenografias e para pesquisarem quais técnicas eram possíveis para a rua, para o palco de variedades ou italiano, para a feira ou para a barraca da feira. (SILVA, 2007, p.29)

Além disso, temos uma mudança que, segundo o Prof Dr. Mario Bortoleto¹⁰, seria a única mudança que caracterizaria um “circo contemporâneo”: a possibilidade de estudar as habilidades e técnicas circenses através de escolas no Brasil. Isso iniciou-se como possibilidade no final dos anos 70. Ou seja, antes disso, para ter acesso às técnicas circenses era necessário ter nascido no circo, ou como é dito popularmente “fugir com o circo”. Logo, para além da linguagem, temos também uma maneira de aprendizado que o circo carrega consigo, e ainda temos a questão de uma criação de um núcleo familiar, já que os artistas circenses moram e trabalham

¹⁰ Fala contida no documentário *Circo é Circo*, produzido pelo Sesc São Paulo e disponível no youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0>

no circo, tendo um alto grau de convivência. Para falar mais sobre o circo, convido novamente a Erminia Silva:

Mas o circo-família só existiu até o momento em que estava fundamentado na forma coletiva de transmissão dos saberes e práticas; através da memória e do trabalho, e na crença de que era necessário que a geração seguinte fosse depositária do saber circense. Saber transmitido oralmente, que pressupõe também todo um ritual de aprendizagem para fazer-se e tornar-se circense. A organização do trabalho circense e o processo de socialização/formação/aprendizagem formam um conjunto, são articulados e mutuamente dependentes. Seu papel como elemento constituinte do circo-família só pode ser adequadamente avaliado se este conjunto for considerado como a mais perfeita modalidade de adaptação entre um modo de vida e suas necessidades de manutenção. Não se tratava de organizar o trabalho de modo a produzir apenas o espetáculo – tratava-se de produzir, reproduzir e manter o circo-família. (SILVA, 1996, pg. 13-14)

Ou seja, ao dizer que me afasto do circo de lona para dissertar sobre essa pesquisa, é porque também percebo mais camadas que envolveriam colocar esse assunto em pauta. Para tanto, noto a necessidade dessa primeira aproximação, já que esse trabalho se estrutura em uma linguagem circense, e também utiliza elementos circenses. Além disso, o próprio palhaço é uma figura central e enfatizada pelo circo, muito mais até do que pelo teatro. De qualquer forma, afirmo aqui que não tratarei do circo de lona, e se minhas reflexões se distanciam do circo de lona é somente para que haja o enfoque necessário para a pesquisa. Sigo acreditando na importância que têm até hoje os circos e toda sua narrativa, assim como é indispensável que possamos entender sua história nesse contexto e como foi o circo de lona que sustentou o palhaço no imaginário popular nos últimos tempos.

Assim como foi dito anteriormente, minha formação inicial deu-se em oficinas culturais que eram ofertadas gratuitamente em programas municipais de cultura, além disso, os Encontros de Malabarismo, que aconteciam semanalmente, foram de extrema importância para esse momento inicial da minha trajetória profissional. Ali me encontrava com pessoas que já viviam através da arte, sendo malabaristas. Apresentavam-se em faróis, também faziam intervenções em festas e eventos. Foi com essas pessoas que vi a possibilidade de ganhar dinheiro e me sustentar com essa profissão. Como já foi dito, meus primeiros cachês foram fazendo malabarismo no farol - arte essa que guarda muitos saberes e muitos aprendizados. Talvez foram esses

primeiros momentos que me indicaram que eu tinha algo em comum com outros latino-americanos que encontrei pelas ruas. E conforme o tempo foi passando, a linguagem do *Palhaço de Rua* foi se aproximando cada vez mais de mim. Meu desenvolvimento artístico deu-se muito na rua, nos espaços públicos e alternativos, muito mais do que nos teatros e salas fechadas. E, por consequência, isso foi também determinando uma linguagem com a qual eu me identificava e seguia pesquisando e trabalhando.

“Claramente existe um palhaço sul-americano, que se desenvolve mais nas ruas do que nos teatros. Porque os clowns de teatro são parecidos em todos os lugares, porque os teatros são iguais em todos os lugares, e o público de teatro está educado e são iguais em todos os lugares. Por consequência, cada Palhaço de Rua, que é o reflexo das pessoas que estão assistindo, é absolutamente diferente. O Palhaço Sul-americano tem características, porque tem necessidades diferentes. É preciso trabalhar nas ruas da sul-america, é muito mais difícil do que trabalhar nas ruas da Europa, onde existe uma tradição de séculos. Na sul-américa, é preciso construir essa tradição¹¹.”
(Entrevista de Chacovachi, concedida ao autor e realizada em novembro de 2019)

Ao refletir sobre a questão da “escolha” da rua, também percebo que existia uma identificação com as pessoas que ali estavam. Como disse anteriormente, vim de uma família de operários do abc paulista. A primeira vez que a maioria das pessoas da minha família foram ao teatro, foi para me ver, quando eu já estava na universidade. Ou seja, minha família não tinha uma vivência teatral, mas tinham uma vivência do espaço público, uma vivência de ir fazer compras de final de semana no centro da cidade. Curiosamente, ou coincidentemente, é onde escolho para desenvolver meu trabalho artístico.

3.4. Um Pouco Mais Sobre A Arte Circense Que Se Desenvolveu Pelas Ruas

Se analisarmos os escritos sobre a história do Circo, teremos alguns indícios de um espetáculo que acontecia na Roma Antiga, por volta de 52 a.C., e que depois vai ser citado novamente em 1768, na Inglaterra.

¹¹ Entrevista feita pelo autor desse trabalho, como parte integrante da pesquisa. Está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=FRnCbqxG4mE&t=100s>

Alguns autores dizem que os artistas mambembes, saltimbancos “erraram” pela Europa nesses tempos. Aqui vale ressaltar a possibilidade semântica da palavra “errante”. Uma delas é quando existe uma possibilidade de acerto que não é efetivada. Por exemplo, errar uma flecha no alvo. A outra possibilidade diz mais sobre uma sequência de tentativas do que sobre uma falta de êxito. Ou seja, quando autores citam que os artistas erraram pela Europa, referem-se ao sentido de que eles viajavam se apresentando, que seguiam “buscando” locais de apresentações, assim sendo, os autores referem-se ao caminho que percorriam. A natureza nômade dessa arte, contrária ao sedentarismo, fica evidente.

Agora existe uma questão que essa pesquisa interroga. Temos 17 séculos de uma história de um *Circo de Rua*, que não é relatada. Vale notar que nós saltamos a narrativa em função das construções edificadas. Por fim, a história que é contada, passa de um Coliseo na Italia, para um prédio com um espetáculo circense acontecendo em seu interior, na Inglaterra. Não temos a narrativa da linguagem, mas sim a narrativa de prédios e edifícios. Essa história das artes da cena diz respeito à história das edificações e não sobre a linguagem desenvolvida.

Alguns apontamentos que vou propor aqui não pretendem desmerecer o que já foi escrito sobre o Circo no Brasil, já que os avanços que tivemos foram graças a pessoas que se debruçaram na história do Circo e tiveram o trabalho e dedicação de colocar essa arte onde ela está atualmente. Ainda assim, se formos comparar ao teatro, o Circo tem menos prestígio no meio acadêmico e cultural - já que nem existe uma graduação em circo e temos pouquíssimas possibilidades de formação técnica em artes circenses no Brasil, enquanto nas artes cênicas, é possível desenvolver pesquisas até em pós-graduações, como essa, por exemplo. Digo isso, porque não vejo que a história do Circo acima citada seja uma ameaça para a linguagem. Tampouco quero desmerecer a história do circo no Brasil e tudo que foi feito. Porém também noto aqui, com esse recorte histórico, que existe uma arte própria das ruas. Arte essa que atravessou muito séculos sem estar contida em um prédio.

No final do século XVIII, quando os primeiros grupos de artistas – das ruas, dos teatros, que representavam, dançavam, cantavam, tocavam, saltavam, cuspiam fogo, manipuladores de marionetes, adestravam animais, dançadores de corda, malabaristas, equilibristas

– se uniram a grupos de cavaleiros egressos da cavalaria real inglesa, que não possuíam origens artísticas, mas eram exímios acrobatas sobre o cavalo. A associação dos artistas ambulantes das feiras, das praças públicas, dos teatros aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do circo moderno (para distinguir do circo da antiguidade) (SILVA, 2007, p.29)

Percebemos então que existe a possibilidade de que os *Palhaços de Rua*, durante todo esse período entre os 17 séculos citados acima não “erraram”, eles habitaram as ruas. Fizeram suas apresentações, mantiveram suas vidas, suas famílias, seu núcleo de convivência, e mantiveram a arte circense viva. Vale lembrar que na Inglaterra, Phillipe Astley convida artistas saltimbancos para integrarem seu circo. Por fim, o que ele fez, foi colocar cavalos e ter uma posição de destaque na sociedade para conseguir uma autorização burocrática para fazer esse espetáculo. E até mesmo Astley iniciou suas apresentações na Rua. “Apresentava-se com sua companhia em provas equestres, desenhou uma pista circular (similar ao picadeiro em que se adestravam os cavalos) rodeada de tribunas de madeira, instalando-se ao ar livre, em um terreno baldio.” (SILVA, 1996, p. 25) E se Astley passou de apresentações ao ar livre para um anfiteatro, sob um teto, foi nos Estados Unidos que surgiu a ideia da lona como local para comportar o espetáculo em seu interior.

A importância desse relato é para que o estigma de “errante” saia dos Palhaços de Rua, para que não seja colocada uma meta obrigatória para depois da rua. Ou mesmo que exista algum “sentido” que precise ser alcançado. Estar na rua, por enquanto, até encontrar um teatro ou um circo? Como se a rua fosse um degrau para um dia habitar algum lugar que seja um prédio, uma lona, um teatro, uma sala. O *Palhaço de Rua* não está procurando um lugar, ele está em seu lugar, na rua. Os trajetos nômades seguem “pistas e percursos”, diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Este é o seu modo de ter casa, de realizar o seu trabalho e de construir a sua família. (SILVA, 1996, p.44)

Alguns pontos precisam ser discutidos acerca da conceituação de nomadismo, particularmente no que se refere ao nomadismo circense. O primeiro diz respeito à identidade entre os termos “nômade” e “errantes”. Os nômades não podem ser considerados como “errantes” – que vagueiam – ou como “andarilhos” – que não tem objetivo no seu deslocamento. O segundo trata da forma como

grupos nômades definem seu espaço ou seus trajetos. Nenhum grupo nômade, sejam circenses, ciganos, árabes do deserto ou outros, distribui homens e animais em um “espaço aberto definido”. Os trajetos nômades seguem “pistas e percursos” diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Mesmo que o nômade tenha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. (SILVA, 1996, pg.43)

Nessa pesquisa buscarei um enfoque nesse espetáculo que seguiu se desenvolvendo nas ruas e, por vezes, traz muita similaridade com a dramaturgia circense como, por exemplo, quando pensamos em “números” ao invés de “cenas”. Apesar de existir uma grande aproximação com o Circo de Lona, este não fará parte desta pesquisa, pois creio que distanciaria algumas reflexões que buscarei com relação ao espaço aberto. Além disso, afastaria da experiência que consigo relatar, já que não tenho uma vivência de artista de circo de lona. Dessa forma, os escritos sobre o *Teatro de Rua*¹² trarão reflexões para o local que a pesquisa pretende se aprofundar. Reflexões tais que podem contribuir para os demais espaços cênicos.

Teatro que nasce como teatro e se organiza pelas ruas. Experiência que se abre para o risco do imprevisto e do desconhecido, que tem algo a dizer para um público que o é não por necessidades pretextuais e que se pode certamente procurar satisfazer sem se alvitrar. O teatro de rua não como uma transferência para o exterior dos modos e das pessoas do teatro, e sim como uma diferente situação do teatro. (CRUCIANI, FALLETTI, 1999, p.20)

É curioso, como a reflexão de que o teatro feito dentro de uma sala seria o lugar correto da atuação. Talvez a pergunta não seja “por que na rua?”, mas sim “por que não na rua?”.

Dessa maneira, como citei anteriormente, existem algumas obras que refletiram a partir do espaço público, pensando no teatro de rua. Vejo que foram essas reflexões que me auxiliaram a pensar que existe um *Circo de Rua* que pode se servir dessa mesma reflexão. Uma dessas possibilidades é a obra de Jussara Trindade Moreira *A Contemporaneidade no Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano* que apresenta questões em

¹² Utilizarei a grafia dessa maneira, pelo mesmo motivo do Palhaço de Rua.

diálogo com o *Teatro de Rua* que elucidam o espaço que o *Palhaço de Rua* ocupa nessa pesquisa.

As questões relativas ao espaço teatral que mais interessam, aqui, são aquelas diretamente ligadas ao espaço aberto da rua – campo de investigação que apenas há alguns anos vem recebendo um tratamento teórico consistente por parte de estudiosos brasileiros (KOSOVSKI, 2001; CARDOSO, 2005; LIMA 2006) e também mais específico, por pesquisadores que são também teatristas de rua (CARNEIRO, 1998; TELLES, 2005; CARREIRA, 2007). (MOREIRA, 2014, p.131)

O espetáculo de *Palhaço de Rua* impõe um questionamento sobre o uso do espaço público para apresentações artísticas, e tem a palhaçada como sua principal linguagem. Ocupar a rua com risos, rodas e pessoas. Porém, como foi dito anteriormente, esse espaço tão pouco é novo na história das artes das cenas. Acredito que foram essas pistas de diversas reflexões teatrais que me foram ofertadas durante a graduação, que cultivaram em mim esse pensamento de que existe na rua uma possibilidade tal somente proporcionada por esse espaço. Assim sendo, apresentarei durante a pesquisa, algumas reflexões e citações de teatrólogos que, por vezes, não definiram a rua como seu local de apresentação, mas que enxergaram nesse espaço sua potência cênica e criativa. Vakhtângov, que foi um importante diretor teatral russo do séc XIX, onde sabemos ter sido um dos locais em que o teatro encontrou sua renovação nesse século, é um desses primeiros exemplos:

O que Vakhtângov admirava nos atores da comédia italiana era o fato deles se portarem como homens absolutamente iguais aos espectadores, separados somente por uma corda estendida em uma praça. De acordo com Vakhtângov, o maior dos milagres da arte se sucedia diante dos olhos: a transformação do homem em artista. (GOMES, 2008, p.80)

Dito isso, faz-se importante a apresentação de alguns pontos que foram fundamentais no desenvolvimento dessa ocupação do espaço público. A rua, por habitar tanta diversidade, também carrega perigos e desafios. Pretendo apresentar a seguir, algumas fases desse enfrentamento que foram fundamentais para a construção do meu palhaço, que se coloca no meio da praça para fazer uma apresentação artística.



*Imagem 1. Cartaz do projeto Poesia 2.0,
com a frase do poeta
Luiz Alberto Guarnier Silva*

Amor? A rua é um jogo é ferro, fogo, romance
 Não faça, do chão não passa
 Meu parça, inimigo é de graça
 Vai veno, malandros que amam e sofrem
 Por isso memo deixei meu coração em off
 Sem rede, eu tô por nós, pelas verde
 A sós nesse inverno
 [...]

Só que na rua valem mais os reais
 Nos dois sentidos
Rashid e Mano Brown . Ruaterapia

A rua é a civilização da estrada.
 Onde morre o grande caminho começa a rua,
 e, por isso, ela está para a grande cidade
 como a estrada está para o mundo.
João do Rio – A Alma Encantadora das Ruas

3.5. Saída de Rua

A *Saída de Rua* é um termo utilizado quando um palhaço faz interações em algum espaço público. Geralmente, em locais que tenham pessoas em circulação ou possibilidade de interação de alguma natureza. Esse experimento não carrega a necessidade de juntar um público ou de apresentar uma cena. Esse foi um ensinamento dado pelo Ricardo Pucetti, integrante do grupo de pesquisa LUME – UNICAMP, em sua oficina “O Sentido Cômico do Corpo” (2010). Além de um local de encontro com o público, eu também percebia na rua um local de possível sustento econômico, visto que já havia ganho dinheiro e me mantido com os malabares. Pucetti foi iniciado na arte do palhaço por Luís Otávio Burnier, que sistematizou alguns pontos sobre a *Saída de Rua*, e colocou essa experiência no espaço público como uma das partes integrantes para a formação do palhaço. Então, essa *Saída de Rua* tem mais uma característica de intervenção nos “espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas” (BURNIER, 2009, p.231)

Na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma *saída* é realizada em *duplas* (um augusto e um branco) e trabalha, sobretudo, a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e os diversos estímulos desse ambiente e com o parceiro. (BURNIER, 2009, p.231)

Como, na maioria das vezes, fazia a *Saída de Rua* sozinho, por vezes saía com um objeto de casa, assim teria algumas ações para fazer na feira-

livre, onde brincava e treinava o palhaço aos domingos de manhã. Como o exemplo de uma vassoura: varrer o chão ou mesmo “transformar” a vassoura em outros objetos como um microfone, uma bandeira, um estandarte, uma guitarra, um obstáculo para ser pulado. Portanto o objeto auxiliava para criar alguns jogos cênicos. Além disso, conseguia me retroalimentar desse jogo. E seguia alguns princípios apresentados na oficina, que Burnier cita também em seu livro *A Arte de Ator*, como algumas instruções para fazer essa *Saída de Rua*: “a) Explorar o espaço físico e os objetos na rua. b) Relação com as pessoas – determinar situações: fazer compras na feira, passear na praça, andar de ônibus etc.,” (BURNIER, 2009, p.215)

Nesse momento volto no tempo para falar sobre a graduação, no terceiro ano, quando eu tinha um compromisso comigo mesmo: aos domingos ir à feira livre da Rua Rio de Janeiro, em Londrina (PR), de palhaço. (Relatório da primeira Saída de Rua, em anexo).

Chegando, encontrará uma realidade que não lhe espera e não lhe faz sentir-se necessária. Aqui, não é a ação do ator que é necessária, mas a ação do homem. É o momento da solidão – não pode conquistar, perturbar: é estrangeira e se sentirá estrangeira. Deve novamente encontrar o motivo de sua presença nos olhos, nos gestos, nas reações dos demais. Como fazer chegar sua necessidade à necessidade dos demais se não são as do planeta Teatro? No fundo, você sabe: só destruindo-se, queimando-se, quebrando-se com uma violência que aqui cada homem padece. Irá sozinha a Sarule, com seu figurino, sua máscara e seu tambor; não para conquista-los, mas para ser tomada, converter-se na imagem, em sua memória, do homem que se fez ator para buscar-se a si mesmo ao se confrontar com os demais. (BARBA, 1991, p.108)



Imagem 2. Saída de Rua no Calçadão de Londrina . Centro . com Gerson Bernardes
Centro de Londrina. 2010. (Arquivo Pessoal)

Existem diversas potências nessa experiência da *Saída de Rua*, citarei dois grandes potenciais que percebo. O primeiro é o exercício da coragem de sair vestido de palhaço desde a própria casa. O segundo é notar o que a figura do palhaço gera nas pessoas, em um ambiente que a princípio é hostil. É possível perceber que nesse momento, mais do que “fazer muitas coisas” na rua, é também um momento de escuta. Ir para rua para saber qual a resposta do público para essa iniciativa artística: um *Palhaço de Rua*.

O contexto da rua coloca a pessoa artista em contato com outras reflexões quanto a modos de abordagem, pois ela está vulnerável, de certa forma, no ambiente público. O estudo minucioso de uma figura específica, com lógica psíquica de ação e comportamento corporal elaborado, articulado a uma estrutura cênica precisa ou imprecisa (espetáculo com direção e marcações de cenas definidas ou experimentos pautados em improvisações, sem estrutura marcada) é o que ampara a pessoa artista no contexto da rua. O ambiente e o acaso são a vida que já pulsa no lugar onde o teatro quer acontecer. Uma partitura de ações, por mais bem elaborada que seja, tem o desafio do encontro. (COSTA, 2020, p.46)

Nessa época de Saídas de Ruas, talvez eu não me atentasse tanto que o público era a minha resposta para a pergunta: esse palhaço que eu busco faz sentido? Ou melhor, eu gero graça? Ou mesmo risos? Era a vivência de uma percepção, onde o “componente decisivo do teatro: seu indispensável parceiro criativo: o público.” (BERTHOLD, 2006, p.11) me mostrava que era mais sobre escutar, do que sobre fazer.

A viagem da escuta é, portanto, a experiência do risco, do perigo e travessia: não temos como antecipar os rumos da viagem que se abre quando o outro começa a se abrir. Poderíamos chamar de “desencontro” a nau que nos transporta nessa jornada rumo ao desconhecido, e de “cuidado” a força que nos encoraja a embarcar e a suportar as incertezas da viagem. (DUNKER, 2019, p.130)

Percebo que isso é um valor que carrego comigo e me ajudou no processo. Estou dizendo que podem haver experiências onde o artista não se coloca em escuta no espaço público, ao longo da pesquisa entendi esse valor que carrego comigo, e por isso declaro sua importância no meu processo artístico.

Era sobre me colocar na rua e abrir um caminho para que a resposta viesse, e para que essa resposta me afetasse. Essa resposta ia forjando o palhaço, na própria rua. Esse espaço de abrir-se para a resposta é já, como apontado acima por Dunker, uma “experiência do risco”. No sentido que existe

essa imprevisibilidade do que a outra pessoa poderá escolher em seu repertório, mais ainda, o que um palhaço na rua gera como resposta imediata nessa pessoa. Existem pessoas que tem medo de palhaço, outras pessoas não veem com bons olhos uma intervenção artística na rua, outras pessoas se afastam por medo da violência; ainda assim, também existem as respostas de pessoas que autorizam uma aproximação, brincam, estimulam, demonstram felicidade e oferecem energia para que a intervenção artística siga em frente com mais força. Enfim, são incontáveis possibilidades. Porém, qualquer que seja a reação, só será demonstrada no exato momento que a resposta vier. Então, essa resposta precisa ser levada em consideração, e a escuta precisa ser praticada a cada novo encontro.

Não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a falar com eles. Somente quem escuta pacientemente e criticamente o outro, fala com ele, mesmo que, em certas condições, precise falar a ele. O que jamais faz quem aprende a escutar para poder falar com é falar impositivamente. (FREIRE, 2020, p.111)

Aqui proponho uma breve reflexão sobre a expressão de “imposição” da presença. Por vezes presenciei artistas que impõe sua presença, o que pode ser efetivo em alguma medida, mas vale lembrar que o espaço público prevê uma liberdade que também estamos desfrutando, e limitar a liberdade da pessoa de não querer participar, ou brincar, com o palhaço que está na rua, é também questionar a nossa própria liberdade de estar ali.

Em 2012, tive mais uma experiência com a *Saída de Rua*. Quando vivenciei uma residência artística na Escola de Palhaços de Barcelona, onde estive durante um mês. As aulas eram em tempo integral, com um dia de folga por semana. Então, uma das primeiras experiências com público externo a escola, foi justamente uma *Saída de Rua*, aonde íamos com todo o grupo para um local de passeio, próximo ao museu do Salvador Dali. Nessa ocasião, recebemos algumas instruções diferentes: a primeira instrução era que não fizéssemos “nada”, tínhamos apenas que andar pelas ruas, e notar o que nossos figurinos espalhafatosos causavam nas pessoas. Depois disso colocávamos o nariz vermelho, e tínhamos como tarefa perceber o que isso gerava nas pessoas. Um pouco que os professores da escola pediam era para que não respondêssemos para as pessoas o que estávamos fazendo ali. A

princípio não era para falarmos, era para atuarmos em silêncio, e os professores diziam que quando alguém viesse perguntar o que se estava fazendo ali, era uma tentativa de controle. Segundo os professores, “uma tentativa de trazer de volta para o mundo real”.

Falo sobre essa permissão que as pessoas vão dando para que o jogo aconteça, para que a brincadeira possa acontecer, e deixo um importante relato sobre isso. Eu nunca fui expulso pelas pessoas que habitavam esses lugares, por exemplo. Nem pelas que estavam ali comprando, nem pelos feirantes, e isso se deve ao fato de notarem que eu não estava ali para interferir, ou para tomar conta da feira. Estava ali trabalhando e forjando ser um *Palhaço de Rua*. Além disso, habitar a feira com arte também é algo muito antigo, já que são locais que aglutinam as nossas necessidades por comida, junto com as nossas necessidades de construções de subjetividades coletivas, através da arte, há muitos séculos.

A experiência da abertura como experiência fundante do ser inacabado que terminou por se saber inacabado. Seria impossível saber-se inacabado e não se abrir ao mundo e aos outros à procura de explicação, de respostas a múltiplas perguntas. O fechamento ao mundo e aos outros se torna transgressão ao impulso natural da incompletude. O sujeito que se abre ao mundo e aos outros inaugura com seu gesto a relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história. (FREIRE, 2020, p. 133)

As “Feiras” têm longa história que é atrelada, inclusive, a história do circo. “No Brasil, *foire* e *fête* ¹³ repercutem nos parques de diversões, nos pequenos circos, nas quermesses, nas feiras de artesanato e nas feiras livres (onde eventualmente há barracas de comidas, artistas, jogos)”. (SILVA, 2018, p.39)

Forain, por sua vez, são os donos dos pequenos ou grandes negócios que se realizam na *foire* e na *fête*, assim como seus trabalhadores. Eles podem ser proprietários ou funcionários de um parque de diversões, de um teatro ambulante, de um pequeno carrossel. [...] O cavalo, importante meio de transporte até meados do século XIX, passou a ser representado no carrossel. (SILVA, 2018, p.34)

¹³ A principal diferença entre a *foire* e a *fête foraine*, ambas diversões, é que a primeira tem o comércio como seu grande objetivo. A presença dos saltimbanco diferencia a *foire do marché*, que por sua vez está mais próxima da maioria das feiras-livres brasileiras. (havendo exceções, uma vez que muitas das feiras contam com a presença de artistas). (SILVA, 2018, p. 34)

As *Saídas de Rua* preencheram as manhãs dos meus domingos do ano de 2010. Hoje percebo que essa atitude carregava sua principal importância no âmbito de ir para a rua, mais do que sobre fazer algo de alta qualidade artística. Era sobre abrir mão de sair no sábado à noite, para estar bem no domingo de manhã, para ir de palhaço na feira. “*Destruindo-se, queimando-se, quebrando-se*”, como disse Barba. Era sobre colocar o palhaço na rua. E ao colocar o palhaço na rua, perceber a disposição das pessoas para o jogo que eu propunha ali no espaço público.

A rua, como espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal. No espaço aberto e em comunidade, o homem urbano se sente mais capaz de atuar. Este é um comportamento que facilita que na rua exista predisposição para o jogo e a participação. (CARREIRA, 2007, p. 38)

Percebia mesmo uma disponibilidade dos transeuntes para as minhas intervenções. Por vezes as pessoas me pagavam pastéis na feira e, para além das pessoas pensarem que eu estava com fome¹⁴, eu notava uma questão de agradecimento por eu estar ali. Algumas pessoas já sinalizavam para mim que aquilo era um trabalho importante a ser feito. Depois dessas experiências passei a prestar mais atenção, enquanto espectador da arte, em como um artista de rua podia alterar positivamente meu dia. Eu, enquanto cidadão apressado pela rua, de repente sou resgatado por uma melodia que sai de um instrumento, pelo som de uma risada de alguém que ri de algo que eu ainda não vi. O *Palhaço de Rua*, o palhaço na feira, existe nesse mundo que habitamos há muitos anos, muitos séculos. “Pode-se supor o esforço orgânico do cômico dell’arte, improvisando exuberantemente ao oferecer sua mercadoria na praça. O cômico, nas ruas, era mercadoria e mercador ao mesmo tempo, vendendo a si mesmo no espírito do tempo.” (VENEZIANO, 2002, p.210)

O Teatro de Feira é eterno. Mesmo se seus princípios foram temporariamente banidos da esfera do teatro, sabemos que estão solidamente inscritos nos textos manuscritos dos verdadeiros escritores de teatro. Molière, o maior autor cômico francês, e ao mesmo tempo *grand divertisseur* do Rei-Sol, representou em suas

¹⁴ Os clowns, assim como os jograis e os cômicos *dell’Arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder (FO, 1999, p.305)

comédias balés que tinha visto quando criança no Teatro de Feira de Gaultier-Garguille. [...] Na feira de Saint-Germain, Molière viu como as farsas populares eram representadas alegremente sob um teto de lona, como os acrobatas rodopiavam ao som dos tambores e dos guizos, como o charlatão andarilho, o prestidigitador e o curandeiro todo-poderoso atraíam a curiosidade de uma multidão. Molière aprendeu com os atores ambulantes das trupes italianas. Foi com elas, assistindo às comédias de Pietro Aretino, que encontrou a personagem Tartufo, como das bufonarias italianas e retirou o tipo Sganarello. (THAIS, 2009, p. 340-341)

De forma alguma pretendo dizer que sou inspiração para Molière. Porém quero ressaltar que existem diversas citações, de diversos autores, sobre a potência cênica que é possível encontrar na rua. Além disso, como foi dito acima, os artistas eram uma das atrações das feiras, tão importantes quanto os comerciantes que vendiam comidas. Algumas referências do teatro trazem determinadas reflexões acerca da cultura popular que habita a rua, isso me faz crer que ir para a rua coloca o artista em um local de aprendizado e vivência, e influi em seu fazer artístico a partir do público que encontra. O contato com o público espontâneo da rua traz diversos estímulos para que inúmeras experiências aconteçam. “Este aspecto que nasce entre as inovações resgatadas da tradição teatral popular aproxima-se de diversas poéticas cênicas contemporâneas ao propor que todos os envolvidos participem ativamente da criação da encenação”. (GOMES, 2017, p. 54)

No início dos anos setenta, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como “teatros.” Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais. Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados (BROOK, 2000, p.05)

Peter Brook coloca a importância da experiência no ato de ir para a rua, e aqui entendemos a rua como diversos outros locais “abertos”. Ouso dizer que essas experimentações na rua possuem uma liberdade artística, e ainda revelam ao artista da cena a resposta do público ao ver uma manifestação artística tão imprevisível. Existe a possibilidade de se imaginar o que será feito, e até vislumbrar qual será a resposta do público, porém essa resposta só vira no momento preciso em que a “pergunta” é feita. Encontrar as pessoas na rua

traz uma dinâmica da própria vida. “A plateia é o fator que torna o evento vivo.” (BROOK, 2016, p.39)

Então é possível acreditar que o meu encontro com a rua, nessa altura, era para que o palhaço vivesse, ou para que nascesse. Afinal, o *Palhaço de Rua* tem que nascer na própria rua. Talvez não seja um nascimento, mas um descobrir-se, um forjar-se. Talvez um anunciante de porta de loja descubra-se palhaço quando brinca com os clientes que tenta atrair para dentro da loja. Essa função também flerta com a história do circo, que fazia desfiles nas cidades, flerta com os artistas das feiras, que tentavam atrair o público para suas barracas, flerta com a arte vista como um ofício.

Diferentemente da concepção individualizada do ator virtuoso que detém o domínio técnico da representação cênica, as práticas teatrais do teatro de rua encontram-se profundamente ancoradas na noção de subjetividade, tal como proposta pelo filósofo francês [Michel Foucault]. A horizontalidade das relações interpessoais, decorrente do treinamento realizado diretamente na rua e aberto a todo tipo de intervenção, tem uma consequência essencial do ponto de vista da produção coletiva de subjetividade: o exercício constante com um público participativo, porém transitório, torna-se, por assim dizer, parte natural das atividades cênicas, levando os integrantes das oficinas a compartilharem permanentemente suas experiências artísticas e reflexões com um *outro* totalmente exterior ao grupo de trabalho e, na maior parte das vezes, desconhecedor dos códigos representacionais. (TURLE & TRINDADE, 2016, p. 113)

Recordo-me que nessa época, minha escolha pela rua não foi instintiva. Tive o primeiro passo com os artistas do ABC, fazendo farol. Depois tive uma vivência com o teatro de rua. Na graduação tive um contato que os livros me proporcionaram, e também as oficinas e encontros com os profissionais das artes, que eu tanto desejava me tornar um dia. Além de assistir a muitos espetáculos que iam para Londrina, em função do Festival Internacional de Teatro de Londrina, o FILO, por exemplo.

Esses ensinamentos foram guias. Compartilho um deles a seguir, que encontrei na obra *O Elogio da Bobagem*, de Alice Viveiros de Castro, que traz alguns relatos de palhaços contemporâneos que falam sobre seus processos de criação. No trecho em que apresenta o ator Luiz Carlos Vasconcelos, fundador tanto da Escola Piolin (1977) em João Pessoa, na Paraíba, como da Intrépida Trupe (1986) no Rio de Janeiro, o ator relata que foram as ruas que trouxeram à tona o Palhaço Xuxu:

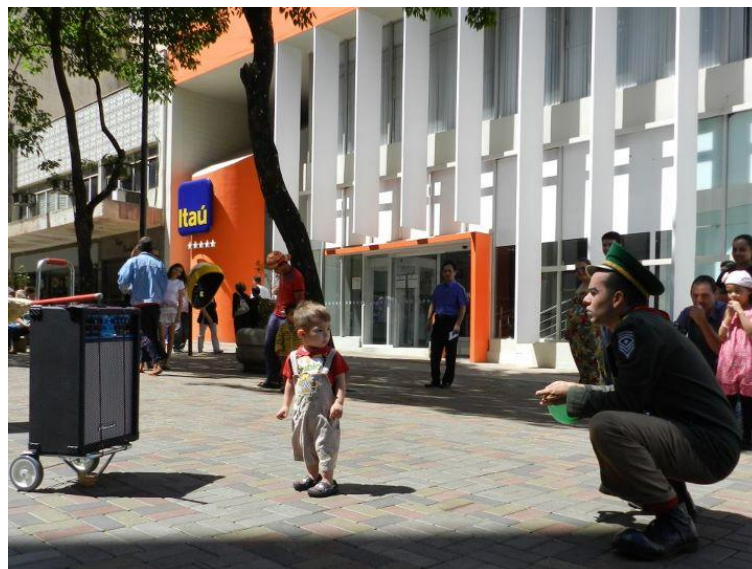
“Eu gritei: “Oi, que cheguei eu!”, brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo, e eu a gritar: “Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!” De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram erros e desacertos, se acertei em correr pra cima, erreí quando entrei aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. Depois, devagarzinho, as pessoas foram reaparecendo, e assim foram quatro anos, todo sábado, às três da tarde, a passear cercado de meninos, a cantar e a descobrir, a inventar. Ao invés de ensaiar numa sala como todo mundo, para construir um palhaço, eu fui violentado na rua dessa forma.” (CASTRO, 2005, p. 212-213)

Luiz Carlos apresenta esse relato importante para a compreensão do conceito que estamos desenvolvendo nessa pesquisa sobre a *Saída de Rua*, mostra aqui que quem faz a medida é o próprio palhaço. Os olhos estão abertos para além da brincadeira da atuação e precisam registrar o modo como as pessoas recebem a proposta do palhaço. Se as pessoas reagiram fugindo e a intenção era atraí-las, significa que é necessário mudar a abordagem. Esse relato nos apresenta também a necessidade de arriscar-se, para saber que é fundamental equalizar essa energia. Ainda mais no Brasil, cuja violência é uma das características da rua, o *Palhaço de Rua* precisa trazer também uma segurança para a relação que desenvolve com as pessoas, é necessário criar confiança. Talvez seja a primeira coisa que é preciso fazer: gerar confiança. Aí, depois, vem a parte do jogo, de fazer rir, da graça. E não que isso seja tão simples assim, afinal como geramos confiança com alguém desconhecido?

“Um palhaço de certa forma agressivo, suficientemente agressivo para estar na rua e trabalhar para todo tipo de gente, porque na rua pode haver um advogado, um ladrão, um menino, um psicótico. Meu palhaço é comprometido socialmente, porque eu sou uma pessoa comprometida socialmente” (CHACOVACHI, 2001, p. 21)

Essa pesquisa me leva a intuir que esse momento da *Saída de Rua*, pode ser o momento onde é possível iniciar o desenvolvimento do Rei e da Rainha, segundo a metáfora que Chacovachi apresenta através do Jogo de Xadrez. Que diz respeito ao “palhaço que você é”, segundo Chacovachi. Mais a frente, abordarei com mais detalhes esses aspectos.

Imagem 3. Saída de Rua
Centro de Londrina. (PR)
2011



Para contextualizar brevemente, essa foto foi tirada em 2011, em Londrina (PR), e eu nunca imaginaria que estaríamos nessa situação que o Brasil se encontra hoje. Temos militares no alto escalão da política nacional. Um presidente altamente repressor. Em 2011 eu saía vestido de “General-Palhaço” por muitas e muitas vezes nas ruas de Londrina. Esse contexto mudou muito. Como falei acima, o humor é dinâmico, assim como a rua, assim como a vida. Não sei se conseguiria repetir essa experimentação nas ruas de Londrina, nos dias de hoje. Talvez a intolerância não permitisse passar um Palhaço que questiona toda essa estrutura de poder que estamos inseridos. Os tempos são outros. Mas sempre vale arriscar e descobrir os limites que estão inseridos, sempre cuidando da nossa própria integridade.

A trapezista do circo. Antonio Bivar

Era lindo mas eu morria de medo. Tinha medo de tudo quase, cinema, parque de diversão, de circo, ciganos, aquela gente encantada que chegava e seguia. Era disso que eu tinha medo, do que não ficava para sempre.

3.6. Ensaio de Rua

Em 2011 havia decidido montar um espetáculo solo na rua e, portanto, passei o ano experimentando essa possibilidade. Mesclava a *Saída de Rua* com o *Ensaio de Rua*¹⁵, isto é, pequenas rodas¹⁶ de apresentação.

Esse termo se distancia do que poderíamos pensar como *Ensaio Aberto*, já que não é necessário esperar o espetáculo atingir certo grau de forma ou conteúdo, o *Ensaio de Rua*, pode abranger qualquer momento do processo criativo.

Fazia cenas curtas com o intuito de que as pessoas parassem para ver. Objetivo um pouco diferente do estágio anterior. Aqui é aberta a primeira possibilidade de fracasso real em uma intervenção de rua, isto é, quando você convida as pessoas para te assistirem, já que as pessoas podem optar por não aderirem ao seu convite. Vale ressaltar que durante o ano de 2011 eu também seguia fazendo *Saídas de Rua*. Já que nem sempre me sobrava coragem e disposição pra encarar o desafio de “segurar” a apresentação de pequenas cenas.

Descobri a possibilidade de um *Ensaio de Rua* em um dia em que estava com minha vontade física, mental e criativa para ensaiar e as salas de ensaio da Universidade estavam todas ocupadas. Peguei minhas coisas (um

¹⁵ Estou criando este termo inspirado no termo *Saída de Rua*.

¹⁶ Utilizo o termo “roda” já que é o formato de apresentação que geralmente a rua propicia. Existe uma delimitação que tende a ser circular, na maior parte das vezes. Também coloca a questão que a rua não tem um fundo, como o palco italiano, que impede que as pessoas assistam a apresentação como se estivessem olhando pelo “lado errado”. E na rua, incrivelmente, sempre existe um público que escolhe lugares inusitados para assistir.

banco, dois mancebos e uma fita crepe) e fui ensaiar no mesmo calçadão no qual fazia as *Saídas de Rua*, no final de semana, já que a feira livre não acontecia durante a semana, no período da tarde.

Apesar de ter tido a ideia de um *Ensaio de Rua*, para mim era sabido que isso era uma prática já conhecida ou praticada em algum lugar. Talvez pelo contato que tive com grupos de Teatro de Rua¹⁷, somado às experiências com os Encontros de Circo e com o Encontro de Malabares¹⁸, que geralmente acontecem em espaços públicos. Pensei que poderia ensaiar no mesmo lugar que fazia *Saídas de Rua* e experimentações no final de semana.

No princípio, quando você mal começou a ir pra rua, se passa o mesmo: não pode começar a se perguntar o que vai pensar a senhora da padaria que vai te ver na praça vestido assim, ou se está bom ou não fazer uma piada carregada de crueldade com uma criança. Não: deve se permitir, tem que sair, mandar-se para praça e começar. (CHACOVACHI, 2019, p. 47)

Mais tarde, quando já havia encerrado a graduação, me tornei um Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua e nessa época a Rede se reunia duas vezes por ano. E em um dos encontros presenciais da Rede, tive contato com a ideia de *Ensaio de Rua* muito mais avançada do que eu tinha acessado intuitivamente. Amir Haddad, diretor teatral do grupo *Tá Na Rua (RJ)*, defendia a possibilidade de uma “Sede Pública” para um grupo de teatro. O que significa que o grupo expande a possibilidade de utilização da praça para espaço que comporte suas reuniões, ensaios e todas as demais atividades necessárias, para além da apresentação.

Vários grupos dessa rede¹⁹ (que ainda não possuíam uma sede ou que adotavam ainda um esquema doméstico, trabalhando em suas

¹⁷ Em 2007 trabalhei como contrarregista do grupo Tablado de Arruar, em São Paulo. Em Londrina trabalhei com grupos de circo e teatro de rua que utilizavam o espaço público para apresentações e intervenções, como; Centro Londrinense de Arte Circense, Plantão Sorriso, Teatro de Garagem, Movimento dos Artistas de Rua de Londrina, entre outros.

¹⁸ Os Encontros de Malabares acontecem até hoje em alguns lugares. Em 2006 eu e mais dois amigos aspirávamos ser malabaristas e iniciamos um encontro em Santo André, inspirado em um Encontro de Malabares muito conhecido que acontecia em São Bernardo, mas na época estava em recesso. Basicamente são encontros semanais onde malabaristas e circenses se encontram para treinar, trocar ideias, dividir saberes. A autogestão do encontro, assim como da organização do evento, é algo peculiar desse tipo de encontro.

¹⁹ RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua. Em 2007 é criada, em Salvador, a Rede Brasileira de Teatro de Rua – um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo, cuja missão precípua é lutar por políticas públicas de cultura com investimento direto do estado em todas as instâncias: municípios, estados e união. (TURLE & TRINDADE, 2010, p. 21)

próprias residências) viram, aí, uma possibilidade concreta de construir, ainda que provisoriamente, o seu próprio espaço de criação artística e, ao mesmo tempo, conquistar um novo tipo de relação com a comunidade do entorno. Outros, já sediados em espaços estáveis, perceberam que a adoção de uma “sede pública” lhes traria a oportunidade de desenvolver habilidades técnicas e artísticas diretamente em contato com o público. (MOREIRA, 2014, p.155)

Os *Ensaaios de Rua* me permitiram experimentar diversas possibilidades a partir desse contato com o público. Então meu trabalho de montagem do espetáculo²⁰ começou a se organizar da seguinte maneira: quando estava ensaiando em sala, costumava me alongar e treinar algumas técnicas que eram necessárias para a cena, como por exemplo, a manipulação de um banco de madeira, tocar a música de abertura no saxofone. Era necessário que algumas “técnicas” estivessem resolvidas, porque as pessoas precisam enxergar também o artista que se propõe a tocar, e toca. Na hora, é importante que saia bem. Até porque, se o palhaço gasta toda sua concentração para tocar a música, possivelmente não vai conseguir estar atento aos acontecimentos externos. E também existe o ponto de que quando as pessoas te veem executando uma técnica com destreza, percebem ali um artista e tendem a se interessar. Então busquei desenvolver essas habilidades. Era um processo solitário, mas que eu já havia tido contato com o treino dos malabares, ou os estudos musicais. Depois disso, ia para a rua e encontrava o outro jogador, o público. Então percebi que não havia como “treinar” ou “ensaiar” esse jogo com o público e que, portanto, esse jogo da rua precisava ser aprendido na própria rua. Era um ensaio, porém como sempre havia público, em certo sentido, também estava sempre valendo, era também uma apresentação.

Acredito existir aqui uma distância entre o pensamento que proponho e as muitas reflexões acerca do “clown”. Tento aqui falar sobre um ponto que me é perguntado com frequência, uma dúvida: se todo o material que o palhaço irá trabalhar tem que ser espontâneo e criado na hora, no momento do contato

²⁰ Apesar de haver certa resistência na academia com esse termo para um trabalho de conclusão de curso de graduação, eu usava esse termo. Na rua, quando estava chamando as pessoas para verem “o espetáculo” eu tinha que usar palavras que as pessoas conseguissem ter acesso a informação que eu queria passar. Ou seja, não usava “espetáculo” por acreditar que meu trabalho estivesse pronto, ou que havia feito algo espetacular, era uma questão de comunicação com pessoas que não estavam inseridas nos estudos das artes cênicas como eu estava, era uma comunicação popular.

com o público. Eu não acredito nesse método como forma de trabalho, isso pode funcionar em uma situação de aprendizado, durante uma oficina. Já que tem pouco sentido você expor na oficina algo que já sabe que funciona, ali é um espaço de total experimentação. Porém essas reflexões tomaram proporções que chegam ao ponto de eliminar qualquer tipo de cena ou piada que não tenha sido pensada brevemente. “O clown não tem de se preocupar em fazer nada, muito menos ser engraçado. Ele entra sem saber o que vai acontecer entre ele e o público e é neste encontro que o clown vai existir plenamente.” (FERRACINI, 1998, p.146). Acredito que existe um espaço de abertura em vários pontos, nesse mesmo texto, Renato Ferracini afirma que:

Toda vez que o clown vai fazer uma apresentação, um ensaio, sempre deve imaginar que é sua primeira vez. É uma espécie de condicionamento mental. Mesmo que seja um espetáculo pronto já há cinco anos, no momento da re-apresentação tem de ser como a primeira vez. Isso dá a abertura para o clown experimentar detalhes novos, mesmo que dentro da mesma estrutura, preenchendo de vida o espetáculo. Sem esta preocupação corre-se o risco de o espetáculo ficar mecânico. Se numa performance você tem em determinado momento uma ação que faz parte da estrutura, que sempre deve acontecer: pegar uma bola e dar para alguém da plateia, por exemplo. A ação é codificada, mas tem de se tomar o cuidado de não codificar a reação. (FERRACINI, 1998, 154-155)

O desenvolvimento dessa reflexão, já aproxima mais do que desenvolvo nessa pesquisa, já que é possível imaginar a dificuldade de conseguir trabalhar sempre com um material novo. Eu não conheço ninguém que trabalhe assim, seria muito desgastante, mas é necessário fazer com um frescor, uma energia, para que o público acompanhe o desenrolar das ações como se estivessem acontecendo pela primeira vez ali, e que as respostas em cena, sejam de acordo com as interferências da plateia. Mas é importante ter um material, suas cenas, piadas, seu roteiro de trabalho.

Essa relação na rua exige um desenvolvimento de autopercepção e de como é a resposta das pessoas para a proposta artística apresentada. Então, quando o jogo proposto acontece, a sua continuidade é determinada pela resposta do público. A dinâmica da rua é determinada pelo público que a habita de diversas maneiras e com diversas visões de mundo diferentes. A partir disso é necessário que o *Palhaço de Rua* tenha cuidado com a integridade física, que volte vivo para sua casa. E sempre ter cuidado também com as outras pessoas, ou seja, não colocar alguém em risco real. Também é necessário lidar

com a vergonha de ser visto fazendo algo que eventualmente não funcione artisticamente. É necessário arriscar-se, colocar-se em risco, mais a frente nesse trabalho falarei mais sobre o risco. Tudo isso está sempre presente. É possível que a própria pluralidade de estímulos que a rua propicia gere uma vasta gama de atenções necessárias para o palhaço. Desenvolvi um aprimoramento das minhas competências para o jogo teatral na rua, pois “o contato mais constante com um espaço público, polifônico e heterogêneo exigia uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento.” (TRINDADE, 2014, p.154). Ou seja, a própria rua ia moldando ou até mesmo forjando algumas respostas e atitudes que tinha em cena.

O espaço shakespereano é uma arquitetura, a praça medieval ou teatro grego produziram uma forma de espetáculo, produziram também uma dramaturgia ligada a essa arquitetura. No momento que nós não trabalhamos no teatro, trabalhamos nas ruas, desenvolvendo ideias de sede pública, ou o lugar em que você possa vir trabalhar com regularidade, será que esse lugar não acaba determinando uma maneira de você criar a sua dramaturgia? Se você ficar muito tempo em uma praça, você acaba fazendo isso. Eu não tenho a menor intenção, por exemplo, de ficar muito tempo numa praça, a gente tem essa ideia de sede pública, mas não como prisão, como um espaço de livre manifestação, onde as coisas possam acontecer. (HADDAD, 2013, p.64)

O calçadão de Londrina é um local de compras comerciais no centro da cidade. E mesmo o calçadão, sendo para pedestres, tem uma espécie de rua atravessando os cinco quarteirões que compõe o calçadão. Um dos acontecimentos que comecei a passar durante a apresentação, era o fato de que passavam carros, justamente onde o público havia se organizado em pé para assistir a apresentação. Uma espécie de trânsito local, que envolvia carros de pessoas, de polícia e carros fortes que transportam grandes quantidades de dinheiro.

Assim que percebia a presença do carro, sabia que eu precisaria pedir para as pessoas se afastarem, e claro, com um apito que eu carregava, era mais fácil me transformar em um guarda de trânsito. Então tinha essa piada quando aparecia um carro. Afastava as pessoas, com calma, as pessoas do carro agradeciam e o próprio público percebia o zelo que o Palhaço de Rua, que estava ali, tinha com eles. Incrivelmente, isso não dispersava o público.

Assim que o carro passava, as pessoas voltavam a fechar a roda. Assim fui criando brincadeiras e piadas para essa situação

Uma das piadas que eu sempre fazia, era de pedir um dinheiro para o carro que passava. Obviamente os carros não me davam, ao perceberem que estavam “fazendo parte” da apresentação, demonstravam simpatia e retribuía com um aceno, uma buzinação, ou algo que me ajudava na cena. A brincadeira de pedir um dinheiro era potencializada quando tínhamos um carro de polícia, pela ousadia, ou até mesmo um Carro Forte, porque todos sabiam que ali estava um carro com uma grande quantidade em dinheiro. Então poderia vir o arremate final “tanto dinheiro e não divide um pouco com a gente”.

O *Ensaio de Rua* me proporcionou essa diversidade de vivências que o espaço público traz. A minha trajetória anterior de fazer malabarismo no farol, também já me sinaliza a negociação que está implícita na rua; como por exemplo: o espaço é de quem está ali primeiro, ou então que, nem todo mundo na rua está bem humorado o suficiente para rir de um palhaço. Acredito que essas simples questões que o espaço público propicia, foram forjando técnicas que fui desenvolvendo, como a triangulação, por exemplo. O simples fato de olhar para o público para conferir se estavam me acompanhando, prestando atenção, se foram embora, já vai gerando esse olhar que comunica ao público cada passo da cena. Assim, a triangulação também permite que a plateia seja sua cúmplice, acompanhando par e passo algumas das suas intenções, até mesmo o jogo com os carros, por exemplo.

Também é importante salientar que minhas expectativas eram baixas nesse momento. Digo isso porque se poucas pessoas parassem para ver, eu não considerava que aquilo era um fracasso, já que tinha alcançado meu objetivo, que era ter alguém para jogar. Tinha como meta ter qualquer pequeno aprendizado a cada dia, e isso sempre acontecia. Obviamente, quando uma quantidade grande de pessoas se junta ao redor do espaço para ver sua apresentação, você tem mais recursos, e quanto mais gente para, mais gente para – regra simples e eficaz. É relevante notar que toda pessoa que se aproxima, compõe a própria cena e complementa o local do público. Nesse período, poucas pessoas assistindo a cena já era algo maravilhoso; poucas pessoas na rua já era “muita gente”, comparada à sala de ensaio, que na maior parte do tempo, era vazia. “O êxito se dá na medida de nossas pretensões (e

isto implica que, necessariamente, teremos que mantê-las baixas no começo); se minhas pretensões são entreter e repetir a experiência, eu consigo, tenho êxito.” (CHACOVACHI, 2019, p.45)

Existem vários outros aspectos importantes acerca da rua, do que ter uma excelente cena e ser um exímio artista. Por exemplo, é curioso se colocar na rua, porque ali o palhaço ocupa um lugar milenar, onde as pessoas que passam e te olham, sabem que você é um artista fazendo uma apresentação. Além disso, experimenta-se algo parecido com o circo, onde ninguém te olha e diz: “olha só, um artista interpretando um palhaço”. As pessoas irão dizer: “olha, um palhaço!”. Na rua, você é! Se essas pessoas gostam ou não, se é bom ou não o que você faz, é outro assunto. Mas é certo que existe uma memória sobre esses artistas que ocupam seu lugar em uma praça pública há milênios. Tanto que é possível encontrarmos reflexões sobre esse artista popular, que reflete sobre seu fazer, já que é algo presente na história do teatro mundial há tempos.

Ouso dizer que o caráter extremamente público do teatro, foi interrompido na Era Burguesa, na Europa do século XVIII, a “era dos grandes teatros da cidadania burguesa começava. Dentro de poucas décadas, esplêndidos teatros e óperas seriam construídos por toda a Europa” (BERTHOLD, p.382, 2006). Ou seja, tanto na história do teatro como na história do circo, temos na rua o seu principal e mais longínquo local de desenvolvimento de linguagem e imaginário do público.

Este ator popular sempre existiu na história do teatro ocidental. Em um de seus textos Meyerhold defende este tipo de ator: “O comediante ambulante é parente dos mímicos, dos histriônicos, dos jograis. Possui uma maravilhosa técnica de ator.” (...) Talvez tenha sido sempre dessa forma: sem comediante ambulante não existe teatro e, inversamente, o teatro que abdica das leis essenciais da teatralidade pode dispensar o comediante ambulante. (COUTINHO, 2000, p.17)

Minhas frequentes idas à feira, ao calçadão, aos demais espaços, foram construindo em mim certo lugar de “conforto”. Um local que era conhecido. Algumas pessoas sempre passam pela mesma praça, nos mesmos horários. Os comerciantes notam sua presença. Então, chegar na praça, cumprimentar aquelas pessoas, conversar um pouco enquanto arrumava minhas coisas, ia construindo em mim uma possível tranquilidade em habitar aquele espaço. Com esse desenrolar do trabalho, percebi que o público da rua era um aliado

importante para a apresentação do meu Trabalho de Conclusão de Curso. Também percebi que eu poderia fazer uma apresentação para pessoas que talvez estivessem assistindo um *Palhaço de Rua* pela primeira vez, ou que aquela fosse uma das únicas vezes que essa pessoa estaria em um evento teatral.

Digo isso porque muitas vezes eu perguntei durante essas apresentações quantas daquelas pessoas já tinham entrado para assistir uma peça no Teatro Ouro Verde. Esse é o nome do principal teatro de Londrina, que fica no mesmo calçadão comercial no qual eu me apresentava. O resultado da pergunta nunca foi mais do que cinco mãos levantadas na plateia toda. Então notei que não é que o público não gostasse de teatro, mas ficava a mercê das diversas travas sociais e culturais que impediam que acessassem o edifício do teatro. Então, me encontrava com esse público, que não tinha ido ao centro para assistir a uma apresentação, mas criava ali a “possibilidade de capturar, de modo particularmente eficiente, a atenção de um espectador-ouvinte ocasional como o da rua. [...] o que confere à encenação teatral de rua um caráter fundamentalmente acidental” (MOREIRA, 2014, p.48). Assim como foi dito anteriormente, também sabia que minha identificação com aquele público se dava à medida em que pertencíamos a mesma classe social.

Então, quando o público decide parar para assistir uma apresentação na rua, é porque algo lhe interessou ali, já que as pessoas que param, poderiam ir embora a qualquer momento. Assim, concluo que o público que elege tornar-se espectador está gostando do que vê, se não gosta, vai embora sem cerimônias, ou ainda, está curioso para ver o que está acontecendo ali. Ou seja, todo mundo que está assistindo a um *Palhaço de Rua*, gosta do seu trabalho (a principio, pois isso pode mudar a qualquer momento). Então essa visão sobre o público da rua me dá a coragem para fazer com que o medo não domine a situação, permitindo me arriscar mais. Isso é muito importante para um *Palhaço de Rua*. Assim sendo, faz-se necessário dissertarmos brevemente acerca do medo para refletirmos sobre o ofício, já que o riso e o medo têm relações de muito tempo atrás.

O riso e o medo estão intimamente ligados; o riso põe o mundo do avesso, justificando a transgressão, recalçando a falta e, ao mesmo tempo, evitando a culpabilização. Esses palhaços são personagens simbólicos que só devem sua existência à necessidade de evocar alguma coisa que precisa ser recalçada. (MINOIS, 2003, p. 563-564)

Temos a reflexão de uma relação entre o medo e o riso. Se o riso é capaz de colocar o mundo do avesso, ele gera isso no público. Mas além do público, o riso também gera essa sensação em quem faz a apresentação? Ao entendermos, no caso dessa pesquisa, que o riso só é possível na junção do público com o *Palhaço de Rua*, então é possível concluir que se o riso tem a serventia de lidar com o medo do público, ele também pode espantar o medo de quem está em cena. No período que eu me colocava na rua e me sentia muito inseguro com o meu trabalho, isso me gerava muito medo. E a cada riso, a cada gargalhada, eu percebia que estava tendo êxito na minha empreitada de *Palhaço de Rua* e os risos cultivavam a minha coragem de estar ali.

Sim! O medo existe em você, precisamente porque você tem o sonho. Se seu sonho fosse o de preservar o status quo, então o que você teria a temer? [...] Então, você não precisa negar seu medo. Se você racionaliza o medo, então nega o sonho. Para mim, é necessário ser absolutamente claro a respeito desses dois pontos: o medo vem de seu sonho político, e negar o medo é negar o sonho. (FREIRE, 1986, p. 52-53)

Então o riso gerado em praça pública, além de possivelmente afugentar o medo de uma pessoa que estivesse ali assistindo, também poderia suprimir a existência do medo em mim. Em muitos casos, fala-se sobre o medo de quem assiste, o medo da sociedade, mas aqui falamos também desse medo sentido por quem está fazendo a apresentação. Podemos nos valer de outros exemplos, talvez para nos dar conta de que, se essa sensação de medo não é uma exclusividade de alguém, podemos encontrar mais maneiras de lidar com ela.

Sempre temos medo quando estamos no palco. [...] Mas acho que, na realidade, o medo está muito próximo da excitação. Algumas pessoas dizem que, se não sentirmos medo, atuaremos melhor. Eu não concordo. Tenho visto muitos atores que nunca se sentem nervosos, porém se tornam incrivelmente tediosos: a interpretação parece mecânica, e não há energia no palco. Outros atores, tão dominados pelo medo que mal conseguem chegar a subir no palco, são absolutamente fascinantes. Eles prendem completamente nossa atenção. O medo não é necessariamente um elemento negativo. Precisamos lidar com o medo, embora tenhamos de suportar muitas dores no estômago. [...] O medo pode nos trazer uma energia extraordinária. Não o rejeitemos, aprendamos a emprega-lo. Vamos tentar transformá-lo em algo positivo; excitação teatral. (OIDA, 2007, p.122-123)

Convido Yoshi Oida para dialogarmos sobre essa vertente do medo de quem faz. E faço um pequeno adendo, para dizer que creio que possam existir

dias, temporadas, anos, em que uma pessoa não sinta medo e tenha uma ótima qualidade artística. Além disso, o medo é um tema tão amplo que poderíamos pensar que existem medos diferentes e muitas formas que o medo se manifesta. Mas mais do que trazer definições sobre o medo, a intenção desse trecho é dizer ao *Palhaço de Rua*, ao ir para a rua, não se sinta desencorajado por sentir medo, mas saiba que é algo normal e possível de lidar. E será assim, cada pessoa à sua maneira, percebendo seus limites e dando um passo além, justamente para extrapolar o limite. O medo pode até ser um bom sinal, onde o seu melhor será colocado no meio da roda, o medo pode ser um aliado. E também vale lembrar que se o riso afugenta o medo, então, assim que o *Palhaço de Rua* inicia uma apresentação e os risos da platéia começam a compor aquela cena, é possível que tenhamos um semear de coragem nesse chão. E para lembrar que não entendemos aqui a coragem como a ausência do medo, mas sim uma forma de lidar com a situação, vale aquela máxima: “se estiver com medo, vai com medo mesmo”. Propositamente, em alguns casos, instintivamente em outros, o riso já afugentou o medo em outros tempos.

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigo de além-túmulo, do inferno, de tudo que era *mais temível que a terra*. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. (BAKHTIN, 1999, p.78)

Os *Ensaio de Rua* me permitiram vivenciar situações que eu não poderia prever em uma sala de ensaio. Por exemplo, ao final do ensaio acontecia algo curioso: eu não passava o chapéu²¹, porque tinha um código de ética com meu grupo (ou seja, comigo mesmo), pois aquele era um ensaio. Não tinha o compromisso de uma apresentação, quer dizer, permitia-me parar uma cena e voltar, pensar como seria melhor realizar aquela ação. Apesar de que a presença das pessoas sempre fez com que todas as cenas fossem com

²¹ Mais a frente o tema do chapéu do Palhaço de Rua será abordado com mais detalhes.

a energia de uma apresentação com público. Mas, mesmo eu não passando o chapéu ao final, alguém vinha e me pagava. Outro sinal da grande herança deixada por todos os artistas de rua que trabalharam nas praças antes de mim.

Aliás, essa imagem da herança deixada nas praças tem invadido meu imaginário nos últimos tempos. Como se o chapéu, o espetáculo, o “colocar-se *Palhaço de Rua*”, fosse uma maneira de ir até a praça e “sacar” a minha parte da herança dessa arte milenar - está lá na praça, é só ir buscar!

Isso me faz refletir sobre dois aspectos: o primeiro é que existe algo de milenar na tradição dos artistas de rua, além da ocupação do espaço da praça. Existe algo que pode chegar a ser um imaginário coletivo no qual se a pessoa parou para assistir, depois de uma apresentação de um *Palhaço de Rua*, ela deve retribuir com uma quantia em dinheiro, com uma comida²², com algo que ela tenha para oferecer. Curiosamente é uma ação de quem entende que ali está um profissional, e isso quer dizer que ele vive da sua profissão, fez aquela apresentação, em troca do seu sustento. O palhaço está na praça, faz seu trabalho e age para receber por isso. O segundo é que eu recebia um “cachê” para ensaiar. Como disse no começo, “viver disso” era algo que me orientava. Então receber para fazer um ensaio estava deixando meus planos de emancipação pela arte cada vez mais possíveis.

Através do tempo de reflexão que essa pesquisa de Mestrado me deu a oportunidade de vivenciar, também pude notar que é bem provável que um dos motivos da minha escolha pela rua, remonte ao lugar que eu frequentava quando criança. Tínhamos o costume de falar: “no final de semana vamos na cidade”. O centro da cidade era visto como “a cidade”, já que minha família chegou em Santo André, e viveu o crescimento do que era praticamente considerado a Zona Rural daquela região - como diziam: “aqui era tudo mato”. Por consequência, quando escolho habitar o centro da cidade, não vou lá para levar arte, ou para me apresentar em um lugar exótico e que tenha público. Vou lá e encontro, metaforicamente, comigo mesmo. Encontro pessoas que trabalharam todos os dias da semana e ao final de semana vão comprar um

²² Vale dizer que a oferta de comida não remonta aqui a fome ou a mendicância. Nas histórias do meu avô Sebastião, sobre a Folia de Reis, ele contava que as pessoas da zona rural, muitas vezes ofertavam seus animais para os “artistas” da Folia, para serem as comidas das festas.

par de tênis e tomar um sorvete. Porém, habito aquele espaço para uma relação que vai além do consumo, “rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado” (CARREIRA, 2007, p. 38).

Eu conheço o sentimento das pessoas que estão passeando ali, porque era o passeio que minha família fazia comigo. Não tive uma infância e uma juventude com muitos passeios em espaços especificamente tidos como culturais. Foram os espaços públicos que me possibilitaram uma vivência artística, com artesões, puladores de facas²³, artistas de rua, estátuas vivas e tantos outros artistas. “Há uma identidade de classe, na medida em que são também trabalhadores e se dispõem a trocar experiências com outros trabalhadores, sem considerá-los meros “consumidores” de arte.” (TEIXEIRA, 2020, p.93)

É necessário notar nesse processo que também existiam diversos pontos de desconforto. Eu tinha medo de ir sozinho para a rua e tinha vergonha dos meus amigos de curso, e também dos profissionais de arte de Londrina, de me verem na rua fazendo coisas que eram ruins artisticamente. Tinha receio que as pessoas me enxergassem como um “doido” ou que eu estivesse pedindo esmola. Portanto, eu tinha que ter coragem para lidar com esses desconfortos. E acredito que muitas pessoas me viam como alguém que estava fazendo algo sem sentido ali. Injusto seria eu escrever aqui que sempre deu certo, que sempre fez sentido eu estar ali. Não mesmo. Muitas pessoas me questionaram. Muitas vezes eu não conseguia sequer juntar o público em volta da roda para uma apresentação. Faço esse relato aqui, porque também sei que vários relatos que li, de outros palhaços, também colocavam as dificuldades e fracassos que eles enfrentavam. O problema não é fracassar, é desistir. É preciso insistir no desenvolvimento do próprio trabalho artístico. E saber que o caminho carregará enfrentamentos, talvez prepare os próximos navegantes para as tempestades que virão. “É preciso ver até onde você se

²³ Geralmente, puladores de facas são artistas acrobáticos, habilidosos. Muitos deles são capoeiristas. Oferecem para a venda uma pomada que cura diversas doenças, ou mesmo um sabonete que ajudará a resolver os problemas. Esses homens tem um arco com diversas facas apontadas para o centro do arco, esse é o grande momento da apresentação, onde ele pula como uma posição de mergulho, pelo centro do arco. Toda essa vitalidade está relacionada ao artista ser a pessoa que detem o conhecimento sobre como ser uma pessoa forte, o apelido de “pulador de facas” vem dessa prática. É algo muito comum e também muito antigo, nos centros das cidades.

arrisca. Há palhaços que não terminaram de se desenvolver porque não se arriscaram o suficiente. Estar próximo desse lema é fundamental para manter-se buscando, para assumir desafios e conhecer a si mesmo.” (CHACOVACHI, 2019, p. 50-51)

Acredito que minha formação nas Artes Cênicas me deu um panorama sobre o Treinamento do Ator, que tampouco era algo confortável e tranquilo de fazer. O Treinamento, das aulas práticas da graduação, foi algo que também me treinou também para um dos desconfortos da rua, para me colocar em um processo criativo que pode ser doloroso, mas que carrega muitas maravilhas.

São os limites que nos impomos que bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é confortável. Se ele se resigna, porém, a não fazer esta coisa difícil, e reporta-se a coisas que são verdadeiramente pessoais e as exterioriza, encontrará uma verdade muito difícil. (GROTOWSKI, 1987, p. 192)

À parte de todos esses acontecimentos, eu precisava decidir se minha apresentação final seria, também, na rua. Além dos acontecimentos que mencionei, sentia uma necessidade durante toda a graduação de atuar na cidade em que eu estava estudando. Percebia que atuar na rua era essa possibilidade. Somado ao meu histórico, existem três momentos durante a graduação que acredito terem sido decisivos e ainda não foram citados aqui.

O primeiro foi ter feito uma parte da disciplina de Interpretação III, ministrada pelo Prof^o Dr^o Aguinaldo de Souza, onde tínhamos a experiência de um *Circo de Rua*, e depois a experiência de uma cena com texto, de Teatro de Rua. Os dois exercícios foram apresentados em espaços abertos dentro da Universidade Estadual de Londrina. Então tínhamos que lidar com as pessoas de outros cursos que não eram do teatro.

O segundo momento foi a oportunidade que tive de participar da 14^a Convenção Argentina de Circo, Palhaços e Espetáculos de Rua²⁴. A Convenção acontecia em um clube próximo à capital, Buenos Aires, Argentina. Organizada pelo argentino Fernando Cavarozzi, o palhaço Chacovachi.²⁵ Essa convenção reunia artistas de diversos países e tinha a rua como um tema de

²⁴ Original: 14^a Convención Argentina de Circo, Payasos y Espectacullos Callejeros.

²⁵ Cabe destacar que pela sua grande atuação no Brasil, desenvolvi um contato pessoal com Chacovachi ao longo de suas vindas ao país, tanto pela proximidade de nossos trabalhos, como pelo pensamento sobre o ofício do *Palhaço de Rua*.

grande importancia na reflexão dentro da programação da convenção. A rua estava me chamando.

O terceiro foi quando voltei da Argentina. Estava focado em decidir o que faria no TCC do próximo ano: era na sala ou na rua? Em uma das aulas da graduação, um colega de curso levou um documentário do Grupo Galpão²⁶. O documentário retratava o grupo viajando em dois carros, duas Brasília para ser mais exato, pelas cidades do interior de Minas Gerais até chegar com o seu espetáculo no *Globe Theatre*, para apresentar a sua versão de Romeu e Julieta. O único grupo no Brasil a apresentar uma peça do Shakespeare, no Teatro do Shakespeare. Vale ressaltar que não foi uma apresentação dentro da programação habitual do The Globe, o Grupo Galpão havia sido selecionado entre vários grupos de teatro do mundo todo, para realizar a apresentação de reabertura do teatro. Era o teatro brasileiro sendo representado por um grupo de Teatro de Rua. E quando eles tiveram que responder a pergunta: devemos começar na sala ou na rua? Eles responderam: na rua. Achei que isso poderia ser um sinal para a minha pergunta, e então foi o que eu fiz também.

Inspirado nesses sinais, decidi focar as apresentações no espaço público, na praça, na rua. Também começava a experimentar como a rua somava elementos para a minha apresentação. Estar aberto aos acontecimentos me possibilitava criar mais material, os movimentos do público e suas interferências²⁷ começaram a serem bem-vindos dentro da minha experiência cênica. Quando me coloquei na rua, comecei a construir coletivamente esse *Palhaço de Rua*, uma subjetividade que o contato com o público traz que não aconteceria caso eu estivesse ensaiando em uma sala fechada e só me encontrasse com o público no dia da apresentação.

²⁶O Grupo Galpão – uma companhia de teatro de palco e de rua, com sede em Belo Horizonte – tornou-se um agente notável no processo da formação de um senso sincrético de brasilidade, seguindo a linha contemporânea da retomada de posições, da inter e intratextualidade para a recriação dramática [...] Nos seus 24 anos (em 2020 são 38 anos) de existência, o Galpão representou em aproximadamente 150 cidades de 16 países, recebendo numerosos prêmios nas Américas e na Europa. A versão mineira de *Romeu e Julieta* (BRANDÃO, 1992) já ganhou mais de 40 condecorações no Brasil e foi encenada 27 vezes no estrangeiro. (ALVES & NOE, 2006, p. 19)

²⁷ Mais a frente esse tema será abordado novamente

No Teatro de Rua isso se dá paralelamente à própria construção do espetáculo, e não num momento posterior, sobretudo a partir das atividades realizadas em sede pública. Trata-se, portanto, de uma produção de subjetividade interpessoal concomitante ao processo de criação, em que as fronteiras existentes entre o “interior” (os indivíduos que constituem o grupo teatral) e o “exterior” (o meio externo, o espectador) são deliberadamente suprimidas. No teatro de rua, esse *outro* – sem o qual a subjetividade não se consoma – está presente desde o início do processo de preparação dos atores, radicalizando-se nos ensaios abertos, até o clímax da estreia propriamente dita. (TURLE& TRINDADE, 2016, p. 114)

Com a decisão da rua, sigo para a próxima fase dessa construção. No momento que decido que acontecerá uma apresentação, crio um compromisso maior, aumento a minha expectativa. Dessa maneira, o próximo passo traria um comprometimento que tornaria necessário construir uma dramaturgia, e por consequência, manter um público formando a roda para a *Apresentação de Rua*.

O *Ensaio de Rua* então, pode ser o momento onde o Palhaço de Rua começa a desenvolver o que Chacovachi chamará do “material que você tem”. Aqui, com a metáfora do xadrez, percebo que é iniciado a construção do bispo, do cavalo e da torre, ou seja, das cenas e números. Isso não elimina a construção anterior, pelo contrário, o Rei e a Rainha continuam sendo desenvolvidos nesse estágio.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco.

Manifesto da Poesia Pau-Brasil . Oswald de Andrade

*Torturar um palhaço em praça pública é simples
 Pode-se fazer em plena luz do dia
 Aberta e impunemente
 E ninguém irá te deter
 Quem vê um palhaço dá risada
 E quem o vê sofrer, ri mais ainda
 [...]

 Pode-se torturar um palhaço em publico
 E fazer isso sem pudor
 As pessoas pensarão que é uma piada*

Enrique Enriquez

4 . PRIMEIRO NÚMERO

4.1. Apresentação de Rua

O artista que decide se dedicar a uma *Apresentação de Rua* carrega um compromisso de disciplina consigo mesmo já que não existe um contrato ou pessoas esperando para a apresentação. É necessário que o artista crie esse compromisso pessoal e potencialize seu objetivo de trabalhar como *Palhaço de Rua*. Existem vários bloqueios, vários medos que já citamos anteriormente, o receio de ir sozinho para a rua se converte em várias desculpas para não ir. Perder o horário, pensar não estar pronto, dizer que falta aquela peça do figurino, aquela música ficar boa, aquela ideia que ainda necessita amadurecer, se boicotar na noite anterior e não conseguir acordar na hora, e muitas outras possibilidades (eu também já experienciei todas essas). Por isso existe uma boa tática: combinar com outras pessoas de ir junto para a rua nas primeiras vezes. É mais difícil desmarcar quando é preciso convencer mais alguém, além de si mesmo, que você não vai mais.

É importante também, juntar-se com pessoas que estejam animadas pela experimentação. Animadas em arriscar e depois conversar sobre o que pode melhorar, o que fizeram de bom que atraiu mais gente, o que não funcionou. Vale pensar como um ofício simples. A principio é importante uma boa dose de “inconsequência”, no sentido que você pode saber que ainda tem como melhorar a cena, mas precisa experimentar, porque a própria rua faz parte do seu processo criativo agora. É mais como aprender a fazer pão, por exemplo. É necessário fazer algumas vezes, oferecer para outras pessoas

experimentarem, passar algumas pequenas vergonhas por errar o ponto, ou por deixar queimar, mas ainda assim ir se aprimorando no próprio fazer. É mais importante um compromisso em fazer do que em ser bom.

Passado isso, é importante ter a experiência de ir sozinho. Tanto em função do compromisso que se estabelece, como com a questão de ter que lidar com tudo que acontece sozinho. Acontece também uma questão sobre a violência das ruas, isso pode ser um problema, então sugiro a criação de grupos que acompanhem como público e também estejam ali para ajudar em algo. Creio que o fato de “ir sozinho” se dá em função da busca da construção de uma autonomia que poderá ser levada para qualquer outra praça que seja possível apresentar-se, no mundo. Percebi que autonomia é basicamente marcar um encontro com você mesmo na praça, e você estar lá no horário combinado. Quem me apresentou essa importante etapa do processo, foi o próprio Chacovachi, em suas palavras:

Se você pode sair da tua casa sozinho (ser palhaço é algo que se faz por conta própria), chegar a uma praça, ou farmácia (para entregar filipetas), ou a uma festinha infantil ou à porta de um evento e chamar a atenção das pessoas, criar um ou mais momentos de risada, entreter, divertir e assombrar, ainda que seja a partir da intenção ou da inconsciência; e depois passar o chapéu, ou ter vendido muitas bexigas, ou que o cara da farmácia ou do evento ou da festinha infantil tenha te pagado, juntar tuas coisas e voltar vivo para sua casa, então, ninguém, mas ninguém poderá dizer que você não é um palhaço. E nesses espaços, as próprias pessoas te chamarão PALHAÇO e ninguém irá se referir a você como personagem ou clown. Depois você será bom, ruim, famoso, regular, exitoso, desprezado ou ignorado, mas será um PALHAÇO com algum desses adjetivos. (CHACOVACHI, 2019, p.39)

O ponto que faz com que a *Apresentação de Rua* seja diferente da *Saída de Rua* e do *Ensaio de Rua* é que aqui existe um objetivo que talvez sobreponha todos os outros. Um objetivo que se não for alcançado, não existe nenhum outro possível de acontecer: é preciso juntar o público para assistir. E como já disse anteriormente, existe um jogo na rua que só é possível jogá-lo quando se está na situação real. Então o jeito de aprender a juntar público se torna a tentativa e o erro, a tentativa e o acerto. É dessa forma que se constrói o princípio necessário para esse ofício, essas “duas coisas: querer fazer e tentar. Tentar: ir, ir, ir e seguir indo até que saia; provar, falhar, mudar e voltar. A única possibilidade de aprender o ofício é fazer a experiência, a única forma de aperfeiçoá-lo é repetindo.” (CHACOVACHI, 2019, p.46)

O teatro de rua tem como pressuposto a ideia de instalar-se temporariamente no espaço público no instante exato da encenação. Essa situação singular faz desses momentos privilegiados o próprio cerne do trabalho, uma vez que apenas neles dão as condições reais da representação teatral na rua. Isso significa que qualquer tipo de ensaio prévio feito dentro de uma sala estará sempre, obrigatoriamente, muito distante da realidade que um grupo encontrará fora dela. (TURLE& TRINDADE, 2016, p. 114)

Esse foi um grande desafio na minha primeira tentativa em juntar uma roda no Centro de Londrina. Curiosamente, a pressão de ter conseguido que algumas pessoas parassem para ver também gera uma adrenalina sobre a responsabilidade de apresentar algo interessante naquele espaço. Mesmo depois da minha primeira tentativa “bem-sucedida”, nem sempre as rodas de rua eram efetivas. Às vezes não conseguia juntar público, às vezes conseguia chamar a atenção, mas não conseguia manter as pessoas ali. Ou seja, por mais que eu tente nessa pesquisa traçar uma cronologia evolutiva para organizar como o meu processo criativo foi se desenhando, ela não carrega uma construção ordenada, no sentido de que se conseguimos juntar gente, vamos sempre conseguir juntar a partir daquele momento. Mais do que uma imagem de subir escadas, ou mesmo de uma linha evolutiva, percebo ser mais possível ilustrar essa imagem como uma dança, que dá dois passos, volta dois, rodopia, tropeça, levanta e sacode a poeira, e segue o baile. Bailemos como Palhaços.

O aprendizado do meu palhaço não pode ocorrer longe da prática. E isso me dá muito medo porque significa me expor a um número de erros muitas vezes maior do que o de acertos. E isso implica me defrontar com constantes fracassos... com orgulho... com erro. Entretanto, o desejo de chegar num bom nível de qualidade profissional é maior que o medo – uma equação em constante duelo. (HOLANDA, 2009, p.73)

Quero dizer que, mesmo depois que fiz a primeira *Apresentação de Rua*, houve dias em que hesitei, que acabei fazendo um *Ensaio ou Saída de Rua*. Ou mesmo que inventei alguma boa desculpa para não ir, assim como os boicotes que exemplifiquei acima, pois já fiz todos eles comigo mesmo. Portanto, é importante demarcar na pesquisa que, mesmo depois da primeira tentativa, as progressões do trabalho são variáveis. “No entanto, tudo pode voltar ao começo, você pode pirar e cair de novo em um estado em que nada funciona e não entende o porquê. Pois o processo não é acumulativo. Mas se

trata de destreza, de afinar o ouvir, medir os tempos, conhecer as reações.”
(CHACOVACHI, 2019, p.48)

No princípio, **você é ruim, mas inconsciente**. É ruim porque não é efetivo. Tuas piadas não fazem rir, mas sua graça inconsciente arranca uma ou outra risada das pessoas. Talvez riam de você, o chapéu é pouco, mas se você não se pergunta e segue adiante e volta mais um par de vezes, muito provavelmente entra em um **segundo estado: ruim e consciente**. Você sabe que teu material não funciona, que errou no vestuário, que as pessoas só riem quando você erra. Este estado não pode durar muito, porque aí se deve **fazer intervir essa consciência** para começar a polir tudo isso de que você vai se dando conta que está ruim. Assim, você chega ao estado mais duradouro, em que você cresce funcionando: **você é bom e é consciente disso**. Não é que você saiba tudo, porém, mais do que dos erros, você se torna consciente dos acertos, e através do polir e não parar de polir, a coisa toma brilho. E, em algum momento, você se torna **bom e inconsciente**, e praticamente tudo o que faz funciona e, assim que chega a esse ponto, você pode ser capaz de inspirar.
(CHACOVACHI, 2019, p.47-48)

Para ter uma visualização desse “desenvolvimento do palhaço” que Chacovachi sugere em seu livro, separei em quatro tópicos com a reflexão que é apresentada no texto:

1º ruim, mas inconsciente.

2º ruim e consciente

3º bom e consciente

4º bom e inconsciente

Mas só lembrando a citação acima que “no entanto, tudo pode voltar ao começo, você pode pirar e cair de novo em um estado em que nada funciona e não entende o porquê.”

Então, se fosse para tentar encaixar esse momento dos *Ensaios e Saídas de Rua* de 2010 e 2011, que descrevo em alguns desses estágios, minha sugestão é que eu estaria entre o 2º e o 3º estágio. Tendo momentos bons e sabendo os motivos, tendo momentos ruins e entendendo os motivos, mas ainda não sabendo como melhora-los. Dessa forma, minha primeira roda como um *Palhaço de Rua* solo²⁸, foi assim:

²⁸ Friso a questão do solo, porque essa foi a primeira vez que estava sozinho em cena, que sai sozinho de casa. Já havia tido diversas outras experiências com companheiras e companheiros das aventuras rueiras.



Imagens 4, 5, 6 Foto: José Roberto. Primeira Roda de Rua no calçadão de Londrina.

Abril, 2011

4.2. Apresentação no Calçadão de Londrina

Essas fotos foram tiradas graças ao fotógrafo de rua José Roberto, de Londrina. José, quando me viu arrumando minhas coisas, se aproximou e perguntou o nome do espetáculo (relatório deste dia em anexo). Eu acredito que o José foi o responsável pelo “El General”, pois foi isso que respondi para ele como nome do espetáculo e, principalmente, por ele ter sido a primeira pessoa que se aproximou de mim, iniciando a roda e também iniciando a conversa com uma pessoa, que em instantes seria o meu público na praça. Disse que eu ia apresentar ali, ele deu alguns passos atrás e disse que ficaria para assistir²⁹. Eu tinha o compromisso de apresentar para ele. Eu tinha falado para uma pessoa que teria um espetáculo, portanto ficou mais difícil desistir.

O primeiro ponto que você deve ter em conta quando vai fazer uma apresentação na rua é sobreviver. Para sobreviver, você faz qualquer coisa e, nesse sentido, é preciso ter uma estratégia; depois você vai querer ganhar o jogo, mas primeiro tem que sobreviver. Você faz disso algo cotidiano, mas a rua é um lugar hostil, é um lugar onde não há segurança de nada, não há filtros para o público que chega. (CHACOVACHI, 2019, p.36)



²⁹ Existe um fato curioso na história com o “Seu” Jose, que fui percebendo ao longo do tempo. As pessoas tendem a ficar mais curiosas quando veem que há pessoas fotografando o artista, ou mesmo no caso do “Seu” José que me esperava ficar pronto, me fotografando, com uma camera na mão. Talvez isso sugira para o público que existe uma importância maior em pessoas que estão sendo fotografadas.



Imagem 7. Foto: José Roberto. Momentos de preparação para a Primeira Roda de Rua no calçadão de Londrina. Abril, 2011

A apresentação aconteceu com todo o nervosismo (e medo) de uma primeira tentativa, mas aconteceu. Consegui fazer os números que tinha planejado, consegui passar o chapéu ao final³⁰, consegui voltar para casa satisfeito, com algumas risadas tiradas do público e algum dinheiro no chapéu. Eu tinha me tornado um *Palhaço de Rua*!

Obviamente, que sabia que existia um longo caminho pela frente, mas o primeiro passo é de um esforço descomunal e, além disso, cada conquista deve ser comemorada. Também sabia que meus recursos eram escassos, tinha um figurino ruim, minha mala de viagem e meu banquinho, nada era pensado para aquela situação, mas era o que eu tinha em mãos. Aliás, naquele momento era o melhor que eu conseguia ter em mãos e todos os elementos carregavam a minha enorme vontade de fazer teatro, fazer circo, ser *Palhaço de Rua*. Talvez tenha feito um “Teatro Rústico”, como define Peter Brook:

O “Teatro Rústico”, teatro popular, é outra coisa. É a celebração de todos os tipos de “meios disponíveis” e carrega em si a destruição de tudo relativo a estética. Isso não significa que a beleza não se faz presente, mas “rústicos” são aqueles que dizem: “Não temos recursos externos, nem um tostão, artesanato, qualificações estéticas, não podemos pagar por figurinos bonitos nem por cenários, não temos

³⁰ Em verdade, nesse dia, deixei o chapéu no chão e pedi para as pessoas colocarem o dinheiro ali. O simples ato de deixar o chapéu no chão, me deixou mais confortável. É importante falar sobre isso, porque também é um estágio da passada do chapéu que falaremos mais à frente.

palco; não temos nada além de nossos corpos, nossas imaginações e os recursos em mãos.” (BROOK, 2016, p. 52)

Acredito também que a ressalva que me segurava ali, era o conhecimento de estar em um processo de criação. Graças aos anos na graduação, esse ponto era algo que havia aprendido, através dos exemplos de diversos grupos que estudávamos e também pelos processos criativos que já havia vivido.

Assim, tive algumas experiências de apresentação no centro da cidade, durante o ano de 2011. Desenvolvi esse hábito de anotar em um relatório o que poderia ser aproveitado, o que poderia melhorar para a próxima, o que havia repensado e conseguido fazer melhor do que na semana anterior. Eu, basicamente, passava a semana pensando como poderia fazer melhor no próximo sábado. “Abertos a procura e curiosos, ‘programados, mas para aprender’ exercitaremos tanto mais e melhor a nossa capacidade de aprender e de ensinar quanto mais sujeitos e não puros objetos do processo nos façamos” (FREIRE, 2020, p.58). E quem estava ao meu redor nessa época sabe que esse era o meu assunto preferido, quase o único assunto. Eu estava obstinado em conseguir fazer uma *Apresentação de Rua*. Porém precisava seguir me aperfeiçoando, precisava entender melhor o funcionamento da rua, potencializar meu material, me potencializar como artista em cena.

Biribinha, Teófanés Silveira, [...] Quando relata seu processo de formação e aprendizagem, o modo como se relaciona com o público nordestino, nortista, sulista ou do Centro-Oeste, Biribinha demonstra possuir uma caixa de ferramentas com alguns elementos diferenciados da de seus parceiros do Sul, também tradicionais. Entre estes é interessante observar o modo como Teófanés reconstruiu-se profissionalmente, sempre a partir de um discurso do tradicional como artista, mas nas ruas e praças, não mais sob o toldo, elaborando novas formas de se relacionar com um público que não pagou para assistir e não fica sentado, é o pedestre, o transeunte. Teve que ressignificar e sofisticar toda sua caixa de ferramentas tradicional e transpô-la para a rua. É a diversidade circense, mas também a artística de um modo geral que possibilitam a percepção dos detalhes do que parece igual e é, no entanto, diferente. (SILVA, 2009, p.20)

Existe algo que é peculiar da cidade de Londrina³¹. O Centro Comercial abre nos primeiros dois sábados do mês durante todo o horário comercial, e os outros dois apenas no período da manhã. Mesmo os sábados que ficavam

abertos no horário comercial completo, o movimento de pessoas era muito menor no período da tarde, eram os últimos finais de semana do mês, as pessoas tinham menos dinheiro do que no começo, quando recebem seus salários³². Então o melhor dia no Calçadão, para fazer uma *Apresentação de Rua*, era no sábado de manhã, os dois primeiros sábados, sendo melhores que os dois últimos. Com a exceção de dezembro, que é o melhor mês do calçadão e ele inclusive fica aberto até o período da noite³³. Obviamente descobri tudo isso, indo em todos os horários, através de erros e acertos.

Voltemos ao tema da apresentação. Quando o Palhaço está na rua, e fracassa em chamar a atenção das pessoas para uma apresentação, vem o desespero, o que pode levá-lo a perder a DIGNIDADE³⁴ - uma dignidade enquanto *Palhaço de Rua*. No momento de chamar as pessoas, era difícil me manter no que havia me programado para a *Apresentação de Rua*, me manter no tipo de humor que acredito. O objetivo não era fazer as pessoas pararem à qualquer custo, o que chamamos de “apelar”, pois eu até sabia algumas artimanhas que causariam o riso, ou mesmo atitudes que seriam invasivas com as pessoas na rua. Mas eu queria desenvolver maneiras de cativar o público a partir do trabalho que estava propondo e que também partisse da vontade da pessoa de parar e assistir. Acredito que cada um se arrisca na sua medida. Agora, duvido que muitas pessoas que ainda fazem piadas preconceituosas, sejam capazes de fazê-las se estivessem sozinhos na rua. Além disso, vejo pouco sentido, em uma linguagem como a da comédia que, basicamente, se vale de uma subversão das normas, se sustentar em reafirmar as injustiças sociais e os preconceitos que já existem no mundo. O humor que se desenvolve na rua é atual e como disse Chacovachi durante a entrevista, “precisa ser Justiceiro” – no melhor sentido do termo. É preciso lidar com os debates do momento, porque as pessoas que o palhaço vai encontrar lidam

³² Isso foi até o ano de 2015 enquanto morei na cidade, hoje em dia não consigo afirmar o funcionamento do centro comercial.

³³ Durante alguns anos fizemos uma junção dos Palhaços e Palhaças de Londrina e fazíamos rodas no calçadão para aproveitar essas pessoas que iam fazer compras de final de ano. Fazíamos todos os dias a noite, de 3 à 4 rodas por noite. Um espetáculo mais curto que foi sendo moldado conforme víamos o que funcionava. Essa brincadeira ganhou o nome de “Cirquinho Garoa Não Me Molha” e acredito que nos ajudou como amigos e amigas, e também como artistas de rua.

com isso o tempo todo, e têm opiniões diversas sobre os assuntos. Então é necessário coerência, dignidade e energia. Mesmo dentro dessa ética, ainda assim é possível perder-se em função da busca pela atenção e pelo riso do público a qualquer custo.

Vamos usar o exemplo da reação da plateia. Se durante uma improvisação você sente a presença das pessoas o observando – o que deve ser feito, caso contrário a atuação não tem sentido – e elas riem, existe o risco de ser levado por esse riso em uma direção que não necessariamente ter-se-ia tomado, caso não as tivesse ouvido. Há o desejo de agradar e o riso confirma seu sucesso, então você se concentra em obter cada vez mais e mais risos, até que o elo com a verdade, a realidade e a criatividade se dissolve invisivelmente no divertimento. O essencial é estar ciente desse processo e não cair cegamente na armadilha. (BROOK, 2016, p.34)

Nessa pesquisa, estamos lidando com um espetáculo diferente do que Peter Brook fala acima. Faço uma pequena ressalva, já que apontamos que é justamente no divertimento que o *Palhaço de Rua* busca navegar, e o riso é um bom indicativo de que se está agradando a plateia. Porém, isso não quer dizer que se perca do que foi fazer ali, ou ainda que não seja possível, dentro do divertimento, suscitar diversos movimentos positivos do público e da própria obra. Ainda assim é importante termos uma medida desses risos, termos consciência de como manejamos as respostas que a plateia nos manda. Ainda mais hoje, quando estamos em um momento político/histórico tão intolerante, abrir uma roda na rua onde a liberdade de expressão é celebrada, já não é uma subversão em si?

Hoje acredito no teatro mais do que nunca. Acredito no teatro como a necessária arte do presente e a possível arte do futuro. Descobrimos trabalhando na rua possibilidade de vida longa para o teatro, porque descobrimos o teatro servindo a parte da população e a de cada um de nós que traz em si as esperanças de um mundo melhor e mais equilibrado. (CRUCIANI, FALLETTI, 1999, p. 148)

A rua, além da sua energia, cobrará o conteúdo do humor do artista. Porque ele terá que lidar com a resposta direta de um público heterogêneo e com a polifonia típica de um espaço público. Por isso que, como afirma André Bueno, no seu artigo *Sentidos do Riso*, todas as piadas que “fazem a manutenção do poder e da opressão” (BUENO, 2008, p. 15) não tem espaço na rua – ou, ao menos, haverá uma resposta do público, caso perceba que não concorda com aquele motivo de riso. Porém, a rua tem uma grande característica heterogênea, e também é aberta para o riso que se percebe nas

diferenças e potências com o contato humano e espontâneo que esse espaço pode propiciar.

Há muitos modos de rir. O riso tem vários sentidos. É um engano pensar que o riso é sempre libertador e crítico. Pode ser, pode não ser. Depende. Há uma longa tradição da sátira, da ironia, do deboche, desmontando as pompas do mundo. Mas também há o riso que se identifica com a violência e a opressão, colocando o espectador no lugar de quem zomba dos mais fracos. É um riso fácil. É um riso vil. Não passa de uma linha auxiliar dos aparatos de poder e opressão. Talvez produza em quem ri a mais que ilusória sensação de ser superior àqueles de quem ri. Uma supremacia bem tola, se aquele que ri dos mais fracos é também um oprimido. É sempre mais fácil zombar dos mais fracos e bajular os poderosos. O riso lambebotas. O riso puxa-saco. O riso servil e subalterno. O riso do Zé Ninguém, diria Reich. O riso que reconcilia com a violência, diria Adorno. O riso que confirma o mundo injusto e deixa a violência no lugar. A esse riso, prefiro a graça do palhaço mais simples, fazendo seu numero no mais mambembe dos circos mambembes, debaixo da lona furada, para uns poucos gatos pingados na plateia. Prefiro ser um gato pingado na plateia que mais um a engrossar o coro dos contentes. (BUENO, 2008, p. 15)

Hoje reflito que um *Palhaço de Rua* é como um pescador. O pescador se relaciona com o ato de pescar e gosta do “jogo” que acontece ali. Está ali buscando seu sustento também. Não que eu vá fisgar o público com um anzol. Mas em uma pescaria, o pescador deve gostar de explorar locais que devem ser “bons de pesca”. Assim é possível ir desenvolvendo uma inteligência para que, quando chegar aos lugares de apresentação, ele saiba onde será bom para pescar os peixes. Se voltarmos para o *Palhaço de Rua*, nosso local de “boa pesca” é um lugar onde as pessoas se sintam a vontade para parar e assistir. Uma regra básica, caso esteja muito sol, é pensar que as pessoas tendem a parar em um local com sombra. Então, um espaço no qual o público fique confortável é importante quando for escolher onde fazer a roda. Ao chegar a uma praça, é importante saber qual local ali será transformado no picadeiro à céu aberto.

Assim como citado anteriormente, Meyerhold foi um dos teatrólogos do séc. XX que viu na Cultural Popular a possibilidade de uma renovação para o teatro. Além do Teatro de Feira, Meyerhold também dialogou com as Artes Circenses.

As técnicas circenses não foram matéria de um ensino específico no Estúdio, mas a referência ao espetáculo circense era contínua, e Meyerhold explicava aos alunos os fundamentos do ofício dos artistas de circo, convidando-os frequentemente depois das aulas e ensaios do Estúdio, a ir ao circo. Smirnova relata o interesse que o encenador declarava à arte dos clowns e como ele estimulava o aluno a

observar nessas figuras circenses seu inerente encanto, a simplicidade da sua conduta no picadeiro e como, sem constrangimento, relacionava-se com todos os intérpretes e com o espectador. (THAIS, 2009, p.102)

Vemos aqui que a proximidade que noto acerca do ofício do ator e do palhaço, no circo e na rua, já foram temas de diversos escritos anteriores à minha experiência. Eliene Benício traz em sua obra *Saltimbancos Urbanos – O Circo e a Renovação Teatral no Brasil, 1980 – 2000*, um importante panorama desses anos, dos grupos e diretores que utilizaram de técnicas circenses em seus espetáculos e assim propuseram uma renovação teatral no Brasil. Acredito que muitos desses grupos foram grandes influências para minha jornada e na decisão de mesclar a linguagem do *Palhaço de Rua* com o curso de Artes Cênicas. Segundo Eliene, houve uma renovação da cena teatral brasileira recorrendo aos recursos circenses, trazendo o teatro anti-naturalista. As técnicas circenses para o ator apoiam-se na tradição milenar dos saltimbancos, que se reflete em todo teatro popular anterior ao período realista. Segundo a autora:

O teatro brasileiro contemporâneo requer cada vez mais um espetáculo da imagem, visual, um ator performático, atuante, que celebre, juntamente com o público, a festa teatral. [...] Eles revigoraram a cena, despertando atenção do público e da crítica. Essa tendência representa um momento histórico do teatro brasileiro, na medida em que os atores e diretores romperam com o espaço do palco tradicional, italiano, partindo para espaços não convencionais, principalmente a rua, em espetáculos interativos, visuais, performáticos. O circo e o teatro, herdeiros da arte milenar dos saltimbancos, foram convocados, para conjuntamente, renovarem a cena teatral brasileira, através desses diretores e grupos que, corajosamente, avançaram em busca dessa renovação. (BENICIO, 2018, p.320)

Essa busca por um teatro anti-naturalista, era algo presente nas aulas e reflexões do curso de Artes Cênicas da UEL. Também notava que a rua e seu público eram simpáticos às minhas experimentações de cena. Fui criando uma ponte entre o que eu apresentava na Universidade e o que apresentava na rua. Fui ajustando as medidas e diminuindo a distância entre essas duas linguagens, que foram transformando-se em uma só.

E de volta ao Trabalho de Conclusão de Curso, durante 2011 fui fazendo diversos testes de como “juntar mais pessoas” para assistir a apresentação. Durante um período, fiz testes para saber como influenciava na apresentação a roupa com que eu chegava à praça. Também foi nessa época que uma

importante decisão foi tomada. Decidi parar de usar o Nariz Vermelho. Um forte símbolo para a identificação de um palhaço, na atualidade. Além de outras decisões práticas, que com o tempo, foram tornando-se uma linguagem estética para o meu trabalho. A melhor dramaturgia para um *Palhaço de Rua* é a necessidade. Por vezes, o *Palhaço de Rua* faz o que tem que ser feito, e não necessariamente o que ele foi fazer ali. Na rua, o que acontece é mais importante do que o que o palhaço ia fazer. Sua melhor parceira para contracenar, é a realidade – para assim, ousar subvertê-la.

*Botei a rua no pódio
Obvio
Que não tá nos meus planos tira-la de lá
No próximo episódio
Emicida – Zica, Vai Lá.*

*E se fosse pra ter medo dessa estrada
Eu não taria há tanto tempo nessa caminhada
Artista Independente leva no peito a resposta, tiozão
E não vem dizer que não
Criolo - Lion Man*

4.3. A Construção Do Palhaço De Rua Que Sou.

O espaço público como eixo fundamental para a investigação criativa.

Nesse trecho da pesquisa, abordarei outros elementos da construção do *Palhaço de Rua* que sou. Questões como o uso da música mecânica e a música tocada ao vivo a partir de instrumentos musicais e também sobre a escolha do figurino. Além disso, abordarei como fui desenvolvendo a principal via de comunicação como *Palhaço de Rua*, que baseia-se na comédia física. Também dissertarei nesse trecho como as necessidades foram aparecendo conforme fui me colocando na rua e como o jogo, que é próprio da rua, me auxiliou nessa construção e na escolha do que eu poderia utilizar para potencializar minha *Apresentação de Rua*.

Vale ressaltar que o dia 03 de dezembro de 2011, foi o dia que apresentei o meu Trabalho de Conclusão de Curso, as duas fotos abaixo retratam esse dia. Também vale dizer que esse dia marca a estreia oficial do meu Grupo Circense *Exército Contra Nada*. Acredito que a generosidade da rua me trouxe essa plateia e essa roda tão bonita, para um dia de celebração especial na minha trajetória.

O que trago como reflexão é que, à primeira vista, poderia parecer muito arriscado colocar a minha apresentação final a disposição de todas as possibilidades de fracasso e interferências que a praça pode adicionar. Porém percebia nessa potência do público da rua, um grande ponto positivo para a minha apresentação. E foi justamente um senhor em uma cadeira de rodas que começou a aplaudir no meio da segunda cena e me fez agradecer por estar ali. Como dizem no teatro, fui “aplaudido em cena aberta”, pelo público que escolheu estar comigo na finalização da minha graduação em artes cênicas -

tudo bem que a maioria das pessoas da roda não sabia que se tratava de um trabalho de universidade, eles pararam para assistir um *Palhaço de Rua*.

Alguns anos depois descobri que fui o primeiro aluno do curso a propor uma apresentação de TCC na praça. Isso incentivou as pessoas que vieram e se formaram depois de mim, assim como também inicia uma abertura para a exploração do espaço público como local de um desenvolvimento estético, poético e político. Estar ali era mais do que somente pelo trabalho final, estar na rua era importante para a minha trajetória acadêmica e profissional, assim como acerca da importância sobre a própria linguagem das artes cênicas de rua. “É preciso ter claro que a discussão da cidade como objeto de estudos teatrais está, atualmente, no centro de uma disputa ideológica e de mercado, além de estritamente conceitual.” (TURLE & TRINDADE, 2016 ,p.95)



Imagens 8, 9 Público espontâneo da Rua e Banca Avaliadora da UEL . Profª Dr. Adriane Gomes, Profº Dr. Camilo Scandolara, Prof. Drª Heloisa Bauab
E as mãos que passaram o chapéu ao final

4.3.1. *Palhaço sem nariz*

Volto um pouco no tempo para relatar alguns processos e decisões que me fizeram chegar até o dia da apresentação.

Foi durante esse ano de 2011, que um dia decidi ir para a apresentação sem o nariz vermelho que me acompanhava até o momento. “Conheça as regras, depois jogue-as fora”³⁵. Decidi então que faria a apresentação “sem o nariz”, mas ainda com o figurino, o sapato grande. O Calçadão Comercial de Londrina é dividido em cinco partes, suas divisões são feitas por ruas que cruzam esse espaço. Como eu tinha uma cena curta (cerca de 15min), fazia uma apresentação em uma parte e caminhava até a próxima. Quando chegava na última, tinha apresentado a cena cerca de cinco vezes. Tampouco eu tinha uma cena tão definida, eu realmente tinha fragmentos que poderiam ser reorganizados dentro do roteiro a qualquer momento. Além disso, durante a transição, eu levava a caixa de som ligada, tocando música, fazendo com que a caminhada entre uma parte e outra também compusesse a minha experimentação. Foi numa dessas transições que uma mulher se aproximou e perguntou: “O que você está fazendo?”. “Estou andando e você?”³⁶ – respondi. “Eu também” – respondeu a senhora. Mas ela seguiu me olhando, desconfiada.

Nesse momento percebi que o fato de não estar com o nariz vermelho despertava uma curiosidade. Quando eu estava com o nariz, em todas as outras vezes, as pessoas olhavam e já diziam: “olha só, um palhaço”. Isso poderia até gerar uma curiosidade, mas eu sentia que o nariz vermelho resolvia muito rápido essa questão. Muitas vezes o palhaço era associado a uma figura que estaria ali para as crianças tirarem fotos juntas, acabando por infantilizar a proposta. Entenda, eu não vejo problemas nas crianças se aproximarem. Pelo contrário, elas são o público que confia primeiro, que senta perto e acaba mostrando para os adultos que o palhaço é de confiança. Porém, existe diferença entre estar ali somente para tirar fotos e distribuir brindes e estar para

³⁵ Fala de uma peça apresentada em Londrina, pelo Grupo Teatro de Garagem.

³⁶ Curioso como esse fato se assemelha às instruções dadas pelos professores da Escola de Palhaços de Barcelona. Talvez instintivamente, fui percebendo que resolver a questão para a pessoa que pergunta, nem sempre deve ser a melhor atitude a ser tomada.

fazer uma apresentação. Não tenho nada contra quem faz isso, mas eu tinha outro objetivo ali.

Aliás não me sinto distante das pessoas que fazem qualquer trabalho na rua. Até porque, percebi que a rua coloca o *Palhaço de Rua* muito mais próximo de um camelô, um vendedor de pomadas, um trabalhador que está ali para conseguir seu sustento, do que comparado a um artista famoso. E mais, assim como não existe um controle sobre quem irá se aproximar para assistir, a rua também permite que qualquer pessoa se vista de palhaço e esteja no espaço para fazer uma apresentação. Então para cativar o público e mostrar que o seu trabalho tem qualidade suficiente para que ele dedique seu tempo e atenção, é preciso mostrar trabalho e preparação para isso.

Hoje considero que sou um vendedor de pomadas. No sentido que tenho pomadas para a maioria das ocasiões que enfrentarei. Caso haja muitas crianças, tenho uma pomada para isso. Caso a apresentação seja em um local onde as pessoas tenham costume de assistir arte, tenho pomadas para isso. Caso eu seja o primeiro palhaço que essa pessoa assiste, tenho pomadas para isso. Minhas pomadas são minhas cenas, minhas brincadeiras, meus textos, meus instrumentos, minhas músicas, que podem ser adaptáveis para cada ambiente. Mas sabendo que tenho que ter e desenvolver essas “pomadas” para curar todas as “dores”.

Mas voltemos a questão de ir sem o nariz vermelho. Percebi então que, quando fui para a rua sem o nariz vermelho, gerei uma nova relação com o público. As pessoas não tinham certeza se eu era um palhaço. Com a surpresa que gerei naquela mulher que me fez a pergunta, percebi que não ter o nariz me colocava em um lugar que não estava tão bem resolvido no imaginário das pessoas. Isso gerava uma curiosidade que me dava tempo de atenção. Era o que eu precisava naquele momento. Ou seja, percebi que mesmo que eu fosse com o mesmo figurino que eu usava nos Hospitais de Londrina quando trabalhava de Palhaço de Hospital, eu não era visto com os mesmos olhos. Isso porque o contexto era outro. Então, para olhos diferentes, pomadas diferentes.

Também foi nessa época que percebi que muitos *Palhaços de Rua* que eu pude assistir ao vivo, por vídeos e pesquisas, não usavam o nariz vermelho. Acredito que isso também me fez resolver fazer a *Apresentação de Rua* sem o

nariz. E como o resultado me agradou naquela época, segui fazendo as apresentações sem o nariz.

4.3.2. A Caixa de Som e a “Decisão” de Não Falar

Quando consegui uma caixa de som a bateria, minhas apresentações ficaram muito melhores. Foi impressionante. Vale dizer que em 2011, no calçadão de Londrina, eu era uma das únicas pessoas que tinha um equipamento desses.

Além da caixa de som, comprei também um microfone head-set³⁷. Só que havia um problema, o microfone precisava de um ponto de energia, uma tomada, e isso demorou até que eu conseguisse solucionar essa questão.

Nesse tempo, como não sabia o quanto demoraria para conseguir usar o microfone, decidi ir para a rua somente com a caixa de som, que já era um ganho enorme na minha cena. Na primeira vez que sai com a caixa decidi fazer uma cena coreografada, na época chamei esse estilo de “palhaço de navio”. Talvez porque as referências de cenas coreografadas que via nos vídeos pela internet, eram sempre em apresentações de palcos que se assemelhavam aos navios de viagem transatlântica. Navio esse que só conheço por esses vídeos também.

Sei que minha tática funcionou. Eu conseguia juntar mais gente em volta da cena, a música tinha entrado como uma aliada no meu trabalho, e ali houve uma grande diferença de qualidade artística e isso refletia na quantidade de pessoas que paravam para ver. Passei algum tempo indo para a rua e testando cenas sem palavras, somente baseado na música como trilha. Inspirado pelos filmes de comédia sem falas e também da comédia física que tanto me atraía.

Finalmente, consegui um técnico em eletrônica que descobriu que daria para ligar o microfone na própria caixa de som. Assim eu não precisaria de tomada, problema resolvido!

Então fui para a rua, no sábado seguinte, feliz com o meu novo microfone e a caixa de som. Agora sim, equipamento completo! Porém, o

³⁷ Microfone que fica preso na cabeça e não existe um fio que prenda na caixa. Isso deixa as duas mãos livres, além de permitir maior mobilidade no espaço.

microfone “sobrou”. Eu não me adaptava a ele, me perdi nas palavras e nas falas. Atrapalhei-me com o aparelho. E hoje penso que o tempo que fui antes de conseguir a ligação do microfone, talvez tenha feito com que eu descobrisse a possibilidade de falar pouco, ou quase nada. E quando o microfone chegou, eu já não estava tão necessitado dele, naquele momento³⁸.

Reflijo hoje sobre essa questão de “não falar”. Que isso também gerava certo esforço pelas pessoas, um esforço de perceber como aquele diálogo se daria. Talvez, essa questão de não falar, me colocasse em uma situação mais profunda do palhaço e do fracasso. Talvez isso também cativasse mais as pessoas da rua. Como uma pessoa que pretende juntar gente em volta para uma apresentação, não fala nada? O que está fazendo ali então? Esse “silêncio” abria tantas possibilidades em um espetáculo que tampouco tinha um desenvolvimento dramaturgicamente lógico.

Anatol Rosenfeld chama de “desrealização” ao procedimento que consiste em colocar a realidade objetiva entre parênteses para deixar fluir a temporalidade da consciência de modo alheio à sucessão convencional das representações quando subordinadas à adequação. O universo fragmentário que então se cria não é apenas uma reconstituição representativa do real, mas pressupõe a autonomia da consciência e, por consequência, outras relações entre a alma e o tempo, o pensamento e a linguagem. A ausência de encadeamento casual e de verossimilhança com o modo da narrativa tradicional pode ser remetida a consciência solitária que se desorganiza diante de si, da vida e da morte. Não se trata apenas de um silêncio que precede a fala e a prepara, mas de um silêncio que recusa a fala pela experiência da desilusão da fala comunicativa. (SILVA, 2014, p.223)

O palhaço traz na pele o processo de aprendizagem com os “erros” e “fracassos”. Mesmo que as pessoas saibam que os erros e as dificuldades trazem aprendizado. O palhaço tem a chance de subverter, já que consegue lidar com o erro como parte integrante da atuação. Lidar com uma situação que poderia ser fracassada, como potência dentro de um espetáculo. Sendo assim,

³⁸ Vale dizer que não tenho aversão nenhuma à fala, muito menos ao microfone. Eu utilizo microfone em outros momentos, em outros trabalhos, e até mesmo no espetáculo “El General” hoje eu utilizo microfone em algumas situações. Digo isso porque já ouvi diversas vezes que um artista de rua tem que ter uma voz que todos escutem. Eu sou artista de rua e não tenho essa voz, minha voz é rouca, porque tenho uma pequena “fresta” nas cordas vocais, e se forço para falar alto durante muito tempo, fico sem voz. Ou seja, não é questão de esforço, de treino, ou nada disso. Só consigo chegar até certo ponto para não me machucar. Não vim premiado com a voz que alcança volumes que todos conseguem ouvir, mas mesmo assim, posso ser artista de rua.

é possível que consiga até superar essa situação de maneira extraordinária, onde poderá conter o subtexto de que houve uma “solução maravilhosa”.

Relato esse fato aqui, porque acredito ter sido decisivo nesse momento do meu trabalho. A atitude de usar somente a caixa de som me mostrou tantas possibilidades, que resolvi basear meu primeiro espetáculo na comédia física. Isso, acredito, deixava o espetáculo mais ousado ainda. Um espetáculo de rua, solo, que não tem a fala como base dramaturgica e sem nenhuma virtuose.

4.3.3. *Abrindo mão da virtuose*

O circo trabalha basicamente com o sublime e o grotesco. A virtuose aqui se refere a qualquer habilidade circense que pretenda impressionar o público pela sua dificuldade de execução, pela ousadia ou pelo perigo. Até mesmo, por conter todos esses aspectos juntos.

Como meu primeiro contato com o circo foi através dos malabares, essa foi a linguagem em que eu baseei minhas primeiras apresentações. Então eu poderia aproveitar os números de malabarismo que já tinha, para utilizar na cena do *Palhaço de Rua*.

Porém, eu notei que nesse momento eu necessitava me aprofundar nas possibilidades do *Palhaço de Rua*, e as virtuosas me tiravam sutilmente desse foco. Eu precisava treinar o jogo da rua. Foi aí que decidi tirar qualquer possibilidade de virtuose do espetáculo. Minhas possibilidades iam além do malabarismo, já que nessa época eu também trabalhava com alguns elementos de equilibrismo, como por exemplo: monociclo, perna de pau, rola-rola.

Percebo que essa decisão me ajudou a aprofundar as minhas possibilidades de expressões corporais, de jogos interativos com o público, de cenas e construções cômicas, além da criação do espaço para que eu deixasse os acontecimentos externos tomarem conta da cena. O fato de não estar cheio de material para apresentar também me fez dar boas-vindas para as intervenções que queriam participar da cena.

Hoje noto que existem diversas maneiras de trabalhar com a virtuose em um espetáculo de *Palhaço de Rua*. Inclusive se pensarmos no início desse trecho do texto, onde digo que o palhaço faria o contraponto da virtuose, no

circo. Mesmo o palhaço que faz números de virtuose³⁹, como se não soubesse, apresenta escorregões, erros e hesitações que o virtuose não faria. Em um espetáculo de Palhaço de Rua, podemos tanto apresentar a virtuose, e em seguida, apresentarmos o grotesco do palhaço, já que no espetáculo de rua, não haverá os outros números de habilidades que compõe um espetáculo de um circo de lona. Digo isso porque diversas reflexões sobre o papel do palhaço se valem do espetáculo circense como base, porém, nesse caso, não existe o espetáculo para embasar essa narrativa. Então posso trabalhar com um *Palhaço de Rua* extremamente habilidoso, mas que também se atrapalha durante a execução do número, trazendo assim o grotesco e o sublime numa mesma cena. Apresentando a contradição a partir do mesmo artista em cena.

Porém, vale ressaltar que ao tocar um instrumento musical também é colocada uma habilidade em cena. Somente o fato de estar em cena e juntar um público a sua volta na rua, demonstra uma habilidade. Talvez a diferença sobre os instrumentos musicais é que, nesse momento, eu não apresentava o instrumento como uma habilidade inserida no espetáculo. O foco era mais direcionado na música, do que na execução. A música esteve presente em diversas cenas nesse processo, então seguirei com o relato sobre o tema.

4.3.4. Uma construção sonora composta por Instrumentos Musicais, a Música do Público, Sons e a Música Mecânica.

Percebi então que a música era uma grande aliada para que as pessoas notassem que ali na praça estava acontecendo alguma coisa diferente. Ao se aproximarem, era possível notarem que ali estaria acontecendo uma apresentação artística. A música então me ajudava a “fisgar” o público. Porque o som chegava aos ouvidos das pessoas antes mesmo que elas notassem a apresentação ou a aglomeração de pessoas.

Levando-se em conta que um espetáculo na rua está permanentemente disputando a atenção do espectador com outros

³⁹ Aqui refiro-me aos palhaços que são extremamente habilidosos e conseguem fazer uma sátira de um número de dificuldade no circo. Vou dar o exemplo de um equilibrista que anda no arame. Tendo dominado a técnica do equilíbrio, o palhaço pesquisa possibilidades de simular quedas, escorregões, que trazem para o público a sensação de insegurança sobre aquele número. Porém é necessário ter muita segurança em um aparelho circense para poder simular que está fazendo errado e não se machucar.

estímulos, próprios do espaço público, a música possui um inquestionável potencial para atrair espectadores, no momento da apresentação. É o que fazem muitos grupos de teatro de rua, por meio de seus cortejos “de abertura”, geralmente ricos em movimento, cores e canções. Nessa perspectiva, a sonoridade que se destaca sobre a paisagem sonora usual de uma cidade – tanto mais intensa e caótica quanto mais central e movimentada – é um poderoso elemento de convocação de público. Muitas vezes, antes de ver que algo além das rotinas da rua está acontecendo e decidir ir ver o que se passa, o espectador em potencial já é “pego” à distância pelos sons que o espetáculo coloca no espaço. (MOREIRA, 2014, p.49)

Além da própria música que poderia chegar aos ouvidos do público, também existiam os sons que as próprias pessoas que já estavam assistindo faziam. Então, por exemplo, quando na abertura eu coloco uma música e peço para as pessoas acompanharem com palmas, sei que isso vai atrair mais pessoas. Quando faço uma piada e as pessoas riem, os sons das risadas irão atrair mais pessoas. Como diria Chacovachi “ninguém se afasta de um grupo que está rindo”.

Outro som que eu estimulava para ser gerado pelas pessoas, era aquele dos aplausos. Esse também é um som que atravessa a praça e chega em locais que a visualidade não alcança. Vale dizer que talvez esse fosse o meu principal efeito, porque eu não poderia fazer um cortejo para chamar as pessoas e deixar minhas coisas sozinhas (possivelmente elas não estariam lá quando eu voltasse). Também não conseguia carregar um cenário que sinalizasse para as pessoas que ali estaria acontecendo uma apresentação. Então fui explorando todos esses recursos sonoros e musicais para que pudesse gerar essa composição com o espaço público.

Porém, disse anteriormente que tinha tomado a decisão de não falar em cena. E realmente eu não falava, porém fui desenvolvendo uma linguagem na rua para que eu pudesse me comunicar verbalmente de alguma forma. Então fui construindo um *grammellot* próprio para esse espetáculo de rua, próprio do “*El General*”.

4.3.5. *Grammellot*

“*Grammellot* trata-se de um jogo onomatopeico de sons, no qual as palavras do léxico são limitadas a dez por cento e todo o restante são revolteios aparentemente inconclusos, mas que, muitas vezes, esclarecem o

significado das situações.” (FO, 1999, p77). O Grammellot também foi algo que tentei, experimentei e aprimorei na rua, tentando juntar gente. Percebia que Londrina era um local onde existiam artistas viajantes, de outros países da América Latina. Pensei que talvez as pessoas ficassem mais curiosas se eu falasse outra língua. Nesse sentido, o público estaria vendo um artista internacional. Desenvolvi uma linguagem meio castelhana e meio portuguesa.

Grammellot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'Arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. (FO, 1999, p.97)

Essa foi uma decisão, como muitas outras no meu trabalho, e que também dialoga sobre a construção de uma linguagem enquanto se está sozinho na rua. Eu passava muito tempo pensando sobre isso, e quando tinha alguma ideia, testava essa ideia na prática. Como eu estava sozinho, não precisava convencer ninguém que a ideia era boa ou ruim. Tinha uma liberdade imensa para testar. Ainda assim, em uma imensa quantidade de tentativas testei coisas que não tiveram uma efetividade para o que eu buscava na época, essas tentativas foram incontáveis. Porém, mesmo uma tentativa que pode ser considerada um “erro”, elimina uma possibilidade, ou então, aproxima mais ainda do acerto.

Ao utilizar o Grammellot a partir de uma linguagem brasileira / castelhana, percebo que estava fazendo uma referência a um estilo de palhaço Latino-americano. Estava altamente influenciado pelos argentinos, pela convenção de circo e pela ideia de viajar a América Latina apresentando o meu espetáculo. Nessa época já havia conhecido alguns palhaços que me inspiravam. Uma vontade que compartilhava com essas referências e admirava as pessoas que conseguiam realizá-la é essa possibilidade de viajar com o trabalho e conhecer novos lugares, a partir de uma autonomia de produção e gestão.

Creio que existe outro ponto fundamental nesse desenvolvimento do Grammellot, que remonta ao meu sonho. Eu queria “montar um espetáculo e viajar o mundo”. E como nesse meu sonho, “o mundo” conteria países que não falam a minha língua, decidi desenvolver, nesse período, uma comicidade que

não estivesse baseada na palavra, sendo que o texto falado não era a minha principal via de comunicação. Percebo que isso gerava um estranhamento, tanto nas pessoas da rua, como nos artistas em festivais, porém com o passar do tempo, essa linguagem foi essencial para o meu desenvolvimento.

Vale dizer que não utilizo o Grammelot para fazer longas narrativas. Até mesmo no momento da abertura e do discurso do chapéu⁴⁰, prefiro utilizar uma linguagem mais direta e efetiva para a fala que quero propor.

O grammelot resolvia muito bem a questão de comunicações rápidas. Eu conseguia comunicar que o público tinha feito a coisa certa, ou não, e isso gerava risos. Porque tínhamos um problema de comunicação que precisava ser resolvido junto. Dou um exemplo: Ao pedir para que o público batesse palmas, eu não indicava isso na primeira vez. Direccionava a ação para uma pessoa, e naturalmente, a pessoa não sabia o que fazer. Porém ela sabia que tinha que fazer alguma coisa, e essa situação gerava uma tensão, uma apreensão. Eu fazia uma expressão de reprovação, de indignação diante da pessoa não entender o que era para ser feito. Então eu desistia dessa pessoa e indicava outra, que agora mostrava para todo o público que também não sabia o que era para ser feito. Eu reagia com sons de negação: “No!”, “Ai ai!”. E era efetivo em comunicar que as pessoas não estavam me entendendo. Por fim, eu chamava a atenção para mim e demonstrava que era para bater palmas ao ritmo da música que tocava de fundo. Essa construção era importante, tanto pelas risadas, como pela construção das pessoas entenderem o que era para fazer e se dedicarem em fazer.

Faço esse breve relato para notarmos que é possível uma construção que parta desse “problema” de comunicação que o grammelot pode gerar. Com essas construções iniciais eu também percebia que acontecia um convite para o público no sentido de “olha só, vocês vão ter que me ajudar, para que a gente se entenda”. Novamente o *Palhaço de Rua* demonstra ai que não irá construir a apresentação sozinho, que a participação do público é fundamental.

⁴⁰ Compartilho mais à frente o texto que falo atualmente no meu discurso do chapéu.

4.3.6. A Interferência do Público como Parte Integrante

O espetáculo solo, a princípio, conteve o desafio de conseguir material cênico que tivesse duração de 50 minutos - tempo que os festivais e espaços culturais têm como padrão para contratarem um espetáculo em sua programação. Durante esse primeiro momento de montagem, e nos primeiros anos do espetáculo eu necessitava da participação do público. Necessitava porque não tinha material suficiente para preencher 50 minutos de espetáculo.

Mais adiante, com o espetáculo circulando por diversos locais, tive um momento que percebi que já conseguiria fazer um espetáculo que durasse mais de uma hora e meia. Isso aconteceu no FESTEPE, o primeiro festival internacional que participei, no Peru. Com certeza foi um misto de empolgação, minha e do público, eu por estar em outro país, e o público por assistirem uma apresentação internacional também, além da irmandade latino-americana que permeou todo o espetáculo. A minha brincadeira com a língua também gerava graça, então o pouco que falava, era recebido com risadas. Eu era o palhaço estrangeiro, para a minha sorte, tinha treinado esse jogo de ser estrangeiro com o *grammellot*, em Londrina.

Entendo esse momento como um marco importante, já que notei que mesmo tendo o material que excedesse o tempo, aqui eu teria outra questão: abrir mão de piadas e cenas em função do tempo de apresentação.



Imagem 10. Apresentação no FESTEPE. Festival de Teatro de Chancay. Peru, 2015.

Mesmo assim, mantive a participação ativa do público. E, assim como traz a proposta de Chacovachi, eu criava espaço para essa participação, deixava que a influência do público interferisse verdadeiramente no espetáculo. Toda a apresentação do espetáculo solo é um jogo de ida e volta com o público. Através de provocações diretas, indiretas, olhares e gestos.

Então, acredito que essa possibilidade de abertura se mantém no espetáculo, primeiro por eu ter experimentado sua atuação como parte integrante, mais que isso, fundamental para a apresentação. E, por consequência, estando nessa possibilidade, também pratiquei esse jogo possível com o público, com essa abertura.

Existe uma reflexão onde é necessário que se aproveite os acontecimentos que o público traz. Porém isso pode gerar alguma expectativa e uma ansiedade desnecessária. Como se fosse necessário trazer uma resposta imediata para todo e qualquer acontecimento. Também percebi que o primeiro passo para que exista uma reação a interferência é deixar a interferência tomar corpo no espetáculo, crescer!

Dou um exemplo: no meio da apresentação uma criança pequena, cerca de três anos, atravessa a cena. Ao invés de eu já interferir, prefiro criar espaço para ver o que a criança faz, isto é, criar espaço para mostrar para todo o público que aquela criança está atravessando a cena. Ou seja, mesmo que eu tenha algumas piadas para quando uma criança atravessa a cena, quando isso acontece, eu também preciso ver como essa criança está, o que ela está pretendendo, e aí tomar a atitude e jogar com essa interferência. Por vezes, a melhor coisa é deixar a criança atravessar a cena, soberana. Existem poucos acontecimentos que trarão mais encantamento para a cena, do que essa travessia infantil. A criança atravessando estoura todos os combinados da sociedade, ela é mais subversiva do que todos que estão assistindo e respeitando aquele espaço delimitado como espaço cênico, e ao mesmo tempo, traz a pureza que a pouca idade proporciona.

A interferência do público é algo que caminha de mãos dadas com o desapego que temos que ter com o material que trabalhamos. Na rua, o que você preparou para apresentar, não é mais importante que os acontecimentos externos. Por vezes, a interferência traz uma proposta de cena diferente do que o roteiro estava prevendo. Talvez embarcar nesse roteiro seja o melhor a

se fazer naquele momento. Nem sempre irá funcionar em uma próxima apresentação, em outra situação, porém naquele momento, será melhor do que qualquer cena que você poderia fazer.

Acredito que o Número Participativo verticaliza essa reflexão, quando coloca uma pessoa do público em cena. Sem aviso prévio, sem combinar antes. Coloca ali, com todos os perigos que isso carrega. Acredito que a pessoa que está em cena, que aqui chamaremos de “voluntário” acaba por espelhar todo o público. De repente, alguém que assistia ao espetáculo sentado, passa a ser o centro da cena.

Já houve algumas apresentações minhas em que o momento do voluntário em cena, foi o auge do espetáculo. Naqueles dias que as coisas não vão muito bem, quando entrava em cena algo tão inesperado, e mais que isso, quando o público percebe que o voluntário está se divertindo e suas decisões afetam verdadeiramente o desenrolar do espetáculo, isso gera uma energia para a apresentação. E ao final do espetáculo, algumas pessoas vinham me dizer a frase: “nossa, parecia combinado”, “esse voluntário foi perfeito”, “você acertou na escolha”. Geralmente acerto na escolha, juntando uma boa intuição e uma experiência na leitura humana, porque desde o começo já sei que terei que chamar alguém, então vou prestando atenção nas pessoas que estão assistindo, se divertindo e demonstram isso, porém não é de forma tão racional, com o tempo, fui aprendendo a captar esses sinais de disponibilidade. As pessoas que assistem e participam com bastante disponibilidade corporal, são boas opções para potencializar a cena.

Ao longo do tempo, também fui percebendo jogos e possibilidades que auxiliam para que a presença da pessoa em cena seja a melhor possível. A princípio eu considero que a pessoa está insegura de estar ali, então trato com muito cuidado e respeito. Por exemplo, depois de a pessoa entrar em cena, peço aplausos para a sua presença. Depois de alguns instantes, pego um chapéu (nesse momento eu já estou vestido de soldado) e mostro o chapéu para a pessoa, peço permissão para colocar o chapéu, e na sequência olho para ela e digo: “que bonito!”, na sequência, peço aplausos novamente. Isso tende a gerar um conforto, já que também existe um imaginário de que o palhaço em cena, poderia colocar a pessoa em evidência para envergonhá-la ou constrangê-la.

Minha ideia com o voluntário em cena é gerar um ambiente confortável para que ele embarque na brincadeira. Para que, naquele momento, o voluntário experimente a brincadeira de ser um Palhaço de Rua. Essa sensação da transformação do voluntário é algo que percebo no momento que a pessoa termina a cena e volta para o seu lugar, por vezes a pessoa está radiante, sorrindo. Ao final do número eu agradeço pela disponibilidade e pela cena que fizemos juntos, já que é algo que eu não conseguiria fazer sozinho.

Uma meta que tenho, algo imaginativo que nunca soube se realmente acontece, é pensar que se tem pessoas que gostariam de participar, mas que não foram porque estavam receosas, essas pessoas iriam depois de ver como foi com a outra pessoa em cena. Digo, quando o voluntário volta para o seu lugar, minha vontade é que a confiança que a plateia tenha em mim cresça, e que qualquer pessoa que poderia ter vontade de participar da cena, nesse momento, decidiria participar, por ter visto que foi uma experiência agradável para o voluntário.

4.3.7. “O Espetáculo Mais Incrível do Mundo!”

No momento de sua estreia, e durante um tempo depois, o espetáculo “El General” tinha um subtítulo: “o espetáculo mais incrível do Mundo”. Fazia ali uma referência às chamadas circenses que sempre cuidavam de ser grandiosas, mesmo que nitidamente não tendo um compromisso com a verdade.

Nessa pesquisa encontro com essa dialética. Onde eu posso anunciar na rua que tenho o espetáculo mais incrível do mundo, mas não posso escrever isso em um trabalho acadêmico, já que para fazer isso aqui, eu teria que “provar” que minha afirmação era verdadeira, comprovação essa, que eu não conseguiria fazer.

Agora o que proponho como reflexão é que passamos por essa questão, especialmente nas pesquisas em artes. Já que lidamos com a imaginação e com a ludicidade. Eu, enquanto *Palhaço de Rua*, na rua, não tenho compromisso com essa “verdade”. Posso me anunciar como o “espetáculo mais incrível” e ainda assim, não ser um mentiroso, nem um charlatão. Posto

isso, levanto outra questão. É que sabendo dos nossos lugares, devemos verticalizar essas posições.

Digo isso porque percebo nas minhas próprias reflexões artísticas, e também nos trabalhos que tenho dirigido, como ainda temos uma forte ligação com o Naturalismo. Onde necessitamos estar ligados com essa “verdade”. Onde ainda esquecemos que podemos nos colocar como maiores, melhores, mais valentes, ou seres que tem asas, que leem mentes, e brincar com nossa subjetividade em um evento teatral.

Depois posso vir aqui, como um pesquisador acadêmico e me adequar às regras de uma pesquisa artística, mas isso não deve fazer com que eu seja menos “imaginativo”, pelo contrário, é sabendo desses lugares que posso ter, e cultivar, que consigo vislumbrar posturas mais aprofundadas nesses dois âmbitos.



Imagem 11. “El General” no Parque Raphael Lazurri, São Bernardo do Campo, SP. Público Espontâneo. 2016

4.3.8. Circo de Rua. Alguns apontamentos sobre a linguagem

Acredito que toda essa pesquisa trabalhe para criar o conceito do *Palhaço de Rua*. Por esse motivo não existe um trecho que discorra especificamente de delimitar e trabalhar com essa definição. Porém existe um espetáculo que se desenvolve nas ruas e possui menos escritos ainda que o *Palhaço de Rua*. É o *Circo de Rua*.

Mas qual é a importância de discorrer sobre esse tema, dessa maneira tão específica? O que percebo é que o circo já tem muita linguagem de rua

desenvolvida. Não estou aqui para dizer que descobri isso ou que comecei esse movimento, não mesmo. Porém o circo não se coloca como Circo de Rua, assim como o Teatro de Rua já fez. Mas o que isso acarreta de questões? E porque o Circo deveria pensar e adotar esse termo?

O motivo é que o Circo de Rua já existe. Funciona na rua e desenvolve linguagem para ocupar o espaço público. Então por que não desenvolver uma reflexão que aborde especificamente sobre essa ocupação, já que a mesma guarda tantas particularidades e potências? A grande maioria dos grupos circenses da atualidade tem espetáculos para espaços públicos, ou mesmo espaços abertos em centros culturais. A grande maioria da programação de circo dos centros culturais de São Paulo, por exemplo, se dá nos espaços abertos de suas unidades. Ou seja, tem ligação com a linguagem da rua.

O fato de não falarmos e dissertarmos sobre um Circo de Rua, nos limita em algumas reflexões, já que refletimos sobre um espetáculo (a estrutura do Circo de Lona), e estamos trabalhando em outro.

Outro motivo, é que existem os editais específicos para a linguagem da rua. Já que existem especificidades que o espaço aberto carrega, e ao contrário do que se possa imaginar, isso não segmentaria a linguagem, mas sim traria mais profundidade para a reflexão que pode se propor a partir desse tema.

Ou seja, se temos informações de que a maioria das pessoas que irão trabalhar como palhaço após os cursos formativos - incluindo aqui os cursos técnicos, oficinas e graduações em teatro, palhaço e artes - terão que ter adaptações ou mesmo trabalhos em espaços abertos ou alternativos, isso mudaria o olhar que temos sobre a formação? Mudaria o olhar que se tem sobre a rua?

Existem componentes técnicos, como por exemplo: a maioria desses espetáculos não conta com uma concepção de iluminação, já que nos espaços abertos isso não é possível, ou mesmo se tornaria inviável financeiramente. Além disso, existem as virtuosas que vão se moldando em função dessa demanda. Muitos grupos que utilizam malabarismos, acrobacias, música ao vivo, palhaçada. Porque nenhum desses necessita de um ponto no teto, como é o caso do circo aéreo, que incluímos o trapézio, o tecido e a lira.

Pai, me ensina a ser palhaço
Pai, me ensina a ser palhaço
Pai, me ensina a ser palhaço
Isso não se ensina, seu bosta

Cordel do Fogo Encantado
Palhaço do Circo Sem Futuro

4.3.9. *Alguns questionamentos sobre a pedagogia do palhaço*

Como citei anteriormente, acredito que houve alguns pilares para a minha formação como *Palhaço de Rua*. Sem dúvida, um deles, foram as oficinas e cursos de palhaço que fiz em paralelo à graduação e segui fazendo cursos e oficinas ao longo da minha trajetória. Acredito ser de extrema importância que essa questão seja abordada nessa dissertação, e mesmo que a pesquisa não consiga esgotar essa discussão, é necessário iniciá-la.

Durante os meus anos de formação, tive contato com diversas oficinas de palhaço ou clown⁴¹. No contato com essas oficinas percebi uma forma de tratamento com os alunos e alunas, que comecei a apelidar como uma “pedagogia do sofrimento” durante os exercícios, e até mesmo em um tratamento que se estendia para além da duração da cena. Com o pretexto de que o palhaço é um “perdedor” esse tratamento pretendia fazer com que a pessoa se sentisse como tal, e faria aflorar o seu palhaço e sua fragilidade. Mais tarde, encontrei esse mesmo termo no livro “Pedagogia da Bobagem”: “Pedagogia do sofrimento, que consiste em pressionar o aluno em nome de uma excelência, beirando o autoritarismo e a má educação” (CZÉKUS FLÓREZ, 2016, p.79).

Tenho também uma reflexão na qual as oficinas de palhaço começaram a ser frequentadas por uma classe social que pouco tem que lidar com seus próprios problemas. Pessoas que dificilmente lidam com frustrações, ou mesmo que poucas vezes sejam “mandadas” por outras pessoas. Já que ocupam um lugar que sempre “mandaram” nos outros. Talvez essa forma de jogar com a questão do autoritarismo, com o dono do circo o Monsieur Loyal, em francês, sirva para essas pessoas lidarem com esse tipo de frustração e acreditar ser uma novidade. Ocupam o lugar das pessoas que obedecem.

⁴¹ Algumas pessoas utilizam palhaço e outras utilizam clown, e se afirmam nessas escolhas, por isso cito os dois nessa ocasião.

Porém a classe trabalhadora, já passou por isso. Possivelmente já teve que aguentar chefes e patrões. Já teve que lidar com a polícia e com as autoridades. Então pode ser que para uma grande parte das pessoas que estão procurando cursos de palhaço no Brasil, esse “dono do circo” francês não faça tanto sentido.

Utilizo esse espaço para questionar essa pedagogia, não no intuito de denunciar os processos que passei, mas com a prerrogativa de nós, que somos a nova geração dessa arte, que somos as pessoas que seguiremos dando cursos ou aulas, eventualmente, nós escolheremos manter esse tipo de metodologia? Será necessário?

Para desenvolver mais essa ideia, me apoio no artigo que fala sobre o tema, intitulado: *No me toque las narizes: Socorro! Não as pedagogias opressoras com nariz vermelho!*, de Lau Santos e Fabiana Lazzari.

A ideia de uma forma de disciplina baseada na relação de um poder opressor e humilhante que permite que fragilidades emocionais do aprendiz aflorem rapidamente tem sido uma constante nos cursos e oficinas de palhaço. Sabemos que procedimentos disciplinares de tal ordem estão sendo utilizados de forma exagerada e até mesmo violenta. Em vez de abrir, fazer com que o aprendiz mostre suas fragilidades, estes procedimentos bloqueiam a capacidade criativa do aluno, além de deixar uma má impressão sobre a arte do palhaço. Não queremos, no entanto, negar neste artigo que a iniciação é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. (SANTOS & LAZZARI, 2009, p.43)

Refletindo sobre o tema da pedagogia do palhaço, passei pelo momento de acreditar que o problema estaria, unicamente, em importarmos uma pedagogia francesa, baseada principalmente na escola de Jacques Lecoq e tendo um seguimento pelas reflexões de Philippe Gaulier, que nós, país colonizado que somos, estaríamos aceitando a todo custo um tratamento em um processo pedagógico que é muito questionável.

Como não tive a oportunidade de estudar com nenhuma dessas pessoas, não vou me arriscar a falar sobre seus processos pedagógicos. Porém, pelas minhas observações, estudei com quem estudou diretamente com essas influências, ou então, com o que eu poderia chamar de “terceira geração” dessas reflexões. E percebi que muitas vezes esse autoritarismo era justificado a partir da ideia do “Dono do Circo”, como se essa relação do

constrangimento fosse necessária para a formação. O Monsieur Loyal, citado abaixo, seria o dono do circo, e o seu exercício, o chamado “picadeiro”.

O sucesso de uma iniciação depende, sobretudo, do ator e de sua relação com o *Monsieur Loyal*, que simboliza o dono do circo [...] Expor os alunos ao ridículo e assim chegar ao encontro com seu *clown*; uma alusão às situações constrangedoras vividas pelos palhaços tradicionais circenses com o dono do circo, como forma de batismo. (CZÉKUS FLÓREZ, 2016, p.87)

Não digo que não existe nenhuma possibilidade desse exercício, ou mesmo de um jogo com o “dono do circo” e um palhaço que se atrapalha ao se encontrar numa situação constrangedora, não possa ser proveitoso para o trabalho da cena do palhaço. Porém, estou dizendo que existem cursos onde as pessoas se transformam nesse dono do circo, durante o curso inteiro.

O que questiono aqui é que talvez tenhamos ajustado de maneira equivocada nossa pedagogia no Brasil. Temos especificidades que os franceses não experimentarão. As dificuldades e desafios que enfrentamos para estudar ou trabalhar com arte no Brasil são incomparáveis às possibilidades francesas, por exemplo. Então me pergunto, será que o caminho pela incitação ao jogo, à brincadeira, a ludicidade, não estaria mais ligado a nossa potência de fazer rir, de gerar alunos e alunas que atinjam seu estado de graça?

Talvez se pensarmos no jogo como elemento fundamental da arte clownesca poderemos de forma lúdica, como fazem já alguns orientadores, almejar que o aluno/aprendiz descubra tais fragilidades como força cênica. Quem sabe um pacto entre o professor e o aprendiz sobre as relações entre jogo e poder possa ajudar o ator a se libertar das máscaras sociais para, assim, vestir a menor máscara do mundo. Embora o ato artístico muitas vezes venha carregado de sacrifícios, é no prazer, no encantamento iluminado pela poética da imaginação que deve existir a lógica diferenciada do clown. [...] Entendemos que a existência de uma possível lógica clownesca acontece a partir de uma (re) invenção de si mesmo. É no jogo que aparece o caráter sedutor do palhaço e seu lado cruel ao mesmo tempo. Muitas vezes, as palavras não são bem compreendidas ou foram mal traduzidas de outras línguas e estamos criando uma prática opressiva que virou moda. (SANTOS & LAZZARI, 2009, p.44-45)

Será que não temos mais dificuldades no Brasil para conseguir desenvolver uma carreira artística?

Aproveito esse trecho para também iniciar outro questionamento sobre uma banalização de termos que não são da nossa área, e quase sempre, tem seu uso de maneira equivocada. Não consigo enumerar, tamanha foi a

quantidade de vezes que ouvi termos como: “o palhaço anula o ego” ou então “o palhaço é a essência da pessoa”⁴², me aterei a essas duas sentenças. Será que não estamos lustrando demais nosso ofício, querendo fazer crer que somos parte de um grupo secreto que foi iniciado? Será que tivemos acesso a nossa essência a partir de um curso de uma semana? Sinceramente, eu não sei se encontrei minha essência, e muito menos se consigo fazer algo artístico e engraçado com ela. Outra questão é que quando dizemos que anulamos nosso ego, passamos quase que por charlatões que querem vender cursos milagrosos. Acredito enormemente na força do palhaço, e é justamente porque acredito, que tenho um respeito enorme pela sua figura. Mas temos que tomar cuidado com as informações que estamos proliferando em nossos cursos e nossas falas.

Será que essa maneira de pensar o palhaço ou o clown, não está na tentativa de nos diferenciarmos dos demais? Sentirmos-nos mais sofisticados, e quase que montando um grupo especial acerca do tema. E mais que isso, criamos alunos e alunas que não saem das oficinas para trabalhar com essa arte. Por vezes vi pessoas presas em voltar para a mesma oficina, onde o objetivo principal da pessoa é mostrar para o “dono do circo” que agora entendeu todos os ensinamentos e está fazendo tudo certo. Será que ao acreditarmos que saímos da casa do ego, o máximo que fizemos foi darmos a volta no quarteirão e entrar pela porta dos fundos? Será que não é irresponsável mantermos esses ensinamentos, passarmos a frente que o palhaço só acontece se você encontrar a sua essência, e ficamos a mercê de certo tipo de misticismo, onde só poderá trabalhar com essa arte, quem encontrou a sua essência?

O palhaço se faz no encontro com o público, não em uma oficina. Esses cursos são de extrema importância, e foram essenciais na minha formação. Não estou dizendo que não são. Estou dizendo que não precisamos perpetuar uma das maneiras que encontrei nesses anos, como pedagogia. Por vezes vi pessoas saírem de oficina frustradas, ou até mesmo sendo expulsas porque

⁴² A primeira (ego) não é possível, talvez orgulho em demasia, e a segunda tem que crer que exista algo imutável em cada pessoa, a sua essência.

disseram que a pessoa “não estava preparada para o palhaço”. Isso não vai contra tudo que dissemos sobre a linguagem até aqui? Acredito que sim.

Mais um ponto destoante de toda a reflexão sobre a pedagogia é que, em conjunto com a maneira de condução dos cursos que relatei acima, instaura-se um clima de competição na oficina inteira, entre o próprio grupo. Então o mais importante torna-se ser o primeiro da turma a “encontrar o clown”, ser aceito pelo condutor da oficina, ser apontado como alguém que conseguiu fazer o que todos queriam. Isso instala um clima de competição que não favorece o grupo como agente de aprendizado e desenvolvimento, já que agora, cada pessoa estará preocupada somente com sua própria cena.

Durante as oficinas, são diversos os exercícios que as pessoas “testam” pequenas cenas, entradas, como uma maneira de praticar estar na frente do público para fazer rir a partir dessa linguagem. Apesar de muitas vezes serem repetidos os jargões como: “o palhaço só pensa na hora o que vai fazer”, “não planeje antes da cena”. Eu, por exemplo, só conseguia pensar o que eu faria para conseguir uma cena boa. Deixava de prestar atenção nos companheiros de curso, porque estava extremamente preocupado com o meu momento. E com o tempo fui percebendo que isso se dava comigo, graças a toda a atmosfera de competição que era criada no grupo. Além disso, gerava um medo imenso do julgamento, da exposição excessiva, que muitas vezes a própria pessoa que conduz a oficina não tem formação profissional para lidar com as feridas que podem surgir. Sabemos que um ambiente cheio de medo e receio, não é um ambiente onde a criatividade possa dar o “ar da graça”.

Desenvolvi uma reflexão que falo para meus alunos no começo do meu curso⁴³. Aviso que não estou à procura da melhor cena, muito menos da pessoa mais engraçada do grupo, que não vou fazer “batismo de palhaço” nenhum. O que me interessa ali é que vejamos uma boa cena, me interessa que o grupo vivencie uma cena potente, para que saibamos a possibilidade que estamos vislumbrando. Sem me importar quem conseguiu a cena. Porque se todos os alunos estão inseridos em um grupo, foi graças ao grupo que a pessoa conseguiu fazer aquela cena. Então subverto essa lógica de

⁴³ Desde 2012 desenvolvo a oficina Jogos do Riso, que depois dessa pesquisa passou a se chamar: Jogos do riso, jogos do risco.

competição, que tem pouquíssima proximidade com toda a reflexão sobre palhaço que desenvolvi até aqui. E pior, tem pouca relação com as próprias oficinas, que se baseiam nas mesmas teorias. Nunca participei de uma oficina onde apresentassem o “clown” como sendo alguém extremamente competitivo e preocupado somente consigo mesmo, mas era isso que era estimulado como processo pedagógico.

Além disso, existe um dado numérico. Se você participa de uma oficina com 15 pessoas, é necessário desenvolver um aprendizado e uma reflexão durante os momentos que você está assistindo a cena. Já que, na conta final, você será plateia durante um tempo maior, do que o tempo que estará em cena. Mais precisamente, com o exemplo acima, quatorze vezes plateia e uma vez em cena.

Se pensarmos agora com a intenção de fazermos uma oficina para o *Palhaço de Rua*, podemos notar que essa postura de alguém sentado, que não gosta do que vê, mas segue assistindo à uma apresentação, não condiz com o contexto que desenvolvi meu trabalho na rua. Este é o local onde a plateia precisa ser conquistada, existe uma inversão de valor nesse sentido. Já que, na rua, dificilmente você terá uma plateia insatisfeita, porque os insatisfeitos terão ido embora. Além do mais, também acredito que o *Palhaço de Rua* irá se fazer na própria rua, ao longo do tempo, isso se a pessoa sair da oficina e seguir testando suas cenas e números na rua. Então o mais importante é que saia da oficina com ganas de seguir esse caminho.

5. NÚMERO PARTICIPATIVO

5.1. O Palhaço Chacovachi

Fernando Cavarozzi, o palhaço Chacovachi, é argentino, nascido em Buenos Aires no ano de 1962. Se apresentou no Festival Internacional de Teatro de Londrina (2010), onde nos encontramos pela primeira vez. No mesmo ano Chacovachi também esteve no Festival de Palhaços de Assis – SP, onde nos encontramos novamente.

Chacovachi exerce o ofício de *Palhaço de Rua* há mais de 30 anos. É uma figura que traz um humor ácido, provocativo, e sabe muito bem se equilibrar na “corda-bamba” que ele instaura com a plateia através desse tipo de humor. Praticamente não usa maquiagem, seu figurino é da cor preta, que varia entre couro e camurça. Essa vestimenta apresenta coerência com seu discurso artístico. Chacovachi gera um embate com o público, mas com as características de um *Palhaço de Rua*. Quero dizer que é um comportamento que desperta a curiosidade, que leva o público a se interessar pela sua apresentação. Sua presença gera estranheza e empatia ao mesmo tempo, além de muitos “risos, sorrisos e gargalhadas” como ele costuma dizer em sua apresentação. Sua dramaturgia é pensada para que o chapéu passado ao final do espetáculo esteja cheio de dinheiro. Sobrevivência!

Chacovachi, o porteño, se transformou em dono da rua e deu forma a um humor anárquico e poderoso, capaz de subverter todas as regras de como agradar o público e, apesar disso, ou por isso mesmo, reunir uma imensa quantidade de boquiabertos e fascinados espectadores. (CASTRO, 2005, p.217)

Com toda essa experiência, publica no ano de 2015, na Argentina, a obra *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Nessa pesquisa utilizo a edição de 2019, que foi traduzida para a língua portuguesa. Pela relevância desse livro, vou escrever alguns princípios que são importantes para o desenvolvimento da reflexão dessa pesquisa, além dos inúmeros apontamentos que já foram trazidos da obra até agora. O primeiro ponto que abordarei será a base dramaturgical que pode ser utilizada por um *Palhaço de Rua*.

Mas o que propõe enquanto reflexão essa dramaturgia do *Palhaço de Rua*? Em sua obra, Chacovachi afirma que ao encontrar com Eugênio Barba,

fez a pergunta que gostaria de fazer para um diretor de teatro: o que é dramaturgia? Barba respondeu que “Uma dramaturgia é uma sucessão de acontecimentos”. “Com as estruturas dramáticas nos preparamos para reconhecer as partes de uma apresentação, para preparar e trabalhar no nosso material, pensando no que queremos fazer, e o que temos que fazer.” (CHACOVACHI, 2015, p. 75-76)

Dessa maneira, Chacovachi desenvolve uma possibilidade de dramaturgia calcada em sua experiência na rua. Inclusive a estrutura dessa pesquisa, está nos moldes propostos pelo palhaço argentino. Porém, quais foram os motivos que me levaram a acreditar ser importante uma reflexão a partir dessa dramaturgia? Porque participei de diversos encontros com artistas, diversos espetáculos, onde os argumentos eram baseados na obra de Chacovachi. Desde cabarés independentes, até as apresentações do Palhaços Sem Fronteiras Brasil, foram situações em que encontrei com essa reflexão. Vale ressaltar que não era eu quem sugeria essa estrutura. Então fui notando como a própria estrutura já estava espalhada pelos artistas que trabalham com palhaço na atualidade.

Essa pesquisa, que também se equilibra numa corda bamba, com mais de três pontas, onde referências do teatro de rua, do circo e do palhaço se entrelaçam, percebe também que essa dramaturgia aqui proposta, tem muita influência do pensamento popular que o circo carregava, e também de que sua atuação não era baseada prioritariamente no texto, mas sim no corpo do artista em cena, e nas reações da plateia. Ou seja, para o circo, dramaturgia não é literatura.

Como autor (dramaturgo) de seus próprios números, é natural que a dramaturgia que o clown pratica busque ressaltar os próprios recursos expressivos. Do seu domínio total sobre a criação vem a segurança do artista para improvisar em cena. E sua reação acontece sempre em sintonia com as respostas de cada plateia. (...)A primeira referência de roteiro que o artista de circo conhece e se inspira são os textos da *Commedia dell Arte*, os chamados *canovaccios*. Os *canovaccios* são resumos do enredo da peça, similares a um roteiro. Os *canovaccios* servem de sustentação e referência para as improvisações dos atores em cena. (...) Eles devem ser lidos não como textos literários, mas como uma partitura, onde o artista encontra ou assinala os pontos de referência para suas improvisações. (BOLOGNESI, NEVES, 2011,p.51-52)

Escrevo a seguir dois pontos importantes do pensamento de Chacovachi, como ele constitui essa dramaturgia que apresenta no livro .

5.2. Dramaturgia da Apresentação de Rua

A estrutura dramática de Chacovachi foi fundamental para que eu conseguisse montar um solo de rua⁴⁴.

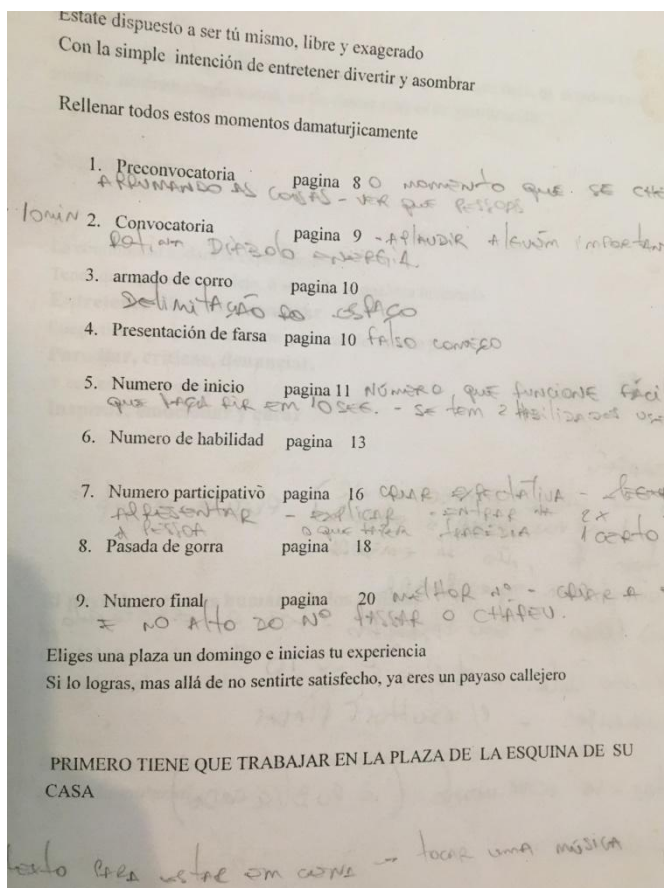


Imagem 12. Anos antes da publicação do livro, Chacovachi distribuía em sua oficina uma apostila que já continha a estrutura a Dramaturgia do Palhaço de Rua, que teve alguns ajustes ao publicar o livro em 2015

Essa estrutura dramática serve como base para organizar os números. Ela dá um parâmetro também para testar as cenas, naquele primeiro momento, onde ainda não existe o espetáculo todo formulado e concebido. Lembrando, é uma estrutura que serve como base, que pode ser expandida,

⁴⁴ Mesmo que a publicação do livro seja posterior a experiência do “El General”. Chacovachi já falava e ensinava sobre a estrutura dramática do *Palhaço de Rua* em suas oficinas. Foi onde tive contato com suas reflexões.

mexida, de acordo com as necessidades de cada *Palhaço de Rua*. Vamos as partes que compõe essa Dramaturgia do *Palhaço de Rua*:

PRÉ-CONVOCATÓRIA
CONVOCATÓRIA
FALSO COMEÇO
PRIMEIRO NÚMERO
NÚMERO PARTICIPATIVO
PASSADA DO CHAPÉU
DESPEDIDA E FINAL

5.2.1. *PRÉ CONVOCATÓRIA*

Esse é o momento em que o palhaço chega na praça com suas coisas, testa o som, arruma os objetos de cena, coloca o figurino, confere os instrumentos musicais etc. Nesse momento o palhaço já está sendo visto na praça. Ou seja, já existe uma movimentação que é fora do cotidiano normal, esse momento já inicia uma outra ocupação do espaço público, um local onde é evidenciada a pessoa que faz outra atividade naquele espaço, esse momento já faz parte da apresentação que, porém ainda não começou de fato. “Temos, então, o *lugar teatral* compreendido como uma unidade cultural, artística e social organizada, num dado contexto urbano, pela prática, isto é, pelo uso que os artistas e o público fazem dele (território vívido)” (JUNIOR, 2009, p.95)

Por vezes, saía de casa com uma roupa normal e trocava de roupa na rua mesmo. Assim fui descobrindo algumas possibilidades para fazer isso no meio da praça; ir com um shorts por baixo da calça, me cobrir com um pano. Outro momento da pré-convocatória é delimitar o espaço da apresentação, geralmente um círculo com uma corda, riscado de giz. Eu também costumava cumprimentar as pessoas, um simples “bom dia”, e perguntas leves, já podiam gerar uma simpatia e iniciar uma aproximação com as pessoas que não me conheciam. Enquanto isso ia arrumando as coisas para a apresentação. Como foi falado anteriormente, acredito que aqui seja mais importante gerar

confiança, do que ser engraçado. Aqui é o artista na porta da sua tenda, como era feito nos tempos do Teatro de Feira. Onde você faz um convite, com leveza e bom humor, mas é um aviso de que em poucos instantes, irá começar uma apresentação.

É curioso como esse convite tende a gerar uma confiança no público. Muitas pessoas decidem ficar para assistir depois de ouvirem: “Logo mais, vou fazer uma apresentação de circo aqui nessa praça. Ficaria muito feliz se você pudesse ficar para ver”. E mesmo quem decide que não vai ficar, inventa alguma desculpa para seguir seu caminho. Porém o dado importante é que eles explicam que não podem ficar, sendo verdade ou mentira.

5.2.2. CONVOCATÓRIA

Esse é o momento quando o palhaço decide que vai começar e faz algo para chamar o público. Chama as pessoas: “venham assistir!”. Toca uma música. Propõe uma ajuda de quem já decidiu se aproximar, para que assim façam barulho, batam palma, e chamem mais pessoas. Esse é o primeiro momento de fracasso possível, isto é, o palhaço assume que está ali para fazer uma apresentação e convida as pessoas para assistir, e essas pessoas podem não parar para vê-lo. A intenção é juntar mais gente, porém é sempre importante valorizar quem já está ali assistindo. “Convocando o público para uma reunião popular primitiva e sempre atual: uma apresentação de palhaço de rua” (CHACOVACHI, 2019,p.59)

É a abertura! Com o passar do tempo, percebi que a Convocatória precisa ser pensada como um número. Ela precisa ter uma progressão que gere interesse nas pessoas que param para assistir porque o público não gosta de ficar assistindo algo que ainda não começou. Uma das frases que eu tenho pavor e que espanta o público numa velocidade absurda é: “Estou aqui enrolando para começar”. Não! Essa é uma das falas que mais espanta as pessoas. A convocatória tem que ser divertida, exaltando as pessoas que já estão ali, propondo novas dinâmicas, piadas e um certo tom de auto-confiança, de que as pessoas irão parar.

Também existe um costume natural das pessoas pararem um pouco mais longe. Comecei a utilizar um argumento no sentido de sensibilizar as

peças a se aproximarem: “Pessoal, vocês que estão mais longe. Peço pra que deem dois passos a frente. Isso vai facilitar para que eu não precise gritar tanto, e também será melhor para vocês assistirem” ou então “Olha só, podem chegar aqui nas primeiras fileiras, as cadeiras estão reservadas para vocês”. Obviamente fazendo uma brincadeira com o fato das reservas de cadeiras típicas de espetáculos em salas fechadas. Ali não temos cadeiras, muito menos reservas.

Tenho dois exemplos de convocatória. O primeiro foi o que desenvolvi com o “El General”, somente com o grammelot. Colocava uma música e pendurava um prato de bateria no outro braço. Segurando uma vassoura pequena, batia nesse prato com a vassoura, ao ritmo da música. Em certo momento, paro e peço pra as pessoas baterem palma. Essa cena acabou permanecendo no espetáculo, mesmo quando me apresento em locais fechados. O segundo exemplo, também musical, porém com um pouco mais de fala. Tocando saxofone, peço para as pessoas falarem “hey” e levantarem os braços. Coloco brincadeiras nas duas possibilidades, pedindo mais energia, e conseqüentemente, mais barulho para as pessoas. Essas duas opções chamam a atenção de quem está passando e também o som acaba sendo mais alto conforme a quantidade de pessoas aumenta. E isso chama mais gente para assistir a apresentação.



Imagens 13 . Festival do Nariz Vermelho . Londrina . 2013 (a mesma praça da apresentação do tcc)

5.2.3. FALSO COMEÇO

Aqui o palhaço anuncia que o espetáculo vai começar. É nomeado de *Falso* pelo fato de que já começou antes, na *Pré Convocatória*, mas é importante porque algumas pessoas que chegaram depois podem sentir que perderam alguma coisa. Então o *Falso Começo* determina que o espetáculo irá começar nesse instante. “Agora que já estão todos preparados, todo mundo chegou, podemos começar!”

Um começo falso é o “*Saio e Entro*”. É muito conhecido pelos *Palhaços de Rua*, inclusive o Chacovachi também utiliza esse modo quando precisa. Basicamente o palhaço avisa as pessoas que chegaram que agora sim o espetáculo vai começar. O palhaço sai de cena, faz uma contagem regressiva com o público e combina que na hora de entrar “será recebido com os melhores aplausos possíveis”. É sempre possível brincar que os aplausos foram fracos e repetir a entrada. É como a entrada de uma grande estrela artística, forjada nessa brincadeira da rua.

Vale ressaltar que aqui o *Palhaço de Rua* exerce funções que poderiam ser divididas quando se está em uma sala fechada. O próprio artista em cena recebe o público, organiza, informa como será a apresentação, avisa que vai começar, e ele mesmo começa.

Tudo isso que fizemos até agora, nos teatros, é feito por outras pessoas. [...] Essa pré, essa convocatória e essa farsa de começo não existem no teatro, não são necessárias. Nós temos que fazer porque acabamos de inventar o espaço em que vamos trabalhar. Vamos inventando esse espaço junto com as pessoas. Ainda que saibamos que esse espaço que acabamos de inventar vá morrer em torno de quarenta minutos. (CHACOVACHI, 2019, p.99)

No espetáculo “Mundano” colocamos o “saio e entro” como nosso Falso Começo e até mesmo como uma homenagem ao diretor Chacovachi.

Na foto o palhaço Babuko se “esconde” atrás de um poste cenográfico. Aproveitamos isso na dramaturgia para brincar com o fato de que ele não consegue se enconder. Em cena, pergunto para a platéia se eles estão vendo o Babuko. Isso depois que anunciei que o Babuko sabia se esconder muito bem. Aí fazemos a contagem junto com o público. Depois de combinar que vamos sair, e entrar recebendo aplausos.

Você tem que dizer quem você é, o nome do espetáculo para que as pessoas saibam, quanto vai durar (sempre se deve diminuir um

pouco, não dizer a duração real, mas um pouco menos, para que as pessoas fiquem) e, além disso, é preciso dizer que é um espetáculo no chapéu. (CHACOVACHI, 2019, p.99)



Imagem 15. Foto: Ricardo Avelar . Instituto Pombas Urbanas
Cidade Tiradentes . Zona Leste . São Paulo . 2019

5.2.4. PRIMEIRO NÚMERO

Aqui é importante que o palhaço faça algum número que mostre para as pessoas que ele é um profissional. Caso tenha um número, que ele acredita que irá impressionar, aqui é um bom lugar para o número estar.

No espetáculo “Chorinho de uma roda só” eu utilizava um primeiro número com uma música forte tocando e fazia uma dança e algumas habilidades de manipulação de objetos, equilibristo e pontaria – acertar o chapéu no cabideiro, por exemplo. As apresentações eram às 16h, dentro das estações de trem da CPTM, na região metropolitana de São Paulo. Então precisava ser algo que as pessoas vissem e ouvissem de longe.

Você pode perceber que não tem virtudes para mostrar. No entanto, o que se passa com um palhaço é que com qualquer coisa pequenininha que saiba fazer pode enganar e pode funcionar. As pessoas acreditam que eu toco trompete, porque sei quatro musicas. As pessoas não tem que escutar cinco, com quatro já está bom. E pensam: “este palhaço toca trompete, evidentemente estudou trompete. Esse palhaço estudou?” (CHACOVACHI, 2019, p.101)



Imagem 16. Foto: Carolina Santaella. Estação Tatuapé, São Paulo, SP, 2017.



Imagem 17. Foto: Carolina Santaella. Estação da Luz, São Paulo, SP, 2017.

5.2.5. NÚMERO PARTICIPATIVO

Esse é o momento no qual um ou mais voluntários da plateia entram em cena para ajudar no número. Existem várias possibilidades de números participativos. Para mim, é importante que se gere confiança com a plateia. Acredito que o número participativo seja para exaltar a pessoa que foi convidada, e não para envergonhá-la. É necessário que se crie uma relação de confiança com a pessoa que está em cena. Quando convido alguém para a cena, olho bem de perto para a pessoa que topou vir e digo: “vamos jogar juntos”. Por vezes sei que eles não entendem a frase, mas eu deixo expresso para a pessoa que tenho um segredo com ela, porque digo isso sem que o público veja, se está explícito que convidei a pessoa para a cena para que seja divertido, inclusive para a pessoa que foi convidada. Porque, o palhaço sou eu, nem sempre a pessoa que participa está disposta a se expor.

É o ponto mais alto de envolvimento com o público. [...] É onde se definirá, em grande medida, o êxito da apresentação. Depois de um primeiro número onde conquistamos a confiança do público em nós, vamos agora desenvolver um número que os envolva. É importante atingir um nível de tensão tal que nos permita cortar o número antes do final e fazer aí a passagem do chapéu. Talvez não seja o melhor se formos analisar de um ponto de vista artístico, mas a realidade marca que o ponto mais alto do espetáculo em nível de emotividade é o momento mais efeito para passar o chapéu. E não nos esqueçamos de que estamos em busca dessa efetividade: estou para salvar através do aro de fogo, já ameacei quarenta vezes e agora sim, vou saltar, então aí paro e passo o chapéu. (CHACOVACHI, 2019, p.102)



Imagem 18. Foto: Arquivo Pessoal
Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua . Acre . 2013



Imagem 19. Foto: Anna Kumamoto.
Refeitório Penaforte, São Paulo, SP, 2016.



Imagem 20. Foto: Arquivo Pessoal. Festival de Dança de Londrina, Paraná, 2014.



Imagem 21. Festival de Teatro do Peru, Chancay, Peru, 2015.

Percebo que minha reflexão sobre a participação de um voluntário, de maneira a incentivar uma brincadeira e não na intenção de expor a pessoa, ou mesmo envergonhar alguém no palco para que o resto das pessoas riam, também foi algo que passou a ser um ponto/tema que levo como proposta na oficina que ministro para palhaços e palhaças. Percebi ao longo desses anos, que ao elogiar, incentivar, a pessoa tendia a se sentir mais potente. E muitas vezes, os voluntários me surpreendiam com uma vontade imensa de brincar em cena. E o público aplaude ao ver um espectador, transformar-se em um palhaço ali, na frente dos seus olhos. Talvez o Número Participativo seja a comprovação da máxima de Chacovachi, que diz que “todos nos somos palhaços, mas só algumas pessoas tem a sorte de trabalhar com isso.” Finalizo essa reflexão somente com um adendo: não digo aqui que no Número Participativo inicio palhaços, muito menos que depois de participar do meu número alguém seja ou deixe de ser palhaço.

5.2.6. PASSADA DE CHAPÉU⁴⁵

Esta é a etapa em que o *Palhaço de Rua* passa o chapéu para que as pessoas colaborem financeiramente com a apresentação. Esse é o momento do pagamento, é o “dia 05” do espetáculo. Sugiro que esse momento tenha um texto preparado, pensado, escrito e decorado. Não é permitido hesitar! É um momento decisivo. Use toda a convicção que você tem sobre seu trabalho; se não tiver, finja até conseguir. “Toda a dramaturgia do espetáculo de rua está orientada para a otimização do chapéu. [...] Se você otimiza o chapéu, você pode projetar teu futuro. Se compreendermos isso, entenderemos porque se deve prestar muita atenção à passagem do chapéu.” (CHACOVACHI, 2019, p.103)

Tive um aumento de valor no chapéu significativo quando percebi isso. Construí um texto que falava sobre o ofício do palhaço, contava para as pessoas qual era a minha função ali, e que aquele era meu trabalho. Contava há quantos anos eu me dedico a esse ofício, e dizia que “meu trabalho era criar

⁴⁵ Em anexo compartilho um texto sobre reflexões do momento do chapéu que escrevi em 2010, após encontro com o Chacovachi e tentativas naquela época.

momentos de alegria”. Então se as pessoas viveram momentos de alegria, eu fiz o meu trabalho e deveria receber por isso. É muito importante como *Palhaço de Rua*, estar resolvido consigo mesmo que aquilo não é uma esmola. O chapéu é o pagamento para que as pessoas sigam se divertindo e o *Palhaço de Rua* possa seguir com suas palhaçadas.

É necessário fazer esta avaliação porque logo se nota: no chapéu tem que haver honestidade, porque as pessoas percebem. Honestidade ao considerar nossa apresentação como um espetáculo no chapéu que tem suas próprias características, mas também firmeza e convencimento ao pronunciar nosso discurso. Também há uma dramaturgia para o chapéu: primeiro há um discurso ou speech, e depois vem a ação, que é a passagem. Esse speech deve tocar em certos pontos, são uns poucos conceitos chaves que é preciso transmitir ao público para que o chapéu se faça mais efetivo. Como é uma coisa grave, e as pessoas não gostam que lhe passem o chapéu, você deve dizer de tal maneira que esclareça e não confunda. Diga algo que eles precisam entender, mas termina com uma piada para que assimilem. Carregamos de tensão, fazemos a piada, descarregamos em risadas. Um tapa e um carinho. O chapéu disfarçado não serve. Somos artistas de rua que entretemos e depois passamos o chapéu, não temos um personagem que nos camufle isso. Todo mundo sabe. (CHACOVACHI, 2019, p.105)

Percebi, nas minhas tentativas de fazer o discurso do chapéu que no momento em que eu começava falando que iria passar o chapéu e colocava o argumento, eu já gerava um incomodo nas pessoas. Eu avisava que era o momento do chapéu, e sentia aquele ambiente no ar: “ih vai vir pedir dinheiro”. Então resolvi tentar algo diferente. Eu simplesmente parava a cena e dizia assim: “vocês não acreditam, me lembrei de uma história bem agora, posso contar para vocês?” as pessoas respondiam que sim. Então eu começava o discurso do chapéu sem avisar que iria passar o chapéu naquele momento.

“Lembrei que eu estava em crise com o meu trabalho. Pensando o que eu fazia da vida para ganhar o meu sustento de cada dia, sabe? Eu trabalho para fazer pessoas desconhecidas (ou conhecidas) darem risada há mais de 10 anos. Então fui pensando, viajando. Até que um palhaço mais velho me falou que o trabalho do palhaço é gerar momentos de alegria. Mas aí eu caí em outro problema: o que é a alegria? Sabe como é, sou pisciano (essa é uma piada variável, se eu percebo um público jovem que saiba algo sobre signos eu faço, se não, não). Fui pensando, pensando, e percebi que a alegria é um momento que você gostaria de viver de novo, alegria é quando a gente desejou que uma

peessoa amada estivesse ao nosso lado vivendo isso com a gente, alegria é quando a gente tenta esticar um instante, alegria é quando a gente deseja que aquele segundo não acabe, alegria é quando pretendemos a eternidade! Então, quer dizer que se vocês aqui nessa apresentação viveram um segundo desse momento. Sabe como é, não pretendo que vocês tenham sido felizes todo o espetáculo, porque sou um palhaço novo, mas se vocês sentirem alguma dessas coisas, por um segundo, eu já fico feliz. E isso significa que EU FUI PALHAÇO. E como disse para vocês no começo, isso que eu faço para ganhar o meu sustento de cada dia – do corpo, da alma e do bolso. Então, nesse momento eu vou PASSAR O CHAPÉU. Se você puder colaborar eu agradeço, de coração. Sugiro o preço do ultimo ingresso de espetáculo, o preço de um café da tarde, ou o quanto você gastou a última vez que foi no bar. Garanto que preciso mais de dinheiro do que o dono da Ambev. Mas veja, se você não tiver um tostão furado no bolso, fica tranquilo, pode continuar aqui assistindo, você é meu convidado. Até porque eu já tive dias assim, sem ter um tostão furado no bolso (pausa para arrematar) e esses dias estão demorando à passar.”

Esse texto é uma junção de várias referencias de todos esses anos, no qual juntei argumentos que fazem sentido para mim. Acredito que ele como estrutura, ou exemplo, seja proveitoso. Porém a melhor coisa é desenvolver um texto pessoal e autoral. Com a história de cada individuo. Isso vai fazer mais sentido para cada pessoa e, por consequência, para o público. Se quiser utilizar esse meu texto como um começo de experimentação, faça isso, deixo livre para que circule por mais praças e ruas. Mas tente, a cada dia, ir colocando informações que sejam próprias e pessoais, até que ele seja inteiro seu.

Chacovachi sugere que existem quatro pontos fundamentais que deve conter o texto para a passagem do chapéu, são eles:

- 1 . avisar “vou passar o chapéu”
- 2 . caso não tenha dinheiro, não precisa ir embora
- 3 . explicar porque devem contribuir
- 4 . com quanto devem contribuir

Depois de iniciar a passagem do chapéu, gosto de fazer piadas, brincadeiras. Quebrar esse clima de incômodo que o tema “estou te cobrando pelo que você acabou de ver”, pode gerar. Também existe um imaginário de que quem trabalha com arte, faz por amor à arte, então eu não deveria “querer dinheiro” por esse trabalho. Digo que amo a arte, mas preciso “viver disso”. Então piadas e brincadeiras deixam esse momento mais leve.

Darei alguns exemplos de piadas que fui desenvolvendo a partir de algumas situações recorrentes: geralmente crianças pequenas vem colocar o dinheiro no chapéu no meio da roda. E elas seguram a nota aberta, todo mundo que está assistindo consegue ver. Então eu chego para a criança e digo: *“Pessoal, que coisa linda. As crianças tão pequenas colaborando com a arte. Quantos anos você tem?”* A criança responde – cinco anos. Então emendo *“Com só cinco anos e já colocando 10 reais no chapéu, se eu tivesse assistindo colocava 50 reais para mostrar quem é que manda aqui.”*

Outro exemplo é que notei que a maioria das pessoas no Brasil sabe que as notas têm desenhos de animais atrás. E muita gente sabe os animais que estão nelas. É comum ouvir expressões como: “o bolso cheio de onça”, e a onça é o animal da nota de cinquenta reais. Então quando aparecem as notas de 20 reais, peço um momento, aproximo a nota do meu ouvido e digo: *“Peraí gente, só um minuto. Eu converso com os animais. Esse mico leão está dizendo que está perdido procurando pelo seu irmão. Alguém viu um outro mico leão por aí? Olha lá hein, manter animal silvestre em cativeiro é crime.”* A brincadeira funciona bem porque o público vê a comemoração do palhaço por receber aquela quantia, essa piada busca dizer para o público: “quem mais vai dar 20 reais?”. Só que de uma forma lúdica e brincalhona, com graça.

Outro dia aprendi uma muito boa com os repentistas do trem. Enquanto passavam o chapéu e poucas pessoas colaboravam, eles disseram essa: *“Pessoal, avisem pra gente quando vocês recebem. Pra gente vir no dia certo.”*

Esse estudo do *Passar o Chapéu* é muito significativo e tende a ser de longo prazo. Acredito que por todos os entraves sociais, é algo que vai sendo construído ao longo dos anos e conforme o artista vai se sentindo mais seguro e confiante. Se já falamos pouquíssimo sobre dinheiro quando estudamos para nos tornarmos artistas profissionais, falamos menos ainda sobre como lidar com o chapéu e essa colaboração direta quem vem do público.

Primeiro passamos o chapéu para as crianças, na cena, no centro da roda; depois aos adultos, um por um, em seu lugar. Esta estratégia é fundamental por várias razões: por um lado, dividir os espaços faz com que as crianças ressaltem o centro da cena, e aí se joga tanto com a vontade dos pequenos em passar pelo centro (todos querem estar ali), como com um sentimento dos pais de não deixar o pequeno fora do jogo (todos querem ver seu filho ou filha no centro, jogando com os demais e colocando a nota no chapéu); por outro lado, diferenciar o público, porque as crianças são o pretexto, o espetáculo é tanto para eles como para os adultos. Então, uma vez que as crianças colocaram o dinheiro, é como um esboço e começa de novo, se bem que o speech já foi dito, começamos a juntar de novo com um novo speech orientado agora para os adultos, como se as crianças não servissem, fora puro jogo. Começamos de novo, passando um por um através do público. (CHACOVACHI, 2019, p.107)

Lembro da apresentação que coloquei o discurso escrito citado anteriormente e percebi a mudança na quantidade de dinheiro que as pessoas colaboraram. Antes desse dia tinha tentado alguns outros argumentos, mas não conseguia gerar tanto impacto. Antes desse texto que falo sobre a “alegria”, fiz um discurso que usava a teoria dos encontros do Spinoza, mas não surtiu o efeito que eu desejava. Então desisti desse argumento dos encontros. Foi então que misturei uma influência verdadeira, os meus questionamentos, o que eu acredito sobre a arte da palhaçada de rua, que o chapéu duplicou de valor. Foi justamente no dia dessa foto abaixo, numa apresentação de domingo, ao final da tarde, no elevado, na região de Santa Cecília – Centro de São Paulo.



Imagem 22. Foto: Arquivo Pessoal. Minhocão, São Paulo, SP, 2016.

5.2.7. O CHAPÉU PÓS-PANDEMIA

Durante a pandemia que estamos vivendo nesse momento (2020 - 2021) uma mudança no sistema bancário brasileiro pode alterar também o funcionamento do chapéu na rua. Não estou dizendo sobre inovações futuristas e nem sobre criptomoedas. Estou me referindo às transferências que já acontecem no dia-a-dia de muitas pessoas, o Pix.

Isso já está sendo uma forma utilizada por diversos artistas para arrecadar colaborações espontâneas através de exposições pelas plataformas digitais. Dada a sua maior praticidade se comparada aos dados necessários para consumir uma transferência bancária.

Decidi escrever esse pequeno trecho para falar sobre isso, já que podemos vivenciar uma mudança no sistema de contribuição pelo chapéu. Será que as pessoas se sentirão a vontade para fazer transferências através dessa ferramenta para os artistas de rua? Será que continuaremos com o papel moeda circulando pelas ruas durante muito tempo ainda? Ainda temos a questão de diversas pessoas que trabalham com arte nas ruas não possuem contas em banco, então também deixo essa ressalva por aqui.

5.2.8. DESPEDIDA E FINAL

Esse é o último número, que acontece depois de passar o chapéu. Um número final que também é importante dizer o seu nome, quem você é e quando vai se apresentar de novo. Isso é para o caso de você acreditar que estará no mesmo lugar brevemente, no mesmo dia, ou na próxima semana. Lembro de uma frase final do Chacovachi em sua apresentação que foi muito marcante para mim, era mais ou menos assim: “Peço que me deem o último aplauso dessa apresentação. Nem mais, nem menos do que mereço pelo que fiz. A exata medida. Nem mais, para que eu não me iluda. Nem menos, para que vocês não fiquem me devendo nada.” Acho essa frase emocionante, e na sua simplicidade levanta vários aspectos sobre essa apresentação que acabou de acontecer. Um evento de cumplicidade.

Na despedida e no final, deve haver um pouco de emoção, mas é um momento eminentemente prático. Devemos ter em conta que

estamos vindo de um speech cru e emotivo que foi o do chapéu, mas é um bom momento para deixar uma mensagem. E, assim como na farsa de começo, é preciso deixar claro certas coisas, nesse momento deve-se recordar quem você é, como se chama o espetáculo e quando vai voltar a trabalhar. Depois um aplauso final (aqui se concentra a emoção), sem cair na demagogia de pedir aplauso para o público: a vitória é nossa. (CHACOVACHI, 2019, p.109)

No espetáculo “Mundano” utilizamos esse momento para também darmos uma mensagem final. Colocamos um número de habilidade – andando no monociclo toco o choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, no cavaquinho que tem uma corda só⁴⁶. E depois de tocar, o Babuko, o outro palhaço em cena, descobre que encontramos as ruas que estávamos procurando durante todo o espetáculo. Depois disso falamos um texto, nos despedimos dizendo: *“Esse é o Exército Contra Nada, seguiremos pelas praças, parques, ruas. Cultivando a Alegria e a Esperança. Que a gente se encontre em breve. Sem sentido”*. Fazemos uma sátira ao termo “sentido!”, clássico dos militares ao bater continência. Ao final, terminamos os agradecimentos com um grito do circo “ALE HOP”, que é usado quando os acrobatas estão se preparando para um salto. Então agradecemos.



Imagem 23. Foto: Ricardo Avellar. Mundano, junho de 2019

⁴⁶ Cavaquinho é um instrumento cordas que é composto por quatro cordas. Nesse número retiramos três cordas do instrumento, para criarmos a sensação de maior dificuldade e de impossibilidade de tocar uma música tão sofisticada, em um instrumento que faltam tantas cordas.

Dessa forma chegamos ao final da Dramaturgia do Palhaço de Rua, proposta na obra Manual e Guia do Palhaço de Rua, de Chacovachi.

A seguir desenvolvo uma reflexão sobre a metáfora que Chacovachi faz com o Jogo de Xadrez e a apresentação de um *Palhaço de Rua*.

Vale ressaltar que essa é uma estrutura que propõe um diálogo com a plateia. Porém o *Palhaço de Rua* que inicia esse diálogo e aí sim escuta a resposta que vem do público. O primeiro movimento, por assim dizer, é feito pelo artista em cena.

5.3. O Jogo de Xadrez

Chacovachi faz uma relação da apresentação de um *Palhaço de Rua* como quem joga uma partida de xadrez. Como um jogador de xadrez o artista da cena define a sua próxima jogada (ação cênica) após o movimento do adversário (resposta da plateia). Esse é um dos espaços onde mora o risco. Não quer dizer que o palhaço em cena entra despreparado para a apresentação. Porém se coloca de frente ao público disposto a ouvir sua resposta ao primeiro estímulo e alterar o andamento do espetáculo. Na tese de doutorado de Katia Maria Kasper, intitulado *Experimentações Clownescas. Os palhaços e a criação de possibilidades de vida*, Chacovachi fala sobre sua relação com a resposta do público:

“Se um número comove o público, comove você; por isso não pode haver apresentações iguais de um mesmo palhaço. Esse conceito me abriu a vida: eu trato de fazer minha função segundo o público; se o público está cansado, eu agito mais meu número, porque não suporto que eles não participem; se estão muito alegres e agitados, eu paro, porque o palhaço sou eu. Cada função tem que ser distinta, isso foi o que descobri”. (KASPER, 2004, p.211).

Assim, esse espectador que percebe que influencia no desenrolar da apresentação, tende a sentir-se ouvido, já que nota que a sua interferência na apresentação foi levada em conta pelo palhaço. Logo, o domínio dos acontecimentos não é algo que está somente nas mãos do artista em cena. Ou seja, existe a proposta para que o público contribua com as decisões sobre a dramaturgia do espetáculo. Com isso, aplicamos mais um elemento para que o palhaço possa deixar de ser visto como uma figura hierarquicamente superior.

Mas então, se o *Palhaço de Rua* se coloca igual ao público, ele perderia sua função ali? Percebo aqui, uma possibilidade de diálogo para seguirmos uma reflexão, com as ideias que o Professor Paulo Freire nos apresenta acerca do papel do professor na educação libertária. Podemos notar, no caso do *Palhaço de Rua*, que ao deixar o papel de superioridade e tomar as decisões mais horizontalmente é possível uma maior valorização do próprio artista da cena, assim como do público. Logo, não existe uma perda de protagonismo por parte do artista, mas sim uma construção conjunta que favorece os dois lados. Apresenta-se então uma dialética de “permanecer porque desaparece, numa espécie de morrer para viver”. (FREIRE, 2018, p.89)

Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os argumentos de autoridade já não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de *estar sendo com* as liberdades e não *contra* elas. Já agora ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo. (FREIRE, 2018, p.96)

Além do próprio artista em cena, as reflexões de Paulo Freire também me trouxeram outro questionamento. Em muitos escritos, o palhaço é colocado como a figura do “perdedor”, porém inquietações que Freire traz para esse diálogo me suscitam à pergunta: o palhaço é um perdedor, ou um oprimido?

O eu social dos invadidos, que, como todo eu social, se constitui nas relações socioculturais que se dão na estrutura, é tão dual quanto o ser da cultura invadida. É esta dualidade, já varias vezes referida, que explica os invadidos e dominados, em certo momento de sua experiência existencial, como um *eu* quase “aderido” ao tu opressor. É preciso que o eu oprimido rompa esta quase “aderência” ao tu opressor, dele “afastando-se”, para objetiva-lo, somente quando se reconhece criticamente em contradição com aquele. Esta mudança qualitativa da percepção do mundo, que não se realiza fora da práxis, não pode jamais ser estimulada pelos opressores, como um objetivo de sua teoria de ação. (FREIRE, 2020, p.207)

Em sua obra, Chacovachi traz a prerrogativa de que para jogar um jogo é necessário que joguemos com alguém. Precisamos de um adversário para jogarmos contra ele. Aqui a ideia de adversário é diferente de um jogo de competição que exige que haja um único vencedor. Aqui, tanto palhaço como o público, são responsáveis para que o espetáculo aconteça da melhor maneira. Um jogo que quando os dois lados jogam muito bem, temos uma vitória mutua. Porque assim, tanto o público contribui para o palhaço, como o palhaço

consegue desenvolver mais profundamente suas propostas com o público. E por consequência é possível que os dois lados se divirtam mais.

Qual seria, então, a natureza desse jogo, elemento fundamental da necessidade do teatro, hoje? Qual seria a lógica do jogo atorial? Quais as suas características? Em primeiro lugar, ele indica o requisito da presença física. Daí a busca que Grotowski, no seu livro *Em busca de um Teatro Pobre*, chamou de “desnudamento de si”, que se revela, contudo, como jogo. Essa primeira condição de instauração do jogo arrasta consigo todas as exigências da cena: “a profundidade ou leveza da voz encorpada, sempre plena, causa da dicção ‘redonda’ dos cantores); a disponibilidade para o jogo com os companheiros de cena; a aceitação dos imprevistos e, sobretudo: a graça, a não afetação, o ser jubiloso, digno, aberto, livremente tenso”. (TURLE&TRINDADE, 2016, p.154-155)

“Não é o jogo de quem você é, é o jogo do que quero causar no outro”⁴⁷ (COUTINHO). Dessa forma, o público irá vivenciar uma ótima apresentação, enquanto o palhaço terá uma plateia que constroem com ele o espetáculo. Aqui a ideia de dizer uma “ótima apresentação”, está no lugar de que o artista terá as condições necessárias para fazer o que se propôs a fazer. Obviamente, uma boa plateia não irá transformar nenhum material ruim em excelente, porém existem grandes chances de um plateia generosa assistir “não o melhor espetáculo do mundo, mas com certeza o melhor”⁴⁸ que o artista poderá fazer. De qualquer forma, jogamos *com e contra* o público. Vale dizer que nesse jogo se o outro não colocar a sua ação, algo dele, isto é, ser passivo, a apresentação fica só na “mão” da energia do palhaço. Por isso tem que ser *contra* também, nesse sentido. Temos uma mistura de possibilidades, e para auxiliar nesse entendimento soma-se a noção que no jogo teatral, onde:

O processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo (KOUDELA, 1998, p. 43).

Chacovachi elege o jogo de xadrez, e aqui podemos fazer um paralelo com o jogo teatral. Em seu método, enumera alguns elementos que considera

⁴⁷ Fala que aconteceu durante a reunião do CEPECA, realizada no dia 29/04/2021.

⁴⁸ Trecho de uma fala do espetáculo “Um palhaço mal pode arruinar a sua vida” de Chacovachi. Onde ele pede para que a plateia seja a melhor que puder e diz que pode ser que eles não vejam o melhor espetáculo do mundo, mas será o melhor que ele pode fazer naquele momento. A ideia desenvolvida nesse parágrafo disserta sobre isso.

importantes para serem refletidos e trabalhados, traça metáforas com as peças do xadrez e através disso cria possibilidades que trazem uma riqueza reflexiva para o trabalho.

A seguir temos as peças do xadrez e os aspectos que são relacionados a essas peças:



Imagem 24. As peças do xadrez e o seu papel no espetáculo de rua

Chacovachi organiza as peças em dois grandes grupos. O primeiro contendo o Rei e a Rainha, as duas peças mais importantes do jogo. No outro grupo estão as torres, bispos, cavalos e peões. O primeiro grupo tem “relação com o palhaço que cada um é, algo que pode levar muito tempo para se descobrir e que vai tomando forma a partir da experiência do palhaço”. O segundo grupo tem relação com o material que o palhaço tem; “nossas rotinas e todas as piadas que levamos prontas ou que fazemos no momento” (CHACOVACHI, 2019, p.22).

Vamos agora a cada uma das peças:

5.3.1. REI – Dignidade e Energia

Dignidade é crer no que se faz. Perdemos a dignidade quando deixamos de crer no que estamos fazendo. Um palhaço está preparado para o fracasso e não perde a partida quando um número sai mal: até pode transformar essa falha no ponto chave do êxito de sua apresentação. No entanto, quando mostra em cena seu sofrimento pelo fracasso, perde a dignidade e perde a partida. (CHACOVACHI, 2019, p. 25)

Mas acerca de qual dignidade Chacovachi fala? Estar como *Palhaço de Rua* em uma praça já é, de certa maneira, mandar as favas algumas travas sociais - seria possível incluir a dignidade nesse pacote?

É justamente sobre essa construção de outra dignidade - dessa vez a dignidade de se manter no jogo proposto – que se mantém ali como *Palhaço de Rua*. Ou seja, dentro desse jogo temos camadas de possibilidades, onde existe a perda da dignidade em cena (para ser palhaço) e uma camada que faz a manutenção de uma dignidade enquanto cidadão-artista. Ou seja, é necessário, enquanto estiver no meio da roda, acreditar no seu material e o no palhaço que é naquele momento. Mesmo que depois pare para pensar e trabalhar com habilidades e maneiras para que o espetáculo seja melhor na próxima vez, mas nunca se deve externar esse sentimento durante a apresentação. No momento da apresentação o palhaço está fazendo o melhor que pode naquele momento, assim mantém sua dignidade em alto nível. “Palhaço amigo: se algo não sai como você esperava, é absoluta responsabilidade sua. Nunca, nunca, nunca se irrite com o público. Irritar-se é uma mostra de debilidade e, se o público percebe, você está morto” (CHACOVACHI, 2019, p. 25). Podemos também somar a ideia de utilizar um humor que reforce os preconceitos existentes na nossa sociedade, também é uma forma de perder a dignidade, só que dessa vez como cidadão-artista.

O segundo aspecto do Rei, a energia. Chacovachi propõe uma divisão em três tipos de energia: emocional, física e intelectual ou cognitiva. A emocional se refere a uma dosagem de acordo com o público e a situação que se encontra as respostas que o público dá. É necessário que haja uma sintonia com a situação posta. Quando se está com um voluntário em cena, isso é bem importante, porque é necessário que o palhaço conduza a energia e o desenrolar da cena, porque o voluntário não tem ideia do que precisa fazer. Então não quer dizer que sua energia não pode estar alta demais, porém é necessário saber dosá-la de acordo com a necessidade das cenas. Depois vem a energia física, que refere-se a estarmos bem fisicamente, para que tenhamos energia para executar o que nos propusermos a fazer. E por fim, a energia cognitiva que podemos associar a atenção, a capacidade de responder rapidamente, essa energia é importante que esteja bem alta. (CHACOVACHI, 2019, p. 24)

5.3.2. RAINHA – Personalidade e Atitude

Aqui Chacovachi apresenta que é importante que você coloque suas ideias e que fortaleça suas atitudes. Assim suas ideias irão se tornando ações práticas no mundo. Conforme o desenvolvimento do *Palhaço de Rua* vai acontecendo, também existe uma tendência de aprofundar algumas questões e isso irá constituindo a sua personalidade como *Palhaço de Rua*. Depois de um primeiro momento, onde se deve aprender a “entreter, a divertir e a assombrar”, vem a necessidade de “delirar, provocar e denunciar” (CHACOVACHI, 2019, p.44)

O que quero trazer com essas reflexões é que as ideias colocadas em cena tendem a reforçar também a personalidade e a atitude, que aqui utilizamos a metáfora da peça da Rainha.

A atitude do palhaço de rua tem que ser provocativa, agressiva. Isso não implica, necessariamente, ser violento⁴⁹ ou ser agressivo todo o tempo. A rua impõe circunstâncias dinâmicas, imprevisíveis, e muitas vezes, complicadas. Para lidar com esse tipo de situação, é bom ser um pouco agressivo. Essa atitude é a que nos permite arriscar e sermos provocativos. Provocar é, antes de tudo, provocar sentimentos. (CHACOVACHI, 2019, p. 26)

Porém também deixo uma provocação: em um país, um estado, um continente, que cuida tanto de tosar nossas alegrias, nossas liberdades, nossos “gritos sul-americanos”, abrir uma roda em uma via pública, para gerar momentos de alegria, já não é algo contra esse sistema? O que quero dizer, é que a alegria é agressiva contra um sistema que cuida de entristecer e maltratar as pessoas que vivem nele.

Assim partimos para o segundo grupo de peças, que se refere ao material que o *Palhaço de Rua* tem:

5.3.3. CAVALO, BISPO, TORRE – Números, Rotinas, Cenas.

Nesse tópico também adicionei o termo “cenas” à proposta do Chacovachi. Acredito que também podemos pensar que as cenas cabem nessa estrutura de jogo. Um fundamento é que esses números, rotinas e

⁴⁹ Leio aqui o termo “violento” como uma característica sinônima ao agressivo. Entendendo que é uma linguagem coloquial.

cenas, precisam ter “vida própria” - quer dizer que elas podem ser apresentadas, sem necessariamente estarem relacionadas ao espetáculo. Entendendo aqui que são termos para situações similares, os números, rotinas ou cenas são o material que o artista irá apresentar. Isso permite que o *Palhaço de Rua*, mude a ordem das cenas de acordo com a resposta do público.

Grande parte do trabalho do palhaço de rua se produz ao criar rotinas. Os números ou rotinas são uma parte fundamental do material de que dispõe um palhaço. [...] Basta aqui dizer que as rotinas são pretextos para estarmos em cena, são a resposta à pergunta que surge, necessariamente, antes de sairmos para a roda: o que estou indo fazer? Uma vez que encontremos o pretexto, começaremos a repeti-la, e a repetição vai aperfeiçoá-la. (CHACOVACHI, 2019, p.26)

Percebo que a criação de cenas e rotinas é uma forma para iniciar um trabalho na rua – tendo duas cenas já é possível colocá-las em um espetáculo de rua. Vale lembrar que em diversos lugares de passagem, onde as pessoas não tem um lugar confortável para assistirem a apresentação, uma apresentação de 20 minutos de duração já possui um tamanho propício. Digo isso para que não seja um impedimento o fato de não ter um espetáculo de 50 minutos para as investidas na rua. Mesmo porque esse tempo de 50 minutos é um padrão atual colocado pelos centros culturais, festivais e demais contratações.

Muitos alunos tocam um instrumento e cada ano constituímos uma orquestra no espírito do cabaré ou do teatro de revista. Gostaria que os alunos se exercitassem no cabaré cômico, na produção de números bem curtos, com no máximo dez minutos. Infelizmente, não existem mais lugares em que jovens atores possam apresentar suas criações, como era o caso, no pós-guerra, em vários cabarés parisienses. Pede-lhes imediatamente que realizem os *one-man-show* de uma hora, o que é extremamente difícil, quando estes deveriam resultar de numerosas pesquisas das formas breves. (LECOQ, 2010, p.224)

Notamos que não é uma questão tão local assim, de acordo com o relato do que acontecia na França, pelos escritos de Jaques Lecoq. Dessa forma podemos pensar a rua como esse espaço onde é possível apresentar as criações de cenas e que essas pesquisas irão se tornando um espetáculo com o passar do tempo. No Brasil, atualmente, muitas são as iniciativas de artistas que se juntam e fazem um “cabaré” - formato muito mais utilizado pela linguagem circense, já que existem muitos artistas que se especializam em um

determinado número. Então, mesmo desenvolvendo durante muito tempo o seu número, não logram ter o tempo exigido para o espetáculo de, no mínimo, 50 minutos. Porém, mesmo esses artistas também podem encontrar na rua um espaço de contato com o público e prática do seu número. Percebe-se então, que a rua pode ser esse espaço de experimentação de cenas curtas, mesmo que de maneira solo. Se o *Palhaço de Rua* faz uma convocatória, um começo, um número, passa o chapéu e finaliza, já pode ir praticando e expandindo seu material.

5.3.4. PEÃO – Piadas e Gags

Podemos pensar as “piadas” como verbais, faladas. Já as gags, entrariam como “piadas físicas”. Podem ser usadas durante os números, porém podem ser efetivas quando usadas à qualquer momento do espetáculo. São piadas e gags que podem ser utilizadas descoladas da própria dramaturgia. Um tropeção, por exemplo, pode ser usada em qualquer momento de travessia do espaço da cena. Outro exemplo a partir de uma interferência externa seria o momento que uma criança começa a chorar por outro motivo, e esse choro atravessa toda a cena, atinge todo o público. Então, é importante levá-lo em consideração e ter algumas piadas para lidar com essa situação, sempre com respeito e gentileza. Eu já tive um controle remoto de televisão na mala, que “controlava a criança” através dele. Pegava o controle remoto, ia até a frente da criança e mostrava o jogo para ela. Depois disso vinham duas possibilidades: ela parava de chorar ou continuava chorando. Se parasse eu dizia para todo o público “*As mães que quiserem, vendo esse controle depois do espetáculo*”. Quando não parava de chorar, eu abria o compartimento das pilhas, e não tinha pilha. E dizia “*Hum, está sem pilha, por isso não funciona*”. Isso também já ameniza a situação, o palhaço mostra que se importa, que zela pelo público que está ali. Até mesmo a criança respira e tende a se acalmar nesse momento. E pode ser usada à qualquer instante e ter efetividade – causar riso e lidar com a situação de maneira lúdica. “Na piada, há uma “transgressão autorizada” na qual a suspensão da repressão e do recalque permite que se obtenha uma certa cota de satisfação pulsional, ao mesmo tempo em que se reafirma o laço social.” (KUPERMANN, 2003, p.22)

A outra parte importante de nosso material são as gags e as piadas. As piadas são os peões, porque com eles vamos avançando na partida. [...] A qualquer momento, diante de qualquer circunstância que o permita, o palhaço tem à mão uma piada-peão para colocá-la em jogo e roubar umas risadas. (CHACOVACHI, 2019, p. 26)



Imagem 25.

Foto: Arquivo Pessoal
Projeto Movimento dos
Artistas de Rua de Londrina
Circulação pelas periferias
De Londrina, Vista Bela, 2014.

6. DESPEDIDA

6.1. RISCO

Aqui a despedida será um tanto “à brasileira”, ou melhor, como já contei anteriormente, será como aprendi com minha família mineira. Se algum dia você for almoçar na casa da minha avó, será assim: você anuncia que vai embora da casa, e só consegue ir realmente embora depois de um bom tempo. A despedida se estende, abre novos assuntos, passa um novo café e dá três abraços de “tchau”: um na sala, um na porta e outro no portão.

Então, mesmo que seja a despedida, ainda podemos aqui dissertar sobre o risco, que permeou muitos momentos dessa escrita. O risco, que é parte da existência de um *Palhaço de Rua na América Latina*. Então essa parte da pesquisa busca algumas reflexões, abordagens e relações com o risco.

Para Paulo Freire, a possibilidade do risco é algo inerente ao existir. É impossível viver sem correr risco, sem estar aberto à incerteza, ou seja, ao encontro com o inusitado ou novo. Embora a existência seja não desespero, mas risco, ninguém pode existir sem viver perigosamente e, nessa perspectiva, a existência humana é em si mesma risco (FREIRE, 1979, p. 25). Admitindo o risco como “um ingrediente necessário à mobilidade sem a qual não há cultura nem história” (FREIRE, 2000a, p. 30), somos levados à constatação da importância de uma educação que não negue o risco, mas estimule os educandos a assumi-lo, aprendendo a lidar com ele dada a sua inevitabilidade. Desse modo, parece ser primordial, no pensamento freiriano, que o sujeito saiba não haver existência humana sem risco. (STRECK / REDIN / ZITKOSKI, 2010, p.599)

Segundo Paulo Freire, então, o risco é algo intrínseco à própria existência humana. Uma das definições de risco é dada pelo Oxford Languages é a “probabilidade de insucesso de determinado empreendimento, em função de acontecimento eventual, incerto, cuja ocorrência não depende exclusivamente da vontade dos interessados”. Então agora vamos tentar aproximar a ideia de risco para uma atividade artística.

O risco pode ser tanto físico, colocando em xeque a materialidade da obra e mesmo a própria vida do artista, quanto artístico e social, pois tanto a obra de arte pode ser pulverizada e descaracterizada como tal, quanto o artista pode ser desqualificado e enquadrado como contraventor ou vândalo. Da mesma forma, podemos perceber a presença do risco nos trabalhos dos mais diversos artistas e grupos da contemporaneidade. Dos processos de criação até os resultados finais das obras, podemos verificar a adoção de atitudes e estéticas

de risco em seus trabalhos. Podemos observar o risco presente em obras de grupos teatrais circenses (FERRACINI & MANDELL, 2016, p. 03)

Assim sendo, discorrerei primeiro sobre o *Risco Físico*, seguido pelo *Risco Artístico* e por fim o *Risco Social/Político*. Utilizando os aspectos da apresentação de um *Palhaço de Rua* que desenvolvi até o presente momento.

6.2. RISCO FÍSICO

O risco traz diversas possibilidades de interpretações, então buscarei delimitar alguns pontos fundamentais dessa discussão, para caminharmos juntos até o ponto que gostaria de refletir nessa dissertação. Acredito que um dos primeiros aspectos que o risco traz a mente, é o que vamos chamar aqui de Risco Físico – aquele que ocorre, por exemplo, quando um *Palhaço de Rua*, ao se equilibrar em um monociclo, pode cair e ter alguma lesão. Se pensarmos no espetáculo circense, teremos diversos outros exemplos desse aspecto; um equilibrista andando sobre um arame, o globo da morte, um atirador de facas. O risco é manejado através do treino e da execução dos números. Já que “a própria natureza do circo, sempre implica risco.” (SILVA, 1996 , p.81)

O circo também manifestava sua predileção pelo risco e pelo impossível, dando asas à imaginação, ignorando as barreiras entre o sério e o risível, entre o trágico e o cômico. Ele incorporou valores antagônicos em um mesmo espetáculo e, ao contrário da valorização dos atos intelectuais do espírito, própria dos clássicos, o circo propôs o corpo como princípio espetacular, vindo assim ao encontro da tão almejada valorização do eu. O espetáculo circense expôs e valorizou as sutilezas da anatomia humana, quer seja pela via do sublime quer pela do grotesco. (BOLOGNESI, 2003, p. 44)

Agora, vamos tentar refletir sobre o *Risco Físico* em duas situações. A primeira diz respeito a um risco que pode ser “treinado”, porém que é algo que desgasta fisicamente o artista em cena. De qualquer maneira, o treino faz com que o risco seja minimizado. Já que não é interessante para nenhum artista ter o real perigo de se machucar gravemente. Ao treinar aquele número então, acontece uma diminuição desse risco. Porém, o risco ainda existe, e ainda assim, é possível que a plateia vivencie a apreensão, já que o artista em cena pode manejar esse perigo de uma forma que não se sabe se sua “insegurança” é real, ou é parte da encenação. Esse seria um Risco Físico que é possível

treinar e o artista da cena sabe o exato momento que irá entrar nessa “zona de risco”. Podemos então chamar esse risco de *Risco Físico Previsível*.

O que quero dizer com previsível é que o monociclo sempre será o monociclo. A resposta do objeto ao estilo do artista será de uma natureza muito aproximada. Se ele pisar muito forte, o monociclo terá a mesma reação em todas as vezes, proporcionando que o artista treine e preveja como o objeto reage a sua ação. Fazendo uma relação com o circo, Peter Brook fala sobre a atividade que o ator exerce como o Equilíbrio Triplo: várias ações ao mesmo tempo, isto é, contracenam, falam com o público e devem sentir se o público está sendo levado junto. Ou ainda como o equilibrista na corda bamba: reconhece o perigo, treina para que esteja pronto para enfrentá-lo, mas o perigo só será superado a cada vez que pisar no fio.

Agora, podemos pensar sobre outro *Risco Físico* no trabalho do *Palhaço de Rua*. Nele a principal diferença em relação aos espaços fechados - como teatros, centros culturais e circos - é que não existe a proteção de um teto, para questões climáticas como: chuva, vento ou mesmo muito sol. A segunda diferença é que não existe nenhum tipo de segmentação do público. Então poderíamos chamar esse segundo risco, de *Risco Físico Imprevisível* - onde não é possível saber qual será a resposta do público e também não é possível prever qual será o estrago que uma ventania poderá gerar. Apesar de ser possível a criação de um repertório aonde essas respostas vão sendo estudadas e aprendidas.

O teatro de rua encontra-se sujeito às intempéries e outras condições climáticas que, sem licença e sem pudor, podem favorecer o acontecimento de suas encenações e, da mesma forma, podem impedi-las. Cito os finais de tardes dos ensolarados dias de verão e as noites de lua cheia e céu estrelado como naturais fontes de iluminação e que envolvem as encenações com uma esfera mágica em que é possível apreciar cenas e situações que potencializam a capacidade de reconhecimento e identificação do público com a atividade teatral. E, no sentido contrário ao êxito das encenações do teatro de rua, cito as chuvas e ventanias, que deixam nos atores uma aparente preocupação e conferem ao espetáculo um indesejado aspecto de tensão. (CONCEIÇÃO, 2016, p. 114)

Logo, teremos essa abertura para a resposta, que depende da iniciativa e repertório de outra natureza: uma pessoa, um animal, um evento climático. A imagem de um *Palhaço de Rua* nessa situação é como se em um número de

atirador de facas, o palhaço entregasse algumas facas na mão do público. Um ato de confiança mútua.

Quando se está na rua, existem muitas possibilidades de acontecimentos externos, de diversas ordens: sofrer uma violência, mudança das condições climáticas, não conseguir o dinheiro do trabalho, alguém entrar no “seu” espaço cênico e invadir o número. Podemos refletir que qualquer apresentação teatral tem riscos semelhantes, porém aqui esse aspecto é potencializado, e isso facilita para a reflexão proposta nessa pesquisa. Noto que a necessidade de lidar com esses riscos esculpiu algumas características do meu trabalho como *Palhaço de Rua*.

Por serem realizadas fora da tutela do prédio teatral, as encenações do teatro de rua estão completamente expostas. E por isso, as intervenções podem ser desde um vento forte, que carrega adereços e desarruma os figurinos por um rápido tempo; uma repentina chuva de verão, que promove a dispersão do público e a interrupção da encenação; as inesperadas interpelações de alguns espectadores frenéticos, de grupos de jovens, de crianças curiosas, de bêbados e de pessoas com desvios mentais em situação de rua, estes dois últimos, sem nenhum pudor se expressam em alto e bom tom, ocasionando efêmeros desvios nas falas e nas movimentações dos atores. Tratando-se das intervenções dos comuns ocupantes da rua, saliento que, existem também os cachorros que, geralmente latem, irritados com as virtuosas movimentações dos atores e com o acúmulo de pessoas no local e os fiscais das prefeituras, guardas municipais e policiais que, habitualmente tratam os artistas de rua como se estes fossem meliantes em conflitos com a lei. (CONCEIÇÃO, 2016, p.115)

Retomamos então, aos tempos onde se acreditava que a arte deveria ser ofertada para todas as pessoas, voltemos para antes da ascensão da burguesia que fez crer que separando-se e tendo acessos que os mais pobres não teriam, isso a diferenciaria dos demais. À parte desses aspectos apontados, vamos caminhar um pouco mais sobre a possibilidade do *Risco Físico*.

Outro ponto importante é dizer que não pretendo aqui expor que somente no trabalho do *Palhaço de Rua* existem esses aspectos, ou mesmo riscos. É justamente por existir esses mesmos aspectos em outros trabalhos, que se faz necessária essa pesquisa, e que essas reflexões possam servir para mais pessoas. Sendo assim, quando temos os elementos com uma potência maior, caminhamos também para essas possibilidades de reflexões.

Logo, vale ressaltar que também fui para a rua e passei pelo risco de estar nesse espaço, porque era o espaço que eu entendia que poderia acessar com o recurso financeiro que tinha naquele momento. Mesmo que eu estivesse na Universidade quando iniciei essa pesquisa, eu projetava um futuro onde não teria mais o acesso às salas de ensaio e também ao local de apresentação ofertado pela Universidade. E quando refletia onde conseguiria apresentar meu espetáculo sempre que possível, esse lugar era a rua.

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

Como já citado anteriormente, as intervenções externas não são sempre para atrapalhar ou interromper a cena, elas também geram material. A presença de pessoas que interferem no espetáculo também estimula o público. O *Risco Físico Imprevisível*, por vezes, ajuda o espetáculo a melhorar, ganhar energia e vida. Já que existe também a tendência de pensarmos o risco como algo que colocaria tudo a perder, isso é uma possibilidade, mas não é a única. São incontáveis as vezes que pessoas vieram me dizer que o momento que mais gostaram do espetáculo, foi justamente um momento que aconteceu naquele dia especificamente, por uma intervenção externa que não fora planejada. Podemos refletir que um *Palhaço de Rua* abre uma roda na rua para contemplarmos a vida e seus acontecimentos cheios de graça e risos.

6.3. RISCO ARTÍSTICO

Nessa mesma condição, proponho também uma reflexão sobre intervenções que podem “arruinar” a apresentação. Uma pessoa que está bêbada e grita fora da roda, atrapalhando a apresentação, pode gerar o que vou chamar aqui de *Risco Artístico*, que pode atrapalhar a apresentação que o *Palhaço de Rua* se propôs a fazer. É importante salientar que estávamos dissertando sobre a participação do público, mas ela também pode exagerar

em um nível em que atrapalhe o andamento da apresentação, impedindo que a apresentação aconteça.

Como citado acima, o Risco abre justamente uma fenda, um espaço, para que as coisas aconteçam. E dessa forma, é possível que aconteçam coisas que potencializam ou que atrapalhem o espetáculo. Qual é a chance das coisas boas acontecerem? Qual a chance das coisas ruins acontecerem? Não sei. É possível que algo que iria arruinar o espetáculo, torne-se um momento potente? Com certeza! Mas a tendência é que as boas cresçam e predominem. Cito nessa pesquisa, que no dia da apresentação do meu TCC fui presenteado com um aplauso no meio da cena, uma intervenção sonora decisiva para o desenrolar do meu trabalho.

Faço aqui um relato de outra intervenção externa positiva, que aconteceu em uma apresentação em setembro de 2012, na praça central da cidade de João Pessoa, na Paraíba. Esse evento era o Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua. Com a minha ousadia de quem queria pisar em todos os lugares possíveis que o *Palhaço de Rua* me levasse, me ofereci para apresentar como parte da programação artística do Encontro. Quando cheguei ao Encontro, vi pessoas com grupos de mais de 20 anos de existência, pessoas que tinham escrito os livros que eu lia sobre Teatro de Rua, e me perguntei *“porque eu me ofereci pra apresentar aqui? Minha primeira apresentação no Nordeste do Brasil. Eu fazendo esse palhaço sem falar, o pessoal vai achar que quero fingir que sou estrangeiro.”* Por fim, desmarcar a apresentação daria mais trabalho e vergonha do que fazer. Então fui. Minha apresentação foi no centro da cidade, ao final do cortejo. Eu sozinho no meio da roda, sentindo uma pressão enorme, sentindo que estava tenso. Quando, de repente, um homem que estava bêbado senta na beira da roda para assistir a apresentação. E num momento de silêncio do começo do espetáculo, daquele em que todo mundo escuta o que alguém fala, ele bate palma e fala bem alto:

“QUERO VER TODO MUNDO DANDO RISADA!”

As pessoas gargalharam espetacularmente. Eu ri junto com ele, com o público e relaxei um pouco mais. A apresentação seguiu seu fluxo, com

gargalhadas, risadas e suspiros. Como citado acima, Ivanilton da Conceição, estava ali, no meio da roda, “entre risos e riscos”.

6.4. RISCO SOCIAL / POLÍTICO

Existe então, o que podemos colocar como um “*Risco Social / Político*”, onde o artista que se coloca na rua, de maneira independente, tende a ser visto como alguém que não conseguiu um contrato. Ou mesmo alguém que não conseguiu um espaço em uma casa de espetáculos. Percebendo esse pensamento, que é algo que existe em algumas pessoas na rua, na classe artística e também nas pessoas que habitam os teatros, passei a utilizar uma piada depois que faço uma demonstração de habilidade que percebo que o público se impressionou e digo: “*Olha gente, não é pra dizer não, mas não é qualquer pessoa que faz isso que eu estou fazendo não. Tem que estar desempregado há muitos anos!*”.

Além disso, habitar a rua, como dito anteriormente, não é visto atualmente como um local de convivência. Então existe ainda um pensamento que marginaliza o artista que está na rua. Por vezes pessoas já vieram me oferecer locais para me apresentar. Por vezes são bons convites, mas a maioria deles carrega nas suas entrelinhas algo como: “ai você não precisa tocar na rua”. A rua, muitas vezes, paga melhor do que esses locais que as pessoas oferecem. Ainda existe outro ponto, nesse local vai existir uma exploração do meu trabalho, para que o dono do bar lucre com isso. Inclusive, como disse que o meu trabalho é gerar momentos de alegria, desenvolvi uma piada para as pessoas que vinham oferecer um “emprego” para mim, que digo: “*não pode ver ninguém feliz que já quer arrumar um emprego*”. Soma-se ainda a visão de que o artista ali na rua, não é um trabalhador.

Obviamente isso tem vários desdobramentos. Como a precarização do trabalho, já que muitas pessoas estão trabalhando na rua como última alternativa para o seu sustento. Também não quero me aproximar dessa ideia de “empreendedorismo”, que é só perda de direito trabalhista pintada de “quem quer, vai atrás do seu sonho”. Não estou falando sobre isso.

Além desse primeiro *Risco Social*, existe também uma repressão por conta das polícias e órgãos de regulação municipais. Cerca de dez anos atrás

tivemos um movimento nacional para que houvesse leis de artistas de rua espalhadas pelas cidades do país. Movimento que iniciou-se no Rio de Janeiro, quando artistas que ocupavam a praça tiveram a ameaça de seus materiais de trabalho serem apreendidos.

Então passamos por esse período, com repressões, mas também com articulações de vários estados e cidades brasileiras que desenvolveram suas leis. Participei ativamente da Lei do Artista de Rua de Londrina⁵⁰, a qual demoramos cerca de dois anos para que fosse votada - um ano para a sua elaboração e mais um ano entre trâmites burocráticos. Vale ressaltar que esse tempo foi tão extenso por uma disputa política e também por tentativas de fazer com que as articulações dos artistas de rua perdessem força. Assim, caminhamos para a próxima possibilidade de vivenciar esse risco, que é o que chamarei nessa pesquisa de “*Risco Político*”.

Desde o golpe de 2016, o Impeachment de Dilma Rousseff, eu sinto que o Brasil também passou a ter nas ruas cidadãos que viraram os próprios repressores. Os revoltados com seu próprio povo. Nesse momento, eu tive muito medo de apresentar o espetáculo “El General”, onde faço uma crítica ao militarismo. Crítica essa que até pensei que poderia ser antiga e antiquada quando fiz o espetáculo. Essa crítica remontava ao passado do Brasil, e também a minha experiência no Tiro de Guerra de São Bernardo do Campo. Mas tivemos uma volta ao passado nesses últimos anos – sinceramente preferia que meu espetáculo fosse antigo e antiquado.

Nota-se que estou tentando separar algumas reflexões que se intercalam, de certa forma. Aqui tento fazer essa separação para entendermos as camadas de construção possíveis, mas sim, elas se interpõem e onde uma termina e outra começa é difícil de delimitar.

Porém, sigo nesse problema que citei acima, onde as apresentações de rua sofriam repressões, as leis foram aprovadas em diversas cidades do país, mas no Brasil existe um termo que se diz “a lei tem que pegar”. Ou seja, existiram muitos lugares que as autoridades da lei e da ordem seguiram reprimindo apresentações artísticas nas ruas, sempre que acreditam ser

⁵⁰ Nessa época eu era um articulador do Movimento dos Artistas de Rua de Londrina, o MARL. Movimento que existe até hoje na cidade e ocupou um galpão abandonado que hoje é uma Vila Cultural. Para saber mais: <https://movimentodosartistasderuadelondrina.blogspot.com/>

necessário. Curiosamente, esse não é um problema exclusivo os nossos tempos, temos eventos da repressão de artistas nas ruas datadas de séculos atrás. Um exemplo que deixo aqui são as proibições dos artistas de rua na França onde “crescia o movimento de artistas de rua, com apresentações nas feiras, que vinham de diferentes tradições e práticas como o circo, a pantomima, o ilusionismo, mas que, aos poucos, estabeleciam uma produção teatral [...] aportaram em Paris no século XVI” (ALVES, 2018, p.43)

O choque entre os artistas de feira e os comediantes franceses representava o entrave entre a sobrevivência e a manutenção de privilégios. Tudo acontece porque a *Comédie* começa a perder público para os feirantes e lança mão de seus privilégios para impedir o avanço desses últimos [...]. Como relata Bonassies (1875), os primeiros momentos do embate mais direto acontecem em correspondências administrativas entre Louis XIV e La Reynie, o censor, proibindo a apresentação de fantoches de Brioché. La Reynie, que já tinha autorizado, escreve uma carta, em outubro de 1676, dizendo que posteriormente determinará o local onde poderão ser feitas as apresentações. Em maio de 1677, em outra carta, o rei proíbe as apresentações com música, dizendo que contrariam o privilégio de Lulli. Em 1679, Luis XIV permite que o acrobata Richardson dê seus saltos, acompanhado por alguns discursos, desde que ninguém cante ou dance. Os que desobedeciam a essas ordens tinham seus equipamentos destruídos, pagavam multas e/ ou eram presos. (ALVES, 2018, p.44)

Seria maravilhoso que essas restrições absurdas remontassem apenas ao passado. Porém tivemos episódios recentes no Brasil de repressões ao Palhaço de Rua e ao Teatro de Rua. Por fim, mesmo com a Constituição Federal, que garante a livre expressão artística sem necessidade de uma licença, ou mesmo as “leis dos artistas de rua”, que reforçam esse direito, existe ainda um cabo de guerra sendo tensionado nesse momento, para que as ruas não sejam habitadas por artistas e suas manifestações.

A partir dessa pauta, coloco aqui outra possibilidade para refletirmos o risco. Onde a apresentação artística não está a serviço do “mercado” e tampouco de um discurso estatal, que endosse as ações do atual governo. Aliás, num movimento contrário a isso.

No cenário político atual do Brasil, ao nos colocar na rua, sabemos então que podemos estar nos apresentando para pessoas que são simpáticas às ideias conservadoras e que enxergam o trabalho artístico como algo que não faz parte de uma conduta de bons costumes, ou melhor, nem enxergam o ofício artístico como trabalho.

Porém, mesmo depois do golpe de 2016, segui apresentando o espetáculo “El General”. E acredito que esse trabalho carrega consigo um aspecto que possibilitou essa continuidade, e foi algo propositalmente construído durante a sua criação. Mesmo que em 2011 tenhamos tido poucos indícios sobre a volta da ditadura militar no Brasil, apesar de seguirmos vivenciando as repressões da polícia militar, por exemplo, eu me fascinava por histórias de artistas que conseguiram se expressar de maneira contrária ao regime militar e ainda assim, passaram pela censura repressora⁵¹. Como é o exemplo da música Cálice, de Chico Buarque.

Pai, afasta de mim esse cálice, pai
Afasta de mim esse cálice.

Espelhado e inspirado por essas obras, pensei em como poderia fazer uma obra crítica ao militarismo que ainda pairava sobre o país, e também uma crítica ao que havia acontecido no Brasil há tão pouco tempo. Então o trabalho que desenvolvi tem uma crítica que gera uma confusão no momento em que é necessário apontá-la mais precisamente. Cito alguns exemplos: o fato de vestir uma roupa militar e isso mudar o comportamento do palhaço em cena, a repetição desse acontecimento quando coloco roupas em um convidado, o próprio nome Exército Contra Nada, a música “bella ciao⁵²” ao final da cena do soldado, o riso que permeia toda essa atmosfera militar já questiona esses poderes que foram criados, os “podres poderes” - citando Caetano Veloso, outro cantor que teve que lidar com a repressão da ditadura militar brasileira. Por fim, são diversos momentos, que se entrelaçam ao roteiro de um palhaço

⁵¹ Gostaria de observar que esse é um modo que eu gosto de trabalhar, é a minha linguagem. Sou totalmente contrário as atitudes arbitrarias e não acredito, de forma nenhuma, que artistas devam ser detidos por motivo de censura.

⁵² Bella Ciao é uma canção popular italiana. Entoada em várias outras línguas, é uma canção ícone de combate ao fascismo que também abalou as terras italianas. Essa canção está no espetáculo desde 2012, quando estive na Itália, e uma amiga de lá me contou a história da música e também que as crianças tiveram que sair pra essa batalha. Essa música foi escrita por essa amiga em um papel, e levei comigo durante toda a viagem pela Europa que fiz no mesmo ano, e cantava ela durante os momentos de medo da viagem que fazia sozinho. Entendendo que muitas pessoas lutaram para que eu tivesse a liberdade de viajar por aquelas terras.

atrapalhado, que no final das contas “é só um palhaço”. Essa seria a minha “tática” para passar despercebido pelos olhos do inimigo.

Devo dizer que outro ponto que refletimos nesse momento, é a descontextualização de alguma cena. Muitas vezes apresentamos falas que serão respondidas e alteradas no desenrolar do espetáculo. E hoje existe, além da própria vigilância do estado, os celulares que cortam pequenos trechos, filmam, editam, montam e publicam inserindo no contexto que as pessoas bem entendem. Na rua também corremos mais esse Risco. Já que não temos um aviso dizendo que “não é permitido filmar, nem fotografar o espetáculo sem prévia autorização”. Portanto, no Brasil é um ato político escolher a rua como artista!

Acredito que esses pontos levantados como “*Riscos*”, tem algo em comum com características que poderíamos colocar como “latino-americanas”. Somos países colonizados que dividimos certos problemas sociais, certos problemas políticos, problemas financeiros e de exploração dos países “desenvolvidos”. Início então, uma tentativa de traçar algumas características em comum, para pensarmos um *Palhaço de Rua Latino Americano*.

6.5. *Um Palhaço De Rua Latino Americano*

Por trás de cada piada há uma tragédia. O artista não vai mudar nada indo sábados e domingos para divertir quatrocentas pessoas. É, no entanto, no círculo que reúne e nas pessoas que se aproximam ao redor, um gesto primitivo, arquetípico, que se repete desde épocas imemoriais e que renova, a cada vez, a oportunidade de comunicar sentimentos, de informar a “verdade” ainda que estejamos mentindo o tempo todo. Um palhaço tem que ser honesto inclusive em sua exageração, em sua improvisação delirante. E nestas terras, se você trabalha e faz rir desde sua humanidade, o fará como um palhaço latino-americano e terceiro mundista. (CHACOVACHI, 2019, p.118)

Como foi dito anteriormente, durante o ano de 2019 convidamos o palhaço argentino Chacovachi, para vir ao Brasil dirigir o novo espetáculo que montaríamos, o espetáculo “Mundano”.

Essa experiência de ter a colaboração de Chacovachi no processo criativo, como diretor, mudou o rumo do espetáculo que estávamos montando, e também afetou profundamente essa pesquisa que desenvolvia no mestrado. Após a direção, filmei sua oficina ministrada em São Paulo, além de realizar uma entrevista, somando mais de 10 horas de material bruto. Tive a

oportunidade de trabalhar de perto com uma das referências dessa pesquisa. Ele passou de referencial teórico, para termos uma aproximação pessoal. Enxerguei-me como um *Palhaço de Rua Latino-americano Terceiro Mundista*.

Por uma nova sociedade que, sendo sujeito de si mesma, tivesse no homem e no povo sujeitos de sua história. Opção por uma sociedade parcialmente independente ou opção por uma sociedade que se “descolonizasse” cada vez mais. Que cada vez mais cortasse as correntes que a faziam e fazem permanecer como objeto de outras, que lhe são sujeitos. Este é o dilema básico que se apresenta, hoje, de forma iniludível, aos países subdesenvolvidos – ao Terceiro Mundo. (FREIRE, 2020, p.53-52)

A entrevista que fiz com Chacovachi e que está disponível online, foi dividida em três partes, com uma média de 15 minutos cada, me alertou para uma questão: existiriam algumas características em comum para um palhaço latino-americano de rua? A provocação traz em si uma descolonização na prática. Tento levantar algumas questões sobre isso, mas não pretendo limitar as possibilidades, nem mesmo resolver os questionamentos aqui levantados. Sobre essa questão de reafirmar o lugar de um palhaço latino-americano de rua, que utiliza de falas que tocam nesse tema durante a sua apresentação, e fala disso abertamente com o público, Chacovachi comenta na entrevista sobre se apresentar nas ruas da Europa:

Você disse que essa conquista europeia, de artistas sul-americanos, coloca à frente: Sim! Sou sul-americano. Venho buscar o que vocês me roubaram há 500 anos, como uma descolonização. Sim! Eu jogava com isso. Fazia uma piada que falava do separatismo europeu. (CHACOVACHI, entrevista, 2019)

Chacovachi conta sobre a “permissão” que ser um estrangeiro latino-americano também lhe dava. Conta que quando começava seu show na Espanha, logo na entrada onde fazia o *Falso Começo*, ele subia em um banco e dizia bem forte:

Espanhóis! Espanhóis! Franco⁵³ está morto!

Segundo Chacovachi, existe um elemento decisivo para que ele tenha essa liberdade, que sentia essa permissão vinda do público. Era um palhaço argentino, país que é explorado até hoje pelos países “desenvolvidos”. “Eles permitiam!” Como se o público devesse algo para o palhaço em cena.

⁵³ Francisco Franco Bahamonde foi um ditador facista espanhol.

Chacovachi diz na entrevista que o público sentia culpa! Ou seja, o palhaço argentino sabe quem é o outro jogador na mesa de xadrez e move suas peças de acordo com isso.

É comum entre os *Palhaços de Rua* a criação de circuitos que permitem circulações pelos festivais de arte de rua na Europa. Levei uma questão para o Chacovachi, porque percebi nele uma figura que desvela um preconceito que existe com os latino-americanos. Refiro-me ao preconceito da alfândega de imigração que interroga as pessoas no aeroporto como se estivessem tentando entrar para viver ilegalmente nos países da Europa, como se todo latino-americano quisesse fugir pra lá. Isso se estende a uma visão estereotipada que alguns europeus têm em relação aos imigrantes dos países de terceiro mundo. Aliás, Chacovachi ia além, ele não só desvela o preconceito por essa figura como utiliza de certas liberdades que essa posição traz.

Essa pesquisa não pretende apresentar um palhaço que seja um modelo ou o símbolo da América Latina, mas sim propor possibilidades de olharmos para o que nos une enquanto continente. O que podemos desenvolver a partir de saberes que nossa vivência nesse continente propõe. Claro que somos muitos palhaços de rua latino-americanos, com certeza, quando pensamos na dimensão do continente, e até antes disso, na dimensão que tem o Brasil, seria impossível pretender uma definição nesse sentido. Antes disso, essa pesquisa busca iniciar uma reflexão sobre essas proximidades que faz com que eu me sinta identificado com um palhaço argentino de rua, por exemplo.

Uma tarefa pendente para aqueles que trabalham com o humor é aprofundar a reflexão sobre as formas de produzir riso que permeiam nossas matrizes culturais de modo que possamos estabelecer um ambiente de diversidade. Isso também representa um desafio no que se refere a perceber como as diferentes minorias culturais e de gênero interferem nos padrões hegemônicos, deformando e redefinindo esses referenciais. Precisamos ler aquilo que vem da nossa tradição europeia com um olhar crítico e dar visibilidade ao riso de todos os que fazemos parte dessa vasta e complexa rede cultural que é a América Latina. (CARREIRA, 2009, p.17)

Essa questão da figura que reafirma o local de um palhaço latino-americano permeia e é a partir deste ponto de vista que desenvolvo esta pesquisa. Para refletir, inclusive, sobre um movimento dentro da própria linguagem circense, que busca construir espetáculos semelhantes aos que

estão sendo pesquisados na França, por exemplo. Ao ponto da frase: “esse espetáculo parece francês”, conter em si, um elogio a um espetáculo circense brasileiro.

Nessa reflexão, não estou questionando o espetáculo em si. Questiono aqui a busca de tentarmos parecer com algo que nunca seremos. Por outra via, também temos o espetáculo “brasileiro”, feito com todos os estereótipos que os estrangeiros acreditam ser o Brasil. Não é sobre esse aspecto que acredito existir um desenvolvimento da linguagem. Nós brasileiros também estamos desenvolvendo linguagens coladas na nossa cultura. Essa questão, assim como muitas outras apresentadas anteriormente, não está resolvida nessa pesquisa. São questões, que buscam incitar quais modelos estamos seguindo.

Não se trata apenas de um capricho, ou um gosto estético particular. Isso implica em reserva de mercado, já que essa construção de uma linguagem que se mostre sofisticada, tende a alcançar mais vendas e atuações nos circuitos culturais. Se tivermos um ideal a ser seguido, ganha o prêmio quem estiver mais perto de “parecer francês”. Mesmo que tenhamos uma preferência ao queijo minas ao invés de queijo brie.

Em outros momentos dessa pesquisa foi falado sobre o chapéu, sobre “viver disso”, sobre como encarar o fazer do Palhaço de Rua como uma profissão e acabei de falar sobre reserva de mercado e também como isso implica em quais espetáculos serão escolhidos para compor uma programação cultural. Desde o chapéu na rua, até uma temporada em um centro cultural, ou a aprovação em um edital, o *Palhaço de Rua* tem a questão de outro risco, o *Risco Financeiro*.

6.6. RISCO FINANCEIRO

Se pensarmos em um *Palhaço de Rua* que se coloca na praça para passar o chapéu ao final do espetáculo, temos o risco desse chapéu não arrecadar nenhuma quantia. Mas, voltando ao exemplo da pescaria, um pescador também sai de casa sem saber se voltará com os peixes. Então o que fazemos é; buscar entender os locais, épocas, horários e maneiras de fazer com que esse chapéu volte cheio. Cada vez mais cheio.

Um exemplo que já esteve nessa dissertação foi o momento do chapéu na dramaturgia do espetáculo, aqui falaremos um pouco mais sobre a relação de passar o chapéu; o lugar de distancia-lo da ideia de esmola, por exemplo. É importante o próprio artista construir uma reflexão sobre isso. Além do mais, não queremos somente dissociar o chapéu da ideia de esmola, é mais que isso: o movimento é de dissociar o chapéu da ideia de gorjeta e colocá-lo próximo à ideia de salário. Mesmo que essa postura não seja alcançada no início, esse é o pensamento ideal a ser atingido.

Tive um trabalho longo para entender que o dinheiro do chapéu não era uma esmola. Passei muito tempo trabalhando no farol para entender isso. Depois, ao ter que expor isso em palavras através do discurso do chapéu, vivenciei mais um período de trabalho e construção. Então construí o discurso que foi citado anteriormente, assim como uma reflexão do valor do trabalho que apresentei para aquelas pessoas.

Deve dizer com quanto devem contribuir. Hoje em dia, as pessoas são muito felizes de poder pagar uma apresentação. Às vezes não entendem, creem que é uma esmola, ou uma gorjeta, que você é o moço do bar. O moço tem salário, você vive disto. Temos que expressar esse conceito na passagem do chapéu com humor. Como dizíamos no princípio, é preciso ser honesto com o público e com nós mesmos. (CHACOVACHI, 2019, p.107)

Além do chapéu, temos uma possibilidade de financiamento público que um Palhaço de Rua poderá acessar, já que é um artista exerce uma Arte Pública. No Brasil dos últimos anos, houve um declínio das políticas públicas para a Cultura. Fomos de um Ministério da Cultura com 2% do orçamento da União⁵⁴, para uma (sub) Secretaria de Cultura, para 0,01% do orçamento, um verdadeiro desmonte artístico/cultural. Então também existe uma mudança das exigências e do que estamos fazendo atualmente para nos mantermos vivos e trabalhando com dignidade e arte. Nota-se então, uma desvalorização que acontece no próprio imaginário da população. Colocando os artistas como uma classe que não trabalha. Isso também liga o trabalho a uma ideia de sofrimento e exploração, típica de países colonizados, como é o nosso caso. E quem

⁵⁴ <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/orcamento-em-cultura-aumenta-142-desde-2003/>

consegue se afastar minimamente desse formato, é visto como “não trabalhador”.

6.7. *O Chapéu De Um Latino Americano*

Uma das coisas que fez com que eu desenvolvesse e notasse a importância de ter um bom chapéu, foi a necessidade de ganhar aquele dinheiro. Infelizmente num momento de escassez financeira que estava passando, porém esse foi o meu caminho. Não é necessário passar por isso para ter no chapéu uma visão positiva e de grandes possibilidades. Ou seja, tive um momento decisivo para o meu chapéu: aquele dinheiro iria fazer toda a diferença na minha vida. Não estava passando o chapéu “como é tradição no teatro de rua”. Meu chapéu dizia mais sobre a tradição de todo mês chegar boletos na minha casa para que eu pagasse, e de estar cada vez mais difícil voltar com a sacola do mercado cheia, em virtude dos altos preços.

Passei a olhar nos olhos do público, a falar para as pessoas que aquilo era o meu sustento. Que aquele dinheiro serviria para alimentar meu corpo, para estar ali na semana que vem novamente. Comecei a trabalhar com esse discurso, e dizer quantos anos dedico minha vida à esse ofício. E essa construção também foi me dando uma liberdade, de entender que mesmo que eu passe um período trabalhando com contratos fechados, a qualquer momento eu posso pegar meus materiais, minhas piadas, e ocupar alguma praça que estejam pessoas dispostas a se divertir.

Um bom chapéu afugentará essas dúvidas e esses fantasmas dos quais precisamos nos desprender para seguir crescendo. Se em um fim de semana juntamos a grana para passar até quinta, podemos nos esquivar de trabalhos “decentes”, artistas “consagrados” e toda essa classe de comparações, e estar novamente no sábado na praça com o ato muito mais polido. E se ganharmos o suficiente para não ter que voltar no fim de semana seguinte, voltaremos de todo modo, e nossas pretensões serão então maiores. (CHACOVACHI, 2019, p.45)

Entendo as dúvidas e principalmente os fantasmas que Chacovachi traz nesse trecho. São as falas que ficam em nosso imaginário. As falas que disseram que “esse trabalho com artes no Brasil não dá certo”, já que “aqui ninguém valoriza isso”. Lembro-me de uma senhora me falando isso enquanto colocava um dinheiro no meu chapéu, e eu respondi para ela: “valoriza sim, a

senhora está valorizando”. Mas no fundo, também sei que uma parte da população, não valoriza mesmo. Porém também entendo que temos uma desvalorização geral do trabalho no Brasil, a valorização da arte precisa ser questionada, mas eu também preciso questionar a valorização dos demais trabalhadores do meu país, que não são valorizados.

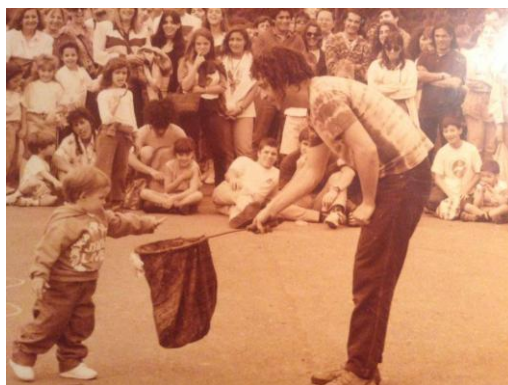


Imagem 26. Chacovachi passando o Chapéu na Praça França. Buenos Aires. Argentina (1996)

Trago aqui alguns questionamentos que essa pesquisa me permite refletir. Por exemplo: por que será que existe mais constrangimento em passar o chapéu, do que fechar um trabalho com alguém que te pague, por vezes, menos do que irá ganhar na rua? Tentarei desenvolver esse raciocínio. Por que existe um constrangimento em passar o chapéu, e não existe um constrangimento em pegar o dinheiro em uma bilheteria? Qual o lugar que esse pagamento ocupa na trajetória de um *Palhaço de Rua*? Digo isso porque já ouvi diversas vezes, pessoas contando sobre um grande valor arrecadado no chapéu, e o fato de ser um grande valor, coloca o chapéu em um lugar mais “digno”. Então não é o ato em si, o problema, seria mesmo o fato de passar o chapéu e receber pouco dinheiro pelo trabalho, e além disso, ter esse fato socialmente exposto, já que todas as pessoas ali estão vendo que você não ganhou quase nada.

Existe também uma diferença na própria valorização do artista. Já que estar dentro de um centro cultural, ou uma grande casa de espetáculos, já é pressupostamente de qualidade elevada, por ter passado por uma curadoria para estar ali. Porém, ainda assim existe nas ruas um posicionamento das pessoas que valorizam o artista que se coloca no espaço público. Existem pessoas que valorizam o chapéu, e colaboram com que eu acredito ser um

valor razoável, como por exemplo, colocam no chapéu o valor de um ingresso de espetáculo. Ainda lidamos com um imaginário, de que o artista na rua busca um local fechado para se apresentar, e talvez por isso exista também a ideia de escassez embutida nesse pensamento. E que eu possa dar “uma moeda” no chapéu. Eu não costumo desprezar nenhuma quantia, mas existe um problema quando uma pessoa que tem condições, escolhe colocar uma moeda. O simbolismo é bonito, mas faz um tempo que as moedas tinham um valor decente no nosso país.

Também quero, com essa reflexão sobre o chapéu, refutar a ideia de que o “artista” não se relaciona com o “dinheiro”, já que enxergo como um ofício a arte do *Palhaço de Rua*. Digo isso, porque já presenciei discursos, inclusive em cursos de produção cultural, nos quais o artista não deveria se relacionar com o dinheiro, que isso quebraria a “áurea” proposta pelo espetáculo. De qualquer maneira, no caso do *Palhaço de Rua*, a áurea que construímos durante o espetáculo é de um profissional da arte que vive disso, e precisa do dinheiro, então de certa forma, mantemos a áurea. E não acredito que quem trabalha com isso ocupe algum lugar “especial” dentro da sociedade. É um trabalhador que tem o seu trabalho na área artística. Sendo assim, busco um olhar de valorização do *Palhaço de Rua*.

Talvez essa seja mais uma característica de um Palhaço de Rua Latino americano. É preciso pensar sobre o dinheiro. A não ser que você tenha uma herança que te sustente a vida toda, você precisa pensar sobre isso. E mais que isso, caso você não pense, existe uma chance (ainda que pequena) de você encontrar alguém que pense por você e, possivelmente, essa pessoa te explore. A rua também me ensinou que eu precisaria me estruturar financeiramente, encontrei muitos homens em situação de rua, que me contavam que tinham sido palhaços em determinado circo. Claro que trabalhando tantos anos na rua aprendi que nem todas as histórias que contam na rua são verdadeiras, às vezes a pessoa só quer estar inserida no tema da conversa. Porém foram algumas vezes que isso aconteceu, então comecei a pensar no assunto. Vi também que a estrutura de exploração do circo, e também das outras artes, pode se assemelhar a de qualquer capitalista que ao perceber que seu empregado não está mais dando o lucro devido, manda ele embora.

Um ator, inclusive um palhaço, pode ser, um trabalhador produtivo a serviço de um capitalista (de um empresário), ao qual restitui uma quantidade maior de trabalho do que a que recebe dele sob a forma de salário, enquanto um alfaiate que vai à casa do capitalista para arranjar-lhe as calças, criando não mais que um valor de uso, não é, pois, mais que um trabalhador improdutivo. O trabalho do ator se troca por capital, o do alfaiate, por lucro. O primeiro cria mais-valia; o segundo apenas consome lucro (MARX, 2010: 151 *apud* TEIXEIRA, 2020, p.103)

Prefiro retirar essa esfera mágica do artista da cena, esfera essa que já foi questionada há algum tempo, com a renovação teatral após o naturalismo, mas insiste em nos rodear, e questionar os locais de trabalho, as condições, para quem devemos trabalhar e dedicar nossos saberes artísticos.

Você, finalmente, descobre que você vem de algum lugar, ou como eles dizem, tradicionalmente, em uma velha expressão francesa, "Tu es le fils de quelqu'un". Você não é um vagabundo, você vem de algum lugar, de algum país, de alguma paisagem. Havia pessoas não-identificadas em volta de você, próximas ou longe. Isto é você 200, 300, 400 ou 1000 anos atrás, mas é você, o mesmo você. Porque a pessoa que começou a cantar as primeiras palavras era filho de alguém, de algum lugar. Se você descobre tudo isto, você também é, então, filho de alguém. Se você não descobre, você não é filho de ninguém; você está fora, estéril, improdutivo. (GROTOWSKI, 2009, p.12)

Pensando sob esse viés, essa pesquisa me ajuda a descobrir de onde vim. De onde vieram todos esses questionamentos, que tão pouco são meus. É curioso pensar como habitar uma praça para fazer uma apresentação remonta à uma tradição teatral e circense de muitos e muitos séculos. Por fim, chegamos ao final das possibilidades que essa pesquisa conseguiu desenvolver sobre os riscos de desenvolver um trabalho, através da perspectiva de um *Palhaço de Rua*.

7. FINAL

7.1. Considerações Finais

Um dos ensinamentos que me foi muito caro, dado pelas minhas colegas de grupo de pesquisa do CEPECA, me dizia que: “a pesquisa mudaria depois da entrada no programa de mestrado, o projeto de entrada, se tornaria diferente.” Fui avisado, e isso me acalmou. Por vezes respirei fundo para tentar compreender as coordenadas que o caminho da pesquisa me dava.

Para minha surpresa e gratidão, a cada passo da pesquisa, ao invés desse movimento de mudança me afastar do que eu gostaria de pesquisar, percebia me aproximando mais de um ideal de assunto que eu ansiava tratar. Esse mestrado foi de tamanha generosidade com minhas propostas que só posso acreditar que isso tenha ligação com a própria linguagem que traço aqui, tem ainda semelhança com a maneira que lido com um espetáculo de rua, sendo palhaço. E por fim, a relação como trato das coisas na minha pessoal. A pesquisa se tornou quase que um ser vivo, com uma possível vida própria. Assim, eu procurava entender o que a pesquisa queria, por onde os caminhos apontavam, por onde meu orientador me orientava. E seguia adiante.

O que quero dizer com ideal de assunto, é que me tornei um entusiasta da pesquisa em artes. Comecei a contar para amigos e amigas das artes que sim, era possível desenvolver uma pesquisa acadêmica que contemple nossos fazeres artísticos, uma pesquisa que some conhecimento ao nosso fazer prático, uma pesquisa que se entrelaça a prática e já não se sabe mais o que é prática e o que é teoria. Uma pesquisa que, verticalizando nossas reflexões, radicalize nossas práticas.

Inventei até uma pequena história para contar para os amigos artistas que vinham me falar que não eram da teoria e que não entendiam ao certo como eu conseguia dialogar com a academia. Comecei a dizer que na minha percepção dessa pesquisa em artes, toda prática carrega teoria e toda teoria carrega a prática. Por exemplo, nessa história que criei pra ilustrar o assunto: temos dois *Palhaços de Rua*, que nunca leram um livro sobre teoria de um trabalho na rua, ou de ator, ou circo, e decidem fazer uma apresentação. Eles vão, se apresentam e decidem repetir a apresentação naquele mesmo dia, na

mesma praça. Enquanto sentam para descansar um pouco comentam que poderiam tocar a primeira música mais animada, quem sabe assim o público ficaria mais eufórico. Pronto, eles estão teorizando. Estão raciocinando e pensando maneiras de alterar a sua experiência prática sem estarem executando. Elucubram a partir das experiências que tiveram e imaginam como será que podem melhorar.

“Ah, mas você leu um monte de livros, Rafael” – me disse um amigo mais contestador. É verdade! Descobri no teatro e no circo o gosto pelos estudos. Porém, ainda assim, sigo na mesma fábula. Pense então que os dois amigos foram para casa, cada um para a sua casa, e ao invés de se sentarem junto um com o outro, conseguem pegar uma dica de um senhor que está fazendo teatro de rua em outro país, que diz que é importante que coloquem brincadeiras durante a música de abertura. Era essa a imagem que eu tinha quando abria um livro, estava ali sentado junto ao autor para tentar pegar algum bom conselho para a minha apresentação na praça. Eu pratiquei tirar o peso da teoria, que me afastava dela, assim também tirei o peso da prática, sabendo que não realizo tudo o que dizem os escritos sobre o teatro, mas eles me auxiliam para que eu realize o meu fazer artístico.

Além da própria reflexão sobre a prática de uma apresentação na rua, essa pesquisa me trouxe mais interlocutores. Percebi, em dado momento, que estava refletindo sobre o meu processo pedagógico e me questionei: por que será que no país de Paulo Freire usamos tão pouco os escritos desse senhor - que é uma das pessoas mais citadas em trabalhos acadêmicos no mundo - para refletirmos sobre as formas que estamos ensinando e aprendendo teatro?

Assim como a imagem anterior, do encontro com um autor, “me encontrei” com Paulo Freire nessa pesquisa. Percebi que suas reflexões, seus escritos, falavam justamente dos incômodos e vontades que eu intuía. Obviamente, com uma profundidade e uma reflexão maiores do que eu podia desconfiar. Mas ainda desconfiado se esse diálogo era plausível, contei para as colegas de pesquisa que estava percebendo essa ligação, e esse meu movimento foi recebido com entusiasmo, então, como é digno de um *Palhaço de Rua*, que mexe uma peça, espera a resposta do público, e conforme a resposta do público, mexe a próxima peça. Eu convidei o Paulo Freire para entrar mais ainda nesse trabalho. Porém também é importante perceber os

nossos próprios limites. Sei que essa pesquisa não contemplaria de maneira contundente a possibilidade de aproximação entre uma *Pedagogia de um Palhaço de Rua Latino-Americano* através das reflexões de Freire. Mas entendi que eu poderia começar essa conversa nesse trabalho.

É possível que essa pesquisa tenha me colocado em um caminho que eu quero continuar trilhando. Seguir, por exemplo, as reflexões sobre a pedagogia do palhaço e pensar sobre uma estruturação para uma formação nesse sentido. Buscar mais relações com locais que tem formações que dialoguem, como é o caso da ESLIPA – Escola Livre de Palhaços do Rio de Janeiro, que é dirigida pelo Richard Rigueti, que inclusive fez um espetáculo sobre o Paulo Freire⁵⁵. E na ESLIPA, uma das partes de finalização do módulo de cada professor ou professora é que os alunos e alunas vão para a praça para testar as cenas e os aprendizados daquele módulo. Quem sabe uma continuidade dessa pesquisa, poderia refletir mais sobre esse caminho. Escola livre, talvez seja uma reflexão baseada nisso, uma formação que se embasa na liberdade.

Como citado anteriormente, o CEPECA foi de extrema importância para que esse trabalho continuasse a ter as coordenadas que não deixassem o “barco fugir do prumo”. Digo isso porque entrei no período da escrita do exame de qualificação dessa dissertação, na época em que a pandemia de covid-19 chegou ao Brasil. Cancelando assim todos os trabalhos que eu tinha agendado para o ano de 2020, e me trazendo o seguinte questionamento: “Qual é a função de escrever um trabalho de *Palhaço de Rua* sendo que não se pode mais sair na rua”? Eu não sabia essa resposta. Porém, duas semanas depois de tudo cancelado, fui contemplado com a Bolsa de Estudos da CAPES, do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX), para que eu seguisse o projeto. Essa aprovação demonstrou a necessidade que eu continuasse a pesquisa, e

⁵⁵ O espetáculo “*Paulo Freire: O Andarilho da Utopia*” estreou no dia 28 de março de 2019 em Vitória do Espírito Santo, . A peça que virou sucesso nacional e referência no meio acadêmico já foi vista por mais de 40.000 pessoas somando 90 apresentações. Já circulou por 37 cidades e 12 estados (ES, CE, RJ, RN, SP, PR, TO, AM, PI, DF, BA e PB). A peça derrama no palco a trajetória e os causos de um dos mais notáveis pensadores da história da educação mundial. O espetáculo propõe uma reflexão, mostrando a sociedade e o planeta em constante mudança através da ótica Freiriana, misturando elementos das linguagens do teatro, do palhaço e do teatro de rua. Além disso, a dramaturgia é feita por Junio Santos, um artista contunente da Cenopoesia e do Teatro de Rua.

ter esse reconhecimento dentro de um órgão que apoia pesquisas acadêmicas, me senti presenteado em um momento de tantas dúvidas. A peça que o público mexe, o *Palhaço de Rua*, mexe a próxima. Eu me concentrei e segui com a escrita desse trabalho.

Considero que pelo desastre que aconteceu no meu país, tive privilégios grandes nesse período. Consegui me sustentar financeiramente, depois de alguns meses, retomar algumas atividades artísticas de maneira online. Mas existiram dois planos que foram impedidos de acontecer nessa pesquisa e gostaria de registrá-los aqui, não como uma reclamação ou lamento, mas uma forma de registro. A primeira é que essa pesquisa contaria com um intercâmbio, que seria o primeiro da minha vida, com uma Escola de Arte Dramática de Girona (Espanha), eu havia recebido uma carta-convite e passaria um mês durante a pesquisa nessa escola, na mesma época o Chacovachi teria uma oficina em Barcelona, e eu havia conversado com ele sobre acompanhar a oficina, para ter a experiência de ver seus ensinamentos em um país europeu. A segunda é que um dos meus planos para a defesa do mestrado era de sugerir que acontecesse em um espaço aberto, de fácil acesso, e o vão do Teatro Maria Antonia começou a ser a minha possibilidade. Então estava nos meus planos convocar os amigos e amigas das artes de rua para fazermos um cortejo cênico-musical desde a Praça Roosevelt até o teatro, que seria a demonstração prática para a defesa dessa dissertação. E por fim, eu gostaria tanto que minha família estivesse ali. Meus avós, minha mãe e meu pai, e toda a família que quisesse estar. Porque sei que foi somente pelo esforço de toda a vida que eles tiveram, que hoje eu consigo estudar na Universidade de São Paulo. Fui o primeiro da minha família a estar nessa Universidade, mas não porque sou especial, e sim porque eles abriram os caminhos e cultivaram esse campo para mim. Enfim, como disse, não são lamentos, porém considero importante registrar isso aqui.

Acredito que o trajeto dessa pesquisa me ajudou a enxergar meu trabalho e fazer com que eu traçasse esse caminho reafirmando o meu lugar de *Palhaço de Rua latino-americano*. O trajeto me auxiliou com que eu me sentisse mais latino-americano, e mais de rua. Esse também foi um ensinamento que ouvi o Profº Drº Eduardo Coutinho, meu orientador, dizendo para outras pessoas que desenvolviam outras pesquisas que o fato de

percebermos a linguagem que estamos desenvolvendo nos auxilia a verticalizar essa reflexão e nos auxilia a radicalizar nossa posição. Com isso é possível aprofundar o que desenvolvemos artisticamente, já que agora, adquirimos mais consciência do que fazemos.

Durante o Mestrado houve um evento que me auxiliou nesse processo de me voltar ainda mais para o meu próprio trabalho artístico. Eu me inscrevi no concurso NASCENTE USP, com o meu espetáculo solo “*El General*”, confesso que me inscrevi acreditando que não iria ganhar, mas como é digno de um *Palhaço de Rua*, eu gosto de jogar. Para a minha surpresa, ganhei o prêmio na categoria Artes Cênicas. Um dado importante é que fui o único que se apresentou fora da caixa preta, utilizei o espaço externo do Teatro Maria Antonia (no dia ventava tão frio que decidimos entrar e a apresentação foi no hall de entrada de um dos teatros). Percebi que me apresentar e receber a premiação potencializou o meu trabalho dentro da pesquisa, a partir daí até mesmo a relação com o trabalho do Chacovachi passou por uma mudança dentro dessa pesquisa. Se antes eu estava falando do trabalho dele, agora eu pesquisava como suas reflexões impactaram nas minhas decisões para o meu trabalho. Assim, comecei a utilizar exemplos práticos que eu mesmo fui construindo e inventando. E quando levava a pesquisa para o encontro semanal do CEPECA, as colegas diziam: “queremos saber mais do seu trabalho, Rafa”. E então eu ia um pouco mais. Até que cheguei nessa pesquisa.

Somado a esse episódio, as matérias da Prof^a Dr^a Marília Velardi para as Pesquisas em Artes foram decisivas para esse caminho. Marília depois do prêmio do NASCENTE me falou assim quando cheguei em sua aula: “Vi que ganhou o NASCENTE, parabéns! Você não acha que isso está querendo te dizer alguma coisa?” Eu sorri e depois percebi que o “alguma coisa” poderia ser isso, que o meu trabalho artístico como *Palhaço de Rua* estava pedindo mais espaço dentro da pesquisa, e uma reflexão a partir da autoetnografia poderia me auxiliar como método nesse processo. Outro fato curioso foi um dia que eu estava saindo de sua aula, e um dos subtítulos possíveis do meu mestrado seria “um estado de sobrevivência”. Eu estava entre esse título e o “estado de risco”. Estava então saindo de sua aula, e fui ouvindo uma música enquanto caminhava até a estação da CPTM da USP Leste. E tocou assim nos

meus ouvidos que estavam com os fones que me avisavam: “Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência é tirar o pouco de bom que vivi. Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes, achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes. É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nois sumir”. Era a música do rapper Emicida. Então eu recebi o aviso, meu trabalho era SOBRE a minha VIVÊNCIA. E mesmo que eu fale acerca da sobrevivência durante o trabalho, colocá-la no título poderia soar como a ideia de escassez, e eu não queria caminhar por aí. Então decidi, era SOBRE a minha VIVÊNCIA, sobre a minha experiência como um Palhaço de Rua na América Latina. A partir daí o título ficou “A Experiência de um Palhaço de Rua Latino-americano: um estado de risco”. E assim ficou.

Falando sobre isso, a pesquisa também me auxiliou a entender como eu poderia colocar mais essas minhas referências musicais, por exemplo, sobre o trabalho e minhas decisões artísticas. Tive muitos ensinamentos pelas aulas e bibliografias de teatro, mas também percebo que a música RAP também me ensinou muito sobre a arte entendida como ofício e maneiras levar essas ideias para a rua, e estando na rua, sentir orgulho em ocupar aquele espaço, em construir o meu sonho de me emancipar fazendo arte no meu país. Não a toa algumas dessas músicas abrem os parágrafos desse trabalho. Muitas vezes foram essas músicas que me motivaram a ir pra rua e colocar meu trabalho no meio de uma praça.

Fui percebendo que eu cultivei assim uma prática popular na academia. Porque a dicotomia que poderia existir entre “eu palhaço na praça” e eu “palhaço acadêmico” não acontecia mais para mim. As reflexões teóricas me auxiliavam na prática, a prática era o que eu escrevia para embasar a minha reflexão teórica. Onde termina a prática e começa a teoria nesse trabalho? Eu mesmo não consigo entender. É preciso entender? Alguns caminhos que me levaram a fazer um mestrado na USP, eu não entendo, mas agradeço demais por ter a oportunidade de realizar essa pesquisa.

Ainda houve um acontecimento nesses últimos momentos de pesquisa, que reforça essa reflexão. O Exército Contra Nada, foi contemplado no Fomento ao Circo da cidade de São Paulo. Na categoria “Grupo Circense”. E não tenho dúvidas de que essa pesquisa foi decisiva para a construção da argumentação desse projeto. Importante relatar que o projeto foi escrito por

mim e pelo meu parceiro de grupo Adriano Paes. A justificativa, que talvez seja uma das principais partes de argumentação de um projeto, foi escrita por mim mesmo. Depois de conversarmos sobre o teor do projeto, elaborei um argumento sobre o “Circo de Rua”, graças aos textos que já havia desenvolvido nessa pesquisa. O argumento e a construção do discurso estavam permeando meus dias, com a escrita e com as diversas leituras que fazia para essa pesquisa. E como, por exemplo, eu já havia entendido que o “Circo de Rua” não dizia sobre rechaçar a tradição, mas entender como a rua carrega uma tradição de linguagem artística, consegui construir um texto nesse sentido, falando sobre a rua e a sua importância na história do circo. Ter sido contemplado em um dos principais editais de circo do país com um projeto intitulado: “Exército Contra Nada – 10 anos de um Circo de Rua” é algo a se comemorar. Mas como disse anteriormente, isso tudo foi graças a essa construção que já remonta alguns anos de caminhada.

Então, escrever um texto que argumenta e constrói uma narrativa por onde a linguagem vai se desenvolvendo e assim aprovar um projeto que prevê apresentações e a montagem de um novo espetáculo, é teoria ou é cultivar uma prática, ou as duas coisas?

Essa pesquisa também faz parte dessa comemoração de 10 anos do Exército Contra Nada. Já faz 10 anos daquela foto que foi tirada pelo seu José, em Londrina, e foi colocada nesse trabalho. Ter sido contemplado no Fomento ao Circo, estar finalizando essa pesquisa dessa forma, também me mostra que uma das minhas ideias de que era necessário que eu criasse um “grupo” (que poderiam ser abstrações na época) hoje faz sentido. Quer dizer, sempre fez sentido. Mas os 10 anos me mostram que era uma forma de construir uma linguagem, uma linha de trabalho artístico que vai sendo desenvolvida no longo prazo. Firmar o nome de um “grupo”, mesmo nos tempos que eu estava sozinho, era uma maneira de demarcar esse desenvolvimento de linguagem.

Houve temas e situações que também acabaram por não entrar no texto final. Porém, isso também não é um lamento, porque esse foi um dos meus grandes aprendizados nesse caminho: o recorte! O recorte para mim é doído (às vezes também é doído, sem acento), machuca. Isso porque é uma forma de escolher e retirar situações, ensinamentos e acontecimentos que compõem tanto o meu fazer. Mas... “É, Rafael, não dá pra falar tudo no mestrado”. E

também como disse, a própria pesquisa vai tomando vida, e parece que escolhendo o que lhe cabe ou não. Aliás, esse foi outro aprendizado, essas palavras que generalizam não cabem nesse texto, nessa pesquisa. “Todo palhaço faz assim, o público sempre vai fazer desse jeito, nunca vai dar certo”. Aprendi com a pesquisa que nem todo palhaço. E nem sempre, nem nada, nem nunca.

Pego outro exemplo sobre o título, que pode passar despercebido, mas que é parte dessa escultura, do detalhe da pesquisa, e diz sobre as palavras abrangentes demais. “A experiência de um palhaço de rua latino-americano”. Porque só posso falar a partir da minha experiência, somada ao intuito que essa experiência possa refletir em outras pessoas, outros desdobramentos e também novas experimentações. Mas não teria como fazer sobre “as experiências dos palhaços latino-americanos”, se assim fosse, teria que pesquisar todos os palhaços latino-americanos que existem. Esse é um dos aprendizados do recorte, para mim. Além disso, a pesquisa me ensinou algo de desprendimento no sentido que as pesquisas científicas trazem. As pesquisas científicas nascem para serem superadas! E por que digo que é emprestado? Porque percebi ser possível desenvolver essa pesquisa que não precisa, necessariamente, ser científica, sendo uma *Pesquisa em Artes*. Mas se não é, o que pego emprestado? Pego esse desprendimento que pra nós, das artes, é tão difícil de ter. De que talvez eu esteja escrevendo algo que daqui a pouco será superado. Porém, ainda assim, é de extrema importância que se escreva. Como disse em alguns trechos do trabalho, não estou esgotando o assunto, mas sim, começando a conversa.

Esse trajeto da pesquisa me gerou confiança. Porque existiam algumas relações que eu fazia sozinho e tinha certa vergonha de contar para as pessoas. Porque, por exemplo, desconfiar que os escritos de teatro também carregassem reflexões importantes sobre o espaço público, que o próprio circo também havia sido construído sua linguagem na rua, e conseguir elaborar uma dissertação sobre essa relação entre as linguagens, foi um desafio, mas também uma enorme realização. Relação essa que justifica a construção artística e a investigação de linguagem que venho traçando nesses anos de grupo.

Outro pensamento que consegui trazer e que, para mim, é superar alguns entraves, é falar sobre o dinheiro. Sobre o que fazemos para viver dessa arte no país em que vivemos. À primeira vista pode parecer que estou me aproximando desse pensamento que coloca o dinheiro na frente de todas as decisões, passando por cima, inclusive, da própria ética da pessoa. Porém não é sobre isso. Refletir sobre o dinheiro é justamente para termos mais condições de manejar nossa organização financeira, e refletirmos sobre essa questão. A ideia do artista que está a parte do mundo, não se importando com sua manutenção financeira, não cabe na minha realidade, precisei pensar como me organizava, como investia em meu trabalho, como planejava meus custos. E, honestamente, hoje penso que poderia ter tido essa percepção muito antes.

Durante a pesquisa, fui desenvolvendo reflexões, e o fato de dissertar sobre isso me aguçou a percepção dessa importância. Percebi até que algumas ideias que tive, foram em intervalos casuais. Boas ideias que comecei a anotar e levar para a pesquisa. Esse momentos apelidei de “pequenos intervalos criativos”, que acontecem durante aquela caminhada despreocupada na rua, durante o banho, naquele momento que estamos passando o café. E eu percebi que quando minha preocupação eram as contas do mês, que não estavam pagas, esses intervalos eram ocupados por essa preocupação. Os boletos e juros estavam roubando meus intervalos criativos, além de roubarem meu dinheiro mesmo. Logo notei que ter uma organização financeira, era como se eu pagasse para ter de voltar meus “pequenos intervalos criativos”, e ao invés de me preocupar com as contas, poderia pensar sobre a pesquisa, sobre a poética, em abstrações e relações que poderiam ser proveitosas para o meu trabalho artístico. Assim, com a organização, além dos “pequenos intervalos criativos”, fui conseguindo abrir cada vez mais espaço para meu trabalho criativo a longo prazo, e, assim, ir espantando as vozes que falavam que isso não era um trabalho. Colocando o trabalho sob uma maior perspectiva. Isso é uma questão de organização, para construir uma emancipação pelas artes.

Percebi que organização financeira era algo necessário de se falar em uma dissertação de mestrado sobre arte. Até porque aqui reflito sobre um artista independente, como disse, a partir da minha experiência, que é essa. E assim, procurando essa organização, também é possível construir um costume

de conseguir remunerar as pessoas que trabalham com o grupo da maneira que eu gostaria de ser valorizado também.

Trabalhei com muitas atividades artísticas que tinham profissionais exploradores. Que pagam pouco para os artistas em cena, e existem muitas que estão trabalhando nesse momento. Pagavam o mínimo possível para os artistas, ou até mesmo chegavam ao ponto de dizerem que não iam pagar por aquela apresentação. Esses eventos me mostraram que eu precisaria construir o meu grupo. Demorei, mas hoje enxergo essa construção. E ter saído dessas atividades também me mostrou que foi uma atitude sábia. Obviamente, quando eu não sabia me estruturar, não tinha saberes sobre a vida artística que me possibilitavam articular meu próprio grupo. Esses trabalhos ainda me ajudaram - no mínimo me ajudaram a ver como eu não gostaria de trabalhar. Porém percebi que ficar ali durante um longo período de tempo, não faria com que meu trabalho fosse mais valorizado. Além da ilusão que se vende sobre a fama que a arte pode trazer, nesse caminho aprendi que a melhor construção a ser feita é acerca do desenvolvimento da própria linguagem artística, de saber como se organizar para estar no mercado, criar redes e parcerias que articulem num ideal de ajuda mútua.

Por outro lado, preciso fazer um agradecimento aos grupos e artistas que me trataram de formas incríveis, honestas e me fizeram acreditar que o que falamos sobre as igualdades e justiça social que queremos cultivar no mundo, são possíveis de serem cultivadas no nosso “micro” mundo, valorizando as pessoas que trabalham próximas da gente. Fui muito agraciado com parcerias nesses anos todos, que me fizeram ter entusiasmo para chegar até aqui.

Essa pesquisa tem me mostrado possibilidades de continuidade, aprofundamento e desdobramentos do tema do *Palhaço de Rua*, com o intuito de trazer mais luz a este tema tão importante. A percepção sobre a própria figura do palhaço que essa pesquisa me trouxe constrói em mim ganas de falar mais sobre o próprio palhaço, aprofundar ainda mais a reflexão sobre esse tema.

Percebo a responsabilidade de escrever sobre o *Palhaço de Rua*, tento assim cultivar uma terra que seja fértil para quem quiser fazer suas tentativas de palhaçadas pelas ruas, para os alunos e alunas que querem desenvolver

pesquisas no espaço público dentro dos cursos de artes cênicas. Se essa pesquisa conseguir estimular ou gerar esperança para alguém durante a leitura desse trabalho, algo já aconteceu.

Por fim, carrego comigo uma máxima que eu “*quero ser a pessoa que eu gostaria de ter encontrado*”, então desejo que esse trabalho auxilie de alguma forma alguém que esteja como eu estava há 10 anos, com tanta vontade de botar o palhaço na rua, que peguei minhas coisas e fui. Acredito ter deixado nessas páginas as falas sobre persistência, aprendizado, coragem, medo, criatividade, limites e superação. E talvez tantas outras expectativas. Em 2013 vivenciei a minha pior crise. Era janeiro e eu não tinha nenhum trabalho previsto, não sabia o que fazer, tinha gasto o dinheiro na viagem para a Europa. Mas depois de alguns meses fechei um trabalho que me levou de volta pra Londrina e consegui me organizar. Mas 2014 não foi tão simples também. Então, se eu pudesse deixar um último aprendizado, eu diria: “janeiro não é um mês muito propício para o nosso trabalho”.

E digo isso porque o final do ano é um bom momento, e então chega janeiro, um dos piores meses. O que aprendi foi que nós, que temos um trabalho tão incerto, precisamos de alguns meses de dinheiro guardado, que vamos juntando aos poucos e compramos nossos “grandes intervalos criativos”. Sei que não é fácil, e também não será de um dia para o outro construir esse fundo, mas acredite, isso me trouxe um espaço criativo, um alívio. Ah e ainda mais uma questão, depois que entendi que janeiro era um mês atípico, consegui transformar ele em um bom mês. Fui fazer temporadas na praia, ou mesmo consegui vender uma temporada de espetáculo que ocupou o mês todo. O que acontece é que muitos lugares que nos contratam estão de férias, fazendo um balanço nesse mês. Então se eu pudesse me encontrar naquela praça de 2012, eu acho que avisaria isso para mim mesmo.

Agora sim, por fim, me faltam palavras para agradecer caso você tenha lido esse trabalho até aqui. Talvez tenha gasto todo o meu estoque de palavras, escrevendo esse trabalho. Fico lisonjeado, honrado, por ter colocado um texto no mundo sobre um ofício que amo tanto, que já encheu meus olhos de lágrimas, meu coração de alegria e minha alma de vida. Hoje sei, sem o *Palhaço de Rua*, eu não estaria aqui.

Desejo também, que a gente ainda se encontre em alguma praça desse mundo, para que possamos rir juntos e celebrar a vida, como diria Ailton Krenak “fomos convidados para essa dança cósmica”, devemos celebrar.

7.2. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cintia. *Dramaturgia do Silêncio. Processo de escrita em colaboração de uma tragédia sem palavras*. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ALVES, Junia & NOE, Marcia. *O Palco e a Rua – A trajetória do Grupo Galpão*. Belo Horizonte. Editora PUC Minas, 2006.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. *O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: estéticas de combate a sementeira*. Dissertação Mestrado em Artes. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARROS, Rafael de. *Palhaço – Jogador do Riso*. Londrina, PR: Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Estadual de Londrina, 2011. “trabalho não publicado”

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

Benício, Eliene. *Saltimbancos Urbanos. O circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. 1ª Ed. São Paulo . Editora Perspectiva, 2018.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3ª Ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antonio Mercado – 2ªed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Não há Segredos: reflexões sobre atuação e teatro*. Tradução Tomaz Magalhães Seincman 1ª Ed. – São Paulo: Editora: Via Lettera, 2016.

BUENO, André. *Sentidos do Riso*. Revista Anjos do Picadeiro 7. Rio de Janeiro. Editora Ieda Magri, 2008.

BURNIER, Luís Otavio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.

CARREIRA, André. *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos Anos 80 - uma Paixão no Asfalto*. São Paulo. Editora Hucitec, 2007.

_____. *Uma comicidade Latino Americana?* Revista Anjos do Picadeiro 8. Rio de Janeiro. Editora Duas Águas, 2009

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

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

_____. *Entrevista Revista Anjos do Picadeiro 3*. Rio de Janeiro, 2001.

CONCEIÇÃO, Osvanilton. *Os atores das Ruas: Caminhos entre risos e riscos*. Teatro de Rua – Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede. Licko Turle, Jussara Trindade e Vanéssia Gomes (Org.) Revisão Jussara Trindade Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016. 1ª edição.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea criação, encenação e recepção* – 2 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Rogério. *Teatro de Rua: uma flor no asfalto*. Artigo integrante do livro *Nós outros: caminhos individuais de uma trama coletiva*. Londrina. Editora Grafatório, 1ª Ed. 2020.

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

CRUCIANI, Fabrizio & FALLETTI, Clelia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo: Editora Hucitec, 1999

CZÉKUS FLÓREZ, Laili von. *Pedagogia da Bobagem: uma oficina de palhaço para adultos com deficiência intelectual*. – Ed 1ª – Curitiba. Editora Prismas, 2016.

DUNKER, Cristian. *O Palhaço e o Psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. Cristian Dunker / Claudio Tebas – São Paulo . Planeta do Brasil, 2019.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corporea do ator*. 1998. 271 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

FERRACINI, Renato. MANDELL, Carolina Hamanaka. *CORPO E RISCO: POÉTICA E PERFORMATIVIDADE*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes EBA/UFMG, 2016

FERREIRA, Andre Luiz Rodrigues. *O riso na luta: comicidade, política e transgressão* [recurso eletrônico] Andre Luiz Rodrigues Ferreira. — Campos dos Goytacazes, RJ: Essentia, 2021

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

FREIRE, Paulo. 1921-1997. *Pedagogia do Oprimido* – 66 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018

_____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 66 ed. Rio de Janeiro / São Paulo. Editora Paz e Terra . 2020.

_____. *Educação como prática da liberdade*. - 47 ed. São Paulo. Editora Paz e Terra. 2020.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. *Medo e ousadia – o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986

GAULIER, Philippe. *O atormentador: minhas ideias sobre teatro* / tradução de Marcelo Gomes – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GOMES, Adriane Maciel. *Giorgio Strehler: Apropriação E Ressignificação De Elementos Da Tradição Teatral Na Formação Do Encenador*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2017.

_____. *A Princesa Turandot de Vakhtângov*. A renovação dos princípios da *Commedia Dell'Arte* no Teatro Moderno Russo. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo . São Paulo . 2008

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *Tu es le fils de quelque'un*. Jerzy Grotowski . Você é filho de alguém. Tradução: ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. Artigo Revista Ensaio Geral , Belém, 2009.

HADDAD, Amir . *Arte Pública – transcrição de palestra. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua*. Caderno 2. São Paulo. 2013

HOLANDA, Caroline. *Juju e Rorô – Improvisação em Cena: questões sobre a relação entre palhaço e público*. Revista Anjos do Picadeiro . Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro 8 , realizado no período de 23 a 30 de novembro de 2009 em Florianópolis, SC.

JUNIOR, J. S. de A. *O lugar teatral e a cidade: entre o visível e o não visível*. Revista Sala Preta, 9. 2009.

KASPER, Katia Maria. *Experimentações Clownescas . Os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2004

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais / São Paulo : Perspectiva, 1998*.

KUPERMANN, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro . Ed. Civilização Brasileira, 2003.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*. Com colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias: tradução de Marcelo Gomes – São Paulo. Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MATOS, Débora de. *A Formação do Palhaço: Técnica e Pedagogia no trabalho de Angela de Castro, Ésio Magalhães e Fernando Cavarozzi*. Universidade Estadual de Santa Catarina. 2009

MINOIS, Georges . *História do Riso e do Escárnio* ; tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção - São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOREIRA, Jussara Trindade. *A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2014

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. / Yoshi Oida e Lorna Marshall; Prefácio Peter Brook ; tradução Marcelo Gomes São Paulo : Editora Via Lettera, 2007

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro* / Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 Ed. – Sao Paulo: Perspectiva, 2007.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de risos: o mundo maravilhoso da palhaçaria*. Tese Doutorado - Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, 2010.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFGRS, 2016.

SANTOS, Lau & LAZZARI, Fabiana, *No me toque las narizes: Socorro! Não as pedagogias opressoras com nariz vermelho!* Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro 8 , realizado no período de 23 a 30 de novembro de 2009 em Florianópolis, SC.

SILVA, Erminia . *O circo: sua arte e seus saberes : o circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX*. Dissertação de Mestrado . UNICAMP Instituto de Filosofia e Ciências Humanas . Campinas . SP . 1996

_____. *Repetir, Repetir, até ser diferente*. Revista Anjos do Picadeiro . Publicação integrante do encontro Anjos do Picadeiro 8 , realizado no período de 23 a 30 de novembro de 2009 em Florianópolis, SC.

_____. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense : Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese

de Doutorado . UNICAMP Instituto de Filosofia e Ciências Humanas .
Campinas . SP . 2003

_____. *Arte na Rua: o público no espaço público*. Artigo integrante da Publicação Integrante do Encontro Anjos do Picadeiro 6, realizado no período de 04 a 10 de dezembro de 2007 na cidade de Salvador, Bahia.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *O Risco do Fracasso* . Mutações: o silêncio e a prosa do Mundo. / Organização de Adauto Novaes – São Paulo . Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, Reginaldo Carvalho da. *Dionísio pelos trilhos do trem: circo e teatro no sertão do Brasil* / Reginaldo Carvalho da Silva . Curitiba: CRV, 2018.

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

TEIXEIRA, Adailton Alves. *Teatro de Rua: identidade, território*. São Paulo: Editora Giostri, 2020.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 à 191* / Maria Thais São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp, 2009.

TURLE, Licko & TRINDADE, Jussara. *Teatro de Rua no Brasil – a primeira década do terceiro milênio*. Rio de Janeiro . Editora E-papers, 2010.

_____. *Teatro(s) de Rua do Brasil – a luta pelo espaço público*. Licko Turle, Jussara Trindade – 1ª ed. São Paulo . Perspectiva, 2016.

VENEZIANO, Neide. *A Cena de Dario Fo - O Exercício da Imaginação*. São Paulo: Editora Codex, 2002.

7.3. ANEXOS

ANEXO I . RELATÓRIO SAÍDA DE RUA

(Coloco aqui os relatórios como foram escritos na época, algumas ideias e escritos atualmente não fazem parte das coisas que acredito, mas também vejo a importância de manter o relatório como foi feito na época)

28/02/2010

Primeira saída de rua programada para acontecer. Depois de tantas tentativas, apoiado pelo Pedro consegui ter a convicção que faria uma saída na feira da rua São Paulo, em Londrina. Depois de estar quase pronto liguei para o Pedro e me avisou que não iria comigo. Mas continuei no meu processo. Terminei de me trocar e fiz a maquiagem mais simples que estou usando também nos hospitais agora.

Fui aconselhado a levar algum objeto para interagir e também para fazer alguma coisa com ele. A casinha de passarinho piscou pra mim, então peguei um pregador, coloquei nela e sai de bicicleta.

Antes mesmo de chegar na feira já me sentia bem. Cantava, não queria fazer graça, queria respirar, viver com sinceridade.

Recebi inúmeros estímulos de vários lados. Feirantes que eram simpáticos com a idéia. Interação pelo passarinho que foi batizado de Teobaldo.

Quando começava a programar muito pensava em deixar isso de lado. Vivia o momento e ficava sempre esperto aos estímulos que aconteciam. Eles me davam novos começos, outras ações, melhores momentos.

Alguns momentos marcantes foram a adivinhação do nome de um feirante. Pedi a ajuda das pessoas da feira e ninguém me deu moral, pedia a segunda vez e nada, mas nesse momento já tinha visto um rapaz que me olhava atento pela janela do apartamento. Então pedi ajuda para ele. E ele veio, colocou a mão pra fora daquela rede de segurança e mandou a vibração. Adivinhei o nome do rapaz que ficou de boca aberta. Triunfei, comemorei, agradei ao meu amigo do prédio e segui em frente.

O momento do ninho raro que me renderia algum dinheiro. Conselho de um senhor, acompanhado pela sua esposa e filha. Disse um nome exótico e afirmou que era um ninho daquela espécie. Perguntei se aquilo era vendável e ele afirmou. Sugeri então que ele, como meu empresário, ficaria com 50% do lucro total. Comecei então a anunciar o produto na feira e fui ouvido.

Vejo essa primeira saída como uma evolução de interação com o público e coragem de sair apenas com um objeto e deixar que o palhaço agisse para que as coisas acontecessem.

Mais do que fatos interessantes que ocorreram em mais de duas horas de saída, registrei poucos momentos. Já que percebo que se a energia do palhaço estiver atuante esses momentos serão cada vez maiores e mais ricos.

Entendo maior não como tamanho físico temporal, mas falo de intensidade.

Alguns pontos que foram sempre apontados pela minha atenção: Deixar as pessoas livres – o palhaço não prende ninguém. O entendimento disso vem para o lado de uma verdade particular que a partir do momento que dá liberdade consegue cativar.

Se aquilo for verdadeiro para o palhaço, será verdade – a criação de um mundo novo a partir da lógica do palhaço e o envolvimento de outras pessoas para esse mundo.

Gosto muito de um pensamento que diz que o grande palhaço se apresenta, apresenta seu mundo para o público, traz o público pra esse mundo e ao final devolve o público para o seu mundo, porém transformado.

ANEXO II

Relatório da Prática – Trabalho de Conclusão de Curso

23/04/2011 – Primeira roda sozinho – calçadão no centro de Londrina.

Fui para a rua. Comprei uma corda, dei um jeito de colocar tudo em uma mala e levei o sax no case. Levei o cavaco dentro da mala, não sabia se ia usar, decidi pensar na hora.

Levei a estrutura na cabeça. Faria uma abertura com música. O falso começo. Um número de abertura. Pratinho. Bexiga e facas. Cheguei na rua com um medo forte. Fui cantando, lembrando do que outros palhaços de rua já me falaram: “Você tem que pedir licença para se apresentar na rua. Estão todos ali, você que é o intruso, tem que pedir licença pra eles.” Pedi licença cantando: “Peço licença pra chegar, pra chegar peço licença. Saravá quem é de sarava. A bênção quem é de a bênção.”

Coloquei minhas coisas no chão. Tirei o banco e já percebia alguns olhares. Comecei a me trocar, arrumar as coisas. Tinha meia hora pra isso. Coloquei o despertador. Duas meninas que faziam cartão da Riachuelo se aproximaram, me abri. Precisava começar a conversar com a praça. Com as pessoas dali, fiz até o cartão com ela. Comecei a explicar algumas coisas da apresentação pra elas e fui me convencendo. Um rapaz que está sempre na praça se aproximou, perguntou se eu estava com medo, antes das meninas chegarem, eu disse que não, medo de que? Deve estar tão acostumado a receber medo de volta que qualquer cara pra ele, é de medo.

Expliquei pra elas que era pra ele que eu devia pedir licença. Eu estava apresentando dentro da casa dele, não dentro da minha. Perguntei o que era o buraco no chão do calçadão pra ele, me disse que era o Marcos, um rato, que morava naquele buraco. Naquele momento o buraco virou a casa do Marcos, e será isso até ele mudar de idéia. Não mecho nos móveis da casa dos outros.

O Roberto, um senhor que conheci no dia, veio puxar assunto. Ele faz divulgações sobre coisas que acontecem na cidade. Me perguntou o nome do espetáculo, disse que era: El General. Talvez pela lembrança mais próxima ser o filme do Buster Keaton, que eu adorei. E pela vontade do contato com o mundo militar, que eu tanto desprezo.

Comecei tocando sax. Depois fui para o cavaco. Já começava a fazer comentários com as pessoas. Me movimentar. Já iam parando uns e outros. Passei para o cavaco, com a desculpa de que precisava de uma coisa mais brasileira. Fui juntando gente. Voltei para o sax quando percebi que tinha ganho quase dez pessoas. Subi no banco que levei e comecei a brincar com elas.

A roda foi surgindo. Somente de um lado. Ninguém gosta de parar sozinho, nem no sol, isso é fato. A não ser que tenha muita gente pra te ver. Ai fica no sol, na chuva, na merda, em qualquer lugar.

Comecei com o jogo de me ajudarem a cantar. De baterem palma ao final da música e fui juntando. Falava que eles eram horríveis, eles adoravam. Tentei mais algumas vezes, quando juntou mais um pouco terminei. Terminei (antes da hora, estava afobado) e fui para o falso começo. A primeira tentativa foi fraca. Dei a devida lição de moral e fomos para a segunda tentativa. Via pessoas rindo, adorando, outros parando com cara de “quem é esse cara?” O que pra mim já era alguma coisa, estava sendo visto, de uma forma ou de outra.

Comecei com as bolinhas que foi um número fraco, porém teve um momento muito bom. Fiz 3 bolas e quando fui para fazer 4, deixei cair. As pessoas me vaiaram, comecei a gritar progressivamente aumentando o som e o corpo “não me vaiem, por favor, eu quero ser artista, me deixem trabalhar aqui, eu preciso de aplausos, por favor” cai de joelhos “por favor, eu preciso de aplausos” Parei, seco. Fiquei entre uma interpretação naturalista e uma dúvida. O público suspendeu, não sabiam o que ia acontecer. Eu também não. Hhhahahhahaha. Fui quieto, também tinha acabado de visitar algo novo e precisava continuar, sozinho. Peguei mais uma bola na mala, mostrei e fui fazer. Sem falar nada, estavam querendo saber, não precisava contar com a voz. Fiz um movimento bem pequeno, de bater palma com as mãos e o público seguiu, estavam comigo, talvez para se redimirem, não sei. Podem até ter se assustado com o efeito que a vaia fez em mim. Joguei contra ele, com e contra. Joguei com a peça que eles mexeram. Me deram uma vaia, devolvi com o drama da vaia. Lancei as cinco, finalizei sem errar, estava convicto, agradei, finalizei, com a convicção de um militar, só que paiaço.

O número do pratinho funcionou de novo, mas foi a primeira vez que fiz sozinho. Perdi a movimentação porque o calçado deixava o banco torto, fiquei com medo da menina cair do banco. Fiquei abraçado com ela o tempo todo.

Depois fui para o número das facas. Penei para conseguir um candidato. Estava acelerado demais. Consegui um rapaz. Disse que ele era uma águia. Pensei que posso brincar mais com isso. Dizer para a pessoa voar e tudo mais. Perdi algumas pessoas e outras chegaram. No chapéu perdi mais algumas.

Finalizei o número e penei um pouco para finalizar a apresentação, preciso de um final melhor.

- Fazer a roda menor. Chamar as pessoas para chegarem mais perto e se movimentarem.

- Ter um primeiro número melhor

- o sax menor ajuda ao carregar as coisas

- começar a aumentar os momentos sem fala ou usando outras línguas/grammelot

- Tomar cuidado com a agressividade. Acho que estava muito agressivo desde o começo, diminuir para achar o ponto.

- Apresentar melhor os argumentos dos números. O das facas acabou perdendo todo o sentido. Ficou o número por si só.

- Passar o chapéu com mais convicção. Talvez seja interessante não estourar nenhuma bexiga antes de passar.

ANEXO III

Passada de chapéu – Algumas dicas de Chacovachi . 2010

Esse método de passada de chapéu foi passado pelo palhaço Chacovachi em sua palestra em Londrina. Porém, foi onde tive um contato maior com ele, no Encontro de Palhaços de Assis que pude esclarecer alguns pontos e onde ele deu novos caminhos para nós oficinairos.

De acordo com a dramaturgia que Chaco propõe para o espetáculo de rua, a passada de chapéu deve ser durante o penúltimo número. Ele diz que tem que ser o seu melhor número. Coloca a passada de chapéu dentro do número participativo e antes do número final.

Divide dessa forma que se deve criar uma expectativa. Eleger alguém. Apresentar a pessoa. Explicar o que vai fazer. Entrar na tragédia. Três tentativas. Um acerto. Comemorar. Festejar e Sair.

Percebo que o ideal da passada é antes da terceira tentativa acertada, que irá acabar com a expectativa criada. Segue abaixo alguns passos pontuados por ele na oficina:

- Discurso – Todo mundo precisa ouvir
- Ser claro para esse momento. Vou passar o chapéu e preciso do dinheiro.
- Se não tiver como pagar, não vá embora. É pior ver alguém virando as costas do que não colocar nada no chapéu.
- O riso tem preço. Você fez seu trabalho. Fez o seu espetáculo.
- Dizer quanto vale – R\$ 2, 5, 10. Coerência com o espetáculo apresentado.
- Primeiro deixar o chapéu para as crianças. Depois passar para os adultos. Aqui cabem piadas e interações.
- Apresentar-se novamente (publicidade)

Chaco dizia que temos que ser claros que iremos passar o chapéu. Que precisamos do dinheiro. Deve-se parar antes do espetáculo acabar, e mais ainda, quando tem grande expectativa, porque se você terminar o espetáculo e for passar o chapéu, as pessoas vão embora sem pagar. Dizia que tem que deixar para as crianças pagarem primeiros, já que elas gostam de colocar dinheiro no chapéu. Porém depois se deve cobrar dos pais também. Todas as pessoas que assistiram e tem dinheiro, devem pagar.

Ele sugere que faça algumas piadas com a parte de passar o chapéu para os adultos. Dentro do seu método de xadrez, são os peões. Assim o espetáculo continua acontecendo, mas no momento do chapéu. Valorizar quem dá uma nota alta, pedindo palmas para essa pessoa.

Dizia também “Se você tem dois reais, que coloque esses dois. Se você quer pagar quanto esse espetáculo vale, peço que coloque cinco reais. Se gostou, coloque dez. Se gostou muito e quer me ver muito feliz, coloque vinte. Agora, se não quiser esquecer esse espetáculo nunca mais, coloque cinqüenta reais no chapéu, eu garanto que você nunca mais vai esquecer esse dia.”

Vi em um vídeo ele contando uma história que Fidel Pinto, um comediante argentino, dizia “Senhora, se você agarra uma cebola, a corta em pedacinho, é seguro que vai chorar. Traga-me uns legumes que me faça rir”.

Diz se o valor do riso. O riso, no mundo que vivemos, não se encontra em qualquer esquina. Vocês a tiveram aqui. Em princípio, grátis. Agora, se podem pagar, peço que paguem.

Tive algumas tentativas antes de conseguir um discurso que fosse minimamente convincente e coerente. Dizia sobre algumas coisas, mas não queria usar o discurso idêntico do Chaco, ainda mais que caminhávamos para apresentar num festival de palhaços, que provavelmente algumas pessoas já conheceriam essas piadas e saberiam que não eram nossas. Fiquei pensando muito tempo sobre como fazer isso. Toda vez que ia pra rua tentava uma coisa nova. Até que um dia antes da apresentação não consegui dormir, mas consegui fechar certa lógica, que nos rendeu o maior chapéu que já tinha feito até então.

Fiz uma pergunta, pedi para que levantassem a mão quem estava gostando do espetáculo até aquele momento. Obvio que as pessoas levantam a mão por ser constrangedor não levantar. Então disse que daria a chance para essas pessoas que estão gostando do que estão vendo, de pagarem pelo espetáculo. Ainda disse que estávamos sendo mais bacanas do que qualquer produto, que você paga antes de provar, ali já tinham gostado, então podiam pagar.