

DIEGO ELIAS BAFFI

**“OLHA O PALHAÇO NO MEIO DA RUA!”: O
PALHAÇO ITINERANTE E O ESPAÇO PÚBLICO COMO
TERRITÓRIO DE JOGO POÉTICO.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes na área
de concentração Fundamentos Técnicos /
Poéticos do Intérprete.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini.

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, 2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

B145o	<p>Baffi, Diego Elias. "Olha o palhaço no meio da rua!": palhaço itinerante e o espaço público como território de jogo poético. / Diego Elias Baffi. – Campinas. SP: [s.n.], 2009.</p> <p>Orientador: Dr. Renato Ferracini. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Palhaço. 2. Teatro de rua. 3. Jogo. 4. Espaço público. I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: "Behold, the clown in the middle of the street!": the itinerant clown and public space as territory for poetic play."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Clown ; Street performance ; Play ; Public space.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Profª. Drª. Tania Caplain Alice Feix.

Profª. Drª Suzi Frankl Sperber.

Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzarato (suplente).

Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (suplente).

Data da Defesa: 27-08-2009

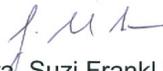
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando
Diego Elias Baffi - RA 1566 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Titular



Profa. Dra. Tania Caplain Alice Feix
Titular

uma homenagem aos palhaços itinerantes...

*“Olha o Palhaço no Meio da Rua!”
O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético.*

*“Behold, The Clown in the Middle of The Street!”
The Itinerant Clown and Public Space as Territory for Poetic Play¹*

*“Guarda il Pagliaccio in Mezzo alla Strada”
Il Pagliaccio Itinerante e lo Spazio Pubblico come Territorio del Gioco Poético²*

*“Mirá el Payaso en el Medio de la Calle!”
El Payaso Itinerante y el Espacio Público como Territorio del Juego Poético.³*

*“Regardez le Clown au Milieu de la Rue”
Le Clown Ambulant et L’Espace Public comme un Territoire de Jeu Poétique⁴*

*“Schau mal den Clown mitten auf der Strasse!”
Der wandernde Clown und der öffentliche Platz als Ort poetischer Spiele.⁵*

*「ピエロが街角にやって来たよ。」
感情のやり取りの場所としての公のスペースと巡回ピエロ⁶*

*“Ecce histrionem media in uia!”
Itinerans histrio et spatium publicum ludorum: poeticorum finis.⁷*

*“Rigardu la pajacon surstratan!”
La survoja pajaco kaj la publika spaco kiel teritorio de la poezia ludo.⁸*

*“Qhaway k’usillu chawpi hatun ñan”
Illaq k’usillu wan uyaychay ch’usa imanaw suyu puklla harawi⁹*

¹ Tradução Jerry Edward Dewayne Hunter

² Tradução Regina Célia da Silva

³ Tradução Jorge Diego Marconi

⁴ Tradução Gabriela di Donato Salvador

⁵ Tradução Luciana Borges Fazan

⁶ Tradução Maria Emiko Suzuki

⁷ Tradução Isabella Tardin Cardoso

⁸ Tradução Lucas Vignoli

⁹ Tradução Juan A. Castañeda Ayarza

Faz-se aqui meu agradecimento
pelos belos momentos que passamos juntos e que reverberam neste mestrado,
por acreditarem que era possível,
pelas saídas,
pelas entradas,
pelas 'puxadas de tapete',
pelos bons conselhos,
pelas *gags* compartilhadas,
pelas risadas,
pela ausência de risadas (muito, muito obrigado),
por se permitirem vivenciarem comigo este salto no vazio que foram as intervenções aqui
descritas,
por perpetuarem tais momentos em registros fotográficos e videográficos,
pelas perguntas precisas,
pela generosidade em abrir-se a este universo que se descortinava a mim e compor com
aquele caos belas constelações,
por se permitirem 'voar' e encararem com bom humor as topadas que eventualmente damos
nessa corrida no escuro,
por estarem nessa descoberta da comicidade de cada dia,
de cada corpo,
de cada olhar,
por compartilharem suas histórias e experiências,
por me indicarem bons instigadores teóricos,
por me ajudarem na busca de dar aos meus escritos iniciais formas que alcançassem outros
sentires
por fazerem planos comigo,
pelo financiamento a estes planos,
por fazerem planos para a próxima intervenção,
o próximo projeto,
o próximo ano,
por fazerem planos para a vida,
por empenharem-se comigo na construção desses planos,
por sonharem seus sonhos e me fazerem acreditar que meus sonhos são possíveis também,
pelo inexprimível,
por tudo isso que, afinal, é o que se *inscreve* nessas páginas.

obrigado Liliane Küpper, Abel Saavedra, Lily Curcio, Renato Ferracini, Suzi Sperber, Tânia Feix, Marco Bortoleto, Marcelo Lazzarato, Regina Silva, Unicamp, Instituto de Artes, Denilda, Fapesp, Gabriela Salvador, Ermínia Silva, Marília Soares, Mariana Dias, Carlota Cafiero, Dominique Torquato, Rodrigo Maia, Gisele Rivetto, Silas, Alexandre Nakahara, Marcia Teani, Orlando Carneiro, Alexandre Cartianu, Jerry Hunter, Jorge Marconi, Gabriela Salvador, Cláudia Salvador, Luciana Fazan, Maria Suzuki, Isabella Cardoso, Lucas Vignoli, Juan Ayarza, Luís Orlandi, Luis Fuganti, Maria Gregório, Narciso Telles, Luiz Andrade, Renato Alves, Tatiana Mayumi, Gilka Rocha, Clayton Mamedes, Diógenes Mira, Juliana Cimarí, Ivamney Lima, Isadora Waddington, Eugenia Cecchini, Santiago Baculima, Brisa Vieira, Hugo Cacilhas, Erika Lenk, Juliana Schiel, Ézio Magalhães, Ricardo Puceti, Chaccovachi, Loco Brusca, Daniela Carmona, Leris Colombaioni, Léo Bassi, André Casaca, João Mendes, Advane Néia, Pepe Nuñez, Eduardo Okamoto, Zero Zero Companhia de Teatro e Funcionários do Centro de Convivência Cultural de Campinas, Palácio dos Azulejos, Estação Cultura e Moradia Estudantil da Unicamp,

e um obrigado especial a Luísa Baffi, Dona Rose Elias, Seu Orlando Baffi Jr., Raysa Faria, Célia Cardoso, Alaor Cardoso, Julieta Cristina e Junior Faria, por existirem.

Que venham os próximos projetos, os próximos sonhos.

A gente se vê nesses vôos!

“XIII

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:

Elas desejam ser olhadas de azul -

Que nem uma criança que você olha de ave.”

O Livro das Ignoranças - Manoel de Barros, p. 21.

Resumo

Esta dissertação é um convite deste acadêmico palhaço itinerante para que o leitor se vincule a um percurso vivido nas ruas de Campinas, com a companhia de um nariz vermelho, uma *Mala* de experiências de atuação e uma *Cuia* de parceiros de reflexão.

Com esse objetivo, o pesquisador escreve *com* a vivência artística na técnica que denomina “Palhaço Itinerante”. Partindo do deslocamento do que se atribuiria à figura do ‘autor’, substituída por uma teoria de construção da autoria fundada em processos complementares de *vínculo*, *pressionamento* e *esquiva*, de onde se construiria a criação artística. Deste ponto, descrevem-se alguns encontros frutíferos do ator-palhaço Diego Elias Baffi com “mestres” de palhaço – dentre os quais se destaca o grupo Seres de Luz Teatro, responsável pela orientação prática desta pesquisa – e com outros parceiros, em especial a atriz Liliane Küpper. Deste percurso artístico se configurará a técnica do “Palhaço Itinerante”, que traz como fluxos identitários: a itinerância, a relação com os elementos fixos e móveis do espaço público, a construção de territórios de jogo poético e a improvisação.

No curso do segundo capítulo desta dissertação, são chamadas a contribuir para este pensamento uma abordagem histórica, e também reflexões *com* a teoria dos jogos e o espaço público. No item “O Palhaço Itinerante” se busca, sobretudo, traçar uma breve genealogia dos fluxos compartilhados com outros exercícios de comicidade que irão desembocar na referida técnica; já no item “O Jogo” a busca é por apontar fluxos compartilhados dentre esta pesquisa e teorias dos jogos com vistas a pensar as possibilidades de criação de espaços de jogo poético-cômico; finaliza o capítulo o item “O Espaço Público” onde se propõe refletir *com* pensadores do espaço público, de onde se pensa a atuação do palhaço itinerante no espaço público a partir de sua dinâmica de usos.

No terceiro capítulo, a presente pesquisa traz relatos retirados de diários de campo. Tais relatos são dispostos em uma formatação que busca cartografar uma rede de coexistência de fluxos, em processo de atualização e (re)criação, presente nas intervenções artísticas.

Para finalizar esta dissertação, a “Conclusão” exorta a necessidade da continuidade da busca como exercício do conhecimento, e, para tanto, convida o leitor a integrar-se a este processo.

Palavras Chave: Palhaço, Teatro de Rua, Jogo Teatral, Espaço Público.

Abstract

The present dissertation is an invitation from this academic itinerant clown for the reader to bond with an artistic route experienced personally in the streets of Campinas, in the company of a red nose, a Mala of acting experiences and a Cuia¹⁰ of partners in reflection.

With this objective, the researcher with (first-hand) artistic experience in the technique denoted by "Itinerant Clown". In this way, the dissertation starts with the dislocation of what would be attributed to the figure of an "author", which allows space for a theory of construction of authorship from complementary processes of *bond*, *pressure* and *dodge*, from which, as is proposed in this dissertation, artistic creation could be constructed. From this point, some fruitful encounters are described between the actor-clown Diego Elias Baffi and "master" clowns – among which stand out the group Seres de Luz Teatro, responsible for the practical orientation of this research – and, with other partners, especially the actress Liliane Küpper. From this artistic route the technique of "Itinerant Clown" will be constructed, which brings as characteristic currents: wandering, the relation with fixed and movable elements of public space, the construction of territories of poetic play and improvisation.

In the course of the second chapter of this dissertation, a historical approach as well as reflections *with* the theory of play and public space are called upon to contribute to this thought. In the section "The Itinerant Clown," what is sought above all is to trace a brief genealogy of the shared currents with other practices of comedy, which will open into the technique referred to; then in the section "Play," the search is to point out shared currents between this research and theories of play, with a view toward considering the possibilities of creation of spaces of comedic-poetic play; the section "Public Space" concludes the chapter, wherein it is proposed to reflect *with* thinkers about public space, from which is considered the role of the itinerant clown in public space by means of its dynamic use.

In the third chapter, the present research brings accounts taken from field-experience journals. Such accounts are arranged in a format that seeks to map out a web of the co-existence of currents, in process of being updated and (re)created, present in artistic interventions.

To conclude this dissertation, the "Conclusion" urges the necessity of the continuity of research as an exercise of knowledge and, therefore, invites the reader to join in this process.

Keywords: Clown, Street Performance, Play, Public Space.

¹⁰ The expression "*Mala e Cuia*" in Portuguese refers to a suitcase (*mala*) used by a traveler and the great amount of things (*cuia*) that the traveler brings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
APRESENTAÇÃO – O Fluxo de Vida.....	11
CAPÍTULO UM – DE MALA ... : Parceiros de Sala.....	23
1.1. Liliane Küpper e Seres de Luz Teatro	24
1.2. A Técnica Tolteca.....	47
1.3. Os Chakras.....	51
1.4. O Corpo Presente.....	63
CAPÍTULO DOIS – ...& CUIA: Parceiros de Rua.....	79
2.1 O Palhaço Itinerante.	80
<i>Afinal o que vem a ser Palhaço Itinerante?.....</i>	<i>80</i>
<i>Breve Genealogia.....</i>	<i>82</i>
<i>Sobre o Palhaço Itinerante no Brasil.....</i>	<i>92</i>
<i>Em busca do Palhaço Itinerante</i>	<i>101</i>
<i>Encontro com o Palhaço Itinerante.....</i>	<i>115</i>
2.2 O Jogo.	119
<i>O Jogo.....</i>	<i>119</i>
<i>O Território de Jogo.....</i>	<i>133</i>
<i>O Jogador.....</i>	<i>145</i>
2.3 O Espaço Público.	153
<i>Cidade e Espaço Público.....</i>	<i>153</i>
<i>O Espaço Público de Campinas.....</i>	<i>161</i>
<i>Palhaço no Espaço Público: uma Relação Possível.....</i>	<i>164</i>
<i>Visitas do Palhaço Itinerante.....</i>	<i>182</i>
2.4 Acontecimentos em um Espaço de Potência.	196
CAPÍTULO TRÊS – Caminhar.....	203
CONCLUSÃO.....	259
REFERÊNCIAS.....	264
BIBLIOGRAFIA.....	269

CRÉDITO DAS FOTOS.....	271
ANEXOS.....	273

“Olha o Palhaço no Meio da Rua!”

O Palhaço Itinerante e o Espaço Público como Território de Jogo Poético.



Figura 1 – Palhaço Felisberto (Diego Elias Baffi)

INTRODUÇÃO

“Vamos preencher a brancura do nosso ser com palavras que, repentinamente, possam virar qualquer coisa de interessante...”

(Liliane Küpper em e-mail enviado em maio de 2009.)

A introdução é, tradicionalmente, o cartão de visita do autor de um texto, no qual ele busca apresentar sua obra, deixando claro de que forma se fez presente em sua pesquisa: de que premissas parte, como estipulou e abordou seu objeto de investigação e de que forma conduzirá seus leitores pelo texto que se segue à introdução.

Mas este é um trabalho de palhaço! E existe um lugar comum que diz que aos *palhaços não cabe responder, mas sim brincar com as perguntas*. Talvez venha de meu exercício com o nariz vermelho a postura de aqui, diante de você leitor, negar-me a cumprir o prognóstico de esquematizar grosseiramente o texto que virá distinguindo o que deve ser alvo da sua atenção do que é acessório, à guisa de exemplo ou curiosidade.

Essa introdução, portanto, vem falar de outras coisas. Vejamos: busquei escrevê-la para dividir com você, leitor, não a forma como me faço presente no texto que você tem em mãos e na pesquisa que ele reverbera, mas como pretendi fazer-me *ausente* dele e de que maneira recusei a idéia de ser seu autor. Se for feliz em meu intuito, talvez consiga ainda chegar a contestar a sua existência, caro leitor deste texto.

Início esclarecendo que escrevo com o auxílio das reflexões de dois “não-autores” Roland Barthes, através do artigo “A Morte do Autor” e Michel Foucault, através de duas conferências dadas sobre o mesmo tema “O que é um autor?”, além de alguns questionamentos surgidos a partir de meu contato com a teoria deleuzeana nas disciplinas ministradas pelos professores Renato Ferracini (IA) e Luís Orlandi (IFCH) na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP durante os anos de 2008 e 2009.

Recorri a estes autores, pois, no decorrer de minha pesquisa fui, pouco a pouco, sentindo que não era autor nem do meu processo de pesquisa em sala nem das improvisações de palhaço que realizava nas ruas de Campinas ou dos escritos que elas e a bibliografia me estimulavam a produzir. Curiosamente, quanto mais sentia abrir mão da autoria de minhas cenas, mais parecia adentrar em um território onde o exercício de minha arte se potencializava. O conceito de autoria se problematizava em minha prática.

Barthes e Foucault depararam-se com questionamento semelhante em suas pesquisas. Como filósofos, realizaram suas pesquisas manifestando-as, no mais das vezes, através de textos e, em determinado momento, viram-se levados a contestar a idéia de autoria na literatura.

Reverendo a idéia de escrita como a *voz do autor*, estes autores passam a considerá-la a “destruição de toda voz, de toda origem” (Barthes, p. 65), o processo de anulamento do autor. No lugar do autor como origem do texto, a linguagem ascende como produtora da literatura:

“(...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...) atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’” (Barthes, p.66)

Desta maneira, o autor não é visto como o ‘performador’ da linguagem, mas como uma instância através da qual o fluxo da linguagem, composto de todas as manifestações em que a linguagem se faz presente e que, por sua vez, afetam-se mutuamente pressionando sua continuidade em fluxo – atua, ou antes, se *atualiza*. O conceito de atualização é de Deleuze e é aqui usado no sentido de que a linguagem se faz presente, se (re)cria a cada produção literária, preservando-se como linguagem, mas sempre diversa em si, afetada pelas particularidades de tempo/espço e relações nas quais se (re)cria. Nesse sentido, a linguagem não se repete a cada movimento da escrita, mas se atualiza neste processo.¹¹

¹¹ A opção por utilizar, neste texto, algumas expressões com o sufixo ‘re’ entre parênteses faz referência justamente ao conceito de *atualização* de Deleuze. Desta forma, o termo ‘(re)criação’ busca conter a idéia de que a recriação não acontece senão por um processo de diferenciação *em si*.

Assim, a literatura deixa de ser expressão da subjetividade de um “eu”, e passa a expressar um plano que transcende a idéia de autor. E um texto se torna

“(…) um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (Barthes p. 68-9)

No gesto da escrita o autor é o ponto de *inscrição* de uma multiplicidade de movimentos da cultura, que o transcendem; é a vetorização desta multiplicidade num fluxo literário. O que constitui a variabilidade dos textos diz respeito à três pontos básicos:

- a variabilidade de focos da cultura que pressionam cada *gesto de inscrição*;
- a intensidade com que os focos da cultura se afetam mutuamente; e
- as escolhas do sujeito que lhe possibilitam, nesse compósito: “mesclar as escrituras” fazendo-as “contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (Barthes p.69)

Nessa perspectiva, o autor deixa de ser aquele que precede a obra e que a produz segundo suas idiossincrasias e subjetivações para se tornar uma *função do discurso*, um vetorizador da multiplicidade da cultura através do qual se compõe e organiza um objeto literário. Nas palavras de Deleuze, o autor literário (e os artistas como um todo) seria aquele que *emoldura o caos*; nas palavras de Foucault:

“El es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre

manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción.”¹²

Tirando do autor a função de, no ato de produção literária, organizar um conhecimento prévio que só ele detém, revoga-se a idéia de um passado que o texto literário viria a concretizar. Escrever avizinha-se a um *performativo*

“forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere.” (Barthes p. 68)

Este *performativo* terá sua concretização sempre no presente, no ato em que é proferida (ou lida, no caso dos textos literários). Em semelhança a uma forma *verbal*, construirá o seu sentido relacionando-se e reverberando a multiplicidade cultural presente no momento em que é proferida, em que é (re)criada. E onde ela é recriada senão no leitor:

“Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.” (Barthes p.70)

É o leitor, não como indivíduo biográfico, mas como processo de leitura que (re)construirá os vínculos do texto proferido com a multiplicidade cultural que os pressionaram e os pressionam (leitor e texto) no momento da leitura. O campo que o *alguém* leitor vislumbra não é constante, está permanentemente sendo

¹² Foucault realizou diversas conferências com o título “O que é um autor?”, com pequenas diferenças entre elas. Este trecho não está presente na conferência transcrita no livro de mesmo título constante na bibliografia deste trabalho, sendo visualizável em <http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:3-31qGVOJ04J:netart.incubadora.fapesp.br/porta/midias/foucault.pdf> consulta feita em 31.08.2009.

atualizado e (re)criado e não existe para além da leitura. O processo de leitura em si é o vislumbrar deste campo.

Desta forma problematizam-se não apenas a idéia de autoria como também de recepção. Revêem-se os indivíduos normalmente denominados ‘escritor’ e o ‘leitor’. A concretização de um texto literário passa a ser entendida como conseqüência do fluxo da linguagem, derivado da multiplicidade da cultura num processo de inscrição literária que ocorre através da figura outrora denominada ‘autor’. O leitor, por sua vez, existe somente no presente, no processo de leitura, no encontro e (re)criação dos vínculos com aquela multiplicidade agora atualizada.

<:O)

Mas esses autores falam de literatura, e não desejo utilizar-me de suas reflexões para apenas problematizar a autoria deste objeto literário que você, leitor, tem em mãos. Por outro lado, gostaria de estender estes questionamentos à minha prática no âmbito desta pesquisa: vejamos então como me aproprio destas reflexões para pensar a autoria de um acontecimento artístico.

A problematização do conceito de autoria na bibliografia sobre as artes cênicas não é uma novidade. A título de exemplo cito Oida, que em seu livro “O ator invisível”, versa sobre a anulação do ator em cena ou – citando Mestre Okura, um *famoso professor de Kyogen* com quem teve contato – o ator como veículo para que *o palco dance*. A este respeito poderia recorrer também a Ferracini, que liga o conceito de presença do ator a sua “capacidade de se tornar invisível, de criar uma não-presença...” (2006, p. 207) Mas uma vez, não sou o autor dessa problematização entre autoria e cena, ela me pressiona e me perpassa, como perpassou outros pesquisadores das artes cênicas.

Quando ingressei na pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp com o projeto de mestrado “Possibilidades de Ressignificação do Espaço Público a Partir da Técnica do Palhaço Itinerante” não tinha estes questionamentos em mente, pretendia registrar o encontro entre a técnica que denominei *Palhaço Itinerante* com o *espaço público* e refletir sobre ele.

Em minha experiência prática originada nesta experiência uma das primeiras questões com as quais me deparei foi fruto da sensação de que o *encontro* só não bastava, não era suficiente. Estar de palhaço na rua no exercício desta técnica, e sobre a qual falarei mais pormenorizadamente adiante, não era garantia de constituição de um objeto artístico. Algumas vezes, acontecia e, outras, não. E não parecia que eu pudesse ter algum controle sobre isso.

O encontro entre o palhaço itinerante e o espaço público necessitava ser apurado para permitir a ampliação das ocasiões em que um objeto artístico parecia produzir-se em lugar daquelas em que permanecia apenas na intenção. Mais do que o encontro em si, parecia ser necessária uma *potência de encontro*, que gerasse uma *intensidade* ímpar, que não se conservasse apenas em mim, mas afetasse igualmente todos os elementos envolvidos *no* e *pelo* encontro. E foi então que, a partir de Deleuze, veio-me o conceito de *acontecimento*.

A compreensão do *acontecimento* – encontro intensivo singular ou coletivo onde há um processo de subjetivação que prescindem do sujeito (Ferracini, 2006, 140 – passim) – foi o gancho para que conectasse a variabilidade de resultados artísticos encontrados à problematização da idéia de autoria na minha prática artística.

Dito nesses termos, seja em sala de trabalho ou em minhas intervenções nas ruas, não bastava promover o encontro entre o palhaço e um externo – seja ele o espaço e seus elementos, o tempo presente ou o público – como duas ou mais identidades unidas por suas particularidades, por suas diferenças e idiosincrasias, mas, construir pela intensidade deste encontro um espaço outro, um espaço de *acontecimento* onde a *autoria* estivesse diluída, ou

antes, fosse desnecessário atribuí-la a qualquer dos sujeitos. Com efeito, o *acontecimento* não se produz nem pelo estabelecimento de uma relação hierárquica de proposição entre os elementos que o compõe nem por resultado de uma suposta pré-determinação, seja do artista, do público ou dos sujeitos anímicos envolvidos. Ele se produz pela potência do encontro, no espaço entre seus elementos.

Desta forma, os *acontecimentos* estão o tempo todo se produzindo nos encontros potencializados, independentemente da intencionalidade ou da vontade alheia de que sejam ou não produzidos. Cada *acontecimento* é pressionado e atualiza o que Barthes chamou de “mil focos da cultura”. Cada encontro intensivo refaz e compõe o fluxo desses “mil focos”, cada encontro intensivo potencializa esses “mil focos” pelo e no encontro. Assim a produção literária poderia ser considerada um *acontecimento*, que produz um objeto artístico destituído de sujeito.

Da mesma forma que o escritor, o artista cênico (e, mais especificamente o palhaço no âmbito de minha pesquisa), teria como possibilidade não a autoria, mas a composição com esses fluxos, somando-os, sobrepondo-os, esgueirando-os um no outro, negando-os, fugindo à procura do espaço *entre* eles, o espaço de tensão, de criação.

Este espaço de composição do artista cênico ou, mais focalmente, do *acontecimento* artístico palhaço não é senão o espaço ‘*presente*’, seja do ensaio de sala, seja da intervenção artística. É nesse espaço onde o artista vincula-se e é vinculado aos fluxos que o pressionam e que ele pressiona que se cria uma rede de atualizações única e específica daquele encontro, do que integra esse “entre”. O *artista* vincula-se, independente de personagem ou máscara. É só ele que pode, em primeira pessoa, compor com esta multiplicidade e construir em si um caráter performático, à semelhança do que dizia-nos Barthes quanto ao *performativo*.

Desta forma, este estudo pretende distanciar-se da idéia de autoria, levantando em seu lugar hipóteses sobre a quais fluxos o ator-palhaço se vinculou

para que aqueles objetos artísticos pudessem ser concretizados. Certamente, somente alguns fluxos, mais determinantes, são apontáveis e, destes, apenas alguns são objetos desta dissertação. Não me aprofundarei, por exemplo, nas discussões acerca da presença da *improvisação* nesta pesquisa ou da influência de encontros inspiradores com diversos artistas ao longo de minha trajetória, certamente determinantes para os resultados deste trabalho, mas que alongariam desnecessariamente este texto. Talvez retome este tema em pesquisas futuras.

Existiram certamente muitos outros fluxos com os quais me vinculei e que não fui capaz de aferir a importância e a grande maioria deles continuará a passar despercebida em minhas reflexões posteriores, afinal, fazem parte dos “mil focos da cultura”, ou, como prefiro chamar, de uma multiplicidade incomensurável que compõem o ‘fluxo de vida’ e que se atualiza ininterruptamente, sendo (re)criada a cada encontro intensivo.

<:O)

Em tempo, abrir mão da figura desse espaço reservado ao autor não é em absoluto ignorar que existe um ponto de vista ou, antes, muitos pontos de vista – derivados da multiplicidade dos fluxos envolvidos nos encontros potencializados –, nos acontecimentos artísticos que esta pesquisa vem documentar e sobre os quais visa refletir, mas é considerar estes pontos de vista presentes nestes fluxos, com os quais nos vinculamos e aos quais já estamos vinculados em uma ação de múltiplos afetos: de ser pressionado pelos fluxos e de pressionar os fluxos.

E não pretendo aqui que esta escrita seja a atualização daqueles acontecimentos artísticos, afinal eles só podem se dar no tempo presente do acontecimento e só poderão ser atualizados como tal. No lugar disto, pretendo a busca de uma nova inscrição. Ao buscar eleger e vincular-me a alguns dos fluxos

que pressionaram aqueles acontecimentos, pretendo a produção de outro acontecimento, o da escrita. Escrevo *com* a arte realizada e não *sobre* ela.

Preserve-se, no entanto, a idéia de não autoria, pois ela permeará minha escrita daqui em diante, primeiro como procedimento – já que procurarei me vincular aos fluxos de inscrição das multiplicidades que se seguem – depois como tema – na medida em que se fará presente em vários momentos desta pesquisa, voltarei a ela, por exemplo, quando abordar o Fluxo de Vida, as experiências em sala e as intervenções no espaço público.

Termino esta introdução com um convite e um desejo: que você integre este processo que chamamos leitor, vinculando-se aos fluxos que propõe este texto e vislumbre este campo de multiplicidades que ele atualiza no encontro intensivo com você e que, por isso, é único.

APRESENTAÇÃO

O FLUXO DE VIDA

Se este trabalho prescinde da idéia de autor como fonte, vejamos, no entanto, que lugar se reserva à autoria. Para tanto, partirei aqui de algumas metáforas de trabalho que se mostraram potentes e pressionaram o desenvolvimento das reflexões *com* as quais esta dissertação se desenvolve. Ao vetorizar tais metáforas em uma *inscrição* literária pretendo a configuração da rede de relações que estabelece o espaço da autoria no âmbito desta pesquisa. De fato, o que abordarei nas próximas linhas configurará influências cuja trama pressionará diversos dos caminhos traçados, não apenas em relação às reflexões a cerca da configuração de um conceito de autoria, mas, cuja influência faz-se detectável em diversos momentos das etapas descritas adiante, como se verá.

Partirei esta reflexão do lugar onde ela se iniciou, ou seja, de uma sensação surgida em sala de ensaio. A imagem do que depois denominei *fluxo de vida* surge em meus diários no dia 10 de junho de 2008, onde se lê

“Minha busca por fazer um ensaio diferente encontrou aqui mais uma boa solução. Queria eu utilizar-me desta boa solução para fortalecer meu ‘eu’ individual para honrar um ‘ego-cêntrico’. Mas se há algum mérito neste trabalho que estou realizando talvez seja o mérito de não interferir no fluxo por fora, pela tentativa de imposição de uma vazante, mas de me tornar parte do fluxo vida e então brincar por dentro como um peixe migratório brinca dentro da maré – acho que é uma boa imagem essa.”

Neste registro, consegui, pela primeira vez, dar palavras à sensação de que ao meu trabalho tornava-se essencial um processo de vínculo a fluxos, dos quais ‘me tornaria parte’ para então poder ‘brincar por dentro’. Desde então, essa imagem psicofísica se tornou recorrente nesta pesquisa e seus fluxos têm conquistado nuances e pressionado tanto a realização de meus ensaios e intervenções, quanto a escrita dessa dissertação.

Apesar de ser de meu desejo, não estou certo se estas ainda incipientes explicações poderão auxiliar outros atores em seus percursos artísticos ou nos seus registros e reflexões. Ao menos, parece-me que a descrição deste *fluxo* pode auxiliar no entendimento de algumas opções tomadas ao longo do processo que essa pesquisa compreende. Então, vamos a ela.

<:O)

Inicia-se uma chuva no centro da cidade. Um homem, que anda pela calçada, desatento ao movimento das nuvens, leva a mão à cabeça para proteger-se dos pingos que lhe caem no rosto.

Conservemos esta imagem por um momento e tratemos de refletir sobre o movimento do homem de erguer o braço por sobre a frente: vemos que este movimento é *pressionado* pelos pingos que molham a face do homem. A partir de então, existe uma interação entre uma determinada quantidade de nervos, músculos e ossos para que o movimento se dê; cada músculo, porém, executa sua parte no movimento por uma interação entre fibras musculares, que agem por uma interação entre células, cada qual mobilizada por uma interação entre seus elementos e assim sucessivamente até a relação entre moléculas, átomos...

Poderíamos fazer o mesmo caminho na ordem inversa e ligar os pingos de chuva a uma relação originada entre as gotas em suspensão na atmosfera, que são influenciadas pelas relações entre nuvens, entre massas de ar, e sucessivamente.

Esse exemplo me auxiliará a explanação inicial, qual seja de algumas características do que eu entendo por *fluxo*, vejamos. Inicialmente, poderíamos considerar este movimento como um fluxo em si, um fluxo que pressiona uma

determinada relação *entre* elementos que se concretizará em uma específica inscrição, um fluxo que conectaria o movimento entre massas de ar e umidade ao homem e até uma relação entre átomos. Isso apenas *inicialmente*, pois logo essa idéia se complexifica, já que este caminho não é uni-direcionado: as massas de ar não gerarão apenas *aquela* chuva, que *pressionará* exclusivamente *aquele* homem a mover somente *aquele* braço, e assim sucessivamente.

De fato, qualquer chuva, por mais localizada que seja, é resultado de uma incomensurável relação *entre* fluxos, de movimentos de massas de ar, umidade, variações de temperatura e pressão atmosférica, uma relação, ou, antes, uma multiplicidade singular, única, irrepetível, de relações. A especificidade destas relações resulta que cada chuva seja uma, e além, que cada chuva sejam várias, afinal, dentro de uma mesma chuva existe uma infinidade de variações de intensidade dadas no tempo e no espaço macro e micro-estruturalmente relacionadas, chegando a especificidades tais como o fato de que cada gota ter um tamanho e uma forma únicas, estas também singulares e irrepetíveis e em mutação constante tempo-espacialmente no percurso de queda.

Aqui temos uma idéia da incomensurabilidade das possibilidades de afetos correspondentes a quais gotas venham a se chocar na face do homem de nosso exemplo. Cada afeto pressionará, por sua vez, uma específica reação, senão macro, ao menos microscopicamente singular e única.

Mas este homem de nossa história não é apenas aquele que recebe os indetermináveis pingos de chuva, ele também ergue seu braço e a eles reage e, ao olharmos esta reação, também o veremos influenciado por uma infinidade de fluxos em relação.

Da mesma forma que a chuva descrita, o corpo físico está permanentemente em estado de (re)criação *em continuum* na relação sobre si e com os elementos do espaço – voltarei a estes fluxos ao descrever o que denomino por *corpo do dia*, no item 1.4 – além destes fluxos, fisicamente presentes, chamarei atenção aqui aos fluxos relacionados à cultura, valores,

hábitos e crenças deste homem. Assim, a alguém que tivesse prazer em tomar chuva os pingos provocariam um afeto específico, no entanto, outrem que, porventura, cresse que tomar chuva é sinal de ‘mau agouro’ matizaria de diferente forma este afeto. Dizer que existe uma alteração de afeto é crer que essas especificidades de culturas, valores, hábitos e crenças são também alterações corpóreas – inscrevem-se no corpo – e não racionalizações pré, ou pós-afeto.

Sobretudo, é importante salientar que, assim como em relação à chuva, também no homem os fluxos não exercem individualmente seu pressionamento como se cada um se desse ao seu tempo e com duração definível. Em lugar disso, os fluxos ocorrem sempre em uma relação de multiplicidade, onde cada qual se manifesta por diferente velocidade, pressionamento, ponto de incidência e duração. Tais diferenças provocam, por sua vez, uma específica relação de afetos entre fluxos, fluxos que compõem uma multiplicidade de pressionamentos de inscrição.

Desta forma, o fluxo, que poderia ser entendido como portador de uma unidade, revela-se uma determinada *multiplicidade* de fluxos. A possibilidade de unidade se desfaz já que um fluxo sempre se dá por uma relação de afecções, tanto *entre* elementos – ossos, nervos e músculos, (para citar o exemplo dado) – quanto *entre* fluxos – físicos, culturais, espaciais (idem). Só existe em processo de afetação.

Nesta perspectiva, gostaria de problematizar o uso do termo *fluxo*, no singular, presente nesta dissertação: além de ser uma estratégia que busca facilitar o entendimento de algumas das discussões que se seguem, também se refere à dificuldade que encontrei em aferir determinadas multiplicidades, muitas vezes por elas serem infra-perceptíveis. Por hora, não creio que seja possível pensar em fluxos como unidades independentes.

Quanto às ditas *multiplicidades*, suponho que elas se dão em duas camadas, uma primeira, mais central, dura, que se configuraria como identitária: ou seja, que diria respeito àquela que possibilita que *uma chuva* ou *um homem*

sejam definidos como tal. Esta camada agregaria fluxos que *necessariamente* estão presentes nesta identidade. No caso do homem, poderia citar fluxos biológicos, orgânicos e fisiológicos como parte dessa identidade 'homem'. Ao evocarmos outra identidade, como por exemplo, o 'homem-ocidental-contemporâneo', teríamos de acrescentar àqueles, outros fluxos, ligados a relações com este tempo-espaço específico. E assim sucessivamente até chegarmos, por exemplo, a identidade do 'homem-ocidental-contemporâneo-que-realiza-esta-pesquisa'.

Desta maneira, uma singularidade identitária – do homem, da chuva ou deste ator – pode ser entendida também como uma multiplicidade identitária. Uma singularidade que existe *no* e *pelo* processo de atualização (repetição *em* diferenciação) destes fluxos, dados a cada inscrição. A identidade 'chuva' se atualiza pela inscrição de todos os seus fluxos identitários em relação de co-afetação *em* 'chuva'. O mesmo se daria com a identidade 'homem'. Assim, um elemento qualquer 'deixaria de existir' quando seus fluxos identitários fossem cindidos ou amainados a ponto de não comporem mais uma multiplicidade com força de inscrição.

Porém, segundo esta idéia, uma singularidade não agregaria somente os fluxos que caracterizam sua identidade, mas também outros aos quais essa identidade se *vincularia* em durações variadas (o vínculo que me refiro é o mesmo citado a partir do trecho reproduzido de meu diário de trabalho). O processo de vínculo se daria a partir do que denomino pressionamento, em dupla relação, ou seja, seríamos pressionados e, ao mesmo tempo, pressionaríamos estes vínculos. Assim, por exemplo, aconteceria na relação escolar: o aluno seria pressionado por uma multiplicidade de fluxos a vincular-se a uma série de saberes que, no entanto, não basta ao processo de aprendizagem, este dependente do pressionamento que o próprio estudante faça em sentido complementar.

Aqui começamos a entrar no espaço que, a meu ver, se reservaria ao sujeito. Sua posição é delicada já que esta linha de pensamento corrobora a

ausência de autoria manifesta a partir de Barthes e Foucault. Atribuir o movimento de inscrição ao processo de atualização de fluxos que não se originam no sujeito é tirar-lhe a possibilidade de ser visto como fonte, como um 'indivíduo criador'. Para desenvolver este tema, retomarei três termos presentes nos parágrafos anteriores – *vínculo*, *pressionamento* e *amainar* –, e acrescentarei ainda um quarto – *a esquiva*.

O *vínculo* diria respeito ao movimento realizado no sentido de agregação do sujeito a uma multiplicidade de fluxos. O *vínculo*, assim como a multiplicidade identitária, se daria *em processo*, ou seja, o sujeito estaria *se vinculando* a tais fluxos *por meio e durante* a atualização destes fluxos *em* inscrição. Exemplos de processos de *vínculo* seriam tanto aquele vivido por um esportista profissional, que realiza treinos com o intuito de vincular-se aos fluxos que atualizam o seu esporte, quanto o vivido pelo estudante que se dedica aos estudos da matéria que deseja aprender.

O *pressionamento* seria complementar ao *vínculo* e diria respeito tanto a possibilidade do sujeito de intensificar a atualização de um fluxo, identitário ou não, quanto a ação que esse sujeito sofre de outros sujeitos ou do meio para a atualização de determinados fluxos.

Exemplos de *pressionamento* oriundos do sujeito seriam tanto a intensificação do processo de respiração – um dos fluxos identitários do homem –, quanto a quantidade de treinos que aquele esportista realize, que pressionarão mais ou menos seu processo de *vínculo*. Quanto à ação sofrida pelo sujeito, poderia citar a sugestão que um sujeito dá a outro sobre alguma atitude a ser tomada ou a punição que a mãe exerce sobre o filho buscando corrigir-lhe alguma atitude que não foi de seu agrado. Já a oriunda do meio está presente nas dinâmicas de uso do espaço, e está presente tanto em espaços públicos como de regimes coercitivos, sejam instalações militares ou cadeias.

O movimento oposto ao *pressionamento* é o que denominei *amainar*.

Por fim, a *esquiva* se referiria à possibilidade do sujeito de deslocar a inscrição de uma multiplicidade identitária *pelo* pressionamento de outra, permitindo a criação de intensidades entre fluxos, em suas zonas de fronteira.

A exemplo de Barthes – que descreve este procedimento como a capacidade do autor de *contrariar as escritas umas pelas outras*, em trecho já transcrito na introdução dessa dissertação – acredito que esse procedimento seja aquele capaz de promover a criação de cisões onde possam surgir novos fluxos, inusitadas inscrições. Acredito que esse seja o lugar da criação, especialmente a artística.

Exemplos desse procedimento são especialmente notáveis na criação em música. Com efeito, observamos que a criação de um ritmo musical – para me ater a uma criação macro-estruturalmente perceptível – se dá costumeiramente pelo deslocamento do uso de um instrumento, métrica ou batida, de seu ritmo idiomático *em* outro. Desta forma, não se amaina o ritmo, métrica ou instrumento que o artista já toque para que o outro se sobressaia, não se estabelece uma relação hierárquica entre fluxos, mas se afirma um ritmo *em outro*, criando um espaço de potência de encontro, de *acontecimento*. Esta *afirmação* é o que chamo de esquiva e que permitirá que algo surja no espaço ‘entre’, assim potencializado.

Ao tratar de minhas intervenções de palhaço este procedimento será também denominado *deslocamento de usos*, ou seja, quando pressiono a inscrição de um fluxo de uso *pelo* outro. A título de exemplo, poderia citar as ocasiões em que desloco o tratamento de um elemento do espaço público *em* um elemento privado do palhaço. Desta maneira, um semáforo de pedestres, ao qual eu me relacione inicialmente como semáforo, ou seja, estabelecido o primeiro jogo de afetos com o objeto em seu ‘uso’ original, poderá ser esquivado através do deslocamento deste uso *em* processo de apropriação singular do semáforo, como se esse propusesse ao palhaço um par ou ímpar.

A criação artística se dará nesse movimento, quando o palhaço *esquiva* da pressionada atualização de determinados fluxos, de determinadas dinâmicas

de uso, *em* outras. É esse processo que identifico como criador de um espaço entre os fluxos, de ausência, de demanda e abertura ao preenchimento e, finalmente, de 'autoria'. Aqui, espaço onde se instaura a possibilidade de uma criação poético-cômica deste palhaço, uma criação compartilhada pela atualização das multiplicidades de fluxos em processo de esquiva, e, assim, potencializadores destes espaços *entre*, de potência à ação efetiva – macro e microestruturalmente falando – dos fluxos atualizados nos acontecimentos artísticos que ali se façam.

O palhaço itinerante, enquanto singularidade de fluxos, se faz co-criador deste espaço de potência, ao qual são chamados também os demais elementos – sujeitos e elementos anímicos do espaço público. Aqui reside sua 'autoria'. O palhaço potencializa-se, a cada intervenção, no acolhimento e integração *com* os fluxos atualizados por outros elementos presentes no espaço *entre*, espaço de encontro e exercício da diferença, espaço político.

Sem relações hierárquicas no estabelecimento deste espaço múltiplo, extingue-se a necessidade de nomeação de um autor e a autoria torna-se um processo compartilhado dos quais os sujeitos configuram-se como atuadores de um espaço múltiplo de inscrição artística.

<:O)

Se cada pessoa atualiza em seus atos de inscrição uma multiplicidade de fluxos que a pressionam, imaginemos quantos fluxos se fazem presentes, por exemplo, em uma movimentada rua do centro comercial de uma grande cidade como Campinas/SP. E cada qual destes processos de inscrição afeta e é afetado pelos demais e pelo meio, daí que todos os fluxos, em relação de múltiplas afecções, comporão um sistema complexo e dinâmico em situação de permanente (re)criação. É este sistema que chamo de *fluxo de vida*.

Se as singularidades identitárias constroem pela inscrição de seus fluxos uma história específica de cada sujeito, o fluxo de vida terá também um percurso, influenciado pelas relações entre estas singularidades.

Este *percurso* me fará voltar àquela metáfora reproduzida de meus diários de trabalho. Para continuar a reflexão sobre o fluxo de vida, tratarei de explicá-lo com o auxílio de um *cardume*, que atravesse o oceano migrando através de uma corrente marítima.

Cada um dos milhares de peixes deste exemplo é composto, como os sujeitos do centro de Campinas, por uma singularidade de fluxos de inscrição. Esses fluxos se inscrevem, aqui, no seu movimento de nadar, pressionados e pressionando o movimento da corrente marítima. De certa forma, o movimento de suas nadadeiras (re)cria a corrente para que esta possa existir para eles. Nesse momento, a corrente está fora e dentro dos peixes, eles *estão* na corrente e *são* esta corrente.

O movimento permanente dentro deste cardume depende, no entanto, de que cada peixe se coloque entre duas margens: o excesso de ação ativa e o excesso de ação passiva. O primeiro seria o correspondente a diminuição da *afecção passiva* (ser afetado) e intensificação da *afecção ativa* (afetar) e, em última medida, jogaria o peixe para fora do cardume pela impossibilidade de adaptação ao fluxo do movimento coletivo. O excesso de ação passiva se daria pelo oposto, com a intensificação da *afecção passiva* até o ponto em que, apenas recebendo a ação da corrente e dos outros peixes, este seria jogado ao centro do cardume e veria anulada sua possibilidade de ação.

Dentre as duas margens, no entanto, existiria uma infinidade de posições possíveis entre os peixes. Posições estas assumidas sempre em processo, dinâmicas, não fixáveis em relação ao coletivo, mas em processo de afeto com relação às ações dos demais e com sua intensidade de afecções ativas e passivas.

Façamos a transposição deste cardume ao percurso do fluxo de vida.

Os sujeitos que estão, no exemplo anteriormente dado, no centro da cidade de Campinas compondo, assim como o cardume, um determinado fluxo de vida, fazem parte e ao mesmo tempo são este fluxo, o (re)criam *em continuum* para que este possa existir. Dentro deste fluxo, a semelhança daquele, também é passível de ocorrerem excessos de ações ativas e passivas.

Nas intervenções compreendidas por esta pesquisa, observei que a integração ao fluxo de vida dependia que eu estivesse igualmente atento ao excesso de ações passivas ou ativas, já que ambas me impulsionavam para fora do espaço de afecção, de jogo, e levavam a que eu passasse a ser ignorado pelos passantes.

Recorro a novo exemplo buscando esclarecer como isso se dá: imaginemos, em um lance de um jogo de futebol ou basquete, um jogador que, em posição de marcador, busca interromper o avanço de outro, atacante, que está a sua frente. O excesso de ação ativa do marcador faria, provavelmente, com que este falhasse em seu intuito de interromper o movimento do atacante, pelo menos dentro das regras do jogo. Isso se daria, pois, por estar pouco afetado pelo movimento da jogada, sua ação provavelmente resultaria em uma entrada violenta ou, ao menos, ameaçadora. Não sem motivo esta ação é o que, em futebol se chama 'anti-jogo'. Por outro lado, um jogador que estivesse excessivamente sendo afetado pela ação do atacante, se eximiria da possibilidade de agir de forma eficaz, ou seja, de 'dar o bote' que permitiria a interrupção do ataque, e acabaria permitindo facilmente a passagem do atacante. Ambas as posições colocam o exemplificado marcador em atitudes que não contribuem a permanência do espaço de jogo, mas ao seu fim.

Nas intervenções por diversas vezes detectei a ocorrência dos excessos de afecção ativa e passiva. Quanto ao primeiro, se dava, por exemplo, quando, durante uma jogada, me ocorria uma 'grande idéia' sobre como agir para provocar uma determinada continuidade da jogada. Essa idéia, previamente

concebida, quando imposta à realidade de jogo mostrava-se, em geral, como um excesso de ação ativa que me tirava do espaço de dupla afecção com o fluxo de vida, com as ações dos outros sujeitos-jogadores.

O oposto acontecia geralmente quando, entretido por algum acontecimento dentro ou fora do espaço de jogo – um forte barulho, um acidente, uma situação de muito calor, frio, cansaço ou qualquer surpresa que me deixasse sem reação – ausentava-me da atuação neste espaço, enfim, ‘parava de jogar’. Nesses momentos sentia, a referir-me a metáfora do cardume, como se o meu ‘peixe’ estivesse à deriva. Instantaneamente, era como se o espaço de jogo estivesse se desfeito. Em ambas as situações, os passantes prosseguiam como se eu ali não estivesse.

Se o excesso de afecção ativa tende a projetar o peixe para fora da maré e o excesso de afecção passiva tende a fazer com que ele seja ‘engolido’ pelo fluxo, a justa medida conservará esse peixe na fronteira entre o cardume e o fora, onde ele não só está na fronteira, mas é a fronteira, e sua ação ali se realiza compondo *com* o fluxo já que sua fronteira móvel molda o fluxo ao mesmo tempo em que se molda a ele. Amplia-lhe a possibilidade de afeto, já que contagia o ‘fora’ com o ‘dentro’ e o ‘dentro’ com o ‘fora’.

O trabalho com o palhaço nos espaços públicos se mostrou potente justamente nesse espaço, no espaço de contágio do fluxo de vida pelo espaço de fora e do espaço de fora pela projeção deste fluxo. Estabelecer um espaço de jogo, de afecção, com os outros sujeitos e, neste espaço, esquivar de lógicas de uso *em* processo de afirmação de outras, estas deslocadas dos fluxos ali presentes, se mostrou uma alternativa de criar espaços potentes entre fluxos, que poderiam criar espaços a novas possibilidades de criação artística. Por fim, esta busca pela justa abertura à afecção ativa e passiva, será tão fundamental às intervenções que configurará um dos traços posteriormente apresentado como postura ética do palhaço no âmbito desta pesquisa.

A partir deste momento, procurarei refletir *com* diversos parceiros de sala e de rua que serão elencados, relacionados, e discutidos e, mais que isso, esquivados um *em* outro, na busca deste espaço *entre* fluxos onde possa residir uma nova multiplicidade identitária, do Palhaço Itinerante. Vamos a eles!

CAPÍTULO 1



Figura 2 – Palhaço Felisberto e público.

DE MALA... PARCEIROS DE SALA

1.1 Liliane Küpper e Seres de Luz Teatro

Se parto da idéia de não-autoria, parece-me fundamental que inicie esta dissertação tecendo alguns comentários a respeito dos processos de atualização de fluxos de comicidade que pressionaram a multiplicidade de *inscrições com as* quais realizei esta pesquisa. Como não será possível aferir todos os fluxos, vou me concentrar nas experiências vividas juntamente a alguns parceiros, em especial: Liliane Cristina Küpper Cardoso (Liliane Küpper), Cristino Abel Saavedra (Abel Saavedra) e Liliana Marcela Curcio (Lily Curcio).

Liliane Küpper é mais que uma parceira de trabalho, é uma parceira de vida. Atriz, palhaça e bailarina flamenca, que conheci em 2000, ano em que ingressei, e que ela se formava, no curso de graduação em artes cênicas da Unicamp, em Campinas, São Paulo. Liliane apresentava, nessa época, um exercício cênico chamado “Nada a Fazer” baseado na peça “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, com direção do professor Matteo Bonfitto Jr. Lembro-me que me agradou muito. Tinha uma comicidade que, para mim, era novidade.

O mote de nossas primeiras conversas sobre palhaço deve ter saído das impressões de minha experiência como público desse exercício cênico. Ela me falava da influência da comicidade de palhaço no “Estragon” que interpretava, e dos encontros que tinha tido com o ‘nariz vermelho’, tanto como público como em cursos de curta duração ministrados por Adelvane Néia (Humatriz Teatro) e Carlos Simioni (Lume Teatro)¹³.

Eu acompanhava curioso, afinal, nunca tinha ouvido falar daqueles nomes e nem de palhaços serem algo que merecesse a atenção de adultos. E me interessei pelo tema. Liliane esteve ao meu lado muitas vezes depois, como público de diversos espetáculos de palhaço que volta e meia se apresentavam em Barão Geraldo, distrito de Campinas, atraídos pela presença na região de muitos

¹³ Tanto Adelvane Néia, quanto o grupo Lume Teatro serão objetos de descrição mais detalhada no item 2.1 – O Palhaço Itinerante.

profissionais talentosos na área. Demos muitas risadas juntos. Às vezes chegávamos a segurar as bochechas um do outro quando elas doíam, desacostumadas com tanto ‘exercício’.

No meio de gargalhadas e enternecimentos fomos nos apaixonando, juntos, pela linguagem de palhaço.¹⁴ Em 2001, eu sugeri que fôssemos para sala de ensaio e experimentássemos vestir o nariz vermelho para ver no que dava, ela topou. No início de 2002, ela sugeriu que fizéssemos o curso da “mestra”¹⁵ Advane Néia, eu topei. A partir de então, além de Diego e Liliane, éramos Felisberto e Bára, uma dupla de palhaços.

Passamos o ano de 2002 experimentando em sala de ensaio o prazer e o desespero de dedicarmos-nos a uma linguagem que pouco dominávamos. Nessa época, a cara de nosso público incidental – em geral amigos pegos de surpresa nos corredores do departamento de artes cênicas da Unicamp – não costumava ser muito animadora. Mas, quando havia uma risada, uma que fosse, a gente saía com um sorriso bobo do ensaio, tentando desesperadamente entender o que tinha dado certo, de que forma ampliar aquele momento para um número¹⁶ todo, ou quem sabe, um espetáculo. Naquele momento, eu nunca teria imaginado que demoraria mais 5 anos para ter meu primeiro número de palhaço que ‘funcionasse’, um solo, de apenas 4 minutos de duração.

O caso é que, naquele processo de conhecimento, qualquer risada alimentava de vagas certezas pelo menos mais um mês de ensaio. E de risada em risada, íamos seguindo. No segundo semestre de 2002, montamos um número sob a direção de Advane, convidamos um músico e fomos ‘dar a cara a tapa’ onde quisessem a gente. Não eram muitos lugares e o público não se empolgava muito com o que via, mas só o fato de sermos chamados de palhaços já fazia com

¹⁴ Em paralelo tive também outras experiências com a linguagem de palhaço que retomarei mais pormenorizadamente no item 2.1 – O Palhaço Itinerante.

¹⁵ Usa-se o termo “mestre” no trabalho de palhaço para designar aquele que se dedica a auxiliar a descoberta e desenvolvimento dos aspirantes ao encontro de seu palhaço pessoal. Neste projeto o termo “mestre”, entre aspas, se refere à esta acepção.

¹⁶ *Número* é uma dos termos utilizados para cenas de palhaço.

que a gente saísse fazendo planos longínquos a cada apresentação: no que poderíamos melhorar, com quem trabalhar, que caminhos seguir.

Tínhamos muitas perguntas, poucas respostas. Nossa primeira indicação sobre um futuro a se perseguir apareceu em 28 de setembro de 2002, no cabaré de inauguração do Espaço Cultural Semente. Soubemos que alguns palhaços se apresentariam e estávamos lá, entre centenas de pessoas, sedentos pelo que viria. Foi uma noite memorável: Adelvane Néia, Ésio Magalhães (Barracão Teatro), Ricardo Puccetti (Lume Teatro), muitos palhaços bons entraram e saíram daquele palco brindando a iniciativa do novo espaço cultural.

E eis que anunciaram um grupo sobre o qual eu nunca havia ouvido falar. Uma música italiana começou a soar muito alta nas caixas de som e eu vi atravessar o barracão em direção ao espaço reservado para a cena um homem de quase 2 metros de altura com sotaque italiano e um bigode postiço, vestia uma cartola vinho, camisa e um micro-short que deixava suas finas pernas à mostra. Atrás dele, uma mulher pequena, quase escondida atrás de um imenso chapéu, um alto colarinho e um paletó comprido, trazia sozinha uma imensa bagagem do ‘espetáculo’ que apresentariam. Ele, o palhaço Tanguito (Abel Saavedra), ela a palhaça Jasmim (Lily Curcio).

O número que apresentaram era um trecho do espetáculo “A-la-pi-pe-tuá!!”, concebido a partir das experiências que tiveram como palhaços na Itália, no Circo Ercolino, de Leris Colombaioni. Nele, víamos a adoração de Jasmim ao auxiliar Tanguito em seu ‘fantástico’ número, onde ‘arrebenta’ uma corrente com sua expansão peitoral. Não vou descrever aqui o número, até por que nunca conseguiria expressar a sensação que foi presenciarmos esta cena. Depois de 10 minutos que pareciam não passar, já que a sensação era de que o mundo tinha parado também pra ver a cena, olhei para Liliane e nada precisei dizer, estava nos seus olhos que ela estava pensando a mesma coisa, ‘como seria bom se pudessemos trabalhar com essas pessoas’.

Esse foi o assunto daquela noite. Era claro que a cena que havíamos presenciado era pensada para espaços públicos e nos agradou a possibilidade de termos também um número nesse formato. O trabalho tinha tanta qualidade que eles pareciam ser o melhor grupo para dirigir-nos com esse intuito. No dia seguinte, consegui o telefone deles com amigos em comum. Um pedacinho de papel que guardo até hoje na carteira.

Fiquei uns dois dias olhando para aqueles números e conversando com a Liliane sobre o que falaríamos, como convencer aqueles talentosíssimos palhaços a darem ouvidos a dois desconhecidos, além do mais *aspirantes* a palhaços, que nunca tinham arrancado nem *uma* gargalhada na vida. E nem ao menos tínhamos dinheiro para pagar pelo trabalho deles. Mas nessas horas sempre penso que vale mais a pena receber um ‘não’ do que dormir com a dúvida, então me armei de coragem e liguei.

Quando Abel atendeu, eu me atrapalhei todo. Sou gago desde criança, mas, em geral, é só manter-me calmo que consigo me controlar bem. No entanto, quando fico nervoso, a gagueira geralmente aparece, e forte. Eu gaguejava no telefone e pensava ‘além de tudo eles não vão querer saber de nós porque sou gago, onde já se viu um ator gago?’ e ficava ainda mais nervoso.

Não sei se a cena foi cômica ou triste, sei que eles quiseram ver o nosso trabalho e marcamos uma tarde na casa deles. Sentei com a Liliane e selecionamos trechos de diversas improvisações que havíamos achado que mereciam ser vistas. Enchemos o carro, que os pais dela haviam nos emprestado, de cacarecos e fomos improvisar diante deles. ‘Uma risada e eles verão nosso potencial’, eu pensava.

Chegamos, arrumamos as nossas coisas e começamos. Mostramos primeiro o nosso número – ‘o melhor que tínhamos levado’ – e eles, o tempo todo de cara fechada, pareciam não entender o que fazíamos. Então passamos às improvisações, tínhamos mais de uma hora de material e eu pensava que eles tinham que gostar de alguma coisa. Improvisamos por quase duas horas e nada,

nem um sorriso que mostrasse os dentes, nem palmas pelo nosso empenho. No final, eu estava destruído e para eles quase nada tinha acontecido.

Bem, 'ok, eu tentei' era o que eu pensava. Eles quiseram saber de nossa proposta: falei que éramos estudantes ainda, que vínhamos trabalhando sozinhos – eu estava quase me desculpando pela apresentação –, falei de meus sonhos de palhaço, de que a gente tinha visto o número deles no cabaré e tínhamos gostado muito, que não tínhamos dinheiro nem outra moeda de troca e queríamos que eles nos dirigissem. Era uma proposta perfeitamente recusável. E eles aceitaram.

Fomos para casa descrentes de tudo. No carro nenhuma palavra. Era difícil compreender: a gente tinha gostado da improvisação, eles não; a gente nunca achou que eles topariam supervisionar um trabalho de que não gostassem, eles sim.

Voltamos à sala de ensaio na semana seguinte com um objetivo: fazer algo de que eles gostassem. Tínhamos um novo encontro para dali a algumas semanas e eles haviam sugerido alguns caminhos a partir do material que apresentamos, de forma que a gente se esforçava em conseguir algo interessante no sentido indicado. Apesar de sermos uma dupla, o trabalho em sala de ensaio acontecia muito individualmente. Então eu passei a ser a risada de referência da Liliane, e ela a minha. Com efeito, se algum dia forem escritas algumas palavras sobre a construção da identidade cômica de Felisberto, muito terá de ser creditado às risadas desta grande amiga.

A supervisão do grupo Seres de Luz Teatro se dava então da seguinte forma: eu e a Liliane trabalhávamos sozinhos a partir das indicações de Abel e Lily e, a cada três ou quatro meses, eles vinham ver o que havíamos feito. Nessas ocasiões, trocávamos impressões, dificuldades e recebíamos novas indicações sobre o que então deveria ser nosso foco, o que precisava de um maior apuro. Foi assim por todo ano de 2003.

No meio de 2003 falei com a Liliane que precisávamos encontrar uma forma de avançar com o nosso trabalho. Eu estava prestes a me formar em artes cênicas na Unicamp e a idéia de que isso poderia me forçar a abandonar o trabalho que havíamos tido até ali me atormentava. A opção que me apareceu foi tentar obter uma bolsa de Iniciação Científica da Fapesp. Pelo menos por um ano eu estaria ligado a um projeto de aprofundamento na linguagem de palhaço. Propus a Liliane e ela me incentivou. A idéia era boa, faltava arriscar.

Eu fazia parte na época de um grupo coordenado pelo ator Eduardo Okamoto que estudava as técnicas pré-expressivas desenvolvidas pelo grupo Lume Teatro. Eduardo tinha acabado de terminar uma bolsa de Iniciação Científica financiada pela mesma instituição de fomento e tinha contado com a orientação da professora doutora Suzi Sperber. Suzi, professora do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp era conhecida por orientar projetos ligados às técnicas desenvolvidas pelo grupo Lume, tendo orientado várias Iniciações Científicas e Mestrados na área de palhaço. Fui conversar com ela.

Procurei-a com a idéia de estudar a formatação de uma técnica de palhaço que prescindisse de um edifício teatral para ser apresentada. Imaginava que depois disso poderia, num futuro longínquo, aplicá-la em pequenas cidades que não contassem com uma estrutura física para receber espetáculos de teatro.

Ao saber de meus planos 'futuros', Suzi me exortou a torná-los presente. Reelaborei o meu projeto e, depois de duas tentativas, em 2004, fui contemplado pelo projeto *"A construção do clown e seu papel terapêutico" – Estudo prático sobre a inserção do clown na cidade de Saltinho, no Estado de São Paulo, e seu impacto sobre o estresse rural.*

A proposta do projeto era um tanto audaciosa: eu pretendia construir um espetáculo de palhaço junto com Liliane, que fosse dirigido pelo grupo Seres de Luz Teatro e apresentado na cidade de Saltinho/SP, onde supunha-se ter um

quadro avançado de ‘Estresse Rural’¹⁷. Minha análise dos resultados do espetáculo se daria no viés psicológico, analisando o impacto das apresentações sobre sintomas de Estresse Rural na população infantil e adulta da cidade. Para esta parte da pesquisa tinha a assessoria da Prof. Dra. Elisabete Abib Pedroso de Souza, da área de Psiquiatria da Faculdade de Ciências Médicas (FCM) da Unicamp. Depois de tudo isso organizava minhas reflexões sob a orientação de Suzi Sperber.

Quando o projeto foi aprovado houve festa, nos enchemos de alegria e esperança, mas, logo percebemos a ‘loucura’ do projeto que havíamos assumido e a alegria virou uma grande preocupação. Havíamos nos comprometido com um trabalho gigantesco e nada sabíamos sobre produzir um espetáculo de palhaço, apresentá-lo em outra cidade, analisar sintomas de estresse ou escrever sobre tudo isso em formato acadêmico. Mas, era para isso que o projeto havia sido aprovado e era isso que iríamos fazer.

Como se o projeto já não fosse suficientemente complexo, ainda tivemos uma boa surpresa quando chegamos à sala de ensaio para começar a trabalhar no espetáculo a ser apresentado: testamos o que tínhamos e nenhuma cena pareceu servir para o que precisávamos. Durante algumas semanas, improvisamos sobre uma série de temas e nada. Por fim, chegamos à conclusão de que as técnicas que possuíamos até ali não nos levariam a formalização da cena que precisávamos. Então, àqueles compromissos assumidos, somou-se outro, movido pela necessidade de encontro de uma metodologia de construção cênica do resultado que buscávamos.

O processo de construção e apresentação dos números construídos para esta pesquisa, além da análise dos resultados encontram-se descritos no relatório final da Iniciação, encaminhado à Fapesp no final de 2004. Hoje, vejo que

¹⁷ A respeito de estresse rural, recomendo a leitura de MONK, A.S. Rural Isolation as a Stressor: Physical, Cultural, Social and Psychological Isolation in Rural Areas of Great Britain, Northern Ireland and Eire. Artigo presente em Countryside Development Unit and the Rural Stress Information Network. Newport Shropshire: Harper Adams University College. Sem data.

talvez tenha desnecessariamente omitido deste relatório os percalços encontrados para sua realização e a importância de Liliane na superação deste desafio. Depois de tudo que passamos juntos, parecia que, ou nunca mais colocaríamos os narizes, ou faríamos isso pelo resto da vida.

Essa pesquisa deu novo ânimo para que continuássemos nosso trabalho durante o ano de 2005. A partir das experiências vividas em Saltinho, criamos os números “El Grand Espectáculo Flamenco” e “Um Cozido Fabuloso” e saímos apresentando-nos gratuitamente onde conseguíamos: um curso pré-vestibular, uma casa de abrigo para pessoas em situação de rua... nem a casa de parentes saiu ilesa. As respostas eram díspares. Com muito esforço, conseguíamos uma risada aqui, outra ali, nada que nos fizesse felizes com o nosso material. Na verdade, depois de 3 anos tentando sem muito sucesso alcançar um trabalho de qualidade, às vezes a auto-estima baixava e pensávamos em fazer outra coisa. O curioso é que sempre alternávamos os momentos de fraqueza. Quando um estava mal, tinha sempre o incentivo do outro para continuar trabalhando e, assim chegamos ao ano de 2006, um ano de transformações.

No início do ano de 2006 o grupo Seres de Luz Teatro chamou um grupo de cinco jovens atores – eu e Liliane inclusos – para, semanalmente, se reunir com o objetivo de estudar a técnica de palhaço sob sua orientação. A moeda de troca era artística: eles nos orientavam e nós nos dispúnhamos inteiramente ao trabalho. Aprenderíamos uns com os outros a partir do empenho e do respeito ao compromisso pelo trabalho desenvolvido. Era a concretização de um sonho.

Durante esse ano, nos reuníamos semanalmente em sala de ensaio, durante quatro horas. O trabalho era fisicamente muito intenso e saíamos de lá geralmente com dores, dúvidas e muitas indicações sobre o que se deveria trazer ensaiado para o próximo encontro. Inicialmente, todos trabalhavam individualmente tanto em sala quanto em casa. Passadas algumas semanas,

começamos a improvisar em grandes grupos. Era a primeira vez em cinco anos que não trabalhava em dupla com a Liliane.

Esse trabalho provocou uma revolução na personalidade de Felisberto, descobri como potencializar a comicidade de meu lado bravo, sério, carrancudo; como trabalhar o ridículo das coisas que odiava ou que me faziam sofrer, exatamente o oposto do trabalho que vinha realizando até ali, mais leve e focado prioritariamente num lúdico infantil que, a bem da verdade, não vinha provocando lá muito resultado cômico. Essa experiência também nos propiciou a incursão nos elementos pré-expressivos e éticos que formam os próximos itens deste trabalho, especialmente a Técnica Tolteca e a utilização da estimulação dos Chakras para o trabalho de palhaço.

Foi também durante esses ensaios que formatei meu primeiro número de palhaço, “Gesebel”, um solo, estreado no ano seguinte no Cabaré do Feverestival – Festival Internacional de Teatro, realizado no Espaço Cultural Semente, em Barão Geraldo. Esta estréia marca a primeira vez que entrei vestido de palhaço em cena e ouvi, vindo ‘do lado de lá’, da platéia, uma risada coletiva que *congraçava*, eles e eu, num mesmo território lúdico de jogo poético. E isso, cá pra nós, é uma das maiores satisfações que um palhaço pode ter. Na verdade só a partir daquele momento eu comecei a dizer por aí que era palhaço, antes me intitulava, com certa vergonha, um ‘estudante’ da área.

As experiências vividas nesse coletivo marcaram também duas importantes mudanças em minha trajetória que são fundamentais ao lugar que cheguei hoje: foi a partir de suas inquietações que escrevi meu projeto de Mestrado, que, dois anos e meio depois, dá fruto a esta dissertação; e foi também nessa época que me separei da dupla que formava com Liliane, que seguiria seu trabalho artístico como bailarina flamenca e, posteriormente, acabaria como assistente de direção do grupo Seres de Luz Teatro no que se referia às minhas incursões no universo do palhaço.

Durante o ano de 2006, ao todo sete atores passaram pelo grupo de pesquisa. Ao final deste processo, o grupo se extinguiu e eu iniciava uma nova fase em minha trajetória, a que é objeto desta dissertação.

O ano de 2007 iniciou-se com o desafio claro de tornar fato a pesquisa pretendida. A partir da experiência na Iniciação Científica, sabia que a proposta de pesquisa de Mestrado, com uma linguagem cênica que era novidade em minha trajetória – a do Palhaço Itinerante – me levaria à necessidade de descobrimento de uma nova metodologia. O encontro de novas metodologias são sempre situações caóticas, vindas da necessidade de reorganização, revalorização, atualização e vínculo a antigos e novos fluxos em busca da criação de uma nova multiplicidade de fluxos que, em última instância, construirão, ao serem atualizados, uma *identidade*, e que, por esse motivo, denomino *multiplicidade identitária*.

Assim como ocorreu na Iniciação Científica, a orientação do grupo Seres de Luz Teatro no Mestrado se daria de forma pontual. Por este motivo, convidei, com a conivência dos orientadores, a velha companheira de trabalho para assumir a assistência de direção (e, porque não dizer, de orientação) desta pesquisa.

Assim como eu, Liliane não fazia a mínima idéia de como chegar aos resultados que previa meu projeto. Então, chegamos à única metodologia possível naquele momento, aquela a qual sempre recorriamos quando não sabíamos o que fazer – desde as primeiras vezes que colocávamos os narizes vermelhos sem ter feito nenhum curso, apenas para ‘tentar ser palhaço’. A metodologia advinda do encontro não de nossas certezas, mas de nossas dúvidas: eu realizava na prática, intuitivamente, as conexões entre elementos e técnicas apreendidas ao longo de minha trajetória – não apenas com os “mestres” descritos, mas ainda outras figuras inspiradoras, que fui encontrando no curso de Artes Cênicas da Unicamp, em cursos de curta e longa duração que tive a oportunidade de cursar e artistas

que, de longe, me inspiram – e ela atuava como norte; cabia a ela, principalmente, dizer se aquilo parecia funcionar ou não para este projeto.

Hoje, olhando a trajetória que essa ‘metodologia’ foi criando e comparando-a com a bibliografia correspondente, vejo que ela atualizou fluxos similares a tantas outras práticas que se valem de princípios comuns como o pensamento *com* os chakras, a palhaçaria, o jogo e o espaço público. As escolhas tomadas confluem com uma série de outras experiências similares. Porém, naquele momento, não sabíamos de nada disso. Naquele terreno de incertezas sobre que técnicas as quais me vincular e potencializar, em que caminhos permanecer e quais subverter, minhas únicas tábuas de salvação eram o olhar franco, as palavras precisas e as risadas sonoras da grande parceira.

Parceira que esteve comigo, além dos trabalhos de sala, também quase que na totalidade das intervenções realizadas nos espaços públicos de Campinas. Boa parte das reflexões deste trabalho teve seus germes cultivados nas conversas que realizávamos a cada final de intervenção, onde buscávamos compreender e *cartografar*¹⁸ os espaços percorridos e as fronteiras encontradas nas incursões artísticas no universo do que se descortinava como *Palhaço Itinerante*.

Por isso Liliane é tão importante neste projeto, mesmo aparecendo tão pouco nesta dissertação (só voltarei a citá-la *en passant* no item 2.1 – O Palhaço Itinerante e nos relatórios das saídas presentes no capítulo 3 deste trabalho, onde também aparece como *Lili*). Através de sua presença constante durante 10 anos de caminhadas compartilhadas contribuiu com seu olhar sincero ao pressionamento ou abandono dos fluxos que foram construindo primeiramente a personalidade de Felisberto e seus números e depois o que vim a denominar *Palhaço Itinerante*, além das estratégias de construção de comicidade a partir deste material.

¹⁸ O termo é de Deleuze e é aqui utilizado como diferença à idéia de caminho – que prevê e autoriza uma origem, um percurso e um objetivo final. A cartografia diria respeito a uma configuração espacial que preserva múltiplas possibilidades de entradas, percursos, interrupções, alterações de fluxo, retornos, estadias, saltos e saídas. Sua localização é sempre uma coordenada, que prevê uma relação com o espaço de forma ampla e abrangente.

Credite-se à ela parte importante desta pesquisa. E também minha eterna gratidão.

<:O)

No texto anterior, enquanto descrevia as experiências vividas ao lado de Liliane, acabei traçando um breve histórico de alguns fluxos e coincidências que nos pressionaram ao encontro do grupo Seres de Luz Teatro. Vejamos agora o que os trouxeram até nós.

Antes, porém, é necessário um adendo: somada à necessidade de compreensão sobre a quais fluxos o grupo se vincula e se vinculou e de que forma tais vínculos pressionaram a orientação desta pesquisa, o conteúdo das próximas páginas destina-se a um breve relato da história recente do grupo, coisa que ainda não se fez, a despeito da importância que vem alcançando no cenário artístico internacional.

Antes de ser um grupo, Seres de Luz eram Cristino Abel Saavedra e Liliana Marcela Curció, artistas naturais de Buenos Aires, Argentina, onde crescem e vivem até virem morar no Brasil na década de 90.

Liliana inicia sua formação artística na escola de Olga Ferri, onde estuda Balé Clássico durante 9 anos. Em 1979, se licencia em Antropologia na especialidade de Etnopsiquiatria pela Universidade Nacional La Plata, em Buenos Aires. Em seguida, distancia-se da dança e dedica-se à sua especialidade, tendo trabalhado como antropóloga etnopsiquiatra em diversos centros de tratamento mental, tanto públicos como privados. Em 1986, retorna a prática artística dedicando-se ao estudo da Dança Contemporânea, o que a leva, em 1987 a um curso deste estilo ministrado na Escola de Teatro do Grupo Diablolomundo, também em Buenos Aires. Em 1989 funda, junto a outros bailarinos, o grupo de dança

teatro “Umbral”, grupo que dirige em 1991 no espetáculo “La Juanalma”, no qual também atua. Em 1992 retorna à escola do Grupo Diablomundo para um curso de dança afro-brasileira, porém, desta vez tem, ao seu lado, Cristino.

Cristino vinha da formação musical. Instrumentista, desde 1990 realizava estudos de violão com o professor Gerardo Villar e na Escola Superior de Jazz de Walter Malosetti, ambos em Buenos Aires. Em 1992, conhece Liliana e juntos decidem fazer o curso de dança afro-brasileira de Perla Logarzo. Como algo que estivesse ‘escrito’, a primeira experiência artística que ambos vivenciaram juntos também foi o que os uniu à arte brasileira.

Passam os anos de 1992 a 1994 intensificando as experiências artísticas compartilhadas que darão as bases do trabalho da dupla a partir daí. Em 1992 Liliana dança no espetáculo de manipulação “Quimeras” do Grupo de Teatro de Títeres “Del Fonógrafo”. Em 1993 vivenciam, ainda em Buenos Aires, um curso de mímica e, em 1994, um curso de confecção e manipulação de bonecos.

O ano de 1994 é também quando, os agora Lily Curcio e Abel Saavedra, aportam no Brasil. Se estabelecem em Búzios, Rio de Janeiro, e lá fundam o grupo ‘Seres de Luz Teatro’, com uma missão: *levar o teatro ao público onde quer que ele se encontre*; e uma linguagem artística: o teatro de animação.

Seu primeiro espetáculo, “Espalhando Sonhos” estréia no pequeno coreto da praça central de Búzios, no mesmo ano. Além de ser adaptável a palcos muito reduzidos, este espetáculo é concebido para ser transportado inteiro dentro de apenas um grande baú, de forma que cumpre o desejo do grupo e vai sendo apresentado em diversos espaços, como praças, escolas e hospitais, para todo tipo de público. Essas incursões dão início a uma carreira meteórica, que somam já quinze anos de muitas vitórias e realizações.

Em 1995 o grupo é convidado para participar de quatro festivais de teatro dentro do estado Rio de Janeiro, onde fica cada vez mais conhecido. Neste ano também são alunos de um curso de introdução a técnicas circenses

ministrado por Márcio Libar, na ocasião ainda membro do grupo Teatro de Anônimo, com sede na capital do estado do Rio de Janeiro.

Foi neste curso que tiveram o primeiro contato, um tanto superficial com a linguagem do palhaço. Ao reencontrar Márcio meses depois, souberam que ele havia acabado de fazer um curso de palhaço ministrado pelo grupo Lume Teatro, de Campinas. Isso estimulou a que se inscrevessem e fossem aprovados no “VI Retiro para Estudo do Clown”, promovido em 1996 pelo mesmo grupo. Na ocasião, Abel e Lily descobrem seus palhaços Tanguito e Jasmim, e incorporam, definitivamente, a linguagem de palhaço como segunda vertente de trabalho do grupo.

Movidos pelo interesse em aprofundar a pesquisa nesta linguagem, mudam-se em 1997 para Campinas, mais precisamente para o distrito de Barão Geraldo, onde se localiza a sede do grupo Lume Teatro, que, na figura de Ricardo Puccetti, orienta um aprofundamento na linguagem de palhaço.

1997 marca o início de uma série de incursões do grupo ao encontro de diversas matizes do trabalho de palhaço. Interrompem sua rotina de apresentações do espetáculo “Espalhando Sonhos” e vão ao encontro de cursos e escolas de palhaço. Nesse ano, trabalham duas vezes com a “mestra” Angela de Castro e depois rumam em direção a Londres, onde são recebidos na Escola Internacional de Teatro para dois cursos, um de Clown e outro de Bufão, sob a batuta do “mestre” Philippe Gaulier.

Já estamos em 1998 e, uma vez na Europa, o grupo viaja à Itália, onde continua seus estudos da arte da palhaçaria. A primeira parada é na cidade de Aprília, na qual tem o privilégio de trabalhar com o mestre Nani Colombaioni. O encontro com este “mestre” modifica radicalmente o trabalho do grupo com a linguagem do palhaço. Para se ter uma idéia do potencial do encontro com Nani bastará lembrar que ele foi a quinta geração da família Colombaioni, que trabalhava com tipos cômicos desde o apogeu da Commedia Dell’Arte. Nani é considerado por muitos um excepcional palhaço, atividade que trabalhou por

praticamente toda sua vida. É responsável também por assessorar Federico Fellini nos filmes “La Strada”, “I Clown” e “Amarcord”.

Durante quinze dias, trabalham com o “mestre” mostrando o material que tinham e incorporando suas sugestões e indicações. A experiência com Nani veio corroborar a idéia desenvolvida pelo grupo de que existiam muitas similaridades entre o universo do palhaço e do teatro de animação, de forma que, após o período de ensaio, saíram de Áprila com dois espetáculos, um chamado “Pipistrello”, onde Abel manipula um boneco com uma lógica *palhacesca* e Lily tem uma rápida participação como ‘público’, e o outro, “O Acrobata”, onde a palhaça de Lily, Jasmim, interage com uma aranha manipulada tanto por ela, quanto por Abel.

Com os espetáculos “na bagagem” saem em direção a cidade de Berna, Suíça, onde se apresentam durante dois meses, alternando funções¹⁹ nos campos de refugiados da guerra de Kosovo, a convite da Cruz Vermelha, e nas praças e ruas das cidades.

De volta ao Brasil, ainda em 1998, o grupo retoma sua intensa rotina de apresentações, festivais e cursos ministrados e realizados. É no mesmo ano que se realiza, promovido pelo grupo Teatro de Anônimo/RJ em parceria com o SESC²⁰ o encontro de palhaços “Anjos do Picadeiro II” realizado em São José do Rio Preto/SP e São Paulo/SP. Nani vem ao Brasil para participar do evento, se adoenta e falece pouco tempo depois, já de volta a sua pátria.

Em 1999, o caminho do grupo se cruzará, novamente, com o da família Colombaioni. Pressionado pelos acontecimentos do ano anterior, o filho de Nani, Leris Colombaioni, também palhaço, abre a oportunidade para que Tanguito e Jasmim integrem o corpo de palhaços da temporada de verão do “Circo Ercolino”, de sua propriedade, localizado nas cercanias de Roma.

¹⁹ *Funções* é um dos termos utilizados para apresentações de números e espetáculos de palhaço.

²⁰ Serviço Social do Comércio.

Esta experiência remeteu em método e intensidade à vivida com Nani meses antes quando, incluídos na rotina circense, o grupo passou a *respirar palhaço vinte quatro horas por dia*, como Lily Curcio costuma descrevê-la. O dia a dia passado ao lado de Leris, dos outros artistas e do público italiano muito contribuiu para o amadurecimento da presença cênica, da disponibilidade ao jogo, da prontidão e da percepção ampliada, aspectos que, reunidos, constituem o que o grupo denomina *estado de picadeiro*.

Estes elementos que compõem o descrito *estado* podem ser entendidos como fluxos identitários do palhaço como trabalhado pelo grupo Seres de Luz Teatro. Estes fluxos estão presentes tanto em seu trabalho atual, como pressionando uma forma específica de pensar e orientar esta pesquisa, de maneira que tais fluxos se atualizam também em minha prática artística e, conseqüentemente, estão presentes no Palhaço Itinerante. Voltarei a eles em momento oportuno.

Outro fluxo identitário do palhaço como abordado pelo grupo Seres de Luz está presente no que denominam *rotina do mergulhador*. Essa metáfora de trabalho diz respeito a uma postura frente a momentos de necessidade de improvisação, elemento constante na experiência que viveram na temporada junto ao Circo Ercolino.

Segundo propõe essa metáfora, o palhaço deve, diante da necessidade de improvisação, *descer às profundezas da sua essência para vasculhar rapidamente na bagagem que traz de suas experiências como palhaço, como ator e como pessoa, uma palavra justa, um gesto oportuno que resgata e que, na maioria das vezes nem se sabia da sua existência*, para trazer a superfície. Este processo de *resgate* acontece respeitando uma regra essencial, *a regra do tempo cômico*, que funcionaria como a respiração do mergulhador, determinando desta forma que, se o tempo for demasiadamente longo, *a gag morre irremediavelmente*

e, se for curto demais, *é como acontece com a hiperventilação: a gag agoniza e a cena fracassa.*²¹

No âmbito desta pesquisa, a descrição acima conecta o que denominarei, no item 2.1 – O Palhaço Itinerante, *estado de palhaço* – no que se refere à abertura e prontidão à necessidade, ao estímulo, da demanda ‘externa’ – com o que chamo de *lógica do palhaço* – no que diz respeito a necessidade do palhaço buscar em si, na sua lógica pessoal, essa já comicamente ridícula, o gesto correspondente.

Após esta segunda experiência ao lado da família Colombaioni, o grupo realiza, em 1999, dois cursos fundamentais no prosseguimento de seu trabalho “Clown através da Máscara”, ministrado pela “mestra” canadense Sue Morrisson e “Enfoque de un Lenguaje Visual”, ministrado pelos bonequeiros Philippe Genty e Mary Underwood. A experiência vivida neste último dará origem, no ano seguinte, ao espetáculo de manipulação “Cuando tu no estás”.

Também em 2000, estréia em Campinas um novo espetáculo do grupo, feito sobre a linguagem de palhaço e encenado a partir das experiências vividas junto ao Circo Ercolino, além da influência dramaturgica do filme “La Strada”, de Federico Fellini. A primeira oportunidade de ver Tanguito e Jasmim em cena juntos, depois de cinco anos dos primeiros contatos com a técnica de palhaço se chamará “A-la-pi-pe-tuá!!”.

Estes espetáculos são juntos responsáveis pela promoção do trabalho do grupo internacionalmente, que, desde então, já se apresentou em festivais teatrais em Taiwan, Noruega, Itália, Espanha, Colômbia, Peru, Argentina, Bolívia e República Tcheca, além de já ter passado por centenas de cidades entre capitais e interior dos estados brasileiros.

No intervalo entre tais viagens, no entanto, o grupo continua a trabalhar a partir de sua sede, em Barão Geraldo, e volta e meia é convidado para

²¹ O itálico refere-se à tentativa de ser fiel à terminologia usada pelo grupo.

apresentar na íntegra, ou mesmo trechos, de seus espetáculos em diversos eventos, como a inauguração do Espaço Cultural Semente, em 2002, no qual, entre um público receptivo e fervoroso estavam dois estudantes de palhaço que proporião um encontro e uma parceria numa pesquisa artística que dura até hoje.

<:O)

Falemos ainda deste encontro, ou melhor, de todos os encontros daí surgidos, mas por outras valorações. Há sete anos, desde 2002, as experiências realizadas, junto ao grupo Seres de Luz Teatro, pressionam o vínculo a diversos fluxos identitários de Felisberto e da técnica do Palhaço Itinerante. Por este motivo, me demorarei um pouco mais em aspectos de minha relação com o grupo a partir daí, retomando, das experiências vividas conjuntamente, o que pode ser aferido como influenciador dos fluxos presentes nessa pesquisa.

Alguns fluxos fundamentais nesse sentido já foram citados no texto anterior:

- Espaços Alternativos: O objetivo principal do grupo de “levar o teatro ao público onde quer que ele se encontre” orienta no grupo um pensamento particular sobre a cena. Como efeito, o grupo pensa seus espetáculos sempre a partir de uma estrutura que possibilite fazer suas apresentações em todo tipo de espaços, buscando os lugares onde seria quase impossível que se apresentasse um espetáculo teatral não pensado para este fim. Esses fluxos se radicalizam no caráter itinerante do palhaço que pesquiso no sentido de que não apenas a estrutura do espetáculo pode ser “montada” em diversos lugares, mas, ao se reduzir ao corpo do ator, seu figurino e acessórios e relações com o espaço físico e seus elementos, as intervenções podem ser adaptáveis a

‘qualquer lugar’ desde que este espaço dê condições para que o palhaço e o público possam interagir.

- Palhaço e Teatro de Animação: O grupo conduziu suas pesquisas ao palhaço influenciado pelas conexões com o teatro de animação. Sua trajetória vem potencializar esta conexão, com espetáculos como “Pipistrello” e “Acrobata”, que hibridizam as linguagens. Esses fluxos se fazem presentes em sua condução e se atualizam em minha pesquisa no cuidado com relação à manipulação de objetos.
- Orientação Pontual: Excluindo-se a experiência vivida no grupo de pesquisa da linguagem do palhaço durante o ano de 2006, a opção do grupo foi sempre de orientar esporádica e pontualmente o processo de construção e aprofundamento no universo do palhaço. Esses fluxos fizeram com que a metodologia de construção da cena fosse, em geral, construída em sala de ensaio, muitas vezes em parceria com Liliane Küpper, guiando-se na busca pelos caminhos apontados durante as orientações.
- Estado de Picadeiro: a ‘presença cênica’, a ‘disponibilidade ao jogo’, a ‘prontidão’ e a ‘percepção ampliada’, são elementos pré-expressivos que constituem fluxos identitários da figura do palhaço como trabalhado pelo grupo Seres de Luz. Estes fluxos se fazem presentes nesta pesquisa não apenas como objetivo, mas também a partir das metodologias apropriadas pelo grupo para potencializar estes elementos. Algumas destas metodologias serão citadas nos próximos itens deste capítulo.
- ‘Rotina do Mergulhador’: ligado ao estado e lógica do palhaço também estará presente na constituição fluxos identitários da figura do palhaço e, como já apontado será retomada no item 2.1 através das discussões a respeito do *estado* e da *lógica de palhaço*.

Alguns fluxos, porém, ainda não foram citados e merecem nosso olhar:

Estimulados pelo interesse de Lily pelas mitologias dos povos ameríndios e pelo aprofundamento no conhecimento do método xamânico, advindo de seus estudos na área de antropologia, a partir de 2003 o grupo busca o contato bibliográfico e prático com conhecimentos e técnicas xamânicas, daí a presença da *consciência acrescentada*, de *técnicas corporais estáticas e dinâmicas*, além de *técnicas de respiração e meditação*, nas metodologias que virão a desenvolver.

Este contato resulta na criação e posterior sistematização de um treinamento específico para o trabalho de palhaço. Alguns princípios deste treinamento foram-me passados durante os treinamentos do grupo formado em 2006. Uma destas práticas se refere à sistematizada pelo povo ameríndio Tolteca e serão objeto de análise futuramente.

Aqui, me servirá um dos princípios da 'filosofia' tolteca, a "toltequidade", que se refere a um modo de vida preconizado por esse povo e cujo significado seria *a arte para viver*. Recorro aqui a esta 'filosofia', cujo fundamento ético auxiliará a compreensão de alguns princípios norteadores do trabalho de palhaço do grupo Seres de Luz Teatro.

Não que esta característica tenha sido trazida ao trabalho do grupo apenas através da filosofia tolteca, mas, certamente, práticas já presentes nos fluxos identitários da maneira do grupo trabalhar se viu potencializada no vínculo ao preceito tolteca.

De fato, o grupo conduz atualmente seu pensamento sobre a construção da arte a partir da postura e dos hábitos do artista no seu dia a dia. Mais do que restrito à sala de ensaio, para o grupo, é na vida cotidiana que se constrói o corpo que se fará arte. Isso faz com que haja sempre grande atenção a aspectos complexos da personalidade como hábitos cotidianos, fome e hábitos alimentares, sono e sonhos, respiração, doenças e relação com a dor, sensibilidade, otimismo ou pessimismo, desejos, e as relações entre estes termos. Todas as ações e reações do artista são tidas como manifestações frente à vida e

possibilidades de vetorização da *energia vital*, e podem ser freqüentemente pensadas, revistas, e integradas à “arte-vida” do artista.

Produzir um acontecimento artístico torna-se, assim, resultado não apenas de um trabalho que se faça como outro qualquer, por compromisso ou necessidade financeira, mas uma postura frente à vida. Até mesmo o cansaço, a depressão, as dores musculares, a baixa auto-estima, a preguiça e a tristeza tudo é *oportunidade* e pode ser vetorizado para potencializar a construção da multiplicidade do sujeito artista, tudo pode ser motivo de encontro de nuances de prazer, prazer pela arte que se realiza, prazer pela vida.

Por outro lado, para o aproveitamento destas oportunidades, o ator deve ser capaz de empenhar-se na busca dos limites: físicos, de resistência, de empenho, de dedicação, de aprofundamento e de generosidade para com o próprio trabalho e para com o outro.

Estes são aspectos que dependem de uma busca diária e influenciam hoje não só o meu trabalho artístico, mas – como não podia deixar de ser – toda uma postura frente a forma de encarar o meu cotidiano. Fazer de cada dia uma possibilidade de potência, de construção, de alegria. Mais do que uma proposta, algo que estou permanentemente em busca por apropriar-me, de forma que se inscreve, inclusive, como um palimpsesto, na segunda camada de cada página deste trabalho.

<:O)

Além de Liliane Küpper, Lily Curcio e Abel Saavedra, outros parceiros influenciaram esta pesquisa e são dignos de nota:

No intuito de tornar fato as intervenções que compõem o ‘campo’ desta pesquisa, iniciei, em 2007, uma rede de contatos via internet que buscava agregar

palhaços da região de Campinas que se interessassem por compartilhar, permanente ou esporadicamente, as intervenções urbanas. Em 2008 esta rede foi batizada de *ConvoClownção*, uma corruptela das palavras convocação e *clown* (palhaço em língua inglesa). Através desta rede, convocava semanalmente palhaços de diversas técnicas e experiências para vivências nos espaços públicos de Campinas.

Importante ressaltar que a estes palhaços nunca pedi que se enquadrassem nos princípios das técnicas trabalhadas. Pelo contrário, estavam livres para interagir com o espaço e comigo como bem confluísse nossas abordagens no espaço público. Pretendia com isso que os contrastes de técnicas me levassem a reflexões e escolhas conscientes a cerca do caminho que ia construindo na descoberta do *Palhaço Itinerante*.

Deste coletivo participaram de nossas saídas (por ordem dos mais aos menos presentes) os atores-palhaços Orlando Vaz Carneiro – palhaço Bem-te-vi, Alexandre Cartianu – palhaço Bonifácio, Diógenes Mira – Palhaço Jonny Perereco, Juliana Cimardi – palhaça Pérola, Ivamney Augusto Lima – Palhaço Vidroh, Isadora Waddington – palhaça Valquíria e Eugenia Cecchini – palhaça Farfallina.

Das experiências de sala e rua produziram-se relatos diários que são uma das bases de reflexão desta dissertação, mas não só isso. Produziram também extenso material fotográfico²², videográfico²³, três artigos redigidos pelo pesquisador (um dos quais a ser publicado no Anuário ABRACE/2008)²⁴, uma apresentação artística em congresso²⁵, uma apresentação em Festival de Artes²⁶, uma reportagem de televisão²⁷, três reportagens de jornal²⁸ e um curta-metragem

²² Registro realizado por Orlando Vaz Carneiro, Liliane Küpper, Gisele Rivetto e Marcia Teani.

²³ Registro realizado por Liliane Küpper e Gisele Rivetto

²⁴ “Clown Free Hugs” e “Em busca de uma antropofagia conceitual” – 2007. O artigo a ser publicado que me refiro é “Espaço Público como Zona de Experiência” – 2008.

²⁵ Programação Cultural da 60ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – 15 de julho de 2008.

²⁶ Apresentação realizada como parte da programação do FEIA 9 - Festival do Instituto do Artes da Unicamp, 15 de Setembro de 2008. Campinas/SP.

²⁷ “Programa Campinas – Os Desafios da Metrópole” TV PUC-Campinas, exibido em 09 de Novembro de 2007 às 15hrs.

que documenta a pesquisa²⁹, além de chamadas semanais para novos palhaços que se interessassem por incluir-se nas intervenções, veiculadas por iniciativa do jornal Correio Popular de Campinas/SP.

Este material reflete e documenta 75 ensaios de sala e 55 intervenções de palhaço realizadas em Campinas/SP, São Paulo/SP, Brasília/DF – Brasil e Santa Cruz de la Sierra/SC – Bolívia, entre os anos de 2007, 2008 e 2009. É este o material que me pressiona e ao qual também me vinculo para redigir as próximas reflexões.

Some essas parcerias outras tão importantes, mas que pela multiplicidade e fugacidade passarão ao largo dos textos que se seguem: refiro-me às trocas de sorrisos e as pontes firmadas no encontro do olhar do palhaço Felisberto com cada uma das pessoas encontradas em suas caminhadas pelos espaços públicos visitados.

²⁸ “Tinha um palhaço no meio da rua”, Correio Popular, Campinas de 31.08.2008 – reportagem de capa e Caderno C, chamada com foto na coluna “Mistura Fina”, Gazeta do Cambuí, Campinas de 21.11.2008 e “Respeitável Público, com vocês os palhaços!”, reportagem no Caderno Criança, Correio Popular, Campinas de 27.06.2009.

²⁹ Dirigido por Alexandre Nakahara.

1.2 A Técnica Tolteca

Dentre as técnicas atualizadas em sala de ensaio que foram sendo reiteradamente (re)apropriadas, pressionando a construção dos fluxos que compõem a multiplicidade identitária do Palhaço Itinerante, encontram-se princípios de técnicas xamânicas procedentes do povo ameríndio Tolteca.³⁰

Referências da cultura tolteca podem ser encontradas nos livros de Frank Diaz (“El Método Kinam, una enseñanza tolteca” e “El poder del equilibrio, antiguas prácticas toltecas”) e de Victor Sanchez (“El Camino Tolteca de la Recapitulación”).

Neles, lê-se que a cultura tolteca data-se de, aproximadamente, cinco mil anos e é oriunda da Mesoamérica, mais especificamente da região onde se encontra hoje o México. No processo de desenvolvimento desta cultura, ela vem a ser apropriada e potencializada pelas civilizações de Tiahuanaco, Teotihuacan, Tenochtitlan e Cuzco. Daquela, essas culturas se apropriaram especialmente das idéias a respeito do universo, da vida e da evolução da consciência.

É através dessas culturas que a cultura tolteca chega até nós, construindo o que veio a se denominar ‘toltequidade’, ou seja, um conjunto de crenças e práticas que, mais que uma identidade étnica, traduz-se por uma postura diante da vida, a “*arte para viver*”. Essas crenças revelam um aprofundado conjunto de conhecimentos do que pode ser entendido como ‘*a estrutura energética do corpo*’. Conhecimentos que podem ainda ser observados, por exemplo, nas peças de cerâmicas preservadas em alguns museus arqueológicos mexicanos.

Diante destas peças, salta a vista grande similaridade às posturas, ou *asanas*, do ioga. O interessante é observarmos que a data de formalização destas posturas em ambas as culturas é muito próxima, o que faz supor que, a exemplo

³⁰ Para elaboração deste texto contei com a generosa assessoria de Lilana Marcela Curcio – Lily Curcio – integrante do grupo Seres de Luz Teatro.

daquela, as culturas ditas mesoamericanas vinham desenvolvendo um riquíssimo sistema prático e provavelmente teórico, ligados a uma particular cosmo-visão da natureza humana que pretendia a harmonia com o planeta e com o universo.

Deste sistema – também chamado de ‘método Kinam’, ‘tensegridade’, ‘passes mágicos’ ou ‘ioga mesoamericano’ – chegaram até nós, entre outras coisas, diversas séries de posições estáticas e dinâmicas seqüenciadas, que formam estruturas similares aos *katas* das lutas orientais.

Estas seqüências remetem à crença de que os seres humanos possuem um campo magnético que se estende a partir do centro do corpo até um braço e meio de distância para fora, em todas as direções. Dentro deste campo, existiriam uma série de centros ou espirais luminosos, chamados *cuecuyos* (o correspondente, na cultura tolteca, aos *chakras* orientais), que estariam localizados a aproximadamente oito centímetros para fora do corpo. A função destes centros seria a transformação de energias, armazenando as experiências e modificando a nossa percepção de si e do mundo externo.

As seqüências, ou *katas* teriam por função ativar, estabilizar e fortalecer estes centros, cuidando da saúde energética do corpo e dando a oportunidade ao praticante de vetorizar tais energias ativadas para suas necessidades físicas, contribuindo a homeóstase interna. Outra crença diz respeito à conexão com as energias cósmicas e da terra que estas práticas proporcionariam, (re)integrando o homem à energia vital.

Abel Saavedra e Lily Curcio buscaram o contato empírico com tais práticas em 2003, a partir do interesse crescente pelo tema surgido desde os estudos acadêmicos de Lily na faculdade de Antropologia, concluída em Buenos Aires, em 1979. Desde então, primeiramente Lily, depois ambos, cultivaram leituras sobre o tema que passou a revelar um horizonte que lhes fascinava, tanto pela função e importância do xamanismo em diferentes culturas, quanto pela possibilidade de aproximação destas práticas com o universo do palhaço

Em 2003, surgem as primeiras possibilidades de trabalharem diretamente com xamãs, especificamente com xamãs siberianos, de passagem por Campinas. Ali iniciam um processo de assimilação de técnicas e rituais, vivenciadas posteriormente no Chile, Brasília, Belo Horizonte e São Paulo, que influenciarão – como já ressaltéi no item 1.1 – não apenas a forma do grupo trabalhar com sua arte, mas vários aspectos de sua vida pessoal.

Quanto a sua forma de vivenciar seu cotidiano, nota-se a influência destas experiências na valorização da verdade e da sinceridade, da generosidade, da cumplicidade, e do que chamam '*ser para não fazer de*'. Esse último aspecto se relaciona diretamente com a não separação entre vida e arte que está presente na '*toltequidade*' e foi citada no item 1.1.

A relação destas experiências com sua prática cênica será igualmente significativa. As técnicas que apreendem nestas experiências – oriundas das tradições: *siberiana, ioga hindu, tantra, caratê espiritual (astrokaraté) e da sabedoria tolteca* – são, em geral, baseadas na exaustão e renovação corporal. Juntas, buscam, através de práticas corporais, respiratórias e meditativas diárias, preparar o corpo redistribuindo a energia cotidiana, para provocar um estado alterado de consciência (ou *consciência acrescentada*), ampliar os campos perceptivos, e desenvolver e ativar os cháskras (ou *cuecuyos*) do praticante.

No que diz respeito à constituição dos fluxos identitários de seus palhaços, a assimilação destas técnicas influenciarão tanto a formalização dos treinamentos pré-expressivos, quanto àqueles dedicados à cena propriamente dita, ampliando a presença cênica atingida com os palhaços, que acabam por adquirir maior potência cênica e um maior sentido para os atores e para o público.

Estes resultados farão com que o grupo incorpore esses treinamentos no seu dia-a-dia, tanto no trabalho de construção da cena de seus espetáculos – para o qual desenvolvem um treinamento específico transpondo as experiências vividas para o trabalho de palhaço e bonecos – quanto na orientação de

processos artísticos que realiza. Uma destas orientações foi o que promoveu o meu contato com estas técnicas.

A experiência que tive com estes princípios iniciou-se em 2006, através do grupo de estudos da técnica de palhaço por eles coordenado. Semanalmente, o coletivo de atores-palhaços reunia-se com Abel Saavedra e Lily Curcio no Espaço Cultural 'Casarão do Barão', em Barão Geraldo, para uma seqüência variável de treinamento que durava em média 4 horas. Destas, aproximadamente 2 horas eram dedicadas às práticas xamânicas, e, dentre estas, as seqüências (ou *katas*) toltecas.

Exercícios que buscavam a exaustão física, meditação ativa, ativação e estimulação das energias dos chakras, ampliação dos campos perceptivos, conexão com as energias vitais, e criação de um estado ampliado de consciência, sempre vetorizados para o trabalho de palhaço, foram feitos e refeitos cotidianamente nestes encontros, de forma que foram sendo incorporados em meu trabalho artístico, sendo retomados nos treinamentos posteriores, inclusive naqueles que compreendem esta pesquisa.

Durante os treinamentos em sala de trabalho, sentia, com freqüência, a necessidade de partir destas práticas, num processo de atualização de fluxos que influenciaram não apenas a construção dos elementos pré-expressivos e expressivos diretamente relacionados a elas, como também as opções pelos caminhos trilhados na seqüência de minhas experiências em sala de trabalho, cuja descrição continuará nos próximos itens.

1.3 Os Chakras

O trabalho com os chakras não é de origem exclusivamente tolteca, por isso, senti a necessidade de abrir um novo item. Os toltecas concebem a estrutura energética do corpo como vários centros denominados *cucueyos*, que seriam o correspondente a *idéia de chakras* presente nas tradições orientais, especialmente a hinduísta.

Antes de prosseguir, retomo a expressão destacada acima: “a *idéia de chakras*”. A escolha desta expressão refere-se ao fato de que esse item não se destina a comprovar ou desmentir a existência dos chakras. O que pretendo neste item – e que creio fundamental para a compreensão do percurso desta pesquisa – é refletir como a prática de dinâmicas que se estruturaram na *idéia* de um trabalho a partir dos chakras pressionou o vínculo a fluxos que compõem a multiplicidade identitária do palhaço itinerante.

Estas dinâmicas foram transmitidas a mim pelo grupo Seres de Luz Teatro que, por sua vez, as assimilou de experiências que atualizavam não apenas as práticas oriundas da tradição tolteca, mas também outras, cujos fluxos remetiam ao xamânismo siberiano, a ioga hindu, ao tantra e a práticas ligadas ao ‘caratê espiritual’ (astrokaraté). Em comum, estas práticas compartilham a idéia de que o corpo é formado por centros de energia que, ao serem ativados, ampliam no corpo o trânsito de energias vitais e potencializam funções orgânicas e a capacidade de realização de ações específicas, a depender do centro ativado.

São estes centros que recebem o nome de chakras. O aprofundamento do conhecimento sobre os chakras na sociedade ocidental promove-se, atualmente, sobretudo em práticas religiosas e de meditação de matrizes orientais, sobretudo budistas e hinduístas. A bibliografia sobre o tema, quando há, traz como plano de fundo este conjunto de saberes, que se desenvolveram em uma tradição

religiosa e que ainda goza de restrito reconhecimento na academia.³¹ É nestes livros, que atualizam conhecimentos já presentes na literatura canônica hindu ao menos anterior ao séc. X, que basearei o que se segue.

<:O)

Naomi Ozaniec, no seu livro, *O Livro Básico dos Chakras* nos lembra que o processo de conhecimento dos chakras – assim como de qualquer prática *esotérica* – “exige seu desenvolvimento ativo. Você não pode ser um mero espectador ou observador. Você precisa agir.” (14) Essa afirmação problematiza já a tentativa de *textualizar* os chakras, já que, assim como as práticas performáticas, o entendimento do que se escreve a respeito dos chakras atualiza fluxos comuns à prática, escreve-se *com* a prática.

Desta maneira, retomo e intensifico o abordado na introdução desta dissertação: meu intento aqui é criar um *acontecimento* outro que se afete pelos fluxos que pressionaram a inscrição de diversas experiências nas quais pretendia trabalhar a partir da idéia da busca da estimulação e vetorização de energia *dos e pelos* chakras.

A abordagem que fecha o parágrafo acima é preciosa. Segundo Ozaniec, chakra – roda, em sânscrito – é tanto uma *força estimulante (dos)*, quanto *mecanismo de ligação (pelos)*. É o meio pelo qual o homem se integra a uma rede de *energias sutis* (consistentes, porém, em geral não fisicamente perceptíveis) que extravasam e, ao mesmo tempo, é esta energia sutil. Isso porque ao homem é atribuído um duplo etéreo, ou seja, uma correspondente configuração energética que o transcende e cuja constituição física é apenas uma

³¹ Felizmente, exceções a esta regra tem se tornado cada vez mais comuns. Na área artística, encontram-se já pesquisas como a realizada pela Prof. Dr. Marília Vieira Soares, na sua tese de doutorado, intitulada “Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo”. Também é possível encontrar referência aos chakras em estudos acadêmicos na área de ciências médicas que tratam de práticas médicas orientais, principalmente a Acupuntura.

manifestação, o veículo denso da consciência. Nessa acepção a consciência passa a não ser exclusividade do corpo, mas apenas sua manifestação concreta, densa. A consciência adquire uma forma líquida expandindo-se *sutilmente* para além do corpo físico.

Assim, não há cisão entre corpo e universo. O corpo é um ponto de condensação das energias que o extravasam e que compõem todo o universo. De certa forma, a idéia dos chakras avizinha-se à não-autoria já que, concebendo o homem como um condensado de energias cósmicas em trânsito, que continuamente o transpassam, rompe de certa maneira uma ‘unidade do ser’ necessária à idéia de autoria. O que se realiza no plano físico passa a ser um produto das energias cósmicas.

O ‘sujeito’ aqui se revelaria nesse condensado de energias freqüentemente em fluxo nos e pelos chakras e sua ‘possibilidade de ação’ se daria no processo de estimulação e vetorização destas energias. Enquanto isso os chakras funcionariam como *formações interdimensionais* (Ramos) que possibilitariam a manifestação física de outros *planos de existência*.

A potência de *acontecimento* estaria, portanto, não restrita ao homem, mas nessas energias em trânsito que o constituem e o transcendem; já o espaço de potência seria não o espaço físico, mas o espaço de trânsito destas energias, o espaço-ponte que constrói, que manifesta, outros planos de existência.

Criando outro espaço no espaço físico – um *espaço-menção*, holográfico – manifesta planos de existência fugazes, de *duração* específica: a duração *do acontecimento* que produz. Isso possibilita não apenas a criação de um novo espaço, mas, a manifestação de um espaço-tempo singular, em fluxo com a energia.

Sonia Szeligowski Ramos que, no seu livro “Os chakras que falam!”, propõe um monólogo hipotético dos chakras com o leitor, ‘dá-lhes voz’ para falar sobre o tema:

"Tendo provado que somos centro de forças criativas, atrativas, receptivas e eminentes, podemos afirmar que se vocês desejarem abrir, dilatar um de nós, vocês abrem *de fato* um espaço e um novo tempo. Vocês permitem a expansão de um ponto alargando o espectro de interações entre vocês e as diferentes energias e planos. Especificamente, isto significa que uma dilatação física entre partículas que compõem qualquer espaço provoca uma aceleração do tempo." (40)

A idéia da criação de um espaço-tempo específico, do acontecimento artístico corrobora com as sensações vividas em sala de trabalho e nas intervenções no espaço público.

A possibilidade de construção de caminhos para concretização destes espaços-tempo de potência, de *acontecimentos* se daria no vínculo – estimulação e vetorização – às energias *dos* e *pelos* chakras. Aqui residiria a diferença entre os chakras, já que, cada qual, ou – já que nunca há apenas um chakra ativado (se existe um 'ser humano' é porque todos estão conjuntamente ativos) – melhor seria dizer, cada configuração de multiplicidades energéticas, de vínculos diferenciados, constituem possibilidades de construção e acesso a um singular espaço de potência, uma determinada *configuração potencial*.

Estimular e vetorizar o(s) chakra(s) é pressionar não apenas a potencialização de uma qualidade energética, mas uma rede de afetos (afeto do verbo afetar, não confundir com afeição) entre as energias ativas naquele *ponto de condensação*, o que, por sua vez, construirá a singularidade desta configuração potencial.

Já quando falamos de chakras e das possíveis diferenciações entre eles entramos em um terreno de discordâncias. A bibliografia correspondente, por basear-se em diferentes práticas meditativas e remeter a específicas tradições religiosas, apontam, por exemplo, variações quanto a quantidade de chakras, que, em geral, figuram entre seis e nove, e de suas características constitutivas.

Aqui, opto por me filiar à divisão e caracterização que encontrei com mais frequência, e que também estão presentes nos exercícios práticos que me foram passados. Segundo esta concepção (corroborada por Ramos, Ozaniec e Leadbeater) os chakras seriam sete e dividir-se-iam em regiões específicas do corpo físico com correspondências em pontos da coluna vertebral.

Na descrição abaixo organizada, cada um dos sete chakras é representado por seu nome na tradição oriental, seguido do correspondente ocidental, a função corporal que seria por ele manifesta e a região corporal onde se encontraria, lembrando que estes teriam correspondentes não bem definidos, mas, necessariamente dispostos, na coluna vertebral. Vejamos:

TABELA 1 – DESCRIÇÃO DOS CHAKRAS.

Nome (Oriental)	Nome (Ocidental)	Função	Região Corporal
Chakra Sahasrara	Chakra Coronário	Ligação com o Universo	Alto da cabeça
Chakra Ajna	Chakra Frontal	Percepção	'Terceiro Olho' (região entre os olhos)
Chakra Vishuddi	Chakra Laríngeo	Respiração	Garganta
Chakra Anahata	Chakra Cardíaco	Circulação	Coração
Chakra Manipura	Chakra Plexo Solar	Digestão	Estômago
Chakra Svadisthana	Chakra Sacro	Reprodução	Órgãos Sexuais
Chakra Muladhara	Chakra Raiz	Excreção	Períneo

Fonte: Ramos, Ozaniec e Leadbeater.

A bibliografia registra ainda uma série de especificidades, como práticas meditativas e exercícios de estímulo distintos a cada um destes chakras. Referências também são encontradas quanto a doenças provocadas por seu funcionamento abaixo do que seria saudável, bem como a possibilidade de,

quando corretamente estimulados, permitirem a intensificação da consciência nos espaços de potências que produzem, possibilitando o acesso a estados alterados de consciência.

Porém, independentemente do chakra *com* que se pretenda trabalhar, os exercícios e práticas meditativas correspondentes costumam ser pensados como atividades ritualísticas. Mais do que por referência a sua matriz religiosa, a opção pelo *ritual* propõe uma maneira específica de lidar com estes processos de estímulo e vetorização de energias *dos* e *nos* chakras, afinal

"Quando damos forma ritual a um processo, outorgamos-lhe um lugar especial em nossa vida. Ela afasta o trabalho do contexto mundano. A forma ritual provê um espaço no qual todos os sentidos são totalmente imersos numa atmosfera de concentração." (Ozaniec, p. 167)

Assim como a *concentração*, o *empenho*, o *desejo* e a *vontade ativa* são posturas geralmente associadas à construção de um espaço que potencializa o trabalho *com* os chakras e abrem a possibilidade que este espaço seja criado fora das atividades religiosas. Afinal, se as ações humanas acontecem por um processo de inscrição das energias cósmicas através dos chakras, eles estão sempre ativos. Deslocar ações do 'contexto mundano' a 'atividades rituais' permite que o trabalho de estímulo e vetorização dos chakras extrapole o contexto religioso. O ritual deixa de ser um espaço fora da vida cotidiana para se tornar um lugar que se cria *na* vida.

É assim que o trabalho artístico pode se apropriar dos conhecimentos advindos destas práticas, criando um espaço ritual de fomento a estas energias e sua vetorização à ação artística, aqui, no caso, à construção de um espaço de potencialização do palhaço itinerante e desta *inscrição* literária. Na busca por este espaço, algumas escolhas foram feitas, escolhas baseadas nas experiências vividas junto ao grupo Seres de Luz Teatro, especialmente no grupo de estudos de 2006, e nas minhas experiências pessoais de atualização das dinâmicas apreendidas. Vamos a elas.

<:O)

Considerando os chakras listados, diversas experiências vêm corroborar a idéia de que a construção de um espaço de potência de ações relacionadas às artes cênicas e, mais especificamente, à comicidade e ao palhaço, se daria a partir da potencialização do chakra *Vishuddi* ou Laríngeo, ou ainda o cuecuyo *Topilli*, por sua denominação na tradição Tolteca.

É esta, por exemplo, a opinião da Prof. Dra. Marília Vieira Soares que, em sua tese de doutorado “Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo”, afirma sobre o que denomina ‘chakra da garganta’ – referindo-se a região corporal onde se localizaria o chakra Laríngeo –, “É o chakra da vontade, da racionalidade, da mímica, do cômico, da piada” (59). É esta também a abordagem que embasa a técnica desenvolvida pelo grupo Seres de Luz Teatro. Mas, antes de chegar a ela, conheçamos um pouco mais desse chakra, especialmente os fluxos que atualiza e que constituem sua multiplicidade identitária.

Partamos de Ramos que, no livro descrito, explica-nos que Vishudda tem origem sânscrita e “Significa purificação, mas se subdividido vis, shud, dha, equivale a ser ativo, ordem, criar.” (137)

A localização deste chakra no corpo físico (em diferenciação ao duplo etéreo, também chamado de corpo sutil) envolve como ossatura as vértebras cervicais e clavículas, além dos ouvidos e orelhas, a boca, os lábios, a língua, e os demais órgãos internos entre a boca e as clavículas.

Dentre os processos de construção da multiplicidade energética dos chakras, sua função seria organizar e coordenar as energias recebidas pelos outros chakras, especialmente as do chakra Raiz – ligadas à coragem –, do

chakra Coronário – ligadas aos desejos – e do chakra Cardíaco – ligadas à afeição e ao amor.

Ser o mesmo chakra relativo ao palhaço, e o potencializador do espaço de coexistência da coragem, do desejo e do amor revela o quanto estes elementos estarão presentes nessa linguagem, da qual falarei mais tarde. Por hora, preserve-se a idéia de o palhaço, dentro da técnica que trabalho, ter como fluxos identitários a *vontade como ação lúdica compartilhada* – ou seja, o desejo, a coragem e a afeição se afetando mutuamente.

Já no plano material sua função seria a criação de planos de *comunicação, jogo e criatividade*. A comunicação, especialmente a verbal, lhe é atribuída, primeiramente, por uma questão fisiológica já que o estímulo deste chakra energiza os órgãos envolvidos na fala e na audição. Nesse sentido é marcante que, durante a experiência com o estímulo recorrente deste chakra, meu trabalho de palhaço tenha atualizado muito mais fluxos de comicidade verbal que anteriormente, e de tal forma, tenha se tornado um fluxo identitário de meu trabalho com palhaço no espaço público.

Porém, é significativo que ao Laríngeo seja atribuído como ‘identidade’ o sentido da audição, isso ajuda a que diferenciemos o *falar com o comunicar*. Não é à toa que o segundo seja o relativo a este chakra: *comunicar* compreende não só aquele que fala, mas também aquele que ouve. Sua identidade se constrói, portanto, com o fluxo de falar *depois* de ouvir, ou seja, sua função se assemelha a estar entre, a estabelecer *pontes energéticas*.

Estas *pontes* são também característica fundamental do Laríngeo e traduzem uma habilidade única, de, pela estimulação e vetorização energética através deste chakra a outros sujeitos que são interligados por esta comunicação, estimular a ativação de seus chakras Laríngeos. Isso não se daria apenas na comunicação, mas nos processos de manifestação da coragem, dos desejos e da afeição que estimulariam manifestações correlatas, ou opostas: *ira, vingança, ressentimento, ciúmes, desprezo, futilidade, irracionalidade ou loucura* (Soares).

Isso seria o mesmo que dizer que o chakra Laríngeo pressiona a construção de um espaço de afetos, se potencializa neste espaço de ser afetado para afetar, de *jogo*, – aqui encontramos sua segunda função enunciada. O *desejo* que lhe constitui mostra-se ação em *interação*, querer *com*. Sua coragem mostra-se ousadia, um agir *com*. Sua afeição se completa. E as descritas ‘manifestações opostas’ (ira, vingança...) encontram seu alvo em outrem.

O jogo estará igualmente presente no trabalho de palhaço. De fato, a criação do espaço de jogo é tão importante aos fluxos identitários do palhaço itinerante que lhe reservei um item a parte, a ser abordado posteriormente.

A criação deste espaço de comunicação e jogo se dará, sobretudo, na criação deste *ouvir*, do silêncio interno que possibilita a escuta. Quando estimulado, este chakra possibilitará ainda a constituição de um espaço de potência cujo ouvir (que pode ser visto também como a capacidade de ser afetado), e, conseqüentemente os processos de comunicação e jogo (a capacidade de afetar), se dêem não apenas no ouvir *a matéria*, mas a extravasem, tanto aguçando a escuta às nuances das energias em fluxo no homem quanto ampliando a energia sutil.

É a ampliação deste espaço de potência ao corpo sutil que fará a ligação da comunicação e jogo com a *criatividade* – a terceira função – que se manifesta como *intuição*, a ampliação da percepção à comunicação sutil, às energias que afetam o corpo expandido, cósmico. Ouvir as vozes do caos, do que ainda não foi pensado, mas se encontra energeticamente constituído, potente. Estas vozes seriam o que se chama criatividade, mas que poderiam ser chamadas também de *loucura controlada*. Assim Leadbeater descreve esta capacidade: "O despertar do chakra laríngeo capacita o homem físico a ouvir vozes que costumam sugerir-lhes idéias de toda classe." (96)

Esta capacidade de ouvir, ao ser assim vetorizada, permitiria ao homem desenvolver a capacidade de *exprimir o intangível*, dando voz a estas energias cósmicas compartilhada, em fluxo pelos corpos sutis e criando *comunicações*

capazes de afetar, de exprimir o intangível a uma quantidade cada vez maior de pessoas, possibilitando desta forma a construção de um acontecimento artístico.

<:O)

Coexistência da coragem, da vontade e do afeto, a comunicação, o jogo, a criatividade e, obviamente, a possibilidade de criação artística, todas estas características pressionam a que o trabalho *com* o chakra Laríngeo venha sendo considerado potencializador da arte do palhaço não apenas dentro do trabalho do grupo Seres de Luz Teatro quanto da Prof. Dra. Marília Vieira Soares e, certamente, outros, ainda não registrados pela academia.

Claro que um processo de estímulo com um chakra não faz com que este atue sozinho, ao invés disso compõe *com* uma configuração potencial na qual este chakra se potencializa em relação aos demais afetando tanto o corpo físico quanto o sutil e suas comunicações correspondentes.

O *processo de estímulo*, ou seja, o treinamento, ou ainda, a busca dessa configuração potencial, desenvolvido por Abel Saavedra e Lily Curcio, tanto por partir de suas experiências xamânicas, quanto por pretender trabalhar sobre a idéia de estímulo aos chakras, especialmente o Laríngeo, incorporam uma estrutura ritual de trabalho.

Naomi Ozaniec em seu livro “O Livro Básico dos Chakras”, nos manifesta que “Qualquer ritual se desenvolve em vários estágios: a abertura, a invocação das energias, sua assimilação, a emissão das mesmas e o encerramento.” (168). O treinamento transmitido a mim no grupo de trabalho sobre a técnica de palhaço, durante o ano de 2006, pode igualmente ser pensado nesta estrutura:

Abertura – no momento anterior ao trabalho conjunto sobre os chakras, os participantes realizavam individualmente exercícios de aquecimento e alongamento que os vinculassem a uma corporeidade propícia para que o trabalho sucessivo acontecesse.

Invocação das Energias – a invocação das energias cósmicas, se dava sobretudo, na realização dos *katas* toltecas, que buscavam a abertura de canais que permitissem o trabalho *com* os fluxos de energia presentes *nos e pelos* chakras.

Assimilação – neste trabalho, associei a idéia de *assimilação* das energias *invocadas* ao processo de estimulação e corporificação dos chakras, ou seja, ao processo em que buscávamos criar possibilidades de potencialização das energias dos chakras através de exercícios de meditação (estimulação) ativa, geralmente auxiliados por música mecânica.

Importante ressaltar que tanto no processo de Invocação, quanto neste, de Assimilação trabalhávamos buscando a estimulação de todos os chakras individualmente. O chakra Laríngeo era apenas aquele que recebia maior atenção e estímulo para que suas potencialidades o destacassem dentre os demais.

No processo de meditação ativa, cada chakra correspondia a uma música específica e era associado a uma cor, uma imagem dinâmica e uma qualidade de movimento. Em comum, estas dinâmicas deveriam ser executadas a partir da coluna vertebral – onde, acredita-se, que todos os chakras ‘nasçam’ – e buscavam os limites físicos de sua execução.

Quando no processo de estimulação ao chakra Laríngeo, além da música e de uma qualidade de movimento específicos, buscávamos a fisicalização da imagem ‘lançar a cor azul clara pelo espaço’ e a execução daquilo que ‘nunca se fez antes’, o único, o novo, o criativo, a vivência da loucura controlada.

Emissão – a partir da assimilação destas energias, iniciávamos um processo de vetorização ao trabalho com o palhaço, a partir basicamente de

exercícios de improvisação mais ou menos abertas que eram sugeridos pelos condutores.

Encerramento – como encerramento do ritual geralmente fazíamos uma roda com os participantes e repetíamos três vezes o grito “*alegria!!!*”.

Quando iniciei a pesquisa *com* a qual escrevo esta dissertação, não parti do pressuposto de atualizar esta organização ritual em minha prática artística. Porém, também não me impedi de recorrer aos seus fluxos. Buscava na verdade estar cotidianamente disponível para atualizar os fluxos que eu intuía fossem necessários à criação de um corpo cênico, partindo tanto de minhas sensações quanto dos comentários posteriores de Liliane Küpper, que influenciavam as escolhas do próximo treinamento.

Aliás, é importante ressaltar, em nenhum momento entrei em sala de trabalho para ativar o chakra ‘que me traria comichão’ ou ampliava o uso da voz por se tratar de uma qualidade do chakra ativado. Como percurso metodológico, optei por recorrer a bibliografia apenas ‘após’ a realização da parte prática da pesquisa de forma que ainda desconhecia estas informações. Se estes fluxos se fizeram presentes em meu trabalho, eram por serem pressionados pelas práticas realizadas com o grupo Seres de Luz Teatro – no qual pouco ou nada se falava a respeito dos objetivos pretendidos com os exercícios – e pelas necessidades diárias de trabalho. Perceber o quanto a bibliografia refere-se ao trabalho realizado em sala foi, no entanto, uma agradável surpresa, que corroborou a sensação da importância destas práticas para os resultados alcançados.

Passadas as descrições de dois fluxos atualizados das experiências com a metodologia desenvolvida pelo grupo Seres de Luz Teatro, vou me concentrar a seguir na metodologia determinada exclusivamente da demanda deste projeto. Apresento-lhes o Corpo Presente.

1.4 O Corpo Presente

(...)
A poesia é dança e a dança é alegria.
Dança, pois, teu desespero, dança
Tua miséria, teus arrebatamentos,
Teus júbilos
E,
Mesmo que temas imensamente a Deus,
Dança como David diante da Arca da Aliança.
Mesmo que temas imensamente a morte
Dança diante de tua cova.
(...)
Dança, encantado dominador de monstros,
Tirano das esfinges,
Dança, Poeta.
E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,
Deixa rugir o Caos atônito...

Mário Quintana, Apontamentos de história sobrenatural. p.24-25.

A Técnica Tolteca e os exercícios de estimulação e vetorização dos chakras, abordados nos itens precedentes, formam e são formados por uma multiplicidade de fluxos, atualizados em sala de trabalho, que pressionaram a constituição dos fluxos identitários da experiência *com* a qual escrevo esta dissertação. São, juntamente com os princípios de trabalho desenvolvidos pelo grupo Seres de Luz Teatro e as experiências vividas junto a atriz Liliane Küpper, os fluxos mais perceptíveis, mais apontáveis em todas as etapas desta pesquisa (ensaios em sala, intervenções públicas e escrita desta dissertação). Porém, ainda outras importantes influências sobre o trabalho em sala e nas intervenções se deram a partir de outros fluxos, cuja atualização em minha prática artística não me é tão claramente detectável.

Começo esse item com esse apontamento, pois acredito que o que descreverei aqui como processo de construção do que denomino *Corpo Presente* não compreende todas as influências que acabaram por constituir-lo. Sua multiplicidade de fluxos é muito mais complexa e variável do que possa ser registrado: tanto pela quantidade de 'material' (textos, fotos, vídeos) que

demandaria este registro quanto pelo fato de boa parte destes fluxos não ser claramente detectável, fazer parte dos “mil focos da cultura” que nos compõem e nos atravessam.

<:O)

Entre os anos de 2002 e 2004 participei, como ator, de um grupo – coordenado pelo ator Eduardo Okamoto – que se destinava à prática das técnicas pré-expressivas sistematizadas pelo grupo Lume Teatro. Ao longo destes três anos os encontros tiveram diferentes formatos: podiam durar entre duas e quatro horas e sua periodicidade variava de encontros diários – o período que denominávamos ‘intensivo’, durando de 5 a 15 dias – a até de 3 a 1 vez por semana.

Nestes encontros nos foi transmitida, atualizadas pela experiência de Okamoto, boa parte dos exercícios constantes nas técnicas pré-expressivas – *treinamento energético e técnico* – descritas por Ferracini em seu livro “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator”, a saber: *Raiz, Elementos Plásticos, Pistão e Rolamentos, Lançamentos, Pantera, Samurai e Gueixa, Saltos e Paradas, Impulsos, Articulação, Koshi, Verde, Posições em Desequilíbrio, Dança dos Ventos e Fora do Equilíbrio*.

Era comum que os encontros se iniciassem pela execução, com duração entre uma a duas horas, do *treinamento energético*, onde buscávamos executar “um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com as energias potenciais do ator” (Burnier, p. 27). Seguindo seu intuito, este treinamento possibilitou, durante os primeiros meses, que entrássemos em contato, através da superação das energias cotidianas, com dinâmicas energéticas mais *orgânicas e profundas*.

Porém, com a repetição dos exercícios, começamos a notar certa acomodação neste trabalho: era cada vez mais confortável para nossos corpos realizar os exercícios que ‘deveriam’ nos aproximar de nossa exaustão corporal. Este processo era preocupante também por outro motivo: quanto mais realizávamos os exercícios, mais desenvolvíamos a capacidade de estarmos mentalmente ausentes do trabalho. Nossa atenção, ao invés de estar focada no que realizávamos, se perdia em assuntos terceiros que dificultavam nosso desenvolvimento e apropriação dos exercícios.

Diversas dinâmicas eram incluídas, de tempos em tempos, com vistas a romper a ‘mecanicidade’ que porventura estivesse se instalando durante a execução dos exercícios e trazer a atenção ao tempo presente, ao que estava sendo executado. Nesse sentido, o condutor dos exercícios, papel alternado entre os participantes do grupo, tinha por função não apenas pontuar qual exercício seria feito e em que momento, mas também propor imagens psicofísicas que lhe auxiliassem na concretude do exercício; além disso, o condutor tinha por função surpreender os demais participantes, através da proposição inesperada de paradas, acelerações bruscas ou graduais nas dinâmicas, limitação do espaço utilizado na sala, foco, entre outros.

Ser condutor era então uma grande responsabilidade – já que nas mãos dele estava parte da eficácia do treinamento realizado no dia – e um grande prazer – posto que o condutor poderia compartilhar com os demais a dinâmica que lhe parecia mais potente para o trabalho. Creio que foi durante este processo de responsabilidade e prazer que comecei a intensificar em mim a busca por dinâmicas que potencializassem não só o meu trabalho, mas também o alheio. A busca pelo espaço de proposição e escuta dos corpos, das respirações, do fluxo de energia, dos olhares – um espaço de jogo.

Meus registros nos diários de trabalho do período fazem continuamente referência ao êxito ou fracasso desse intento. Aos poucos, esse processo de descoberta de novas dinâmicas corporais e de mecanismos para alcançá-las –

naquele momento em uma estrutura ainda bem ligada ao *treinamento energético* – se mostrou um espaço de prazer e potência dentro do meu trabalho e trouxe minha atenção de volta ao tempo presente. O *tempo presente* citado não faz referência ao tempo da *execução* das dinâmicas, como se estas fossem previamente pensadas para serem aplicadas no momento do treinamento, mas ao tempo *da construção em jogo* destas dinâmicas, através da abertura da escuta às minhas potencialidades e dos demais durante a realização dos exercícios.

Este se tornou um fluxo recorrentemente atualizado em minha pesquisa pessoal. Em 2004, extintas as atividades do grupo, fui contemplado com a bolsa de Iniciação Científica, intitulada “*A construção do clown e seu papel terapêutico...*”. Já mencionei esta pesquisa no item 1.1 e volto a ela agora, sobre outro viés, o da metodologia ali desenvolvida.

Neste processo, investigava as potencialidades de variações que possibilitassem a construção de dinâmicas corporais distintas e transponíveis à cena do palhaço a partir do *treinamento energético*. Essa investigação levou ao desenvolvimento do que denominei ‘Ser Sensível’, no qual buscava o *movimento dinâmico das energias potenciais* presentes nas sensações e emoções do ator.

A busca era inicialmente pela máxima potencialização dos envoltórios musculares e cinéticos (impulsos) mobilizados na construção das sensações e emoções do ator, levados a uma movimentação ampla no espaço, assemelhando-se a uma dança, realizada com o máximo de empenho energético possível.

A partir de então, era possível sua vetorização e transbordamento para ações e reações no espaço-tempo – tanto em relação ao público, quanto ao espaço físico da cena e seus elementos e os outros palhaços. Posteriormente, essas emoções e sensações, atualizadas nas situações vividas em cena, eram adequadas a uma expressão palhacesca, que definiria como ‘humanamente crível’, porém ampla e ridícula – características pertinentes à construção do

cômico dentro do trabalho de palhaço que realizo. Nesse processo, cada impulso de emoção / sensação codificado dava origem ao que denominei 'matriz'.

Durante as reflexões sobre o desenvolvimento da metodologia, constantes no relatório final encaminhado à Fapesp, manifestei a impressão de que as ações tomadas na atualização destas matrizes se potencializavam na medida em que não tivessem sua *autoria* no ator, mas, diretamente, na matriz atualizada. Esta impressão está presente no trecho reproduzido abaixo, no qual associa a *autoria* das ações à racionalidade do ator:

“A ação não deve seguir nenhuma lógica racionalmente estabelecida: deve ser apenas a tentativa de estabelecer um contato da matriz com um objeto exterior a ela.” (Baffi, p. 28)

Em 2006, quando integrei o grupo de estudos de palhaço coordenado pelo grupo Seres de Luz Teatro, sua metodologia atualizava fluxos advindos do *treinamento energético*, apreendido em suas experiências com a metodologia desenvolvida pelo Lume, aliado a outros, oriundos de sua experiência com os rituais xamânicos. Na descrita *meditação ativa*, cada chakra é associado a uma dinâmica psicofísica que deve ser trabalhada no máximo de *intensidade* e *dinamismo*, em busca da máxima estimulação do chakra correspondente. Sucessivamente, a energia correspondente a cada chakra é atualizada, de forma que a configuração das dinâmicas correspondentes são entendidas como resultado da estimulação e vetorização do chakra, não da vontade do ator em realizar este ou aquele movimento. A vontade do ator está no processo em *continuum* de vínculo e pressionamento de cada chakra / energia.

A *meditação ativa* também agregará aos fluxos do *treinamento energético* a utilização de música mecânica. Também já havia utilizado esse recurso em algumas ocasiões dentro do processo de investigação utilizado em minha Iniciação Científica e voltei a valer-me dela durante a pesquisa a que essa dissertação se refere.

<:O)

Quando entrei em sala a primeira vez dentro desta pesquisa, buscando iniciar um trabalho cotidiano que pressionasse a configuração do fluxo identitário do palhaço itinerante, não tinha muitas idéias sobre o que fazer. Então pensei ‘se não compreendo ainda, que fluxos devo vincular-me e potencializar em sala de ensaio para que, atualizados no espaço público, pressionem a construção dos acontecimentos artísticos que busco, vejamos o que me fará potente *hoje*’. (bem, eu não pensei exatamente assim... mas, se me permitem romancear aqueles pensamentos, diria que, se pudesse articulá-los com os termos que utilizo hoje no âmbito desta pesquisa, seria mais ou menos isso o que diriam).

Um pouco liberto da angústia por alcançar rapidamente o resultado que me propus no projeto que deu origem desta pesquisa, ou talvez impulsionado também por ela, construí naquele dia uma seqüência específica de alongamento – aproveitando que estava há algum tempo sem trabalhar fisicamente – e depois atualizei alguns exercícios da Técnica Tolteca e da estimulação dos chakras. Estava muito excitado com a nova empreitada e, sem saber o que fazer, comecei a me mexer, sem muito nexo. Isso virou alguns passos de desengonçada dança que, de quando em quando, remetia a intensidade do *treinamento energético*. Passado um tempo coloquei o nariz vermelho e continuei dançando, buscando o lúdico, que é um dos mais fortes fluxos identitários da linguagem de palhaço a qual me vinculo.

Este dia a Liliane estava presente e, nesse momento, começou a lançar, em direção ao espaço que havíamos estipulado para a ‘cena’, alguns objetos que eu havia levado ao ensaio com vistas a improvisar algumas dinâmicas de relação e ver se algum parecia interessante para ser levado à rua na intervenção que eu faria dias depois. Ela lançava à cena objetos como um carrinho de feira, bolas de malabares e um guarda-chuva e eu optei por não interromper a dança ao relacionar-me com estes estímulos. Tentei dançar o

movimento do carrinho em minha direção e isso me levou a uma dinâmica específica, dancei as bolinhas de malabares e cada uma delas levou-me a uma expressividade singular, o mesmo com o guarda-chuva.

Relendo meu diário de trabalho deste dia, esta ‘dança com os objetos’ passa quase despercebida. Junto à breve referência que faço a ela, lê-se ainda que me ocorreu o desejo de ter *horas e horas* para jogar com cada objeto, já que parecia que haviam *infinitas possibilidades de relação*. Na maior parte deste diário, me dedico a partituração de dois dos diversos números que testaria na rua depois de ensaiar em sala e que, em geral, não me traziam tanta satisfação, nem tanta eficácia cômica, quanto os momentos improvisados.³²

Como procedimento de busca pela metodologia que me permitiria vincular-me aos fluxos que pressionariam o encontro aos resultados pretendidos, sempre que voltava à sala de trabalho entregava-me a um trilhar intuitivo pela atualização de antigos exercícios vivenciado nas mais diversas experiências. Minha esperança era que, a exemplo da experiência vivida durante a criação da metodologia utilizada na Iniciação Científica, algumas dinâmicas fossem, aos poucos, se repetindo e sedimentando um percurso recorrente.

Porém, com o tempo fui percebendo que a única coisa que se repetia em minha busca de construção de um corpo potente era esse *processo de diferenciação*, ou essa *diferenciação de processo*. Afora as dinâmicas citadas nos itens 1.2 e 1.3, que se repetiam com certa periodicidade, quanto mais me empenhava em desenvolver um treinamento ‘específico de cada dia’, mais me sentia potencializado tanto em sala de trabalho quanto nas intervenções. Encontrava meu espaço de potência na diferença, na singularidade. Desta maneira, sem que eu notasse, estava atualizando tanto o processo de escuta e descoberta vivenciado desde as experiências de condução no grupo coordenado por Okamoto – porém com uma abertura muito maior, já que me permitia atualizar,

³² Posteriormente a improvisação seria apontada como característica identitária do palhaço itinerante. Porém, como não se tratava de uma proposta do projeto inicial, testei durante muito tempo tanto números ensaiados quanto improvisados nas intervenções.

não apenas aquelas dinâmicas vivenciadas no grupo de trabalho, mas qualquer dinâmica que sentisse necessidade – quanto, na medida em que a atualização e relação entre diferentes dinâmicas me levavam a diferenciações e percurso inusitados, a *loucura controlada* referente à estimulação do chakra Laríngeo.

A sensação de que a constante diferenciação me possibilitava um território de potência me levou a que, aos poucos, fosse assumindo essa característica como minha metodologia e intensificando-a. Neste sentido já ao chegar à sala de ensaio, buscava iniciar o trabalho, através do que denominei *corpo do dia*.

O *corpo do dia* se refere à sensação cada vez mais intensa de que as particularidades da corporeidade de cada dia – referente aos hábitos alimentares (horário, quantidade e tipo de comida ingerida), a tensões ou dores, a noite de sono (ou insônia) passada, a preocupações, enfim a todas as experiências vividas que compõem a especificidade de uma corporeidade – apresentam demandas e possibilidades específicas de trabalho. Assim desde minhas ações iniciais ao chegar à sala de ensaio – arrumá-la e varrê-la – já eram ações que se estruturavam sobre esta dupla potência. Desde esse momento buscava valorizar a diferença que aquela corporeidade me propunha, assim, todo dia deveria necessariamente lançar-me no fluxo desta diferença, desta especificidade, e dentro dela descobrir uma forma única de arrumar e varrer a sala de trabalho.³³

Por sua vez, este composto demandas-possibilidades propõe um território específico, não só de potência, mas de transformação. As experiências vividas em sala de ensaio não se apóiam sobre este corpo primeiro que chega de fora, mas o transformam continuamente, gerando um novo composto. E assim sucessivamente.

³³ O *corpo do dia* atualiza também fluxos presentes na ética de trabalho que me foi transmitida pelo grupo Seres de Luz Teatro já que através do pensamento sobre o corpo que o artista leva a sala de trabalho estamos pensando a construção cotidiana deste corpo como potencializadora de determinada expressão cênica.

Ao terminar de limpar a sala, permitia-me também a construção de um alongamento singular e começou a me ser extremamente notável a alteração de alongamento entre dois dias muito próximos de trabalho, mostrando como este corpo se potencializaria diferentemente em específicas demandas e possibilidades. Assim era também com os exercícios de aquecimento, quando os realizava.

Vivendo esta experiência, de repente me pareceu muito estranho que, nas aulas que cursei como aluno, os exercícios de alongamento e aquecimento fossem, em geral, pensados independentes dessa contínua mutação. Essas reflexões me ocorreram ao mesmo tempo em que tive a oportunidade de ingressar no Programa de Estágio Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp.

Durante o ano de 2007, tive como incumbência comandar exercícios de alongamento, aquecimento e jogos teatrais durante a primeira meia hora da disciplina AC180A e AC280A, respectivamente Improvisação: A Palavra I e II, ministrada aos alunos do primeiro e segundo semestre do curso de Graduação em Artes Cênicas da Unicamp pelo professor Marcelo Ramos Lazzaratto. Boa parte da metodologia que desenvolvia em sala de ensaio era aplicada nessas ocasiões o que me permitia verificar sua pertinência não só em primeira pessoa. Os alunos aos meus cuidados eram sempre orientados a iniciarem o trabalho trazendo sua atenção a particularidade do seu *corpo do dia* e conduzissem um alongamento específico para que potencializassem *aquele* corpo ao trabalho vindouro.

Essa também era minha busca em sala de ensaio: descobrir diariamente as potencialidades de trabalho artístico de cada especificidade corpórea. O que fui percebendo neste processo é que o 'caminho' de potencialização *deste* corpo estava no corpo mesmo. Não existia um momento de análise do corpo, outro de ponderação e escolha do que fazer e outro de ação. Pelo contrário. A percepção da demanda-possibilidade do corpo era *a ação em* transformação desse território. Tudo ao mesmo tempo *em continuum*. O que não

quer dizer que esse procedimento abra mão da racionalidade, apenas tira a racionalidade de uma relação hierárquica com o corpo. Liberta da necessidade de guiar o corpo, ela pode estar ativa na relação presente, sem se antecipar ao corpo ou analisar o que acaba de acontecer.

Essa busca no momento do alongamento se dá da seguinte forma: vinculado a especificidade desse corpo, a sua demanda-possibilidade, inicio um movimento de estiramento de uma região (por exemplo, começo a esticar uma perna que sinto mais tensa, ou a um braço, que sinto especialmente alongado e disposto), isso não apenas transforma a sensação da região alongada, mas redimensiona o corpo em incontáveis micro-tensões e relaxamentos que se formam, gerando outras demandas-possibilidades de alongamento, a partir de então o corpo se retro-alimenta, em um processo de (re)criação – cria um novo corpo no mesmo corpo.

Esse processo de (re)criação se intensifica quando se potencializam outras relações, não só do corpo que ‘se dobra sobre si’ ao ser afetado pelas demandas-possibilidades do próprio corpo, mas, quando, por exemplo, este corpo amplia sua rede de afetos ao espaço.³⁴ O corpo em processo de mutação apresenta agora uma possibilidade a cada momento única de desdobramento das próprias demandas-possibilidades na relação com o espaço. E não apenas isso, mudando aquele que vê, muda-se o ponto de vista, muda-se o corpo que se transforma micro e macroscopicamente, que muda sua percepção do espaço, esse ‘novo espaço’ toca o novo corpo (transformado) de uma nova forma e assim sucessivamente. Por este motivo apresenta possibilidades infinitas de relação, de jogo.

Assim como o espaço que se ‘vê’, a mesma coisa ocorrerá com o espaço que se ‘ouve’, ‘cheira’, ‘toca’, ou se sente o ‘gosto’. Todas essas afecções eram constantemente atualizadas em sala de ensaio. Em relação aos estímulos

³⁴ Retomarei esse tema a frente, no item 2.2 – O Jogo e 2.3 – O Espaço Público, porém sob distintos e complementares pontos de vista.

sonoros, por exemplo, além daqueles oriundos das ações físicas e vocais no espaço, da manipulação dos objetos, dos demais elementos da sala e do entorno, ainda optei pelo uso de som mecânico: disposto sobre uma mesa, geralmente ficava um aparelho de som com cerca de 3 mil músicas selecionadas para tocar randomicamente. Em diversos momentos, e a depender das demandas-possibilidades do dia, este som era ativado e interrompido, principalmente por mim, mas também pela Liliane, que, como escrevi no item 1.1, estava comigo assistindo grande parte dos ensaios.

O que buscava, nesse exemplo, é que a música aleatoriamente tocada se relacionasse com o corpo 'daquele momento', com a especificidade de reverberação que a música produzia naquela *diferença* corporal, possibilitando uma gama singular de relação e, desta forma, romper a tendência de atualizações óbvias da música no corpo, que pressionaria, por exemplo, a estrita reprodução de passos já conhecidos.

Se, salvo em breves momentos, o resultado cinético destas dinâmicas não me conduzia a uma intensidade corpórea que atualizasse a *exaustão* física, perseguida pelo *treinamento energético* sistematizado pelo do Lume, a intensidade do *treinamento* era aqui apropriada por outro viés: a busca por estar absolutamente empenhado no território de afetação com o espaço, ou, melhor seria dizer, com *os espaços* (táteis, visuais, olfativos, auditivos e gustativos em permanente estado de transformação) ao *mesmo tempo*, um corpo que estivesse, portanto, cada vez mais intensamente vinculado com a multiplicidade de dinâmicas de alteração *em si* (variação do corpo sobre o corpo) e *com* o espaço.

Esta busca por estar integralmente vinculado a esta multiplicidade de fluxos de diferenciação levava a que a intensidade surgisse não no limite das possibilidades corpóreas de velocidade e amplitude no espaço, mas no limite que existiam *entre* os diversos fluxos aos quais me vinculava, estar *entre* o chão-frio-roupa-suada-fome-música-clássica-cabelo-no-rostos... intensificando-os e ampliando cineticamente, gerava sempre e necessariamente uma nova dinâmica

corporal, com intensidades e possibilidades em si. Vivia, mais uma vez, a sensação de que a *autoria* não estava em mim, senão no processo de vínculo e pressionamento *no* corpo dessa multiplicidade.

Ao longo dos ensaios, essa opção foi se intensificando de tal forma que passei a vivenciar diversas e fugidias sensações e emoções juntamente com a alteração das dinâmicas corporais. Sono, tristeza, dor, alegria, calor e frio, entre tantas outras, atravessavam-me durante a execução dessas dinâmicas com diversas durações temporais, algumas reduziam-se a segundos ou microssegundos, outras me seguiam por boa parte do processo do dia, todas, porém, se alimentavam *desse* e alimentavam esse processo de variação entre dinâmicas.

O mesmo começou a acontecer com pensamentos – que, ao contrário das experiências de 2006, apareciam não como algo que conduzia minha atenção para fora do trabalho, mas como um fluxo também dessa multiplicidade, que alteravam as dinâmicas corporais e eram alterados por ela – e com a criatividade.

A questão da entrada da criatividade dentro dessa variação de dinâmicas conduzia-me a possibilidades inusitadas dentro desse trabalho, já que se tornou algo extremamente novo para mim. Em meio à realização das dinâmicas, por vezes estabelecia uma relação com algum elemento do espaço que remetia a uma relação expressiva (como ameaçar que jogaria algo em algum elemento da sala ou iniciasse uma ‘proposição de sedução’) ou iniciava a vocalização de textos improvisados, tanto em prosa como poesias, que me surpreendiam pela velocidade com que eram formulados, sendo que a vocalização cada vez mais realizava-se juntamente ao pensamento, sem a necessidade de prévia formulação.

Vocalizações – especialmente as que apareciam como consequência dos impulsos corporais – foram dos últimos elementos vinculados às alterações entre dinâmicas. Na verdade, até outubro de 2008, algumas vezes algumas vocalizações apareciam em meu trabalho em sala, mas eu temia potencializá-las,

com receio de prejudicar meu aparelho fonador ao não saber modular a intensidade das dinâmicas à projeção vocal.

Foi quando participei do curso *O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo* ministrado por Ricardo Puceti (Lume Teatro) em outubro de 2008. Durante este curso, Ricardo notou que a qualidade vocal que me era recorrente nas improvisações de palhaço se aproximava mais à forma utilizada por outros palhaços do que a que ele sentia como potência de minha fisicidade.

Influenciado por suas sugestões, passei a reservar momentos de meu trabalho em sala para potencializar dinâmicas que reverberassem em projeções vocais. Esses momentos eram cuidados com um pouco mais de vagar de forma que ainda não conseguia permitir que se integrassem à dinâmica de entrada plena no fluxo de alterações sobre si e com o espaço.

No processo investigado até o presente momento, em geral, partia da gradual potencialização das dinâmicas corporais no aparelho fonador, de forma que inicialmente produziavam-se sons ininteligíveis, depois me permitia a formação de pequenas palavras que estes sons, ao serem atualizados, sugerissem e, posteriormente, a construção de frases ou pequenos textos.

Falta-me tecer algumas considerações sobre a presença do público, do olhar do outro neste processo. Conforme relatei, em sala de ensaio tinha a presença constante dos olhos de Liliane Küpper.

Da mesma forma que o ator, o público traz consigo uma singularidade corpórea, um *corpo do dia* que será afetado e se transformará singularmente a cada relação com as dinâmicas do artista. Além de estar inserido na multiplicidade de fluxos que alteram constantemente as demandas-possibilidades do corpo do ator em cena, a relação com o público pode ser intensificada em uma gama de abertura a diferentes espaços de jogo, cujo aprofundamento reservarei ao item 2.2 – O Jogo.

Aqui, reservo, porém, alguns comentários de uma característica singular da relação de jogo desenvolvida com esse público. Quando digo público é importante que se entenda que sua posição em sala de trabalho era geralmente de observadora; raramente Liliane verbalizava qualquer proposição aos rumos do treinamento que observava. No entanto, suas impressões eram anotadas e conversávamos, ao final do dia, sobre elas.

Pois bem, com o decorrer dos treinamentos e a ampliação da minha capacidade de afetação pelos fluxos de transformação de Liliane, começaram a ser recorrentes em seus diários de trabalho referências a percepções que eu tinha de estados e pensamentos dela, em vinte dois de setembro de 2008, por exemplo, Liliane registrou em seu diário “Penso: ‘Vai se trocar AGORA!’ E ele se aproxima da roupa.” e em dois de dezembro do mesmo ano, “Eu pensei ‘chega de música’. Ele desligou a música.”

Apesar do tempo de trabalho conjunto anterior a essas experiências, essas ‘comunicações’ eram novas em nossos treinamentos, nos surpreendiam-nos e mostravam-nos que o treinamento adquiria eficácia, já que me vinculavam cada vez mais a um espaço de ‘ser afetado’, de *jogo* que, atualizado na rua, potencializaria minha relação com a multiplicidade de afetos daquele espaço e do público que ali encontraria.

É esta gama de relações que denominei *Corpo Presente*, ou seja, um corpo potencializado no vínculo com as especificidades de fluxos de (re)criação com o espaço-tempo presente, tanto no processo de diferenciação *em si*, quanto em afeto com o espaço físico, seus elementos e o outro. Um corpo em processo de *presentificação*.

O Corpo Presente era então vetorizado ao processo de improvisação de palhaço. Quando sentia que as dinâmicas confluíam a essa possibilidade, acrescentava a dinâmica o uso do nariz vermelho. ‘Colocar o nariz vermelho’ aqui é tido como um ritual de passagem, do processo de Assimilação das energias ao de sua Emissão.

A partir de então, o processo de afetação e (re)criação era matizado, vetorizado, dentro das características de palhaço que trabalho e que abordarei no item posterior (2.1 – O Palhaço Itinerante), com vistas a possibilidades de construção principalmente do enternecimento e do cômico específicas àquela rede de transformações e afetos, ao momento presente.

Este percurso mostrou-se potencializador do encontro destas especificidades ao auxiliar tanto a eficácia das improvisações de palhaço realizadas em sala de ensaio, quanto ‘na rua’.

E já que estou falando ‘de rua’, vamos a ela.

CAPÍTULO 2



Figura 3 – Palhaço Felisberto e público.

... & CUIA PARCEIROS DE RUA

2.1 O Palhaço³⁵ Itinerante

“Aliás, esse é o próprio conceito de qualquer arte: ser depositária de saberes, mas que contém a mudança”
(Silva, p. 27)

Afinal o que vem a ser *Palhaço Itinerante*?

“Nada que você já não tenha visto” – seria talvez a resposta mais imediata a essa pergunta. Parece mal-educada? Bem, vejamos se me faço mais claro:

Introduzi esta dissertação contestando a idéia de autoria e seria hipocrisia se desistisse deste caminho e começasse a descrever aqui uma suposta técnica desenvolvida *por mim* no curso desta pesquisa.

Mas então como concebermos *a mudança* de que nos fala Silva no trecho acima transcrito? Um dos caminhos possíveis talvez seja uni-la à reflexão desenvolvida na Introdução, da seguinte forma: Palhaço Itinerante pretende-se

³⁵ Hoje existe uma tendência no Brasil como em outros países, especialmente ocidentais, a se chamar palhaço pela sua nomenclatura inglesa – *clown*. Como veremos, a coexistência destes termos é antiga, sendo detectável desde o final do século XVIII. Quanto à atual escolha pelo segundo termo para palhaços de teatro e rua, esta é geralmente atribuída às influências da pesquisa conduzida por Jacques Lecoq em sua escola em Paris, grande impulsionadora do desenvolvimento do que atualmente se denomina palhaço de teatro (ou *clown*), e que influenciou boa parte do crescente interesse pela arte do palhaço no mundo ocidental, a partir da década de 70 do século passado. Lecoq nos conta em seu livro “Il corpo poetico – un insegnamento della creazione teatrale” que a pesquisa que permitiu o encontro do palhaço de teatro partiu da busca pelo cômico que realizou juntamente com alunos de sua escola. No decorrer desta pesquisa, encontraram uma figura que se mostrou potencializada quando foi introduzido o uso do nariz vermelho, o que foi uma boa surpresa, afinal, Lecoq não buscava a comicidade dos palhaços que conhecia – os Fratellini, Grock, Trio Carioli... – e ainda notou algumas diferenças fundamentais na maneira de produzir o cômico. Talvez por esse motivo, optou pelo uso da nomenclatura inglesa e não pela francesa, para deixar claro que não buscava a técnica dos palhaços que eram tradicionalmente chamados assim, oriundos do circo e detentores de outras características de atuação. Boa parte dos autores que utilizo como bibliografia a respeito do palhaço não são oriundos da tradição circense, mas atores de outras escolas que, ao procuram formação teórica e prática sobre o tema, acabam se vinculando à opção de Lecoq e por isso o termo *clown* se repete nas citações em italiano, espanhol e português. Independentemente dessa ocorrência, não farei distinção entre os termos. Para mim, a diferenciação entre palhaço e *clown* se tornou desnecessária a partir do momento em que as tradições se cruzaram e hoje não vejo a necessidade de tal distinção.

Que fique claro, portanto, que minha escolha por voltar ao termo palhaço se deve não a um descrédito a esta opção, mas por acreditar que não sou herdeiro da tradição lecoqiana simplesmente – mesmo os “mestres” que orientam direta ou indiretamente esse trabalho, principalmente os grupos Seres de Luz Teatro e Lume Teatro, não atualizam puramente fluxos de comicidade oriundos da tradição lecoqiana, sendo amplamente influenciados por “mestres” da palhaçaria tradicional como a família Colombaioni. Portanto, o que temos aqui é um emaranhado de influências e experiências que pressionam a construção de uma comicidade própria, apreendida nas trocas com esses grandes artistas e nos erros e acertos cometidos. Algo como qualquer palhaço que se preze, independente do nome que lhe dermos.

arte e, como tal, é *depositária de saberes*, que creio ser o mesmo que dizer que ela se vincula a uma determinada multiplicidade de fluxos de saberes que se atualizam nela. A *mudança* que contém é fruto, é pressionada, pela especificidade do conjunto de fluxos que se vincula e pela capacidade de potencialização do espaço de fronteira, do espaço *entre* esses fluxos. Por sua vez, esta singularidade de fluxos se (re)cria e (re)cria a técnica a cada encontro, fazendo que seja igual e diferente a cada nova inscrição, a cada atualização.

É a este conjunto de vínculos, este universo de possibilidades de *emolduramento do caos* que dei o nome de Palhaço Itinerante. A razão de me sentir obrigado a denominá-la foi, portanto, apenas por não encontrar ainda quem já tenha incluído tais singularidades em uma destas concisas identidades que procuramos atribuir quando damos nomes às coisas, não por acreditar em seu ineditismo. Aliás, o conceito de *inédito* inviabiliza-se aqui junto com a idéia de autoria, já que nada é inédito, mesmo que nunca tenha sido feito. O paradoxo se explica, pois tudo que venha a ser feito já existe em potência, já busca e propõe um acontecimento, já pressiona sua inscrição.

Vejamos então alguns dos principais elementos envolvidos na atualização do que denomino Palhaço Itinerante:

- Palhaço: entendo por *palhaço* a atualização de fluxos – principalmente de comicidade corporal e vocal, mas não só – pressionados por diversos artistas que a este fim se dedicaram desde tempos imemoriais³⁶ (de certa forma, aprofundarei este elemento no decorrer deste item).
- Itinerância: o palhaço apresenta-se em trânsito por espaços públicos, seus números têm a duração indeterminada dos *acontecimentos*.

³⁶ Definir o que é ou o que seria palhaço é assunto complicado e, ousar dizer, infrutífero. Melhor seria nos perguntarmos sempre: o que é palhaço em que período? Em qual exercício de comicidade? De qualquer forma muito já foi escrito sobre o tema e recomendo fervorosamente a leitura de Castro, Silva, Bolognesi, Duarte, Casper, Libar e Grandoni, além das revistas editadas pelo encontro Anjos do Picadeiro para maior conhecimento não só do tema, mas de sua complexidade.

- Relação com os elementos do espaço: durante seu trânsito, o palhaço permite-se afetar pelos elementos fixos e móveis (aqui incluindo o público) que encontra. (A este respeito vide Cap. 2 – 2.3 O Espaço Público.)
- Territórios de Jogo: sua apresentação se dá a partir da fundação de um território de jogo poético. (A este respeito vide Cap. 2 – 2.2 O Jogo.)
- Improvisação: é a relação em jogo que determina suas ações, assim suas interações se marcam principalmente pela improvisação.

Além destes elementos é fundamental lembrarmos sempre que o palhaço que “leve à rua” nessa pesquisa será pressionado pelas pesquisas desenvolvidas com o grupo Seres de Luz Teatro e outros frutíferos encontros. Mas, vejamos quais fluxos pressionaram e pressionam o surgimento deste palhaço.

Breve Genealogia

O espaço público, ou antes, a ‘terra de ninguém’ onde nem ao menos se ditavam dinâmicas de uso e ocupação, é anterior ao espaço privado. Faz parte da realidade do homem primitivo quando ainda não dominava a agricultura e a fabricação das condições para que se estabelecesse em um local e o apropriasse como “seu”.

Da mesma forma, a arte da representação é anterior aos locais que posteriormente virão a contê-la seja o edifício teatral ou o lugar reservado às festas ou aos ritos, para citar duas das manifestações às quais normalmente são relacionadas à origem do teatro.

É natural, pois, supor que a manifestação teatral realizava-se (já que se realiza!) em qualquer canto ou situação onde existissem um grupo de pessoas e alguém que a elas se exhibia (re)criando um ato de bravura, perplexidade ou ridículo, fosse em um espaço aberto ou fechado, estando eles parados ou em

trânsito, reunidos para esse fim ou no curso das demais atividades rotineiras. Talvez devamos buscar mais nesse estado, nessa demanda que nos é natural a origem de algo que posteriormente começou a ser formador de uma história “independente”, que hoje chamamos história do teatro.

Essa história, melhor seria dizer, *histórias* do teatro se desenvolveram paralelamente, mas também com providenciais cruzamentos, distanciamentos e confluências *em e entre* diversas culturas e sociedades tendo em comum terem se originado de diversas manifestações artísticas realizadas no espaço público:

“A maioria das manifestações artísticas mais antigas, tanto nos continentes ocidentais como orientais, traz na bagagem séculos de histórias de diversas formas e modos de apresentação em espaços cênicos, sendo que os públicos nas ruas e praças percorrem o tempo e as sociedades.” (Silva, p. 27)

Grande parte das histórias destas manifestações inicia-se anteriormente a qualquer forma de registro e hoje os conhecimentos que temos delas se devem a conjecturas e exercícios de aproximação.

As primeiras grandes fontes de registros escritos sobre as histórias das manifestações artísticas que nos chegaram até hoje são provenientes dos Impérios Grego e Romano. A partir do estudo da história do riso no primeiro, Minois resgata o surgimento do termo *Comédia*. É de onde também parto em busca de traçar uma possível genealogia do que pressionará o desenvolvimento do que adiante denomino *Palhaço Itinerante*.

Segundo Minois, nas antigas festas dionisíacas dos campos, ocorridas por volta do século IV a.C., era comum haverem celebrações onde:

“Os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos e carregando um enorme *phallos*, símbolo da fecundidade. A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômodia* que vem a comédia, os *kômodoi* eram os comediantes.” (Minois p. 37)

Itinerância por espaços públicos e comicidade, uso de máscaras e improvisação, uma descrição que muito se assemelha ao que chamaremos séculos depois de *carnaval*, mas também um registro de uma celebração que pressionará diversas outras manifestações, especialmente teatrais.

No período pré-cristão, diversas outras culturas podem ser apontadas como possuidoras de manifestações com características correlatas. É comum, por exemplo, que nas culturas antigas os cômicos não sejam considerados atores ou recebam qualquer outra denominação que possa trazer-nos a idéia de alguém que temporariamente exerça essa função. Ao invés disso, são considerados como possuidores de uma característica, adquirida por determinação divina ou aprendizagem, que funda uma relação permanente com a sociedade que o abriga.

Indícios encontrados em culturas como a chinesa, indiana, romana e egípcia nos levam a crer que ali existiam artistas que tinham por função relacionar-se com a sociedade permanentemente pelo prisma do ridículo e da comicidade. Desde que recebiam tal incumbência permaneciam com ela até sua morte, sem nunca 'tirarem a máscara'. Essa característica leva-nos a crer que o artista relacionava-se com o seu entorno enquanto realizava suas ações habituais como comer, higiene pessoal e situações de trânsito, improvisando com os acontecimentos que ocorriam a sua volta e a partir dos pedidos que lhe fizesse o seu(s) provedor(es) e as pessoas da estima destes.

Figuras como estas reúnem boa parte das características do que na Idade Média será chamado de *bobo* ou *bobo da corte*. Ao descrever bufões egípcios (2000 a.C) e chineses (300 a.C.), Castro nos fala de figuras que tinham por função alegrar, através de cômicas improvisações, o imperador e seus convidados, sendo também o único autorizado a ridicularizar e a mostrar os desatinos e abusos que porventura acometessem o imperador.

Poderíamos falar ainda de outras culturas antigas onde o palhaço, ou o seu equivalente, estabeleceu uma função social. Tem especial interesse a essa

pesquisa um olhar apurado sobre duas culturas indígenas, uma norte-americana e outra brasileira.

A norte-americana que me refiro é descrita por Castro

“Os índios norte-americanos têm a figura dos *heyocas*, cuja principal função é a de lembrar a tribo o absurdo dos comportamentos humanos e a necessidade de não levar as regras demasiadamente a sério. Um *heyoca* monta no cavalo ao contrário, a cabeça voltada para o rabo do animal. Quando toda tribo avança numa batalha, o *heyoca* corre na direção oposta. Ele dorme de dia e fica acordado de noite. Nas cerimônias rituais roda em sentido contrário de toda a tribo.” (p. 19)

E a brasileira é descrita por Puccetti

“Hotxuá, na tradição Kraó, é uma espécie de palhaço que tem como função levar o riso às pessoas. Não é um personagem, mas um (sic) função social que alguns escolhidos têm o privilégio de possuir. (...) a presença dos hotxuás estimula e mantém vivo este espírito de rir e brincar, não importando a hora ou o lugar.” (110/114)

Respeitadas as diferenças dentre os respectivos períodos históricos e traços culturais presentes nos trechos acima reproduzidos, é interessante observarmos as similaridades tanto em relação à função na cultura em que estas figuras estão inseridas, quanto ao fato de tanto bufão, como o bobo, o *heyoca* e o *hotxuá* não serem figuras requisitadas apenas nos momentos de festa e descontração. Pelo contrário, sua presença se faz necessária justamente quando a situação demanda seriedade e devoção; contra as tendências à tirania, à egolatria, às ações inseqüentes, à violência, à desumanidade, ou em outras palavras, ao que houver de “rigidez mecânica na superfície do corpo social” (Bergson, p.24). Atentar a tais características nos será útil sobretudo como contraste dado que, na contemporaneidade, parece por vezes natural que a presença da comicidade seja permitida prioritariamente em momentos de lazer e tranqüilidade.

Estas experiências retomam a idéia de não-autoria, afinal, não há como estabelecer um vínculo de origem e influências que cheguem a hipóteses de filiação comum destas manifestações. Voltamos à idéia de que tais

acontecimentos são a inscrição de uma multiplicidade compartilhada de fluxos, dadas pela busca por atualizações de inscrições de comicidade.

Voltando ao período dos *bobos*, as diversas histórias da constituição do palhaço itinerante começam a ser cada vez mais pressionadas pela crescente valorização da propriedade. *Ter* um bobo passa a ser sinônimo de status e ele se torna um objeto de apreço dos poderosos. Reclusos em palácios ou outras ricas propriedades, o bobo acabou tendo sua característica itinerante amenizada.

Essa tendência durará até a queda do Império Romano do Ocidente. O começo da Idade Média virá acompanhado da desestruturação das cidades e do poder central e deflagrará um período de intensa diáspora dos artistas. Isso se dará especialmente com os artistas cômicos vitimados pela forte influência no período da visão de mundo cristã, que então defenderá, a ferro e fogo, a relação entre pecado e riso. Separados de seus antigos provedores, os artistas passaram a depender do financiamento direto do público incidental para sobreviver, de forma que se torna uma necessidade de sobrevivência tanto itinerar – em busca de público e por fugir da perseguição cristã – quanto improvisar – em busca de agradar sempre a este público novo e heterogêneo, presente nas feiras, festas e aldeias onde os artistas se apresentavam, já que dele dependia seu sustento.

O forte direcionamento cristão nos eventos cotidianos das populações medievais produziu progressivamente a retirada das manifestações artísticas e simbologias pagãs do dia-a-dia das cidades e, paradoxalmente, concentrou-as em grandes festas onde se valorizava a confusão, a quebra da hierarquia, dos moralismos e das leis. Nessas festas, semelhantes aos carnavais da Era Moderna, o povo perambulava pelas ruas extasiado e embriagado, subvertendo a ordem instituída em busca do lúdico e da liberdade.

E, curiosamente, as festas e comemorações eram tão freqüentes que a Idade Média ficou conhecida como a era do apogeu de diversos tipos de bobos. Porém, pouco sabemos sobre os *jograis*, *truões*, *goliardos* e *bufões*, além de que eram perseguidos pela igreja e seus longos braços na sociedade medieval, o que

fazia com que estivessem sempre itinerando entre praças, festas, vilas, tavernas e reinos. Pouco sabemos sobre suas apresentações: se se faziam em palcos montados nestes locais – como os saltimbancos – ou se estavam em fluxo com os passantes, se mesclavam diversas artes ou se atinham a alguma em especial, se seus espetáculos eram voltados preferencialmente a alguma faixa etária ou gênero.

Se por um lado é certo que pouco *sabemos*, muito já se conjecturou sobre estas apresentações, especialmente as que se realizavam nas feiras. É deste período, por exemplo, a figura dos citados saltimbancos, que é como ficaram conhecidos os artistas que montavam palcos sobre bancos e apresentavam pequenos números de variedades nas feiras medievais. Apesar de seu nome fazer referência ao seu local de apresentação, acredita-se que se exibiam igualmente no solo, tanto de praças como de ruas.

Paralelamente, o teatro foi incorporado como instituição real e as poucas companhias subvencionadas pela monarquia passaram a se guiar pelos desejos e apreços de seus financiadores, o que levou suas representações a uma forma “estruturada e totalmente regulada de apresentação” (Camargo, p. 15).

Ainda segundo Camargo, temos que as primeiras referências históricas ao Teatro de Feira conhecidas são da Baixa Idade Média francesa e remontam às leis que buscavam coibi-lo. Em decorrência dos processos de evolução da capacidade de realização artística e do aumento de público vivenciados por alguns artistas de feira, observa-se o surgimento de diversas leis que proibiam, entre outras coisas, que estes utilizassem diálogos ou apresentassem peças de atos, reservando estas atividades aos teatros reais. Porém, longe de limitar sua atuação, estas leis motivavam que os espetáculos desenvolvessem outras especificidades como a utilização da pantomima, da paródia e das comédias musicais.

Naquele período os espaços destinados às apresentações destes artistas já estavam bem desenvolvidos. Em geral, realizavam-se em amplas

barracas que podiam dividir-se ainda em mais de um ambiente, estes adaptados às necessidades das apresentações da companhia (geralmente teatro de bonecos, números musicais e de variedades ou peças curtas) com palcos e platéias separados e cujo ingresso era previamente cobrado.

As companhias que se apresentavam nas feiras já tinham um elenco relativamente estável e costumavam ensaiar seu repertório com antecedência. No entanto, o que se observava é que este repertório era extremamente volátil, já que tinha de suprir uma platéia que era reincidente e exigente. Além de ter de agradar um público formado das mais diversas origens e classes sociais, os artistas ainda tinham de estar atentos à presença e ao gosto das autoridades policiais, aos olhos inquisidores da igreja e da monarquia, que asseguravam o cumprimento das leis a toda hora renovadas.

“A seus atores, era exigida uma prova de destreza, sendo a improvisação parte constante de seu método de interpretação. A restrição policial contribuía para estimular a velha tradição do saltimbanco que deveria recorrer em momentos difíceis, mudando a cena, saltando do diálogo improvisado e voltando aos números de entretenimento, dependendo do humor e da determinação das autoridades de plantão.” (idem, p. 28/29)

A improvisação estava então presente nessas ocasiões não apenas como um recurso artístico, mas de manutenção das atividades da companhia. Vamos encontrá-la também como recurso extremamente útil ao que acontecia na porta das barracas: responsável por angariar público ressaltando as qualidades de cada nova peça representada e divulgando as proezas da companhia a cada novo público ou porto de chegada, as *parades* se apropriaram das estratégias de improvisação dos saltimbancos e buscavam atizar a curiosidade dos passantes pelo que aconteceria no espetáculo a ser representado.

E qualquer estratégia que fosse frutífera para a conquista de novos *clientes* para o que era exibido nas barracas era apropriada e reinventada nas *parades*: pequenos números teatrais que remetessem à fábula a ser apresentada,

exibição de habilidades, números musicais, anúncios realizados ‘pelos personagens’... Os atores improvisavam constantemente, buscando nos passantes e nos demais estímulos do espaço físico motes para atrair a atenção do público e seduzi-lo.

A *parade* era tão importante para o sucesso da companhia de teatro de feira que algumas figuras que faziam sucesso eram mantidas por longo tempo à porta das barracas e constituíam uma atração à parte. Destas personagens a história trouxe até nós a figura do *Palliasse*:

“Inspirado do *Pagliaccio* da *Commedia dell’arte*, o *Palliasse* francês era um tipo de criado idiota, muito popular nas pequenas cenas realizadas nos tablados, que ficava na frente dos teatros de feiras atraindo o público para o espetáculo que acontecia lá dentro.” (Castro p.62)

Curiosamente a feira parece ser um território propício para o desenvolvimento dessa figura, calcada na improvisação e na comicidade, que pressionou o surgimento do que conhecemos hoje como palhaço. Seu nome não nos parece ser uma coincidência, com efeito Bolognesi nos fala de um personagem similar chamado *Clown*(!), oriundo do teatro de moralidade inglês da segunda metade do século XVI

“Inicialmente secundário, aos poucos ele foi se definindo como uma personagem importante e passou a ser “obrigatório” em todas as peças inglesas. Suas principais características eram ‘a gratuidade de suas intervenções e a liberdade de improvisação’ (Bourgy, 1999, p.19). O triunfo nos palcos proporcionou a emigração para o teatro das feiras ambulantes.” (62/63)

Assim como a figura do palhaço, a *parade* também não ficou restrita aos teatros de feira: prova de quão eficaz e importante era esta estratégia é que ela será apropriada posteriormente por outras manifestações artísticas, e dentre essas talvez as mais conhecidas sejam as paradas e cortejos circenses, através dos quais permanece viva até a atualidade.

Durante a Idade Média, as feiras francesas acabaram sendo um dos únicos lugares onde os artistas europeus paravam, mesmo que temporariamente, para se apresentar. Da Itália, por exemplo, o que se sabe é que boa parte do teatro que se fazia é o que deu origem a Commedia Dell'Arte, espetáculos esses que itineravam pelas feiras, cidades, vilas e povoados de toda a Europa longe dos olhos da igreja e dos poderosos que dela fossem devotos. Mesmo depois do fim da Baixa Idade Média, durante os séculos XVI e XVII a grande maioria dos grupos de artistas passou a transição para a Idade Moderna como trupes nômades.

A realidade das artes cênicas na Europa começou a mudar principalmente após o declínio do Antigo Regime, quando as leis de restrição de expressão gradualmente começaram a cair por todo o continente. Após a Revolução Francesa, intensificou-se o processo de migração iniciado na primeira metade do século XVIII, quando as principais barracas do teatro de feiras deram lugar a estruturas fixas de madeira, erguidas em locais permanentes.

Essa migração acompanhou o declínio das feiras, atingidas pela revolução comercial ocorrida em toda a Europa no decorrer do século XVIII, quando

“As transformações na esfera produtiva provocaram mudanças nas práticas culturais populares. As feiras perderam, gradativamente, sua importância, tendendo ao desaparecimento. Esse esvaziamento colocou no desemprego um grande número de artistas ambulantes, saltimbancos, saltadores, acrobatas, etc.” (Bolognesi p. 37-8)

Mas este desemprego não durará muito. Logo no início do século XIX, boa parte dos artistas das feiras já havia sido incorporada aos diversos movimentos teatrais que pululavam por toda a Europa: espetáculos de variedades, cabarés, vaudevilles, teatros de Boulevar, óperas cômicas, melodramas... e aos grupos eqüestres de origem militar que, após serem dispensados pelo fim dos conflitos que abalaram a Europa no século XVIII, começavam a fazer sucesso apresentando ao público principalmente habilidades acrobáticas e de doma.

Este encontro dos grupos eqüestres com os artistas de feira e os artistas ambulantes que voltavam a se apresentar aqui e ali pelos espaços públicos das grandes cidades constituirá a base do que chamamos *circo moderno*.

Diversas trupes circenses se formaram por toda a Europa a partir desse tipo de encontro, especialmente na Inglaterra e na França. Essas trupes dividiam-se entre aquelas que se fixavam nas grandes cidades – em geral em pavilhões construídos para este fim por Philip Astley e outros grandes empreendedores da época – e outras que preferiram o nomadismo e levaram os espetáculos a desembarcar anos depois no novo mundo americano e na Ásia.

Apesar de serem minoria, alguns artistas preferiram permanecer ganhando seu sustento nos espaços públicos das pequenas e grandes cidades européias. Ali viveram o *boom* das duas revoluções industriais e viram as levas de migração da população vinda do campo invadirem as cidades. Presenciaram então o rápido processo de urbanização que ocorreu a partir segunda metade do século XVIII impulsionando o crescimento desordenado das cidades. Foi então que as políticas governamentais se voltaram novamente contra a apresentação da sua arte nos espaços públicos. Com a justificativa de diminuir o uso caótico dos espaços urbanos, o poder instituído protagonizou uma série de ações coercitivas com o objetivo de normatizar e cercear o uso do espaço público.

Durante o fim do século XIX e todo o século XX observamos um movimento contínuo no qual as cidades européias buscaram livrar-se do seu passado medieval e abrir-se cada vez mais às exigências capitalistas. Esse processo não foi linear e tranqüilo, mas envolveu uma série de lutas armadas e revoluções que usaram o espaço público como seu principal palco de articulação e batalhas. Isso fará com que o espaço público passe a ser intensamente vigiado e regulamentado, e todas as possibilidades de agrupamento de pessoas sejam vistas como potencialmente perigosas. Aí passam a ser reprimidos, sem distinção.

Parte dos artistas oriundos deste cenário aportou no Brasil trazendo na mala suas experiências e habilidades espetaculares de palco e rua, para diversos

públicos e gostos. E aqui encontraram outros artistas que levavam a vida fazendo algo não muito diferente.

Sobre o Palhaço Itinerante no Brasil

Conforme nos lembra Castro, a história dos acontecimentos que pressionaram o surgimento do Palhaço Itinerante em nossas terras foi registrada desde os primórdios da história do Brasil *d.C.* (depois de Cabral).³⁷

Populares em Portugal, os cômicos *graciosos* – como eram chamados os atores que se valiam da comicidade física e verbal para provocar o riso de uma maneira similar ao que depois se denominou palhaço – se fizeram presentes nas Caravelas de Pedro Alvarez Cabral através da figura de Diogo Dias, responsável por, em um domingo de Páscoa, atravessar o rio e ir improvisar em meio aos índios, dançando com eles e fazendo saltos e acrobacias que acabaram por despertar-lhes simpatia pelo riso.

Apesar de ser proveniente de outra cultura – ou até mesmo por explorar o cômico dessa diferença – o *gracioso* Diogo Dias foi instantaneamente aceito pelos índios e acabou ficando tão famoso pela facilidade em cativá-los que foi designado por Cabral para fazer parte de diversas missões que buscavam promover o contato e a aproximação com os povos encontrados nesta terra.

Veio a época do Brasil Colônia e artistas que se apresentavam improvisando números cômicos nas ruas e espaços públicos da cidade existiram por todo o reinado. Esta figura era tão popular que se tornou comum a presença de *bandos de mascarados graciosos* na programação das freqüentes festas do Brasil Colônia, bandos estes formados não apenas por artistas, mas por outros

³⁷ Aponte-se que é muito provável que já existissem figuras correlatas dentre nossas tribos indígenas, basta lembrarmos da descrição que fizemos do hotxuá proveniente da cultura Kraó, que provavelmente já se fazia presente por aqui quando da chegada dos portugueses. Assim como esta figura foi descrita a pouco na bibliografia sobre palhaço é igualmente possível que diversas outras culturas indígenas contem desde tempos indefiníveis com a presença desta figura ou sua correspondente.

profissionais desejosos de brincar como histriões pelas ruas da cidade, em semelhança ao *kômos* grego ou aos carnavais da Idade Moderna.

Herdeiros desta tradição, muitos artistas cômicos do século XVIII já fixados em teatros e casas de espetáculos mantinham a rotina de improvisarem nos espaços públicos, especialmente durante as festas que de quando em quando levavam toda a cidade às ruas. Castro conta-nos, por exemplo, que consta nos documentos relativos às comemorações pela execução de Tiradentes um “pedido de licença para a realização de um espetáculo em praça pública e para a saída de um bando de histriões” (p. 88)

O século XVIII foi também o período durante o qual aportaram nessas terras os primeiros daqueles saltimbancos de que falávamos há pouco. Aqui, estes profissionais depararam com a falta de espaços físicos disponíveis para recebê-los. A opção era construir o próprio espaço ou valer-se dos espaços abertos. Fosse como fosse, estes artistas acabavam levados a se apresentarem em feiras e praças públicas das cidades, principalmente durante festejos, mas também fora deles.

Esses artistas, vindos de barco diretamente da Europa ou cumprindo temporadas iniciadas em outros países da América do Sul, traziam em sua bagagem procedimentos apreendidos nas diversas culturas das quais eram oriundos e de outras, com as quais tiveram a oportunidade de trocar em suas rotineiras itinerâncias, seja em busca de público, seja por fugir da igreja, da fome e das leis que cerceavam suas atividades. Dentre estas técnicas, é provável que estivessem as do *Palliasse* francês, do *Clown* inglês e outras que também se utilizavam da improvisação cômica em espaços públicos.

No início do século XIX foi a vez das grandes companhias circenses marcarem presença em território nacional. Atraídos pelas possibilidades de se beneficiarem das riquezas surgidas pelos ciclos do café e da borracha, grandes circos estrangeiros passaram colocar o Brasil em suas temporadas.

E os artistas brasileiros iam se beneficiando: observando, aprendendo, incorporando e trocando muito com as técnicas e estilos trazidos pelos novos artistas, principalmente europeus e ciganos, que por aqui passavam. E não só as novidades artísticas eram incorporadas às posteriores rotinas dos artistas nacionais, mas também muitos artistas por aqui foram ficando, constituindo famílias ou trazendo as suas e formando trupes que influenciaram a formação de um jeito brasileiro de se fazer circo.

Os artistas circenses foram se mesclando cada vez mais aos cultos e festas brasileiras e além dos palhaços, logo vemos trupes inteiras se apresentando nas ruas durante as comemorações públicas. Entre estas manifestações é notável sua participação nas Festas do Divino realizadas no Rio de Janeiro como nos relata Mello Morais Filho descrevendo a atuação num cortejo de uma trupe de um circo de cavalinhos:

“A cavalgada de um dos circos de cavalinhos preludiava, ao mesmo tempo que as folias, a Festa do Divino. Todas as manhãs, a partir das onze horas, a trupe exibia-se nas ruas, com seus cavalos de raça, seus artistas adestrados.” (Morais F., apud. Castro p. 95)

Nesta trupe não faltava também a figura do *gracioso*:

“Vestido de clown, de costas para o pescoço de uma égua baia, de pé e fazendo trejeitos, o gracioso palhaço arrastava atrás de si uma rachada de moleques, que, tumultuosos, batendo palmas compassadas, estabeleciam com ele extravagante diálogo e formavam coro.” (idem, ibidem)

Atente-se a semelhança da forma que o *gracioso palhaço* em questão produz comicidade, montando no cavalo de costas para a cabeça do animal, como aquela descrita anteriormente, protagonizada pela figura do *heyoca*. Descrição semelhante estará presente também em Duarte, em referência a um cortejo circense realizado em Minas Gerais no século XIX. Mais uma vez nos salta a idéia de uma similaridade de fluxos de comicidade.

As festas públicas, feiras e quermesses foram espaços fundamentais na construção de um jeito brasileiro de relacionar palhaços com as apresentações improvisadas nos espaços públicos. Nesse cenário, a despeito das tensões que já permeavam o seu fazer – principalmente com relação ao poder público, mas também com relação a igreja e outras instituições que lhes eram antipáticas –, os artistas iam usufruindo de relativa liberdade para aprimorar suas técnicas e habilidades. Já no início do século XIX, o Estado começou a se organizar no intuito de conhecer e fixar a sociedade brasileira, isso por que pelas novas diretrizes colocava-se no centro do debate nacional a necessidade de

“(…) enfatizar a imagem de uma Nação, de uma unidade nacional; então o objetivo principal da organização política passava a ser a manutenção da ordem.” (Silva, p. 37)

As investidas governamentais em nome da ‘lei’ e da ‘ordem’ terão, desde então, grande influência no desenvolvimento das apresentações e do modo de obtenção do sustento dos artistas brasileiros, principalmente aqueles que utilizavam o espaço público como local de apresentação de seus trabalhos.

Afinal, constatou-se que não estando presos a lugares, contratos ou padrões, os artistas não eram facilmente localizáveis nem era possível fiscalizar se os preceitos que defendiam estavam de acordo com os ideais de nacionalismo e bons costumes do Estado.

Os artistas que se apresentavam no espaço público passaram então a ser catalogados, fiscalizados e induzidos a se fixarem nos locais pré-determinados para esse fim. Isso facilitava que o Estado controlasse o que seria encenado e como isso seria feito de forma que os espetáculos passassem a contribuir a construção de uma suposta ‘identidade nacional’. E o teatro passasse a ser uma ‘escola de civilização’.

Duarte descreve com apuro como os artistas nômades passaram ser vistos no período:

“Num momento de movimentação intensa que busca o esquadramento da sociedade brasileira do século XIX, a presença dos artistas nômades instaura linhas de fuga, detona desejos, fragmenta identidades e oferece caminhos e possibilidades imprevisíveis e perigosas” (p. 101)

A exemplo do que aconteceu na Europa, os artistas nômades brasileiros também tiveram de recorrer a diversas estratégias para continuar fazendo sua arte e sobreviver convivendo com as novas diretrizes de uso do espaço público. Alguns recorreram aos espaços fechados, formando espetáculos de variedades e integrando os elencos dos Teatros de Revista, por exemplo. Outros saíram dos grandes centros onde o controle do Estado era maior e vieram fazer sua arte preferencialmente nas cidades de médio e pequeno porte pelo interior do Brasil.

Essa foi a opção de boa parte da arte circense. Com efeito, Bolognesi afirma em seu livro *Palhaços* que “o circo brasileiro encontrou no nomadismo o seu principal meio de sobrevivência” (p.48) isso se deveu principalmente a esta postura do poder público e a forma como os artistas passaram a ser (mal-) vistos pela sociedade que os cercava.

Se o circo estava sempre migrando, era necessário divulgá-lo em cada cidade, conquistando e seduzindo novos públicos. Somada esta necessidade à postura dos poderes políticos e de parte da sociedade de serem refratários ao seu modo de vida – o que os afastariam inicialmente de divulgar seus espetáculos nos principais meios de comunicação – e estavam criadas as condições para o desenvolvimento de uma específica forma de promoção dos espetáculos circenses, vinda em processo de vínculo e atualização de fluxos presentes também em boa parte das manifestações artísticas aqui anteriormente descritas.

O cortejo circense – chamado também de ‘cartaz’, ‘*parade*’, ‘passeata’ e ‘desfile de propaganda’ – se caracterizava pela exibição dos artistas do circo pelas ruas e demais espaços públicos da cidade, acompanhados muitas vezes de música e exibição de habilidades. Lamentavelmente, o já citado desapareço que os

artistas e as artes nômades recebiam de parte da sociedade e o fato de estarem longe dos grandes centros urbanos e da imprensa levará a que os cortejos sejam parcamente registrados.

Apenas alguns memorialistas que assistiam à passagem dos desfiles em frente a sua janela trazem até nós algumas informações. Sabe-se, por exemplo, que o palhaço era uma das figuras principais nesses desfiles e o mais aberto à improvisação e ao diálogo com o público, e que um bom *palhaço-cartaz* era fundamental para garantir um bom público na semana de estréia quando o ‘boca-a-boca’ relativo às proezas do espetáculo ainda não poderia fazer sua parte.³⁸

Infelizmente, pouco se sabe sobre quais as rotinas executadas especialmente durante estas incursões, apesar de que era muito provável que elas fossem minuciosamente trabalhadas já que eram responsáveis muitas vezes pelo sucesso ou fracasso de uma trupe em um novo porto de chegada, afinal, se o desfile da trupe não despertava suficiente empatia corria o risco de a trupe ficar sem público e a temporada podia não ‘engrenar’. Pouco encontrei também sobre quais os recursos destes artistas para atiçar a curiosidade do público e estabelecer um espaço de jogo e sedução que não se findava ali, mas que permitiam criar um vínculo forte o suficiente para levar o público à procura do espetáculo que se apresentaria sob a lona.

Mas se investigarmos um pouco do que chega até nós desta manifestação nos depararemos com algumas pequenas surpresas. Um registro interessante dos cortejos desta época e da importância do palhaço neles permanece impresso há mais de duzentos anos na mais famosa *chula de palhaço* que se tornou sinônimo de circo brasileiro. Difícil encontrar quem nunca ouviu os versos

“Ô raia o sol, suspende a lua

³⁸ Para uma relação de memorialistas que tratam deste tema, vide Duarte, (p. 35).

Olha o palhaço no meio da rua”.

Esta que provavelmente é a mais antiga referência do circo brasileiro que permanece popular em todas as regiões do país é de um palhaço de cortejo(!) que itinerava pelas ruas seduzindo ‘crianças de todas as idades’ para o espetáculo vindouro.

Cada região do país conserva um modo particular de cantar esta *chula*, que faz referência aos costumes e culturas da região e a história dos circos que passaram por ali. Mas olhemos o que nos diz ainda uma destas versões, colhidas por Castro

“Hoje tem espetáculo
- tem sim, senhor
É as oito da noite?
- é sim, senhor
(...)
Papai, mamãe venham ver titia
- tomando banho de água fria!
Papai, mamãe venham ver vovó
- tomando banho de água só!
Papai, mamãe venham ver Loló
- tomando vinho com pão de ló!
E a moça na janela?
Tem cara de panela
E a negra no portão?
Tem cara de carvão”
(106-7)

Essa *chula* revela um pouco a que vinham os cortejos circenses: chamar a atenção da cidade à chegada do circo, divulgar as apresentações vindouras e atizar a curiosidade do público sobre o que aconteceria sob a lona, utilizando-se sempre da comicidade e brincando com as pessoas e os acontecimentos dos espaços por onde passava.

Já sabemos que, pelo viés dos valores preconizados por significativa parcela daquela sociedade, as apresentações circenses acabariam sendo desprezadas por ‘não contribuírem a formação do bom cidadão’ e que também

seriam rechaçadas por não serem ‘civilizatórias’. Talvez isso tenha contribuído para que os artistas que buscaram a proteção da lona fosse e que essa se mantivesse como a mais presente fonte das artes que permaneciam mantendo os vínculos com o espaço público. Os cortejos estavam mais presentes no sudeste e sul do país, as apresentações de feira no norte e nordeste. E entre eles tinham função de destaque os palhaços:

“que percorriam todos os espaços públicos urbanos no final do século XIX até metade do XX, nas várias regiões do Brasil, em especial no sudeste e no sul.” (Silva, p. 43)

Eram as ruas também o espaço escolhido pelos artistas circenses para experimentar e aperfeiçoar os números que seriam apresentados à noite na lona ou para buscar recursos, quando a bilheteria não fosse suficiente ou uma tragédia levasse a perda total ou parcial dos seus circos.

Se as coisas já estavam difíceis no Brasil para os artistas de rua, elas se tornarão piores com a ascensão ao poder dos governos ditatoriais na América do Sul. Se antes as suas práticas apenas eram ‘não civilizatórias’, agora elas serão tachadas de ‘subversivas’ e os artistas de rua, por seu caráter geralmente franco e libertário, se tornarão inimigos do regime.

O retorno dos artistas ao espaço público se dará como uma explosão a partir da segunda metade da década de 1970. Aos desejos de retorno às ruas e praças dos artistas que anteriormente desenvolviam manifestações neste suporte somaram-se uma leva de muitos outros desejos que diziam respeito a reocupar os lugares comuns para ‘gritar’ (e dialogar) ‘as verdades’ de uma nova geração de artistas recém formados nas recentes escolas de circo, além de outros, autodidatas.

<:O)

Mas antes que passemos adiante, preciso corrigir ao menos em parte a lacuna que esse texto apresentou até agora ao manter-se atento à relação dos palhaços com os espaços públicos nas cidades em seu percurso prioritariamente urbano e de forte influência européia, deixando de lado a poderosa atuação dos palhaços de festas e folguedos populares, como a exemplo daquela Festa do Divino relatada alguns parágrafos acima.

Como se verá adiante, essa escolha foi pressionada pelo percurso deste ator-palhaço em sua tentativa de descrever os principais fluxos que pressionaram o que hoje vim a denominar *Palhaço Itinerante*. Por outro lado, já expus que acredito que muitos dos fluxos que desembocaram nesta pesquisa não podem ser mensurados e parece-me certo que, em diversos pontos, os palhaços de folgado atualizam fluxos aqui presentes.

Castro nos dá pistas do que afirmo acima, ao citar que, do palhaço incorporado aos folguedos e festas populares, de sua malícia e sua comicidade apoiada na palavra e na música, além de sua extrema habilidade de improvisação, surge parte das influências do que chamamos hoje de palhaço 'brasileiro'.

Para um parágrafo para tratar do uso do termo 'palhaço brasileiro' e correlatos: utilizo este termo com a certeza de que existe uma infinidade incomensurável de 'palhaços brasileiros', diferentes em si e entre si, e também de que as fronteiras nacionais não garantem diferenças de identidade, principalmente de artistas itinerantes; minha idéia aqui é tão somente apontar fluxos similares nas multiplicidades com as quais os 'palhaços brasileiros' geralmente se vinculam e, desta forma, apontar possibilidades de identidades compartilhadas.

Mateus, Biricos, Bastiões, o Velho do Pastoril e os palhaços dos Reisados são algumas das figuras que compõem o panteão de palhaços de folias e folguedos. Em comum estes brincantes têm a improvisação nos espaços públicos onde as festas acontecem como base de sua atuação. Nas representações que fazem parte das rotinas das festas onde os encontramos são

responsáveis ainda por fazer a ponte entre as histórias que se contam e o público-festeiro. Pela descrição de Castro.

“Exímios improvisadores, cantadores, safados, conquistadores, dançarinos cheios de requebros e de trejeitos, bons de pernadas e cabeçadas, de língua solta e sem freios, nossos cômicos de folguedo abusam dos duplos sentidos e sabem aproveitar o momento para brincar com a platéia.” (117)

Em busca do Palhaço Itinerante

Eu não nasci querendo ser palhaço, nem itinerante nem outro qualquer. Quis ser ninja, jogador de basquete, gerente de marketing, médico, jornalista, ator de novela, cômico de Commedia Dell’Arte.

Minha mãe conta que quando ela me levava para assistir peças em que apareciam palhaços era difícil me segurar para que eu não invadisse o palco. Quando eu fiz 6 anos ela pagou uma dupla de palhaços para animar minha festa e eles chegaram atrasados. Devo ter ido ao circo só duas vezes na minha infância. Assistia aos palhaços na TV e tenho até hoje os discos do Atchim e Espirro e do Bozo, mas minha vitrola quebrou faz tempo e eu não me lembro mais se eu gostava do que via. Quando cresci, palhaço para mim se tornou coisa de criança e *das outras* crianças, e ponto.

Quando entrei na Unicamp em 2000 para fazer o curso de graduação em Artes Cênicas trazia ainda o desejo de estudar a Commedia Dell’Arte. Era um desejo atualizado daquele que me fez querer ser médico um dia: o desejo de levar meu trabalho para qualquer público em qualquer lugar, independente de patrão ou outros suportes que não meus conhecimentos e habilidades. Para mim existiam só dois tipos de teatro, o realismo do palco italiano (que exercitava no teatro da

minha escola) e a liberdade da Commedia, da qual eu só tinha ouvido falar, e prometia que eu poderia me apresentar em qualquer lugar que desejasse.

Quando se entra no curso de graduação da Unicamp ouvimos imediatamente falar do Lume³⁹, um grupo de teatro formado por sete atores extremamente capazes e internacionalmente reconhecidos por seu trabalho – e dos quais muitas vezes quem não é de Campinas nunca ouviu falar(!) – e da necessidade de assistir-lhes, estudá-los, fazer curso, ser como eles. É um modelo em muitas coisas.

Naquela época o Lume fazia uma demonstração técnica de suas linhas de pesquisa para os alunos ingressantes das Artes Cênicas e eu compareci, sem ter visto nenhuma peça deles antes e sem ter a mínima idéia do que eu ia encontrar.

Durante a demonstração, eu deparava com coisas que nunca tinha visto e fiquei tão impressionado que hoje tenho lembranças de coisas que provavelmente nunca aconteceram: os atores se chacoalhavam na minha frente enquanto alguém explicava que aquilo era um método de treinamento. Depois o Ricardo Puccetti fazia uma demonstração de Dança Pessoal, durante a qual a minha impressão é de que ele ficava quase parado o tempo todo com os olhos arregalados, mas eu não conseguia tirar os olhos dele. Lembro-me também do Carlos Simioni projetando sua voz de algumas formas que era impossível acreditar que aquela voz vinha daquele corpo. Acho que houve mais algumas coisas, como uma demonstração de Mimesis Corpórea. Para finalizar a demonstração, o Renato Ferracini (meu orientador nesta pesquisa) e Puccetti (responsável pela vertente de trabalho de *clown* do Lume) saíram da sala e alguém anunciou que fariam uma apresentação de palhaço.

³⁹ O Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral da Unicamp é formado pelos atores Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ana Cristina Colla e Naomi Silman e realiza, desde 1984, pesquisas em busca de uma sistematização do ofício de ator, desenvolvendo 4 linhas de pesquisa "Treinamento Técnico para o Ator", "Mimesis Corpórea", "*Clown* e o sentido cômico do corpo" e "Dança Pessoal". A este respeito vide Burnier e Ferracini (2001 e 2006), presentes na bibliografia deste trabalho.

Devo ter imaginado que eles estavam lá fora se maquiando e botando roupas espalhafatosas, ou melhor, não devo ter imaginado nada, afinal, aquilo tudo já era tão inacreditavelmente novo para mim que eu aceitaria qualquer coisa que me dissessem que era palhaço. Minhas defesas de conhecimentos adquiridos (*em 17 anos de vida e 10 de teatro*, como eu gostava de me gabar) estavam completamente demolidas.

E eis que depois de alguns minutos eles entraram pela mesma porta, completamente pelados(!) e com um pequeno nariz vermelho de látex. Puccetti tinha na frente do sexo um extintor de incêndio e Ferracini uma lata de alumínio amassada que ele devia ter pegado no lixo do corredor. Não me lembro muito mais do que aconteceu no decorrer da apresentação, apenas alguns flashes dos dois se divertindo com o fato de estarem nus e do mostra-não-mostra do pênis. Era uma brincadeira genuína, algo infantil, não parecia ser feita para fazer rir, só que eu ria, e muito.

Presenciar essa demonstração foi perturbador para mim, fui para casa sem ter a idéia que eu ainda trabalharia muito com aquelas pessoas e tentaria vincular-me a muitos daqueles fluxos buscando diversos elementos para a minha pesquisa como ator.

Mas eu saí de lá com uma certeza: que eu precisava vê-los em cena, ver o que faziam com aquilo tudo em um espetáculo. Minha primeira oportunidade se deu com uma apresentação do *La Scarpetta*, solo de palhaço de Puccetti, apresentado em uma tarde no Lume. Éramos poucos na platéia, mas éramos muitos. Muitos estímulos para aquele palhaço que por volta de duas horas fez o que quis conosco arrancando-nos sempre boas risadas.

Puccetti termina esse solo em um número em que ele manda a platéia embora. Esse número é necessário porque geralmente, como naquele dia, ninguém quer se levantar da platéia. Durante esse número, que é extremamente cômico, Puccetti veio até mim agarrou meus cabelos (que eram compridos na época) e balançou minha cabeça me mandando embora. Pode parecer violento eu

contando agora e eu lembro que doeu, não foi ‘de mentirinha’, mas na hora eu gargalhava. Se me permitem um pouco de poesia, acho que naquele momento Ricardo passou para mim um pouco desse vício de ser palhaço.

Peça passada, fui para casa me sentindo muito estranho: por um lado meu orgulho algo ferido por conta da puxada de cabelos, por outro minha pessoa reconectada em um prazer do jogo, do lúdico, da ‘bobice’ que parecia estar meio ausente na minha vida de levar tudo demasiadamente a sério.

Quando eu falo que palhaço é um vício é porque desde então eu só quero assistir, estudar, conhecer, vivenciar ‘mais um pouquinho’ de palhaço, mas nunca me satisfaço. Sempre saio de cena querendo voltar, enfrentar um novo desafio ou viver mais um pouco da indescritível sensação de estar em comunhão com o público que se dá quando a gente o faz rir ou se enternecer. Acho que se um dia sair satisfeito de cena, paro de colocar o nariz vermelho e vou fazer outra coisa, por enquanto permaneço na busca pelo prazer da cena, pela risada e comoção alheia, por aquele território de jogo poético.

E essa busca se iniciou logo no ano de 2001 quando comecei a experienciar as técnicas pré-expressivas desenvolvidas pelo Lume e fiz o curso de “*Mimesis Corpórea*” ministrado por eles. Esta experiência, como outras que logo se seguiram, se mostrou especialmente aprazível além de me potencializar na realização de meus desejos como ator.

Ao mesmo tempo, eu me aproximei da atriz Liliane Küpper que também tinha interesse em pesquisar o universo do palhaço – já escrevi longamente sobre nosso percurso compartilhado no item 1.1. Antes de fazer qualquer curso na área de palhaço nós nos reuníamos semanalmente em alguma das salas de trabalho prático do Departamento de Arte Cênicas da Unicamp, colocávamos o nariz vermelho de plástico e fazíamos o que quer que nos desse vontade, sem direcionamentos, sem ‘certo’ ou ‘errado’; depois, íamos para casa pensando no que acabara de acontecer.

O primeiro curso de palhaço que fiz foi uma experiência que tive em 2002 com a “mestra” Adelvane Néia. Néia iniciou seus estudos como palhaça com o Lume Teatro de onde tirou diversos princípios das técnicas que utiliza. O Lume, por sua vez, desenvolveu sua linha de pesquisa “*Clown e o sentido cômico do corpo*” partir das experiências de um de seus fundadores, Luís Otávio Burnier, na Europa, principalmente sob a batuta de Jacques Lecoq⁴⁰.

Já falei de Lecoq no início deste texto, justificando minha posição por utilizar o termo palhaço ao invés de *clown* e voltarei a ele agora por outros motivos. A pesquisa de Lecoq, que foi uma das grandes responsáveis pela explosão de estudo de palhaço após a década de 1970, influenciou diretamente diversas pesquisas no ocidente. Dentre os palhaços com os quais trabalhei desde 2002, e que formam o panteão de parceiros que forneceram as bases para o vínculo com vários procedimentos que me levarão até o Palhaço Itinerante, estão diversos palhaços que beberam direta ou indiretamente dos estudos realizados na escola de Lecoq.

Em outras palavras, quando pensarmos nas experiências que tive de cursos de curta ou longa duração ministrados por Adelvane Néia, Ricardo Puceti, André Casaca e Ésio Magalhães, ou mesmo as múltiplas experiências vividas ao lado de Abel Saavedra e Lily Curcío, do grupo Seres de Luz Teatro, saibamos que são procedimentos de comicidade que tem entre sua multiplicidades fluxos potencializados a partir das experiências de Lecoq.

Desta forma, minha pesquisa dentro do universo do palhaço permanece vinculada a pesquisas pressionadas por fluxos comuns tanto a estes profissionais acima elencados como a outros que, se co-influenciando através do processo de atualização de fluxos de comicidade, formarão a multiplicidade e a identidade dos palhaços que se fazem hoje.

⁴⁰ Sobre Lecoq recomendo a leitura do livro de sua autoria presente na bibliografia deste trabalho.

Então, vamos entender melhor de que palhaço estou falando. E como os traços identitários presentes no palhaço de Lecoq pressionam e se atualizam nesta pesquisa:⁴¹

Os profissionais com quem trabalhei falam em uníssono: *palhaço não é um personagem, mas a valorização do ridículo do próprio ator*, essa opção remonta a Lecoq que em suas pesquisas detectou que o cômico surgia não quando seus alunos buscavam ser engraçados, mas quando aceitavam o próprio ridículo diante do público e se divertiam com ele. Este divertir *com* o público será buscado através do contato direto e imediato, de forma que, segundo Lecoq “Non si fa il clown *davanti* a un pubblico, si recita *con lui*” (170, grifo do autor).

Fácil de falar, mas difícil de realizar. Diversas pesquisas vieram a corroborar a idéia de que a concretização deste espaço de troca necessita que o ator produza em si um *estado* de troca, de abertura para ser afetado, de disponibilidade de jogo, um *estado de palhaço*. Longe de ser algo fixo que se chega e então ali se está para sempre, o *estado de palhaço* se configura na criação permanente do corpo como território de atualização dos fluxos de comicidade a que o ator-palhaço se vincula num processo de abertura à dupla afetação (afetar e ser afetado) com o público, o espaço e seus elementos e os outros palhaços.

No entanto, apesar de se tratar de uma abertura à dupla afetação não significa que o ator esteja o tempo todo agindo e reagindo em ações amplas no espaço. Mesmo quando nada aparentemente acontece ele permanece em jogo, agindo e reagindo com o todo a sua volta. Nesse sentido, Gilberto Icle levanta em suas pesquisas a possibilidade de que este *estado* relacione-se diretamente a micro-ações *infra-perceptíveis*

“microações que, embora não sendo perceptíveis ao observador, existem no corpo do ator, ocasionando um fluxo

⁴¹ Além de Lecoq, dois grandes palhaços serão importantes como potencializadores de fluxos que pressionam as atualizações de comicidade que descrevo neste trabalho: Chacovachi e Leris Colombaioni, com quem tive a oportunidade de trabalhar em cursos de curta duração e sobre os quais tecerei algumas palavras mais adiante.

de energia que altera a presença cotidiana e resulta numa alteração da percepção que o espectador tem do ator.” (17)

Na configuração do *estado de palhaço* o ator-palhaço que opta por esta vertente que agora descrevo é estimulado a se vincular e atualizar fluxos de ações e micro-ações que valorizem o ridículo que lhe é natural tanto em relação as suas características corporais, quanto em relação a sua forma de se relacionar com o meio. O vínculo e a potencialização do ridículo do ator é um dos primeiros procedimentos de encontro da comicidade desta técnica e servirá de base para o que se denominará *lógica do palhaço*.

Se o *estado* diz respeito mais ao ‘fora’, ao estado de abertura à afetação com o externo, a *lógica* se relacionará mais ao ‘dentro’, à forma que o ridículo do ator constrói potências de interação com o espaço. Porém, não caímos na armadilha de que um está apenas ‘fora’ e o outro ‘dentro’, é apenas neste espaço que ampliam sua potência. Na mesma medida em que o *estado* constrói e reconstrói ‘dentro’, o que troca com o fora, a *lógica* constrói e reconstrói ‘fora’ a demanda da potência de ‘dentro’. Os dois estão nessa fronteira e só existem em decorrência dela.

Por estar permanentemente aberto e potencializando seu estado de dupla afetação às ações e micro-ações no espaço, o palhaço acaba sendo a exacerbação do tempo presente. Relaciona-se com o espaço do *agora* e, por isso, não lhe importa o ‘a priori’ de um objeto ou ‘a idéia que se faz’ sobre ele, mas sim o que é um objeto *agora*. *Agora* permanentemente atualizado a cada novo *agora*, a cada momento que o objeto revela algo ao palhaço e propõe uma nova forma de interação. A forma como o espaço, os objetos e o outro lhe afetam no tempo presente os redimensiona permitindo que qualquer forma de interação seja possível. É como olhar a vida sempre com *olhos de primeira vez* e encantar-se com a possibilidade de ter sempre coisas novas onde os olhos acostumados vêem apenas velhas coisas.

Se seu tempo é o presente e não há passado que crie hierarquia em suas preocupações, o palhaço se coloca inteiro para resolver todos os problemas que encontra – e como encontra! Já que ‘não tem nada mais importante para fazer’ pode empenhar-se nos pequenos problemas que em geral evitamos olhar no dia a dia, na verdade já está empenhado, seu tempo presente não admite lacunas, sua percepção é empenho, seu impulso é ação. Essa disposição geralmente gera um emprego desmedido de força, que gera um atabalhoamento e mais problemas num moto contínuo que lembra uma máquina de produzir problemas. Com efeito, o exagero de energia para uma ação trivial é para Freud um dos elementos base da comicidade.⁴²

E se ele se empenha totalmente na resolução dos seus problemas, (re)cria esta intensidade na felicidade e no fiasco de tê-los ou não solucionado. Se o tempo do palhaço é o presente, seu território é o corpo. Seus sonhos, desejos, temores e felicidades existem na medida em que ali se materializam: quando seu corpo vincula-se a uma potência de felicidade, torna-se felicidade, territorializa este espaço no corpo. Se tiver uma carência – ânsia de amor, comida, sexo, vida ou liberdade – ‘é’ este vazio e é em si que constrói sua salvação: sua demanda se faz carne.

Seu processo de relação com o espaço passará necessariamente pelo território do corpo, o corpo é a ponte e o que caminha para o outro. Assim qualquer elemento que lhe apresente provocará um processo de *reterritorialização*: o palhaço avizinha-se ao seu objeto e o *desterritorializa* do espaço externo, (re)criando-o, *territorializando-o* muscularmente ao nível das micro-ações e micro-tensões, se vincula ao potencial de atualização do objeto e só então este passa a existir para ele.

Incorporado o objeto, o palhaço o *reterritorializa* afetando e sendo afetado por ele, em uma ação que admite infinitas possibilidades que não

⁴² Sobre a relação entre as teorias de Freud e a comicidade, recomendo a leitura de Regino.

respeitam nem lógicas externamente impostas nem relações estruturadas de poder ou dinâmicas de uso, seu universo é do jogo de afetos.

<:O)

Mas esta pesquisa fala de palhaços em espaço público e se tratarmos da comicidade realizada hoje neste suporte temos de dar crédito ao empenho de um outro palhaço, este argentino, de nome Chacovachi⁴³.

Chacovachi é como ficou conhecido Fernando Daniel Cavarozzi, um artista formado quase que exclusivamente pelos erros e acertos do que fazia nas ruas enquanto testava e modificava seus números à vista e através das risadas (ou da ausência destas) e das contribuições financeiras do público. Atua nas ruas desde 1983 e até o começo dos anos 90 nunca havia visto outro palhaço atuando em espaços públicos.

Isto fez com que potencializasse vínculos com fluxos de multiplicidades que inscreviam uma relação e atuação de comicidade em um suporte que se diferencia dos palhaços elencados até agora. Enquanto este fez sua trajetória artística exclusivamente nas praças e a partir delas, outros, como Puccetti e Casaca, utilizaram o espaço público de forma diferenciada, como um instrumento de vínculo a fluxos que o potencializassem em seus trabalhos artísticos, voltados a apresentação em edifícios teatrais.

Com efeito, tais características levam a que descreva um palhaço como

“um ser livre, exagerado e com a única intenção de fazer rir, divertir, assombrar, emocionar, provocar, dentro de um âmbito festivo e com um código comum com as pessoas –

⁴³ Sobre Fernando Daniel Cavarozzi, o palhaço Chacovachi, recomendo a leitura de Grandoni, Libar e Kasper presentes na bibliografia deste trabalho.

porque tem que haver um código com as pessoas para se poder jogar” (in CHUTEIRA p.10)

‘Assombração’, ‘provocação’ e ‘jogo’ são três características dessa pesquisa que virão pressionadas pelas experiências de Chacovachi. Com efeito, elas não propõem diferentes fluxos daqueles que elencamos até agora apenas formam aqui outra multiplicidade onde os fluxos se apresentam mais ou menos potencializadas, vejamos:

Já falei dos estados de dupla afetação que o palhaço estabelece com os elementos do espaço, o público e ou outros palhaços. A potencialização do processo de dupla afetação deste espaço dará origem a um consciente território de jogo. Território que esteve sempre lá. O jogo é característica fundamental do fazer *com* que falava através das palavras de Lecoq e é o que sustenta tanto o *estado* quanto a *lógica* do palhaço.

O espaço público é um espaço profícuo ao jogo, pois preserva o público em um território onde naturalmente é propositor, de forma que este pode ser co-protagonista juntamente ao palhaço, ao contrário do palco italiano que muitas vezes amortiza o espectador, reduzindo sua potência de jogo. A ‘provocação’ é o convite e o ‘jogo’ sua concretização.

Sobre ‘assombração’, pode-se vinculá-la a idéia do corpo do palhaço como território de concretização de seus sonhos e desejos, um universo cujas possibilidades não se limitam aos detalhes do que é ‘possível’ ou ‘adequado’. Na rua, o palhaço tem suas possibilidades de concretização do universo de suas idiossincrasias realmente potencializado até o que poderíamos chamar de ‘assombroso’. Afinal, o público tem diversas oportunidades de ver o palco teatral poeticamente transfigurado em outros locais, vê-se isso com regularidade nas grandes produções, mas não espera isso do espaço público, que é um espaço de uma dinâmica de uso pré-determinada e em geral mono-utilitária (com uma única utilidade já pré-definida). Jogar com esta imprevisibilidade cria a possibilidade de construção pelo palhaço de especial poesia e impacto.

Nesta pesquisa detectei três formas de atualização deste fluxo potencializado:

- Através da realização de ações que seriam tidas como ‘inadequadas’ à rua, justificando a alteração da dinâmica de usos desta pela necessidade da lógica do palhaço; ou seja, ressignificando o espaço público pela reterritorialização deste espaço no corpo do palhaço em outra dinâmica de usos (por exemplo, quando Chacovachi troca de roupa no meio da rua para se preparar para o espetáculo);
- A segunda possibilidade diz respeito ao que Carmeli chamará de *impossibilidade do impossível*:

“Os artistas do circo não executam de fato números impossíveis no picadeiro, mas antes mostram o impossível, isto é, fazem ver a impossibilidade do impossível. Assim, os artistas ambulantes fornecem, periodicamente, aos cidadãos uma oportunidade de confrontar as bases e os limites da ordem estabelecida e de refletir sobre os limites de sua personalidade”. (45-46)

Os palhaços de rua não fogem desta função de “mostrar a impossibilidade do impossível”, porém, seu recurso, além das habilidades físicas (em geral comicamente executadas), também faz referência a uma ‘magia da convenção’, a um ‘pacto poético’. Neste, se instaura outra dinâmica de usos do espaço público pela transposição de um espaço poético a um espaço objetivo. Como exemplo, cito uma de minhas intervenções em que reuni em torno de mim grande público anunciando que eu voaria em um tapete que anteriormente havia achado no lixo nas proximidades. Como o tapete “se recusava a pegar”, julguei que “estava com a bateria arreada” e chamei alguns “homens fortes” para me ajudar a “dar a partida”. Pedi também que as crianças ajudassem falando algumas palavras mágicas que lhes ensinei. Sentei no centro do tapete e solicitei que as crianças fizessem sua parte. Após ouvir as crianças,

imediatamente o tapete “começou a voar”, levado pelos homens que, não por minha sugestão direta, mas por um acordo não-verbal compartilhado, ergueram o tapete e saíram me carregando pela praça.

- Talvez mais potente instrumento de assombro diga respeito ainda a uma terceira categoria: ao vínculo que o palhaço pode fazer, dentro do território de jogo poético, com as demandas de (re)apropriação do espaço público. Falarei mais sobre isso adiante (especialmente item 2.3 – O Espaço Público), mas aqui se preserve a imagem dos espaços destituídos da dinâmica de usos público (espaços como postos da polícia, por exemplo) e que podem ser reterritorializados através da atuação do palhaço. Nas palavras de Chacovachi:

“Pero admira esto del atrevimiento que tienen que tener los payasos para meterse en ciertos lugares em los que la gente normal no se mete” (In. Grandoni p. 49)

<:O)

Dentre os palhaços que pressionaram este trabalho existem também alguns que atualizam uma multiplicidade de fluxos relacionados à atuação do palhaço de lona, especialmente a família Colombaioni⁴⁴. Nani, de quem já teci alguns comentários no item 1.1, trabalhou dirigindo espetáculos de palhaço de Ricardo Puccetti (Lume Teatro), Abel Saavedra e Lily Curcio (Seres de Luz Teatro). Quanto a mim, tive a oportunidade de trabalhar em duas ocasiões com seu filho, Leris Colombaioni.

⁴⁴ Além das informações adicionais que estão descritas no item 1.1 sobre a família Colombaioni, recomendo a leitura de Kasper, Libar, Castro e da Revista Anjos do Picadeiro n.5.

Mais uma vez identifico nesta tradição vínculos a fluxos que compõe uma multiplicidade específica, mas que guarda similaridades com as já descritas. Isto não é de todo surpreendente já que são essas similaridades que fazem com que todos sejam chamados de palhaços, apenas chamo a atenção a isso, pois, acredito que este dado mereça reflexão, pela diferença das histórias e tradições destes palhaços.

No âmbito desta pesquisa, os Colombaioni vêm pressionar outro aspecto fundamental do Palhaço Itinerante, a inadequação. A necessidade de que o palhaço tenha de permanentemente modificar o espaço, seus elementos e sua dinâmica de usos para que se adéqüe ao universo de suas aspirações demonstra, como rebarba, que o espaço e seus elementos são, por princípio, inadequados ao palhaço.

A família Colombaioni sistematizou uma série de *cascatas* (quedas), trombadas e tropeços que potencializam o vínculo com este fluxo de inadequação e ressaltam sua comicidade. Esses princípios se atualizaram diversas vezes em minhas intervenções.

<:O)

Peço licença ainda para terminar este trecho, onde busquei elencar os principais fluxos que pressionaram esta pesquisa, com uma longa citação onde Raquel Sokolowicz descreve como vê o palhaço. Sua descrição se encaixa muito na técnica manifesta nessa pesquisa, e dada sua poesia, resolvi transcrevê-la em grande parte:

“(...)el clown es su transparencia, su desnudez, su disponibilidad, su ingenuidad, y su capacidad de sorpresa. La expresión de la propia vulnerabilidad ante los ojos del otro. Y la emergencia, sin cuidados ni previsiones, de una lógica,

una moral y una cosmovisión únicas, personalísimas e intransferibles.

La ingenuidad y la sorpresa implican un trabajo: cómo decir, mirar, pensar como si fuese la primera vez. Cómo nombrar la palabra puerta, millones de veces nombrada, vaciándola de su sentido y dándole otro. De qué manera “desautomatizar” una estructura de pensamiento, un modo de estar en mundo y comprender que la puerta puede significar otra cosa. Entonces el trabajo es también un profundo trabajo sobre el sentido.

(...)

La mirada – obsesión personal – es un acto fisiológico, un fenómeno que puede analizarse físicamente, pero también es la expresión de un modo de ver y de pensar, a uno mismo, al otro, al mundo. La mirada es ideológica. La mirada es visión del mundo y es conciencia de la alteridad.

La risa es entonces una presencia, pero de ningún modo como efecto buscado sino como evidencia de una relación – con uno mismo y con el otro, con el espacio, con un objeto, con un texto, con todo lo otro que está fuera de mí – y de la aparición de un mundo que se muestra trastocado, ridículo, distorcionado.” (In Grandoni, 33)

<:O)

Antes de irmos adiante, uma nota:

Muito se fala da necessidade do nariz vermelho ao palhaço. Eu o utilizo e gostaria de levantar uma hipótese sobre a que fluxo ele me conecta. Para mim, ele ainda se faz presente no universo do palhaço por uma ação metafórica.

Tento fazer-me claro: a metáfora é uma das bases da poesia literária, sendo um recurso que pretende tocar a sensibilidade do leitor pela busca de um distanciamento que revele mais profundamente o objeto da poesia. Dando palavras outras ao amor, por exemplo, amplia-se seu sentido, toca-lhe o inexprimível. Distancia-se para se aproximar. Se pensarmos que o palhaço apresenta-se no homem-ator entregue ao que tem de mais ridículo, falível, singular, inadequado, ou seja, ao que tem de mais humano! Se pensarmos que o

palhaço não quer falar de nada mais a não ser do próprio homem e de suas fomes, de comida, de sexo, de amor e de sua ânsia de continuar vivo em pleno exercício de sua felicidade e liberdade, chegaremos à conclusão que o palhaço pretende retratar o próprio homem. Nesse intento, o nariz vermelho é sua metáfora, é recurso que afasta a imagem do palhaço da do homem comum e, assim, busca falar mais profundamente sobre ele, tocar-lhe o inexprimível.

<:O)

Estes são, dos palhaços que conheci, alguns dos fluxos de comicidade aos quais tenho buscado me vincular e que acabaram compondo uma multiplicidade com meu sonho de infância, aquele de percorrer caminhos estabelecendo um espaço de troca direta com o outro, sem a necessidade de quaisquer intermediários.

E foi no exercício desta busca que realizei minha Iniciação Científica “*A construção do clown e seu papel terapêutico...*”, já descrita mais pormenorizadamente nos itens 1.1 e 1.4. E é pela mesma busca que agora realizo esta pesquisa e que já pede ‘um pouquinho mais de palhaço’ apresentando forte demanda às pesquisas que virão.

Encontro com o Palhaço Itinerante

Mas, se o trabalho não é inédito, estou afirmando também que a singularidade de fluxos que atualizam o que denomino Palhaço Itinerante já esteve presentes e estão sendo atualizados hoje por artistas da comicidade que se vinculam a seus fluxos.

Dos artistas elencados, os palhaços *de rua* em geral não trabalham de forma itinerante, os itinerantes o fazem visando promover outros meios (levar público ao espetáculo da lona ou da tenda ou ainda potencializar fluxos para o seu espetáculo de sala), os itinerantes que atuam em espaços públicos realizavam números longos nas festas populares e os foliões não pretendem uma interação artística. Então onde estão os palhaços que atualizam e potencializam esta singularidade de fluxos que denomino *Palhaço Itinerante* como objetivo central de suas intervenções artísticas?

Passei os dois anos dessa pesquisa esperando encontrar esses artistas, e buscando-os seja pessoalmente, seja através de vídeos ou bibliografia, mas sem sucesso. Consultei artistas parceiros e especialistas na área de circo (Ermínia Silva e Narciso Telles/RJ) e em geral todos já ouviram falar de artistas que fazem este trabalho ou mesmo já os viram nas ruas da Espanha e Argentina principalmente, mas seus nomes são desconhecidos e suas histórias ignoradas.

Dentre os trabalhos artísticos que assisti ao longo desta pesquisa, alguns se avizinhavam ao que buscava encontrar: cito o cortejo cômico-musical realizado pelo grupo Lume no espetáculo *Parada de Rua* que, principalmente na figura de Puccetti, interage com elementos do espaço público e tem momentos de grande abertura a improvisação, mas suas figuras estão distantes do palhaço como abordado no âmbito desta pesquisa; também presenciei grande interação cômica com o espaço público nas intervenções urbanas do grupo francês de atores malabaristas Les Apostrophés, mas eles também me parecem longe dos fluxos identitários da figura do palhaço e pouco se utilizam de improvisação; o início e final do espetáculo de palhaço para espaços públicos *A-la-pi-pe-tuá!* do grupo Seres de Luz Teatro reproduz o movimento de migração de uma dupla de artistas circenses e às vezes confere alguns momentos brilhantes de improvisação de palhaços, mas eles, em geral, relacionam-se apenas com o público, ignorando os demais elementos do espaço, e atualizam o cortejo circense, remetendo ao espetáculo, que fazem em local fixo.

Ainda poderia apontar os cortejos realizados com os artistas participantes de encontros de palhaço como o Anjos do Picadeiro⁴⁵ (realizado pelo Teatro de Anônimo, RJ), mas seus objetivos não são artísticos, estão por um lado focados no conagraçamento entre os artistas e destes com a cidade que os recebem e, por outro, na divulgação da mostra para a comunidade.

Já os cortejos de divulgação das trupes de circo, pelo que pude saber, foram muitas vezes substituídos por carros de som e anúncios diversos na imprensa, a depender do tamanho do circo, suas possibilidades econômicas e a receptividade da cidade à sua chegada. Se os cortejos ainda ocorrem, infelizmente ainda não nos encontramos e sua ocorrência também não é registrada na bibliografia consultada⁴⁶. A não ser que exista uma lacuna nesta pesquisa, cremos que existe uma carência de pesquisas focadas a este respeito.

Hoje, muitos dos “palhaços” que encontramos pelas ruas e praças da cidade são entregadores de panfleto, divulgadores de promoção, vendedores ou pedintes buscando identificarem-se mais a imagem externa do palhaço, para chamar atenção ou persuadir seus clientes, do que a sua arte.

Encontrei palhaços itinerando no espaço público com pretensões artísticas apenas nas chamadas *saídas de palhaço*, uma das estratégias usadas geralmente para que atores iniciantes no universo do palhaço fomentem traços do que virá a ser a lógica de seu palhaço, principalmente a partir da revelação do ridículo, descoberto através dos olhares que troca com as pessoas que encontra.

Claro que não estou falando que é fácil fazer arte no espaço público hoje, especialmente o urbano. Muitas políticas de *normatização* e *ordenação* do espaço público ainda emperram a pública utilização deste espaço, principalmente pelos artistas, que acabam enquadrados nas mesmas dinâmicas de licenças e taxas de outros comércios e eventos.

⁴⁵ Sobre o encontro Anjos do Picadeiro recomendo a leitura das revistas produzidas pelo encontro, e editadas pelo grupo Teatro de Anônimo, RJ.

⁴⁶ É bem verdade que o registro dos cortejos circenses não era o foco desta pesquisa. Durante sua realização, apenas fiquei atento à sua ocorrência como uma interessante possibilidade de encontro para troca de experiências.

Mas, como nos mostra as histórias dos palhaços aqui relatadas, sempre existiram e, arrisco dizer, por muito tempo ainda existirão artistas que encontram meios e caminhos de levar sua arte aos espaços públicos. Esperemos que estes registros ainda se façam, para que esses artistas sejam conhecidos, lembrados e tenham sua arte e tradições reconhecidas e respeitadas. Se a lacuna bibliográfica e videográfica é grande – boa parte das omissões desta breve genealogia a ela se deve –, a demanda pelo seu preenchimento também o é.

2.2 O Jogo

“O teatro é real. É real enquanto jogo.”

Augusto Boal

(ao ser indagado sobre a relação entre o teatro e a realidade,
anotação realizada em palestra proferida em Campinas, s.d.)

O Jogo

Já há muito que o conceito de jogo tem sido perscrutado por pensadores ocidentais. Talvez as grandes discussões modernas sobre o tema tenham se condensado primeiramente em Huizinga no livro *Homo Ludens*, publicado em 1938. Desde então, diversos pensadores das mais diferentes áreas como filosofia, matemática, sociologia, educação física, política e biologia têm protagonizado reflexões que atualizam o que se convencionou chamar de *teoria dos jogos*.

Quando pensamos em jogos hoje, geralmente vem a imagem do jogo lúdico infantil ou então dos esportes realizados entre equipes. Esses pensadores extrapolam essa idéia relacionando o universo do jogo às relações humanas micro e macro-estruturadas, às relações matemáticas e biológicas. Se retomarmos aqui as reflexões do item 2.1 onde considerei que as relações de dupla afetação constroem um território de jogo, veremos como este pode ser um conceito amplo. Partindo desse ponto de vista poderíamos ampliar o conceito de jogo a idéia de que ele se referiria a esse universo de possibilidades e múltiplas afetações que existe entre o caos e a ordem e que cada ciência estuda de uma forma específica.

Mas nos interessa nesse momento as relações de jogo que os homens estabelecem entre si e com o meio em que vivem e, especificamente, aquelas envolvidas na concretização de acontecimentos artísticos. Recorrerei então, inicialmente, a um destes pensadores, o sociólogo e antropólogo francês Roger

Caillois, que publicou em 1958 o livro “Os Jogos e os Homens – A máscara e a vertigem.”

Em linhas gerais, Caillois define o jogo como uma atividade *livre* (o jogador o é por escolha pessoal de vivência lúdica), *delimitada* (tempo-espacialmente), *incerta* (quanto ao seu desenvolvimento e desenlace), *improdutiva* (não gera riquezas ou produtos), *regulamentada* (obedece a regras específicas) e *fictícia* (instaura uma realidade outra, conscientemente fictícia), sendo que as duas últimas *qualidades* tenderiam a se excluir mutuamente.

Na linha das reflexões que manifestei até agora, entendo que Caillois identifica não características estanques, mas fluxos identitários dos jogos: o que caracterizaria um *jogo* como *jogo*, independentemente de que *jogo* seja esse. Desta forma, a cada jogo e, mais especificamente a cada *jogada* (a cada vez que um jogo é atualizado em sua execução) os fluxos se atualizariam de forma diversa, sendo potencializados e pressionados pelos diversos fatores tempo-espaciais e pelos jogadores envolvidos em sua atualização.

Exemplifico para fazer-me claro: peguemos um dos fluxos identitários que Caillois aponta, a delimitação temporal. Cada *jogo em geral* (‘o’ futebol, ‘o’ ping-pong, ‘o’ pega-pega...) tende a potencializá-lo de uma certa forma. Ater-me-ei aos esportes mais conhecidos. Desta forma o basquete profissional tende a ter esse fluxo extremamente potencializado (em geral, uma sirene ligada a um cronômetro determina o tempo de jogo) enquanto no futebol de campo profissional este fluxo é menos potencializado, estando a cargo do juiz a escolha do momento exato em que o fim do jogo se dará. Se pensarmos ainda nas atuais regras do vôlei e do tênis profissionais, encontraremos que este fluxo é bem menos potente, já que o tempo é definido pelo placar, estando a cargo, portanto, dos jogadores e de suas interações.

Esses exemplos traçam parâmetros para o *jogo em geral*. Se pegarmos *as jogadas* veremos que isso se dá ainda mais intensamente. Para delimitarmos nosso campo me aterei ao futebol. O esporte profissional já apresenta, a depender

das regras, algumas opções de diferenciação do fluxo temporal além da escolha do juiz (já elencada), como quando admitem a possibilidade de que, quando o jogo termine com igualdade no placar, os times voltem para tempos complementares que se delimitem ou não pelo acontecimento de um gol. Porém, é só sairmos do esporte profissional para vermos quão ampla podem ser as possibilidades de atualização do fluxo de delimitação temporal. Assim, um jogo entre amadores pode aproveitar as regras dos profissionais ou mesmo criar regras específicas que costumam valer para todos os jogos dentro de um campeonato; enquanto uma brincadeira entre amigos pode admitir as regras localmente, estipulando qualquer tempo previamente e ficando a cargo de um juiz ou cronômetro, assim como o tempo de jogo pode ficar a cargo do placar, do cansaço dos jogadores ou de fatores externos como a diminuição da luminosidade, mau tempo, ou quando ‘a mãe’ de algum dos jogadores decidir que ‘está na hora de parar’; assim como pode ser interrompido e retomado quantas vezes os jogadores julgarem aprazível. Além disso, pode ser qualquer combinação destes fatores: situações como ‘o jogo ia durar mais, mas começou a chover e a gente decidiu parar’ são mais do que comuns.

Acredito que quem durante a infância já ‘jogou bola na rua’, saiba bem do que estou falando. Cada um destes fluxos são atualizados a cada momento que se joga, a cada *jogada*, sendo mais ou menos pressionados de acordo com as relações de afetação que se estabeleçam tempo-espacialmente e entre os seus jogadores. E essas relações criam infinitas variabilidades sensíveis macroestruturalmente. Por isso cada jogo nunca é igual a outro.⁴⁷ Assim é com todos os jogos e a todo o momento.

Mas voltemos a Caillois e vejamos no que as idéias que manifesta podem auxiliar a entendermos o que diferenciariam os jogos entre si. A partir

⁴⁷ Seguindo o pensamento Deleuzeano, também entendo que *a única coisa que se repete é a diferença*. O motivo de aqui apontar apenas alterações macroestruturais, macroperceptíveis (em diferenciação às microestruturadas, que são infraperceptíveis) é apenas para que possamos nos aprofundar no conhecimento a respeito do território dos jogos esportivos, geralmente classificados pelas variações macroperceptíveis como resultados de placar, quantidade de faltas e outras alterações numericamente aferíveis.

daqueles pressupostos, classifica os jogos dividindo-os em quatro categorias fundamentais: os jogos de competição e destreza (que ele denomina *Agôn*), sorte ou acaso (*Alea*), simulacro (*Mimicry*) e vertigem (*Ilinx*).

Esta classificação nos aproxima da diferenciação dos jogos entre si, elencando fluxos diferenciadores de suas categorias identitárias que fissuram o 'bloco' gerado por aqueles fluxos anteriormente apontados (aqueles que diferenciariam uma situação de jogo de uma que não o é). Ainda não chegamos a cada *jogo em geral*, e não estamos nem perto da singularidade de cada *jogada*, mas é certo que estas categorias auxiliam muito na compreensão maior dos fluxos identitários que diferenciarão um *jogo em geral* de outro.

Uma das bases de diferenciação dos jogos por Caillois está desta forma apontada, e pode ser representada como um dos eixos de um gráfico bidimensional (voltarei ao outro mais adiante) onde o que chamamos de *jogos em geral* serão pontos que necessariamente se liguem diretamente a uma dessas categorias, ou a algum ponto entre duas destas categorias.⁴⁸

Estas categorias se refeririam aos 'valores' deste eixo, e não serão apontadas subdivisões por Caillois, pelo menos não na bibliografia que pude localizar. Suas considerações posteriores serão no sentido de descrever as categorias acima apontadas. Voltaremos a elas dentro em pouco.

Antes, porém, gostaria de problematizar a idéia de classificação dos jogos. Toda classificação em categorias é, a princípio, simplificadora ou *artificial* como prefere Anatol Rosenfeld no seu livro *O Teatro Épico*; neste livro, Rosenfeld parte suas reflexões da diferenciação dos gêneros literários. Dita nos termos deste trabalho, Rosenfeld destaca que a classificação em categorias tende à

⁴⁸ Callois aponta aqui duas exceções: considera que não haveria jogos que envolvessem simultaneamente nem as categorias de competição e vertigem nem as de sorte e simulacro. Estas exceções são amplamente contestáveis, jogos como o RPG (Role-Playing Games) e diversos jogos eletrônicos são exemplo de jogos que relacionam sorte e simulacro. Quanto à competição e vertigem, são sobre estes princípios que se baseiam campeonatos de pára-queda, surf e esqui, por exemplo. Porém, este estudo não pretende desdizer Callois, apenas vincular-se à algumas das reflexões que manifesta no que possibilitam um aprofundamento do entendimento a cerca do Palhaço Itinerante. Por esse motivo, não farei maior referência a estas exceções nesta pesquisa.

artificialidade, pois, em geral, busca, dentre as diferentes multiplicidades de fluxos dos elementos de um suposto ‘conjunto’, ignorar os fluxos que diferenciam as multiplicidades e valorizar aqueles que as aproximam, muitas vezes atribuindo-lhes uma potência maior do que têm.

Como uma forma de contrabalançar a tendência a *artificialização* dos gêneros, Rosenfeld propõem que consideremos o desmembramento da classificação normalmente utilizada na literatura – subdividida apenas aos gêneros lírico, épico e dramático – em duas acepções, uma que caracterizaria o gênero *substantivamente* e outra que o caracterizaria *adjetivamente*.

Quanto ao caráter substantivo, estaria associado à “*estrutura dos gêneros*” (17 – grifo do autor); quanto ao adjetivo, se referiria aos “*traços estilísticos* em que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero” (18 – grifo do autor). Desta forma, Rosenfeld criará um mecanismo que o permitirá classificar um texto teatral como um drama lírico ou uma poesia como uma lírica épica, por exemplo.

Este desmembramento será útil aos nossos estudos. O que Rosenfeld chama de *estrutura dos gêneros* seria o correspondente literário do que venho chamando de fluxos identitários de um *jogo em geral*, quanto ao caráter adjetivo, que no método de Rosenfeld auxilia a compreensão dos traços estilísticos de *uma obra*, seria o correspondente aos fluxos que fissurariam o bloco dos *jogos em geral*, se aproximando aos fluxos específicos de uma *jogada*.

Visto por este ângulo, poderemos não nos ater apenas ao estudo da *Mimicry* – espaço que Caillois reserva, entre outras, às artes cênicas – mas, considerando que o simulacro seria a classificação *substantiva* de nossa arte, nos aproximaríamos pela adjetivação, da compreensão do que diferenciam *cada uma* das experiências que vivenciei na rua, cada encontro intensivo, cada *jogada*.

Mas vejamos quais características que classificariam substantivamente o jogo do palhaço dentro da categoria de *Mimicry*. Para Caillois, a *Mimicry* compreenderia

“uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa.” (39)

Neste sentido farão parte da *Mimicry* todos os jogos onde existe a construção de um outrem, mesmo que não exatamente definido – as brincadeiras infantis de simulação de realidade, o carnaval, as artes cênicas. Um outrem, que, no entanto, preserve-se como uma *diferença* daquele que o apresenta, já que

“O prazer é de ser um outro ou de se fazer passar por outro. Mas, e uma vez que se trata dum jogo, a questão essencial não é ludibriar o espectador” (41)

Desta forma, *Mimicry* diria respeito não a ‘ser’ um outro, mas a de se fazer ‘menção’ a um outro. E este ‘um’ a quem o ‘outro’ se diferencia não é o jogador, mas antes, o que é reconhecido como sua identidade social. A esse respeito cita a máscara carnavalesca que

“não pretende fazer crer que se é um verdadeiro marquês, um verdadeiro toureiro, um verdadeiro pele-vermelha, mas sim meter medo e tirar proveito da desordem ambiental, ela mesma resultante do facto de a máscara dissimular o personagem social e revelar a verdadeira personalidade” (42).

Pelo que vimos até aqui, a *verdadeira personalidade* pode ser vista como algo não-estranque, como uma multiplicidade de fluxos identitários que podem ser mais ou menos potencializados, a depender dos vínculos que se façam e das relações de afeto tempo-espaciais e com os outros sujeitos. Este trecho contém a idéia que o simulacro não afasta o jogador de si, mas *o afasta nele mesmo*, cria a menção de outro em si.

Lembrarmos-nos que esse jogo é o reservado aos artistas cênicos nos bastará para retomarmos uma das idéias iniciais, presente na introdução deste trabalho: é o *artista* que se vincula a multiplicidade de fluxos que constituem o que está sendo jogado. Independente de personagem ou máscara, é só ele que pode, em primeira pessoa, compor com esta multiplicidade, construindo a partir do deslocamento de *si* em *si* o espaço da possibilidade do “entre”, o espaço de afetos, o espaço de jogo. Segundo Ferracini,

“Pensando dessa forma o corpo-em-arte passa a ser uma espécie de expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano, ou seja, *o corpo-em-arte como uma espécie de vetor em expansão dele mesmo para ele mesmo* como potência artística de sua época e de seu contexto sócio-cultural e econômico.” (2006, p. 85 – grifo meu)

Quanto às demais categorias, Caillois denomina *Agôn* os jogos de competição individuais ou coletivos – jogos em que, em igualdade de condições, os jogadores combatem colocando a prova sua destreza e que termina, em geral, com a vitória de um dos jogadores. *Alea* se referiria aos jogos de sorte ou acaso – jogos onde o jogador se coloca a mercê de algo que não domina e cujo resultado não pode influenciar diretamente. Já *Ilinx* seriam aqueles jogos voltados à produção da vertigem – jogos cujo jogador se coloca em situação que altere a estabilidade da consciência habitual, produzindo uma espécie de pânico.

Definido o *jogo em geral* do palhaço como sendo (substantivamente) *Mimicry* entrarei na possibilidade de classificar cada *jogada* (adjetivamente), dentre *Mimicry*-competitiva (quando, por exemplo, tivermos a situação de que o palhaço dispute uma corrida com crianças), *Mimicry* - casuística (quando, por exemplo, o jogo se fixar no movimento do vento sobre um saco plástico para o qual o palhaço anuncie um “passe de mágica”), *Mimicry*-vertiginosa (quando, por exemplo, tivermos situações onde o jogo se dá pelo escalar de postes e marquises) ou *Mimicry*-simulada (quando, por exemplo, o palhaço vestir uma estátua para que ela “não pegue um resfriado”).

Esta classificação buscará salientar que nas *jogadas* realizadas em minhas intervenções de palhaço será possível identificar a coexistência de diversos fluxos de jogo. Porém, esta classificação é igualmente simplificadora. Isso porque a despeito de serem substantivamente *Mimicry*, adjetivamente os fluxos atualizados nos acontecimentos vivenciados na rua não ampliam as possibilidades de uma – *Mimicry* “pura” – a quatro – a depender dos adjetivos a cada jogo atribuído –, mas propõem combinações infinitas.

Combinações que se multiplicam na variabilidade de potência dos fluxos que atualizam, nas nuances no decorrer da duração do jogo, em se se aplicam a um ou mais elementos do espaço, se envolvem os demais jogadores, em suma, na relação de dupla afetação (afetar e ser afetado) entre eles e entre todos os elementos e fluxos atualizados no espaço de jogo. Além disso, ao contrário do que acontece entre as categorias substantivas, as adjetivas não se excluem mutuamente e podem coexistir e interagir.

Desta forma, nunca chegaremos a descrição de todos os fluxos que compõem uma *jogada*, ela, a todo momento, se fará por uma atualização (e lembremos que atualização demanda diferenciação *em si*) de uma multiplicidade de fluxos que geram uma variabilidade infinita e inaferrível. O que podemos é apenas persegui-la, estar em sua busca nos levará a um processo de aproximação, de avizinhamo. Não é possível conhecer nada *sobre* uma multiplicidade de fluxos, podemos conhecer *com*, através do vínculo a fluxos correspondentes em busca da atualização daquela multiplicidade.

Quando voltarmos nosso olhar as *jogadas* realizadas durante esta pesquisa, no capítulo 3, teremos não as *jogadas* possíveis a partir da pesquisa realizada, mas apenas uma pequena amostragem que nos permitirão, quando muito, vislumbrar o campo destas infinitas possibilidades.

Falava há pouco que a classificação dos jogos por Caillois poderia ser representada por um gráfico, vejamos ao que se referiria o eixo ainda não explicitado.

O outro eixo não traria 'valores' exatos. Nele, os *jogos em geral* poderiam ser classificados em correspondência a uma extensa linha onde

“Numa extremidade, reina, quase absolutamente, um princípio comum de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão, através do qual se manifesta uma certa fantasia contida que se pode designar por *paidia*. Na extremidade oposta, essa exuberância alegre e impensada é praticamente absorvida, ou pelo menos disciplinada, por uma tendência complementar, contrária nalguns pontos, ainda que não em todos, à sua natureza anárquica e caprichosa: uma necessidade crescente de a subordinar a regras convencionais, imperiosas e incômodas, de cada vez mais a contrariar criando-lhe incessantes obstáculos com o propósito de lhe dificultar a consecução do objectivo desejado. Esse torna-se, assim, perfeitamente inútil, uma vez que exige um número sempre crescente de tentativas, de persistência, de habilidades ou de sacrifício. Designo por *ludos* essa segunda componente.” (32-3)

O *Ludus* absoluto destruiria a possibilidade de jogo, atravancaria seu desenvolvimento *reduzindo* o espaço de jogo até o nada, tornando-o *inútil*, da mesma forma a absoluta *Paidia* tenderia ao caos, *ampliando* o espaço de jogo até o nada, que desestruturaria a possibilidade de afetação, de jogo. Ambos destroem o espaço do 'entre' os sujeitos do jogo, espaço este onde o jogo se dá. De qualquer forma o *Ludus* e a *Paidia* absolutos são limites inalcançáveis em qualquer território que envolva relação entre diferentes sujeitos e este em si. Todos os sujeitos constituem-se por um acumulado de caos e ordem, variabilidade e fluxos identitários, necessários a sua manutenção como tal e a suas relações de afetação. Os jogos estariam sempre proporcionalmente entre estes dois limites.

O extenso trecho transcrito acima se refere ainda à necessidade de que olhemos com vagar a coexistência destes elementos nos jogos que vivenciei nesta pesquisa, pois eles dirão, mais do que sobre as características do *jogo em geral* do palhaço, sobre o processo de construção da regra em cada *jogada* específica. Vejamos.

Quando enumera as características fundamentais do que diferenciaria uma situação de jogo de uma que não o é, Caillois já nos aponta a função primordial das regras à configuração de um espaço de jogo:

“Todo o jogo é um sistema de regras que definem o que é e o que não é do *jogo*, ou seja, o permitido e o proibido. Estas convenções são simultaneamente arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, pois, se assim for, o jogo acaba imediatamente e é destruído por este facto.” (11 – grifo do autor)

Já sabemos que, conforme Caillois, e dito em nossos termos, a potencialização do fluxo de ficção em um jogo diminui a potência do fluxo de regramento. Isso será interessante para entendermos como as regras se fazem presentes na estrutura da *Mimicry*, já que

“Excetuando-se uma, a *mimicry* apresenta todas as características do jogo, a saber, liberdade, convenção, suspensão do real e espaço e tempo delimitados. Contudo, a continuada submissão a regras imperativas e precisas é algo que não se verifica.” (43)

O próprio *Caillois* virá, no entanto, relativizar a ausência absoluta de regras na *Mimicry* dizendo que existirá uma regra fundamental, que o ator e o espectador estejam conectados ao espaço de ilusão – expressão que deve ser lida na sua matriz *in-lusio: entrada em jogo* – ou seja, que ator e espectador estejam em relação neste espaço de jogo aceitando-o como “uma realidade mais real do que o real” (43), potencializando os vínculos que atualizem e diminuindo a potência daqueles que não estiverem, momentaneamente, *em jogo*.

Desta forma a *Mimicry* não se baseia na prévia adoção de regras macro-estruturadas, mas cria a abertura à invenção constante de regras dentre o que convencionar-se como realidade *mais real do que o real*, dentro do espaço de jogo, regras *adjetivamente* construídas, regras correspondentes a cada *jogada*. As crianças muito se utilizam deste princípio: quando executam a simulação de um encontro entre super-heróis, por exemplo, continuamente introduzem regras de conduta e manutenção do jogo que estabelecem relações de disputa, sorte,

vertigem ou simulação assim podem competir em uma corrida entre os personagens que interpretam, decidir algum impasse no par-ou-ímpar ou girar de olhos fechados para simular o efeito de um ‘golpe’.

A presença substantiva da *Paidia* no jogo do palhaço, como uma característica marcante da *Mimicry* a qual está intimamente ligada, cria uma possibilidade, uma abertura ao surgimento do *Ludus* adjetivamente. Como minhas intervenções baseavam-se essencialmente na improvisação, o surgimento do *Ludus*, a exemplo do descrito jogo dramático infantil, se dava no decorrer e por demanda das interações estabelecidas no espaço de jogo.

Assim sendo, inevitavelmente partia minhas intervenções de palhaço da criação de um espaço de *Mimicry*, um espaço de *Paidia*, de potência de improvisação, *turbulenta*, *anárquica*, onde a regra fundamental era a de que eu estivesse pressionando a atualização dos fluxos que fossem identitários deste ‘outrem’ palhaço, dessa proposta ‘realidade’.

A fundação deste espaço de jogo, desta abertura ao jogo, potencializa no jogador suas relações de dupla afetação com o espaço e seus elementos e os outros jogadores. Em minha pesquisa, este espaço de troca era trazido à reverberações macro-perceptíveis (na musculatura, na voz, na gestualidade), de modo que resultasse em ações e reações, que fossem construindo lógicas específicas de cada *jogada* estas com componentes adjetivos de *Ludus*.

Claro que não pensava em tudo isso durante as intervenções, muito disso era intuitivo, outro tanto era buscado direta ou indiretamente na sala de trabalho. No entanto, tudo pode ser creditado aos fluxos aos quais me vinculava, nem todos aferíveis; aos espaços potencializados *entre* estes fluxos e a ampliação de meu espaço de afetação, de reverberação, de jogo, com o espaço e seus elementos e com os outros jogadores.

As reflexões manifestadas por Caillois nos ajudam ainda a compreender outras características das *jogadas* que vivenciamos nesta pesquisa. Dentre elas está a discussão sobre o espaço do jogo na sociedade e, mais precisamente, no espaço público. Seguindo a mesma linha de pensamento, as categorias dos jogos já elencadas diriam respeito a tendências instintivas que os jogos institucionalizariam. Desta maneira, eles estariam na base da sociedade, contribuindo à formação das instituições, que surgiriam primeiramente como jogo. Por seu aspecto lúdico e sua tendência socializante, os jogos teriam adquirido direito de presença permanente na vida coletiva.

Além de um espaço de lazer e socialização, o jogo sustentaria seu lugar na sociedade por abrir uma possibilidade de vivência de nossos universos imaginários, universos este que, entre outras coisas, manifestam nosso desejo de alteração da realidade, nossa *vingança* (o termo é de Caillois) contra os aspectos da sociedade que nos cerceiam, diminuem ou não se adéquam aos nossos anseios e expectativas. Esta *vingança* não deve ser vista em sua acepção negativa, mas pela sua potência produtiva para a criação de uma nova realidade, instituída inicialmente como jogo.

Um jogo que, a princípio, reproduziria o desejo por ‘um mundo ideal’ é apontado em Caillois com o nome de *delegação* e se referiria ao jogo que se estabelece em uma situação de *adoração* de pessoas representantes de ideais de beleza, riqueza, inteligência, poder ou outros atributos que o *adorador* gostaria de possuir.

“A *delegação* é uma forma degradada e diluída de *mimicry*, a única passível de prosperar num mundo presidido pelos princípios do mérito e da sorte, associados. (...) Quer a sorte, quer o mérito, só favorecem uns raros eleitos. (...) Assim, escolhem ser vencedores por interposta pessoa, por delegação, que é a única maneira de todos triunfarem ao mesmo tempo, triunfando sem esforço e nem risco de fracasso.” (143-4 – grifo do autor)

A *delegação* seria a manifestação de um desejo de *ser* algo que não se é, a manifestação da potência por se *fazer* algo que não se faz, dos desejos contraídos pela impossibilidade de levá-los a cabo. Vivenciamos nas ruas algumas *jogadas* similares – já falamos sobre elas no item 2.1 quando comentamos o ‘assombro’ de Chacovachi. Nestas *jogadas*, manifesta-se a demanda reprimida de usos do espaço público; os desejos contraídos de (re)apropriação de um espaço dito de uso comum mas que é cotidianamente negado ao ‘público’, seja pela apropriação destes espaços pela iniciativa privada, seja por seu esvaziamento por ação dos poderes instituídos (polícia, exército, obras públicas, centros de engenharia de tráfego, entre outros).

Ao entrar em um espaço de jogo, de dupla afetação com essa demanda de (re)apropriação, o palhaço e os demais sujeitos *inscrevem*, na duração do jogo, da *realidade mais real que o real*, a possibilidade de concretização desta potência. Potência esta que, como *vingança*, não é amainada pelo acontecimento do jogo, pelo contrário, contribui à criação de uma nova realidade.

Cabe aqui uma observação: interessante atentarmos a uma diferença fundamental entre a *delegação* como descrita por Caillois e as *jogadas* citadas, nas quais o palhaço se vincula às demandas de (re)apropriação. Na primeira, o *adorado* é projetado visivelmente acima do *adorador*, como se as qualidades daquele fossem, como um todo, inacessíveis a esse.

No caso do palhaço, em minha experiência o que ocorre é exatamente o contrário. O palhaço é de todo inferior ao público: é inadequado ao espaço e as suas roupas, atrapalhado, simplório e quando contesta algo é por ignorância e não por sapiência. *O palhaço* adora o público. Quando, na rua, protagoniza a concretização das demandas de (re)apropriação do espaço, o faz não por uma atitude de heroísmo, mas, por outro lado, por alguma atitude que, quando revelada, o mantém neste lugar de simplicidade: por querer ser o representante do público, por querer igualar-se a ele, por ignorância ou por ‘traquinagem’ infantil.

Desta maneira, vê-se potencializados os desejos de ação do público, o conclama: afinal se alguém tão primário assim o fez, porque seu ídolo, o público, não o fará?

<:O)

Uma última consideração aos nossos jogos a partir de Caillois virá da relação que observa entre a proposição de um jogo e aquele que o recusa

“Assim, já não estará a jogar, mas sim a contribuir a destruição do jogo, pois neste as regras existem apenas em função do respeito que a elas se têm. Negá-las é estar simultaneamente a esboçar os futuros critérios de uma nova perfeição, de um novo jogo” (14)

Com efeito, em minhas intervenções fui aos poucos encontrando meios de potencializar territórios de jogo – que, é bom que lembremos, já existem de certa forma no nível das duplas afetações macro e micro-estruturadas, conforme apontei no início deste item, mas têm de ser criados, enquanto potencialização e ingresso nesse território – entre as mais diversas aberturas. Aos poucos fui percebendo que a única postura de recusa à entrada no território de jogo não é a recusa do jogo, mas sua ignorância. Quando os outros sujeitos recusam o jogo proposto estão propondo critérios para a fundação de um novo jogo e, a depender da capacidade de vínculo a esta proposição, este território pode ser ali fundado.

Alguns exemplos podem facilitar o entendimento do que quero apontar:

Em uma ocasião, realizava um jogo com um senhor em situação de rua quando um rapaz passou ao nosso lado e gritou “Aí tio, dá um soco na cara dele, ele tá tirando com a tua cara”. Imediatamente virei para o rapaz e, sem saber o que fazer, repeti “Isso! Dá um soco na cara”. O rapaz parou e me olhou para saber o que aconteceria. Então virei para ele e comecei a executar alguns movimentos de boxe e capoeira de maneira estilizada, valorizando meu

desconhecimento e atrapalhão. O rapaz, já sorridente, se aproximou e fizemos uma luta em câmera lenta que terminou com eu caindo ao lado do senhor, “nocauteado”.

Outras recusas eram mais sutis, mas igualmente estabeleciam uma proposição de um novo território de jogo: em certa ocasião, uma senhora, que havia me visto antes que eu pudesse vê-la, vinha em minha direção de cabeça baixa, o rosto com uma visível expressão de desagrado, se recusava olhar em meus olhos ou permitir o estabelecimento de uma relação direta. Diante desta recusa, abaixei-me e limpei com as mãos um trecho da calçada por onde ela passaria, saindo então de seu caminho para que ela prosseguisse. Ela então ergueu o olhar e abriu um sorriso, agradecendo.

<:O)

O Território de Jogo

As considerações realizadas buscam nos auxiliar a compreender o lugar dos jogos do Palhaço Itinerante a partir das possibilidades de jogos identificados em Caillois. Até agora, vimos o espaço que o jogo ocupa a partir de suas relações e diferenças identitárias com as situações que não configuram um território de jogo, as possibilidades de fissura deste bloco de jogos que nos levam aos *jogos em geral* e posteriormente às *jogadas* do palhaço itinerante. Um caminho que partiu do geral em direção à especificidade desta pesquisa.

Porém, dado que este é um trabalho de um jogador palhaço, existe outro caminho igualmente interessante à nossa reflexão, aquele que parte da especificidade do jogo do Palhaço Itinerante e de seus fluxos identitários, que fala a respeito de sua construção. Para tanto, refletirei a partir das considerações manifestadas no livro “*Juegos, Deporte e Sociedades - Léxico de Praxiología*

Motriz.” de Pierre Parlebas. Parlebas traça suas reflexões principalmente a partir dos fluxos de conhecimento atualizados na área de Educação Física, área onde hoje é catedrático.

Para Parlebas um jogo pode ser definido não apenas pelos seus elementos constitutivos, mas, principalmente, por um conjunto de relações que se estabelecem *entre* os jogadores, e *entre* estes e o espaço, o tempo e os objetos que porventura utilizem. Esta idéia corrobora com o *entre* como espaço de jogo a qual venho me vinculando nas reflexões anteriormente expostas.

Parlebas afirmará que o primeiro *entre* envolvido na construção do espaço de jogo é anterior às relações que incluirão os outros sujeitos, está no estabelecimento de uma relação de jogo, de dupla afetação, com o próprio jogo. Citando Jacques Henriot, “*el juego consiste, en primer lugar, en el juego mismo que se entabla entre el jugador y su juego*” (HENRIOT, Jacques. *Le jeu*. PUF, colección SUP. París, 1969. p.66 Apud. Parlebas. p. 323). O jogo, como define, se estabelecerá primeiramente nas relações com o tempo, o espaço e os objetos. Antes que o espaço de jogo se configure à entrada de outros sujeitos, são estes elementos que se apresentam e *com* os quais o jogador, através da construção do espaço de jogo, *se conscientiza*.

A consciência e o processo da consciência, a *conscientização* é um dos temas com o qual se depara António Damásio no livro “O mistério da consciência”. Nele, ao descrever como se daria o processo de consciência de um organismo *com* um objeto (sendo este *objeto* qualquer elemento *com* o qual um *organismo* pretenda estabelecer um processo de conscientização), afirma, na página 38, que

“a consciência consiste em construir um conhecimento sobre dois fatos: um organismo está empenhado em relacionar-se com algum objeto, e o objeto nessa relação causa uma mudança no organismo”

O primeiro *entre* que se estabelece possibilita e é possibilitado pelo território de jogo, é seu suporte e é o jogo em si, *a ponte e o que a atravessa* – como imaginamos no item 2.1 – e se dá no e pelo estado de dupla afetação entre o jogador e os objetos, no qual o jogador é afetado e modificado ao entrar no processo de conscientização.

Antes de continuar, gostaria de problematizar o termo *conscientização*. Damásio, ao utilizá-lo, está empenhado em analisar o processo de conhecimento, entre organismo e objeto, num espectro que poderíamos chamar de ‘racional’. Por ser este o seu objeto de análise, existe o risco de que passemos a ter tal processo como sinônimo de ‘racionalização’ e acabar por reduzir a idéia de conscientização à síntese racional, ou a uma relação macro ou racionalmente perceptível entre organismo e objeto. Lanço luz a este risco justamente por acreditar que a *conscientização* possa ser entendida como um processo que aconteça tanto macro quanto micro-estruturalmente, sendo necessária a fundação de qualquer fluxo de experiência que envolva *organismo* e *objeto*, seja esta experiência macro ou infra-perceptível.

Porém, como venho dizendo, a *relação* de afetação deve sempre ser entendida em um duplo vetor. De acordo com esta perspectiva, também os sujeitos só se conscientizam do objeto modificando-o:

“Ocorre que os objetos e suas leis, não podendo ser conhecidos senão graças àquelas nossas operações que lhes são aplicáveis para esse efeito e que constituem o quadro do instrumento de assimilação que permite atingi-los, somente são alcançáveis, portanto, por aproximações sucessivas, o que vale a dizer que eles representam um limite jamais atingido.” (Piaget, Jean. *Epistemologia Genética*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.108 Apud. Icle. p. 26).

As *operações* que fala Piaget configuram processos de modificação do objeto que permitem ao sujeito aproximar-se dele, *atualizam* o objeto já que produzem uma micro ou macro-diferenciação nele mesmo que cria um ‘outro’ objeto, que, no entanto, é ‘o mesmo’. A informação que o sujeito detém a partir de

então não diz respeito ao objeto em si, mas a partículas liberadas em seu processo de atualização. Passado este processo já é outro o objeto.

Do outro lado, o objeto, ao se modificar no processo de conhecimento que se aplica nele, modifica o sujeito que dele se conscientiza. Ambos então passam a ter uma nova possibilidade de interação, do 'novo' objeto com o 'novo' sujeito. A nova possibilidade de conscientização só pode se dar por um novo processo em que ambos se modificam e recomeçam o ciclo.

Desta maneira, o processo de conscientização, de dupla afetação, de jogo entre o jogador e o *jogo mesmo*, provoca com este um *avizinhar-se*, permite que se conheça *com* o objeto, por uma relação de dupla diferenciação, nunca *sobre* ele.

Este processo de dupla modificação *em continuum* na relação entre sujeito e objeto potencializou-se em meu trabalho desde o *corpo presente*, experienciado em sala de ensaio, até as intervenções no espaço público.

O palhaço itinerante vincula-se a este processo de diferenciação. Pressiona e é pressionado a isso por conta de ter o corpo como território. Assim, apropria-se muscularmente deste processo e o potencializa gerando alterações macro-perceptíveis que estarão na lógica de suas relações com o tempo, o espaço público e seus elementos. Ao não ter o espaço público como algo estanque, ignora as predeterminações de sua dinâmica de usos. O espaço público torna-se *sempre* um espaço novo, que apresenta uma nova potência de uso, resultado do processo de dupla afetação com as atualizações dos fluxos de singularidade identitária do palhaço. Isso permitirá o estabelecimento de *jogadas* nas quais, por exemplo, diferentes relações foram estabelecidas em seqüência com o mesmo modelo de semáforo de pedestres.

O processo de conscientização, no entanto, não é um processo que acontece independente da vontade do sujeito, mas, pelo contrário, baseia-se pela busca ativa do vínculo com o objeto através de seu processo de atualização, da

construção e potencialização do espaço de jogo que já existe, mas tem de ser criado. O processo oposto, que denomino *deriva*, amaina a potência de jogo, limita a consciência, ignora, no sujeito, o espaço de dupla afetação.

Para além da relação de jogo com os elementos que o constituem; o estabelecimento do espaço de jogo dependerá, para Parlebas, da construção de um *contrato lúdico*

“El contrato lúdico es el pacto de fundación de una microsociedad, ciertamente provisional, intermitente y restringida, pero que no por ello dejan de llevarse a cabo acciones llenas de complejidad de acuerdo con una ley libremente aceptada.” (95)

A *microsociedade* é o território de jogo, e sua *lei*, são as regras que determinarão as ações do jogador. Interessantes atentarmos a este percurso. Parlebas nos aponta ao fato de que o *contrato lúdico* é anterior a fundação do espaço de jogo, desta maneira, é a ludicidade que leva ao jogo e não o contrário. Segundo Parlebas o contrato lúdico se apresentará na adoção de um sistema de normas, ou seja, se fará visto, é detectável através deste sistema, e de sua modificação. O fato de que ambos os jogadores aceitem regras comuns e aceitem modificá-las no decorrer do jogo demonstra que estão no exercício de uma interação lúdica. As regras de um jogo não determinam, portanto, o espaço ao posterior surgimento do lúdico.

Conforme expus anteriormente, a negação do jogo é a proposta de um novo jogo, e propõe desta forma os termos do estabelecimento de um contrato lúdico. Em nossas experiências observamos que esta proposição se dá a partir principalmente da troca de olhares, mas não apenas dela, diversas outras manifestações que possibilitem a concretização de um espaço de confluência servirão ao estabelecimento deste contrato.

Mais uma vez recorrerei às crianças para exemplificar quão claro é, aos jogadores, o estabelecimento deste contrato. É comum presenciarmos a situação em que as crianças, sem prévio acordo ou proposição verbal, iniciem entre elas

um jogo, mudem suas regras, o interrompam. Através do olhar de uma criança já sabemos se ela propõe uma interação lúdica, e se deseja que corramos dela ou atrás dela. O contrato lúdico é a primeira manifestação da potência de encontro entre os jogadores.

A partir deste contrato o jogo pode tomar seu lugar. Independente da quantidade de *Ludus*, *Paidia* ou de jogadores que o jogo contenha ele se estabelecerá, de fato, por *ações motrizes*, seja do jogador em relação ao seu jogo, seja entre diferentes jogadores: é através das ações e reações do(s) jogador(es) que o jogo se desenvolve, e é o resultado de sucesso ou fracasso do intento destas ações e reações que vão aos poucos propondo, demonstrando e pondo a prova estratégias, treinamentos e intuições.

Essas ações não estão sozinhas, constroem uma lógica interna dentro do percurso de um jogador. No caso dos jogos coletivos, cada um dos jogadores não realiza seu percurso independente dos demais, existindo, portanto, uma lógica coletivamente determinada de suas ações. Vejamos o que Parlebas nos conta sobre as formas de comunicação presentes nestes jogos e que servirão para que os jogadores determinem a lógica de suas ações.

Nos jogos que envolvem mais de um jogador, as *interações motrizes* são responsáveis pela rede de influências que as ações de um jogador provocam nos demais. Estas *interações* não se dão apenas por contato corporal direto, mas se referem também a gestos e posturas já codificados que traduzam uma disposição a uma ação que dependa ou que possa surtir reação direta na ação de outros jogadores.

No jogo do palhaço itinerante, essa interação se faz presente em toda gestualidade ou postura culturalmente estabelecida, que faça parte do universo comum dos jogadores e que pretenda propor uma ação, ou um fluxo de ação a ser executado. Porém, a relação com o *tempo* fará com que esta forma de comunicação seja pressionada de forma singular em nossa pesquisa.

Isso porque as *interações motrizes* compreendem em geral um passado, seja uma vivência cultural, um treinamento ou um prévio acordo verbal que permita aos jogadores o estabelecimento de códigos motrizes que sejam aplicados no momento do jogo. Apesar de estarem previamente estabelecidos, sua utilização se dá num processo de atualização, que os permitem adquirir nuances específicos por afetação com o tempo-espaço em que é atualizado. Mesmo assim, o espaço de variabilidade no processo de atualização desta comunicação é, de certa forma, restrito, por corresponder obrigatoriamente a uma codificação já definida.

Porém, como já dissemos, o palhaço, da forma como abordamos nessa pesquisa, é a exacerbação do presente. Quando se encontra frente a uma proposta de *interação motriz* o palhaço pressiona sua atualização em relação de afetação com o tempo-espaço presente. Desta forma, o código perde sua relação com um passado que criaria uma hierarquia de correspondência de sentido. Presentifica-se. Neste sentido, um gesto de “tchau” que proporia uma partida, pode ser atualizado, como um gesto indicativo de que a pessoa “limpou a vidraça”, de que “algo atrás do palhaço balança” ou de que a pessoa “está com o cotovelo desatarraxado”.

Uma segunda camada de interação é identificada por Parlebas, e se dá no nível da comunicação, ou melhor, da *metacomunicação motriz*. Esta camada, na verdade uma multiplicidade de camadas infra-perceptíveis compondo um fluxo de complexidade variável, é responsável pelo estabelecimento das relações variadas com cada parceiro de jogo, que busquem supor suas razões, intencionalidades, suas ações futuras. Não se fia em códigos culturais e gestuais ‘estabelecidos’ senão em características que nos ‘sugiram’, nos dêem a ‘impressão de’, são indícios do que pressiona nossas ações e cuja origem por vezes denominamos ‘intuição’, ‘sexto sentido’, ‘resposta impulsiva’.

Se por um lado esta segunda camada é útil para que o jogador de futebol faça ou preveja uma finta ou previna-se contra uma ‘entrada mais dura’,

por outro, é nesta segunda camada que as artes encontram seu lugar, onde se estabelece uma comunicação, ou, melhor seria dizer, uma metacomunicação poética, ou *referencial*, como prefere Parlebas. Esse termo diria respeito ao que o artista ‘se refere’ quando realiza sua obra, podendo ser, a título de exemplo, um lugar, uma situação ou um personagem.

É na potencialização da comunicação não-codificada que o artista possibilita que suas ações sejam uma “‘simulación’ simbólica de ideas, sentimientos, objetos y situaciones.” (337). Pela necessidade de que suas ‘simulações’ ou ‘sugestões’, sejam ratificadas pelo público através do processo de transcodificação – onde o público compõe com o ‘sugerido’ na metacomunicação –, o conclama a uma co-criação, uma *poiesis* (aqui por sua matriz grega – criação).

A potência poética do palhaço itinerante virá manifesta por esta relação metacomunicacional que estabelece com o público a partir da construção de um espaço de jogo *com e através do* espaço público, calcado não na atualização dos códigos / dinâmicas de uso que lhe são previamente atribuídas, mas numa relação de dupla afetação com o espaço, seus elementos e os outros jogadores presentificada, o que cria lógicas próprias de atualização destes elementos, lógicas *próprias*, mas não *individuais* já que metacomunicacionalmente construídas.

A interação e metacomunicação motrizes estão presentes em todos os jogos sendo mais ou menos responsáveis pelo seu desenvolvimento e pela relação que estabelecem os seus sujeitos. Em jogos onde a quantidade de metacomunicação exerce grande influência – e as artes são um exemplo onde isto pode se dar de forma notável – as relações estabelecidas podem ser propositoras de *metarregras*.

As reflexões anteriores demonstraram como a estrutura da *Mimicry* favorecia o surgimento de jogos onde as regras fossem desnecessárias e poderiam surgir *adjetivamente* das interações estabelecidas dentre os jogadores.

As *metarregras* nos farão compreender como estas regras *adjetivamente* construídas se estruturam em afetação com o potencial infinito de variabilidade das *jogadas*.

O conceito de *metarregras* diria respeito então às regras construídas *nas e através das* relações estabelecidas entre as *ações motrizes* derivadas das interações metacomunicacionais traçadas entre os jogadores, o tempo, o espaço e seus elementos. Desta forma, as metarregras não seriam percebidas pelos jogadores senão no nível da ‘sugestão’, da infra-percepção. Se fariam *poeticamente* pertinentes. O que nos retoma a idéia inicial: a regra básica do jogo do palhaço itinerante é a de sustentação da *Mimicry*, as demais se tornam metapresentes e asseguram a permanência do jogo por um acordo tácito e permanentemente renovado.

Este acordo ao ser renovado, estipula novas metarregras ou atualiza as antigas, e determina e é determinado pelos comportamentos corporais já que se fazem neles e são estes comportamentos que os sustentam, ou seja, os comportamentos corporais *são* as próprias metarregras, as propõem, sustentam e atualizam e já que as metarregras não são codificáveis ao nível da percepção racional, são apenas nestes comportamentos que elas sobrevivem, em suas *interações*, no espaço ‘entre’, de duplo afeto destes comportamentos com os demais elementos presentes no espaço de jogo.

Valer-se de regras não codificadas nem codificáveis, colocam o jogo do palhaço itinerante em uma posição de instabilidade quanto a sua lógica interna, aproximando-o de uma *lógica paradoxal*. O termo é de Parlebas e se refere principalmente a uma abertura que tais jogos teriam quanto à alteração da posição de cooperação ou oposição dos jogadores a depender dos fluxos de inscrição e atualização de suas metarregras. Esta abertura diversifica a possibilidade de concretização dos jogos do palhaço nas ruas, permitindo que adquira diversas e radicais nuances a depender do fluxo de jogo. Com efeito, alguns jogos vividos nas intervenções desta pesquisa apresentaram esta alteração de relação entre os

jogadores. Dentre estes, um dos mais significativos se deu com um rapaz que alternava posturas de estender a mão e propor um abraço e, como se aquilo fosse uma tática de aproximação, passava a executar gestos violentos – dentro, no entanto, do contrato lúdico estabelecido – voltando posteriormente a uma proposição amável.

Parlebas vem preencher um importante espaço nesta pesquisa ao auxiliar o conhecimento dos princípios da construção das *jogadas* onde atua o palhaço itinerante, espaço este de encontro de suas teorias com as de Caillois, que pouco contempla a especificidade das *jogadas*. Através dos estudos que manifesta, viemos a ampliar a compreensão das etapas de construção do espaço de jogo do palhaço itinerante – relação do jogador com o jogo e contrato lúdico – e de sua realização – ações motrizes, interações motrizes, metacomunicações, metarregras e lógica paradoxal. Estes são alguns dos fluxos que se atualizaram em minhas pesquisas e sobre os quais desenvolvi meu conhecimento prático. Será possível observar um pouco de como isso se deu no capítulo 3 deste trabalho.

<:O)

Existe mais um espaço de encontro das teorias manifestas em Caillois e Parlebas, que me parece necessário trazer à reflexão. Diz respeito a aliança entre a vertigem e o simulacro – *Mimicry e Ilinx* – *substantivamente* no trabalho do palhaço, ou seja, ao nível do *jogo em geral*, aliança que sempre foi perseguida nas intervenções do Palhaço Itinerante. Tais reflexões pretendem levantar a possibilidade de um entendimento *com* (e não *sobre*, como venho atentando) a presença de um estado alterado de consciência nesta pesquisa.

Caillois realiza no seu livro um estudo focado nas alianças estabelecidas entre os fluxos de vertigem e simulacro, desde as representações

religiosas que incluem a máscara como representação de um Deus que, eventualmente, é vivificado através da alteração de consciência e expressão corporal do mascarado, até alguns de seus desdobramentos em diferentes culturas.

Nesses estudos, verifica que simulacro e vertigem apresentam uma forte tendência a se unir. Dada essa união, porém, alega que, enquanto

“Na simulação verifica-se uma espécie de desdobramento da consciência do actor entre sua própria pessoa e o papel que desempenha.” (97)

, e a consciência se ampliaria ao surgimento de um duplo no ator; a vertigem faria o oposto, afastando o ator do que pretende representar como *papel*, o mergulhando na desordem e no caos.

Porém, creio que esta acepção da vertigem como território da desordem possa ser contestada a partir do próprio autor, que ao falar dos acrobatas e funâmbulos de circo, afirma

“O funâmbulo só tem êxito se estiver hipnotizado pela corda, o acrobata se estiver suficientemente seguro de si para ousar entregar-se a vertigem em vez de tentar resistir-lhe. A vertigem é parte integrante da natureza, pois só a dominamos se a obedecermos.” (161)

Desta maneira, na medida em que se entregam – por segurança e não por abandono – à vertigem o funâmbulo e o acrobata ampliam sua possibilidade de êxito, de controle sobre sua arte. Ao contrário do explicitado anteriormente, Caillois nos dá uma prova de como a vertigem pode ser benéfica para a entrada e êxito na criação de um território de jogo.

Com essa segunda idéia concorda ainda Parlebas, quando afirma que nos esportes radicais

“Este estado de ingravidez relativa (...) originan una reorganización postural dinámica que conduce muchas veces a un nuevo tipo de control corporal de habilidad

sorprendente. El practicante no se lanzará de frente contro la corriente, el viento o la nieve, sino que se adaptará y hará maniobras, se dejará llevar a veces por un ritmo o se abandonará em apariencia a la pendiente o la presión de las corrientes, pero lo hará en el fondo para dominarlos mejor.” (319)

Desta forma, a aliança, o vinculo da vertigem com a criação de um processo de desdobramento do ator *em si* (aqui identificado como simulacro) poderá ampliar a possibilidade de estabelecimento de jogo, especialmente de primeira ordem, ou seja, entre o jogador e o jogo em si. Isso se dará especialmente em um espaço de jogo desconhecido ou de incerteza quanto às regras e relações entre os jogadores e deste com o meio, ou seja, de improvisação; já que as alianças com os fluxos de atualização deste espaço serão potencializadas no nível da metacomunicação, gerando uma gama de possibilidades de relações motrizes, ampliando as possibilidades de estabelecimento de um território de jogo.

O espaço público se mostra um espaço onde o palhaço encontra esta possibilidade de vínculo da simulação com a vertigem para potencializar a sua atuação,

“(...) el clown de calle apela a todo el vértigo, mimetizado si se quiere, con ese mareo que suele haber en las calles, con gente que va y viene y que non tiene mucho tiempo que perder en esa dinámica que tienen las grandes ciudades, donde los incautos peatones y transeúntes terminan siendo espectadores de una función de clown.” (Grandoni, 11)

Esta aliança, que podemos entender por *estado alterado de consciência*, se mostra benéfica ao palhaço itinerante e aos seus jogos no espaço público. Em diversos momentos detectei a existência deste estado em minhas intervenções. Sua potencialização permitia a ampliação do estado de dupla afetação e as possibilidades de criação de espaços de jogo e esteve presente em grande parte dos jogos descritos no capítulo 3. Mas antes que passemos a ele, outros elementos terão de ser apresentados. Senhoras e Senhores, com vocês, o Jogador:

O Jogador

Conhecidas as especificidades do jogo do Palhaço Itinerante e seu processo de construção, falta tecer algumas considerações a respeito do jogador. Estas considerações dizem respeito às escolhas efetuadas dentre fluxos que fui me vinculando durante a pesquisa e que construía diferentes possibilidades de percurso de intervenção no espaço público. Aos poucos, fui optando por potencializar alguns destes fluxos e desfazer-me de outros, de forma que fui construindo uma maneira pessoal de jogar no espaço e definir assim a singularidade da ação de Felisberto – ‘nome’ pelo qual atendo quando estou em estado de palhaço – no espaço público, uma *lógica de palhaço*.

Antes falaremos um pouco sobre algumas das relações propostas entre palhaço e jogo, já que é importante atentarmos à quais alianças os fluxos que atualizamos nos pressionam, para chegarmos às nossas escolhas neste universo de possíveis potencialidades.

O palhaço, dentro dos trabalhos de forte influência lecoquiana que entrei em contato, tende a ser relacionado com o universo infantil, geralmente por conta das já abordadas relações imediatas entre impulso e ação, da relação com o tempo presente e do prazer pelo jogo. É sobre este último que nos fala Marcelo Katz

“Bueno, el trabajo de clown creo que tiene a ver con dos grandes universos. Uno, que más que enseñar es recordar algo que todos supimos y en general, quien más quien menos, fuimos perdiendo, que era jugar. Por un lado, el trabajo es recuperar el placer de jugar, de desestructurarse. Em segundo lugar, es cómo convierto esse juego... cómo lo proyecto sobre el público, cómo lo comparto, cómo lo convido...” (in Grandoni, p. 77)

O palhaço seria, portanto, não apenas um jogador, mas, sobretudo, um propositor de jogos. Os jogos estariam tão relacionados à estratégia de ação do palhaço que estes extravasam o terreno do lúdico.

“O palhaço está sempre na relação do jogo, que é a relação de respostas, do oferecimento de uma relação em que você o tempo inteiro tem de dar respostas, você não é exatamente a ação. Você na verdade é uma metralhadora de respostas, resposta à vida, resposta ao outro, resposta às suas dificuldades, então é exatamente um pouco das percepções que eu tenho, é um pouco das reversões das ações que você sofre.” (Quito, p. 151)

Esta característica levou-me a que desde o início de minhas intervenções buscasse estratégias de encontro de um espaço de jogo no espaço público. Para isso, atualizava no espaço da rua os fluxos das práticas que eu trazia comigo. Boa parte destes fluxos vinha das pesquisas da técnica de palhaço manifesta no Lume Teatro, às quais me vinculei através dos estudos com o grupo Seres de Luz Teatro, Advane Néia e com o ator Eduardo Okamoto (que conduziu o dito grupo de estudos pré-expressivos). Renato Ferracini registra estas técnicas em seus livros “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator” e “Café com queijo: corpos em criação”, ambos presentes na bibliografia deste trabalho.

Estas técnicas e reflexões, especialmente no que diz respeito ao “Café...”, tratam a princípio da criação do espaço de atuação do *corpo-em-arte* e vêm, de quando em quando, tocar à técnica de palhaço que desenvolve o grupo Lume Teatro. O espaço de jogo aparece aí configurado desde a zona de atuação do *corpo-em-arte*, possibilitado *por* e possibilitador *deste* espaço do “entre”, onde a arte se dará, por Ferracini

“A essa zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de **zona de turbulência**.

Poderia chamá-la também de zona de jogo.” (2006, p. 190 – grifo do autor)

Na técnica do Lume, o palhaço lidará de forma particular com esta zona já que – a exemplo do que dissemos sobre as metacomunicações estabelecidas no espaço entre os jogadores – é ela que determina as ações do palhaço, que partem da relação com os demais elementos do espaço e com os outros sujeitos presentes no espaço de jogo.

Muito do cabedal teórico que permitiu a Ferracini atualizar um pensamento com sua prática artística vem dos filósofos pós-estruturalistas franceses, especialmente Gilles Deleuze, Félix Guatarri e Michel Foucault. Estes pensadores são igualmente grandes influenciadores do pensamento do filósofo brasileiro Luís Fuganti, que, em palestra proferida dentro das aulas de Ferracini em maio de 2009, veio a contribuir para a compreensão de como, dentro desta linha de pensamento, o palhaço pode ampliar sua possibilidade de ações que venham como resposta aos estímulos oriundos desta zona.

Para Fuganti, a possibilidade de criação alia-se a suspensão das respostas imediatas, se dando a partir da ampliação da *zona de indeterminação*. Esta se potencializa junto com a *sensação*. A potencialização da sensação pode ser entendida, nos termos desta pesquisa, como uma abertura às micro-afetações, ao terreno das metacomunicações.

Isso porque a sensação particularizaria o afeto tempo-espacialmente, desta forma, as ações dele derivadas afirmam a diferença que, no encontro, possibilita o jogo. Jogo este que acontece exclusivamente no tempo presente, no tempo da ação afirmada sem objetivo outro, íntegro na potencia da ação, para que possa ser posteriormente *colhida*, efetivada, e que gere novos afetos e potências de jogo.

O encontro de percepções similares em sala de ensaio fez com que buscasse me filiar aos fluxos na rua principalmente através da sensação e não de interações já ensaiadas ou planejadas. O treinamento, conforme relatado, buscava me conectar ao tempo presente e o palhaço apareceu-me principalmente como um estado de abertura e disposição ao jogo em afirmação com o processo de

múltipla afetação que o espaço público e essa indeterminação me proporcionavam.

Dentro do processo de ampliação às metacomunicações com o meio e as sensações delas oriundas, comecei a vivenciar uma lógica de relação com o espaço que muito lembra o processo de construção do *Ludus* a partir da *Paidia* como anteriormente refleti a partir de Caillois.

Nas intervenções realizadas meu estado de palhaço se mostrava inicialmente sensível principalmente a elementos do espaço que provocassem um estado de alegria geral, espontânea e desordenada. Caminhava pelas ruas com felicidade, estabelecendo pontes com os passantes e os cumprimentando – aspectos relacionados diretamente com a *Paidia* – que me conectavam com uma grande potência de atuação com o espaço.

Porém, era só algo específico chamar minha atenção; uma corrente destas que impedem a passagem de carros para um estacionamento reservado, por exemplo; para que imediatamente começasse a surgir uma tendência de surgimento de regras – como que eu passaria para o outro lado, mas apenas por baixo, levando meu guarda-chuva aberto, que deveria passar antes de mim – regras estas que tendiam ao *Ludus* e, posteriormente, iam impedindo a consecução dos objetivos pretendidos e inviabilizando o jogo até que ele desse lugar ou a uma imensa felicidade pela concretização de uma ação simples tornada complexa, ou a transformação do jogo a uma solução inusitada e eu resolvia, por exemplo, remover o poste de sustentação da corrente e passar ou desistir e ir por outro caminho.

Outra relação interessante com estes elementos se dava a partir da potencialização das regras – do *Ludus* – onde outrora se preservava uma certa *Paidia*. Desta forma, algumas vezes ‘congelava’ minhas ações imediatamente ao ver uma placa de PARE, repreendendo as pessoas que não o fizessem; atravessava apenas sobre as listras brancas da *faixa de pedestres*; ou me demorava abrindo uma porta onde se lia “Abra” até que algo acontecesse.

<:O)

Outra característica que se mostrou manifesta em meu trabalho é uma relação com a continuidade do jogo e com o tempo permeável a duração de cada acontecimento artístico, de cada encontro potente com o público.

Valorizar os fluxos de jogos surgidos potencializando a ação do público mostrou ser interessante à fundação de um território poético de construção compartilhada. Importante apontar que potencializar a ação do público não significava em absoluto colocar-me em relação de obviedade com o caminho no jogo: fintas, ameaças e surpresas fazem parte em geral dos jogos coletivos e estavam presentes na maioria dos jogos que vivenciava na rua, tanto de minha parte como dos outros sujeitos.

Essa valorização se dava pela criação progressiva de metarregras que, ao se atualizar, iam propondo um caminho de relação entre os sujeitos que propunha por si um desenlace ou uma transformação deste jogo. Desta maneira, não era apenas a relação temática que se permeabilizava, mas também a relação ao tempo, colocada em função da agregação de potência às ações dos sujeitos no espaço de jogo.

Tais relações permitiam que por vezes jogos durassem o tempo de um aceno ou se estendessem por dezenas de minutos sem que isso influísse necessariamente em uma diferença na potência.

<:O)

A relação que estabeleci com o aplauso também virá a construir o que acredito ser uma interessante particularidade de meu trabalho. Com efeito, Caillois afirma que nas artes cênicas “Os aplausos não são só aprovação e recompensa. Marcam, igualmente, o fim da ilusão e do jogo” (71).

Desde o começo de minhas intervenções raramente recebi aplausos. Porém, quando apareciam em minhas intervenções, sentia que provocavam um esvaziamento da poesia e do fluxo que me conduzia de um jogo a outro. A não ser quando *adjetivamente* estava apresentando algo que deveria ser digno de aplauso: apresentando um concerto tocado com as colheres que levava no bolso, por exemplo, e que, então, os aplausos alimentavam o prosseguimento da *jogada*, sentia como se os aplausos pressionassem a demanda de que me livrasse da máscara e agradecesse afastando-me do espaço de jogo e isso não era meu intento já que dificultava a retomada do fluxo para a continuação da intervenção.

Amainar as posturas que levavam ao aplauso me pareceu interessante também por um outro motivo: nas situações em que o aplauso não estipulava o final do jogo, sentia que o espaço de jogo permanecia potencializado para além da relação entre os jogadores, assim como um campo de futebol que ao ser olhado vazio atualizasse, (re)criasse muscularmente – ao menos ao nível das micro-tensões – uma relação com o espaço que permitisse a lembrança de uma situação marcante vivida nele. Por não terminar uma *jogada* com crianças com o estabelecimento do fim do espaço de jogo, por exemplo, permitiu-se que as crianças voltassem a jogar com uma vassoura que foi anunciada como “uma cobra hipnotizada” e permanecessem no fluxo de criação poética iniciado na relação de jogo.

Parece-me que essa atitude tira o palhaço da posição de “dono da bola”, e sua partida (do verbo ‘partir’) passa a não predispor o final do jogo. O espaço deixa de estar a serviço da poetização da atuação do palhaço e, desta maneira, as *jogadas* pressionam o potencial de poetização do espaço público

quando no encontro com qualquer dos sujeitos, sejam ele os jogadores-público ou o palhaço.

Não trabalhar com o aplauso possibilitava então que os jogos estabelecidos se dessem em fronteiras líquidas e, a exemplo das crianças do jogo acima, os demais sujeitos se sentissem *pressionados* a continuar este processo de atualização poética do espaço público.

Essa escolha influenciou também que abrissemos mão de qualquer convenção que criasse um espaço de arte destacado do espaço da rua. Assim, elementos como utilização de cenário, música ou iluminação teatrais, formação de roda, anúncios anteriores ao espetáculo, ou agradecimentos posteriores ao público estiveram ausentes desta pesquisa.

Assim, aos poucos fui descobrindo que algumas posturas tornavam os aplausos menos freqüentes e preservavam a potência do espaço de jogo para além da presença do palhaço e escolhi vincular-me a elas.

<:O)

Este item buscou traçar alguns parâmetros de reflexão sobre a função do jogo no processo de construção cênica compartilhada que proponho dentro da técnica do Palhaço Itinerante, no âmbito desta pesquisa.

Muitas das escolhas efetuadas nas ruas estiveram estimuladas pelas intuições, sensações, relações infra-perceptíveis, metacomunicadas, em busca de potencializar territórios de *jogadas* poéticas. Essas escolhas em ação, por sua repetição, talvez me torne, pouco a pouco, melhor jogador, mais experiente ou mais sensível a futuras *atuações*, mas não creio que me fazem ou me farão dominar o jogo de minhas atuações artísticas. Afinal, como nos lembra Caillois, nossos intentos como jogadores

“só serão frutificados por um cálculo sagaz, por uma escolha entre a prudência e a audácia, que assim colabora com uma segunda coordenada, isto é, em que medida o jogador se dispõem a *apostar mais no que lhe escapa do que naquilo que controla.*” (11 – grifo meu).

2.3. O Espaço Público



Figura 4 - Toda Mafalda. Quino. p. 308

O espaço público tem singular importância nesta pesquisa: é nele que o palhaço itinerante realiza suas intervenções – é o suporte de sua arte; é ele e seus elementos que compõe o *jogo em si* – é com ele que se estabelece a primeira relação de jogo; é nele e com ele que se funda o território de jogo poético – é campo e sujeito das intervenções através do processo de conscientização *em continuum* e a partir do qual os demais sujeitos interagem.

Dado esta afetação em diversas camadas da constituição da arte do Palhaço Itinerante podemos supor o quanto o espaço público, seus elementos e dinâmicas de uso pressionam a especificidade do acontecimento artístico com o qual esta pesquisa se vincula. E por reduzir meu horizonte a esta pesquisa (ou, melhor seria dizer, ampliar meu horizonte a partir dela) focarei nosso olhar não em qualquer acepção do espaço público, mas sim no que define inicialmente o espaço público urbano até chegarmos à especificidade deste trabalho.

Cidade e Espaço Público

Michel de Certeau, em seu livro, “A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer” nos ajuda a compreender o que definiria uma Cidade. Para ele, a Cidade como conceito (por diferenciação na cidade concreta, real) diria respeito não a uma aglomeração humana ou a instituição de poderes públicos, mas a um

conjunto de operações. Estas operações seriam por sua vez formadas: pela produção de um *espaço próprio* que se apropria física e historicamente dos espaços na medida em que estes são cooptados pela Cidade; pelo estabelecimento de um *não-tempo* ou um *sistema sincrônico* que substitui as resistências das tradições e os tempos diversos de atuação dos sujeitos; e, por fim, pela *criação* da Cidade como um *sujeito* hipotético, *universal e anônimo*, baseado na supressão das infinitas ‘personalidades’ da cidade.

A definição corrobora com a nossa pesquisa em dois sentidos, primeiro por considerar a cidade não como algo estanque, mas como um conjunto de operações que, para que a Cidade exista, seguem freqüentemente ‘operando’, criando a ilusão de um falso conjunto. Segundo por apresentar a cidade como um adensamento de fluxos em fuga: potências de diferenciação temporal, espacial, histórica, física e de ações e co-criações deste(s) espaço(s) por seus sujeitos. A cidade como território de possibilidades, multiplicidades de fluxos.

Dentre estas multiplicidades, algumas podem ser identificadas como sendo aquelas mais presentes dentre as que pressionam os fluxos identitários de uma cidade. Dentre estas, nos servirá, ao âmbito desta pesquisa, apurarmos o olhar inicialmente ao que ‘preserva’ boa parte da tradição de uma cidade; ou seja, ao que atualiza fluxos de uso mais antigos, afirmados e reafirmados por seus moradores; ao trecho das cidades restrito as habitações, que Certeau denomina *bairro*.

Iniciamos nosso olhar por esta porção da cidade por ela ser paradigmática dos resíduos que podem existir na passagem do espaço privado para o público, já que, no processo de atualização de fluxos de dinâmicas de uso em dupla afetação com o espaço, os sujeitos vão se apropriando deste espaço, tornando-o e tornando-se a continuidade de um no outro. Desta forma, o espaço público dos bairros habitacionais se torna, pouco a pouco, a atualização espacial dos fluxos identitários de seus sujeitos. A fronteira entre público e o privado mostra-se, mais claramente, fluida. Ou, como prefere Rogério Proença Leite, o

bairro seria “um espaço social em que público e privado se demarcam pela interdependência de significados” (p. 228).

Os espaços habitacionais serão ainda onde veremos mais claramente a aplicação, *com* o espaço público, de uma dinâmica de usos em relação de afetação com práticas de apropriação de espaço e códigos de conduta identitários das singularidades dos sujeitos ali relacionados. Isso fará que, a despeito da Cidade em geral pressionar uma dinâmica de usos de seus espaços públicos (e privados), os *bairros* componham com esta multiplicidade uma dinâmica própria, manifesta em valores, moralidades, signos e éticas singulares.

Quanto mais distantes das fluidas fronteiras que demarcam a passagem do privado ao público nos bairros habitacionais, mais veremos manifestas outras multiplicidades, como as presentes nos *espaços de poder*.

Os *espaços de poder* remetem a idéia manifesta em Michel Foucault (1988) das *estruturas de poder*. Essa última refere-se a configurações de processos relacionais que, devido à desigualdade dos componentes que relaciona, constrói na multiplicidade humana, através de micro-correlações de forças, uma sociedade disciplinar responsável por “gerir, diferenciar, hierarquizar todos os desvios concernentes à aprendizagem, saúde, justiça, forças armadas ou trabalho” (Certeau, p. 175), constituindo não sujeitos opressores, mas ‘operadores’ das relações de poder. Já os espaços de poder, seriam os espaços construídos a partir e por demanda desta estrutura de forças, cujos ‘operadores’ normalmente se fazem visíveis pela posição que ocupam dentro desta correlação com os demais sujeitos.

Sendo onipresente nas relações que impliquem desigualdade, as estruturas de poder e seus operadores estarão presentes continuamente, em relação de dupla afetação, com nossas intervenções nos espaços públicos – que compreendem, necessariamente, uma série de relações entre sujeitos diferenciados. Apenas em algumas delas, porém, teremos a possibilidade de detectarmos macro-estruturalmente sua atuação. Dentre estas, algumas

envolverão complexos processos de relação de poder capitaneados pelo poder público e econômico – futuramente demoraremos nossas reflexões em uma destas manifestações, denominada *gentrification* – outras, serão visíveis através dos espaços que constroem e de seus operadores, como a igreja e os padres ou pastores; os postos fixos e móveis, permanentes ou temporários e os policiais civis ou militares; ou as instituições privadas e os seus seguranças.

Perceptíveis ou infra-perceptíveis, as ações envolvidas nas relações de poder vêm pressionar uma dinâmica de usos do espaço e relações entre sujeitos de forma a sufocar a possibilidade de apropriação singular dos sujeitos destas localidades e das relações e sua conseqüente multiplicidade de usos, preterindo-as em lugar das que mantenham as relações instituídas de poder. Tendem à *univocidade* em lugar da multiplicidade. Fecham-se à memória, (re)criações poéticas, subjetivações a apropriações que remetam a outras singularidades.

O espaço desta multiplicidade de usos que as estruturas de poder pressionam inversamente é o que constituem o que denominarei *espaços públicos*. Geograficamente, os espaços que tradicionalmente possibilitam essa apropriação plural dos sujeitos se constituem, no mais das vezes, por ruas e calçadas, avenidas, vielas, calçadões, praças, vilas, parques públicos, terminais de ônibus e outros locais onde não haja controle de fluxo de pessoas e sejam destinados prioritariamente ao oferecimento de serviços públicos. Assim, não são esses espaços que se fazem públicos, mas os sujeitos que dele se apropriam, em uma dimensão plural, pressionados pelos fluxos de inscrição no espaço de sua multiplicidade.

Dada a importância dos sujeitos neste processo se faz pertinente tecer-lhes alguns comentários, assim como quanto aos seus processos de apropriação do espaço público.

Já vimos que o que caracteriza o espaço público não são os sujeitos individualmente, mas sua pluralidade, que constitui uma multiplicidade pulsante, pois em processo de atualização *com* o espaço. A importância deste processo de

atualização *em continuum* à constituição de um espaço *público*, onde existe multiplicidade de usos, leva Certeau a ligar a construção de um espaço urbano público ao processo de mobilidade dos seus sujeitos, formando um dos *sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade* (176).

Sistema este formado por uma multiplicidade de sujeitos em relação cinética, onde cada corpo se movimenta por contágio de muitos outros – relações de dupla afetação com os elementos fixos e móveis do espaço, incluídos os outros sujeitos – que inscrevem uma poética de cheios e vazios, uma *escritura em rede* sem autoria nem espectadores, efêmera, única, formada pelas trajetórias fragmentadas em alterações de espaço que os sujeitos empreendem e são empreendidos. Este processo, que constrói permanente e necessariamente um espaço outro no espaço público, não é senão seu processo de atualização, que se dá na ação de dupla afetação com os sujeitos. De maneira que o espaço se faz *público* apenas durante este processo múltiplo de atualização, e só assim.

No ato de caminhar, Certeau enxerga ainda uma *tríplice função 'enunciativa'* com o espaço público urbano. É caminhando que o pedestre: se *apropria do sistema topográfico* da cidade, *realiza espacialmente* este espaço e *relaciona posições diferenciadas*.

O palhaço itinerante (*caminhante*) potencializa a atualização destes fluxos em arte, já que seu processo de itinerância é um processo de *apropriação* do espaço – através do qual se *conscientiza* do espaço atualizando-o em si em relação de dupla afetação; de *realização espacial* – seus jogos potencializam o espaço muscularmente em relações macro-perceptíveis; e que *relaciona posições diferenciadas* – ao territorializar o espaço no corpo pelas relações de dupla afetação, relaciona esta espacialidade corporificada com os demais elementos presentes no território de jogo. De maneira que estas características dizem respeito não apenas a fluxos identitários do *caminhar*, mas àqueles que definem o processo de atuação artística do palhaço itinerante no espaço público.

Apesar da apontada função *'enunciativa'* do caminhar, a mobilidade pelos espaços guarda três diferenciais em relação ao conceito original, oriundo da lingüística. A estes diferenciais Certeau dá o nome de *presente*, *descontínuo* e *fático*. A exemplo daqueles, os três se relacionam diretamente a nossa prática no espaço público, vejamos.

O primeiro se referiria a forma que o pedestre atualiza a dinâmica de usos do espaço público

“se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades e proibições, o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo ele tanto faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações e improvisações da caminhada, privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais.”
(178)

De certa maneira, já falamos sobre a presença do *presente* no universo do Palhaço Itinerante quando ressaltamos a *exacerbação do tempo presente* no item 2.1. Aqui, a partir de Certeau, a valorização do tempo presente destaca-se também na possibilidade de relação do palhaço com o espaço público a partir das relações desenvolvidas no território de jogo poético, independente da dinâmica de usos (o *conjunto de possibilidades e proibições* que fala Certeau) que for pré-estabelecida ao espaço e seus elementos. Dinâmica que, por pressionar atualizações de fluxos específicos, determina uma *permanência* do espaço e permitem, ao serem subvertidas, a instauração de uma potência de outros espaços no espaço público.

A exemplo do parágrafo anterior, tenho dito que o palhaço age *independente da dinâmica de usos* do espaço, porém gostaria de problematizar este *'independente'*, pois creio que não é a terminologia mais correta. Isso por que, assim como as relações de poder são onipresentes em relações de desigualdade, as relações com espaços e objetos pressionam necessariamente uma dinâmica de usos, cuja constituição (deste espaço ou objeto) é apenas a superfície primeira pela qual seus fluxos de inscrição se fazem visíveis. Melhor

seria dizer que o palhaço ‘reconhece’ os fluxos que o pressionam à adoção destas dinâmicas de uso e compõe, e joga *com* eles, em relação de afetação com sua multiplicidade de fluxos, amainando a influência das dinâmicas pré-estabelecidas às ações que executa.

Como apontei na introdução a partir de Barthes, ao sujeito não cabe criar novos fluxos de inscrição, o sujeito é uma multiplicidade de fluxos de inscrição que compõe, através da dinâmica de vínculos com outros fluxos, possibilidades de esquiva, negociação, múltipla afetação entre fluxos, de uns *pelos* outros. A escolha do palhaço no âmbito desta pesquisa se fará na fuga, no deslocamento de afetação, dos fluxos que pressionam uma dinâmica mono-utilitarista *em* outros, que possibilitem um espaço de potência *entre* fluxos, uma inscrição poética.

E já que o palhaço itinerante estabelece seu território de jogo com outros sujeitos, o deslocamento das dinâmicas de uso não visualiza apenas uma forma de subjetivação do espaço, mas é uma proposição de apropriação, de (re)criação poética coletiva deste espaço.

Realmente as correspondências do *presente* com a atuação do palhaço são profícuas para o conhecimento *com* ambas as pesquisas, a manifesta neste trabalho e em Certeau. Não sem motivo, Certeau, ao descrever o *presente*, evoca a força poética de Chaplin, como exemplo potencializado daquele que

“faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso. Da mesma forma, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial.” (178)

Quando fala da segunda variável, a *descontinuidade*, refere-se ao fato de que a enunciação do espaço público se dá sempre que a relação se (re)estabelece, de forma que opera em uma *continuidade descontínua*, ou uma *descontinuidade contínua*. As expressões anteriores não são apenas jogos de palavras, nem constituem um paradoxo, vejamos: a primeira diz respeito ao fato

de que a cada retorno a rua o pedestre retoma o processo de enunciação – assim como o palhaço está sempre potencializando o espaço presente e construindo, dessa forma, uma atuação macro-estruturalmente única, mas conectada, por método da criação do território de jogo, às demais intervenções. Quanto à *descontinuidade contínua* trata de que o processo de enunciação de *cada caminhada* do pedestre não é *contínuo em si*, mas formado por *fragmentos de trajetórias* que compõe, cada uma, uma singularidade – da mesma forma que o palhaço itinerante estabelece uma série de *jogadas* a cada itinerância no espaço público.

Já a função *fática* diz respeito ao processo de atualização do espaço público naquele que caminha *enquanto* caminha, e nomina uma característica que já foi enunciada anteriormente. Da mesma forma, o palhaço atualiza o espaço em si, nas dinâmicas de uso e afetação com este espaço.

Segundo Certeau, o processo de apropriação do espaço – ao contrário do que possa parecer pelas funções enunciativas, aplicáveis a qualquer sujeito – não prescinde dos sujeitos ali envolvidos, isso porque a *caminhada*

“insinua a multidão de suas referências e citações (modelos sociais, usos culturais, coeficientes pessoais). Aí ela mesma é o efeito de encontros de ocasiões sucessivas que não cessam de alterá-la e de usá-la como brasão de outra.” (181).

Já lemos a respeito dessa *multidão* em Barthes – que ele chama de “*mil focos da cultura*”, e convencionei chamar *fluxo de vida* – e que é responsável por uma ação sem autoria, um processo de inscrição, de vetorização dos fluxos que pressionam (o *encontro* de Certeau) a ação de caminhar.

Aqui, o *fluxo de vida* se faz presente na medida em que atualiza, no caminhar, um modo de inscrição pessoal no espaço público, pressionado por estes *modelos sociais, usos culturais e coeficientes pessoais*, fluxos que constroem uma multiplicidade identitária e se atualizam no gesto de caminhar nos espaços públicos.

A partir de Certeau, retoma-se, mais uma vez, a concepção introduzida com este texto que extirpa a autoria do sujeito. Como vimos, a opção que tomei desde o início desta pesquisa de palhaço por potencializar o vínculo com os fluxos identitários do espaço público afetam, em contrapartida, os fluxos que compõem a multiplicidade identitária deste ator-palhaço, e pressionam à inscrição de um trabalho artístico que traga em seu bojo a itinerância, a apropriação dos elementos deste espaço e sua ressignificação, a plurificação da dinâmica de usos, a *enunciação* e tantas outras características que não me será possível aferir, pois metaperceptíveis.

Destacados os fluxos que pressionam a constituição do que venho chamando palhaço itinerante no âmbito desta pesquisa, vejamos de quais espaços públicos são oriundos.

O Espaço Público de Campinas

Aqui, não me dedico à descrição desta multiplicidade de *idades* que compõe a Cidade de Campinas. Antes, me atendo a alguns dos locais no qual, durante os anos de 2007, 2008 e 2009, com ênfase no segundo, a pesquisa a que me refiro aconteceu, e que pressionaram o estabelecimento das *jogadas* descritas no capítulo 3.

Desta maneira, quando me refiro ao espaço público de Campinas, falo diretamente *com* duas regiões da cidade – as cercanias da Estação Cultura e do Centro de Convivência Cultural – e uma praça, Arautos da Paz. As descreverei aqui pensando principalmente naqueles que desconhecem estes espaços, para facilitar o vínculo com as reflexões que se seguem. Junto à descrição dos espaços físicos, acrescento breve relato de como se deu o contato para o uso desses espaços para a pesquisa e de onde partiam as intervenções.

Esclareço que tais descrições carecem talvez de método. Ou melhor, me esforço por ser o mais fiel à forma que a constituição física destes lugares se

atualiza em mim, partindo do contato que tive com estes espaços durante o ano de 2008. Desta maneira, opto por basear-me no método que me trouxe até aqui.

Iniciemos pela Estação Cultura. Localizada na Praça Floriano Peixoto, sem número, Centro, é uma antiga estação de trem reformada e adaptada para receber escritórios dos serviços públicos de Campinas, especialmente os referentes à área cultural e de patrimônio público, que ocupam quase todos os espaços onde outrora foram as dependências destinadas ao embarque e desembarque de passageiros e aos demais serviços técnicos da estação. Além destes espaços, restritos para uso dos funcionários da prefeitura, permanecem liberados à visitação pública em horário comercial: o salão de entrada da estação (esporadicamente cedido para exposições de artes plásticas), a plataforma de embarque aos trens (que serve de acesso aos escritórios e de onde se pode ver – sem a possibilidade de acesso – desde algumas composições aposentadas de trens de passageiros e cargas e que não contam com serviço de restauro, até uma segunda plataforma, também desativada), uma pequena sala que abriga uma biblioteca e brinquedoteca infantil e banheiros públicos.

Em área contígua a Estação e com entrada independente encontra-se o Centro de Educação Profissional de Campinas (Ceprocamp) “Prefeito Antonio da Costa Santos”, de caráter público e voltado a jovens de baixa renda e um posto de alistamento do Exército Brasileiro. Após o terreno de manobras dos trens, em área cujo acesso se dá pela Rua Francisco Teodoro,⁴⁹ existem alguns galpões que outrora serviram de oficina mecânica para os trens danificados e, atualmente, servem um como espaço de aulas de arte circense e dança, oferecidas gratuitamente à população, e os demais como oficina e depósito da decoração de natal municipal.

A Rua Francisco Teodoro é também onde começa a Vila Industrial, bairro residencial tradicional da cidade, que tem parte de suas casas tombadas como patrimônio histórico municipal. A Vila Industrial insere-se na concepção de

⁴⁹ Rua Francisco Teodoro, s/nº - Vila Industrial.

bairro de Certeau, e, esquecida pelo poder público, abriga hoje uma população de classe média-baixa residente no local, além de diversos imóveis comerciais vazios.

Para utilização deste espaço, encaminhei solicitação específica à prefeitura. A partir de sua aprovação, tive acesso a um desativado e desabitado túnel de pedestres localizado entre as duas plataformas para embarque de passageiros, que utilizava para, na presença esporádica de um ou dois companheiros de intervenções⁵⁰, me trocar, maquiar e realizar pequenas seqüências de alongamento e aquecimento.

O acesso ao túnel descrito se dava passando através de outro túnel de pedestres e percorrendo um trecho da segunda passarela de embarque, de onde se tinha acesso às composições e ao pátio de manobra dos trens. O caminho inverso a este era por onde saía(mos) já buscando o estabelecimento dos territórios de jogo com o espaço e os outros sujeitos que por ventura ali estivessem.

A partir da Estação Cultura foram realizadas, entre os meses de fevereiro e julho de 2008, 30 intervenções, geralmente 1 ou 2 por semana. Deste porto de partida percorria itinerários não previamente determinados (quando muito, o que tentava apontar era a direção a ser seguida ou uma rua pela qual, quando os jogos confluíssem, tentaria passar) e, preferencialmente, que ainda não haviam sido percorridos dentre as ruas que circundam a Estação.

Seguindo o mesmo procedimento realizei, entre os meses de agosto e novembro de 2008, 18 intervenções a partir do Centro de Convivência Cultural.

O Centro de Convivência Cultural (CCC), localizado na Praça Imprensa Fluminense, sem número, bairro Cambuí é um complexo público municipal de

⁵⁰ No início de 2008, enviei uma convocatória através de listas de e-mails (que foi reproduzida na imprensa local), a palhaços que quisessem esporádica ou permanentemente compartilhar das intervenções desta pesquisa. Dentre os palhaços que atenderam a este chamado, e estão nominados no item 1.1, estiveram presente, compartilhando o uso de ambos os espaços físicos aqui descritos, Alexandre Cartianu e Orlando Vaz Carneiro, respectivamente os palhaços “Bonifácio” e “Bem-te-vi”.

aparelhos de cultura, dos quais fazem parte o “Teatro Luís Otávio Burnier” (interno – em atividade), o Teatro de Arena (externo – desativado e fechado à visitação pública), a sala de concertos “Carlos Gomes” (interna – em atividade), dois espaços para exposição de artes plásticas (internos, um deles em atividade, abrigando de quando em quando exposições de artes plásticas, o outro desativado e fechado à visitação pública), foyer, banheiros públicos internos e externos, além de uma grande praça que cerca o teatro e que, aos finais de semana, abriga uma feira de presentes e antiguidades, organizada pela prefeitura.

Também neste caso encaminhei solicitação à prefeitura para que pudesse utilizar os banheiros internos (destinados ao público dos eventos internos e, durante o período da manhã, exclusivos aos funcionários do CCC) para me preparar para as intervenções. Com a cessão do espaço, buscava o estabelecimento de territórios de jogo desde o foyer do teatro, de onde partia em direção a itinerários desconhecidos.

Como dito, neste estudo também farei referência à Praça Arautos da Paz. Localizada no bairro Taquaral, a praça é formada por uma extensa área central cimentada, destinada atualmente à realização de shows e eventos de grande porte. Ladeando a área cimentada, se encontra em uma das extremidades uma pista de caminhada e um complexo de lanchonetes e bares. Ao contrário do que se esperaria de uma “praça” a área não é arborizada nem conta com bancos fora os oferecidos pelos estabelecimentos comerciais.

Palhaço no Espaço Público: uma Relação Possível

Para compreensão maior das possibilidades de atuação do palhaço itinerante nas ruas de Campinas, me permitirei um exercício de aproximação com a realidade do Bairro do Recife, como descrita por Rogério Proença Leite no livro *“Contra-Usos da Cidade”*.

Com efeito, um artista que pretendesse se apresentar nas ruas do referido Bairro, encontraria um horizonte singular. A multiplicidade de usos, que define em última instância o conceito de *espaço público*, ali tem sido ameaçada desde que nas ruas do histórico bairro, iniciou-se, capitaneada pelo poder público, um processo de transformações arquitetônicas e promoção de usos que, juntos, buscavam desencadear um processo particular de *enobrecimento* do local. Processo, este, que constrói uma multiplicidade específica de *espaços de poder*, e que Leite, a exemplo de outros autores, denomina *gentrification*, ou seja:

“a transformação dos significados de uma localidade histórica em um segmento de mercado, considerando a apropriação cultural do espaço a partir do fluxo de capitais.” (19-20)

Por decorrência do processo de apropriação cultural pelo mercado, o que se presenciou no Bairro do Recife foram reformas arquitetônicas e de dinâmica de usos que promoveram a destituição de diversos espaços de seus sujeitos originais. A partir da adoção destas reformas, buscaram-se apagar os vínculos identitários, relacionais e históricos do espaço para com seus sujeitos, promovendo o Marc Augé denominaria *não-lugar*⁵¹.

O conceito de Augé refere-se à tendência que detecta na *sobremodernidade* de pressionar a criação de

“espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa antever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro” (74)

Voltando os espaços do Bairro ao mercado de eventos e turismo e tratando-os como produtos destinados a uma fatia específica de ‘consumidores’, o Bairro foi *desapropriado* dos moradores e trabalhadores do porto – que

⁵¹ O conceito de *não-lugar*, em Augé, opõe-se ao que chama de *lugar* em sua dimensão antropológica. Retomarei este último posteriormente, a partir de Leite.

cotidianamente transitavam pelo local e que tornavam aquele espaço *público* – aproximando-o, gradativamente, de um *não-lugar*.

Desta maneira, o hipotético artista encontraria, à primeira vista, um público selecionado por uma política que agrega sujeitos através da valorização das relações econômicas de consumo e não sujeitos de um espaço *público* – apropriando-se do espaço segundo suas singularidades e compondo coletivamente uma multiplicidade de usos. A ação refratária destes espaços à expressão da identidade pressionaria, em última análise, a não fundação de um espaço de jogo, de confluência, de afetação com este público, já que, num processo de objectualização, espetacularização, sua arte seria tratada aqui igualmente como produto para consumo, como *monumento* e

“(…) os monumentos não podem senão proporcionar processos de identificação circunstancial e efêmera entre os indivíduos, pois que as relações sociais que se estabelecem por seu intermédio perduram apenas enquanto se puder continuar a consumir o ‘objeto’” (Leite, p.23).

Porém, o que curiosamente foi observado por Leite, em sua pesquisa, é que um olhar mais atento identificará, no público presente, não apenas aqueles sujeitos para o qual a política de *gentrification* vetoriza o uso deste espaço, mas também outros atores, que ali promovem, a sua maneira, o que Leite denominará “*contra-usos*”.

Nos espaços desapropriados de seus sujeitos originais e entregues ao mercado, outros sujeitos vão, aos poucos, encontrando e construindo brechas de uso e ocupação que os permitem, cada um a sua maneira, refazer por outros caminhos processos de inscrição de seus fluxos identitários no espaço e, desta forma, (re)apropriá-lo. Essa mesma tendência é observada por Augé em relação aos não-lugares.

Nos espaços destituídos de referências, elas, aos poucos e através dos sujeitos, *se recompõem*. De maneira que, dentro de uma estruturação de espaço radicalmente imposta e de caráter normativo – gentrificados, *não-lugares* –, os

contra-usos surgiriam como uma subversão à dinâmica de usos ordenadamente instituída.

Cabe ressaltar que os contra-usos não são um espaço que o poder instituído preservaria aos *sem-poder* (o termo é de Leite). Antes, seria um espaço de contracorrente, de vácuo, um espaço que a política de *gentrification* produziria como um verme que cresce junto com seu hospedeiro: na medida em que o espaço transformado é desapropriado de seus sujeitos, surge uma lacuna que demanda preenchimento através dos usos adaptados às possibilidades do novo espaço. Quanto maior a lacuna, maior a demanda de (re)apropriação, maior a possibilidade e complexidade de relações de contra-usos que a preenchem.

Esta *demanda de (re)apropriação* é a mesma de que falávamos anteriormente – no ‘assombro’ de Chacovachi ou nos jogos de *delegação* de Caillois –, aqui pormenorizada. Vemos por Leite que esta demanda associa-se não apenas a demanda reprimida de usos do espaço público, mas também a uma potência de contra-uso, de *esquiva* dos fluxos pressionados por processos de destituição de sujeitos em fluxos outros, associados às multiplicidades identitárias dos sujeitos.

Para além das demandas ligadas às multiplicidades identitárias dos sujeitos, existiriam ainda outras, associadas a fluxos de inscrição compartilhados por coletividades, coletividades instituídas justamente força destes fluxos compartilhados. Estas demandas associadas, quando pelos *sem-poder*, se inscreveriam de forma heterogênea e imprevisível sobre estes espaços que não lhe são destinados e se constituiriam por um contra-uso capaz, não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado por um poder racional e de caráter normativo, como de possibilitar, a partir da demarcação sócio-espacial das diferenças e das ressignificações que esses contra-usos realizam, uma cisão nos espaços de poder, gerando diferentes *lugares*.

“Por *lugar*, estou entendendo aqui uma determinada demarcação física e/ou simbólica no espaço, cujos usos o

qualificam e lhe atribuem sentidos diferenciados, orientando ações sociais e sendo por estas delimitado reflexivamente. Um *lugar* é sempre um espaço de representação, cuja singularidade é construída pela 'territorialidade subjetivada', mediante práticas sociais e usos semelhantes." (Leite, p.28)

Desta forma, os lugares não se constroem exclusivamente nos espaços de *gentrification*, porém são, necessariamente, uma apropriação coletiva e simbólica do espaço público que constrói ali uma multiplicidade singular. Um espaço coletivamente praticado e em práxis, pois dependente para continuar existindo da atualização dos fluxos comuns, do exercício dos usos promovidos pelos seus sujeitos e das relações em afetação, empreendidas pelo fluxo de constante (re)apropriação e subjetivação do espaço em *lugar*.

Isso faz com que os lugares, apesar de convergentes a um espaço que o coletivo atualiza, tenham fronteiras líquidas, cotidianamente redimensionadas ao sabor da intensidade e amplitude dos fluxos em ações, reações, negociações, concentrações, bifurcações, conflitos, contrastes, conjunções, consensos e dissensões empreendidas entre os sujeitos de um ou de diferentes lugares. Estes movimentos, por sua vez, levam permanentemente a atualização do estágio que se encontram os conteúdos sócio-culturais que lhes constituem grupo.

Os encontros entre diferentes coletivos em afirmação de seus lugares confluirão a possibilidades de consensos e que, desta forma, darão aos lugares a possibilidade de construção de sua vocação política.

Por fim, um artista de rua que chegasse para se apresentar em uma das históricas ruas, agora restauradas, do Bairro do Recife, poderia encontrá-la, sim, habitada por um público incidental e efêmero, que convergiu àquele espaço estimulado pela possibilidade de consumo de produtos ali oferecidos e se ver, inclusive, enquadrado nessa lógica, como produto cultural oferecido aos passantes. Porém, poderia ser surpreendido por ver o espaço (re)apropriado por uma pluralidade de sujeitos, agindo em contra-uso à uniformidade dos sentidos impostos a este espaço e, quiçá, coletivamente socializando-o e subjetivando-o de

forma que se tornasse um *lugar* disposto a recebê-lo não como produto exótico, mas como diferença.

Vejamos então como este exercício de suposição nos será útil para compreendermos melhor a experiência vivenciada nesta pesquisa quanto às relações empreendidas *com* os espaços públicos da cidade de Campinas/SP.

<:O)

O que salta logo a vista durante uma caminhada pelos locais onde esta pesquisa se deu é a disparidade entre as suas ocupações: de um lado encontra-se, abarrotados de pessoas em intenso fluxo, os espaços conhecidos na cidade por sua vocação comercial: tendo como carro chefe o calçadão da Rua 13 de Maio e grandes Avenidas como a Dr. Campos Sales e a Francisco Glicério, todas localizadas nos arredores da Estação Cultura. Do outro lado repousam quase esquecidos os espaços do aparato cultural da cidade, especialmente a Estação Cultura, o Centro de Convivência Cultural e a Praça Arautos da Paz, que, mesmo recentemente revitalizados, permanecem freqüentemente vazios, desprestigiados pelo público que briga por espaços nas grandes avenidas.

Quanto aos espaços que concentram atrativos comerciais no centro de Campinas não precisarei tecer grandes descrições, basta dizer que atualiza fluxos compartilhados com grande parte das ruas comerciais do centro das grandes cidades: o calçadão da Rua 13 de Maio é uma larga via exclusiva para pedestres, sendo dos espaços mais concorridos, assim como as suas proximidades, por lojas de roupa, sapatos e grandes magazines. As avenidas Campos Sales e Francisco Glicério, estas compartilhadas por automóveis e pedestres, atualizam fluxos correlatos, sendo espaço de convergência de quem busca produtos e serviços de bancos, farmácias, lojas de cosméticos, ferramentas, estabelecimentos alimentares e de produtos vendidos a preço único.

As classes menos favorecidas são, visivelmente, o grande alvo da grande maioria dos produtos oferecidos nestes espaços públicos de convergência para consumo do centro urbano da cidade de Campinas, e isso se deve ao fato que estes consumidores são, em geral, quem ainda podemos encontrar buscando o comércio do centro da cidade.

O que tem se observado nos grandes centros urbanos é que a rua em geral e o centro da cidade em particular vem sofrendo um processo de esvaziamento. Trabalho, compras, lazer, todas as formas de sociabilidade vêm sendo progressivamente tiradas dos espaços públicos, sendo restritas primeiramente a espaços privados como academias e shoppings e, posteriormente, a espaços virtuais que podem ser acessados da própria casa do cliente por meio da internet e de outros mecanismos onde a sociabilidade é simulada, e a comunicação “muitas vezes mais não faz do que por o indivíduo em contato com uma outra imagem de si próprio” (Augé, p. 68). Estar na rua hoje é não ter acesso a uma infinidade de lugares artificialmente construídos e cujos acessos dependem diretamente da possibilidade de consumi-los.

Esse esvaziamento corrobora e falsamente justifica ações do poder público que buscam restaurar os espaços públicos degradados – especialmente aqueles ligados ao antigo centro histórico da cidade – com vistas ao estímulo a (re)apropriação destes espaços não pelos sujeitos que, de uma forma ou de outra, já o atualizam em processos continuados de subjetivação, mas pelo fluxo de capitais. Desta maneira, criam-se condições para que, nestes espaços, se inscrevam fluxos identitários do processo de *gentrification*.

Em Campinas encontramos ecos deste processo em diversos espaços públicos recentemente enobrecidos pelo poder público municipal.

A Estação Cultura (espaço restaurado durante o governo de Izalene Tiene – PT – 2001/04 quando seu uso foi vetorizado à atividades culturais), que nos tempos em que funcionava como estação de trem fez parte do aparato de serviços públicos que atraíam grande público consumidor ao centro da cidade, é

atualmente um espaço freqüentado por uma parcela mais restrita da população, aquela que necessita dos serviços oferecidos pelos escritórios do exército e das pastas de cultura e patrimônio ligadas à administração pública.

Desta maneira, além dos funcionários, obrigados que são a estar ali por força de seu ofício, o espaço está praticamente esquecido pela população: boa parte dos seus corredores repousam vazios e fechados e os espaços que pretendia-se devolver à população através da promoção de seu uso, hoje esperam sujos e mal conservados a iniciativa de quem se habilite a enviar uma série de documentos esperando a autorização expedida pela Prefeitura, e posteriormente pelo responsável pelo espaço físico da Estação, além do aval do chefe de segurança particular contratado pela administração pública para manter a ordem naquele espaço, e que, com este objetivo, estimula os seguranças terceirizados a interpelarem os visitantes que estão por ali a respeito de qual seria sua intenção ali permanecendo, informando que é proibido a utilização de qualquer um dos espaços sem prévia autorização.

Ao contrário do que a categoria de 'espaço público de cultura', que a Estação passou a integrar desde seu restauro, nos faz crer à primeira vista, sua (re)apropriação pela população do entorno, que eventualmente vá até ali com o objetivo de uso do espaço é, visivelmente, desestimulada.

Porém, o que observamos é que, em algumas ocasiões, o espaço da Estação é subitamente invadido por acontecimentos que remetem ao motivo que parecia justificar sua revitalização e sua realocação, há alguns anos, a espaço cultural. Nestas esporádicas datas são realizados, através de convênios entre a prefeitura e a iniciativa privada, eventos e shows para alunos da rede pública, desfiles de roupas, campanhas de tratamento dentário, filmagens televisivas ou cinematográficas, ou ainda festas temáticas onde apresentações artísticas estimulam que o público adquira os produtos alimentícios ali oferecidos.

Porém, a ilusão do caráter público destes eventos logo se revela: não raro estes eventos não são divulgados a não ser nos meios para os quais se

destinam (excetuando-se aqui as festas abertas à população), de forma que se voltam exclusivamente aos participantes e ao uso previamente definidos.

Dos espaços culturais que trataremos neste estudo, a Estação Cultura foi o único cujo processo de revitalização ocorreu ainda na administração pública anterior (Izalene Tiene – PT – 2001/04) à atualmente em exercício (Helio de Oliveira Santos, o Dr. Helio – PDT – 2005/09). Com relação ao uso deste espaço na atual administração pública, observa-se que o oferecimento de grandes eventos de apresentação artística patrocinados pelo poder público – principalmente festas e shows musicais, ali oferecidos pela antiga administração –, foi progressivamente transferido para outros espaços públicos da cidade, como parques e praças. Esta ação restringiu ainda mais o uso do espaço da Estação, que, atualmente, salvo os eventos descritos anteriormente, mantém, da política de uso promovida pela administração anterior, apenas raras exposições de artes plásticas no salão de ingresso e alguns cursos oferecidos gratuitamente à população e que, em geral, ocupam um barracão isolado cujo intrincado acesso se dá pela citada Rua Francisco Teodoro.

Processo similar tem passado o complexo de aparatos culturais denominado Centro de Convivência Cultural – CCC – a partir da revitalização da grande praça que o cerca, promovida recentemente pelo governo do prefeito ‘Doutor’ Helio. Único teatro público localizado na região central disponível para uso em 2008⁵², teve sua agenda extremamente disputada por apresentações artísticas da cidade e de fora, dando preferência a segunda. Mesmo se tratando de um teatro municipal, são praticamente inexistentes as apresentações subsidiadas pela prefeitura, que, por outro lado, cobra pela utilização do espaço de forma que, há muito, o que rege a escolha dos grupos presentes na agenda do teatro são critérios de mercado, que levam em conta, acima do mérito artístico, o apelo publicitário e a previsão de arrecadação da peça.

⁵² Campinas possui ainda outro teatro público localizado na região central usado como alternativa para apresentações artísticas de médio e grande portes: o Teatro Carlos Gomes. Este, no entanto, permaneceu, por todo o ano de 2008, fechado para reformas.

Se não bastasse a lógica de mercado que claramente dita a ocupação do teatro interno – essa pesquisa, por exemplo, só obteve autorização para uso do espaço dos banheiros internos após a comprovação de que as intervenções contribuiriam para a promoção dos espaços públicos da cidade sem ônus à prefeitura –, a parte externa do CCC passou, recentemente, por uma já citada reforma, que redesenhou a praça do entorno e cercou com grades móveis os acessos ao Teatro de Arena, localizado na parte externa, e anteriormente permanentemente aberto a visitação pública.

As reformas no CCC visavam, além da pretensa valorização do espaço público, uma visível e incontestável assepsia: removidas as árvores da frente da entrada do teatro é impossível permanecer ali em uma manhã ensolarada, assegurando nestes dias a visão permanente da beleza arquitetônica da fachada sem os ruídos de sujeitos que pudessem promover contra-usos daquele espaço, de forma não prevista no processo de *gentrification*.

Estes hipotéticos sujeitos não foram os únicos destituídos na reforma do CCC: ao se impedirem os acessos ao Teatro de Arena não só se limitou o uso de um reconhecido espaço de convivência, mas se impediu o acesso a um espaço subjetivado, praticado e tornado *lugar* por uma multiplicidade de coletivos da cidade: punks, skatistas, meninos e adultos em situação de rua, grupos de estudantes, trabalhadores em horário de folga. Espaço este que, conforme nos indica Leite, poderia ser vetor de possibilidades de encontros entre estes diferentes coletivos e desenvolvimento de interações políticas.

Porém, os contra-usos já se fazem presentes no espaço do Teatro de Arena, “limpo” pelas políticas de *gentrification*, na medida em que começam a ser (re)apropriado por outros sujeitos: no horário do almoço, uma visão mais atenta notará que as escadarias do Teatro de Arena agora servem de espaço para a sesta e reunião dos funcionários da empresa de limpeza urbana de Campinas, responsáveis por aquele trecho da cidade.

Nos finais de semana, a praça reformada revelará ainda outra forma de apropriação pela lógica de mercado, quando seus espaços, que durante a semana são destinados à caminhada e aos passeios familiares, são tomados por uma feira de artesanatos, esta disciplinada e fiscalizada pela prefeitura, que cobra pelo uso do espaço o pagamento de uma taxa periódica. Comerciantes ambulantes de alimentos, presentes e antiguidades e seus clientes ocupam de tal forma o espaço da praça que em diversos trechos acabam literalmente não deixando espaços disponíveis àqueles que não estão em busca dos bens comercializados.

No entanto, a mais radical das transformações através da qual a política de *gentrification* interferiu no espaço público de Campinas foi talvez a promovida na Praça Arautos da Paz, cujo processo de destituição dos usuários tradicionais se deu a partir de grande reforma (realizada pelo governo do prefeito Dr. Helio 2004/09). Nesta ocasião, em todo o espaço da imensa praça, a vegetação foi removida e coberta por cimento ou reduzida a uma grama rala.

Removendo-se as árvores e bancos o espaço se tornou inabitável nas manhãs ensolaradas. Por outro lado, a intervenção facilitou o aluguel do espaço a grandes eventos comerciais noturnos como circos, shows e festas que têm levado grande quantidade de público atraído pelo estímulo ao consumo cultural e dos outros bens paralelamente comercializados.

Temos aqui um claro exemplo de como, na sociedade moderna, os espaços das cidades tendem a ser desapropriados de seu caráter *público*, destituindo a multiplicidade de usos dos sujeitos originais, na medida em que são apropriados segundo lógicas de valorização de mercado, que pressionam a inscrição de adaptações auto-contemplativas na revitalização dos espaços históricos das cidades.

Estas adaptações desestimulam as apropriações do espaço pela individuação dos usos atuais, que acabam vetorizados por uma política que, buscando alienar os vínculos identitários tradicionais dos sujeitos com o espaço, baseia-se “predominantemente em sistemas racionais de conduta normativa,

desvencilhados de configurações bem definidas no tempo e no espaço” (Leite, p. 37) e, assim, ignora as subjetividades inerentes aos processos de apropriação promovidos pelos sujeitos e pressiona a transformação do espaço explorado em um espaço sem subjetivações, de fluxo constante e controlado, onde a opção de uso está restrita a possibilidade de freqüentá-lo e adquirir produtos e serviços ali oferecidos.

Através de políticas como a *gentrification* a sociedade contemporânea, *sobremoderna* (Augè), que supostamente aceitaria as diferenças entre os sujeitos, busca *desterritorializá-las* do espaço público real ou simbólico ao submetê-las a uma lógica de mercado.

Porém, em fluxo contrário ao que pressionam as políticas de *gentrification* aplicadas em Campinas/SP ou Recife/PE, e independente da tentativa de pasteurização dos usos pretendidos aos espaços públicos transformados, permanecem sendo os sujeitos e a pluralidade de suas ações que de fato os permitirão *públicos*. O espaço freqüentado por uma multiplicidade de singularidades continua sendo um espaço de afetos entre diferenças, diferenças que constroem formas particulares de apropriação e de subjetivação deste espaço.

O *palhaço itinerante* é um destes sujeitos que, em seu curso pela cidade, busca apropriar-se do espaço público segundo uma *lógica* própria – a tal *lógica de palhaço*, que falamos no item 2.1 – e por extensão de seus fluxos identitários; compondo *com* este *sistema* motor, que, por sua vez, atualiza estes espaços como *públicos* (lembrando o que nos falava Certeau sobre o caminhar). Desta maneira, o palhaço, que itenera pelas ruas e está permanentemente em exercício deste espaço pelo universo de sua lógica, constrói, assim como outros sujeitos, formas particulares de apropriação e subjetivação.

O que o diferencia de outros sujeitos que caminham pelas ruas da cidade não está, portanto, na forma como se dá o processo de apropriação deste espaço. Para entendermos onde reside a particularidade de sua relação com o

espaço devemos discutir um outro elemento fundamental no processo de construção da relação dos sujeitos com o espaço: o *olhar*. Discutir o *olhar* dos sujeitos (e, por extensão, os sentidos macro e metafetados no processo de conexão com o espaço) é discutir um dos principais meios que permitem ao sujeito *conscientizar-se* deste espaço e optar, no processo de inscrição de sua lógica, de que forma atuará sobre ele.

O espaço público da cidade ao ser normatizado por uma dinâmica de usos que, no processo de *gentrification*, se visualiza por ações e leis oriundas do poder público a partir do seu vínculo a uma lógica mercantil, pressiona sua atualização alheio aos usos subjetivados de seus sujeitos. Assim, se busca determinar usos através de regras, implícitas ou declaradas, que, entre outras coisas, compartimentam espaços de trânsito, de espera, de compras de um produto ou serviço, destes com os demais, além de determinar aqueles que ali podem e que não podem estar e em que contextos.

O pressionamento pela adoção de dinâmicas pré-determinadas de uso se mostra mais visível em processos como o destacado, porém, já estão presentes desde *os limites que as determinações dos objetos fixam para o seu uso*, que nos falava Certeau, até as regras de conduta já tradicionalmente ligadas aos espaços compartilhados, como as transmitidas em placas, postes e sinais diversos do espaço urbano, que aprendemos e somos pressionados a respeitar. Estas dinâmicas se estabelecem numa hierarquia de usos do espaço público, elegendo determinadas utilizações em detrimento de outras igualmente possíveis, mas desprestigiadas.

Olhar o espaço é afetar-se não apenas por ele, mas imediatamente corporificar as pressões de vínculo aos fluxos de sua hierarquia de usos em dupla afetação com os fluxos identitários de cada sujeito. O foco do *palhaço itinerante* está, no entanto, em construir a ação no espaço público a partir do *deslocamento do olhar*, do ponto de vista sobre os elementos deste espaço ao momento anterior ao seu enquadramento na hierarquia de usos que elege uma abordagem com

elemento como preferível às demais. Ele *esquiva* dos fluxos de atualizações que pressionam um mono-utilidade do objeto e coloca-o em jogo com os fluxos de atualização de sua lógica pessoal de subjetivação.

É pela atualização de sua lógica em jogo com as potências de apropriação do espaço público que o palhaço subverterá o uso esperado, engessado, rígido deste espaço. É por isso que sua lógica será freqüentemente a do contra-uso e sua via a da brecha *entre* as tentativas de imposições normativas, moralistas ou de contenção de fluxo que o espaço porventura pressione e que busquem pasteurizar os usos.

Desta forma, não existe diferença fundamental entre o exercício do palhaço nos locais onde os espaços de poder inscrevem-se macro-perceptivelmente e naqueles onde ainda não se notam. O palhaço sempre olhará o espaço com aqueles descritos *olhos de primeira vez*. Porém, nos espaços *enobrecidos* – encontrados em parte das experiências relatadas nesta pesquisa – sua ação potencializa-se nos fluxos de (re)apropriação de um espaço destituído da potência de multiplicidade de inscrição de seus sujeitos.

As transformações sofridas pelos espaços por decorrência da concretização dos espaços de poder pressionarão as ações do palhaço itinerante como de qualquer outro sujeito. Contudo, ao atuar em relação a um espaço que fora construído de forma a inibir as pluralidades de uso, ele não se mostrará a isto alienado. Se os espaços destituídos dos sujeitos originais trazem em seu bojo a demanda de (re)apropriação por outros sujeitos, é a esta demanda que ele se vinculará, a ela predispõe a sua *esquiva*. Sua *relação* neste espaço se potencializará no exercício das infinitas possibilidades de (re)apropriação, e de instauração de outras *lógicas de ação*, por Kátia Kasper

“O palhaço nos possibilita experimentar outras lógicas em ação. O encontro com um palhaço tem essa potência transformadora porque abre esses mundos diversos, nos quais as lógicas não são as do pensamento para o mercado, as da opinião, as do razoável, do politicamente correto. Não

diria que ele inverte a lógica, mas que cria outras, outros mundos. É mais do que o mesmo mundo de cabeça para baixo. Tudo é muito chacoalhado, revirado, aberto, explodido, potencializado, conectado com potências as mais diversas.” (p. 43)

Desta maneira, quando encontra um espaço que pressiona a inibição de ações ligadas a subjetivação, vetorizando as oportunidades de atuação, ele não se volta ‘contra’ este pressionamento, mas, antes, corporifica estes fluxos e *reterritorializa* o espaço segregante num espaço de singularidades, de *criação de lógicas*, suas e dos demais sujeitos – públicos/co-autores – que compartilhem com ele tais *jogadas*.

Para ilustrar como isso se dá, reproduzo um trecho de diário de trabalho sobre *jogadas* construídas *com* os vagões, desativados, estacionados em uma das descritas plataformas da Estação Cultura:

“Os antigos trens, alguns dispostos ainda ali atrás da cerca de ferro diante da plataforma de embarque, como se aguardassem passageiros e tripulação que não vêm, se reduzem hoje a meros espetáculos sem público, uma exposição de artefatos que se pretendem históricos, mas que, nem de graça, encontra nos passantes olhos que lhes queiram ver. Ironicamente, a cerca segrega o público do nada, de algo que não lhes diz respeito e não lhes faz sentido, sentido esse que presentifica-se nas ações de reapropriação, como as do palhaço pelo seu uso. Ele se pergunta – e sua pergunta é ação, ele faz a ação em pergunta –: qual o sentido de um trem imóvel? Ele aguarda passageiros? Tripulantes? Mecânicos? Aguarda quem lhe dê um empurrãozinho? Aguarda quem cobre as passagens? Quem anuncie a saída? Ou está ali por outro motivo: a gravação de um filme a lá Indiana Jones que só aguarda seu protagonista? Seja o palhaço seu protagonista! Ou é um navio disfarçado a espera de seu capitão que ordene o içar das velas e o recolhimento da âncora? (Marujos!) Ou é ainda um grande animal que precisa de alguém que lhe bata no lombo para que desembeste? (Oôôôô!) Ou será que é um

palco sobre rodas? (Senhoras e Senhores!) Ou um trem-fantasma? (Buuuuuu!)⁵³

Suas perguntas não têm respostas certas – nem ele por elas se interessa: afinal ao palhaço diverte brincar com as perguntas, não é mesmo? –, mas tem respostas que se produzem no espaço *desterritorializado* e redimensionado pela demanda de (re)apropriação, durante a qual, existirá o estabelecimento de um outro tempo, o tempo do *acontecimento*. Respostas que serão, por escolha compartilhada pelo uso subjetivado do espaço pelo sujeito palhaço e pelos seus companheiros de jogo, ‘certas’ por serem pertinentes à lógica de (re)apropriação que estabelecem com este novo espaço-tempo deles imanente, ali em construção.

O palhaço, através da aplicação de sua lógica em um nível de afetação que *esquiva* dos sentidos e usos dados a priori, pode reabitar o espaço varrido pela construção dos espaços de poder pela subversão do que nele houver de pré-instituído. Desta maneira, funda um espaço-tempo onde os sujeitos que compartilham a construção destas relações tornam ação demandas de pertencimento e reivindicações de (re)apropriação.

São suas relações com tais demandas que vincularão suas ações à formação dos *lugares*, já que:

“As demandas de pertencimento, condição necessária para o exercício de uma cidadania plural, refazem os nexos entre o patrimônio-relíquia e os *lugares*, conferindo sentido aos espaços enobrecidos da cidade. (...) Se entendermos que a produção social do espaço é, também, uma construção simbólica sua polissemia possibilita diferentes formas de pertencimento e, portanto, múltiplas formas de representação de experiências compartilhadas.” (Leite p. 292)

Suas ações no espaço – construídas conjuntamente com os outros sujeitos que compõem com ele aquele *acontecimento* – serão ligadas a atuações de configurações identitárias em exercício das demandas de pertencimento deste

⁵³ Trecho de diário de trabalho, 2008.

coletivo singular, restabelecidas no espaço pelos seus novos e velhos sujeitos relocalizados, em ação cênica.

Desta maneira, as ações cênicas empreendidas pelo palhaço no espaço público fundam um território de jogo comum, surgido do encontro daquele coletivo entre si e com o espaço, e contemplam senão o estabelecimento de *lugares* – que demandam um uso periódico do espaço por um coletivo representado pelo uso – sua proposição: o palhaço atuará aqui na construção compartilhada de relações simbólicas com o espaço que estabelecem *lugares* para si, e, em função das sociabilidades que agrega em ação no espaço, propõem *lugares* a outros sujeitos e socializações. Isso acontece, por exemplo, quando o palhaço sugere, através de suas ações que se disputem uma brincadeira de ‘quem pisca primeiro’ com uma estátua, ou de ‘pedra-papel-tesoura’ com o semáforo de pedestres, apropriando estes espaços de maneira singular.

Itinerante, o lugar do palhaço que estudamos considerará sua efemeridade, ou seja, não um vínculo de (re)apropriação que demandará uma posição estática no espaço, mas seu movimento, tempo e trajetória pela cidade. Um espaço de fronteiras fluídas em um tempo-espaço flexível

“Assim, em vez de pensarmos os *lugares* como áreas com fronteiras ao redor, pode-se imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais (...)” (Leite p. 285)

E aqui retornamos à potência de ação dos *sem-poder* – e lembremos que o palhaço é um grande representante dos sem-poder: sem pátria, sem dinheiro ou posses, é o arquétipo do ser sozinho, o perdedor, o ridículo, aquele que busca sem muito sucesso o sexo, o amor e a comida – no espaço urbano, capazes de, por consequência do contra-uso na (re)apropriação coletiva do espaço deles destituído, possibilitar uma cisão nos espaços de poder pela geração de diferentes *lugares* que partam da demarcação socioespacial das diferenças e das ressignificações que esses contra-usos realizam e propor, na confluências destes *lugares*, possibilidades de saudáveis enfrentamentos políticos.

Quando, na construção destes lugares sociais dentro ou fora dos espaços enobrecidos, encontra outros lugares construídos por outras socializações, sua ação traz outra eficácia: o encontro dos usos, *em* negociação das fronteiras de sua coletividade e das características espaciais e simbólicas que definem cada lugar, os colocam em contraste. O ridículo da proposição do palhaço revela-se, e seus sujeitos riem-se dela.

Nos lugares, reafirmados em suas singularidades identitárias e socialmente reconhecíveis, se fará ato o antônimo dos espaços de poder, ou seja, será o espaço do exercício e construção da diferença, onde os indivíduos se tornam sujeitos pela afirmação de suas singularidades, nem sempre compartilhadas, mas sempre em exercício das demandas de pertencimento e apropriação de uma singularidade espacial prática e simbólica por indivíduos e coletivos que construirão, através destes vínculos, uma possibilidade real de reivindicações e discussões políticas.

O *palhaço itinerante* propõe seu território *entre* estes lugares, territorializa-se num processo de proposição, não de afirmação destes lugares. Não afirma diferenças, mas constrói variabilidades em processos de uso poético do espaço subjetivado. Sua itinerância cria, a cada acontecimento, *portos* – condensa fluxos de diferenciação – onde antes apenas havia *horizontes* de passagens – *não-lugares* saturados de processos a-significativos, a-históricos e a-sensíveis, mono-úteis, pertencentes de uma lógica não dos sujeitos, mas eternamente de um 'outro', imposto e desconhecido. Por Masseti

“Por sua forma de ver o mundo, o palhaço pode alterar a realidade, transformando-a no que deseja. Isso introduz no ambiente uma proposta de pensamento complexo. Os fatos ganham uma nova lógica e sentido, contestando os acontecimentos até então estabelecidos. Essa alteração a princípio pode parecer um simples desvio ou imperfeição da visão tradicional de mundo, mas na verdade ela contribui para sua ampliação e desenvolvimento.” (p. 34)

Visitas do Palhaço Itinerante

Partimos agora à especificidade desta pesquisa. O processo de *conscientização com* o espaço e seus elementos produz, como já ressaltamos, sempre um novo espaço que cria uma multiplicidade única de potências de jogo e novas possibilidades de *conscientização*. Assim como denominei *jogada* o território de jogo poético atualizado em cada *acontecimento*, denominarei o espaço efêmero que o palhaço encontra em cada processo de *conscientização*, um espaço *visitado*. A idéia aqui é de ressaltar o fato de que o palhaço nunca encontrará um espaço conhecido, permanente, apropriado, mas sempre estará em processo de conhecimento (jogo) *deste* espaço em transformação. Da mesma forma que as *jogadas* remetiam a lógica do palhaço Felisberto, as *visitas* também lhe dirão respeito, assim como ao tempo-espaço da *jogada* na *visita* concretizada.

O primeiro fluxo que o palhaço itinerante atualiza no movimento de suas intervenções é, portanto, o da *visita*, princípio fundamental de sua atuação. Este fluxo não é novo na arte da palhaçaria, vem potencializado do vínculo a fluxos de outros diversos palhaços que agregam à sua arte o princípio da busca do indevido pelo seu lugar. Aqui poderia citar Carlitos, o palhaço de Chaplin, que acompanhamos sempre caminhando: a cada começo de filme chega a um novo lugar e parte a cada final, sempre em busca do *seu* lugar, para o qual acaba se revelando tão inadequado que é dali expulso ou tem de fugir às pressas.

A cada *visita*, o palhaço encontra um novo espaço e potencializa a relação de dupla afetação com este até alterações musculares macro-perceptíveis. A corporificação desta diferença contribui à multiplicidade de suas possibilidades de ação em jogo. Assim, o palhaço ao (re)criar o novo espaço no corpo, (re)cria um novo corpo no espaço.

Essa dupla (re)criação, do palhaço e dos outros sujeitos está presente no processo de *conscientização* e já foi apontada no item 2.2 como fundamental à fundação dos territórios de jogo no espaço público. Certeau afirmará inclusive que o processo de relação com um espaço que se mostra sempre novo é

imprescindível à existência, de forma que existirão “tantos espaços como experiências espaciais distintas” (202).

Porém, a potencialização desta relação de afetação entre espaço e corpo, ou *objeto* e *organismo* (Damásio), a alterações macro-perceptíveis pode ser apontada, de um lado, como um dos fluxos identitários do palhaço itinerante e, de outro, como um termômetro da entrada dos outros sujeitos no território de jogo. Por este motivo, ao discutirmos aqui algumas nuances observadas nas *visitas* do palhaço itinerante nessa pesquisa, saibamos elas estão pressionadas pelas modificações de relação com o espaço macro-perceptíveis nos outros sujeitos envolvidos.

<:O)

Como pretendo tratar aqui da especificidade das *visitas* desta pesquisa, partirei de algumas palavras sobre fluxos de inscrição da *lógica* de Felisberto quanto a subjetivação e apropriação do espaço *visitado* nas intervenções.

Já discuti como a postura do palhaço é similar a de outros sujeitos no sentido da aplicação de sua lógica no espaço público que, a exemplo do que se verifica macro-perceptivelmente nos *bairros*, vai (re)construindo um espaço que é a extensão desta lógica. Assim, conhecer a sua lógica de relação com o espaço é conhecer a forma que ele vetoriza a construção de um espaço particular – de extensão de suas ‘particularidades’ – no espaço público.

Outra relação que precisaremos nos lembrar é que a *lógica de palhaço* tem estreita relação com o ridículo do ator potencializado a uma relação poético-cômica. Assim acontece, por exemplo, nos jogos onde o palhaço ‘ignora’ que o espaço público seria não apenas um local de subjetivação, mas de negociação

entre subjetivações, e relaciona-se com o espaço como se este fosse o resultado, estivesse à mercê, ou fosse direcionado à suas particularidades.

Isso levará a que ele anuncie, por exemplo, que a estátua está parada por 'obedecer a um comando hipnótico' de sua autoria, mande carros em trânsito virarem para um lado ou outro, rearranje os cones dispostos na calçada corrigindo sua simetria ou 'congele' seus movimentos frente a uma placa de trânsito onde se lê 'pare'.

Suas ações, no entanto, revelam não o simples resultado da aplicação de sua lógica tornada ação, mas a impossibilidade desta aplicação, sua dimensão ridícula: vê-se claramente que a estátua não segue seus comandos, que os carros indicam previamente com as setas a direção que ele aponta, que a disposição dos cones nada altera significativamente sua função no espaço e que a placa não se dirige a ele.

Em outras ocasiões o palhaço peca pelo oposto e potencializa ao ridículo a negociação da aplicação das subjetivações dos sujeitos no espaço. Isso acontece, por exemplo, na já descrita *jogada* com os cones: se inicialmente a redistribuição dos cones acontecia pela exacerbação ridícula de seus desejos, de repente, o palhaço pode modificar sua lógica e começar a mudar o lugar dos cones no espaço a cada pessoa que se aproxima, tentando 'facilitar' sua passagem.

<:O)

Se algumas lógicas de uso do espaço seguem a inscrição dos fluxos de subjetivação do palhaço, outras se associam às demandas de (re)apropriação dos espaços. Parte destas demandas se relacionam a fundação dos espaços de poder

e foi *com* elas que escrevi grande parte deste item. A forma que as demandas que manifestam se traduzem em *jogadas* estão descritas no item 2.2.

Já a maneira particular que Felisberto *visitou* estes espaços merece alguns apontamentos. Em geral sua lógica foi se construindo pelo estabelecimento de territórios de jogo nos quais os elementos representantes dos espaços de poder eram *reterritorializados* em um espaço de jogo poético onde se potencializavam seus fluxos amainados que tivessem como possibilidade a *inclusão* de sujeitos. Assim, o palhaço pedia que os seguranças ‘segurassem’ o que ‘pretendia comprar’ em uma loja, apresentava programas para câmeras de segurança ou dançava o ‘hip-hop cantado’ pelo rádio da polícia.

Outra opção que foi se construindo como lógica foi de tratar os espaços de poder como relações contextuais e provisórias, de forma que poderiam ter como *operadores* quaisquer sujeitos, incluído aí o palhaço. Isso ocorria quando, por exemplo, o palhaço lançava-se ao chão ‘com sua arma/guarda-chuva’ em mãos para garantir a saída de um carro da polícia, ou se colocava na saída de um evento cuja entrada tinha revista pessoal para revistar comicamente as pessoas que dali saíam.

Essa relação remete a função do bufão, a quem era permitido ridicularizar os reis e imperadores quando estes abusavam de seu poder. A relação aqui é interessante por outro motivo: da mesma forma que ao bufão era permitido ridicularizar *desde que* se mantivesse o limite do jogo que, quando rompido poderia significar sua morte, estes jogos relatados, sempre se erigiam calcados no respeito pelo território de jogo. Os possíveis ‘ridicularizados’ eram sempre sujeitos dos territórios de jogo e, freqüentemente, eram aqueles que mais se divertiam com as *jogadas*.

Existe, porém outras demandas de (re)apropriação dos espaços das quais ainda não abordei, elas se referem não exatamente aos espaços de poder, mas ao estabelecimento de uma dinâmica de usos que se atualizam mais freqüentemente, no espaço público como um todo, e reserva usos específicos a

apenas uma parte dos seus sujeitos: quantos usos, relacionados principalmente a brincadeiras, são inibidos a serem atualizados por adultos no espaço público? Quantos usos são restritos aos chamados ‘moradores de rua’?

Jogos onde o palhaço se vincula a estas demandas de (re)apropriação e deita-se ao lado de moradores de rua nas calçadas, brinca na chuva, entra em carrinhos de material reciclável para ‘disputar uma corrida’ com carros normais ou desce uma longa escada por sobre uma tábua se mostraram especialmente eficazes nessa pesquisa na construção de *jogadas* que tinham não necessariamente um viés cômico – a não ser talvez pelo prazer do uso elevado ao ridículo –, mas manifestavam, especialmente, sensível potência poética, instaurando no espaço público, no espaço fugaz do *acontecimento* artístico, um espaço de possibilidade de usos que não cedem à pressão do ‘ser grande’, ‘ser responsável’, ‘ser adulto’.

<:O)

Os jogos que se aliam a demandas de (re)apropriação compartilham fluxos identitários com outros, ligados a o que acabei por denominar *lógica, ou hierarquia de visibilidade* do espaço público. Esta denominação vem da percepção de uma disputa entre ver e ser visto no espaço público. Como não me deparei até o momento com literatura que discorresse sobre o tema (certamente existe) tentarei fazer-me claro a partir de minhas reflexões pessoais:

Em grandes cidades, a disputa que trava o mercado de comércio e serviços pela exposição de sua publicidade no espaço público talvez seja o aspecto mais visível desta *hierarquia*. Aparece mais – desde aquele que grita o bordão nas calçadas, divulgando uma loja ou produto, até os anúncios das grandes empresas em out-doors cada vez maiores, carros de som e fachadas espalhafatosas – quem ‘pode’ mais. E enquanto os olhares se voltam ao apelo

publicitário, geralmente fogem de outros elementos presentes no mesmo espaço, como prédios em ruínas ou mal conservados, pixações, sujeira, animais e buracos.

Acredito que essa *lógica da visibilidade* se estenda também às relações entre os sujeitos do espaço público. Seja através do modelo, cor ou volume do som dos carros particulares que transitam pelas ruas, das roupas, cortes de cabelo, seja pela diferença ou pela busca por enquadrar-se nos padrões estéticos 'da moda', identifico nos espaços públicos uma forte busca pela visibilidade, por ser visto, admirado. Se de um lado a disputa é por se destacar dentre os vistos, por outro existe uma massa que acaba sendo muitas vezes ignorada por grande parte dos olhares alheios: pessoas como aquelas em situação de rua, pedintes, catadores de material reciclável, prostitutas, deficientes, pessoas drogadas ou doentes.

Sujeitos, espaços ou seus objetos podem ser ignorados pelos passantes por princípios morais pré-concebidos, por provocarem no passante repugnância visual, auditiva, odorífica, nojo ou medo. Mas, genericamente, são sempre ignorados por não se enquadrarem no ideal de espaço público dos passantes.

Por conseqüência, as relações de dupla afetação entre os passantes e estes são amainadas até relações geralmente metasensíveis, reduzidas a metacomunicações refratárias a presença destes. Sua multiplicidade de afetos com os passantes é assim reduzida aos aspectos e usos que provocam repúdio e, no caso do espaço e objetos, reduzem-se também as demandas de (re)apropriação.

Nas intervenções desta pesquisa, por vezes territórios de jogos se estabeleceram *com* espaços onde haviam elementos (aqui incluídos outros sujeitos) desprestigiados na *hierarquia de visibilidade* do espaço público. Nestas ocasiões, optou-se por potencializar os territórios de jogo que amainassem os

fluxos de repúdio e restabelecessem a dupla afetação, geralmente buscando possibilidades de outras valorizações destes elementos.

Assim, se estabeleciam *jogadas* onde, por exemplo, a pessoa em situação de rua dormindo na calçada propunha a possibilidade de uma sesta, as pichações eram recados de uma civilização anterior, e os buracos no chão, meios de comunicações com seres mágicos do subterrâneo.

A eficácia destas *jogadas* vinha da exploração desta abertura à multiplicidade de jogo com estes elementos. O empenho no tempo presente no qual se inscreve o palhaço desautomatiza pré-conceitos e vence o uso viciado de repúdio aos espaços, reinstaurando, ao menos no tempo de jogo, a pluralidade que o permite *público*.

<:O)

Assim como as demandas de (re)apropriação nos levaram a hierarquia de visibilidade, esta nos trará a aplicação, no espaço *visitado*, dos já nominados *olhos de primeira vez*. É certo que estes olhos, essenciais também aos jogos que modificam a *hierarquia de visibilidade* do espaço público, estarão presentes em todas as *visitas* do palhaço. Aqui, porém, recorreremos a eles por sua relação com o tempo presente.

Olhar o espaço com *olhos de primeira vez* levou também a duas possibilidades de *jogadas* específicas nas *visitas* empreendidas no espaço: a primeira calcada no processo de construção de uma lógica específica de uso de elementos espaciais, que se criavam e se ‘revelavam’ a cada micro-afetação com o espaço público. Desta forma, uma placa presa em um poste de pedestres com as inscrições ‘aperte o botão’ levava o palhaço a um processo de investigação e recriação constante da lógica de jogo e a *jogadas* como esta: buscando que algo

acontecesse, iniciava apertando os botões da própria blusa e do paletó, depois, apertava os botões dos outros sujeitos dos jogos e logo já estava apertando os ‘bótões’ (aumentativo plural de botas) e pedindo ajuda das mulheres para que apertassem os seus ‘batões’ (batons) ou ‘bótons’ (botons), até que, enfim, o sinal se abrisse.

Os *olhos de primeira vez* mostram-se, no jogo descrito, potencializado em seu tempo presente de forma que a mesmo estímulo – os dizeres da placa – podem ser permanentemente atualizados a outras significâncias, a outras ‘primeiras vezes’, em fluxo com o processo permanente de duplas afecções da *jogada* estabelecida. Se no espaço real o palhaço é itinerante por percorrer os espaços públicos, no espaço simbólico o palhaço é itinerante por percorrer com ‘*olhos de primeira vez*’ suas potências de jogo.

Outra qualidade de jogos potencializa-se pelo mesmo princípio. Tratando o espaço pelo tempo presente, do *acontecimento*, valoriza-se a potência dos elementos com os quais se entra em jogo possibilitando que estes remetam a outro espaço-tempo que pressionará a lógica de relação com o espaço a partir deste momento. Assim, os *olhos* possibilitam que um jardim, deslocado da história recente do percurso do palhaço até ali, remeta a uma selva que, subitamente, se está no meio, à caça de um animal feroz. Um animal que ‘se disfarça’ de lata de alumínio para não ser caçado pelo seu temível predador que, ciente do estratégia de sua caça, ‘se disfarça’ de lixo reciclável e, com a ajuda do palhaço, acaba por devorá-lo.

Este recurso permitirá ao palhaço vincular-se aos fluxos identitários que são comuns ao jardim e a selva e fundar um território de jogo poético que territorialize no corpo a potência de ação correspondente, dentro das potencialidades do ator-palhaço, àquele espaço. Da mesma forma o encontro de um sujeito vestido com as roupas de um jogador de basquete, ou de um *rapper*, pode propor o estabelecimento de um *corpo* que territorialize o espaço *mencionado*.

<:O)

Ligado diretamente aos *olhos* estão, por sua vez, as relações estabelecidas entre o palhaço e os nomes dos lugares, ou os elementos que os revelem. Para compreendermos a potência destes jogos, recorreremos a Certeau, que manifesta que “todo poder é toponímico e instaura sua ordem de lugares dando nomes” (216).

Os jogos estabelecidos com os nomes vinculam-se, portanto, àqueles ligados aos espaços de poder. Quando o palhaço toma a placa como o crachá que revela o nome do poste, ou como indicações de modos da maneira de atravessar a rua, perguntas ou comentários, desapropria o espaço de sua identidade – que pressiona também uma dinâmica de uso específica – e o vincula a possibilidade de uma identidade a ser criada, a ser nomeada, ou, antes, identidades, a serem ‘plurinomeadas’.

<:O)

Ao mesmo tempo em que a dinâmica de usos de um espaço pressiona sua atualização, propõe uma *lógica de uso* deste espaço. Na descrição do *olhos* já descrevi jogos que criavam diferentes lógicas, divergentes, cada qual a sua maneira, da dinâmica de usos pressionada. Falemos, porém da possibilidade de *jogadas* a partir da afirmação desta lógica.

Nas *visitas* empreendidas nesta pesquisa encontrei diversas possibilidades de *jogadas com* estes fluxos, vejamos: como disse, quando o palhaço se depara com um elemento no espaço, depara-se com uma *lógica de*

uso (a relação com um banco, por exemplo, pressiona, dentre outras possibilidades, que se sente nele) o processo de territorialização e jogo com este objeto vai, aos poucos, afirmando ou desdizendo esta lógica, criando a expectativa de vínculo a outras lógicas, desconstruindo, traindo-as em ação. Este percurso entre lógicas se constrói por um acumulado de corporificações de relação em potência, que afirmam nuances da lógica do palhaço e determinam ações cômicas e poéticas.

Esse exercício sobre a *lógica de uso* levará a que o palhaço quando encontre aquele banco, comece a sentar, acabe desistindo para se deitar e, ao se preparar para isso resolva mesmo saltá-lo, equilibrar-se sobre o encosto ou passar sob ele... Depois de muscularmente ‘ponderar’ as alternativas, acabe por relacionar-se com o banco como se este fosse uma grande caixa de correio, que ele se ‘postasse’ ao entrar pelo vão entre o encosto e o assento, com destino a próxima *visita*. Ou seja, encontra esta alternativa a partir da afirmação muscular daquelas primeiras dinâmicas de uso, pressionadas ao encontro do banco.

<:O)

Os fluxos que o espaço público e seus elementos atualizam os colocam parcialmente em semelhança de fluxos com outros espaços, outros objetos e outras lógicas. Potencializando os fluxos comuns no território de jogo poético, o palhaço pode deslocar a *lógica de usos* do espaço e de seus elementos à outras lógicas. Algumas das escolhas que fizemos neste sentido, se tornaram recorrentes:

- Antropomorfização – forma, atitude cinética, posição no espaço... diversos fluxos atualizados por elementos do espaço público podem ser compartilhados com o ‘homem’. A potencialização destes fluxos na lógica desenvolvida nas *jogadas*, através do tratamento destes

elementos como portadores de uma lógica humana de ação, revelou-se extremamente eficaz na construção de comicidade. Sua eficácia revela-se ainda maior quando o elemento entra em suposta proposição de andamento de jogo com o palhaço e, seguindo esta mesma lógica humana, ‘manifesta uma vontade’. Assim será quando, por exemplo, o palhaço ‘conduzir’ a água que desce pela sarjeta como um policial que aponta a direção a ser seguida. A água proporá o andamento do jogo caso, por exemplo, desvie do seu curso – o palhaço pode então reincidir na lógica deslocada e repreender aqueles que tentam ‘fugir da fila’.

- Espaço Mágico – a relação entre o desconhecido e um suposto *espaço mágico* pode ser potencializada também no deslocamento dentro do espaço de jogo. Uma casa vazia pode atualizar fluxos que remetam a uma suposta casa do ‘homem invisível’ que o palhaço venha visitar, e o interior de um cone pode trazer o palhaço à ‘outras dimensões’. Desta maneira, o espaço conecta-se a sua potência mágica, a uma dinâmica de uso poético.
- Palhaço-espacial – outro recurso interessante diz respeito ao deslocamento da lógica do espaço à lógica do palhaço através da potencialização neste dos fluxos comuns àquele. Nas intervenções desta pesquisa o palhaço por vezes interrompia os jogos respondendo mecanicamente ao acionamento de uma porta de garagem automática, apontava na mesma direção de placas de trânsito, trepidava ao som de um telefone público tocado. Mais do que o palhaço *visitar* o espaço público, aqui o espaço *visita* como lógica, o palhaço.

<:O)

A *lógica de uso* do espaço atualiza também o que chamaria de uma expectativa de usos ‘humanamente possíveis’ no espaço. Mais do que uma restrição espacial, esta expectativa relaciona-se com a constituição antropocêntrica do espaço urbano de forma que uma escada é projetada para que qualquer pessoa sem grandes limitações de mobilidade possa superar – a escada ‘é possível’ ao homem –, já um poste não está ali para que seja escalado – o poste ‘não é possível’ ao homem. Jogos que deslocam, uma na outra, esta dinâmica de possíveis do espaço apareceram diversas vezes nas intervenções desta pesquisa de duas formas opostas e complementares.

A primeira trabalha no desconhecimento do que ‘é possível’ ao homem e aparece quando, por exemplo, o palhaço tenta descer aquela suposta escada e acaba impedido por enrolar-se em uma grande mala que tenta levar consigo. Aqui a dinâmica de um uso ‘possível’ é deslocada a de um uso ‘não possível’.

A segunda aparece quando o palhaço ignora o princípio do que ‘não seria possível’ ao homem, levando a uma reterritorialização do espaço ‘não possível’ em um ‘possível’. Isso se dá quando o palhaço realiza comicamente números de habilidades que remetem a *impossibilidade do impossível* – Já me referi a esta possibilidade rapidamente no item 2.1 em referência a Carmeli.

Para que o jogo ocorra dentro do universo do cômico, optei nessa pesquisa por exibir algumas habilidades físicas – como escalar postes e marquises – como se fosse algo inconsciente, quase involuntário, que terminava, geralmente, com a surpresa com o que tinha feito com a percepção tardia da ‘impossibilidade’, de forma que reafirmava, comicamente, minha limitação humana.

<:O)

É possível também identificar *lógicas de uso* do espaço que reproduzem duas categorias nas quais freqüentemente se inserem os palhaços que trabalham por uma influência lecoquiana: o palhaço Branco e o Augusto. São definições que não utilizo na descrição do Palhaço Itinerante, item 2.1, apenas por não crer que sejam úteis ao aprofundamento do conhecimento sobre os fluxos que pressionam macro-perceptivelmente os fluxos identitários do palhaço itinerante. Porém, aqui, estas categorias nos servirão ao conhecimento de duas diferentes possibilidades de relação com o espaço. Inicialmente, recorrerei à descrição das figuras como manifestas em Burnier

“Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o *branco* e o *augusto*. O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. (...) e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena.

O *augusto* (...) é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal.” (206)

Enquanto o primeiro representa a ordem, o *Ludus* aquele que cria as regras e a todos submete, o segundo é o símbolo do caos, da *Paidia*, do que escapa às normas, mesmo procurando sem sucesso obedecer às regras que lhe impõem. Estas características, transposta a dinâmica de usos, serão o que denomino relações Brancas e Augustas com o espaço.

Nesse sentido a dinâmica *Branca* de uso corresponderia a rigidez diante do espaço público – seu ridículo advém da proposição irreconciliável que o espaço deve se adequar a ele. Ele é excessivamente ação e age para que o poste saia do seu caminho, ou para que a pequena porta levante-se a sua passagem. Sua relação descrente diante da recusa do espaço em obedecer-lhes produz, em geral, seu efeito cômico. Ele acredita-se a medida de todas as coisas.

Já o Augusto tende a encontrar o ridículo no outro extremo, sendo excessivamente maleável, aceitando todas as imposições do espaço e se

esforçando por adequar-se a elas. Seu território de conforto é a reação. Quando encontra uma árvore que barra uma calçada, ele não a afasta, mas adéqua seu corpo aos espaços vazios dela, colocando-se em uma relação espacial inusitada e cômica como se não ele, mas o espaço público fosse à medida de todas as coisas.

<:O)

Obviamente o palhaço não será o único em exercício de conscientização e jogo *com* o espaço público. Nas *visitas* empreendidas no espaço público, o palhaço encontra este espaço sempre em processo de (re)apropriação por seus sujeitos e é neste espaço em eterno processo de atualização e diferenciação que se funda o território de jogo poético.

Sua postura será, portanto, não da imposição de um fluxo de atualização e (re)apropriação deste espaço, mas do vínculo e respeito aos processos de subjetivação e as regras de conduta ali permanentemente reafirmadas e atualizadas.

Deste vínculo partirá a proposição de um território compartilhado de jogo, de afetos, que considere o processo de subjetivação em curso no espaço e suas potencialidades *presentes* de fundação de um território específico onde o espaço público deixa de ser um espaço de risco e disputa e se atualiza um território lúdico, de negociação e respeito.

2.4. Acontecimentos em um Espaço de Potência.

“Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga
dos estratos e relações de poder.”
Ferracini, 2006 p. 136

Voltarei mais uma vez às teorias manifestas por Gilles Deleuze. Tais teorias já se fazem presentes neste trabalho através dos conceitos de *atualização*, *acontecimento*, *desterritorialização* e na relação entre *repetição* e *diferença* que, juntas, pressionam diversos pontos das reflexões que aqui manifesto.

Porém, as possibilidades de consonância das teorias de Gilles Deleuze com o universo do palhaço são muito mais amplas, conforme nos mostra os estudos desenvolvidos por Renato Ferracini (2006), Luis Orlandi e Kátia Kasper, presentes na bibliografia desta pesquisa.

Aqui, pretendo me valer de apenas alguns destes apontamentos, especialmente os quais pude me apropriar a partir das discussões realizadas nas aulas que realizei como aluno na Unicamp, tanto no Instituto de Artes, ministradas por Ferracini em 2008 e 2009 (na qual em certa ocasião participou, como palestrante convidado, o filósofo Luís Fuganti), quanto no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, ministradas por Orlandi em 2008 e 2009.

<:O)

Em sua tese de doutoramento, Kasper nos faz conhecer que, para Deleuze “O humor é a arte dos acontecimentos puros” (45). Sabemos já que acontecimento é um encontro intensivo que ‘transforma’ os elementos envolvidos, essa ‘transformação’, no entanto, conecta, relaciona dois planos que nos será útil conhecer: o *Plano de Organização* e o *Plano de Consistência*.

O primeiro diria respeito ao estado que as coisas 'se encontram', ou seja, a força que as relações de poder e os estratos exercem em favor da manutenção, da disciplina, da normatização, do controle, da diminuição da potência de diferenciação. Já o Plano de Consistência se apresenta como plano de potência, de partículas em velocidades, onde o tempo não é o cronológico, mas um tempo não pulsado, plano das linhas de fuga, dos acontecimentos, da multiplicidade, da diferenciação em *continuum*.

Ambos os planos são fundamentais ao 'existir', pois se compõem no basilar movimento de manutenção e diferenciação, em relação de coexistência: os planos se perpassam, se remetem, se complementam. Portanto, o terreno do cômico, assim como de qualquer acontecimento deleuzeano, não é oriundo do plano de consistência *per si*, mas *dá-se* no plano de consistência.

Nem o acontecimento transpõe ou desloca um elemento de um plano a outro, assim, o humor não desconstrói a figura, característica, modo, ridículo ou o que quer que seja o aspecto 'risível'; não o descaracteriza como elemento; mas relaciona elementos intensivamente, *promove acontecimentos* que geram partículas de consistência, compõem linhas de fuga; estas com tendência a reestratificação.

Na medida em que o acontecimento dá, o plano de organização (re)estrutura-se de modo a (re)stabelecer a correlação de forças e compreendê-lo. Assim é que um movimento artístico, surgido como linha de fuga daquele que está em voga, tende a ser cooptado de tal forma por um processo de estratificação que logo não representa mais a linha de fuga, mas sim parte do plano de organização, de poder, que, no entanto e a exemplo daquele, já traz em si e em seu processo de atualização a potência de nova linha de fuga. Um plano remete a outro, indefinidamente.

Mesmo a zona extrema dentro do plano de consistência, que Deleuze denomina de *Corpo sem Órgãos* (CsO), existe como potência nos estratos e dá-se diretamente *com* seus elementos.

“Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. (...) Isso porque o CsO não para de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (p. 23)

Aqui vemos que qualquer deslocamento ao plano de consistência se articula em linhas de fuga, acontecimentos, desmembramentos, diferenciações na *superfície*, na zona de fronteira entre os planos, porém, dado que o plano de organização está freqüentemente em processo de alteração de fronteiras em busca da estratificação destas linhas, essas estratégias de encontros potentes estão igualmente em processo de (re)criação potencial.

Aqui já temos elementos suficientes para transpormos estas reflexões a algumas características da atuação do palhaço itinerante no espaço público. Relação que se pretende cômica e artística, o palhaço buscará estar aberto à geração de acontecimentos no espaço de suas intervenções.

Esses acontecimentos se darão no encontro intensivo, no espaço *entre* estratos definidos no plano de organização – ou seja, o palhaço, os elementos do espaço público e o público – que se deslocarão, por sua potência de diferenciação, ao plano de consistência compondo-se em linhas de fuga.

A estratégia do palhaço para tanto é um deslocamento de usos deste espaço. Tomando a afirmação do uso pré-determinado, mono-útil, como uma afirmação do plano de organização, o palhaço busca deslocar esse uso a outros, esses aliados às potências de diferenciação deste objeto naquele espaço-tempo, naquela configuração dinâmica de fronteiras entre planos. Isso permitirá tanto a transformação desses elementos em si – como venho apontando desde a *conscientização* de Damásio – mas também de seu lugar na relação de forças que compõem, a partir de então, o novo plano de organização.

É nesse sentido que em determinado momento o palhaço pode artística e comicamente, tratar uma estátua como se fosse uma pessoa real “campeã de

duro ou mole”. Elementos do plano de organização – palhaço e estátua – em uma dinâmica de uso deslocada – tratamento pelo palhaço como se a estátua fosse uma pessoa ‘imóvel’ –, aliada a uma determinada configuração potencial, uma determinada oportunidade de desterritorialização.

No caso dos sujeitos (ou *processos de sujeito*, como prefere Deleuze) envolvidos nesse acontecimento – palhaço e público –, as transformações elencadas instabilizam suas macro-percepções, tanto um do outro, como dos elementos que reverberem de alguma forma a reestruturação de sua posição nos estados de poder, o que gera um contágio, uma potência de atualização do acontecimento.

Para compreendermos como esta potência se dá, teremos de compreender que os acontecimentos são *atuais em produção*, nos *processos de sujeitos*, de elementos *virtuais*. Ambos necessariamente constituintes do que é experienciado, sendo que os segundos apresentam-se num pressionamento de atualização, que fará atual *em produção* de novos virtuais, estes parte daquele que o atualiza, reais, corpóreos. Conforme Ferracini,

“O virtual (...) é uma instância real, na memória, no passado, estes contraídos todos no presente do corpo que se atualiza. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais.” (2006, p. 124)

O acontecimento artístico, cômico, vivido com o palhaço no espaço público criará virtuais ligados a experiências de deslocamento de uso de elementos que o público e o palhaço reencontram diariamente – e continuarão reencontrando após a intervenção –, isso fará com que a experiência vivida amplie-se numa potência de contágio, de atualização, por parte do público, *em* criação de relações de deslocamento poético do uso dos elementos do espaço público.

Em 21 agosto de 2008 colhi um depoimento de como isso pode se dar. Chamado a presenciar uma de minhas intervenções nas cercanias do Centro de

Convivência Cultural de Campinas, Abel Saavedra, um dos orientadores da parte prática deste projeto, declarou sobre um longo jogo que havia realizado com cones e que está descrito no capítulo 3 desta dissertação: “Eu passava reto por esses cones na rua. Nem via eles. Depois daquela cena nunca mais vou ver um cone do mesmo jeito”. A experiência vivida na intervenção gera virtuais que, ao se atualizarem na relação com o espaço, propõem novamente sua relocalização poética.

A busca de fundação, no espaço público, do *espaço de potência* titulado, é justamente a abertura à construção de um espaço *em* proposição de diferenciação, de geração de linhas de fuga, de *acontecimentos*.

Formas de pressionar a constituição desse espaço na rua já foram elencadas e estão na base dessa pesquisa. Porém, há de se fazer referência, ainda por Deleuze, a outro procedimento de busca da eficácia da cena do palhaço itinerante na rua, a busca por uma postura *ética*.

E é fundamental atentar que, depois de mais de cem páginas de reflexões sobre o palhaço itinerante, retorno a Introdução deste trabalho, àquela percepção de que algo faltava ao encontro do palhaço com a rua e com o público, porém, agora não são minhas as palavras, mas de Luiz Fuganti, que, em palestra proferida na Unicamp em alguma tarde de maio de 2009, afirmou “Criar ética para si é criar formas de criar alianças para que qualquer encontro seja potência de acontecimento”.⁵⁴

Até onde pude averiguar nesta pesquisa, as formas que o palhaço deve criar para que *alianças* se dêem têm a ver com três níveis de abertura deleuzeanas,

- Abertura do olhar: para que os olhos (mas também a pele, os ouvidos, o nariz e o paladar) *vejam* antes por perceptos – o que eu vejo me afeta e me transforma – do que por percepção recognitiva – eu reconheço;

⁵⁴ Anotações de Aula, maio/2009.

- Abertura à ação da rua: estar em ‘passividade’ (passivo e ativo concomitantemente) com a caótica da rua, com sua capacidade de produzir encontros. Avizinhar-se de sua multiplicidade e espreitar a diferença arrebatadora que pode, repentinamente, dar a oportunidade de dali contrair um acontecimento artístico;
- Abertura ao desconhecido: Afinal, segundo Orlandi “Se não admitirmos a loucura na nossa pesquisa ficaremos com a razão já posta – seremos bons repetidores, não criadores. Para criarmos temos de ser tomados; em certa medida, temos de nos perder no caos”.⁵⁵

<:O)

Alguns parágrafos atrás, fiz referência à necessidade das linhas de fuga para a construção de um acontecimento artístico e da tendência destas mesmas linhas à reestratificação.

Alguns parágrafos adiante, e começarei a descrever-lhes experiências que me pareceram paradigmáticas da forma de apropriação das reflexões aqui manifestas ao pensamento *com* minhas intervenções nos espaços públicos de Campinas. Acontecimentos não aleatoriamente escolhidos, mas vividos com tal arrebatamento que motivaram a escrita, a sua inscrição literária. Porém, desde então, me remetiam a um preocupante destino: serem reestratificadas pelo processo da escrita acadêmica – que, por tratar-se de estrutura referente ao plano de organização, traz uma série de clichês que podem, aos poucos, ir reduzindo a potente sensação do acontecimento a nomes já dados e a experiências já vividas – e perder esta potência de contagiar, o leitor, por reverberações daqueles acontecimentos.

⁵⁵ Anotações de Aula, 2008.

Por isso, se verá a escolha por um método particular de registro, um método que, sobretudo, me pareceu potente de criar com o leitor, não vislumbres de acontecidos, mas novos acontecimentos vinculados a fluxos compartilhados com as experiências artísticas que se referem. Atrás de minha *pena digital*, estavam minhas sensações, que como nos lembra Deleuze, é a mais fácil e potente relação entre o homem e o caos.

O caos, onde estão em velocidades os pensamentos por pensar, possibilidades de linhas de fuga, passíveis de indeterminismos, potências, acontecimentos, tempos não cronológicos, transcendências.

E se o caos se caracteriza, sobretudo, por suas velocidades, não tive a intenção de dar aos registros que se lerão uma forma fixa, de fechá-lo numa nova estrutura. Por outro lado, tentei preservar algo do seu movimento, de sua multiplicidade de caminhos.

Como se verá, o texto traz diversas possibilidades de leitura, pode-se escolher por percorrer a pesquisa da forma tradicional, ou seja, percorrendo os diários de pesquisa de campo e recorrendo às notas laterais sempre que indicado, voltando ao texto principal ao final desta. Porém, procurei pressionar-lhes também a outras possibilidades de leitura, que podem se dar: exclusivamente pelos diários de pesquisa de campo aqui selecionados ou exclusivamente pelas técnicas e reflexões dispostas nas notas laterais, ou ainda leituras rizomáticas já que o relatório de pesquisa de campo se remeterá a notas que remeterão não apenas reflexivamente ao trecho que remeteu a elas, mas a outros trechos do texto e outras notas laterais que, por sua vez, propõem os mesmos diversos caminhos de continuação de leitura deste trabalho.

É um convite à construção de jogo compartilhado com esse acadêmico palhaço itinerante. Um convite a este *Caminhar*.

CAPÍTULO 3



Figura 5 - Palhaço Felisberto.

CAMINHAR

*“Caminhar é ter falta de lugar”
(Certeau, p. 183).*

*“Não há diferença entre aquilo que um livro fala e a maneira como é feito”
(Gilles Deleuze e Félix Guattari, Mil Platôs n.1. p.12)*

13

de março
2008

Saída: Estação Cultura
Mimicry-simulada

- A observação de Liliane refere-se à necessidade da *percepção ampliada* (8, 26) durante os jogos realizados no espaço público, *percepção* esta que é um dos fluxos identitários do 'estado de picadeiro' (4, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30), trabalhados nessa pesquisa a partir das diretrizes do grupo Seres de Luz Teatro.

- Este jogo parte da *dinâmica de uso* que pressiona a placa (24) e que é apropriada cômicamente pelo palhaço, primeiramente como se este fosse um *operador* (18, 22, 29) da relação de poder que manifesta e, posteriormente, como se a placa passasse a se referir exclusivamente a sua *individualidade* (4, 23).

Placa →

Jogada 1

Logo no início da saída encontrei, esquecido em uma esquina, um cavalete da Emdec com uma placa de seta → presa nele através de um parafuso frouxo, de forma que permitia que se movesse a placa caso fosse pressionada. Peguei o cavalete e me coloquei em lugar que poderia ser visto pelos carros e comecei então um jogo com aqueles que estavam transitando por aquele cruzamento: primeiro indicando o suposto caminho que eles deveriam seguir tendo por base a seta de seus carros e 'mandando' que eles seguissem o caminho que já indicavam, como se fosse eu o autor da escolha. De repente, rodei a seta mais rapidamente e a surpreendi apontando para mim, então desenvolvi o jogo que transcorreu mais longamente, apontando a seta para mim e comentando feliz com o público que aquele era eu! Pelo que pude notar, tive uma aceitação muito boa do público, especialmente o que estava nos carros: um moço parou para tirar foto com o celular e os motoristas não se incomodavam da alteração do fluxo por conta daqueles que paravam pra ver. Acho que aqui foi um ótimo jogo que funcionou muito bem, porém a Lili observou que é bom cuidar sempre da atenção expandida nos jogos realizados que envolvam o trânsito de carros, isso para antever e assegurar a minha integridade, dos carros entre si e do público a pé que por ventura interrompa sua caminhada atraído pela cena.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Alterações macro-perceptíveis na relação dos outros jogadores com o espaço público (14, 16, 22) se mostraram um eficaz termômetro de sua entrada no território de jogo na medida em que estes sujeitos permitam-se reconstruir o espaço desterritorializado em si, na construção de outra lógica corpórea, baseada na jogada estabelecida.

- O efeito cômico desta jogada virá do palhaço agir como se pudesse ditar as dinâmicas de uso do espaço público (19), ignorando que este é um território de negociação entre subjetivações.

13

de março

2008

<:O)

10

de abril
2008

Saída: Estação Cultura
Mimicry-competitiva

- aqui, o processo de reterritorialização (25, 37) dos elementos do espaço público no corpo do palhaço adquire uma dimensão macropereceptível na medida em que se *conscientiza* do poste por uma transposição de dinâmica que torna o braço igualmente 'duro', imóvel.

- uma característica identitária do Palhaço Itinerante é a exacerbação da inadequação ao espaço público (11) elevada a uma dimensão ridícula. Nesta jogada, a inadequação revela-se em um caráter *Branco* (29, 38) de relação com o espaço: o efeito cômico produz-se aqui na proposição, irreduzível, que o espaço se adéque aos anseios do palhaço.

Mão e Poste

Jogada 2

Quando voltávamos à Estação, no final da saída, uma pessoa me deu tchau do outro lado da rua. Eu ergui a mão devolvendo o cumprimento e segui nessa ação até que meu braço se chocou contra um poste. Brancamente, pedi ao poste que saísse (sem abaixar a mão) e, como não fui atendido, dei um passo atrás, passei com a mão dura para o outro lado, voltei ao local onde deveria estar se não houvesse sido interrompido, dei mais um tchau breve à pessoa do outro lado da rua, que acompanhava meu jogo, e abaixei a mão.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Existe um traço da singularidade identitária de Felisberto que se refere ao progressivo surgimento, adjetivamente, do *Ludus* em um estado de predominante *Paidia* (24). Nesta jogada este traço se manifesta na passagem de um estado de alegria geral e espontânea, presente no aceno, a um estado de súbito surgimento da regra e da ordem, notável na relação com o poste. A *Paidia* aqui será tão radicalmente imposta (7) que levará a necessidade de outro caminho para a efetivação do desejo do palhaço.

10

de abril

2008

<:O)

11

de abril
2008

Saída: Estação Cultura
**Mimicry -
simulada-competitiva**

- Um dos traços identitários do Palhaço Itinerante, a “vontade como ação lúdica compartilhada” (6, 9), revela aqui toda sua potência: a vontade de andar no carrinho manifesta-se como proposição de um espaço de jogo lúdico, de diversão compartilhada.

- A fundação do território de jogo poético é, neste relato, macroperceptível em dois aspectos: pela constituição do *contrato lúdico* (30) – a predisposição compartilhada ao jogo –, e, posteriormente, pelo surgimento de uma *lógica paradoxal* (17) – esta uma das alternativas possíveis de desenvolvimento das jogadas, na qual a primeira relação de concordância entre os jogadores evolui para uma relação de embate.

Palhaço Reciclável

Jogada 3

Encontrei descendo a Av. Campos Sales um senhor que já havia me assistido em ocasião anterior. Ele conduzia um desses carrinhos manuais que os trabalhadores informais usam para coletar materiais recicláveis. Parei em seu caminho e fiz o gesto de pedir uma carona. Ele parou, me olhou por um momento, abriu um sorriso e aceitou a proposta. Subi no carrinho e anunciei ao público do entorno: “eu sou o 1º palhaço reciclável do mundo”. Ele conduzia o carrinho enquanto busquei redimensionar o espaço tocando um samba rapidinho e cumprimentando o público como se eu estivesse em um carro de escola de samba. Por último, interrompi o samba e andei um bom pedaço como se eu dirigisse um carro, me relacionando principalmente com os carros que nos ultrapassavam, como se disputasse uma corrida com estes, que, por sua vez, respondiam bem ao jogo. Mantive o jogo até fazer a mímica de apertar o freio ao que o real condutor, jocosamente, não respondia. Como o freio ‘não funcionava bem’, continuei insistindo e puxando o ‘freio de mão’ até que, milagrosamente ele resolveu funcionar. Esperei que parasse, desci receoso, agradei o senhor e segui.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Ao promoverem uma apropriação coletiva singular cotidiana do espaço, os trabalhadores informais fundam *lugares* no espaço urbano. Aqui, a comicidade surge do absurdo da proposição do estabelecimento de outro *lugar* – surgido da apropriação singular e ridícula do palhaço – em negociação ao lugar em práxis (13).

- Esta jogada toca a dinâmica de ‘possíveis’ (7, 20, 31) nos usos do espaço público na medida em que o palhaço se apropria fisicamente de um objeto que normalmente é tido como de uso restrito ao material reciclável, ‘vetado ao homem’. Tal atitude toca igualmente a hierarquia de visibilidade (12, 13) deste espaço, na medida em que, pelo lúdico, potencializa a possibilidade de negociação do *lugar* estabelecido pelo trabalhador com as demais apropriações do espaço urbano.

11

de abril

2008

<:O)

11

de abril
2008

Saída: Estação Cultura
Mimicry-simulada

- A disposição permanente à inclusão de novos elementos que se apresentam durante o fluxo da jogada relaciona-se à *prontidão* (9, 25) e é um dos traços identitários do 'estado de picadeiro' (1, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30). Esta inclusão ocorre a partir de uma postura de 'passividade' (17) com o espaço público, parte constituinte da ética do trabalho com o Palhaço Itinerante.

- A relação de dupla afetação *em continuum* com o espaço público e seus elementos cria uma série de metarregras (24) que são parte constituinte do percurso que tomam as jogadas. Aqui, a relação macroperceptível com o calor da estátua exemplifica este processo.

Estátua

Jogada 4

Quando estava para voltar à Estação parei para jogar com as estátuas do grande monumento que existe no começo da Av. Campos Sales. Na verdade não parei com a intenção de fazer muita coisa, mas como tinha público fiel e pontes bem construídas, uma ação foi puxando outra e acabei passando bastante tempo por lá. Comecei com a estátua do senhor sentado, de bigodes: 'arrumei' os bigodes e peguei nas bochechas dele como as mães fazem com os bebês. Desenvolvendo o jogo pela afeição, sentei no seu colo e depois subi de cavalinho em seus ombros (a temperatura do ferro era altíssima, tinha de tomar muito cuidado, pois não dava pra tocar com a pele nele); quando estava sobre ele vi algumas roupas atrás da estátua, uma blusa e uma meia, provavelmente abandonadas ali por alguém, fedidíssimas. Peguei a roupa com muita calma, vesti a meia em sua mão e coloquei blusa sobre a dele, como se medisse para ver se servia, mas, como 'estava feio', troquei o lugar da blusa pondo-a como chapéu (a blusa ficou em sua cabeça até domingo pelo menos, quando passei por lá de ônibus). Reparei então que havia também algumas sacolas com alimentos ao lado da estátua, provavelmente descartados pela quitanda que existe em frente ao monumento. Peguei as sacolas e voltei ao colo do senhor para "comer" as cebolinhas e dar-lhe de comer. Como ele não tinha fome, deixei a sacola em seu colo para que comesse depois, junto deixei também uma garrafa pet que encontrei no mesmo lugar onde estavam as roupas e que, antes, fazia que bebia e dava de beber a ele. Já me despedia do jogo quando encontrei caída por ali uma grande lata de milho, aberta e vazia. Disfarçando, indiquei por mímica que ele a usasse como pinico 'depois de comer', fechando o jogo.

- Posteriormente, no decorrer das intervenções optei, como procedimento, por deixar o espaço ao final das jogadas o mais próximo possível da maneira como o encontrei, principalmente no que se refere a localização dos elementos eventualmente movidos em virtude do estabelecimento de uma jogada.

- A possibilidade de criação nesta jogada se dá, primeiramente, na relação de conscientização *em continuum* com o espaço em si – a modificação do espaço modifica o palhaço (7, 27) e dá lugar a uma nova potência de encontro e dupla modificação. Nesta relação o palhaço vai, progressivamente, esquivando da utilidade do objeto através da inscrição dos fluxos de sua lógica pessoal de subjetivação (1, 23).

11

de abril

2008

<:O)



Figura 6 – Palhaço Felisberto e público.

18

de abril
2008

Saída: Estação Cultura

209

- Aqui vemos como o estabelecimento das jogadas podem se dar a partir da criação de uma lógica corporal de relação com o espaço. A potencialização, até alterações macroperceptíveis, do processo de dupla afetação (28, 33) do corpo do ator com o calor oriundo do sol, ou seja, o pressionamento das alterações presentes nessa dupla afetação, conduz o corpo do ator a uma dinâmica corporal que influenciará o decorrer da *jogada*.

Sol Forte

Jogada 5

Um jogo simples criado na saída da Estação: em virtude do sol quente abri o guarda-chuva, depois da costumeira dificuldade, e passei a andar um passo e empurrar o guarda-chuva contra o sol, com dificuldade. Quando parava para descansar, buscava o olhar cúmplice dos passantes e comentava “O sol está muito forte hoje”.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A manipulação de objetos (33, 36) tem se estabelecido como parte da singularidade identitária de Felisberto no espaço público, e vem influenciada pelo pensamento do palhaço como trabalhado pelo grupo Seres de Luz Teatro. Em geral esta manipulação não é exibida como habilidade, mas integra-se a jogada como potencializadora de traços da *lógica de palhaço*. Aqui, alia-se a um certo atabalhoamento (27) pela tentativa de abrir rapidamente o guarda-chuva.

- A comicidade dessa jogada surgirá do contraste entre um corpo que é aparentemente cindido das lógicas de relação com o espaço e, a partir da presença da fala, do entendimento de que este corpo, na verdade, se relaciona com o espaço através de uma lógica mecânica.

<:O)

2008

de abril

18

18

de abril
2008

Saída: Estação Cultura

210

- A presença cênica (21, 30), parte constituinte do 'estado de picadeiro' (1, 4, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30), é responsável pela construção de um corpo energeticamente pulsante, que ampliará a potência de afeto ao público das jogadas do palhaço. A presença cênica fará com que às vezes o jogo atinja públicos antes mesmo que adentrem no campo de visão do ator.

Abre Alas

Jogada 6

Experimentei algumas vezes hoje um jogo simples e eficaz surgido com uma senhora que havia me visto antes que eu pudesse vê-la. Quando notei sua aproximação ela mantinha a cabeça baixa, o rosto com uma visível expressão de desagrado, se recusava olhar em meus olhos ou permitir o estabelecimento de uma relação direta. Diante desta recusa, abaixei-me e limpei com as mãos um trecho da calçada por onde ela passaria, saindo então de seu caminho. Ela, então, ergueu o olhar e abriu um sorriso, agradecendo.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A recusa ao estabelecimento do contrato lúdico entre público e palhaço é entendida nessa pesquisa como a proposição dos termos para o estabelecimento de um novo contrato (21). Aqui, esta proposição dá-se numa camada infra-perceptível, metacomunicada (14) e a possibilidade da seqüência da jogada pela corporificação da concordância deste novo contrato. O desejo, a busca pelo estabelecimento do jogo, se dá novamente em uma ação compartilhada – ao menos nas metafetações – que molda dentre estes termos sua potência lúdica (3, 9).

- Essa jogada completa-se num gesto que coloca o público como modelo, como ídolo, do palhaço (17, 30), um traço identitário de Felisberto que tem se mostrado potencializador da fundação do espaço de jogo e da ação por parte dos outros jogadores.

18
de abril
2008
<:O)

24

de abril
2008

Saída: Estação Cultura

211

- A busca por módulos de outras seqüências para a aplicação em uma cena quando da necessidade de improvisação é característica da 'rotina do mergulhador', traço identitário do palhaço como abordado pelo grupo Seres de Luz Teatro.

Transpondo a Corrente

Jogada 7

A saída principal da Estação dá para uma larga calçada onde existe um pequeno estacionamento exclusivo para funcionários, cercado de correntes e com uma cancela eletrônica. O ato de transpor alguma destas correntes tem sido um ótimo primeiro jogo e tem apresentado boas alternativas de combinação de módulos trabalhados em outras seqüências. Hoje, iniciei a seqüência nos degraus da saída da Estação. Após ser ofuscado pelo forte sol que havia, procurei o guarda-chuva com os olhos fechados e emendei com o módulo da dificuldade em abrir o guarda-chuva, agora justificado também pela dificuldade de abri-lo de olhos fechados. Sem conseguir, tentei fazer com que o sol recuasse amedrontando-o com movimentos de esgrima empunhando o guarda-chuva, mas, como ele não reagia, voltei a investir na abertura do meu protetor e, abrindo um olho, identifiquei inteligentemente que havia um botão de abertura. O sol não contava com essa! Apertei o botão e o abri, vitorioso. Empolgado com a descoberta, dei um passo adiante e desci, 'sem me dar conta previamente', os 3 degraus da escada da Estação. Por estar assustado com a quase queda dei alguns passos me distanciando da escada malévola. Andava sem olhar para frente, mas, mesmo assim, notei quando meus passos já não faziam mais efeito em me distanciar da escada. Olhei para o lado que ia e, sem saber o que me segurava, tentei sem sucesso mudar a estratégia de locomoção, dando umas braçadas de natação no ar. De repente, decifrei o enigma ao ver minhas pernas presas na corrente, que não me deixava prosseguir. Estava nesse perceber-me preso quando um senhor se acercou e eu, notando sua aproximação, olhei no meu entorno e intui que só podia ser por conta de uma moeda antiga que havia no chão, a qual peguei e lhe dei. Este senhor, que comemorou o recebimento da moeda, não...

- O jogo estabelecido entre o palhaço e a corrente se dá, aqui, numa relação de dupla afetação. Se alteram ambos (4, 27): pelas tentativas frustradas de transposição, gera-se sucessivamente a necessidade de novas estratégias. Estratégias estas 'fisicamente pensadas' (26), concebidas em atuação.

<:O)

2008

de abril

24

- O excesso de empenho para a resolução dos pequenos problemas que encontra é aqui mote para uma relação de crescente atabalhoamento (5, 17, 27) e geração de novos problemas, intensificados pela passagem de uma inicial *Paidia* a intensificação do *Ludus* (2,24) – presente na teimosia em transpor ‘aquela’ corrente, ‘daquele’ jeito.

Transpondo a Corrente (cont.) Jogada 7

era de muitas risadas, mas esteve comigo o jogo todo. Na busca por passar da corrente, tentei inicialmente puxá-la para cima, mas, como a altura ainda não era suficiente, tentei tirar o apoio que a prendia no chão. O curioso é que hoje achei um apoio solto e tirando-o do chão estabeleci o jogo de tentar passar por baixo (mas a corrente, mantida embaixo, não me permitia); depois por cima (mas quando tentava passar por cima, a corrente subia junto e me segurava); uma perna de cada vez, enroscava-me; aí intuí que era necessário colocar o apoio de volta, mas ao virá-lo, ele não me perdeu a confusão e investiu contra mim, mas precisamente em minhas partes baixas. Dor passada, conferi se tudo estava bem e prossegui no meu intento. Ainda não havia passado, mas meu guarda-chuva já estava do outro lado da corrente impaciente com minha demora, tanto que, com a ajuda do vento que o empurrava, ele ia se distanciando, fazendo com que eu me relacionasse com ele pedindo que ficasse quieto e me esperasse. Ele não me ouvia e, de repente, um forte vento o arrastou por um espaço maior e eu, enraivecido, pulei para pará-lo. Um dos momentos mais interessantes deste jogo foi justamente este, pois havia uma senhora tão dentro de minha dificuldade em pular a corrente que quando efetivamente pulei, para pegar o guarda-chuva, ela soltou um “Ah!” que exprimia toda a função do jogo até ali. Diante de sua exclamação, percebi-me do outro lado, fiquei surpreso feliz de ter conseguido e continuei meu caminho.

- Esta jogada gera sua comicidade na medida em que o palhaço cria uma realidade corpórea que desterritorializa o possível em impossível (20). A conclusão da jogada, que se dá por uma ação inconsciente, intensifica o ridículo da incapacidade do palhaço de cumprir o seu intento.



Figura 7 – Palhaço Felisberto e público.

24

de abril
2008

Saída: Estação Cultura

214

- A habilidade do ator em escalar aqui se revela como lugar de intensidade do jogo, e contribui a comicidade não por ser o foco da jogada, mas por se compor à cena como demanda do espaço *entre* o impulso primeiro ⁽²⁸⁾ do alongamento para pegar a fita e a surpresa final, na afirmação cômica ^(25, 36) das limitações humanas do ator-palhaço.

ZAP

Jogada 8

Enquanto realizava uma jogada com um senhor deitado em uma calçada, notei que crescia do outro lado da rua minha platéia, disposta na janela de um cursinho pré-vestibular localizado em uma sobreloja da Av. Andrade Neves. Terminada a jogada com o senhor, e após atravessar a rua jogando com os carros, voltei a estabelecer pontes com esta platéia. Foi quando um dos alunos me estendeu uma fita de cetim de aproximadamente meio metro e disse “sobe aqui!”. Tentei fisicamente atender a expectativa e me estiquei para pegá-la, mas, por mais que me esforçasse, meu alongamento não era suficiente para superar aqueles 4 metros que nos separavam. Então, não tive outra alternativa, senão dar-lhe uma mãozinha. Sempre buscando alcançar a fita, escalei uma grade que ladeava a parede e entrei na sala pela janela, diante dos olhos incrédulos dos alunos, pegando finalmente a pontinha da fita estendida. Fui puxando-a até que me aproximei do rapaz de ‘dreads’ que havia me estendido a fita e exclamei, abraçando-o, “Rapunzel”. De repente olhei pela janela e me surpreendi com a altura, olhando atônito para a platéia que, inconsciente do perigo que eu havia corrido, só sabia rir. Com medo, abracei uma menina e perguntei “como eu saio daqui?”. Sai correndo da escola pela direção indicada não sem antes surpreender às atendentes que, sem saber que eu fora ajudado pela Rapunzel, se perguntavam como eu havia entrado ali.

- Nesta jogada constata-se macropreceptivelmente a presença de dois dos princípios constituintes do ‘estado de picadeiro’ ^(1, 4, 6, 7, 9, 21, 25, 26, 30), a *disponibilidade ao jogo* ⁽¹⁶⁾ – que acaba levando o palhaço a escalar em busca da fita estendida – e a *percepção ampliada* ^(1, 26), atuante na relação de dupla afetação com o espaço para que a escalada pudesse se dar.

- A grade – elemento característico de um espaço de poder é aqui deslocada de seu uso como segregador de sujeitos à sua potência amainada de inclusão ^(15, 23), ao ser usada, no território de jogo, como caminho que une o palhaço ao seu objetivo.

<:O)

2008

de abril

24

23

de maio
2008

Saída: Estação Cultura

215

- a ação lúdica (3, 6) – como a promovida com a água – estabelece-se por uma rede de proposições em jogo – com o motorista, com as crianças e com os demais jogadores – que permite, aqui, que o jogo do palhaço desenvolva-se a uma ação aparentemente inadequada à rua, mas que se estabelece como possível pelo processo compartilhado de subjetivação do espaço dentro da dinâmica de jogo.

Banho de Caminhão

Jogada 9

Estávamos em uma rua da antiga Vila Industrial, logo na saída do túnel onde fomos surpreendidos por umas 10 crianças. Eu tentava sem sucesso jogar com as crianças enquanto elas só queriam saber dos balõezinhos que o Bem-te-vi moldava. Conquistei meu espaço para o jogo quando um caminhão – com um sistema curioso de lançar água mais ou menos à minha altura para lavar o chão – saiu do estacionamento da Estação Cultura. Agradei a Deus chegar “o que eu estava precisando” (foi uma fala dentro do desenvolvimento dos jogos possíveis entre a lógica do palhaço e aquele espaço-tempo, porém certamente traduzia o desespero do ator). Fui atrás do caminhão para jogar com a água, mas, quando cheguei, o motorista já havia desligado o mecanismo. Como ele me viu atravessando para trás do caminhão, freou e ficou me assistindo pelo retrovisor. Eu estabeleci a ponte com ele pelo espelho e pedi, empolgado, que ligasse o mecanismo. Acredito que por não acreditar inteiramente em minha disposição ao jogo ele acabou ligando, mas fraco. Alimentei a minha com a disposição dele ao jogo, tirei o paletó e pedi a ele que “ligasse de verdade”. Ele ligou e eu entrei sob a água de roupa e tudo, me encharcando completamente. Corri para a cabine e agradei ao motorista com um forte abraço, dizendo que minha mãe ficaria muito feliz e “nem sábado era...”. Ele se divertia tanto que nem se importou em ser todo molhado no abraço. Para desenvolver a jogada, fui pedir um sabonete para as crianças. Elas me respondiam dizendo ter ou não, mas apesar de ter a atenção delas, nem todas pareciam compreender que se tratava de um jogo de palhaço, muitas vezes respondendo seriamente. A Lili, por outro lado, se divertia visivelmente.

- alguns recursos são importantes ao palhaço como trabalhado nesta pesquisa no que diz respeito aos momentos de dificuldade de estabelecimento de territórios de jogo poético: um diz respeito à possibilidade de utilização desta dificuldade como potência de busca por outras alternativas de fundação de territórios de jogo, outro se refere à intensificação de um estado de prontidão (4, 25), parte do ‘estado de picadeiro’ (4, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30), que ampliará a possibilidade de vínculo aos fluxos potentes que ali se apresentem.

<:O)

2008

de maio

23

29

de maio
2008

Saída: Estação Cultura

216

Quer subir?

Jogada 10

Enquanto estava estabelecendo os primeiros jogos na saída da sala onde deixávamos os nossos pertences durante as intervenções, uma funcionária de um escritório do primeiro andar da Estação perguntou-me se queria subir naquele dia (referindo-se aos escritórios onde trabalhava). Eu, imediatamente, ajoelhei-me com as mãos prostradas rogando “Senhor, não ouça ela não, não quero subir ainda, tenho muito que fazer aqui na terra, me dá mais um tempinho, pelo menos mais um pouquinho...”

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- O palhaço corporifica sua relação com o espaço tanto em sua relação direta como no processo de deslocamento de usos. Aqui, a relação direta com aquilo que a pergunta se refere é deslocada, muscularmente, a uma relação simbólica, por onde se corporifica (15, 21) um ridículo 'medo da morte', de onde produz seu efeito cômico.

29

de maio

2008

<:O)

29

de maio
2008

Saída: Estação CUltura
Mimicry-simulada

217

- A comicidade verbal (18, 37) se constrói aqui por um descolamento do que indica o corpo. Enquanto a fala propõe um heroísmo principesco, o corpo intensifica a inadequação (2) entre o intento e a capacidade de levá-lo a cabo.

- Aqui o espaço ganha um caráter mágico (24, 32) ao ser potencializado pela sua semelhança com a torre de um castelo. Isso dá-se com tal potência que regerá todas as relações estabelecidas com os demais sujeitos presentes no território de jogo.

Rapunzel

Jogada 11

Na saída da Estação, me vi chamado por algumas funcionárias do primeiro andar do prédio, provavelmente do escritório da moça citada no jogo anterior, que acenavam para mim da janela. Dado o prédio ser antigo e uma das funcionárias estar de cabelos soltos, meu primeiro impulso foi identificar esta moça em particular, como a “Rapunzel” e ir até ela perguntando qual dragão a havia prendido naquela torre. Vendo que ela entrava em fluxo de jogo comigo, o desenvolvi, indo até um poste que me permitiria subir até um frágil telhado que me levaria a ela. Subi no poste com dificuldade e no alto dele senti que a atenção das moças e de pessoas no térreo já estava no meu jogo, então vetorizei o jogo à incapacidade de cumprir o intento: estiquei os braços pedindo que ela me ajudasse, disse-lhe que cooperasse, que já era difícil ter subido até ali e que jogasse os cabelos. Como os cabelos não cumpriam por muito os 3 metros que nos separavam, sugeri que fosse fazendo chapinha e alisamento que eu voltaria dali a 15 anos. Quando olhei para o público que me assistia no térreo, vi que um dos seguranças sorridentemente “denunciava minha posição” a alguns policiais militares e chamava-os para que me vissem. Estabeleci ponte com eles e observei que estavam abertos ao jogo, então passei a me ‘esconder atrás do poste’ dizendo “Ah! Os Dragões! Os Dragões!”, e fui me esquivando até que consegui safar-me do perigo.

- Nesta pesquisa, lógica do palhaço tem sua base na valorização do ridículo que é natural ao ator (14, 35). Nesta jogada, notam-se duas vertentes deste ridículo potencializado, primeiramente quanto as minhas limitações corporais – no que diz respeito a não conseguir subir até a janela para onde me propunha ir –, e, depois, em relação aos meus medos – no que diz respeito à presença dos policiais, dos quais acabo por ‘fugir’. A relação com os policiais traz ainda outra nuance dado que estes são operadores (22) de uma relação coercitiva de poder, que é esquivada (10,12) através da sua afirmação real (coercitiva) em uma relação simbólica (como dragões que viessem impedir a salvação da Rapunzel).

<:O)

2008

de maio

29



Figura 8 - Palhaço Felisberto e Palhaço Bem-te-vi (Orlando Vaz Carneiro).

5

de junho
2008

Saída: Estação CUltura

219

- Aqui, o espaço da passagem de pedestres é poeticamente esquivado pelo pressionamento dos fluxos que este compartilha ⁽³⁶⁾ com uma caverna.

Inscrições nas Cavernas

Jogada 12

Quando entramos no túnel de pedestres localizado entre a Estação e a Vila Industrial tive minha atenção atraída pelas inscrições que cobrem suas paredes. A Gisele fotografava e muitos jovens, que iam ou vinham da escola, passavam por nós, curiosos. Comecei então a falar um pouco a respeito das antigas civilizações que deixaram aquelas inscrições como relato de seu tempo, e que nos deixaram recados como os que, ali, traduzia. Frases como: “a saída é por ali”, “sejam bem-vindos à caverna comprida” ou “siga a luz”.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A hierarquia de visibilidade do espaço público pode se reconstruir durante a dinâmica de usos promovida em jogo com o Palhaço Itinerante. Aqui, a valorização de um suposto valor arqueológico das pichações do referido espaço, lança luz, comicamente, a um elemento desprestigiado nesta hierarquia.

<:0)

de junho
2008

5

5

de junho
2008

Saída: Estação CULtura

- A apropriação singular do espaço pelo palhaço proposta comicamente aos outros sujeitos como subjetivação plural, como fundação de um *lugar*, amplia aqui sua potência pelo encontro de outro *lugar* (3), estabelecido ali pelo contra-uso das dinâmicas pressionadas pelo espaço público.

- A hierarquia de visibilidade (3, 12) do espaço público é aqui alterada pela constatação de outras valorações – como o fato de ser uma ‘suíte arejada’ – e de outro uso – ‘deitar no colchão’ – do espaço. Este último pode ser visto como manifestação de uma das posturas éticas do palhaço na rua - a abertura ao improvável, à loucura controlada (17, 31).

220

Hotel de Luxo

Jogada 13

Nas imediações do Teatro Carlos Gomes chegamos a uma curiosa garagem aberta onde, montado provavelmente por pessoas em situação de rua, existiam – sem nenhuma divisória ou proteção – camas, roupas, móveis e utensílios domésticos, além de uma bicicleta. Vendo aquele empreendimento, ali, a dois metros da rua, e desocupado, não pude estar alheio a oportunidade: fiquei durante muito tempo na porta anunciando a nova moda em hotel de luxo da cidade, suíte arejada (onde, conforme diziam as inscrições na parede, “primeiro você ‘Carga’, depois aperta a ‘Descarga’”), de fácil acesso. Como um comercial, deitei respeitosamente em um dos colchões dispostos no chão mostrando como era ‘super confortável’. Como os passantes pareciam não ter tempo para naquele momento experimentar a novidade, passei a convidá-los a voltarem em um feriado para conhecer também os outros moradores e se juntarem à família que se formava em torno do ‘mais novo sucesso de Campinas’.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Abro um parêntese a uma constatação dada em minhas intervenções: quando me aproximo de pessoas em situação de rua, pedintes, pessoas alcoolizadas ou portadores de necessidades especiais, com vias ao estabelecimento de jogadas, noto, costumeiramente, olhares de reprovação dirigidos a mim pelos outros sujeitos do espaço público, como se a situação daqueles demandasse uma postura ímpar e a quem o palhaço fosse negado. Por outro lado, estes sujeitos rotineiramente desdizem aquela expectativa e se mostram extremamente afeitos ao estabelecimento das jogadas. Tal abertura remete ao espaço outrora destinado ao bobo medieval ou ao heyoca e sua presença inclusive nos momentos que demandam seriedade (22). Desta maneira, estabeleci como postura a abertura à fundação do espaço de jogo em qualquer lugar e com quaisquer sujeitos desde que baseados no respeito mútuo e na manutenção de um contrato lúdico.

<:0)

2008

de junho

5

5

de junho
2008

Saída: Estação CUltura

221

- A metacomunicação motriz ⁽⁶⁾ estabelecida entre os jogadores é aqui pressionada à fundação de um território de jogo que tende à *Paidia*.

Caçado por Crianças

Jogada 14

Existe uma proposta de jogo que tenho feito com adultos e hoje testei com crianças: quando percebo que alguém anda atrás de mim seguindo a mesma direção que eu, vou olhando desconfiado e depois cada vez mais assustado para trás, ao mesmo tempo em que acelero a caminhada, como se estivesse sendo perseguido por este alguém. Costuma ser um jogo muito eficaz com adultos. Hoje também consegui estabelecer uma boa ponte com crianças, de forma que umas 7 crianças entraram em fluxo de jogo comigo, correndo atrás de mim por uns 15 metros até que subi em um toco e me “disfarcei de árvore”. Quando uma delas tentou me desmascarar dei a cartada que as despistou, aponte o lixo que estava ao pé do toco e indaguei indignado “quem foi que deixou esse lixo aos meus pés?” Elas não tiveram dúvidas que eu era uma árvore. Riram e seguiram seu caminho.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Esta jogada explora um traço da *lógica do palhaço* – potencialização do ridículo natural do ator ^(11, 35). Refiro-me a certo receio que tenho às vezes com relação a pessoas desconhecidas que pareçam vir em minha direção.

- A alteração das dinâmicas de uso de outros sujeitos no espaço público ^(1, 16, 22) serviu, nesta pesquisa de campo, como um dos aferidores da eficácia dos jogos empreendidos. Nota-se que essa alteração é mais corrente entre crianças, que se permitem mais frequentemente territorializar em seu corpo o espaço de jogo.

5
de junho
2008
<:O)

6

de junho
2008

Saída: Estação CUltura
**Mimicry vertiginosa-
simulada**

- O corpo como território do palhaço se manifesta neste jogo tanto na empolgação pelas fotos tiradas que, corporificadas, levam à subida no guincho, quanto no desejo (10, 21) pelo funcionamento do trem, que se torna ação. Suas conjecturas e sentimentos (re)criam-se em potências cinéticas, musculares, experiências.

Fotógrafo para o Maquinista Jogada 15

Quando estava indo à saída que nos leva da plataforma 2 a 1, cruza com um fotógrafo que estava tirando fotos, provavelmente para um book fotográfico de uma menina que estava com ele. Ele voltou a máquina para mim e começa a tirar fotos. Comecei a fazer poses heróicas, de força, me cumpliciando com ele e com a menina que estava com ele do ridículo que havia entre as poses e meu aspecto franzino. Fui cada vez me empolgando mais com este jogo até que resolvi subir no alto do guincho do vagão para posar de Super-Felisberto. Subi movido pela empolgação e após o 'super-feito' me dei conta da altura e, com medo, pedi ajuda deles para descer, provocando risadas. Como eles se negaram a ajudar o jeito foi fazer apreensivamente o caminho de volta que me levou à janela da cabine de operação do guincho. Entrei na cabine pela janela e anunciei "Senhores passageiros com destino para... lá (apontando o lado que o trem estava voltado), favor pegar suas passagens e ingressar no trem para partida imediata" então comecei a apertar aquele monte de botões quebrados com a esperança que fosse dada a partida, mas, como o trem não ligava, anunciei "Senhores passageiros, favor descer para empurrar o trem" e, depois de tentar reapertar os botões e dar uns chacoalhões para ver se funcionava, "Senhores passageiros, favor passar no guichê e pegar seu dinheiro de volta".

- A apropriação dos espaços (35) esvaziados por um processo de destituição de sujeitos – no caso, o processo de *gentrification* – manifesta, aqui, uma potência para o estabelecimento de territórios de jogo. O jogo aqui surge a partir da crença incontestável (22, 30), pelo palhaço, de que pode ser vetor da (re)apropriação do espaço da mesma forma (8, 23), amainada, que possibilitava, tempos antes, a negociação de diferentes lugares neste espaço. Essa crença, elevada ao ridículo, é um dos recursos cômicos que estão presentes nessa jogada.

6

de junho

2008

<:O)



Figura 9 – Palhaço Felisberto e público.

12

de junho
2008

Saída: Estação CUltura

224

- A depender da contundência da atuação dos outros sujeitos (1, 14, 22) no território de jogo, seus processos de subjetivação do espaço podem, como aqui, tocar a proposição (28, 36) de um lugar.

Rafinha e a Gaita

Jogada 16

Chegando ao Terminal Central, encontrei um rapaz baixo e magro, vendedor de balas que, depois reparei, é figura contumaz no Terminal. Seu nome, 'Rafinha'. Assim que cheguei estabelecemos uma simpática ponte. Ele me olhou e foi se aproximando e me dizendo que me daria um presente. Do meio de suas coisas, tirou uma gaita da marca Bee e tocou enquanto eu batia colheres. Ao final, ele me deu a gaita e eu então agradei dando-lhe uma flor que tinha em meu poder para proposição de alguns jogos que se relacionassem ao fato de ser dia dos namorados. Ele, feliz com o presente, me deu uma bala e eu lhe dei outra flor e me coloquei de joelhos para abraçá-lo. Só então reparei como ele 'era grande' e lhe disse não ter reparado ainda. Ele me perguntou então se eu gostava de breake. Perguntei 'breake'? e comecei a improvisar uma batida com as colheres com um canto. Enquanto ele, estimulado pelo jogo proposto, dançava alguns passos da dança.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A disponibilidade ao jogo (8), presente no 'estado de picadeiro' (1, 4, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30), aqui se manifesta pela aceitação imediata ao vínculo a fluxos propostos por outros sujeitos do território de jogo na medida em que o palhaço canta dentro de um registro musical que tem vago conhecimento.

12
de junho
2008
<:0)

12

de junho
2008

Saída: Estação CULtura
**Mimicry-simulada
causística**

- O excesso de empenho e a relação de atabalhoamento (7) resultante aqui se manifestam como trunfos do palhaço, na medida em que se desenvolvem na criação de um problema que, no entanto, se revela como solução ao fechamento da jogada. Isso se dá também graças a postura de espreita (4), presente na ética do palhaço a partir de Deleuze, que permitirá que o lixo afete o palhaço em sua similaridade com uma grande boca, e, conseqüentemente, ao palhaço o desenvolvimento da relação em jogo e o seu desenlace.

Casamento no Lixo

Jogada 17

O jogo mais elaborado do dia surgiu em conseqüência de uma proposta de jogo que apresentei várias vezes neste dia, com diferentes resultados. Em virtude das comemorações do dia dos namorados, saí à rua com algumas flores de plástico e uma placa onde se lia "Disponível". Em geral valorizava a exposição destes elementos às mulheres, propondo assim possíveis estabelecimentos de jogos de recusa ou sedução. Quando me sentia recusado pelas mulheres tive, como uma das possibilidades surgidas, a de propor o mesmo jogo aos homens que porventura estivessem em sua companhia. Foi assim que teve início este jogo com um rapaz de uns 16 anos: quando fui recusado pela moça em sua companhia, fui até ele fazendo a seqüência de apontar a placa perguntando se estava disponível e, diante da resposta positiva, lhe ofereci uma flor e pedi, em troca, um beijo. Ele me confirmou que daria, mas só se casássemos. Feliz com a descoberta de alguém que finalmente aposentaria de vez a placa que tinha comigo, peguei em seu braço e me portei como a noiva, segurando as flores que trazia como um buquê. Fomos passo a passo até um amigo dele que se colocou em posição de fazer o nosso casamento e, para isso, pediu que meu par colocasse a aliança em mim. Ele colocou a mão no bolso e pegou uma raríssima aliança invisível, colocando-a em meu dedo. Porém, quando o padre me pediu para pôr a aliança no noivo, comecei a revirar meus bolsos à procura da aliança cada vez mais desesperadamente, até que passei a procurar no chão, perguntar para os passantes e logo revolvía um lixo que havia ao lado tirando, desesperadamente, tudo que havia dentro e jogando no chão, na esperança de que a aliança que eu deveria colocar nele acidentalmente tivesse caído por ali. ...

- Situações simples como permitir que o jogo desenvolva-se por ações como a retirada dos materiais presentes dentro de um lixo, permitirão tanto a possibilidade de surgimento de um elemento de casualidade no jogo que influenciará seu prosseguimento, quanto a entrada ao que denomino, a partir de Orlandi, um traço ético do trabalho do palhaço itinerante, a abertura a loucura (13, 31), ao desconhecido.

12

de junho

2008

<:O)

Casamento no Lixo (cont.)

Jogada 17

Porém, meu futuro esposo não teve paciência de esperar. Como eu demorava a achar, ele teve um ataque nervoso e resolveu me abandonar e saiu gritando pelo Terminal que não queria mais saber de mim enquanto eu ajoelhava no chão e começava a chorar sua ausência. Mas não durou muito, logo fui acometido por um grande amor próprio que me levou a dizer-lhe o que merecia: 'aqui pra você, ó! Também não queria mesmo'. Agora tinha é que arrumar a sujeira que tinha feito. Voltei ao chão para pegar o que havia jogado e foi então que notei que o lixo tinha o curioso aspecto de uma grande boca. Para 'cuidar das crianças que foram deixadas pelo pai desnaturado', comecei a fazer o filho (lixo) engolir tudo. Para isso, usei de todas as minhas estratégias: aviãozinho, 'coma tudo pra você virar um engradadão de lixo', 'come tudo senão vou por na geladeira e você vai comer frio no café da manhã', 'mais uma só, e sem fazer cara feia que já está acabando', 'sem cuspir', 'olha que você apanha na boca' que fizeram com que ele tivesse uma nutritiva refeição.

- A concepção do público como ídolo do palhaço ^(6,30) – aqui o palhaço lhe propõe um casamento (!) –, manifesta-se como potencializador de grande empenho energético e muscular no espaço de jogo por parte dos outros jogadores. No entanto, isso não fará necessariamente com que o palhaço relacione-se de forma previsível em todos os lances das jogadas estabelecidas. Tanto é que este jogo acaba por desenvolver-se por uma lógica paradoxal ⁽³⁾ e o casamento dá lugar a uma separação.

19

de junho
2008

Saída: Estação CUltura
Mimicry-simulada

- Em espaços de poder – como este, modificado pelo processo de gentrification – a relação com os nomes (30, 34) que são dados aos espaços adquirem especial potência, isso porque os nomes determinam igualmente uma dinâmica de usos coercitiva e uma relação de hierarquia de visibilidade dos espaços, que passam a apresentar, ao menos, esta dupla demanda de reapropriação. Aqui, o palhaço coloca-se como operador do espaço de poder (1, 22, 29), e busca determinar as regras deste espaço segundo uma relação de transposição de sujeitos, sugerindo, comicamente, novas possibilidades de apropriação dos espaços da Estação.

227

Sanitários

Jogada 18

Antes de sair, reparei que em frente à porta de saída da Estação havia uma grande placa, escrito 'Sanitários', acompanhada de uma flecha que indicava o caminho a ser seguido. Parei diante da placa tornando meu guarda-chuva um microfone enquanto informava aos passantes: 'Estamos aqui para anunciar uma nova aquisição da Estação Cultura de Campinas, no sentido de informar bem aqueles que por aqui transitam: esta placa de Sanitários, aqui disposta. É um investimento no sentido de dar uma informação a todos os sanitários que todos os dias chegam a essa cidade e se encontram perdidos sem saber para onde ir. Então você, sanitário amigo, que está chegando agora à cidade siga as placas que você encontrará todo o auxílio que precisa para se sentir bem aqui na Estação Cultura. É muito fácil, veja: aquela senhora não é sanitário, por isso está indo para lá. Estes aqui estão voltando da visita aos sanitários... Para o lado de lá você, sanitário amigo, encontrará sanitários que já trabalham na cidade, são funcionários fixos da Estação Cultura há muitos anos. Sanitários que queiram se alistar no exército podem fazê-lo ali na frente, no posto de alistamento do exército: os sanitários são muito importantes na guerra, porque, em geral, lá as pessoas se cagam todas, então sempre é bom ter um sanitário por perto para evitar um vexame maior. Desse lado você encontrará também uma biblioteca, que é para que os sanitários tenham esse contato com os livros. Nós sabemos que sanitários e livros tem tudo a ver, não é verdade? Então sanitários fiquem à vontade que a Estação também é de vocês.'

- A comicidade verbal (11, 37) é uma conquista recente em meu trabalho e normalmente potencializa-se em uma relação de criatividade com o espaço onde uma lógica inicialmente proposta – a qual não sei previamente como conduzir – vai dando lugar a uma lógica que determina por vezes o prosseguimento do jogo.

- Este jogo dá a possibilidade de que vejamos macroperceptivelmente a presença de um dos elementos listados como uma ética do palhaço itinerante a partir de Deleuze, a abertura dos sentidos para que os afetos transformem a forma de sentir do ator-palhaço. Com efeito, esta postura possibilita que mesmo os espaços conhecidos – como o hall de saída da Estação Cultura, por onde passei dezenas de vezes durante as intervenções realizadas a partir dali – sempre me chamassem a atenção por algo novo, não necessariamente novo no espaço mas que me tocassem de maneira singular.

<:O)

2008

de junho

19



Figura 10 – Palhaço Felisberto.

19

de junho
2008

Saída: Estação CULTura
Mimicry-simulada

229

Fila de H2O

Jogada 19

Na saída da Estação observei que um hotel lavava sua fachada e uma grande quantidade de água escorria pelo meio fio. Aproximei-me e comecei a estabelecer o jogo de ser um guarda de trânsito que estivessem ali para guiar a água. “Vamos, por aqui, com calma, em fila indiana, sem pressa, Oxigênios dêem as mãos aos Hidrogênios, que se se perderem aqui já viu, né? Tem muita gente na fila... Com calma, vamos, de mãos dadas. Ali dobra a esquina, isso. Cuidado para não evaporar. Oxigênio segura bem os Hidrogênios, vamos rapidinho, nesses sentido tem uma boca de lobo, só seguir o fluxo. Isso, vamos, vamos por ali...”

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Na relação de antropomorfização (28) o objeto pode ser pressionado tanto por sua similaridade com um ser humano, quanto por uma parte deste (uma mão, um rosto) ou um coletivo. Aqui, a relação estabelece-se com a corredeira de água como um coletivo de pessoas em trânsito que estivesse sob o comando (1) do palhaço.

<:O)

de junho
2008

19

19

de junho
2008

Saída: Estação CUltura
Mimicry-competitiva
(jogada 4)

- A estratégia de comicidade se alia, aqui, ao que venho chamando de relação Augusta (25, 33) com o espaço e manifesta-se na potencialização da dinâmica de usos do espaço público até o ponto da realização da ação do palhaço ser atribuída a um desígnio do espaço (14). O simples ato de atravessar a rua, se alimentando da postura de subserviência do palhaço, chega até o limite do deslocamento de um 'possível' ao homem em um 'não possível' (7) e atravessar a rua torna-se um cômico desafio.

230

Sinal para Pedestres

Jogada 20

Alguns jogos interessantes foram desenvolvidos hoje com os sinais para pedestre:

1) Quando cheguei a uma esquina o semáforo para pedestres estava fechado e várias pessoas aguardavam o momento de atravessar. Parei ao lado delas e, ao olhar para o sinal de pedestres, vi a placa com a frase "Aperte o botão". Buscando que algo acontecesse, comecei apertando os botões da minha camisa e do paletó, mas eles sozinhos não adiantavam, então comecei a estabelecer pontes, propor e apertar os botões das pessoas que estavam comigo e logo já estava pedindo ajuda às mulheres para que apertassem os seus 'batões' (batons) ou 'bótons' (botons), até que, depois de apertar todos que pudemos encontrar, o semáforo foi liberado.

2) Em outra esquina, o semáforo para pedestres abriu quando eu chegava e eu atravessei agradecendo-lhe a gentileza. Quando estava no meio da rua olhei para trás e vi que havia outro semáforo atrás de mim que me chamava a atravessar em direção a ele. Inverti o caminhar, mas, ao olhar para o outro lado, o primeiro semáforo ainda insistia para que eu fosse em sua direção. Já contrariado, voltei à primeira direção, mas o outro semáforo também insistia. Intensifiquei o ritmo e caminhava de um lado a outro da rua cada vez mais contrariado até que subitamente um deles mudou de opinião pedindo que eu não fosse em sua direção. Agradei e me virei para seguir ao outro lado, mas o outro semáforo também mudara de opinião. Enraivecido, fiz o gesto de que não me importava a opinião deles e segui meu caminho para o lado que bem entendi.

- A exacerbação do tempo presente na relação com o espaço permite ao palhaço aliar-se com a sua potência de diferenciação em si. Assim, a depender das relações estabelecidas com a individualidade do palhaço naquele espaço-tempo e com os outros sujeitos o espaço pode integrar-se a incomensuráveis possibilidades de jogo (26). Aqui os 4 jogos diferentes estabelecidos com o mesmo modelo de semáforo de pedestres se valem destas possibilidades.

<:0)

2008

de junho

19

Sinal para Pedestres (cont.) Jogada 20

3) *À frente, novamente um semáforo fechado. Observando que no poste de ferro havia buracos enfiei meu guarda-chuva (que é também uma chave disfarçada) e fiquei remoendo lá dentro e dizendo aos passantes que em questão de momentos o farol liberaria a passagem como, de fato, aconteceu.*

4) *Na volta à Estação, atravessava a rua gabando-me aos passantes de ser amigo do sinal de pedestres. No primeiro sinal vermelho jogamos um jogo conhecido por 'pedra, papel, tesoura' (não entendia como ele adivinhava que eu sempre colocaria pedra), no segundo jogamos 'par ou ímpar' (eu devia ter escolhido ímpar), no terceiro tentava adivinhar em que mão ele havia escondido o anel, mas a que eu escolhia sempre era a errada. Ele era imbatível!!*

- As relações baseadas na antropomorfização do espaço potencializam aqui seu viés cômico por duas características: primeiramente, pela lógica da jogada proporcionar a possibilidade de uma 'ação do objeto' (36) – a gestualidade do 'papel' dentro do jogo 'pedra, papel, tesoura', por exemplo – e depois pela postura do palhaço ao crer que o semáforo direciona a 'ação' às suas particularidades (23, 35), buscando vencer o palhaço nesta disputa.

19

de junho
2008

Saída: Estação CUltura

- A recusa da jogada do palhaço é tida neste trabalho como proposição de novos critérios para a fundação de um contrato lúdico onde o jogo possa, afinal, acontecer (6). Nesta jogada, a ação contundente de recusa a jogada proposta criou uma potência de afetação ao palhaço que reverberou de forma macropreceptível e ridícula: ajoelhar-se se configura como a exacerbação ridícula do sentimento do ator (10, 15) vetorizada ao espaço de jogo, que permanece por todo a jogada descrita.

232

Cidadão!!!

Jogada 21

Um dos jogos mais eficazes do dia surgiu a partir da ação de alguns militares que guiavam um jipe do exército, guinchando uma moto da polícia militar. Quando eles chegaram, eu estava realizando outra jogada em uma calçada da Avenida Andrade Neves e havia um intenso fluxo de veículos. De repente, ouvi um apito altíssimo e, ao olhar alguns metros adiante, vi um jipe do exército parado. Num impulso, saquei meu guarda-chuva, agora arma, e me escondi atrás de uma árvore que havia entre nós. Quando olhei de novo, um segundo depois, dois soldados haviam descido do jipe e tocavam o apito exigindo que o trânsito parasse. Carros frearam e obedeceram. Eles atravessaram a rua em direção a um homem que descia do carro para... cumprimentá-los. Agora ciente de que não havia perigo, baixei minha arma e coloquei-a de volta a posição de guarda-chuva. Saí de meu esconderijo enquanto eles tocavam o apito para que o trânsito seguisse e continuavam a conversa com o amigo reencontrado. Olhando em volta, avistei diversas pessoas que haviam vindo às janelas por conta do barulho e agora se olhavam, atônitas. Incrédulo, fui aproximando-me do jipe e encontrei um bom lugar para me apoiar para que visse melhor a cena. Antes, porém, fiz uma leve carícia na traseira da moto rebocada para remover a poeira do local que havia escolhido. Imediatamente outros dois soldados gritaram de dentro do jipe “Cidadão! Tira a mão cidadão!”. A imposição na voz era mais ameaçadora que o apito e quase tão potente. ...

- A presença cênica, (6, 30) que é parte integrante do ‘estado de picadeiro’ (1, 4, 6, 7, 8, 9, 25, 26, 30) – traço identitário do Palhaço Itinerante no âmbito desta pesquisa – aqui, revela uma de suas funções. Ao criar um corpo energeticamente ampliado, diferencia a atitude do palhaço dos demais sujeitos presentes no espaço público, disso parte a possibilidade de construção de diferentes territórios de jogo poético com os demais sujeitos presentes no espaço público. Atribuo a esta presença parte da aceitação, pelos militares, do jogo proposto.

<:O)

2008

de junho

19

Quando olhei em direção ao grito, vi que ambos tinham as mãos direitas no coldre e começavam a sacar suas armas. Meu pavor foi tal que só havia um jogo possível: elevar o meu medo a sua dimensão ridícula. Imediatamente tirei a mão da moto levantando os braços e me ajoelhando no chão, conservando-me imobilizado pelo medo e assim ficando até que os soldados voltassem e o jipe partisse virando na primeira esquina. Quando busquei novamente os olhares do resto do público estávamos todos no mesmo estado. Relaxei e me permiti me jogar no chão e ouvi gostosas gargalhadas. Adolescentes de uma janela gritavam “Isso!” “Muito bem!” “Esses caras são uns folgados mesmo”. Levantei-me e repeti a situação mimetizando o rapaz puxando a arma e valorizando ainda mais o ridículo de meu medo e provocando mais risadas. Como todos, continuei meu caminho, mas não sem antes ter uma bela surpresa ao ouvir algumas palmas a mim dirigidas.

- Situações em que as relações de poder ou seus operadores sufocam a possibilidade de apropriação singular do espaço público, privatizando-o, criam, por contraponto, uma demanda de reapropriação plural deste espaço que pode se dar por interposta pessoa num fenômeno conhecido por ‘delegação’. Aqui, o palhaço alia-se a esta demanda e, neste processo, aproxima-se da função dos bobos medievais ao relacionar-se a tendência a tirania (13, 22) manifesta na ação – quando se aproxima da moto para assistir aquilo a que foi chamada a atenção – ou a posterior ridicularização dos abusos de poder cometidos. As palmas (27), a meu ver, vem a corroborar a impressão de ser a função do palhaço aqui a representação de um coletivo desapropriado de sua potência de ação.



Figura 11 – Palhaço Felisberto e público.

27

de junho
2008

Saída: Pr. Arautos da Paz
Mimicry-simulada

- Um espaço de poder ⁽¹¹⁾ configura-se tanto por uma relação que pressiona sua permanência, quanto à outra relação, complementar, que pressiona a manutenção de seus operadores. Ambas as relações criam demandas de apropriação por parte dos 'sem-poder', sendo que a segunda ao dirigir-se a ascensão dos sem-poder a posição ocupada pelos operadores na configuração de poder, contribui, não ao fim, mas a permanência deste espaço. O palhaço aqui se alia a esta demanda pelo viés do ridículo pessoal – fundamental dizer: não ridiculariza os seguranças –, estabelecendo-se como operador do espaço de poder ^(1, 18, 29) e assim maleabiliza esta relação contra a tendência a tirania ^(13, 21) e ao abuso de poder.

Pipipi

Jogada 22

No final da noite havíamos realizado um jogo bem eficaz a partir de uma corda improvisada em um largo fio de energia elétrica e Bem-te-vi repetia seguro que “a corda foi o melhor”. Porém, enquanto já íamos em direção a porta para nos trocarmos e ir embora eu aproveitava para contradizê-lo ‘o melhor está por vir’. Foi nessa busca que comecei o jogo de mimetizar os seguranças que estavam na porta de entrada e passavam um detector de metais no corpo do público que entrava na festa. Na saída, com a bomba de encher bexigas do Bem-te-vi, repetia o procedimento, pedindo com um gesto que as pessoas levantassem os braços para que eu passasse o detector e as liberasse. Aos poucos o jogo foi se desenvolvendo: às vezes, mimetizava com a voz o som do aparelho quando encontra metal e, dependendo das pontes criadas, fazia menção ou mesmo pegava a carteira das pessoas perguntando se elas tinham algo ilegal ali e informando que animais selvagens seriam apreendidos (referindo-me aos animais no verso das notas de dinheiro). Comecei também a apitar quando passava pelo lanche que as pessoas comiam, obrigando-me a provar para ver se ‘não estava contra as normas’. Nesse jogo, colocava a comida com satisfação na boca, mas logo percebia algo de anormal no gosto e reparava que havia cabelos em meio à comida (como meus cabelos, compridos na época, estavam soltos, ao enfiar a comida na minha boca, acabava enfiando ‘acidentalmente’ junto meus próprios cabelos). Informava ao dono que a comida estava fora dos padrões e perguntava se gostaria de fazer alguma reclamação. Diante da resposta indicava que ele seguisse seu caminho ou recebia sua reclamação.

- O cômico desta jogada surgia da potencialização do *Ludus* – o regramento para saída - onde anteriormente havia certa *Paidia* ⁽²⁹⁾ – já que esta saída era liberada, e potencializava-se pela pretensão do palhaço ao se portar como se acreditasse que o fluxo do espaço estava à mercê de seus desígnios ^(15, 30).

- A eficácia da fundação deste espaço de jogo pode ser aqui aferida na disponibilidade dos passantes em alterar sua dinâmica corporal ^(1, 14, 16) com vias de contribuir a seqüência da interação lúdica estabelecida. Interessante ressaltar que é um traço ético de meu trabalho de palhaço não utilizar o espaço de jogo para denegrir, insultar ou promover qualquer tipo de violência moral ou física aos outros sujeitos dentro ou fora do espaço de jogo.

27

de junho

2008

<:O)

12

de julho
2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

236

TV Homem

Jogada 23

Quando cheguei diante de um edifício, havia uma câmera de segurança com um cartaz onde se lia “Sorria”. Comecei sorrindo e ficando, assim, esperando que algo acontecesse. Curioso, dizia à placa “Estou sorrindo, não está vendo? E agora?”. Perguntei então se alguém estaria me vendo ali e quem seria. Então lembrei-me que aquela hora minha mãe deveria estar vendo TV e, a possibilidade de ser minha mãe levou-me a dar um tchau e aguardar pra ver se alguém respondia. Durante essa espera comecei gradativamente a falar, a quem estivesse vendo, algo sobre as imagens que ‘apareciam na tela’. Logo comecei um programa ‘a la’ ‘Documentário Ecológico’, falando que dali se observavam muitos animais (apontando) como ‘cachorros, pombas e ali, por exemplo, a gente observa uma manada de bichos homens que estão migrando por ser época de muito frio. Ali temos uma manada de homens japonesus, ali o homem corredorus, ali uma família de homus carecus’. A maioria do público que passava revelava ainda ser do filo ‘risonhos’.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- O processo de esquiva da dinâmica de usos de elementos espaciais presentes na configuração de espaços de poder apresenta aqui uma possibilidade de alteração de usos (24, 25): surgindo primeiramente da afirmação da dinâmica de usos que pressiona e, posteriormente, da progressiva esquiva pela potencialização de fluxos de apropriação (1, 4) deste elemento. Este movimento amplia-se aqui até a ridícula concepção de que o elemento, de fato, só pode estar ali por ser destinado à inclusão (8, 15) de sua individualidade.

12

de julho

2008

<:O)

21

de agosto
2008

Saída: Centro de C. Cultural

- Nesta jogada foi possível detectar estabelecimento de uma metarregra ⁽⁴⁾ entre o palhaço e os demais jogadores – policiais – que permitiu a continuação do território de jogo proposto. Após a apropriação inicial do cone – passagem para outra dimensão – e uma inicial recusa deste percurso – que me fez devolver o cone ao chão – ficou tacitamente acertado que os cones seriam mantidos no chão e, assim, a jogada poderia se desenvolver. Nessa dinâmica os cones retornaram a sua dinâmica de uso ⁽¹⁾ – demarcação do espaço – e, a partir daí apresentaram outras potências de apropriação da qual o jogo realizado é apenas uma delas.

237

Cones

Jogada 24

O primeiro jogo do dia aconteceu de frente ao posto da polícia militar. Me relacionei principalmente com os cones ali dispostos para controle do fluxo de veículos. Primeiramente, vi que tinha um buraco no topo de um dos cones e levantei-o na altura dos olhos para que eu visse melhor. Então comecei a me encantar com um universo gigantesco dentro do cone tão pequeno, onde se viam pessoas que passavam, carros e árvores e ruas e até policiais olhando para mim (!). Em um susto coloquei o cone de volta ao lugar e busquei o estabelecimento de pontes com os policiais. Eles me pareceram apreensivos, mas abertos ao jogo. Para verem que eu estava disposto a cooperar com a Ordem, iniciei um jogo de assegurar que o cone estava no lugar certo, medindo sua localização em relação à faixa central da rua em palmos. Medi e corriji sua posição, mas então percebi que se alterava a sua localização em relação ao outro cone e, por isso, tive de conferir a posição do outro também em palmos, corrigindo a sua localização, porém, como uma bola de neve, percebi que agora se alteravam a sua localização em relação aos outros 6 ou 7 cones que também compunham aquele jogo de cones. ...

- A constituição de espaços de poder contribui a criação de *vazios* e *cheios* no espaço público tanto no que diz respeito a ocupação demográfica quanto aos espaços de passagem. Aqui, a jogada surge justamente da demanda de reapropriação ⁽¹⁵⁾ de um destes *vazios*, criados pelo isolamento do entorno de um posto de polícia, e parte justamente da brincadeira sobre sua fronteira, sobre a magia da possibilidade de ver um mundo mágico ^(11, 32) através dos cones que a determinam.

21

de agosto

2008

<:(O)

Cones (cont.)

Jogada 24

... Fiquei reproduzindo essas medidas com cada vez mais perfeccionismo, aproveitando para verificar em palmos se dava para os carros passarem, algumas vezes estabelecendo pontes que me permitiam parar o trânsito e corrigir em alguns centímetros a posição dos cones até que atingi a perfeição e me dei por satisfeito.

- O processo de deslocamento da dinâmica de usos do espaço público passa pela apropriação do espaço pelo palhaço, a partir de sua lógica de apropriação, aqui o palhaço promove a passagem do caos da disposição relativamente aleatória dos cones (Paidia) a um regramento crescente (Ludus) (2), apurando-os segundo sua lógica pessoal (23, 25) de organização do espaço. Se, num primeiro momento, essa crescente individuação do espaço potencializa seu caráter cômico, posteriormente ele surgirá da exacerbação da dinâmica oposta e tentará adequá-lo a todas as particularidades que por ali passarem.



Figura 12 – Palhaço Felisberto.

21

de agosto
2008

Saída: Centro de C. Cultural

240

- O processo de avizinhamiento de elementos do espaço (2, 37) que tragam simbologias pode ser vetorizado para a territorialização os símbolos que trazem. É assim que, em uma dinâmica Augusta (20, 33) – de subserviência as regras do espaço – a placa encontrada nesta jogada foi apropriada pela imediata interrupção dos movimentos do palhaço.

PARE

Jogada 25

Na saída do jogo acima encontrei sobre a calçada uma placa que ordenava parada imediata. Imediatamente, congelei na posição que estava e continuei focando a placa aguardando a próxima indicação. Neste momento ouvia muitas risadas de pessoas que, obviamente, não estavam paradas. Disfarçando e me mexendo o mínimo possível, disse-lhes com o canto da boca que era para ficarem paradas, mas nem elas nem os outros passantes seguiam o que eu e a placa dizíamos. Tive de tomar uma posição mais enérgica e, movendo apenas o rosto e pescoço indiquei a placa às pessoas e pedi silêncio, recebendo em troca mais risadas. Quando virava novamente para repreender alguém que vinha por trás de mim em minha direção, reparei ser uma bela moça e, em um salto, subi na placa e aproveitei seus dizeres para cobrir o 'E' propondo a ela um PAR.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A Prontidão (4, 9), parte do 'estado de picadeiro' (1, 4, 6, 7, 8, 9, 21, 26, 30), se manifesta pela na possibilidade do ator de promover mudanças bruscas de relação energética e corporal com o espaço a depender dos estímulos presentes no fluxo de jogo. Aqui, a prontidão se vale da habilidade do ator (8, 36) em escalar a placa para adaptar o espaço a suas subjetivações (23, 24), influenciado pela chegada de um novo jogador.

<:(0)

2008

de agosto

21

11

de setembro 2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-vertiginosa

- Parte do 'estado de picadeiro' (4, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26, 30), a percepção ampliada (1, 8) aqui é vetorizada à abertura a afecção passiva e corporificação macroperceptível de diferentes estímulos do espaço, encadeados por uma lógica definida pela potência de afetação.

Marionete Palhaço

Jogada 26

Em determinado momento neste dia, os estímulos do espaço se mostravam tão grandes que diminuí minha afecção ativa e estive, sobretudo, recebendo e potencializando estes estímulos em jogo. Assim no lapso de menos de um minuto brincava de escravos de jó com alguns cones, quando interrompi para dançar a música vinda de um carro de som de um candidato às futuras eleições que passava na rua. A partir da ponte firmada com um sorridente motoqueiro, o persegui correndo atrás da moto pela rua, mais à frente me agarrei a uma placa, utilizando-a para um salto e, surpreendido pelo 'Darth Vader' fiz uma mesura e saquei meu sabre de luz, mas nem precisei ativá-lo, pois logo vi que se tratava apenas de uma motoqueira que acabara de colocar seu capacete preto e se preparar para subir em sua moto.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Aqui percebe-se macroestruturalmente duas características identitárias do palhaço no âmbito deste projeto, o corpo como território (5) – na medida em que os estímulos da rua são imediatamente corporificados – e a transformação dos espaços a partir da dinâmica de uso do palhaço – que reconstrói este espaço a cada estímulo corporificado.

11

de setembro

2008

<:O)

1

de outubro
2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

- Os aplausos ⁽²¹⁾ podem estabelecer uma função adjetiva nas jogadas. Aqui, os aplausos são dirigidos ao número que o palhaço apresenta e não propõe o fim da jogada, mas a alimentam.

242

Milgueiras

Jogada 27

Saí do Centro de Convivência sob um sol infernal e, após alguns jogos em que me relacionava com isso, observei a presença de um senhor cadeirante que trabalha vendendo balas no semáforo da avenida em frente. Sobre sua cadeira havia um guarda-chuva aberto e no jardim ao seu lado, uma mangueira geralmente usada para regar as plantas. Este foi meu primeiro jogo eficaz do dia: peguei a mangueira e me aproximei do rapaz, mas a mangueira só chegava até a metade do caminho. Fui até ele e fiz o gesto para que se aproximasse mostrando o meu intento de fazer o guarda-chuva útil e, portanto, feliz. Mas ele recusou a minha boa ação. Logo pude perceber que a mangueira se ressentiu de sua recusa, pois acabei me enrolando todo ao tentar guardá-la de volta no jardim: ela insistia em se enrolar toda em minhas pernas e, conforme buscava me soltar, no resto do corpo. Em determinado momento segurei-a como se fosse um arco e, por isso, desisti de colocá-la no jardim e comecei a brincar com o bambolê criado: fiz a mímica de girá-la na cintura, depois no peito e no pescoço. Ainda com o arco na mão mimeizei a vinheta “Versão Brasileira, Herbert Richard” fazendo também o som do rugido do leão. Nesse momento uma pessoa se aproximava e eu aumentei o arco e anunciei com uma introdução de música de Circo a “entrada de nossos artistas”. Todos achavam que eu me referia à pessoa que vinha em direção ao arco, mas ela se desviou, dando espaço aos verdadeiros artistas, que anunciei: “E com vocês nossos fantasmas amestrados: Gasparzinho! (fiz o som dele passando pelo arco) Ghost do outro lado da vida! (som). ...

- A relação de dupla-afetação com elementos encontrados no espaço público podem ser intensificadas pelo pressionamento de fluxos identitários da lógica do palhaço. Aqui, a relação de dupla afetação com a mangueira se vale da exacerbação do empenho corporal e do pressionamento do fluxo de atabalhoamento ⁽⁵⁾ presente na lógica de Felisberto. Isso possibilitará não apenas que a relação com a mangueira influencie no percurso da jogada ^(4, 7), mas que a lógica deste percurso se transforme no decorrer da jogada ^(34, 35).

<:O)

2008

de outubro

1

Palmas senhoras e senhores. E eles fazem o caminho de volta (som).” A cada vez que alguém se aproximava eu abria o arco o suficiente para que o público pensasse ser um novo artista. Vários desviavam, porém, quando o público menos esperava, uma moça passou por dentro dele recebendo seu reconhecimento por parte de minha narração. Por fim anunciei o show mais esperado da noite o do “Felisberto Amestrado”. “Eu sou completamente amestrado por mim mesmo. Agora realizarei um salto através do arco”. A partir daqui me dividia em 2 sendo o amestrador e o amestrado. Saltei o arco e pedi palmas para mim, me batendo para que agradecesse. Então anunciei o “Incrível Salto Mortal do Felisberto”. Pedi atenção a todos, pois se tratava de um número inédito. Então peguei o guarda-chuva fechado e fiz como se enfiasse no meu peito, caindo para o outro lado do arco. Agradei ao público presente, finalizando o jogo e novamente tentando colocar a mangueira no jardim, mas encontrei novamente muita dificuldade. Notei então que a dificuldade vinha do fato dela estar... viva! Após isso tive de dominá-la com meus dotes de domador para colocá-la no lugar, mas logo consegui e segui meu caminho.

- parte do recurso cômico desta jogada se vale da cisão do palhaço em dois, um apresentador e o outro uma fera domada, e na apresentação disto como um fato incredivelmente bom.



Figura 13 – Palhaço Felisberto e público.

1

de outubro 2008

Saída: Centro de C. Cultural

245

- A percepção da 'desobediência' do espaço aos desígnios do palhaço potencializa-se aqui em variações musculares macroperceptíveis ⁽⁸⁾ em relação de jogo com o objeto ^(5, 33). Aqui, o valorizado é a ausência de resposta que se desenvolve à antropomorfização ⁽¹⁹⁾ do objeto.

Apertar o Sapatão

Jogada 28

Diante de um semáforo para pedestres, aproximei-me de um senhor que aguardava sua abertura. Após uma inicial troca de olhares, expliquei-lhe que para atravessar a rua precisava apertar o botão (dito "bótão" como se se referisse a uma bota grande), como estava escrito na placa. Como ele não usava botão, nem eu, ofereci-lhe para que ele apertasse o meu sapatão. Isso feito, abaixei até a abertura no poste e, projetando a voz para dentro dele, informei que o farol poderia abrir, pois já havíamos apertado o botão. Como ele não atendia mesmo após insistência, subi no poste para acordar o "homenzinho verde" que, dada a demora, só poderia estar dormindo. Ele, preguiçoso, demorou-se a acordar e cumprir o intento e me vi na obrigação de desculpar-me com o senhor: "é que está verde ainda, não amadureceu."

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- a proposta de jogo por parte do público ^(16, 36) pode ser originada em qualquer ação macro ou metaperceptível que afete o palhaço ou os demais jogadores. Nesta jogada, após o contrato lúdico firmado, a localização do senhor ao aguardar a abertura do sinal de pedestres, foi o mote que direcionou a jogada descrita.

<:O)

2008

de outubro

1

1

de outubro
2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-competitiva

- Quedas, tropeços e trombadas ⁽³⁵⁾ foram apreendidas das experiências com a família Colombaioni, aqui a queda aparecerá como recurso cômico da inadequação do palhaço à relação que procura estabelecer com o espaço.

Proibido Estacionamento de Coqueiros Jogada 29

Antes de atravessar a rua observei uma placa ao lado que indicava que ali era proibido estacionar e, na sua frente, um coqueiro distraidamente 'estacionado'. Disfarçando, indiquei ao coqueiro a placa e aguardei que ele se retirasse. Alguns momentos mais tarde, como ele ainda não havia reagido, acabei insistindo de forma mais enérgica, mas disfarçando o gesto em um suposto espreguiçar. Mais uma vez nada, eu fui perdendo a compostura. Passei a um estado cada vez mais impaciente até que comecei a "pedir que ele saísse" e logo estava "mandando que saísse", tentando arrancá-lo à força do chão, e ameaçando-o de usar o guarda-chuva como um machado. Cansado de tanto insistir, fui apoiar-me na placa de proibido estacionar para pensar no que mais poderia fazer com o coqueiro, mas, quando tentei apoiar-me a placa 'se moveu para o lado' o que quase me fez cair. Percebi então que os dois estavam unidos contra mim e me despedi, surpreso com a traição da placa ao se aliar àquele infrator.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A potencialização das dinâmicas de uso do espaço público até sua dimensão ridícula aqui se vale de uma comicidade ligada a uma postura mais brava ⁽²⁷⁾. Tal postura foi agregada à personalidade de Felisberto durante o grupo de estudos de palhaço orientado pelo grupo Seres de Luz Teatro em 2006. Essa postura se revela pela intensificação do Ludus do espaço ⁽²²⁾ e se intensifica até que o palhaço acredita-se um operador das relações de poder ^(1, 18, 22) do espaço no embate com aquele que, ridiculamente, crê que aceitará o seus comandos.

1

de outubro

2008

<:(O)

1

de outubro
2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

247

- Aqui a tendência de Felisberto do estabelecimento de uma relação de adoração do público (6, 17) adquire uma nuance proposta pelo espaço.

- O contrato lúdico (3) ocorre principalmente pela troca de olhares, mas diversas outras comunicações são possíveis como mudanças de tensão, variações rítmicas ou gestos. Neste jogo o contrato, evitado pelo olhar, dá-se pela verbalização da aceitação da abordagem.

Qual Santinho?

Jogada 30

Enquanto realizava o jogo anterior ouvi uma das meninas que estavam sentadas em um banco do outro lado da rua dizer para a outra: “Viu, e você não queria sentar aqui”. Tomei isso como uma abertura ao jogo, porém, quando me aproximei, elas pareciam bem tímidas e, mesmo se divertindo com os jogos apresentados, recusavam-se, na maioria das vezes, à troca direta de olhares comigo. Ao chegar à praça onde estavam, comecei a me relacionar com a placa onde consta o nome do lugar: Tiago Santini. Como eu tinha as meninas de um lado e um senhor sentado do outro lado da placa, tive de fazer todos os comentários duas vezes para que compreendessem minhas interações com a placa. Minha primeira atitude diante da placa foi benzer-me, ajoelhar em um ato de adoração ao “Santinho” Tiago. Estava neste momento de devoção, quando olhei o senhor e aos poucos fui inundando-me de felicidade e perguntei se ele era o Tiago, ao que me respondeu negativamente, explicando ser o Older. Após demonstrar espanto, levantei-me apreensivo e gritei aos funcionários do Centro de Convivência, que descansavam na praça: “Gente está errado! É Older! Traz a outra placa!” “Olha Santidade, o senhor desculpa, é que esse pessoal é novo.” “Gente vem logo. Traz pelo menos tinta”. Aproximei-me então do senhor e lhe fiz uma massagem: “Fica bravo não Seu Older. Já vamos resolver isso.” Graças a Deus ele não parecia bravo e ria diante de meu nervosismo. “Gente, é seu Older Santinho, gente. Vem logo. É pecado”. Vendo que os funcionários por sua vez, só riam, disse a santidade que se os funcionários não vinham, eu ia atrás de outra pessoa que pudesse mudar a placa. Pedi que aguardasse e segui meu caminho.

- A presença cênica (6, 21), integrante do ‘estado de picadeiro’ (1, 4, 6, 7, 8, 9, 21, 25, 26), aqui se potencializa em um registro que tende a uma relação formal que não é comum à abordagem do palhaço desta pesquisa. Para tanto essa se dá pela criação de uma segunda camada de relação em jogo, ao mesmo tempo em que se estabelece uma relação com a placa se ridiculariza o procedimento da repetição.

- Parte do cômico deste jogo virá ainda da relação do palhaço como se o espaço estivesse mercê dos seus designios (15, 22), tentando determinar dinâmicas de uso e atuações de outros sujeitos.

<:O)

2008

de outubro

1

1

**de outubro
2008**

Saída: Centro de C. Cultural
**Mimicry-vertiginosa
- simulada**

248

Vai ficar só olhando?

Jogada 31

Em uma rua encontrei um outdoor de propaganda de uma marca de cerveja que expunha um grande copo com espuma transbordando e a frase "Vai ficar só olhando?". Dada minha proposta de interação com o espaço aquela inscrição parecia uma provocação: sabia que não podia ficar só olhando, mas o que fazer? Estava nesse dilema quando observei que do outro lado da rua um moço que estava me assistindo enquanto entrava no carro havia, por conta disso, esquecido duas garrafas de água em cima do carro. Fui até o carro, peguei as garrafas e entreguei ao motorista e, por esta "boa ação", ganhei uma das águas e agradeci propondo um brinde. Estava dada minha possibilidade de interação com o outdoor! Fui até ele para brindar, mas não conseguia alcançá-lo do chão dada sua altura. Observei que era possível chegar até o outdoor e, para isso, subi o muro do prédio vizinho. Subi no outdoor, abri minha água e brindei com o grande copo "à nossa saúde" e a das pessoas que ali estavam nos assistindo. Após alguns brindes, e em virtude das pontes criadas, comecei a passar a mão na imagem do copo e lambe-la como se lambesse a espuma da grande cerveja. Por desenvolvimento desse jogo cheguei inclusive a lamber o outdoor, mas acabei interrompendo logo haja vista que aquela cerveja tinha um gosto especialmente desagradável. Terminei bêbado, porém recomendando às pessoas que não comprassem aquela cerveja, pois tinha 'gosto de papel sujo'. Depois de quase cair de lá algumas vezes em função de minha embriagues, acabei descendo e seguindo.

- A criação de um 'não possível' ao homem em 'possível' (3), aqui, toca a abertura a loucura (13, 17), princípio ético do trabalho de palhaço a partir de Deleuze. A loucura controlada é ainda derivada do trabalho realizado a partir da estimulação do chakra laríngeo.

1

de outubro

2008

<:O)



Figura 14 – Palhaço Felisberto.

8

**de outubro
2008**

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

250

- Aqui o palhaço potencializa uma demanda de apropriação do espaço ligada a um uso amainado na idade adulta e brinca com água, gerando uma apropriação do espaço de efeito normalmente mais lírico que cômico.

Homem Invisível

Jogada 32

Contornando a praça encontrei uma obra quase acabada. Tinha a grande maioria das paredes de vidro e estava absolutamente vazia. Olhei para a casa e exclamei feliz “Não! Não acredito! Homem Invisível?” Virei para a câmera que me acompanhava neste dia e comecei a anunciar como um locutor a inauguração da casa do Homem Invisível. Entrando na festa anunciei que toda a família e os amigos estavam presentes, e continuei pela obra esperando encontrar algum pedreiro ‘visível’ para estabelecer pontes e desenvolver este jogo, mas depois de percorrer uns 20 metros para dentro da casa percebi que a festa era mesmo dos invisíveis. Retornei a porta e no caminho encontrei a câmera e continuei apresentando a festa: especialmente uma piscina onde entrei e tomei um banho invisível com os convidados invisíveis. Anunciei também uma segunda piscina onde havia o trampolim para salto acrobático, dei um salto invisível e, como essa piscina tinha um pouco d’água visível brinquei com ela jogando para cima e abrindo o guarda-chuva para proteger-me.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- Através do deslocamento da dinâmica de usos efetivada em jogo podem-se pressionar fluxos similares a um suposto espaço mágico (11, 24). É pelo pressionamento destes fluxos que o palhaço vetoriza sua dinâmica de (re)apropriação do espaço, estabelecendo um processo de desterritorialização e construção muscular de um espaço outro: existirá antes outro espaço no corpo do ator para que haja outro espaço no espaço público.

8

de outubro

2008

<:(O)

8

**de outubro
2008**

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

251

Anões

Jogada 33

Alguns metros adiante, cheguei ao jardim de um edifício que tinha dentre as plantas um pequeno poste de aproximadamente um metro de altura. Abaixei em uma depressão no chão, retirei os sapatos colocando-os nas mãos, vesti meu paletó no sentido inverso e tornei-me aquele homem a quem o pequeno poste teria sido projetado, no caso um anão que cantava e dançava enquanto esperava a Branca de Neve. Estava nesse jogo quando surgiu um funcionário do edifício no portão, aproximei-me dele indicando o poste e dizendo que eu “sabia como era isso”, que eles haviam comprado o poste com desconto de 50% e não sabiam que só viria 50% do poste. “Mas a vida é assim, a gente tem que tomar cuidado com promoção. Às vezes você acha que é moção e não é mais moção. É... o tempo passa. E aí era só pro moção e te passam a perna”.

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- A relação de dupla afetação com o espaço (5, 28) aqui se potencializa na afecção passiva. A adaptação do corpo do palhaço a proposição do espaço – aqui relacionada ao uso da animação de objetos (5, 36) – é o que denomino uma relação Augusta (20, 25) com o espaço

8

de outubro

2008

<:O)

8

de outubro
2008

Saída: Centro de C. Cultural

252

ComSeisSão

Jogada 34

Conversava com algumas pessoas que me acompanhavam durante um jogo, quando vi a placa com o nome da rua: Conceição. Comecei a fazer a conta “Com seis são: Com seis são seis com seis são doze (e propondo-lhes a conta) com seis são?”. Como não me respondiam, reclamei por não aderirem à proposta: “ai gente Com ‘ceis são, viu!”

* Os números subscritos referem-se a outras jogadas que se relacionam direta ou indiretamente ao tema tratado.

- *Aqui se manifesta macroperceptivelmente a presença constante, no palhaço como abordado no âmbito desta pesquisa, dos ‘olhos de primeira vez’ (27, 35) no processo de dupla afetação com o espaço público. O nome da rua, aqui descaracterizado de sua posição dentro do espaço de poder (18, 30), adquire uma mutabilidade constante influenciado pela seqüência do jogo estabelecido.*

8

de outubro

2008

<:O)

15

de outubro
2008

Saída: Centro de C. Cultural
**Mimicry -
competitiva – simulada**

253

- o cômico desta jogada se vale da proposição de um lugar (15), da apropriação do espaço público como um ringue de boxe, calcado na exacerbação do ridículo do ator (11, 14), tanto na sua dimensão corporal – já que o ator tem aspecto franzino – quanto na inabilidade do ator em artes marciais.

Rounds

Jogada 35

Alguns interessantes jogos foram estabelecidos com uma placa de direcionamento de trânsito que havia em uma das esquinas da Praça Carlos Gomes. Inicialmente olhei para onde a placa apontava com curiosidade crescente sobre o que de fato ela estava querendo me mostrar. Logo entendi que, na verdade, a placa estava mandando que eu fosse naquela direção, enquanto eu pedia que ela me permitisse ir para o outro lado, para onde, de fato, eu gostaria de seguir. Mas ela estava irreduzível e esta relação foi progressivamente se tornando agressiva até eu dar uma gestual 'banana' à placa e dizer que eu iria ao outro lado de qualquer jeito. Na volta à mesma calçada, alguns minutos depois, ela se vingou se colocando justamente no meu caminho para que eu, com ela, trombasse. No susto, acabei me acovardando de enfrentar a placa, mas comecei a disfarçar e foi só ela se distrair para que eu batesse na placa com o guarda chuva, fazendo o barulho de um gongo de boxe e exclamando "primeiro round". Comecei a fazer que ia lutar com ela, mas logo a surpreendi novamente, estabelecendo o mesmo jogo com os passantes. Virava-me para as pessoas que vinham em minha direção e quando estabelecia pontes que assim permitissem, batia na placa, anunciando um novo round e, quando estes chegavam mais próximos, batia de novo como se o round tivesse acabado, encostando-me na placa como se fosse a esquina do round, para descansar, alongar e me preparar para o próximo round.

- Os elementos encontrados no espaço público podem, quando incorporados no território de jogo poético, permitir o estabelecimento de diversas dinâmicas de usos deslocados às singularidades do palhaço em negociação com a dos demais jogadores. Aqui, a placa, inicialmente tomada como se pretendesse uma relação individual com o palhaço (20, 23), logo tem sua lógica transformada (27, 34) em virtude da jogada, é interposta em algo que se volta contra o palhaço e com quem ele tromba (29) e logo já é opositor (20, 36) e gongo de uma luta de boxe que se estabelece, a partir daí, com os outros sujeitos do espaço.

15

de outubro

2008

<:O)

15

de outubro 2008

Saída: Centro de C. Cultural
Mimicry-simulada

- A apropriação de habilidades do ator (8, 25) ao trabalho de palhaço apresenta-se como um recurso interessante ao apuro dos jogos realizados quando estes confluem a potencialização do espaço de atuação desta habilidade. Aqui, tanto a habilidade de manipulação de objetos (33, 05) – que criou uma aparente tentativa da ‘cobra’ em ‘me atacar’ (20) – quanto de equilibrá-los – que corroborou a um aparente estado de hipnotismo da cobra – contribuiu ao estabelecimento de um pacto poético com as crianças. Não havia dúvida que o objeto se tratava de uma vassoura e as crianças demonstravam sabê-lo, porém envolviam-se pelo prazer do jogo, pelo prazer de também apropriar-se daquela forma do objeto, tanto durante o período em que o palhaço estava presente no território de jogo, quanto depois.

254

Mundo Animal, Filo Mato Seco Jogada 36

Chegando na Praça Carlos Gomes observei que na copa de uma gigantesca árvore havia diversas folhas destas grandes que de quando em quando se desprendem dos coqueiros imperiais que cercam a praça. Interando-me daquela situação, me pus a informar às pessoas da praça, que estávamos diante de um raríssimo bando de Macacos de Folha Seca, que tinham como particularidade ficarem imóveis às vezes por dias e dias nas árvores fazendo de conta que eram apenas folhas de coqueiro. Informei aos espectadores que o Macaco de Folha Seca, ali visto, tinha apenas um inimigo natural, e, indicando o que parecia ser apenas uma vassoura de folhas que estava parada, “a temida Cobra de Mato Seco”. Aproximei-me dela com vagar tomando uma atitude apreensiva e olhei-a nos olhos para hipnotizá-la. Para provar às 5 ou 6 crianças que já me cercavam curiosas que a cobra estava realmente dominada me propus equilibrá-la no queixo com a advertência de que ela se assustaria caso alguém batesse palmas e poderia ficar muito brava. A partir do momento que equilibrei, as crianças bateram palmas, provavelmente para testarem se eu estava realmente falando a verdade, e tive de segurar a cobra com força enquanto ela tentava em vão me atacar. Depois de acalmá-la pedi novamente que não batessem palmas, dizendo à cobra que se ela ouvisse palmas seriam eles e não eu. Assim, tentei pela segunda vez equilibrar, porém agora equilibrava não parado no lugar, mas enquanto andava em direção às crianças – efeito interessante já que entre divertidas com o jogo e receosas com o possível ataque da cobra, elas saíam em debandada. Como continuação deste jogo e para permitir que as crianças vissem o poder de meus dotes hipnóticos propus a elas que também equilibrassem a cobra. Um a um, todos vieram: eu dizia à cobra que ficasse quieta e a equilibrava por alguns instantes em suas testas, colocando-a depois para descansar. Assim que terminei este jogo a Lili se aproximou e sugeriu que fôssemos embora. Fui até as mães das crianças e disse-lhes para depois avisarem as crianças que a suposta cobra era apenas uma vassoura e parti. Ao olhar para trás observei que as crianças acariciavam a vassoura continuando a relação proposta.

- Quando jogos são estabelecidos com crianças a primeira relação com o palhaço parece ser de estranhamento. Depois de uma primeira abordagem mais receosa, estas geralmente se mostram abertas a entrarem, inclusive fisicamente (28, 16), em jogo, mas demonstram desconhecer as possibilidades de interação com aquela figura. Dar a proposta inicial de jogo de maneira clara, tem se mostrado uma boa oportunidade de estabelecer um espaço de jogo profícuo que vá, aos poucos, se desenvolvendo para terrenos não previstos inicialmente.

- O espaço de jogo aqui é deslocado pelo pressionamento de suas semelhanças (12) a uma selva o que influenciará o percurso da jogada até o surgimento da possibilidade da exploração do cômico justamente pela resignificação da jogada aos olhos de outros jogadores.

<:(0)

2008

de outubro

15



Figura 15 – Palhaço Felisberto e público.

5
de novembro
2008

Saída: Centro de C. Cultural

256

Menti(ri)nha

Jogada 37

Hoje passou por mim uma senhora com compras. Interpelei-a para que me permitisse levar suas compras. Diante de sua resposta positiva à minha proposta, peguei suas sacolas e segui pelo caminho que me indicava. No percurso, a senhora abriu a bolsa e me ofereceu o que pensei ser um chocalatinho, mas ela me disse ser uma 'mentirinha'. Recusei dizendo que se era 'mentirinha' eu não queria. Ela riu e tentava me explicar uma suposta confusão que eu havia feito tomando por 'mentirinha' uma tal 'mentinha', mas eu já havia sacado que era mentirinha dela. No caminho, eu às vezes a advertia para não pisar nas tampas onde estava escrito 'Incêndio' pois deveriam estar quentes ou pedia para que falasse baixo e se escondesse enquanto eu andava na ponta dos pés olhando para os lados, e me certificava que não seríamos atacados por nenhum dos veículos descritos na placa 'Cuidado, Veículos', que deveriam ser perigosíssimos. Estávamos nesta aventura quando um rapaz veio juntar-se a nós. Chegou me parabenizando pelo meu trabalho – ele deve ter pensado que eu era carregador de compras – e dizendo que Deus me abençoasse ao que eu gritei pra cima se Ele havia ouvido. O rapaz então contou-nos que Jesus o havia resgatado. Interrompi-lhe por um momento para dizer a ambos que eu adorava resgate, principalmente aqueles de filme, que usam helicópteros e metralhadoras. Este moço nos contou uma história curiosa: dizia que cheirava 3 kilos de cocaína e fumava 2 kilos de maconha, mais não sei quantos cigarros e litros de pinga por dia (!!!) antes de ser salvo, enquanto perguntava-nos de quando em quando “Amém?”

...

- a dinâmica de uso deslocada do objeto à lógica individual do palhaço manifesta-se aqui macroperceptivelmente, na medida em que altera a relação deste com o espaço a partir da corporificação do novo significado que atribui aos dizeres que encontra no espaço.

5
de novembro
2008
<:O)

Menti(ri)nha (cont.)

Jogada 37

... Era difícil acreditar que ele falava sério, mas não havia dúvida. A senhora lhe ofereceu uma mentinha e, após sugeri-lo que não aceitasse por que era “mentirinha”, eu pude respirar aliviado ouvindo dele que realmente não se tratava de mentira. “Ahhhh – disse eu – é ‘Amém tinha.’” Entendi que como ele havia dito algumas vezes Amém e não havia dito depois disso, só poderíamos afirmar que ‘Amém tinha’. “Agora não tem mais Amém, então é a hora certa de você dar isso pra ele, por que é agora que ‘Amém tinha’, logo logo vai ter de novo aí”. Aproveitei eu também para pegar uma antes que elas sumissem por falta ou excesso de Améns.

- o fluxo de comicidade verbal (11, 18) relaciona-se aos traços identitários de Felisberto e atualiza, aqui, os chamados ‘olhos de primeira vez’ (32). Assim, o que lhe é dito e o que diz é constantemente atualizado em afetação com o tempo-espaço presente e pode adquirir múltiplas significações

5

de novembro
2008

Saída: Centro de C. Cultural

258

Folhas Fugitivas

Jogada 38

Passava diante da garagem de um prédio quando observei um funcionário que voltava para dentro depois de varrer algumas folhas caídas de uma trepadeira da parede da entrada da garagem. Ele se deteve alguns momentos para me observar e eu detive-me também o cumprimentando e fazendo algum gesto sobre ele estar portando uma vassoura e uma pá. Olhando para o chão, observei algumas folhas que haviam ficado do lado de fora (ele só havia varrido o lado de dentro do portão) e as peguei, estendendo a ele para que me trouxesse a pá e eu pudesse lá colocá-las. Ele se aproximou receoso, mas quando viu que o jogo continuava sem surpresas, deteve-se, risonho. Sua recepção foi tão interessada que permitiu logo que o fluxo de jogo conduzisse-nos a outra situação onde, pela empolgação crescente de pegar as folhas no chão 'que me surpreendiam em número cada vez maior' fui jogando as folhas mais fora que dentro da pá e, na tentativa de reparar o feito, acabava derrubando também as folhas que já haviam sido recolhidas e logo não havia quase mais folhas dentro da pá enquanto ele, ao invés de ajudar, limitava-se a rir da situação. Dentro da lógica da empolgação crescente, avisei as folhas que ainda estavam na parede que não pulassem no chão, pois o Davi (esse era seu nome) estaria sempre de olho. Passei as mãos na parede e várias folhas caíram. Disse que 'eu tinha avisado', peguei-as e pus na pá. Então virei para umas folhas e disse "você também iam pular, não iam" e as arranquei colocando-as na pá. E, para outras folhas que também pareciam estar prestes a se jogar: "E você? E você?" enquanto ia num crescendo na ação de arrancá-las. Até que eu virei para o Seu Davi e lhe disse. "Pode ficar tranquilo Davi, elas já entenderam. Não te darão mais trabalho."

- Aqui, a relação Branca (2, 29) estabelecida entre o palhaço e o espaço público manifesta-se pelo surgimento gradual do Ludus adjetivamente no jogo estabelecido.

5

de novembro

2008

<:O)

CONCLUSÃO



Figura 16 – Palhaço Felisberto.

Tem um lugar comum no trabalho de palhaço que diz assim: ‘se você tem certeza de alguma coisa pode ter certeza que você nunca esteve tão perdido’. Introduzi este trabalho me negando a escrever uma Introdução. Aqui não poderia ser diferente. Não pretendo concluir o que quer que seja. Ao bem da verdade, não é bem que não pretendo, é mais que não posso. Em última análise, esse estudo não prova nada, não deixa nenhuma nova verdade, não esclarece ou problematiza paradigmas. Convenhamos! Esse é um trabalho de palhaço!!! O que você esperava dele?

Este lugar comum vem falar justamente do contrário: da necessidade de permanentemente rever nossas certezas e *conclusões* ou, antes disso, de não criar a necessidade delas, de estar permanentemente *esquivando* daquilo que parece estanque, imutável, conclusivo. Em lugar de buscar certezas, vincular-se à variabilidade pulsante, ao espaço *entre*, ao espaço de incerteza, onde se opera a criação, onde os paradigmas têm de ser permanentemente revistos, subvertidos, redimensionados.

Assim, seria incoerente que terminasse este estudo concluindo algo como se dissesse: ‘Pronto! Eis aqui a receita’, ou, antes, ‘Eis aqui a minha receita’. Mais fácil seria que eu dissesse ‘Olhem o acontecimento de minha escrita, vejam a que os fluxos que eu me vinculei, pressionei e esquivei me levaram’. Mas esse estudo também não se pretende um registro histórico de um processo, não cumpre esse prognóstico.

Por hora, resta esclarecer o que me pressiona à inscrição desta conclusão, por que lhe acreditei necessária.

<:O)

Hoje, depois de *inscrever* muito do que fiz nos últimos anos nestas folhas que agora você, leitor, tem em mãos, me sinto vazio e pequeno e lembro de minha avó que entre um pão caseiro e um prato de nhoque me dizia “Vamos Diego, vamos que peixe que pára a onda leva.”

Sonhei com ela está noite, um sonho horrível, pesadelo. Acordei mal, no meio da madrugada... mas, porque estou escrevendo isso? Ah, claro! Por que quero esquivar da avó que você deve estar imaginando, bondosa, que só me fez bem em uma avó que me provoca pesadelos. É nessa zona intensiva que pode surgir uma nova avó, uma avó com potência de acontecimento, essa potência que dona Amália teve em minha vida.

<:O)

Tanto minha avó quanto o lugar comum que me referi no começo deste texto falam da *busca*. O que permeia este trabalho também é a *busca*, qualquer página que você abrir desta dissertação eu estarei falando *com* ela e é por isso que a conclusão deste trabalho dá lugar à *inconclusão*, à continuação da busca, à introdução do próximo trabalho.

Na *busca*, as certezas de hoje tem sua função como dúvidas de amanhã, pois são essas certezas que me permitirão, ao serem esquivadas, a criação de um espaço *entre* fluxos, um espaço de potência, de criação de um território poético.

Por isso, ao invés de escrever sobre as certezas de hoje – 02 de agosto de 2009 –, me ocorre tecer algumas observações que me permitam uma ponte com o hoje da leitura, onde minhas certezas do hoje da escrita se farão já em outros campos, criarão, espero, outras zonas de intensidade.

Entre esses '*hojes*', espero ter encontrado momentos de *acontecimento*, entregar-me um pouco à loucura, ao caos. Mas entregar-se ao caos também é entregar-se a ordem, já que a ordem está no caos enquanto potência, não lhe é estranha. Pretendo, ao fim, ter encontrado ordenamentos e certezas e depois poder ir desmitificando-as, rindo delas...

<:O)

Dentre os acontecidos pertinentes a esta pesquisa que ficaram de fora desta dissertação estão alguns cursos que realizei nesse meio tempo: em 2007 fui aluno de um curso de frevo, em 2008 experimentei-me na dança afro e, em 2009 fiz aulas de forró.

Não tinha por objetivo profissionalizar-me nessas danças, senão criar espaços de potência de acontecimento entre minha prática e aquelas corporeidades. Assim, quando sentia um princípio de facilidade na realização dos movimentos que me eram ensinados, quando percebia que a *busca* estava arrefecendo e dando lugar a um (re)conhecimento, distanciava-me do curso e buscava outras oportunidades de (re)criar o meu corpo, (re)construí-lo à outras demandas-possibilidades, à outros territórios de criação artística.

Da mesma maneira, se existe algo que talvez esse trabalho sirva – além de peso para porta, é claro – é criar uma zona de intensidade *entre* a minha prática e a sua, leitor. Criar um terreno profícuo de esquiva da minha prática *pela* afirmação da tua.

Hoje, acredito que o registro acadêmico de um trabalho de pesquisa prática com pretensões artísticas tenha, prioritariamente, essa função. Tornar público o caminho traçado, permitir um vislumbrar das zonas de intensidade

criadas, e, assim, estabelecer como potência uma multiplicidade de territórios de esquivas desta prática, de seus paradigmas.

O trabalho de aprofundamento científico não pode, a meu ver, amainar a potência de ação do leitor, não pode dar-lhe a impressão de que o que foi pesquisado limite sua possibilidade de criação artística.

Assim, esse trabalho quer exortar não sua contemplação ou afirmação, mas sua esquiva. Se há alguma função nessas quase 300 páginas é tentar produzir, em você, leitor, uma potência de criação *com* este estudo, e não *sobre* ele. Parece-me que só assim ele deixará de ser um registro e poderá ser apropriado por outras práticas artísticas, só assim ele poderá ser verdadeiramente apropriado pela sociedade que o financiou.

É o que eu te peço, duvide de mim! Duvide em ato, haja duvidando, mas não duvide a priori, não se conecte as tuas pré-certezas, de antes de ler esta dissertação e diga, 'eu sabia que não era assim', não, isso não leva a nada. Se parecer conveniente a você, leitor, busque territórios de potência duvidando *pela* afirmação de algo que neste trabalho possa ter te tocado, possa ter te apresentado como vínculo potente. Ou então, esqueça, talvez essas palavras não lhe sirvam, corra atrás das próximas.

É o que talvez fique desta pesquisa. Eu, enquanto escrevo estas palavras, já duvido delas. Pretendo passar os próximos tempos na busca por territórios de potência entre estas 'certezas' e outras que se apresentarão. É aqui que me parece, está o território de minha criação artística, como quando eu me alongava e maquiava antes de ir para a rua e lembrava dos momentos preciosos, dos sorrisos trocados, das emoções vividas na intervenção anterior e terminava por pensar: "foi tão bom da última vez que hoje vou fazer diferente".

Bem, acho que ao fim, ao contrário do que pretendia, escrevi uma conclusão. Como disse, a criação está aqui, em esquivar de minhas certezas, em me contradizer. Ou não.

REFERÊNCIAS*

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Tradução Miguel Silas Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BAFFI, Diego Elias. “A construção do clown e seu papel terapêutico” – *Estudo prático sobre a inserção do clown na cidade de Saltinho, no Estado de São Paulo, e seu impacto sobre o estresse rural*. Relatório Final de Iniciação Científica. Unicamp, 2004.

BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. P.65-70

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1991.

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

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

CAILLOIS, Roger. *Os Jogos e os Homens – A máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1967.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *A Pantomima e o Teatro de Feira na Formação do Espetáculo Teatral: o Texto Espetacular e o Palimpsesto*. Fênix –

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Goiás – UFG.
Outubro / Novembro / Dezembro de 2006. Vol. 3. Ano. 3. N.4

CARMELI, Yoram S. *Representar o Real e o Impossível: O Paradoxo do Espetáculo de Circo*. In Revista do Lume nº 3. Tradução de Suzi Frank Sperber. Campinas, Editora da Unicamp: 2000. Pág 45 – 46.

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

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHACOVACHI. *Entrevista*. In *Revista Chuteira* Ano 1 n.3. p. 10-13. Jan-Mar 2007.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1996.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. Coleção Viagens da Voz.

FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. *Café com queijo: corpos em criação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber.* Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GRANDONI, Jorge, comp. *Clowns: saltando los charcos de la tristeza.* Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

HENRIOT, Jacques. *Le jeu.* PUF, colección SUP. París, 1969. apud. PARLEBAS, Pierre. *Juegos, Deporte e Sociedade– - Léxico de Praxiología Motriz.* Trad. Fernando Gonzáles del Campo Román. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2001. p. 323

HUIZINGA. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, s.d.

ICLE, Gilberto. *O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

KASPER, Kátia. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida.* Tese de Doutorado. Unicamp, 2004.

LEADBEATER, C. W. *Os Chakras – os centros magnéticos vitais do ser humano.* São Paulo: Editora Pensamento, 1994.

LECOQ, Jacques. *Il corpo poetico – un insegnamento della creazione teatrale.* Trad. Renata Mangano. Milano, Ubulibri, 2003.

LEITE, Rogério Proença. *Contra Usos da Cidade.* Campinas, Aracaju: Editora da UNICAMP, UFS, 2004.

LIBAR, Marcio. *A Nobre Arte do Palhaço.* Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

MASSETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações da realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Assumpção São Paulo: Unesp, 2003.

MORAIS Filho, Mello. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979. apud CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

OZANIEC, Naomi. *O Livro Básico dos Chakras*. São Paulo: Editora Pensamento, 1990.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes – São Paulo: Beca, 2001.

OLIVEIRA, José Regino de. *Dramaturgia da Atuação Cômica: o desempenho do ator na construção do riso*. Tese de Mestrado. UNB, 2008.

PARLEBAS, Pierre. *Juegos, Deporte e Sociedade– - Léxico de Praxiología Motriz*. Trad. Fernando Gonzáles del Campo Román. Barcelona: Editorial Paidotribo, 2001.

PASCHOALIN, Maria Aparecida. *Gramática: teoria e exercícios*. São Paulo: FTD, 1996.

PAZZINATO, Alceu P.; SENISE, Maris H. V. *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

PIAGET, Jean. *Epistemologia Genética*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. apud. ICLE, Gilberto. *O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 26

PUC CETTI, Ricardo. *O riso dos Hotxuás*. In *Revista do Lume n. 6*. p. 109-115. 2005.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1975.

QUINO. *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

QUITO, Cristiane Paoli. Entrevista. In *Boca Larga – Caderno dos Doutores da Alegria* n. 1. p.149-158. 2005.

RAMOS, Sonia S. *Os Chakras que Falam! A pergunta fundamental: seus chakras falam? Estão acordados?*. Campinas: Arcobaleno, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SILVA, Ermínia. *Arte na Rua: o Público no Espaço Público*. In *Revista Anjos do Picadeiro* n. 6. p. 27-50. 2008.

SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo*. Tese de doutorado. Unicamp, 2000.

Documento Disponível em Meio Eletrônico

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Disponível em “<http://docs.google.com/gview?a=v&q=cache:3-31qGVOJ04J:netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/foucault.pdf>,” consulta feita em 31.08.2009.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, Ana. *Uma proposta de estudo da ação do palhaço no hospital a partir das noções de espaço e tempo*. In *Boca Larga – Caderno dos Doutores da Alegria* n. 1. P.41-52. 2005.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1995.

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

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

JARA, Jesús. *El Clown, un navegante de las emociones*. Sevilha: Olímpia, *sem data*.

LENK, Erika. *Uma viagem pela sombra*. Relatório de Iniciação Científica, Fapesp, 2001.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MONK, A.S. *Rural Isolation as a Stressor: Physical, Cultural, Social and Psychological Isolation in Rural Areas of Great Britain, Northern Ireland and Eire*. Artigo presente em Countryside Development Unit and the Rural Stress Information Network. Newport Shropshire: Harper Adams University College. Sem data.

OKAMOTO, Eduardo. *Acham mesmo que não valia a pena? – Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua*. Relatório final de Iniciação Científica, Fapesp, 2001.

ORLANDI, Luiz B. L. *Imagem de palhaço e liberdade*. In Daniel Lins (Org.), *Nietzsche e Deleuze – Imagem. Literatura. Educação*, VI Simpósio

Internacional de Filosofia – 2005, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, pp. 182-182.

PILETTI, Nelson. *História do Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PIZA, Joana Toledo. *Quem veio primeiro: o ovo ou a galinha? Questões de um clown em formação*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2005.

PROPP, Vladimir. *Comichidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

TELLES, Narciso. *Os anjos palhaços bufões e a cidade*. In *Revista Anjos do Picadeiro n. 5*. p.45-47. 2006

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas / São Paulo: Pontes / Editora da Unicamp, 1991.

CRÉDITO DAS FOTOS

Figura 1 (Pág. iii).....	Palhaço Felisberto (Diego Elias Baffi).....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 2 (Pág. 23).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 3 (Pág. 79).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 5 (Pág. 203).....	Palhaço Felisberto.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 6 (Pág. 208).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 7 (Pág. 213).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 8 (Pág. 218) ...	Palhaço Felisberto e Palhaço Bem-te-vi (Orlando Vaz Carneiro)..	Gisele Rivetto
Figura 9 (Pág. 223).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 10 (Pág. 228).....	Palhaço Felisberto.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 11 (Pág. 234).....	Palhaço Felisberto e público.....	Gisele Rivetto
Figura 12 (Pág. 239).....	Palhaço Felisberto.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 13 (Pág. 244).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 14 (Pág. 249).....	Palhaço Felisberto.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 15 (Pág. 235).....	Palhaço Felisberto e público.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 16 (Pág. 239).....	Palhaço Felisberto.....	Orlando Vaz Carneiro
Figura 17 (Pág. 272)...	Palhaço Felisberto e Palhaço Bonifácio (Alexandre Cartianu)....	Liliane Küpper

*Todas as imagens são do acervo pessoal do autor.



Figura 17 – Palhaço Felisberto e Palhaço Bonifácio (Alexandre Cartianu)

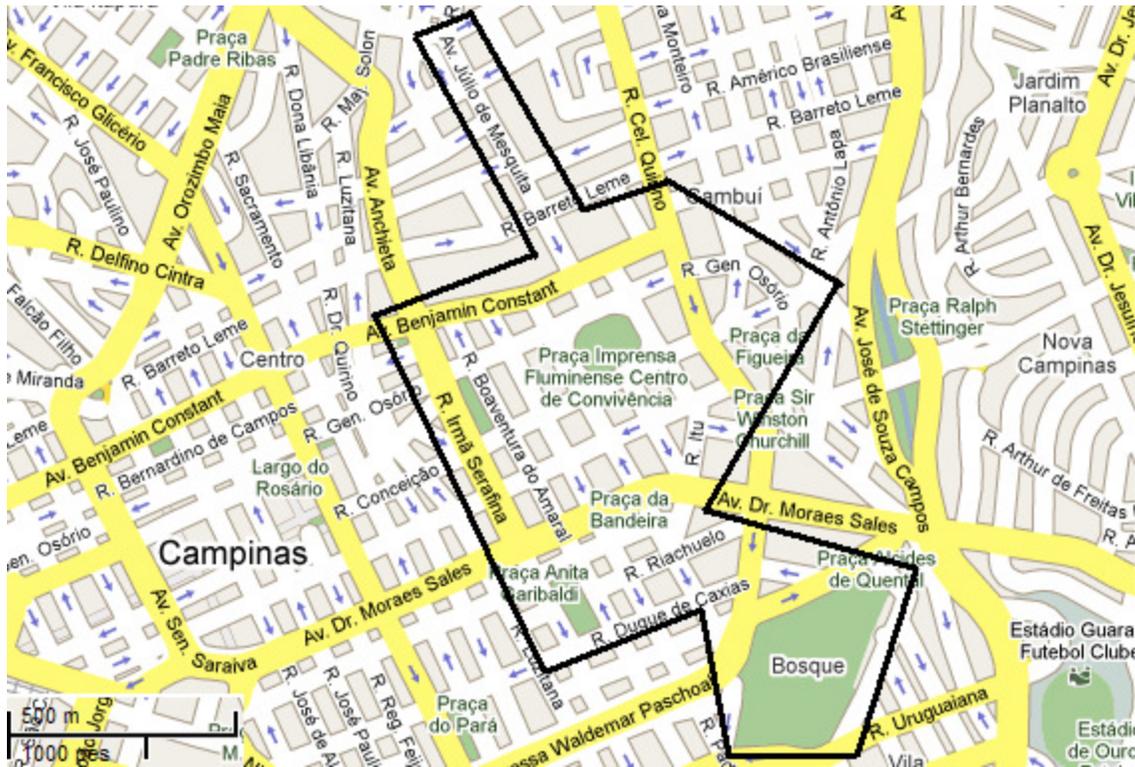
“No fim, acabou.”

(Diário de trabalho 12.08.2009)

ANEXO I

Locais onde a Pesquisa de Campo foi Realizada

3 – Centro de Convivência Cultural e Imediações – Campinas / SP



ANEXO II

Matérias de Jornal que Documentam a Pesquisa

1 – Jornal Correio Popular Matéria Capa e Caderno C de 31.08.2008

80
1927-2007

CORREIO POPULAR

DOMINGO, 31 DE AGOSTO DE 2008 / CAMPINAS / ANO 80 / Nº 25590 / R\$ 3,50

CADerno C

Campinas
DOMINGO 31 / 08 / 2008
CORREIO POPULAR

cultura / variedade



Tinha um palhaço no meio da rua

Foto: Dominique T...

/ SURPRESA /
Ator Diego Baffi encarna clown e interage com a população no bairro do Cambuí

Carliota Cafiero
DAMIENCIAN@UNICAMP
carliota@rac.com.br

O esforço é sobre-humano e o resultado, aparentemente fútil: um sorriso, no mínimo. Mas sabe-se lá o que aquele sorriso significou na rotina daquelas pessoas que passavam no entorno do Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes na manhã de quarta-feira passada e depararam com um palhaço que corria todo tipo de risco para conseguir alguma reação. E foram várias.

Motoristas e pedestres buscavam o melhor ângulo para apreciar cenas surreais protagonizadas pelo palhaço Felisberto, "identidade secreta" do

ator Diego Baffi, que desde março sai às ruas da cidade para interagir com a população, só ou acompanhado de outros palhaços ou clowns — a chamada "Convoclawno".

Ação é parte de tese de mestrado pela Unicamp

Improvizando gags sobre uma caçamba cheia de entulho ou em um carrinho de mão em uma calçada em obras, Felisberto conseguia chamar atenção da platéia incógnita, formada por gente que observava de longe — são raros os que se atrevem a entrar no campo de visão de um palhaço.

A ação faz parte da pesquisa de mestrado que tem o título de *Possibilidades de Ressignificação do Espaço Público a partir da Técnica do Palhaço Itinerante*, que Baffi está desenvolvendo na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde formou-se ator em 2003.

Era 9h30 quando Diego Baffi chegou acompanhado da

SAIBA MAIS

As saídas de palhaço coordenadas por Diego Baffi são feitas às quartas-feiras, das 10h ao meio-dia, e às sextas-feiras, das 15h às 17h, do Centro de Convivência Cultural, até o final de novembro. Outros palhaços interessados podem escrever para diego_baffi@yahoo.com.br

tro bebês e suas mães rodearam Felisberto, que seguiu com o jogo cômico e foi parar, literalmente, com a cabeça dentro de um carrinho de sorvete com a desculpa de procurar o esqui-mó que "morava" lá dentro.

Por mais ousada que fosse a brincadeira — afinal, um palhaço não obedece códigos de comportamento —, as pessoas não ofereciam resistência. Durante as quase duas horas que durou a intervenção, Felisberto conseguiu entrar e sair ileso em estabelecimentos comerciais, prédios em obras, ônibus e edifícios residenciais, além de atravessar ruas movimentadas e abraçar pessoas que entravam na brincadeira.

Um pedinte de longas barbas brancas, por exemplo, chegou a desejar saúde ao palhaço (que o "confundiu" com Papai Noel). A retribuição veio em forma de abraço. Enzo formava a seleta platéia que assistiu ao gesto de Felisberto. Foi um dia em que a rotina deu uma trégua à vida de muita gente. Afinal, tinha um palhaço no meio da rua.



...abraça um pedinte após "confundi-lo" com Papai Noel...



...procura um "esquimó" dentro do carrinho de sorvete...



...aborda uma transeunte para mexer em sua bolsa...



...arranca risos de pedreiros em um canteiro de obras...



...e parece feliz como uma criança ao brincar com uma sombrinha

Dominique Torquato/AAN



Mestrado leva o riso para as ruas

Como parte da sua dissertação, Diego Baffi encarna clown e interage com moradores do Cambuí

PÁGINA C8

ANEXO II

Matérias de Jornal que Documentam a Pesquisa

2 – Jornal Gazeta do Cambuí Coluna Mistura Fina de 20.11.2008

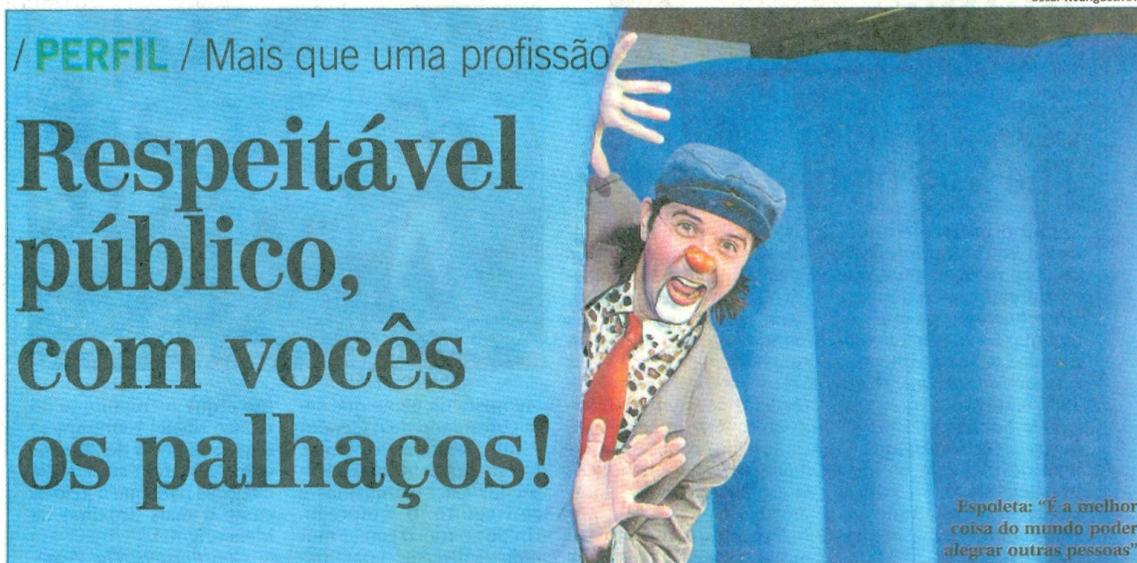


ANEXO II

Matérias de Jornal que Documentam a Pesquisa

3 – Jornal Correio Popular Matéria Caderno Criança 27 de Julho de 2009

E4 CORREIO POPULAR CRIANÇA
Campinas, sábado, 27 de junho de 2009



César Rodrigues/AAN

Espoleta: "É a melhor coisa do mundo poder alegrar outras pessoas"

Rodrigo Maia
DA AGÊNCIA ANHANGUERA
rodrigom@rac.com.br

E o palhaço, o que é? Além de ladrão de mulher, como diz a famosa trovinha de circo, o palhaço é a figura mais marcante do picadeiro. A habilidade que estes profissionais têm de fazer as pessoas rirem é tamanha

Estivemos com 3 profissionais para contar a vida deles

que pode ser considerada um dom. Mas como é a vida deles? São palhaços 24 horas por dia? O que gostam de fazer nas horas vagas? Quanto tempo levam para fazer a maquiagem?

VALEU, GALERA

■ ■ Esta reportagem foi uma sugestão dos alunos da 3ª série B, da Escola Municipal de Ensino Fundamental Oadil Pietrobon, de Paulínia

Essas e outras questões foram respondidas por profissionais que levam o riso para onde quer que estejam. Cada um ao seu estilo, mas todos com uma só missão: levar a alegria às pessoas.

Depois de aproximadamente uma hora, a palhaça Xacotinha já está pronta para alegrar a criançada. "Isso quando a roupa já está passada", afirma. Com a maquiagem pronta, ela trabalha em bufês, para animar festas infantis. "Em alguns dias, trabalho em duas festas seguidas. Tenho que ir fantasiada e maquiada no carro", explica.

E para tirar? Será que é fácil? Xacotinha usa uma técnica comum para os palhaços atuais. Aqueles lenços umedecidos utilizados para bebês são excelentes para remover toda a pintura. Geralmente, retirar a pintura do rosto demora metade do tempo que ela gasta para se maquiar.

O dom de ser palhaça parece estar no DNA de Xacotinha. Batizada de Isiely Ayres, ela é filha, sobrinha e irmã de palhaços. "Minha família é uma palhaçada", brinca.



César Rodrigues/AAN

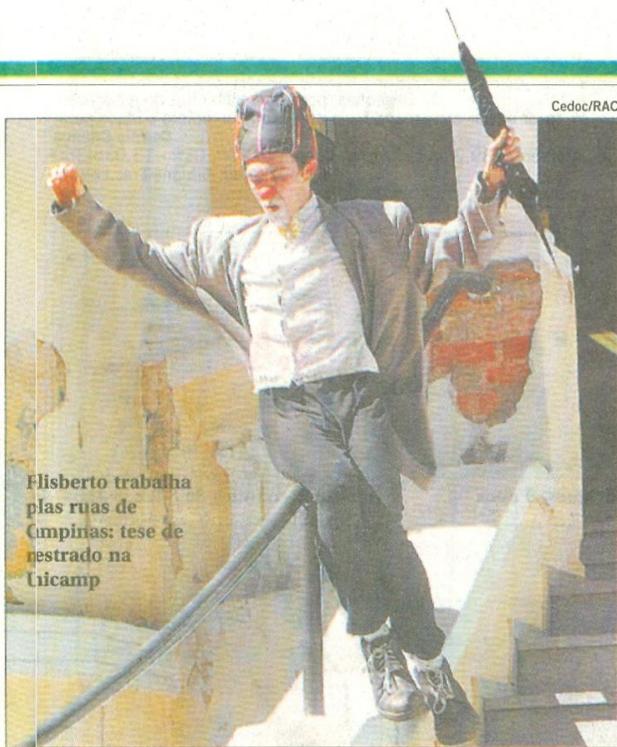
A palhaça Xacotinha, que trabalha em bufês animando festas infantis

Nas horas vagas, Isiely gosta de cantar. Também não foge das tarefas de casa. "Lavo louça, arrumo a casa e passo roupa como outra pessoa comum", observa. Outro passatempo da palhaça é assistir a telejornais.

Espoleta
Como é batizado um palhaço?

No caso de Espoleta, foi um outro profissional que sugeriu esse nome. "É uma tradição no circo, o palhaço mais experiente batizar o mais novo", explica. Para ele, o talento vem do nascimento e é preciso descobrir esse dom. "Muitos tentam, mas poucos conseguem ser", destaca.

Espoleta começou a traba-



Felisberto trabalha pelas ruas de Campinas: tese de mestrado na Unicamp

lha há oito anos em um circo. Lop de cara já foi escolhido pai ser a figura mais lembrada do picadeiro. “Ser palhaço é estar no paraíso. É a melhor coisa do mundo poder alegrar outras pessoas.”

odrigo Senden, que interpreta Espoleta, avalia que a diferença entre o palhaço e os outros profissionais do circo é apenas o erro. O malabarista, o tapezista e o contorcionista são vistos como heróis, que não podem errar. “Já o palhaço rabalha com o erro. Pode se nachucar, apanhar, mas sempre se dá bem no final. É o mais próximo do ser humano”, observa.

o contrário de Xacotinha, Espoleta não demora mais que cinco minutos para se maquiar. Tudo pronto, ele entra em cena para representar esquetes que possuem mais de 20 anos. Segundo ele, essas cenas são passadas de pai para filho. “Tive a sorte de aprender com outros palhaços já que nasci de família circense.”

Ele estudam

O palhaço Felisberto pode ser encontrado pelas ruas de Cam-

pinas trazendo alegria aos pedestres. O trabalho faz parte do curso de mestrado que Diego Baffi desenvolve na Unicamp. Há dois anos, ele escolheu um ponto da cidade e parte fantasiado andando por ruas e avenidas. “É a técnica do palhaço itinerante. Faço pequenas cenas que interagem com o que acontece no momento”, explica.

Há muito tempo dedicando-se ao estudo desses personagens, Baffi acredita que esse profissional tenta enxergar o mundo de outra maneira. “É como uma criança. O palhaço vê uma lixeira, por exemplo, mas não interpreta como algo para depositar lixo. A criança e o palhaço têm isso em comum”, destaca.

SAIBA MAIS

Gags: são todos os gestos do palhaço. Quando ele apanha, bate, cai no chão.

Esquetes: São as encenações.

XACOTINHA

César Rodrigues/AAN



“Nasci no circo e sempre fui apaixonada pelo picadeiro. Fiquei por 24 anos, quando saí para outros voos. Agradeço por ter essa chance pois foi o circo que me deu toda a experiência necessária. Lembro direitinho do primeiro dia em que subi no palco. Era uma peça de teatro em que eu representava um menino. Tinha apenas 5 anos. Hoje, além de trabalhar como palhaça, sou atriz, compositora e escrevo peças teatrais.”

ESPOLETA

César Rodrigues/AAN

“Minha primeira profissão foi ator. Depois de atuar, entrei no circo em 2001, aos 25 anos, para dar aulas de malabarismo. Logo de início, me apaixonei pelo trabalho do palhaço. Conheci alguns desses profissionais e tive a oportunidade de aprender várias gags e esquetes. Desde então, não parei mais.

Em todo espetáculo que apresento, tento deixar o palhaço mais próximo do ser humano. Tento ser palhaço 24 horas, mas muitas vezes sou mal interpretado.”



FELISBERTO

Cedoc/RAC



“Minha referência de palhaço era da televisão com o Atchim & Espirro e o Bozo. Não tinha muito contato com palhaços de circo. Achava que era coisa de criança. Em 2000, entrei na faculdade de Artes Cênicas da Unicamp com a intenção de trabalhar com arte na rua. Após assistir ao espetáculo *La Scarpetta* no ano seguinte, me apaixonei pelo universo do palhaço. Em 2007, coloquei o nariz e fui para onde eu sempre desejei.”