

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



DIOCÉLIO BATISTA BARBOSA

O CORPO CÔMICO:
um mergulho no ri[s]o do palhaço

NATAL/RN

2018



O CORPO CÔMICO: um mergulho no ri[s]o do palhaço

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências legais para a obtenção do título de mestre pelo PPGArC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Área de Concentração: Artes.
Linha de Pesquisa: Pedagogias da Cena:
Corpo e Processo de Criação.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

NATAL–RN
2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Barbosa, Diocélio Batista.

O corpo cômico : um mergulho no ri(s)io do palhaço / Diocélio
Batista Barbosa. - 2018.

126 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do
Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

1. Palhaço. 2. Corpo cômico. 3. Memória. 4. Afetos. 5.
Organicidade. I. Haderchpek, Robson Carlos. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

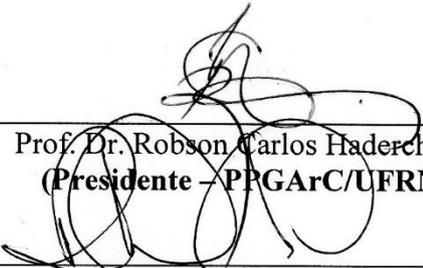
CDU 792.028.66

Elaborado por Diocélio Batista Barbosa - CRB-X



ATA DE DEFESA 06/2018

Aos vinte nove dias do mês de março de 2018, às quatorze horas, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos professores doutores: Robson Carlos Haderchpek (Presidente – PPGArC/UFRN), Naira Neide Ciotti (Membro Interno - PPGArC/UFRN) e Renato Ferracini (Membro Externo à Instituição – UNICAMP), para a apresentação de Defesa da Dissertação intitulada: **“O Corpo Cômico: um mergulho no ri[s]o do palhaço”**, de autoria do discente **Diocélio Batista Barbosa**. Após 20 minutos de apresentação, os professores arguíram seguindo a ordem do convidado externo para o interno e a Banca considerou que o discente respondeu e comentou adequadamente as questões levantadas. A banca concluiu que o trabalho atende às exigências de uma Dissertação de Mestrado, ressaltando a sua contribuição para a linguagem do palhaço e a relação entre prática e conceituação. Por fim, a banca considerou o trabalho **aprovado**. Não havendo nada mais a registrar, eu, Robson Carlos Haderchpek, Presidente da Sessão, lavrei a presente Ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim, por todos os membros presentes e pelo discente.



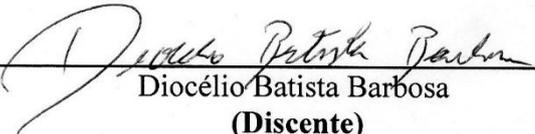
Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek
(Presidente – PPGArC/UFRN)



Prof. Dr. Renato Ferracini
(Membro Externo à Instituição – UNICAMP)



Prof.ª Dr.ª Naira Neide Ciotti
(Membro Interno - PPGArC/UFRN)



Diocélio Batista Barbosa
(Discente)

*Dedico a construção deste projeto de pesquisa aos meus pais
Maria da Penha Batista Barbosa e Diógenes de Oliveira
Barbosa por terem me apresentado os rios da educação.*

AGRADECIMENTOS

O desbravamento desta jornada só foi possível graças a generosidade de muitos tripulantes que contribuíram com esta minha jornada, que me instigaram, me provocaram e assim me auxiliaram a navegar pelo desconhecido rumo a construção do conhecimento.

Agradeço a Robson Carlos Haderchpek, meu mestre-orientador que com sábias provocações e generosidade soube conduzir-me pelo rio da escrita desta pesquisa.

Aos meu companheiros de pesquisa e jornada coletiva, Daniel Nóbrega, Irla Medeiros, Luís Eduardo e Rayssa Medeiros da Companhia dos Clownssicos.

À Nézia Gomes presidente da FUNESC - Fundação Espaço Cultural da Paraíba, pelo apoio e incentivo nesta minha empreitada.

Aos componentes da banca Ana Caldas (qualificação), Renato Ferracini (qualificação e defesa) e Naira Ciotti (defesa).

Ao meu grande amigo Duílio Cunha por acreditar no meu trabalho.

Aos meus colegas de turma de mestrado o” Chafurdo” mais querido da UFRN.

A Victor D’Olive por ter me dado forças durante esta navegação.

Enfim, a todos e a todas as pessoas que torceram e emanaram energias positivas para que esta jornada fosse um sucesso.

RESUMO

As águas, que movem esta pesquisa nascem do desejo de se refletir acerca da linguagem da palhaçaria. Colocamos o foco no corpo cômico e buscamos investigá-lo como potência para a criação artística pondo em evidência a pesquisa do coletivo paraibano ‘Companhia dos Clownssicos’. Objetivamos com este estudo apontar possibilidades criativas de descoberta deste corpo cômico buscando uma organicidade que desemboque num estado risível. Para isto, navegamos pelas terras-devaneios de um palhaço-pesquisador, agitando suas águas-memórias que têm nos auxiliado a desvendar a natureza da terra ancestral que nele habita, uma terra que transcende o sentido de firme e assume uma qualidade muito mais movediça. Acreditamos que uma pesquisa sobre o universo do palhaço no meio acadêmico pode suscitar uma rica troca de experiências, assim como aguçar e estimular outros artistas a encontrarem sua maneira de falar, registrar, e além de tudo, refletir sobre o seu processo de trabalho artístico. Por fim, trabalhamos na perspectiva do teatro como encontro e estudamos os afetos que permeiam a máscara líquida do palhaço.

PALAVRAS-CHAVE: Palhaço; Corpo Cômico; Memória; Afetos; Organicidade;

ABSTRACT

The waters, which move this research, are born in the desire to reflect about the language of clowning. We focus on the comical body and seek to investigate in him the potency for artistic creation, highlighting the research of the collective "Companhia dos Clownssicos". With this research, we aim to indicate creative possibilities of the comical body, seeking an organization that can generate a laughable state. For this, we navigate through the reverie grounds of a clown-researcher/actor, stirring up his water memories that have helped unravel the nature of the ancestral land that he inhabits, a land that transcends the sense of firmness and assumes a much more moving quality. We believe that a research on the clown universe in academic terms can give rise to a rich exchange of experiences, as well as sharpen and stimulate other artists to find their way of speaking, recording, and, above all, reflecting on their artistic work process. Finally, we work from the perspective of theatre as an encounter and study affections that permeate the liquid mask of the clown.

KEY WORDS: Clown; Comical Body; Memory; Affections; Organicity;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A carta náutica / correntes fluviais desta pesquisa.....	20
Figura 2 – Diário de Bordo.....	27
Figura 3 – Carta náutica / a busca por imagens.....	35
Figura 4 - Cena do espetáculo “Circo Arlequin”.....	46
Figura 5 - Narizes de palhaço da exposição: “E o Palhaço, o que é?”	56
Figura 6 - Cena de abertura “Clownssicos – Uma nova história de Amor” – Sem nariz.....	57
Figura 7- Cena de abertura “Clownssicos – Uma nova história de Amor” - Com nariz.....	58
Figura 8 – Carta náutica / a busca por elementos do espetáculo.. ..	70
Figura 9 – O mergulho no ri[s]o.....	85
Figura 10 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”	86
Figura 11 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”	90
Figura 12 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”	91
Figura 13 - Comunicação oral “Nariz em Jogo”	108
Figura 14 – Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”	109
Figura 15- Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”	109
Figura 16 - Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”	109
Figura 17– Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”	110
Figura 18 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”	110
Figura 19 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”	110
Figura 20 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico + Roda de Conversa”	111
Figura 21 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”	111
Figura 22 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”	111
Figura 23 – Comunicação oral: “Existir ou resistir: eis o riso da questão”	112
Figura 24 – Palhaço Xulé como Pipinela (Circo Arlequin).....	113
Figura 25 – Congresso da ABRACE.....	114
Figura 26 – Comunicação oral na ABRACE	114
Figura 27 – Palestra performática (UFPB).....	114

Figura 28 – Workshop Laboratorial realizado em espaço fechado	115
Figura 29 – Workshop Laboratorial realizado em espaço aberto	116
Figura 30 – Intervenção urbana da Companhia dos Clownssicos	116
Figura 31 – Apresentação final do workshop laboratorial	117
Figura 32 – Apresentação final do workshop laboratorial	117

LISTA DE TABELA

Tabela 1 - Fases do processo criativo da Companhia dos Clownssicos.....	25
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I JORNADA – O DESPERTAR DAS IMAGENS ADORMECIDAS	21
1.1 Os Clownssicos: TRIPULANTES-pesquisaAtores	21
1.2 A nascente de um CAPITÃO-encenador	30
1.3 O QUINTAL movediço	35
1.4 DIÁRIO de bordo	43
II JORNADA - A MÁSCARA LÍQUIDA DO PALHAÇO	46
2.1 O palhaço e sua DESCOBERTA-REVELAÇÃO	49
2.2 Atuação por meio da MÁSCARA do palhaço	56
2.2.1 A LIQUIDEZ de uma máscara	62
2.2.2 Workshop LABORATORIAL O Corpo Cômico	64
2.2.2.1 Movimentos a partir da MÁSCARA-OBJETO	68
2.2.2.2 Movimentos a partir do CORPO-MÁSCARA	69
III JORNADA – A EMBARCAÇÃO DE UM CORPO-MENTE.....	70
3.1 Lógica FLUÍDA do PALHAÇO	71
3.2 Pensamentos e ações FLUÍDAS da CRIANÇA	78
3.2.1 MEMÓRIAS em laboratório	79
IV JORNADA – UM MERGULHO NO RI[S]O DO PALHAÇO	85
4.1 UNIÃO dos ESPAÇOS como processo RITUAL	86
4.2 Uma corrente de AFETOS	91
4.3 As águas DRAMATÚRGICAS	92
CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS DE UMA ILHA.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
APÊNDICE	107
Por onde já NAVEGUEI.....	108
Entrevista com RENATO FERRACINI	118

INTRODUÇÃO

As águas, que movem o discorrer desta pesquisa, nascem a partir do desejo de levantar reflexões acerca da linguagem da palhaçaria, com foco no corpo como potência para a criação artística, além de oportunizar, entre outros aspectos, um aprofundamento no pilar que sustenta a base de pesquisa da Companhia dos Clownssicos¹. Pilar constituído por estudos sobre o “corpo cômico”². Assim, esta pesquisa nasce também para fortalecer e organizar a *práxis* da Companhia. Com isso, objetivamos, através desta investigação, apontar possibilidades criativas de descoberta/conhecimento de um corpo cômico, dentro de uma situação de organicidade em direção a um estado risível, sem o uso da linguagem verbal e sem outras referências cênico-textuais, preexistentes na Companhia dos Clownssicos.

A pesquisa foi desenvolvida em duas etapas: teórico-reflexiva e a outra prático-reflexiva que se dá pela análise do processo de construção de um espetáculo solo de palhaço. Estas etapas não possuem uma hierarquia dentro deste processo investigativo, elas agem em fluxo constante e são realizadas concomitantemente, ou seja, ao mesmo tempo em que a escrita influencia a prática, a prática alimenta a escrita durante todo o processo. A investigação também apresenta uma característica com caráter qualitativo, portanto “[...] pode ser encarada com a intenção de obter uma profunda compreensão dos significados e das definições das situações-problemas apresentadas pelos sujeitos, mais do que a produção de uma medida quantitativa de suas características básicas” (TELLES, 2012, p. 124).

O processo prático-reflexivo foi desenvolvido através de um estudo exploratório dividido em três momentos: primeiro iniciamos com encontros entre os palhaços-pesquisadores da Companhia dos Clownssicos e colaboradores, pesquisadores, artistas e público em geral, através de comunicações em congressos e workshops laboratoriais³, no período de setembro a

¹ A Companhia dos Clownssicos é um coletivo, fundado em janeiro de 2015, dedicado exclusivamente a uma investigação reflexiva da linguagem do palhaço. A Primeira Jornada trará mais detalhes sobre o coletivo, os componentes e sua pesquisa. A saber mais, disponível em: <www.ciadosclownssicos.com> e <www.facebook.com/ciadosclownssicos>.

² Foi criada uma página na internet da pesquisa na intenção de abrir mais um campo de intercâmbio entre outros pesquisadores e o público em geral. A saber mais, disponível em: <www.facebook.com/oCorpoComico>.

³ As experiências destes primeiros encontros estão no memorial descritivo ‘Por onde já NAVEGUEI’ localizado no apêndice desta pesquisa. As anotações contribuíram constantemente com o memorial reflexivo desta investigação.

dezembro de 2016. O segundo momento, que será percorrido ao longo desta jornada, se constitui dos encontros entre os palhaços-pesquisadores e o encenador-pesquisador⁴ e, por fim, não menos importante, a trilogia estará completa com o terceiro encontro que será efetivado, através do contato do espetáculo com o público quando a obra estiver finalizada. Adotamos na Companhia e conseqüentemente nesta investigação os termos “palhaço-pesquisador” e “encenador-pesquisador” para referenciar a simbiose artística entre a teoria e a prática refletida nesta pesquisa⁵. Assim, o ator que é palhaço e o encenador que atua na Companhia também como ator e palhaço, não se limitam apenas ao campo da atuação ou encenação, procuram mergulhar mais a fundo na reflexão dos fenômenos gerados nos encontros consigo mesmo, com o outro e como estes encontros reverberam no seu fazer artístico e no da Companhia. Acreditamos que o conjunto destas percepções estão dando um norte na constituição da *práxis* do coletivo.

A pesquisa também é caracterizada como etnográfica, uma vez que aponta caminhos para a construção de uma escrita científica, com contornos colaborativos, a partir das contribuições e observações/reflexivas das experiências obtidas na trilogia dos encontros citado anteriormente. “[...] Para Gonçalves o texto etnográfico faz “com que reflitam também a sombra das inúmeras mãos que não os escrevem, mas participam, em vários níveis, da sua construção [...]” (LÜDKE & ANDRÉ, 1986, p. 12 *apud* TELLES, 2012, p. 55). O autor Narciso Telles (2012, p. 55) considera que,

A pesquisa etnográfica tem como característica principal o contato direto e prolongado do pesquisador com as pessoas ou grupos selecionados para estudo. Tal metodologia coloca o pesquisador como o principal instrumento de coleta e análise dos dados.

(Re)considerar esta “[...] experiência como atitude de pesquisa poderá proporcionar ao pesquisador e pesquisados a possibilidade de pertencer-se uns aos outros e ao mesmo tempo poder-ouvir-se-uns-aos-outros” (TELLES, 2012, p. 50). A partir dos rios/caminhos⁶ traçados,

⁴ Além de pesquisador conduzi os processos de laboratórios e concepção do espetáculo.

⁵ O termo foi inspirado na pesquisa de doutorado da pesquisatriz Joice Aglae Brondani (2014).

⁶ O uso do “rio” como metáfora da água nesta investigação não foi escolhida de forma aleatória, nem tão pouco com a intenção de ornar a escrita, ela veio banhar a pesquisa por reconhecermos nela características fundamentais

inicia-se a análise dos procedimentos criativos próprios do trabalho da Companhia dos Clowns. Para contribuir com este estudo, todas as vivências laboratoriais foram registradas em um diário de bordo pelos palhaços-pesquisadores e pelo encenador-pesquisador. Deste diário foram extraídas as experiências que se constituem no objetivo primeiro desta investigação. Neste sentido, selecionamos os aspectos mais relevantes para compor o material reflexivo, ou seja, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca [...]” (LARROSSA, 2002, p. 21 *apud* TELLES, 2012, p. 50). Sendo assim, ativemo-nos principalmente ao processo. Contudo, a criação artística a ser gerada pretende ser uma consequência desta investigação.

Durante o processo de levantamento bibliográfico, prática sempre recorrente nas investigações da Companhia, procuramos estudos que abordassem o processo corporal de descoberta/reconhecimento do palhaço. O primeiro levantamento se deu em acervos físicos (livrarias, sebos, etc.), digitais (sites, blogs, etc.) e, através de consultas diretas a palhaços e pesquisadores brasileiros renomados⁷ por meio das redes sociais. Foi perceptível a existência de referências bibliográficas que se assemelham com a temática com a qual se pretende construir esta pesquisa. Assim, acredita-se que a investigação seja importante para enriquecer e aprofundar as reflexões desta *práxis*. Diante deste quadro, recorreremos a conceitos formulados e a processos de trabalhos organizados por estudiosos de teatro, principalmente Jerzy Grotowski, traçando uma linha relacional com a prática corporal do trabalho do ator, por ele desenvolvida, com a arte da palhaçaria. A escolha desse autor, para nortear as reflexões, se deu por abordar em sua obra⁸ aspectos relevantes que vão ao encontro do que acreditamos ser essencial ao trabalho do palhaço, uma investigação corporal que parta de estímulos internos de cada artista, a fim de desaguar na cena ações físicas munidas de desejos que nascem e se materializam aos olhos do outro através do corpo. As fontes bibliográficas estão sendo essenciais para a criação de um leque de referenciais importantes para a construção da

que dialogam com o universo do palhaço. Tais como: fluidez, adaptação, maleabilidade, etc. Abordaremos mais sobre esta escolha na Segunda Jornada desta pesquisa.

⁷ Foram consultadas a pesquisadora Ermínia Silva (SP), palhaça Angélica Gomes (Teatro de Anônimo - RJ), palhaço Esio Magalhães (Barracão Teatro - SP), dentre outros.

⁸ As obras mais significativas que propuserem um aspecto forte de diálogo com a pesquisa estarão presentes no transcurso da jornada desta investigação.

fundamentação teórica, que está sendo respaldada por um estudo exploratório, uma vez que percebemos a importância deste para o enriquecimento da investigação.

“Ciranda, Cirandinha
Vamos todos cirandar.
Vamos dar a meia volta,
Meia volta vamos dar [...]”

O fragmento de texto acima é uma cantiga de roda das mais populares no Brasil. Cantá-la é como reviver momentos da infância, é lembrar momentos de prazer, jogo e coletividade. É neste contexto que se inicia a jornada etnográfica desta pesquisa. O leitor pode estar se perguntando neste momento, qual a ligação que a memória da infância tem em relação ao trabalho do palhaço? Este é o primeiro desafio: problematizar esta questão. Assim, no primeiro capítulo será apresentado o início da odisséia da pesquisa, “O Corpo Cômico: um mergulho no ri[s]o do palhaço”, que aborda, entre outros aspectos, o desejo de perceber como o processo de (re)visitação das memórias da infância pode contribuir com o instante criativo imagético e corporal de um palhaço-pesquisador da Companhia dos Clownssicos. E ainda, como este recurso pode cooperar para a geração de um material cênico que culminará na construção de um espetáculo solo de palhaço? Essa problemática está servindo como bússola norteadora por entre os rios desta navegação/investigação. O capítulo ainda traz a descrição das primeiras experiências, registradas em diário de bordo, durante a vivência laboratorial. Como dito anteriormente, esta prática se estende por todo o processo de investigação, na intenção de coletar o máximo de dados qualitativos, a fim de contribuir para a construção de um ensaio reflexivo sobre a atuação do palhaço no contexto da contemporaneidade. Desta forma, a escrita deste estudo recebe contribuições diretas e indiretas dos palhaços-pesquisadores da Companhia dos Clownssicos, aspecto que se considera relevante para o enriquecimento cultural e intrínseco desta pesquisa.

O segundo capítulo aborda o início da jornada pelos ri[s]os do palhaço, mostrando como a escrita metafórica veio a ser banhada pelo elemento água e como ela contribuiu para a reflexão desta pesquisa. Seguindo viagem, vamos navegar pelos conceitos da palhaçaria e seus tipos, principalmente o tipo que esta pesquisa acredita e, em seguida, faremos um mergulho de fato em sua máscara líquida, escorrendo as rotas de atuação, através dela.

O terceiro capítulo aborda os procedimentos adotados na Companhia dos Clownssicos para transformar os alimentos imagéticos coletados no quintal movediço, primeira jornada desta pesquisa, em material cênico, materializando-os em ações físicas geradas durante as improvisações em laboratório. Desta experiência serão retiradas as proposições mais potentes, que venham a dialogar com a proposta cênica, para em seguida serem organizadas em cenas, que por sua vez, constituirão um espetáculo solo de palhaço. Portanto, pretendemos a partir deste fluxo reflexivo seguir com o levantamento de questões pertinentes, que venham a contribuir com a navegação rumo à organização dos rios/caminhos escolhidos nos processos criativos desta Companhia, dando luz à consciência dos elementos constituintes do seu teatro de pesquisa. Para Gilberto Icle, o teatro de pesquisa:

[...] configura-se na relação entre a resolução de problemas, de formação dos atores ou de linguagem teatral e a montagem de um espetáculo ou evento teatral. O resultado, o espetáculo, é fruto de um processo investigativo que se resolve, ao menos em parte, pela encenação. Esta é, portanto, processo, tanto quanto todos os passos que a precederam, pois ela é a testagem de alguma técnica ou poética nova ou com uma nova abordagem (2010, p. XIX).

Este capítulo pretende ainda descrever e analisar, em linhas reflexivas, o processo de concepção e montagem do novo espetáculo da Companhia dos Clownssicos, fruto desta investigação.

O quarto capítulo, seguindo o fluxo da metáfora do elemento água, constitui-se em um tipo de leme na discussão que aborda, dentre outros aspectos, as possibilidades apontadas, nos três capítulos anteriores para se chegar a um corpo cômico. Importante destacar que não se beberá da fonte do risível, como um objetivo final, mas sim como um caminho para utilizar o corpo como potência para tal manifestação. Referimo-nos aqui ao corpo enquanto potência, para não nos referimos a ele como instrumento, reforçando uma ideia difundida no âmbito das artes cênicas que leva a “[...] compreender essa palavra *instrumento* como tão somente a porção física e material do ator, o que certamente não é suficiente para os propósitos de qualquer estudo, muito menos para os que apresento aqui” (ICLE, 2010, p. XVI, grifo do autor). São também abordados os aspectos substanciais que emergiram durante o encontro dos trabalhos anteriores da Companhia do Clownssicos com o público, último tripulante a embarcar nesta jornada.

Quando perguntamos: aonde chegaremos com esse desejo? E o que encontraremos no final desta jornada? Estas são perguntas que vêm de forma involuntária, mas que contribuem para que tenhamos dia, após dia, a convicção que nesta pesquisa o presente e o passado são as molas propulsoras desta jornada, e que o futuro será uma consequência dessa temporalidade. Assim “da arte não me interessa tanto o seu produto, mas o processo natural e espontâneo com o qual ela se faz” (ALSCHITZ, 2012, p. 39). E se por ventura chegarmos nesta ilha/resposta, ainda assim o futuro continuará atuando com uma qualidade dinâmica. Ou seja, em uma Companhia que, pesquisa a arte da palhaçaria como a do Clownsicos, sempre prevalecerão mais as perguntas do que as respostas, afinal, desta forma é que surge e sobrevive uma pesquisa continuada.

Neste sentido, não se partiu nesta jornada com uma embarcação carregada de certezas em seus porões. Pelo contrário, foram as incertezas que moveram o seguir em frente, foram as rotas desconhecidas, jamais navegadas pela Companhia que estimularam os processos laboratoriais. É impagável quando os tripulantes-pesquisadores demonstram durante os processos laboratoriais os olhos brilhando de felicidade quando conquistam novos horizontes. Nesta pesquisa todos os tripulantes foram movidos mais pela intuição, do que pela razão. Percebemos que este fator contribuiu para que pudéssemos desfrutar ainda mais da viagem e a relativizar tudo o que nos chegava, deixando de lado as verdades absolutas e transformando-as em líquidas, ou seja, verdades que escorrem, que fluem, que aos poucos vão demonstrando a sua forma e, conseqüentemente, a sua dinâmica dentro do processo. Mas as verdades têm a possibilidade de se metamorfosear em dúvidas, assim é uma pesquisa, esta corrente constante de mergulhos instáveis e investigativos. Estes foram alguns dos combustíveis responsáveis para que a viagem não cessasse em um só instante e segue fluindo, jorrando e recebendo afetos durante cada etapa da pesquisa.

Portanto, a intenção primeira, não é o de conquistar uma terra firme. Interessa-nos muito mais a construção do conhecimento através da investigação do “percurso” até a “chegança”. Interessa-nos perceber como ela se materializa no corpo e como o processo do encontro com o outro, através da obra cênica, se manifesta. O que se almeja não é a “colonização”. E ainda, como foi visto não nos limitamos aqui a uma ‘resposta’, até porque se tem a consciência e, mesmo o desejo, de que outras problemáticas possam surgir durante o trajeto. Deste modo, não vamos nos ancorar em uma única resposta, como um aspecto acabado. Assim,

Mais do que levantar hipóteses para uma possível comprovação, me proponho a levantar problemas, perguntas que possam nortear minha pesquisa artístico-acadêmica e colocar os pressupostos teóricos que utilizo nas análises empreendidas. Assim que re-conheço o meu trajeto artístico e de pesquisador. Problematizando as práticas e formas da Pesquisa EM Artes, podemos apresentar tanto as especificidades deste campo quanto suas aproximações com outras áreas do conhecimento (TELLES, 2012, p. 57).

Neste sentido, a cada etapa da pesquisa, as inquietações vieram emergindo como mola propulsora para seguir adiante e trouxeram a certeza que o assunto não se esgotava em cada fase, pelo contrário, ele sempre se renova e revelava novos rios a serem navegados. Portanto esta pesquisa:

[...] não possui uma âncora lançada em terra firme, ela é uma jangada flutuando em mar aberto e que, principalmente, não terminará aqui, continuará flutuando em novos mares e oceanos, redescobrimo-se em possibilidades e desdobramentos, por isso a ideia de não ancorar, mas de vaguear ou vadiar (BRONDANI, 2014 p.11).

Disto isto, finalizo esse encontro introdutório, revelando que esta pesquisa, não segue em busca de uma rota que proporciona um riso imediato. Quando se pensa em palhaço, uma atmosfera é instalada, e gira em torno de um “senso comum”, onde o riso passa a ser sinônimo e função primordial do palhaço. Os desejos aquáticos desta investigação transcendem esta realidade consensual, e revelam-se águas com qualidades nonsense⁹. Então, pergunta-se: e quais são os desejos desta pesquisa em relação ao riso e ao corpo cômico? Desejamos muito mais desacelerar, pelo menos um só instante que seja, o imediatismo da vida cotidiana.

⁹ Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 311): “palavra ou ação sem sentido, contrária ao bom senso”.

Desejamos oferecer em seu lugar devaneios, sonhos. Desejamos descobrir uma poesia que revele o riso por outra esfera, uma atmosfera da ingenuidade, da curiosidade, da contemplação. Desejamos que durante a navegação a mente e a alma humana sejam banhadas por águas reflexivas, que a dureza da vida cotidiana, seja rompida e os pensamentos se liquidifiquem durante o ato do encontro com o espetáculo. Desejamos que, durante o mergulho no ri[s]o do palhaço, o tripulante que assiste um espetáculo da Companhia ou/e lê este texto seja também protagonista da obra poética, e também possa se encontrar nas profundezas deste ri[s]o, como aconteceu em outrora, com cada ator que descobriu o seu palhaço pessoal, a sua corporeidade cômica. Desejamos um corpo provocativo, que escorre através do riso como um canal, e não como um fim em si mesmo. Desejamos, portanto, aportar em novas experiências risíveis, mas sempre seguindo adiante navegando em busca de novos horizontes.

Senhores tripulantes,

É chegada a hora de iniciarmos a nossa jornada.

Desejamos que esta odisséia de afetos possa conduzir-lhes a novos mundos, a novos sonhos, a novos devaneios.

Tenham uma ótima navegação!!!

Figura 1 – A carta náutica / correntes fluviais desta pesquisa



I JORNADA – O DESPERTAR DAS IMAGENS ADORMECIDAS

Antes de iniciar a viagem, é pertinente apresentar os primeiros tripulantes de toda essa jornada. De início, será apresentada a tripulação dos palhaços-pesquisatores da Companhia dos Clownssicos e, em seguida, será a vez do capitão-encenador que desempenhará seu papel de orientador e conduzirá esta navegação, entre os mergulhos, nos mistérios das profundezas do ri[s]o do palhaço. É importante deixar claro, que criei e adotarei daqui por diante esta nomenclatura para me referir a uma das funções que desempenharei durante esta jornada. Também para contribuir com a escrita poética e metaforicamente líquida que optei por desenvolver nesta pesquisa. Sendo assim, esta nomenclatura criada vem dialogar muito mais no sentido de encenador-pedagogo do que de um diretor-impositor. A tripulação ficará completa quando se celebrar o encontro com a outra parte da tripulação, o público. Tal encontro se dará através do espetáculo que está em processo de construção.

1.1 Os Clownssicos: TRIPULANTES-pesquisatores

Por algum tempo, senti um anseio em investigar, analisar e experimentar a arte do palhaço em um coletivo artístico dedicado exclusivamente a esta linguagem. Partindo desse desejo, surgiu a iniciativa de criar um núcleo de pesquisa, especificamente voltado para a linguagem da palhaçaria, que veio a ser concretizado anos depois de ter assistido a um número cômico, apresentado pela dupla de palhaços Suvelão (Daniel Nóbrega) e Cacatua (Irla Medeiros) em 2013 no Teatro Ednaldo do Egipto em João Pessoa. Nesse número, os palhaços faziam uma paródia acrobática do desenho animado “ThunderCats”, em um trapézio. Após este primeiro afeto, convidei ambos a integrar e dar seguimento a esta linha de pesquisa. Tivemos um primeiro encontro dedicado a planejamentos em 2014, mas foi em janeiro de 2015 que surgiu de fato a Companhia dos Clownssicos. Neste sentido, Alschitz relata que,

[...] Em *Seis personagens em busca de um autor*, Luigi Pirandello expõe umas das verdades teatrais mais importantes: primeiro nasce a companhia (o espírito) e depois o seu teatro (o corpo). Portanto, depois de muitos anos de experiência, estou pronto para afirmar que uma companhia frequentemente se forma sozinha e muito tempo

antes de o teatro criá-la. Para usar uma expressão metafísica: é o fruto que procura ventre (2012, p. 40, grifo do autor).

E desse ventre foram gerados os quatro palhaços-pesquisatores: Diocélio Barbosa¹⁰, Daniel Nóbrega¹¹, Irla Medeiros¹² e Luís Eduardo Santos¹³, o último a integrar a família dos Clownssicos. Hoje, a Companhia possui em seu repertório o espetáculo ‘Clownssicos – Uma nova velha história de amor’ (2015), a intervenção urbana ‘Fome de quê?’ (2017) e a oficina de palhaçaria ‘O Corpo Cômico’, constituída como um desdobramento desta pesquisa. Agora a Companhia parte para o seu próximo processo de montagem ‘Devaneio’, fruto desta investigação.

O primeiro espetáculo da Companhia significou um desafio para os palhaços-pesquisatores, porque foi construído de forma intuitiva, sendo alicerçado ao mesmo tempo em que a Companhia peregrinava em busca de sua identidade, com base nas vivências, experiências e no entendimento que se tinha, até então, de como a lógica do palhaço¹⁴ atuaria na construção de cenas de um espetáculo cênico. No final, percebeu-se que o resultado foi favorável para o que buscávamos, naquele momento, que era levar à cena um espetáculo que expressasse uma história de amor entre dois palhaços, através de uma dramaturgia visual. Ou seja, sem falas,

¹⁰ Fundador da Companhia dos Clownssicos, iniciou sua carreira em 2000. Atua nas artes como: Ator, Diretor, Palhaço, Arte-Educador, Produtor e Gestor Cultural. Graduado em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Universidade Federal da Paraíba, com habilitação em Artes Cênicas (Teatro). Especialista em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Federal de Campina Grande, com estudo em Marketing Cultural e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Participa dos grupos de pesquisa: "ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena" e "Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação - CIRANDAR". Atualmente, é Gerente de Circo e da Escola Livre de Circo Djalma Buranhêm do Estado da Paraíba através da FUNESC. Participou como bolsista de importantes projetos de extensão e pesquisa na área circense pela UFPB: O Circo na Escola pelo PROBEX e Dramaturgia Circense pelo CNPq.

¹¹ Iniciou sua carreira artística em 2007, como ator no grupo TENDA (João Pessoa-PB), atuando em vários espetáculos produzidos pelo grupo, bem como participação em espetáculos com outros grupos da cidade. Possui experiência como: Ator, Palhaço, Técnicas Circenses, Animação, Recreação e Arte Educação. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição.

¹² Inicia sua carreira artística profissional em 2003. Possui experiência como: Atriz, Palhaço, Bailarina, Circense, Pesquisadora e Arte-Educadora. Graduanda no Curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Paraíba. Sua formação em artes cênicas iniciou com o Ballet Clássico ainda quando criança. Pesquisadora das artes cênicas, participou como bolsista no Pibid – Programa de Bolsa de Iniciação à Docência.

¹³ Inicia sua carreira artística profissional em 2013. Possui experiência como: Palhaço, Músico, Ator, Técnicas Circenses e Arte Educação. Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Estadual da Paraíba e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba, cuja dissertação envolveu a temática do Circo. Participou de várias oficinas de formação de palhaços com grandes mestres como Ricardo Puccetti, Luiz Carlos Vasconcelos, Chacovachi, Biribinha, entre outros.

¹⁴ Mergulharemos mais a fundo neste conceito, na terceira jornada desta pesquisa.

apenas com sons e palavras criadas pelos palhaços que, às vezes, não têm sentido algum para o público, em sua origem etimológica, mas que, no contexto da cena, se efetivam a partir da dramaturgia criada pelo próprio espectador. Muitos dos aspectos vivenciados, nesta primeira fase da Companhia, foram experienciados no segundo trabalho e, certamente, estão retornando no processo metodológico de criação do terceiro experimento cênico. Assim, começou-se a perceber e apontar alguns elementos recorrentes no processo de criação e passou-se a considerar que esta reflexão está auxiliando a (re)pensar a *práxis* da Companhia dos Clownssicos. São eles:

1. Parte-se de um *tema e/ou temática*, advinda de um desejo/proposta pessoal que é levada e apreciada no coletivo;
2. Iniciam-se os processos laboratoriais visando o levantamento de materiais para a construção cênica a partir da prática investigativa do *ator sobre si mesmo*¹⁵;
3. Abdica-se de *textos teatrais* como escrita base para a construção da obra, e adota-se como ponto de partida textos não dramáticos, ou seja, relatos pessoais, depoimentos, lembranças e documentos. A dramaturgia nasce dentro do laboratório, principalmente a partir de improvisações estimuladas pelo encenador, assim surge uma escrita colaborativa, escrita por várias mãos. Para esta Companhia a multiplicidade dramaturgic é o mais importante, procura-se valorizar a dramaturgia advinda dos palhaços-pesquisatores, do público, do espaço e outras que porventura venham a surgir, por consequência dos encontros;
4. As *músicas* e as *sonoridades* são utilizadas como estímulos para que os palhaços-pesquisatores abram portais e acessem a sua prática criativa na construção das cenas. Muitas vezes a própria música auxilia o palhaço-pesquisador a encontrar o seu ritmo dentro da cena. Uma vez a cena já encaminhada, é incorporada muitas vezes uma música original criada especialmente para a cena, que configure como arremate “final”;

¹⁵ Este conceito será abordado mais adiante.

5. Os *clássicos* como, por exemplo, do universo circense, do imaginário popular, da literatura, dos filmes e dos desenhos animados, são (re)visitados e transpostos para os laboratórios como pré-textos na intenção de auxiliar na construção das cenas, a partir da lógica de cada palhaço;
6. Procura-se esboçar todas as cenas, e montar um *esqueleto-base* do espetáculo, o que proporciona experimentá-las em vários lugares (fechados, abertos), de diversas qualidades (calmos, agitados) e com público variado, formado por todas as faixas etárias e classes sociais, tudo isto antes da estreia oficial. A abertura de troca com o outro, vem dando à Companhia a possibilidade de eliminar tudo o que é excesso e aglutinar tudo o que o meio (espaço, público, relações diversas) vem proporcionar como elementos favoráveis ao enriquecimento da obra. Desta forma, acredita-se que guardar “segredos” para uma estreia não alimenta um processo artístico de uma pesquisa. Ainda assim, se tem na Companhia a plena consciência que o procedimento de *expelir* e *absorver* elementos é um processo constante e dura enquanto o espetáculo tiver vida.

Se faz necessário neste momento destacar que, no início, a base de sustentação do processo criativo da Companhia dos Clownssicos, e que permanece até hoje, era constituída pelo diálogo das improvisações com os clássicos universais. O jogo do improviso, uma das principais matrizes geradoras para a construção cênica, era desenvolvido de forma intensa, utilizado principalmente para explorar a potência lúdica e criativa do palhaço-pesquisador, através do acesso aos aspectos intrínsecos do universo lúdico da criança. Mesmo que naquela época a pesquisa da relação do universo infantil com o do palhaço fosse incipiente, sempre tínhamos a consciência da sua importância para o desenvolvimento de um trabalho com palhaço. Constatou-se assim, que este caminho, mesmo construído de forma intuitiva, contribuiu qualitativamente para o bom andamento dos processos criativos da Companhia. Já os clássicos serviram e servem até hoje, como pré-textos para a criação/recriação de outras formas de contar estas histórias, trazendo para a cena as particularidades e universalidades dos palhaços. Como se pode notar, no primeiro ano (2015) de existência da Companhia, ainda não se utilizava do recurso da (re)visitação das memórias da infância para a construção de material cênico. Este

recurso só veio a surgir como fase experimental no segundo ano (2016). Mas foi no terceiro ano (2017) de pesquisa, que as memórias começaram a serem de fato exploradas e analisadas. Com base no que foi dito, chegamos no seguinte mapeamento cronológico:

Tabela 1 - Fases do processo criativo da Companhia dos Clownssicos

	1º fase - 2015 Início/Intuição	2º fase - 2016 Transição	3º fase – 2017/2018 Organização dos procedimentos criativos
Matriz geradora dos espetáculos	- Improvisação - Clássicos	- Improvisação - Clássicos - Memória	- Improvisação - Clássicos - Memória
Dramaturgia	- Construção colaborativa em laboratório - Roteiro base para experimentação - Texto não dramático	- Construção colaborativa em laboratório - Roteiro base para experimentação - Texto não dramático	- Construção colaborativa em laboratório - Roteiro base para experimentação - Texto não dramático

No que se refere às improvisações existentes no início da Companhia, e praticadas exaustivamente no laboratório de criação e montagem do espetáculo ‘*Clownssicos – uma nova velha história de Amor*’, pedi para que os palhaços-pesquisatores escrevessem em seus diários de bordo as suas impressões sobre o processo de criação no qual estavam imersos naquele momento. Assim, através deste registro escrito, comprovou-se que tanto Irla Medeiros como Daniel Nóbrega sinalizavam a falta de uma autonomia para a improvisação e criação cênica. Como condutor do processo de concepção e criação do espetáculo, percebi várias vezes, em sala de trabalho, a sede dos dois palhaços-pesquisatores, por estímulos que os levassem da zona inerte criativa para uma zona fluída criativa. Para ilustrar esta fase inicial, será apresentado um dos trechos extraídos de seus diários de bordo. Vejamos o relato de Daniel Nóbrega, Palhaço Suvelão, escrito em 24 de Janeiro de 2015:

Todo trabalho novo é um desafio, apesar de estar em constante atividade com o Suvelão, é sempre desafiador colocá-lo em cena. Sempre digo que o Suvelão nasceu no teatro, em virtude disso, como todo ator, cada trabalho é uma experiência diferente, as sensações são diferentes. Uma das dificuldades que o palhaço ator (Suvelão, originalmente, é) é a necessidade de um norte, uma orientação, ou seja, a figura de um diretor. Em trabalhos anteriores, não diferente deste, essa figura sempre esteve presente. Os exercícios desenvolvidos, na primeira semana de trabalho, realizado na

terceira semana de janeiro de 2015, reafirmam essa característica. Inicialmente eu necessito desse “faz isso” para que, a partir de minha individualidade, execute tal ação na lógica do Suvelão. Em um exercício que propunha uma corrida, o “faz isso” era simplesmente dar três voltas na casa fechando um circuito e voltar. Entretanto, na lógica do palhaço surgiram ações inesperadas, até mesmo imprevisíveis de um ponto de vista racional. Embarco em mais um processo. Neste, fica lançado o desafio e o comprometimento em desenvolver um trabalho de qualidade em seus mais diversos aspectos: técnico, emocional, receptivo, etc.

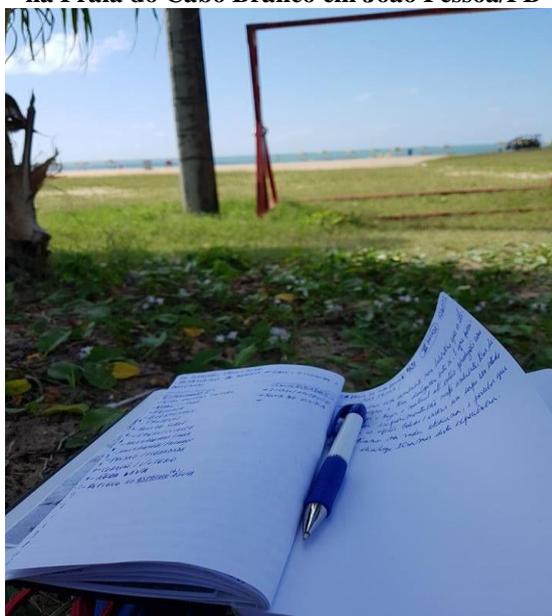
Já Irla Medeiros, Palhaça Cacatua, relatou em seu diário de bordo na mesma época que:

Na primeira semana do processo de montagem desse novo trabalho houve muitos desafios, principalmente pra mim, tanto como atriz quanto como palhaça. É preciso absorver coisas novas e também resgatar aprendizados já marcados no corpo. Mas já sinto que estou, aos poucos, tomando consciência do meu corpo em cena. Dos olhos e olhar, dos movimentos mais marcados. Ainda sinto dificuldades nas horas de criação/improvisação e me sinto mais confortável quando me dizem o que fazer. Mas isso também faz parte do processo. Processos são assim, novas descobertas e potencialização do que já existia. Nos exercícios tenho tendência em permanecer em minha zona de conforto, o que estou tentando mudar. Uma das minhas maiores dificuldades é pensar como Irla, não como Cacatua, minha palhaça. Sei que não preciso estar dominada pela palhaça, devo ter consciência daquilo que estou fazendo, mas preciso me permitir mais, aproveitar melhor as possibilidades que me são propostas. Mas ela (Cacatua) está se mostrando aos pouquinhos, em atitudes inesperadas e até mesmo nem percebidas por mim. Venho notando que sua lógica é boba, e até mesmo um pouco inocente. Que pequenas ações e gestos podem ser marcantes. Assim, aceito este desafio com a finalidade de me redescobrir.

Passados mais de dois anos da experiência destes registros escritos, pedi para que Daniel Nóbrega voltasse a refletir e a dissertar sobre as suas experiências com os processos criativos desenvolvidos na Companhia.¹⁶

¹⁶O processo de pesquisa e experimentações para a atuação na montagem do novo trabalho da Companhia, estava sendo desenvolvido, inicialmente pelos três palhaços-pesquisadores: Daniel Nóbrega, Irla Medeiros e Luís Eduardo Santos desde o início de 2016. Mas por motivos de ordem pessoal, apenas Daniel seguiu no processo como atuante, os demais vão compor a equipe técnica do espetáculo.

Figura 2 – Diário de Bordo
Registro feito em um dos laboratórios prático
na Praia do Cabo Branco em João Pessoa/PB



Fonte: Diocélio Barbosa

Mais de dois anos se passaram, desde os primeiros encontros para a formação da Companhia dos Clownssicos [...] Eu já tinha contato com a palhaçaria, por participar de trabalhos anteriores utilizando esta linguagem. No entanto, o Clownssicos foi o empurrão que faltava para eu entrar de cabeça nessa pesquisa. Por ser do teatro, agia muito a visão do “palhaço personagem” criado para um determinado espetáculo, e não como uma extensão do meu mais puro ridículo. Ainda com essa visão, quando fomos para a sala de ensaio na montagem “Clownssicos – Uma nova velha história de Amor”, sentia que minha atuação, enquanto palhaço, estava refém dos comandos do encenador e mesmo nas improvisações havia a necessidade que me apontassem uma forma de fazer. Após a estreia do espetáculo, ainda me sentia refém da dramaturgia criada, Suvelão (meu palhaço) ainda estava ali como personagem de “Clownssicos – Uma nova velha história de Amor”, que seguia o roteiro proposto pela cena. Com o passar das apresentações e as pesquisas que continuaram sendo desenvolvidas pela Companhia, comecei a perceber que em cada apresentação acontecia algo diferente. O palhaço não poderia permanecer como “palhaço personagem”, sendo o mesmo da apresentação anterior, pois ali estavam pessoas diferentes, lugares diferentes, aconteciam coisas diferentes. Acredito que o palhaço age de acordo com a situação, com o ambiente, com o público... Ele sabe “o que” tem que fazer, mas, o “como” ele irá fazer vai depender dos vários fatores citados anteriormente. Das apresentações para os novos experimentos de pesquisa, esse palhaço começou a agir mais nos processos de montagem, não sendo mais refém de um estímulo vindo do encenador, mas sim um criador junto com o encenador, fazendo deste um organizador condutor do processo (Escrito em 17 de maio de 2017).

Como se pode perceber, a partir deste novo relato, hoje o palhaço-pesquisador já possui outra leitura sobre os laboratórios de criação desenvolvidos na Companhia. Daniel Nóbrega

desenvolveu nos processos uma facilidade em acessar o recurso da improvisação de forma mais orgânica, até mesmo no dia-a-dia e nos erros durante os ensaios dos espetáculos. Ele obteve a facilidade de brincar com as situações inesperadas. Hoje, basta dar um tema, um som, um estímulo qualquer, ou até mesmo pedir para que ele crie, a partir de um desejo pessoal daquele instante, para que se desenvolva uma proposição de cena. É importante ainda destacar que, quando se refere à ‘organicidade’, entende-se que seja algo que não equivale a um órgão ou organismos, mas sim a um corpo vivo que pulsa e armazena uma força criativa que pode chegar a um ‘estado orgânico’, tal como afirma Ferracini:

“[...] a gente está falando de uma força que não preexiste, então não dá para trabalhar a organicidade. Eu só consigo trabalhar os elementos¹⁷ que comportem uma organicidade, mas a organicidade em si só vai acontecer no momento da construção do presente [...]”¹⁸ (FERRACINI, 2016)

Compreende-se por corpo orgânico um corpo desnudo, disponível para a criação de forma espontânea, natural, não-mecânica, não-racional, sem arquétipos preestabelecidos e pré-ensaiados, que se lança numa investigação de possibilidades de representações risíveis, sem o uso de formas estereotipadas. Neste sentido,

A realização desse ato a que nos referimos, de interiorização e desnudamento, exige uma mobilização de todas as forças físicas e espirituais do ator, que deve estar em um estado de prontidão total e disponibilidade passiva que permita uma partitura de atuação ativa (GROTOWSKI, 2013, p. 29).

Diante dos aspectos apresentados até o momento, podemos perceber importantes pistas que poderão vir a alimentar as proposições abordadas mais adiante na investigação/navegação desta pesquisa. Todos esses rios-reflexivos navegados vêm sendo conquistados graças às investigações continuadas realizadas, desde o surgimento da Companhia dos Clownssicos, a qual vem adotando como rota de navegação, a busca por um aprimoramento teórico-prático/reflexivo, no âmbito do universo do palhaço. De início, com a estreia do primeiro espetáculo, a Companhia ainda não estava satisfeita, ansiava-se cada vez mais refletir, analisar,

¹⁷ “[...] elementos como: técnica, tempo, espaço e a relação com o outro [...]” In: Entrevista realizada com Renato Ferracini no dia 07 de abril de 2016, em Natal/RN.

¹⁸ In: Entrevista realizada com Renato Ferracini no dia 07 de abril de 2016, em Natal/RN.

experimental e registrar a experiência e transformar o que era ‘intuição’ em ‘consciência’ nos processos criativos. Não que a intuição seja um elemento desagregador, pelo contrário, aprende-se e deve-se muito a ela. Acredita-se ainda que todo ator-palhaço deva liberar as suas águas intuitivas e derramá-las sempre no seu campo de trabalho. Por outro lado, acredita-se também que o artista que queira navegar pelos rios/caminhos teórico-práticos/reflexivos precisa encontrar a sua maneira de falar, de registrar e analisar o seu processo de trabalho artístico de forma consciente. Assim, esse desejo impulsiona cada vez mais esta pesquisa que pretende organizar os procedimentos de criação da Companhia. Mesmo que ela se transforme com o tempo, é importante perceber de que ponto partimos, onde nos encontramos e onde queremos chegar, até porque este é o verdadeiro sentido de uma pesquisa. São as incertezas que geram a investigação. O que contribui ainda mais para o dinamismo desta jornada é ter como ponto norteador uma figura como a do palhaço que possui, em sua própria natureza, uma qualidade subversiva e dinâmica.

Como se percebe, antes mesmo da aprovação deste projeto de pesquisa no mestrado¹⁹ e início da sua execução em março de 2016, a Companhia dos Clownssicos já possuía uma prática continuada de investigação sobre a arte do palhaço, fato que contribuiu para alimentar as proposições iniciais desta pesquisa. Assim, a construção desta escrita-reflexiva vem potencializar o fazer artístico da Companhia e contribuir para que o fruto prático-reflexivo desta investigação, constituído pelo espetáculo solo de palhaço que será desempenhado por Daniel Nóbrega, o palhaço Suvelão, venha atuar com mais propriedade na tomada de consciência das metodologias aplicadas, durante o seu processo de gestação e nascimento.

Finalizamos a apresentação dos tripulantes-pesquisatores desta jornada, com o seguinte pensamento:

Um grupo que pretende ser de pesquisa não deve ser mais um grupo voltado apenas para montagens de espetáculos. Acredito que deva, além disso, e, talvez prioritariamente, ser um grupo que procura investigar este fenômeno artístico tão complexo que é o teatro (XIMENES, 2010, p. 99).

¹⁹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

1.2 A nascente de um CAPITÃO-encenador

Para que se possa compreender melhor o trajeto das águas metodológicas que estão desaguando no processo criativo do espetáculo “Devaneio”, trago à tona algumas águas-memórias da formação deste capitão-encenador. Na época da graduação, tive a oportunidade de vivenciar algumas disciplinas que abordavam em sua metodologia o processo de trabalho do ator *sobre si* mesmo, princípio difundido pelo fundador do Teatro de Arte de Moscou²⁰, o diretor teatral russo Constantin Stanislavski que:

[...] buscou e pesquisou, no trabalho do ator, sua organicidade, sua “vida” e sua ética. Preocupou-se em fazer com que o ator buscasse, em seu próprio corpo, os elementos necessários para a articulação de sua própria expressão [...]” (FERRACINI 2006, p. 23 *apud* KAMLA, 2014, p. 17).

Este princípio, através de vivências práticas, ficou registrado de maneira intensa em meu corpo, e tem me acompanhado em toda a minha trajetória artística até os dias de hoje. No início, todas as vezes em que eu entrava em um novo processo criativo este princípio se revelava como águas tempestuosas. Meu corpo, a partir daquela experiência, já não era mais o mesmo, tinha sede de mergulhar sempre nas águas mais profundas do meu ser. Nos espetáculos em que participei como ator,²¹ depois do contato com este princípio difundido por Stanislavski, que trazia em seu processo criativo esta base de pensamento e pesquisa, eu me via tomado por uma incompletude, uma sensação que algo não fluía por completo naquele trabalho, mesmo desenvolvendo meu ofício com intensidade, responsabilidade e ética. Ainda não tinha a consciência plena do verdadeiro motivo do surgimento destas águas tempestuosas.

Poucos anos depois, de forma ainda muito intuitiva, tive a oportunidade de refletir na cena este princípio metodológico enquanto encenador no espetáculo “Ciclos”²² (2007),

²⁰ Fundado em 1897, “é nítido o caráter humanístico da escola russa e, talvez, este seja um dos principais motivos pelos quais Stanislavski ainda hoje é considerado um dos nomes mais importantes do teatro mundial” (HADERCHPEK, 2016, p. 126).

²¹ Nesta época, ainda não relacionava o princípio do trabalho do ator *sobre si mesmo* ao trabalho do palhaço, mesmo atuando como palhaço desde 1998, não possuía esta consciência de forma clara.

²² O espetáculo foi aprovado pelo edital BNB de Cultura o que proporcionou a pesquisa, montagem e circulação do espetáculo em centros culturais e festivais, conquistando algumas premiações. Antes deste espetáculo, eu já tinha participado em outros processos como encenador, mas nenhum deles possuía tão claramente esta linha de trabalho.

processo que contribuiu para que eu viesse compreender um pouco mais como se acessava o princípio do trabalho do ator *sobre si* mesmo e quais eram os rios/caminhos para transpô-lo para a cena. O espetáculo em questão envolvia as linguagens do circo, teatro e dança em uma simbiose artística o que me motivou a fundar o Núcleo de Pesquisas Aéreas na cidade de João Pessoa, o único até então. A partir deste contexto, tracei um paralelo entre a experiência vivenciada na graduação com o processo de concepção e encenação do espetáculo “*Ciclos*”.

Foi com esta tomada de consciência, que tive a certeza por quais rios/caminhos eu gostaria de navegar enquanto ator e encenador. Eu começaria a traçar a partir deste momento uma jornada artística em que o ator, mergulhado em si, investiga o seu material pessoal com a finalidade de transpô-lo para a cena, como ato de partilha com o espectador. Após este período, oito anos depois, eu viria a conceber um novo trabalho seguindo este mesmo princípio, era a vez do espetáculo “*Clownssicos – Uma nova velha história de Amor*”, o primeiro espetáculo de palhaço que eu viria a dirigir seguindo o trabalho do ator *sobre si* mesmo²³.

Só a partir do ano seguinte (2016), ao ingressar no mestrado, é que me lancei e me debrucei a discorrer uma escrita que refletisse mais a fundo, dentre outros aspectos, a minha *práxis* enquanto encenador-pesquisador. O início do processo de concepção do segundo trabalho da Companhia “*Fome de quê?*”²⁴, contemporâneo ao período de ingresso no mestrado, influenciou e levou a pesquisa realizada na Companhia para uma fase de transição. O espetáculo, que estava em sua fase de gestação, serviu como laboratório de experimentação das problemáticas que vinham surgindo no decorrer do primeiro ano desta pesquisa, as quais estão sendo levantadas a todo instante neste escrito-reflexivo.

No processo criativo de construção cênica do mais recente trabalho da Companhia, o espetáculo “*Devaneio*”, volto a navegar me pautando num mergulho profundo no rio/ser do ator-palhaço, na intenção de revelar seus sentimentos e emoções mais íntimas na celebração do encontro com o outro. Portanto, ele é guiado a descobrir por si só o rio/caminho que o possibilita a ter ferramentas que contribuiu para estimular o corpo a jorrar ações espontâneas, durante os

²³ Eu havia sido convidado por um grupo de artistas da cidade de João Pessoa/PB, para dirigir um espetáculo de palhaço, chamado Macbello, uma adaptação que realizei a partir da obra Macbeth de William Shakespeare, mas considero a experiência muito mais como um experimento-ensaiado como encenador.

²⁴ A intervenção urbana teve a primeira experimentação, aberta ao público, de alguns de seus fragmentos em dezembro de 2016 na cidade de Campina Grande (PB), e teve sua estreia em 18 de novembro de 2017.

laboratórios, e a perceber de forma consciente quais são as chaves de acesso para este fluxo criativo, para que possa recorrer a elas sempre que necessitar. Um dos meus papéis, enquanto capitão-encenador nesta jornada é dar estímulos para que o palhaço-pesquisador encontre os rios/caminhos de proliferação de fendas, por onde devam escapar todos os seus devaneios, os quais serão posteriormente materializados, através das ações físicas, exploradas durante os laboratórios de criação. Tal devaneio é inspirado no conceito de Bachelard, que em poucas palavras seria sonhar com olhos abertos, para que o material imaginativo do ator, materializado, no corpo, seja transposto verdadeiramente para a cena, e atravesse quem o assiste de maneira intensa. Jurij Alschitz dizia aos seus estudantes que:

[...] Essa fase, hoje, ainda é necessária no teatro, é necessária na vida de cada artista. Escutar o próprio “Eu”, fazer o próprio Teatro, é belíssimo! Hoje ainda é assim. Mas logo começará a nova era do teatro, quando todos criarão não por uma ordem do alto, mas todos juntos. É necessário que vocês estejam preparados. Vocês devem saber se unir aos “seus” e aos “outros”, procurar o comum na diversidade, criar o instante da companhia diante dos olhos do público. O tempo dos diretores chegou ao fim! [...] (2012, p. 45, grifo do autor).

Esta nova era, acredita-se que não esteja muito longe. Por isso, na Companhia, já se ensaia os primeiros passos desta busca. É importante deixar o tripulante livre para investigar, desvendar e revelar todas as suas forças e fraquezas durante os laboratórios. O capitão-encenador nunca deve atuar como opressor, ditando o que está certo ou o que está errado, apenas procurar apontar caminhos que o levem a uma reflexão crítica, percebendo o que está funcionando ou o que não está.

Neste sentido, não é pretensão dessa investigação chegar na criação de uma fórmula de verdades absolutas, relativas ou infalíveis, que venham a ser a solução para um palhaço, que em cena, tomado por ações mecânicas, encontre o fluxo de suas ações orgânicas. Segundo Richards (2014, p. 102-103, grifo do autor), “[...] muitas vezes Grotowski ressaltou o fato de que *não existe um método*, só existe o que funciona e o que não funciona em cada caso individual [...]”. É tal como coloca Ferracini:

[...] todos esses elementos estão lá, mas você não conseguiu gerar isto que a gente chama de organicidade [...] você não consegue aglutinar tudo de alguma forma que esta organicidade de certa maneira aconteça e apareça, o que eu chamo de gluo.

Quando você estuda física quântica, o gluo que é justamente este elemento das partículas subatômica que faz com que estas partes fiquem grudadas. Faz com que a técnica, o espaço, o tempo, o outro, você, a sua corporeidade, a sua vocalidade estejam grudadas produzindo algo. Para mim seria este gluo, esta cola, esta organicidade como gluo, como cola [...] ²⁵ (FERRACINI, 2016).

Assim, a fim de contribuir para que esta organicidade seja gerada no encontro com o outro, ao invés de trilhar por uma navegação de mão única, optou-se em seguir por uma que seja rizomática, ou seja, cada ator deverá encontrar o seu caminho para trilhar a sua viagem e não seguir um mapa pré-estabelecido vindo do alto. Nesta descoberta pessoal, acredita-se que existem várias rotas de navegações para se chegar à ilha/resposta a qual estamos almejando chegar com esta investigação. O autor Narciso Telles (2012, p. 54) afirma que:

[...] Se colocar como pesquisador, neste caso, é correr riscos e não pretender buscar a “verdade científica”, ou mesmo comprovar hipóteses. Nossas pesquisas partem de questões que podem ser resolvidas em-cena ou não, nossas fontes são estes encontros, nosso repertório.

Assim, nesta pesquisa o capitão-encenador atua neste sentido como um maestro que passa a orquestrar todos os materiais emergidos do interior do palhaço-pesquisador para a superfície, para em seguida organizá-los como material para a construção cênica, que tanto poderá ser transposto para a obra final, o espetáculo, ou sirva como base de experimentações e pesquisas. Neste sentido,

Es adecuado comparar el trabajo del director de teatro con el de director da orquesta. Este también escucha cada instrumento por separado y tiene capacidad para dominarlos a todos. La principal fuerza del director de orquesta es el talento para subornar las partes a un todo: la idea del compositor (KNÉBEL, 1991, p. 32 *apud* HADERCHEPEK, 2016, p. 124).

O capitão-encenador deve estar sensível às dificuldades do ‘tripulante’ que por ventura venham se manifestar durante os laboratórios. Caso isto aconteça, é preciso que sejam dadas as pistas necessárias para que ele possa encontrar por si só as suas próprias rotas de navegação, assim, energizando-o e estimulando-o para continuar a jornada sem grandes males. Neste sentido, o encenador mostra os *peixes/caminhos* e dá as *varas/instruções* para que o palhaço-

²⁵ In: Entrevista realizada com Renato Ferracini no dia 07 de abril de 2016, em Natal/RN.

pesquisador aprenda a *pescar/seguir* à sua maneira. Poderão emergir durante os laboratórios algumas barreiras e dificuldades, que o atuante talvez não consiga ultrapassar sozinho. Neste caso, o orientador desta pesquisa, o Prof. Dr. Robson Haderchpek, durante umas das orientações, em 10 de maio de 2017 me trouxe a seguinte reflexão: “O encenador não deve atuar como um psicólogo tentando resolver a todo o custo o problema. Esta prática poderá ocasionar o surgimento de novos bloqueios, o que dificultará ainda mais o andamento do processo.”

Nesse contexto, o capitão-encenador, para resolver de imediato o seu “problema”, poderia recorrer a um recurso muito utilizado por companhias dos grandes shows *business*, que é o de ter um *cast* ao qual possa recorrer sempre que precisar, quando um artista não funciona em um determinado papel, o que não é o caso da Companhia dos Clownssicos, pois acreditamos que:

[...] a presença do diretor-pedagogo no teatro, os seus *treinamentos*, as conversas, as aulas individuais e os ensaios mudarão o caráter do trabalho: de produtivo se tornará experimental. A fábrica dos espetáculos se transformará em um laboratório [...] (ALSCHITZ, 2012, p. 98, grifo do autor).

Assim acredito muito mais em um ator-palhaço, com qualidades líquidas, que seja adaptável a sua própria maneira a qualquer recipiente, do que considerar um ator-palhaço como um ser sólido durante o processo. Ou seja, insistindo a todo custo em mantê-lo e a encaixá-lo em uma forma dura de encenação, que não admite nenhuma hipótese de concepção fluída e que vise, principal e fundamentalmente a ideia final do diretor.

Esta prática certamente irá dificultar a inserção do ator-palhaço a qualquer que seja o recipiente. Para nós o ator-palhaço precisa entrar em um processo de devaneio criativo livre de amarras, se entregando por inteiro, desnudando-se em um ato generoso, com a finalidade de mergulhar em um processo da revelação do palhaço em sua pele. Para que isto aconteça ele precisa liberar as suas águas criativas de forma espontânea, livre de pressões psicológicas. Assim, sejamos água:

Esvazie sua mente.
Não tenha formato.
Sem contornos.

Como água.
Quando você coloca água em um copo. Ela se torna um copo.
Você coloca água em uma garrafa. Ela se torna a garrafa.
Você coloca em uma chaleira. Ela se torna a chaleira.
Agora, água pode fluir, ou pode destruir.
Seja água meu amigo.
[...] A ideia é que a água corrente nunca fica estável, então você precisa continuar fluindo.²⁶

1.3 O QUINTAL movediço

E é neste fluxo constante que tem início a Primeira Jornada. Mas antes de se lançar de fato a navegar pelo ri[s]o do palhaço, é preciso recolher alimentos suficientes, que forneçam energias para enfrentar a longa viagem em busca da ilha/resposta para a problemática levantada por esta pesquisa. Para se obter este alimento, partimos da terra-devaneio do tripulante Daniel Nóbrega, através da agitação de suas memórias que, porventura, irão nos auxiliar a desvendar a natureza da terra ancestral que nele habita. Uma terra que acreditamos transcender o sentido de firme e assume uma qualidade movediça, característica que deu ao processo criativo uma propriedade dinâmica e vem nos auxiliando na revelação de duas terras essenciais a esse processo de investigação: a lembrança e a imaginação, ambas provenientes dos laboratórios prático-reflexivos. Acreditamos que isso nos conduzirá, por caminhos desconhecidos, na busca das imagens poéticas, que virão a alimentar o processo de criação das cenas do espetáculo. Para que se possa visualizar o percurso que se escolheu trilhar até chegar neste alimento imagético, apresenta-se o seguinte mapa:

²⁶ Este texto nos foi apresentado pelo palhaço-pesquisador Luís Eduardo Santos durante uma das reuniões de pesquisa da Companhia dos Clownssicos. Foi extraído de uma entrevista concedida pelo ator, diretor e mestre das artes marciais Bruce Lee. Disponível em: <<https://goo.gl/Nv8b9Z>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

Figura 3 – Carta náutica / a busca por imagens



A terra escolhida, para se lançar na exploração e na busca destas imagens se traduz nos nossos *quintais*, usando nesta pesquisa as pessoas que fizeram parte da infância do tripulante Daniel Nóbrega. Consideramos as salas de trabalho, utilizadas nos laboratórios de criação, como também nosso *quintal*, uma vez que neles despertamos as nossas qualidades lúdicas e criativas. Estas terras estão sendo o nosso ponto de partida, lugares chamados de “terra do por que não?”²⁷ Onde a liberdade da mente e da alma humana não tem limites para sonhar. Convide-se então o leitor a devanear nesta grande brincadeira de caça ao “ouro”, “[...] esse ouro que vai nascer no subterrâneo do sonhador [...]” (BACHELARD, 1988, p. 69).

Para conseguir explorar este alimento imagético não precisa haver deslocamento para terras distantes, basta voltar para as que habitam em nosso próprio ser. Mas, para se chegar ao fundo, no subterrâneo do nosso íntimo, se faz necessário que neste momento inicial da investigação, possamos nos entregar a devaneios plenos. Assim, se acenderá a luz necessária

²⁷ Esta terra me foi apresentada durante uma oficina de palhaço intitulada “A Arte da Bobagem” em 2007, no Anjos do Picadeiro - encontro internacional de palhaços, na cidade de Salvador. A oficina foi ministrada pela brasileira, radicada na Inglaterra, Ângela de Castro. Até hoje, esta frase vem me acompanhando, e me provocando a (re)pensar sempre sobre o meu ofício de palhaço. Venho abordando esta temática na fase da concepção da vestimenta do palhaço nos workshops laboratoriais que venho ministrando. Posso acrescentar que esta frase mudou muito a minha forma de perceber o mundo através do olhar do meu palhaço, o Xulé.

para enxergar e perceber esses alimentos. O devaneio trará a liberdade de sonhar, de vagar nas memórias, através do mundo irreal, e acalmará toda a ansiedade, durante o percurso. Este devaneio que se revela como uma terra com qualidade de repouso, de acolhimento e de energia, *Anima*. Para Bachelard (1988, p. 66, grifo do autor), “[...] a *anima*, princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranquilo. A *anima*, princípio dos nossos devaneios profundos, é realmente, em nós, o ser da nossa água dormente”. É importante saber que do outro lado da margem, encontra-se o seu *animus*, que se caracteriza pela racionalização, pela força tempestuosa. Portanto, de um lado temos a calma da *anima* e do outro a agitação do *animus*. Mas esta abordagem fica longe do simples conceito de feminino e masculino, por que segundo Bachelard (1988, p. 58, grifo do autor),

[...] o homem mais viril, com demasiada simplicidade caracterizado por um forte *animus*, tem também uma *anima* – uma *anima* que pode apresentar manifestações paradoxais. De igual modo, a mulher mais feminina apresenta, também ela, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus* [...]

O devaneio que estamos buscando em nossos laboratórios são os poéticos. Neste processo, a poesia é a mola propulsora que aflora dos sentidos, e vem estimulando a fruição das memórias mais remotas. E como atingir este devaneio poético? “[...] devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e nele, se torna belo [...]” (BACHELARD, 1988, p. 13). O autor ainda complementa que “[...] o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos [...]” (*ibid*, 1988, p. 13). Este mundo que habita a felicidade é o mundo da criança, e é nele que vamos devanear e nos entregar as nossas mais antigas memórias da infância.

Nesta direção, segue-se em busca destes devaneios poéticos, lançando-se no desafio de sonhar de olhos abertos nos laboratórios de criação e fora deles, para que sejam reveladas as nossas memórias mais profundas, as quais permanecem adormecidas em nosso íntimo. Neste sentido, se fez necessário mergulhar no subterrâneo do ser para redescobrir este mundo onírico, este devaneio adormecido. Para Sánchez (2013, p. 33-34),

[...] a memória aparece como um espaço de sedimentação e fermentação do passado, onde as experiências, as sensações e os conhecimentos vão se acumulando. Ao olhar de maneira direta, pode ser que não se encontre nada além de fragmentos desordenados. Mas sem olhar, essa memória se manifesta, e afeta, pressiona, ilumina ou se torna mais leve. Sem olhar, quando se está em um lugar, a memória pode despertar a imaginação de outro lugar, de outras pessoas que estão aqui a teu lado. Por isso, a memória é paradoxal, pois, por um lado, está associada ao corpo, às sensações, ao que se experimenta, e inevitavelmente o corpo está associado a um lugar, e, no entanto, a alergia da memória à ordem, aos limites precisos, à catalogação, à ordenação, e até à consciência, permite transcender a corporeidade, permite a imaginação de encontros em lugares e tempos distantes. O teatro tira partido disso, ou o teatro pode encenar isso.

Nestas terras sedimentadas repousam as histórias de outrora que se almeja acampar, a fim de escavar, explorar, remexer e peneirar em busca do suprassumo das imagens, as quais potencializarão e sensibilizarão a criação das cenas do espetáculo. As memórias individuais serão tratadas cenicamente para que elas se tornem também universais, para que o nosso *quintal* também seja de alguma forma o *quintal* do outro. Acredita-se que, ao escavar este poço profundo, o devaneio dê luz as nossas recordações e possibilite enxergar cada vez mais adiante. A ação de escavar pode ser dependendo do processo de investigação, um ato contínuo, retornando ao poço sempre que o processo suscitar.

Sánchez (2013, p. 34) afirma que, “[...] a recordação, por outro lado, é o que escapa deste sedimento e me alerta sobre sua existência. A recordação aparece quando as imagens, sensações e palavras se ordenam e se constituem de maneira estável em uma situação ou relato.” E serão estas situações e estes relatos os alimentos que saciarão a fome por uma poesia cênica onírica. Diante de tantos devaneios, memórias e recordações vêm as seguintes perguntas: durante o processo criativo, será que sonhamos a vida? Ou sonhamos um sonho?

Que é a vida? Um frezezi,
Que é a vida? Uma ilusão,
uma sobra, uma ficção,
e o maior bem pouco é;
pois que a vida sonho é;
e os sonhos, sonhos são.
(*Calderón de la Barca*)

É através destas ilusões que se alternam entre sonhos (irreal) e vida (real) que o processo vem se firmando. Os sentimentos chegam de forma tão paradoxal que, muitas vezes, durante os

laboratórios, suscitam a seguinte reflexão: será que o que acabamos de realizar foi fruto de um sonho ou realidade, lembrança ou imaginação? Durante o processo procura-se lançar e se desprender de qualquer uso racional, que impeça a fluidez do processo. Deixamos que estas perguntas encontrem suas próprias respostas nos corpos e nas ações. Neste sentido, sonhar será a palavra que está nutrindo o *quintal*. Pensar em *quintal* é devanear, é lembrar da infância, e lembrando da infância vêm os sentimentos e as emoções mais remotas. É como regressar ao passado recuperando corporalmente sensações já vivenciadas no corpo, é evidente que agora em um corpo mais maduro. Uma miscelânea de sentimentos vem à tona, é como: sentir novamente o *odor* da terra molhada, *ouvir* as melodias das músicas infantis, *perceber* a aspereza das pedras que se tornavam brinquedos imagináveis. Sentir o *gosto* dos doces que eram comprados na quitanda da esquina e *visualizar* os desenhos animados novamente.

As lembranças mais fortes e marcantes que vêm neste momento são as lembranças do segundo *quintal* que fez parte da infância. Quintal que foi compartilhado por crianças de cinco casas diferentes, em sua maioria pertencentes à mesma família, a dos Batistas. A criatividade e a imaginação não tinham limites, o impossível não existia no vocabulário dessas crianças. Eu era umas delas, de infância pobre, sem muito acesso a brinquedos industrializados e, às vezes, nem os artesanais. Em meio a este cenário, a criatividade era a mola propulsora para que a brincadeira se efetivasse. A ausência destes tipos de brinquedos não era empecilho para que os jogos neste *quintal* onírico fossem estabelecidos. Pelo contrário, hoje percebo que, a falta deste recurso lúdico, fabricado pela mão humana, deu vazão para que outros brinquedos surgissem da natureza.

Entre as crianças, o prazer de brincar e de (re)inventar não cessavam jamais, o interessante neste processo era constatar como de um único significante, encontrado de forma natural neste ambiente onírico, era possível estabelecer diversos significados. A exemplo de uma pedra, que poderia se tornar um dinheiro, uma carne, um lápis, este era um artifício encontrado pelas crianças para enriquecer o ambiente de jogo. As brincadeiras aconteciam de forma espontânea, criava-se um mundo de faz de conta, um mundo repleto de poesias. Para Bachelard (2013, p. 49, grifo do autor), “em *poesia dinâmica*, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias [...]” Estas fantasias eram desfeitas às vezes de forma brusca, pelo grito

de uma das mães, ou até mesmo por um coro materno, que nos chamavam para alguma atividade de rotina. Neste momento o estado lúdico era interrompido e éramos convidados a regressar à vida cotidiana.

São devaneios como estes que estão sendo acessados para a liberação das nossas mais remotas lembranças nos laboratórios de criação. Segundo Bergson (2006, p. 64, grifo do autor), “um ser humano que *sonhasse* sua existência em vez de vivê-la certamente manteria o tempo todo diante dos olhos a multidão infinita dos detalhes da sua história passada [...]”. O autor ainda nos revela que:

[...] embora nosso passado permaneça quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, irá recuperar a capacidade de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos instalarmos novamente, de alguma forma, na vida do sonho [...] (*ibid.*, 2006, p. 63).

Assim, em nossos laboratórios, estamos investigando estímulos para que as lembranças venham à tona de forma espontânea. Para Bergson (2006, p. 64), as “[...] lembranças que acreditávamos enterradas reaparecem então com uma exatidão impressionante; revivemos em todos os seus detalhes cenas de infância totalmente esquecidas [...]”.

Além dessas *terras-lembranças*, estamos explorando uma outra, a *terra-imaginação*. Elas vêm atuando concomitantemente, fluindo em harmonia e em busca de um único objetivo: derramar nos laboratórios de criações as imagens poéticas advindas do fundo da memória. Para Bergson (2006, p. 49, grifo do autor), entre essas terras, existe uma diferença:

Imaginar não é lembrar. Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz.

Estas terras foram constantemente exploradas em nossos laboratórios através: 1. Das visitas aos quintais que fizeram parte de nossas infâncias; 2. De exercícios que utilizam os objetos originais remanescente da infância do tripulante, a exemplo de fotografias; 3. Da exploração de brinquedos que remetam a uma infância universal como bola de futebol, pião,

bola de gude; 4. De objetos que tragam o universo temático do espetáculo para o laboratório como tecidos que se tornam rios imagináveis, águas onde navegam barquinhos de papel, regador que possibilita uma furiosa tempestade. As presenças destes elementos estão simbolizando as imagens que aos poucos estão sendo materializadas, através das lembranças e da imaginação do tripulante. E será o somatório destas imagens que na terceira jornada desta pesquisa, servirá de matriz geradora para as proposições de cenas através das improvisações.

É importante destacar que, embora usando nesta primeira jornada, a metáfora da terra para contribuir com a exploração de uma escrita poética, é uma tarefa difícil e porque não assim dizer impossível separar a terra da natureza líquida? É perceptível que em alguns momentos do texto possamos nos deparar com alguma natureza líquida. Este fenômeno também se dá na parte prática-reflexiva, a água é um elemento que vem nos acompanhando desde o nosso primeiro laboratório iniciado em 19 de abril de 2017²⁸.

Percebe-se, na primeira morada ventral que o sangue foi o primeiro líquido que nos nutriu, muito antes do leite materno. E quando somos entregues ao quintal onírico, lá está a natureza líquida novamente, agora em formato de água. Assim, pode-se concluir que a água “[...] deve comandar a terra. É o sangue da Terra. A vida da Terra [...]” (BACHELARD, 2013, p. 65). Ela age de forma ativa, quando vem proporcionar a fertilização da terra, na intenção que dela sejam retirados os alimentos para a sobrevivência humana. É nesta analogia que se fundamenta a nossa procura por imagens, as quais irão alimentar o espetáculo.

Para explorar ainda mais este fator, se contará aqui o que aconteceu em um dos nossos laboratórios realizados em um *quintal*, o terceiro que fez parte da minha infância.

Estavam presentes meu sobrinho, seu melhor amigo e o tripulante Daniel Nóbrega. Percebemos bem a ligação existente entre os elementos da terra e da água, quando durante o laboratório a chuva veio celebrar conosco este encontro de devaneios, mesmo que neste dia o foco principal era trabalhar com o elemento terra, a água não podia ficar de fora desta celebração. No final do laboratório não deu outra, a simbiose dos dois elementos da natureza

²⁸ Os encontros foram a princípio em duas vezes por semana, com média de 2h30 de duração cada, e nós continuaremos o trabalho mesmo após a conclusão desta pesquisa de mestrado.

deu origem a um imenso lamaçal. Uma lama que era constituída por uma qualidade celebrativa para todos os participantes do laboratório, ou seja, não consideramos em nenhum momento a lama como uma mistura suja, uma água pesada ou até triste. Pelo contrário percebeu-se que este fenômeno trouxe boas recordações para os participantes e potencializou ainda mais os exercícios laboratoriais, talvez esta percepção não tenha sido a mesma tida pela minha mãe ao olhar aquela cena. Minha mãe, a todo instante que acontecia o laboratório, saía da sua máquina de costura para vir ao quintal observar o que estávamos “aprontando”, certamente o que passava naquele momento mais forte em sua cabeça, seria a preocupação de lavar a roupa e de limpar o seu neto.

Como se percebe, a lama proporcionou a celebração do encontro dos elementos terra e água e desta união nasceu uma grande festa que contribuiu para que os tripulantes liberassem e extravasassem todas as emoções naquele ambiente onírico de jogo, proporcionando e potencializando o surgimento de diversas imagens. Neste sentido, a água para Bachelard (2013), é um elemento ativo, é o elemento que inicia o processo da constituição da massa, que liga, aglutina, que cola, apresenta uma característica de ambivalência, ela une e desune, une quando chega em formato de chuva originando a lama, e desune quando vem posteriormente lavar o que está “sujo”.

Como se pode perceber as imagens estão a cada dia transbordando dos nossos devaneios poéticos e é, através da terra e da sua qualidade ancestral, que está se conseguindo acessar os alimentos imagéticos. É a terra que, com toda a sua energia *anima*, sua feminilidade e essência maternal que nos acolheu nos primeiros passos desta jornada.

[...] o devaneio puro, repleto de imagens, é uma manifestação da *anima*, talvez a mais característica de suas manifestações. Em todo caso, é no reino das imagens que, filósofo sonhador, vamos buscar os benefícios da *anima*. As imagens da água dão a todo sonhador a embriaguez da feminilidade. Quem é marcada pela água guarda uma fidelidade à sua *anima*. E, de um modo geral, as grandes imagens simples, colhidas ao nascer num devaneio sincero, afirmam quase sempre sua virtude de *anima* (BACHELARD, 1988, p. 61, grifo do autor).

Foi testemunhada a relação inseparável de dois elementos femininos que nos acompanharão durante toda a jornada: terra e água. Assim, mergulhados no solo das reflexões

de Bachelard, acredita-se que, além das imagens encontradas na terra, ela certamente continuará a brotar, não apenas nesta fase inicial do laboratório, mas também nos acompanhará em todos os processos criativos do espetáculo, inclusive após a estreia. Isto fortalece ainda mais a tese que a água e a terra são elementos indissociáveis em nossa pesquisa. Elas estão atuando de forma potente e retroalimentando a busca pela construção da poesia cênica.

1.4 DIÁRIO de bordo

[...] um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso *escrevê-lo*, escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do *amor escrito* (*ibid*, 1988, p. 7, grifo do autor).

Quando trabalhamos na linha de coletas de dados qualitativos, em busca dos elementos imagéticos, percebe-se que é imprescindível que, ao final de cada laboratório, o capitão-encenador proporcionasse ao tripulante um momento consigo mesmo, para que ele pudesse reviver a experiência daquele dia no laboratório e que, no calor da emoção, pudesse materializar todas as principais sensações que o atravessaram, com todos os detalhes possíveis dos mergulhos em seus devaneios, escorrendo pelo papel uma escrita amorosa em seu caderno de apontamentos, o diário de bordo.

Depois que se adotou esta metodologia de registrar os devaneios vivenciados nos laboratórios em diários de bordo, percebemos, de forma mais intensa, como a teoria e a prática se complementam. Neste processo, não existe uma hierarquização ou uma ordem fundamental a ser seguida. A fluidez das águas jorradas no processo laboratorial do dia é quem revela qual o próximo rio a ser navegado em outro encontro. Mesmo que tenhamos um roteiro base com metas e objetivos traçadas a serem alcançados, não nos prenderemos a ele, e sempre se permitirá que as águas tempestuosas venham e destruam tudo o que se tinha planejado e nos revele novos rumos a serem navegados. Desta forma, fomos nos deixando ser lavados e levados pelos ri[s]os desta pesquisa movediça.

Durante o processo, enquanto eu anotava seguindo o fluxo narrativo dos acontecimentos, visando contribuir posteriormente com a dramaturgia da encenação, o tripulante tratava de anotar, principalmente, as sensações geradas, percebendo nelas quais

foram os estímulos que mais lhe afetaram e ressignificaram a sua prática de atuação. Daniel percorreu, fundamentalmente, o que as águas laboratoriais causaram em seu corpo, em seu ser, e na forma de agir e pensar a sua prática artística de atuação enquanto ator-palhaço. Este exercício vem estimulando a reflexão e potencializando as ações desenvolvidas durante os laboratórios, uma vez que o atuante, não só reproduz o que já foi criado, mas o recria com outra esfera. “[...] É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática” (FREIRE, 1996, p. 39 *apud* HADERCHPEK, 2016, p. 119). Este processo vem dando luz às imagens poéticas mais potentes, geradas nos laboratórios, as quais servirão de material de experimentação cênica na terceira jornada. Este procedimento vem se caracterizando como um retorno a nós mesmos, em busca de material cênico, é o trabalho do ator sobre si mesmo sobre o qual já falamos anteriormente.

No segundo ano de existência da Companhia, mais precisamente em 22 de fevereiro de 2016, passou-se a utilizar o recurso de diário de bordo online, no qual as experiências laboratoriais são revividas e transcritas em um grupo interno criado na rede social Facebook. Mesmo existindo os cadernos de apontamentos, esta prática vem sendo desenvolvida até hoje e facilita para que os demais integrantes, que não estão acompanhando o processo prático inicial da pesquisa, não fiquem de fora do todo. Neste grupo interno online, não nos restringimos apenas aos relatos das experiências, mas também deixamos que cada palhaço-pesquisador possa se expressar da maneira que convier, postando frases reflexivas, vídeos, imagens, textos, músicas, enfim tudo o que venha a contribuir para o enriquecimento da investigação. Também sentimos a necessidade de compartilhar estas experiências com o público, pois na Companhia acredita-se que a partilha também faz parte do processo de construção da obra, e não esperamos que o nosso público receba o produto final “acabado”. Pelo contrário, o contato com o inacabado é que nos instabiliza e nos mobiliza a refletir sobre o fazer artístico. Assim, adotou-se a prática de também compartilhar estas experiências em nossas redes sociais e site²⁹.

Depois de se relatar sobre os primeiros passos, desta primeira jornada do processo investigativo em andamento, que se estendeu de abril a junho de 2017, é chegada a hora da partida. Atenção tripulantes desta jornada! É chegada a hora de se embarcar, de fato, e iniciar a

²⁹ A saber, está disponível em: <facebook.com/ciadosclownssicos>, <facebook.com/oCorpoComico> e <www.ciadosclownssicos.com>.

nossa próxima viagem pelos mistérios do ri[s]o do palhaço, em busca da ilha/resposta perdida navegando pela máscara líquida do palhaço.

*Atenção tripulantes!
Vamos partir!*

*Desfazer as amarras!
Levantar âncora!
Içar as velas!*

Tenha uma ótima viagem!!!

II JORNADA - A MÁSCARA LÍQUIDA DO PALHAÇO

**Figura 4 - Cena do espetáculo “Circo Arlequin”
Em cena³⁰: palhaço-pesquisador Diocélio Barbosa**



**Fonte: Arquivo pessoal.
Circuito Sesc de Artes 2011 (SP)**

Iniciando essa jornada, navegando pelos rios da *práxis* do palhaço com foco em sua máscara, é importante desaguar alguns apontamentos a respeito de como o elemento água escorreu ao longo desta investigação e como ele vem se relacionando com o universo da palhaçaria nesta pesquisa.

No estágio inicial desta pesquisa, a imersão se deu em uma das investigações desta jornada que almejava descobrir uma corrente escrita que trouxesse, em sua essência, uma característica fluida, que contribuísse para manifestar as inquietações e partilhasse as experiências, dialogando com pensamentos de alguns autores, os quais são considerados relevantes para direcionar o rumo da discussão na qual esta pesquisa navega. Mesmo que alguns

³⁰ Cena final do espetáculo “Circo Arlequin (2009)” da Trupe Arlequin de Circo Teatro na qual sou fundador e diretor do espetáculo. A saber, está disponível em: <facebook/arlequin.trupe>.

dos autores escolhidos não tenham escrito especificamente, visando refletir sobre o processo de descoberta-revelação do ator-palhaço, nota-se que os seus pensamentos contemplavam diretamente o fazer artístico palhacesco dos quais acreditamos. Foi durante estas buscas que brotou, de forma natural e orgânica, o desejo de experimentar a utilização da metáfora da água, em uma escrita acadêmica, para contribuir com o fluxo das ideias que estavam destinadas a vir à tona, pois acredita-se que, apesar de todas as regras e normas existentes no mundo acadêmico, o artista deve buscar uma poética não apenas em seu fazer artístico prático, mas a poesia deve também permear inclusive a escrita. Assim, a experiência de uma escrita-reflexiva utilizando o elemento água chegou justamente em um momento em que a escrita, naquele instante, se apresentava de forma dura e sem um rumo tão definido. No momento em que brotou o estímulo da metáfora da água, liberou-se imediatamente a sua passagem para que ela pudesse escorrer, por entre a escrita, e tomasse conta dela, contribuindo para dissolver qualquer barreira que encontrasse pela frente e que impedisse o nosso fluxo criativo. Deste momento em diante foram surgindo diversas nascentes de ideias que não pararam mais de jorrar.

Acreditando na perspectiva do corpo enquanto memória, percebe-se que esta corrente escrita seguiu do subterrâneo do meu ser em direção à superfície, graças também à experiência prática em uma das disciplinas do mestrado em Artes Cênicas na UFRN, que se chamava “Poética e Teatro”³¹, a qual foi ministrada pelo orientador desta pesquisa o Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek. A experiência laboratorial teve uma potencialidade tamanha que deixou gravado em meu corpo as marcas de diversas águas emotivas acessadas durante o processo. Com isso, a caneta com que se escreve e o teclado com o qual se digita o texto desta pesquisa, são embarcações que me auxiliam a materializar em forma de escrita uma experiência tão rica e tão profunda. Talvez se não tivesse passado por este laboratório da *poética da água*, nesta disciplina, a metáfora escolhida para contribuir com este diálogo entre a pesquisa e o leitor não tivesse tanta potência para estes pesquisadores. Ou seja, a escrita em que o leitor está mergulhando, tem muito a ver também com as experiências vivenciadas durante a vida acadêmica. Como mestrando, muitas águas que foram jorradas pelo corpo docente desta

³¹ Na referida disciplina o professor trabalha com a *poética dos elementos* dentro de uma proposta laboratorial com o uso de imagens, possibilitando-nos uma investigação pessoal em cada um dos elementos da natureza: terra, água, fogo e ar.

instituição, banharam a pesquisa e transformaram muitas vezes a forma de pensar o nosso fazer artístico. Os apontamentos até aqui escorridos, retratam alguns dos motivos que justificam a escolha desta rota fluvial como metáfora e como ela nos guiou nesta investigação.

Durante o processo de escrita, foram surgindo potentes rotas fluviais que me convidavam a navegar em busca de uma reflexão em torno do fazer artístico do palhaço na atualidade. E é por esses rios que seguiremos viagem. Então, convidamos o leitor a se tornar tripulante desta jornada e se aventurar a desbravar junto conosco os mistérios das águas da palhaçaria. Mas antes de continuarmos a nossa viagem, é importante perceber que...

[...] para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica [...] (BACHELARD, 2013, p. 4, grifo do autor).

Neste sentido, as águas pelas quais vamos navegar daqui por diante não foram escolhidas de forma aleatória, muito menos com o objetivo de adornar a linguagem escrita que compõe esta pesquisa. A água foi absorvida muito mais porque sentimos nesta matéria uma substância capaz de preencher as lacunas, ou até mesmo estimular o surgimento de outras que queríamos revelar. Seguindo este pensamento líquido, acredita-se em um processo de descoberta-revelação de um palhaço que acontece através de um mergulho profundo na busca de si mesmo, na busca desta substância, desta poesia corporificada, afim de apresentar ao outro este ser. Buscamos um processo que é constituído por ondas fluídas de sentimentos e devaneios que contribuem para materializar um corpo grotesco que pensa e age, através de uma lógica invertida, diferente das que se conhece no cotidiano. Para que isto aconteça o ator precisa estar disponível para experimentar como lidar, durante o seu processo criativo, com toda e qualquer barreira que o impeça de fluir durante o seu trabalho de descoberta-revelação. Diante do exposto, apostamos na metáfora da água por acreditar que este seria um elemento capaz de apresentar uma substância que poderia dialogar com a substância do palhaço. Assim, como o palhaço:

A água, com seu movimento fluente, contorna os obstáculos sem se deter perante eles. Sua persistência e sua maleabilidade são sua força. A *solutio*³² nos fala da sabedoria da água que não luta contra as dificuldades, apenas acompanha o terreno e se adapta às circunstâncias. O fator de movimento que trabalhamos aqui é a fluidez ou fluência (ALMEIDA, 2009, p. 129, grifo do autor).

Iniciando a fluência desta viagem, é importante pensar que parte-se da premissa de que o corpo é a chave de acesso a muitos portais que revelam muito da identidade do palhaço. Neste sentido, pensamos sempre neste corpo/embarcação que não se contenta em navegar pela superfície, mas sente a necessidade de naufragar e, ao mesmo tempo de se metamorfosear em corpo/água para escorrer por entre os mistérios do fundo do mar, é como se “[...] diante do mar, eu o observo, eu o respiro. Minha respiração entra em harmonia com o movimento das ondas e, progressivamente, a imagem se inverte e eu mesmo me transformo no mar...” (LECOQ, 2010, p. 77).

Assim, ao se deixar levar pelas correntezas de fluidez ou fluência deste texto-reflexivo, depara-se com caminhos que levaram a descobrir novos horizontes. Tem-se a certeza de que a arte da palhaçaria traz um oceano de curiosidades e conhecimentos, que não se esgota nesta pesquisa, pelo contrário, a cada viagem nos deparamos com novas águas que se apresentam sempre de maneira convidativa para novos mergulhos.

Mergulhando nas águas da palhaçaria, deixamo-nos levar por um dos aspectos inerentes ao universo do palhaço, a sua máscara, popularmente conhecida como nariz. Esta jornada reflexiva objetiva nos despertar para novas formas de [re]pensar a atuação da máscara na *práxis* do palhaço, eliminando qualquer comparação com um simples objeto utilitário ou estético. Mas antes de continuar navegando pela máscara líquida do palhaço, daremos uma pausa para apresentar o tipo de palhaço que tratamos nesta pesquisa.

2.1 O palhaço e sua DESCOBERTA-REVELAÇÃO

Quando os deuses se encontraram
E riram pela primeira vez,
eles criaram os planetas, as águas, o dia e a noite.
Quando riram pela segunda vez,

³² “A *Solutio* é um processo de diluição, de dissolução [...]” (EDINGER, 1990, p. 67-99 *apud* ALMEIDA, 2009, p. 128, grifo do autor).

criaram as plantas, os bichos e os homens.
Quando gargalharam pela última vez,
Eles criaram a alma [...]³³

Uma alma que carrega em si a essência do palhaço. Essência que acreditamos ser inerente ao ser humano, que está gravada em nosso corpo, pronto para eclodir. Assim, acreditamos que o palhaço passa a existir em um mesmo tempo/espaço que também passamos a existir.

Seguindo este pensamento, e como já retratamos em outro momento desta jornada, o ser humano que deseja revelar ao mundo o seu mais puro ridículo, necessita entregar-se por inteiro ao seu próprio rio, mergulhando no mais profundo do seu íntimo, para descobrir a essência do seu palhaço pessoal, sua poesia corporificada, única e intransferível. Aceitar esta jornada de descoberta do desconhecido requer muito desprendimento e persistência e, principalmente coragem para se deparar consigo mesmo, encarar seus defeitos e virtudes de forma a transformá-las em ações artísticas para cena. Para Lecoq (2010, p. 17) “[...] descobrir a poesia do corpo requer trabalho, dedicação, vontade e disponibilidade, sempre”.

Grotowski (2013, p. 27) considera que,

O ator que, mergulhando em si mesmo, se sacrifica e revela seus aspectos mais íntimos – e mais dolorosos, que não se destinam aos olhos do mundo – deve estar pronto a manifestar o menor dos impulsos. Ele deve ser capaz de exprimir, através de sons e movimentos, aqueles impulsos que oscilam na fronteira entre sonho e realidade [...]

Assim, para esta pesquisa acredita-se muito mais em uma ‘descoberta-revelação’ do palhaço do que em uma construção, por já existir este estado interior adormecido dentro de nós, a espera de estímulos que atravessem esse ser e proporcione o transbordamento deste estado para o meio exterior, escorrendo por uma rota fluvial que nos leve a celebrar o encontro com o outro. Neste sentido,

[...] Estamos falando de um tipo de atuação que, como arte, está mais próxima da escultura do que da pintura. Pintura implica adicionar cores, enquanto o escultor retira

³³ Fragmento da carta elaborada em 02 de dezembro de 2001, em João Pessoa - Paraíba, durante o festival mundial de circo “Riso da Terra”. O festival foi realizado pelo o ator Luiz Carlos Vasconcelos, o palhaço Xuxu. Disponível em: <<https://goo.gl/Wq3B1e>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

o que está escondendo a forma, já existente no bloco de pedra. Ele apenas revela a forma ao invés de construí-la (*ibid*, 2013, p. 30-31).

A revelação emerge a princípio como uma extensão do nosso ser, apresentada de forma mais ampliada. Assim, o ser humano, que permite se aventurar pelo universo do palhaço é descobridor de si mesmo. E essa descoberta se dá a partir da revelação do seu avesso para o mundo, avesso constituído por ridículos, fraquezas e ingenuidades, assim é o palhaço: “[...] ele é a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico” (BURNIER, 2009, p. 206).

Ainda navegando por esta abordagem, Hugo Possolo, integrante do grupo paulista “Parlapatões”, durante uma conversa em um intercâmbio³⁴, nos traz uma reflexão:

[...] O mímico ele está trabalhando com uma ideia de perfeição, porque tem uma técnica específica para o gestual que determina aquela perfeição para que o público possa ler o que o mímico está fazendo. E o palhaço ele trabalha muito com a imperfeição, porque ele vai cair, ele vai tombar, ele vai errar, e até quando tem um erro no próprio espetáculo, ele é favorável. O erro, às vezes, ajuda a uma improvisação, a uma brincadeira. Então é interessante como isso no circo é um diálogo constante com aquilo que é físico, acrobático, tudo que é demonstração de habilidades que busca uma precisão, busca uma perfeição. E do outro lado, quando o palhaço entra para zombar, para parodiar, brincar com aquilo e lidar com o imperfeito, é bacana como isso também compõe a ideia do espetáculo circense como um todo [...] em geral o espetáculo de circo é o jogo entre o perfeito e o imperfeito.

E ainda estes artistas, segundo Bolognesi (2003, p. 159), assumem a sua humanidade...

[...] quando o corpo sobe à cena para dizer, contraditoriamente, que ele está sendo costumeiramente esquecido. O corpo deixa de lado a roupa cotidiana que o esconde para apresentar sua grandeza, no caso do acrobata, e sua deformidade, no caso do palhaço. Espetacularmente, o corpo se desnuda para revelar, a partir de pólos opostos, toda a sua potencialidade [...]

Com isso, considera-se o palhaço não como uma personagem, que é criada e idealizada a partir de um processo que seja movido pela racionalização criativa, ou por uma pesquisa que seja apartada do nosso próprio eu. Nesta perspectiva acredita-se em um caminho que se dá pelo

³⁴ Esta fala foi registrada por mim durante um intercâmbio foi proporcionado pelo projeto “Palco Giratório – 20 anos” promovido pelo Sesc João Pessoa em 23 de abril de 2017. O intercâmbio aconteceu em João Pessoa, entre o grupo Parlapatões e alunos da Escola Livre de Circo Djalma Buranhêm (fundada em 19 de março de 2016) da Fundação Espaço Cultural - FUNESC, na qual sou gerente de circo.

sentido inverso, no qual o humano se lança em um processo contínuo de investigação pessoal, a fim de descobrir em seu íntimo a fonte geradora deste ser que nos chega de forma invertida e grotesca, mas ao mesmo tempo generosa. Este parece ser um pensamento paradoxal, mas este é o ser humano.

Relatamos até o momento uma jornada que é experienciada pelo ator que mergulha em si mesmo em busca de descobrir-revelar o seu palhaço pessoal. É importante frisar que este é um dos rios/caminhos possíveis, pelos quais esta pesquisa escolheu navegar, mas existem outros que não se esgotariam, nem se anulariam pela existência desta abordagem aqui desenvolvida, afinal um rio tem vários afluentes, ele é rizomático também.

Fazemos referência aqui aos rios/caminhos de descobertas-revelações que se assemelham aos processos vivenciados pelos palhaços de circo itinerante, que têm sua base calcada fundamentalmente na experiência da oralidade, na prática da observação, imitação e descoberta/amadurecimento do seu palhaço pessoal no dia a dia, durante a rotina das apresentações artísticas na lona. Logo, não se tem uma escola de palhaço debaixo da lona, no modelo que se conhece normalmente, em que os aspirantes a palhaços passam por exercícios sistematizados para o propósito de treinamentos. O processo de formação do palhaço de circo itinerante se dá muito mais pelo rio/caminho de observar os outros palhaços mais experientes, seja no dia a dia desenhando ou bordando seu figurino, se maquiando no camarim, se vestindo, como atuando no picadeiro. Alguns começam pelo processo de imitação das ações físicas dos mais experientes, mas aos poucos no contato com o público e na prática diária, esta atuação vai se moldando de acordo com os estímulos, gerados pelo seu íntimo, e a essência do seu palhaço pessoal vai sendo materializada em seu corpo e manifestada através de suas ações físicas em cena.

Os ensinamentos são por vezes executados de forma prática, a oralidade segue concomitantemente com a execução. Logo, não existe um rio/caminho certo ou errado dentro do âmbito da “moral” a se navegar. O mais importante é que se deve perceber qual dos rios/caminhos mais contribui para a fruição da sua expressão, observando o que funciona e o que não funciona dentro do fazer artístico. Pode-se considerar este aspecto de rios/caminhos múltiplos como algo muito positivo, pois a existência da diversidade de processos criativos enriquece ainda mais os mares da [re]existência do palhaço na contemporaneidade. E o que

seria o circo sem a sua diversidade e multiplicidade? Logo, esta pesquisa segue por um dos vários rios processuais da descoberta e reconhecimento de um palhaço pessoal que se dá através de um mergulho em si.

Assim, existem artistas que se identificam pelo mergulho em si, outros pelo rio da observação-prática e outros pelos dois. Todos os rios/caminhos possuem uma característica em comum e acabam confluindo em uma única rota, que desemboca na descoberta-revelação deste ser ridículo, o palhaço. Cabe a cada artista perceber em qual dos rios se sente mais aberto para navegar. Ainda dentro desta abordagem, pode-se exemplificar, citando o processo de trabalho de um dos grupos brasileiros de teatro mais bem conceituados e reconhecidos internacionalmente, o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da UNICAMP, o Lume Teatro³⁵. O grupo possui uma linha de pesquisa específica no estudo e investigação da linguagem do palhaço. Ferracini (2003, p. 223, grifo do autor), um dos integrantes do Lume, conta que:

O Lume busca primeiramente o *pessoal*, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é essencial à pessoa, e somente depois o *que o clown* vai fazer. Nani³⁶ trabalha, aparentemente, de maneira inversa. Primeiro, o *clown*-aprendiz deve adquirir uma série de técnicas, memorizar e saber fazer bem as cenas, *gags* e toda a coreografia do espetáculo, para em um segundo momento, aplicar o seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal ao espetáculo. Esse segundo momento é justamente o que Nani chama de uma “comicidade pessoal”. Ou seja, o aprendiz deve descobrir a sua maneira própria de realizar aquela *gag* ou ação cômica proposta [...].

Este processo de descoberta-revelação contribui para que possamos nos conhecer mais profundamente, e como o ser humano é um ser inconstante e mutável, este fenômeno contribui para que em nosso fazer artístico possamos sempre estar nos [re]inventando na celebração de cada novo encontro com o outro. A arte da atuação é efêmera, para Grotowski (2013, p. 34), “atuar é uma arte particularmente ingrata. Ela morre com o ator [...]”. Para Bachelard (2013, p. 6-7),

³⁵ Para conhecer mais o grupo, acessar: <<https://goo.gl/VYsrMM>>.

³⁶ “[...] Nani Colombaioni, um mestre-*clown* italiano de tradicional família de circo, que utiliza técnicas circenses na construção da figura do *clown*, ou seja, o ator encontra seu *clown* a partir de elementos externos a ele (malabarismo, acrobacia, esquetes cômicas etc) [...]” (FERRACINI, 2003, p. 222, grifo do autor).

[...] Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal [...].

A magia das artes cênicas é justamente esta, o artista tem a oportunidade de sempre renascer em outro momento, em um novo encontro, tem a oportunidade de rever a sua prática, de potencializar ainda mais o seu fazer artístico, por já ter tido a oportunidade de vivenciá-lo e experimentá-lo em outro instante. Estas características o cinema e a televisão não proporcionam, o prazer de viver a arte do aqui agora. Neste sentido, “só existe um elemento que o cinema e a televisão não podem roubar do teatro: a proximidade com o organismo vivo [...]” (GROTOWSKI, 2013, p. 32).

É importante destacar que, em todo o processo de descoberta-revelação não se deve ficar ilhado, ou seja, construir ao redor de si aquários imagináveis, que venham limitar a germinação e a expansão de ações, e ficar preso apenas ao nosso EU interior, mergulhado tão profundamente que se passa a não enxergar mais o outro como elemento importante. A troca é parte fundamental na [re]afirmação do que estamos revelando cenicamente, funciona ou não funciona. Se o ator durante este processo não acordar para esta realidade, ele poderá ser levado para um abismo e, conseqüentemente, se afogará em sua água egocêntrica. Neste sentido, Lobo (2010, p. 61) diz que:

Para perseverar em sua existência, o ser humano – como um ente finito – se esforça indefinidamente, sendo que este esforço é a sua essência atual. Entretanto, os seres humanos não estão no mundo de forma isolada, e é por essa razão que eles só podem existir em contato com outras coisas finitas que interagem casualmente com eles, de forma a promover ou minimizar o pleno exercício de sua potência de agir.

Assim, entende-se que é partir do *rio* pessoal (eu), que se destrói qualquer redoma de vidro que possa vir a aprisionar, para que se possa ter a liberdade e a oportunidade de se desnudar, diante do outro, oferecer-se em “sacrifício” da forma mais generosa alcançando assim o *rio* do outro.

Logo,

[...] O princípio é que o ator, para se realizar, não deve trabalhar para si próprio. Embrenhando-se na sua relação com os outros, estudando os elementos do contato, o ator descobrirá o que está dentro dele. Ele deve se entregar totalmente. (GROTOWSKI, 2013, p. 192).

O palhaço é um ser que se apresenta com uma natureza transgressora aguçada, ele relativiza as verdades impostas pela sociedade, através da sua arte de improvisar, do seu modo de existir, indo assim, de encontro a qualquer tipo de padrão vigente que seja dominador e opressor.

E com o palhaço e sua improvisação tocamos no eixo central do espetáculo circense. Irreverente, sem compromisso com nada nem com ninguém, qualquer coisa pode ser alvo de suas tiradas corrosivas. Família, autoridade, religião, moral, doença, convenções sociais – nada escapa ao gesto ou palavra do palhaço, representante de uma comicidade que desmitifica o caráter absoluto e intocável dessas instituições e valores... (MAGNANI, 1984, p. 112 *apud* BOLOGNESI, 2003, p. 181).

Já é uma resistência o simples fato da existência de um palhaço no mundo em que vivemos, em que, cada dia que passa, perde-se a sensibilidade e a capacidade de brincar. É no jogo e no sentido da transgressão do palhaço que se pode quebrar a rotina encontrando um dos caminhos para devolver esse perfume da ludicidade: a vida humana. Difícil seria querer enjaulá-lo em uma definição única, estreita e precisa, pois, apesar de se encontrar definições clássicas de estilos, a exemplo do branco³⁷ e do agosto³⁸, acredita-se que em um palhaço possa predominar um estilo mais do que o outro dependendo da personalidade da pessoa. Mas, nada impede que ele, durante a sua atuação, transite por outros rios/estilos. Ou seja, “o palhaço não tem rótulos, ele não é necessariamente “puro”, anjo ou demônio, masculino ou feminino, termos que sempre são relacionados ao palhaço; não podemos querer enquadrar o palhaço”

³⁷ “[...] O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do Arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena. Mais modernamente, ele se apresenta de *smoking* e gravatinha borboleta e é chamado de *cabaretier*. No Brasil, é conhecido por escada” (BURNIER, 2009, p. 206, grifo do autor).

³⁸ “O *augusto* (no Brasil, *tony* ou *tony-excêntrico*) 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. Adoum (1988, p. 15) afirma que a relação desses dois tipos de *clowns* acaba representando cabalmente a sociedade e o sistema, e isso provoca a identificação do público com o menos favorecido, o agosto” (BURNIER, 2009, p. 206, grifo do autor).

(PUCCETTI, 2009, p. 123). Assim, ele não é nem totalmente ingênuo como uma criança, nem totalmente experiente como um adulto. “[...] Para Sue Morrison não pode haver inocência sem experiência. A inocência sem experiência é uma coisa boba e o clown não é uma criança, não é apenas inocente. O clown tem a vivência [...]” (PUCCETTI, 2000, p. 91). Estes aspectos aqui apresentados confirmam a presença da essência do humano no palhaço, assim como o palhaço no humano.

Após apresentar o objeto de estudo desta investigação, que nos motivou a navegar por estes rios, partimos para a próxima rota, a qual nos proporcionará um mergulho mais profundo no universo da máscara do palhaço.

2.2 Atuação por meio da MÁSCARA do palhaço

Figura 5 - Narizes de palhaço da exposição: “E o Palhaço, o que é?”



Fonte: Foto de Suellen Brito. II Balaio Circense³⁹ (2012)

Dando continuidade à jornada de navegar, através da máscara do palhaço, percebo que ela se origina primeiramente no corpo para depois se chegar à máscara-objeto (nariz). A máscara-objeto é utilizada, entre outros aspectos, para exteriorizar e acentuar o avesso interior do humano, a matéria individualizada de cada palhaço. A máscara atua também como um

³⁹ O Balaio Circense é um festival paraibano que traz a cada edição uma nova temática em torno da arte do circo. A saber, está disponível em: <facebook.com/balaiocircense>.

dispositivo que contribui para acessar as características inerentes ao estado de palhaço que, quando estimuladas, vem à tona em um transbordamento de afetos, banhando todo o corpo.

Se observarmos a máscara objeto fora do rosto do atuante é aparentemente um objeto comum, mas que guarda em si, um valor intrínseco em sua existência. Ela se torna corpo e ganha vida no instante em que é inserida na face do palhaço e passa então a ressignificar toda a sua existência em comparação quando se via de fora. A partir deste instante ela ganha uma respiração própria, passa a ser o olho, o agente que conduz as ações físicas do palhaço em sua vida cênica impulsionada pelo ser do atuante.

A Companhia dos Clownssicos com seu espetáculo “Clownssicos – Uma nova velha história de Amor” retrata bem este contexto em cena. Quando se inicia o espetáculo, os palhaços, ainda sem seus narizes-objeto, surgem por traz de malas, já caracterizados e com seus corpos já ativos. A cena segue com um olhar de curiosidade dos palhaços em relação ao seu primeiro encontro com aquele público presente. Em seguida, sentados na mala, eles põem os narizes-objeto e seus corpos e mente, naturalmente passam por um processo de dilatação corpórea e mental respectivamente, estimulados pela máscara-objeto.

Figura 6 - Cena de abertura “Clownssicos – Uma nova história de Amor” – Sem nariz



Fonte: Foto de Bruno Vinelli. IV Balaio Circense (2015)

Figura 7- Cena de abertura “Clownssicos – Uma nova história de Amor” - Com nariz



Fonte: Arquivo pessoal. Teatro Ednaldo do Egypto - PB (2015)

Ainda tratando da máscara-objeto, para se mergulhar mais a fundo nesta reflexão, trazemos para este contexto uma das máscaras mais conhecidas do universo artístico, as máscaras da *commedia dell'arte*. Existem algumas semelhanças entre a *práxis dell'arte* e a do palhaço. Podemos perceber que ambas possuem em seu estilo de atuação o elemento do improviso e da paródia e expressam de modo geral estilos arquetípicos. Logo, as máscaras da *commedia dell'arte* representam tipificações marcantes da sociedade em cena, tipos estritamente específicos, como: rico e avarento (Pantallone), intelectual e inteligente (Dottore), covarde e metido a valentão (Capitano), pobre e esperto (Arlequim), para citar alguns de tantos tipos pertencentes a esta arte.

Segundo Bolognesi (2003, p. 178, grifo do autor),

Na *commedia*, a força simbólica das máscaras reporta-se a sentidos sociais e psicológicos próximos de arquétipos: são expressões psicossociais. No jogo cênico das máscaras evidencia-se um embate entre extratos e classes sociais distintos, como entre os *zanni* e Pantaleão ou entre os criados e o Doutor. O antagonismo psicológico, por sua vez, pode ser notado no confronto entre Arlequim e Pierrô [...].

Já em se tratando do palhaço como arquétipos, para Hugo Possolo, “é uma fonte, um tipo de humanidade presente em todas as culturas, é a materialização da incapacidade humana de acertar sempre; a todo o momento estar lidando com a força da gravidade, e é o único que cede, e aceita o erro através de seus tropeços e quedas”⁴⁰. Talvez seja por isso que alguns pesquisadores associem o surgimento da máscara do palhaço ao fenômeno de ceder à gravidade. Como podemos atestar em Bolognesi:

[...] O nariz, quase sempre avermelhado, traz à lembrança as marcas do nascimento do palhaço [...] O nariz vermelho, então, seria a marca da inaptidão ou da bebedeira, de acordo com as versões antes expostas, ou ainda imagem do desajeitado. O palhaço invadiu a pista e despertou o riso. A partir disso, passou a ser caracterizado como um rústico, sem os mínimos dotes para a cavalaria que originou o circo moderno, e que montava os cavalos de trás para a frente. A paródia era sua seara favorita. Ela se estendeu para os demais números, sempre enfatizando a inabilidade, com inevitáveis quedas que ameaçavam a integridade física de seu rosto, especialmente o nariz. Se for acertada a afirmação segundo a qual, no grotesco, o nariz é sempre substituto do falo (Bakhtin, 1993, p. 276), o nariz do *clown* denuncia o nascedouro de uma concepção de homem que menospreza o corpo e valoriza os atos do espírito. O nariz ficou avermelhado porque o palhaço, desajeitado ou bêbado, em estado de suspensão da moralidade, caiu e achatou-se no chão (2003, p. 180, grifo do autor).

Mas antes de tudo, em se tratando do surgimento desta máscara, acredita-se muito mais em uma genealogia rizomática do que cronológica. Voltando à relação entre as máscaras da *commedia dell'arte* e a do palhaço, diante do exposto, pode-se perceber que existe uma diferença no tocante a atuação. As máscaras da *commedia dell'arte* possuem uma tipificação específica e fixa, tanto em termos psicológicos como físicos. O ator que veste a máscara e interpreta a figura do Arlequim, por exemplo, tem que absorver em seu corpo todas as características codificadas já estabelecidas previamente deste personagem. Para Berthold (2001, p. 353),

[...] A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. Bastava combinar, antes do espetáculo, o plano de ação: intriga, desenvolvimento e solução [...]”.

⁴⁰ Depoimento recolhido em 20 de abril de 2017 durante a Oficina / Aula espetáculo promovida pelo Sesc João Pessoa durante a programação do Palco Giratório – 20 anos 2017.

Já a máscara do palhaço vai proporcionar no corpo do atuante o transbordamento da sua subjetividade individualizada, ou seja, suas ações cênicas terão uma particularidade guiada pela sua personalidade. Outro aspecto, é que a máscara da *commedia dell'arte* esconde boa parte dos traços faciais do ator, já a do palhaço, como dito anteriormente, vem acentuar e revelar.

A pesquisadora Joice Aglae Brondani aponta aspectos relevantes a respeito da incorporação de aparelhos cênicos no corpo do bufão, mas que têm relação também com os aspectos corporais do palhaço:

[...] Tudo deve ter sido sugerido pelo próprio corpo metamorfoseado, nada pode ser colocado por simples função estética, para que não se torne uma espécie de prótese, um acessório acoplado ao corpo do ator e não uma parte do corpo bufonesco⁴¹ do ator. O corpo bufonesco, apesar de ter acessórios [...] deve ter uma unidade, isto é, tudo forma um só conjunto, nada pode parecer um objeto colocado na roupa. O *pesquisador* deve saber movimentar-se como se tudo fosse seu corpo e manipular qualquer acessório como parte dele, como faz com seus braços, pernas, dedos, cabeça, seios, etc (2014, p. 70, grifo da autora).

Além do nariz, todos os acessórios, que aos poucos vão sendo incorporados ao corpo do palhaço, vão sendo [re]afirmados, como já dito anteriormente, principalmente no momento do encontro com o público. Este é um espaço valioso para o palhaço perceber o que funciona e o que é desnecessário na sua vida. Assim, aos poucos, com a maturidade, o palhaço vai expelindo e/ou aglutinando objetos ao seu corpo e a sensibilidade neste momento é imprescindível. Antes de colocar o nariz, é importante que o corpo do palhaço já tenha sido ativado, evitando o mito da possessão⁴². Ou seja, evita-se dizer que ao colocar o nariz, o palhaço venha à tona como uma entidade externa a ele próprio, e num passe de mágica, e em poucos instantes, o atuante está pronto para a atuação. Isso não procede porque “[...] o *clown* não inventa nem apresenta nenhum personagem ou imagem que não corresponda exatamente a ele mesmo” (ICLE, 2010, p. 70, grifo do autor). Em se tratando desta citação, ela possui um conceito que preferimos deixá-lo propositalmente para levantar uma reflexão, assim ao invés de utilizar o conceito “personagem” preferimos nesta pesquisa utilizar “ser”, pois acreditamos que:

⁴¹ Leia-se palhacesco.

⁴² [...] A possessão é definida como um estado no qual o indivíduo parece perder a própria identidade para se transformar em outra pessoa. A sua fisionomia se transforma e mostra uma extraordinária semelhança com o indivíduo do qual é a encarnação. Pronuncia palavras com uma voz alterada que corresponde à personalidade do novo indivíduo (EL-LENBERGER, 1970, p. 13 in JENSEN, 1993, p. 33 *apud* BRONDANI, 2015, p. 80).

[...] O *clown* não representa, *ele é* – o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, de uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods*), portanto “estúpidos”, do nosso próprio ser [...]” (BURNIER, 2009, p. 209, grifo do autor).

Dito isto, nesta pesquisa, estamos navegando na perspectiva de um palhaço que parte de impulsos internos, que estimulam e contribuem para reverberar na materialização de ações físicas. O palhaço, que cai no fluxo de uma racionalização estanque e da execução de movimentos estereotipados, terá possivelmente como resultado ações fadadas ao fracasso, que se revelarão em cena como um rio seco, sem possibilidade nenhuma de matar a sede de quem o assiste. Suas ações se tornarão vazias, conseqüentemente sua performance será frágil, sem força, sem vida e sem potência, como se nadasse e nunca saísse das margens de um rio. Ficando apenas às margens, o palhaço nunca terá o prazer e a oportunidade de conduzir o seu público a um mergulho profundo pelas águas do espetáculo, perdendo a oportunidade de proporcionar a eles uma experiência única de transformação através da arte.

No Teatro Laboratório de Grotowski, o recurso que é utilizado, para evitar que o ator não caia nesta zona pantanosa, de água parada e obscura, é a via negativa:

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabado, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. Nossa formação torna-se então uma *via negativa* – não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 2013, p. 13, grifo do autor).

Vestir uma máscara não quer dizer somente incorporar aleatoriamente um artefato ao rosto. Vestir uma máscara ocasiona, ao mesmo tempo, um desnudamento. E vestir a máscara do palhaço pressupõe a consciência de sua utilização, perceber a força e a capacidade reveladora que a sua utilização é capaz de proporcionar: “As máscaras não servem para mascarar” (FO, 2011, p. 31), pelo contrário, elas atuam muito mais no sentido de deixar-se levar por um estado de revelação, de entrega e de exposição do ridículo do humano. Só assim, com esta consciência,

que o palhaço vai aos poucos descobrindo a sua personalidade, um processo contínuo que pode durar a vida inteira de um artista.

2.2.1 A LIQUIDEZ⁴³ de uma máscara

A máscara do palhaço é como um líquido que escorre, que toma conta do espaço e se molda a qualquer superfície. Assim, ela não deve ser apenas posta, mas sim incorporada ao corpo do palhaço, se transformando em uma máscara líquida que banha de afetos, não apenas a face, mas todo o restante do corpo, inclusive a voz, a forma de pensar e de agir do palhaço.

Deve-se sublinhar que todo o trabalho de “metamorfose” do corpo traz consigo a voz, pois há um encaminhamento conjunto, de maneira uníssona. Da mesma forma que a percepção e a movimentação dos afetos internos (imagens, sensações e dinâmicas destas) transformam o externo (corpo), a voz também sofre alteração, sendo ela também um reflexo e resultado da ação comoção destes fatores (BRONDANI, 2014, p. 70).

O conceito de afeto que esta pesquisa traz é o que Spinoza (2017, p. 98) define como sendo “[...] as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Assim, quando o atuante veste a máscara-objeto e esta não causa nenhuma modificação, em sua unidade corpórea, e não contribui para que de alguma forma o seu corpo tenha uma dilatação para uma atuação extracotidiana, pode-se dizer que não houve uma unidade afetiva. Logo, a máscara líquida não fluiu, com isso o nariz do palhaço, neste caso, não passa de um simples artefato alegórico colocado no corpo do atuante. Assim,

[...] um afeto é resultado de uma afecção que modifica positiva ou negativamente a potência de agir. Podemos afirmar, portanto, que uma afecção que nada altera nossa potência, não tem uma dimensão afetiva. Se todo afeto é o resultado de uma afecção, nem toda afecção gera um afeto (LOBO, 2010, p. 56).

⁴³ Definição do dicionário online Houaiss: **1** qualidade ou condição de um corpo no estado líquido; fluidez. A saber, está disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#4>. Acesso em: 20 de junho de 2017.

Portanto, a máscara líquida se molda na face do palhaço e atua muito mais no sentido de prolongamento e de extensão de rios afetivos, do que uma função estritamente anatômica e estética. Ou seja, ela contribui para que sejam ramificadas ondas de afetos por todas as vias do corpo e que sejam ativados pontos que proporcionem a fruição de ações físicas vitais para a cena. Quando veste a máscara, o corpo e o rosto do palhaço dilatam sua musculatura e ela ganha sentidos extracotidianos. Assim, a cabeça não está dissociada do corpo, pelo contrário “as reações do rosto correspondem às reações de todo o corpo. Isso não dispensa, no entanto, o ator de executar exercícios faciais [...]” (GROTOWSKI, 2013, p. 107).

O corpo em atividades expressivas em artes se modifica, sua potência é alterada. Logo, a água que move o corpo cotidiano é diferente das águas que movem o corpo extracotidiano. O líquido que se forma neste corpo em arte, não é um líquido somente passivo, ele borbulha, se intensifica, se agita e se expande hidratando de vida todas as células do nosso corpo. Neste momento, os poros se abrem e deles brotam movimentos, gestos e ações físicas em fuga, ou seja, “[...] quando nossos afetos são causados em nós por nossa própria potência interna, atuamos de forma ativa e livre, isto é, somos movidos pelas ações” (LOBO, 2010, p. 58). É importante perceber que, quando aqui se faz referência à máscara líquida, não se está concentrando apenas na região da face do atuante, pelo contrário, acredita-se em uma água afetiva que escorre e toma conta de todo o corpo.

No momento da cena, é celebrado o fenômeno do encontro, uma relação afetiva é instaurada, pela qual as correntezas fluviais das águas do palhaço se deparam com as águas oceânicas do espectador, ou seja, cria-se uma “[...] relação entre o corpo e a alma e entre eles e o mundo nada mais é do que uma relação afetiva” (LOBO, 2010, p. 56). Assim, se instaura no ambiente, a partir do fenômeno do encontro uma imensa onda energética, que é gerada por consequência de um transbordamento de afetos entre o palhaço e o público. Se o palhaço de fato conseguir acessar e materializar este fenômeno em cena, a qualidade fluida do seu trabalho se instaurou no encontro.

[...] O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como nos processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como por exemplo os ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (em que o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão a sociedades secretas como a maçonaria, o *clown*, por também ter uma máscara (o nariz e a maquiagem), passa por

algo similar. Ser um *clown* significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso, que lhe imprime uma identidade e o faz sentir-se como membro de uma mesma *família* [...]. (BURNIER, 2009, p. 209-210, grifo do autor).

Quando se veste, com consciência, descobre-se uma nova forma de olhar através da máscara do palhaço. O uso desta máscara desperta um estado de curiosidade, como se através dela víssemos o mundo de uma nova forma. “[...] Um *clown*, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro *clown* sabe o que é [...]” (BURNIER, 2009, p. 210, grifo do autor). É sobre este novo olhar, e sobre algumas possibilidades metodológicas processuais de atuação através da máscara do palhaço, que iremos discorrer/navegar a seguir.

2.2.2 Workshop LABORATORIAL O Corpo Cômico

Durante a primeira fase investigativa desta pesquisa, sentimos a necessidade de que as águas já navegadas até aquele momento pudessem escorrer por outros rios/territórios desconhecidos, encontrando-se com outros rios/corpos na intenção de criar um intercâmbio que pudesse fortalecer e contribuir para a fruição de uma discussão e para a construção de uma escrita-reflexiva respaldada em um fazer artístico prático. Deste modo, proporcionamos a outros artistas, com ou sem experiência na arte da palhaçaria, encontros laboratoriais com alguns aspectos teórico-reflexivos, relativos ao universo do palhaço, que vinham se manifestando durante a pesquisa, e que nos impulsionavam a querer experimentá-los no corpo/rio do outro. Assim, resultante destes desejos de mergulhos intercambiais, surge o ‘*Workshop Laboratorial O Corpo Cômico*’, com a finalidade de experimentar, dialogar e descobrir novos olhares a partir das contribuições dos participantes.

Os exercícios aplicados nestas vivências são um desdobramento de um curso que já vinha sendo ministrado há alguns anos. O curso se chamava ‘*Generosidade no Riso*’ e tinha por finalidade proporcionar ao participante um jogo saudável e frutífero em torno da relação entre dois conceitos importantes para o mundo atual: a generosidade e o riso. Para tanto, propunha um mergulho no universo lúdico, na humanidade e na seriedade do palhaço, objetivando as descobertas das possibilidades do risível. Através de jogos e técnicas do universo palhacesco,

buscava-se despertar possibilidades de encontro com a liberdade e o reconhecimento do seu próprio 'ridículo'.

Nesses cursos de iniciação ao universo do palhaço, os participantes são convidados a transitar por alguns estágios de revelação até chegarem de fato na composição do seu palhaço pessoal. O curso é dividido em cinco estágios: 1. Despertar para o jogo; 2. Relações (plateia, companheiro de cena, objeto e espaço); 3. Investigação de material para repertório; 4. Improvisação e, por fim, 5. Estado de poesia. Só no quarto estágio, o da improvisação, que os participantes têm o contato direto com o corpo-máscara e com a máscara-objeto. Isto depois de terem despertado aspectos relativos à sua infância, através de jogos lúdicos no primeiro estágio, depois de terem ampliado seus sentidos para a relação com o meio, no segundo estágio, e de terem experimentado e investigado as possibilidades de criação, a partir de abordagens teóricas e práticas no terceiro estágio. Antes de se chegar ao quinto estágio, o estado de poesia, que se configura como um encontro com a plateia, os corpos dos participantes já começam a dar sinal de vida e, muitas vezes, sem perceber, já estão expondo o que há de mais valioso nesta fase de compartilhamento, o seu ridículo e sua generosidade. Constata-se que nesta fase, antes do participante chegar propriamente na relação com a máscara-objeto, o seu corpo-máscara já está dilatado, e a máscara-objeto vem em seguida para acentuar ainda mais o que no corpo do participante já se encontra vivo e pulsante.

Mergulhando ainda mais nas águas do corpo-máscara do palhaço, pode-se concluir que uma máscara agregada ao corpo do atuante, a princípio, atua como uma segunda pele. No caso do palhaço, ela é absorvida de imediato pelo corpo ativo e é transformada em uma única pele. O corpo do palhaço neste momento se dilata, cresce e se expande pelo espaço, mas esta sensação/emoção de dilatação acontece, de início, internamente no corpo do atuante sem o acréscimo de nenhum objeto externo, ou seja, através de estímulos que sejam originados de impulsos internos ou do ambiente a sua volta. Este fenômeno contribui para que as moléculas/águas internas do corpo do atuante se agitem e se expandam pelo espaço em estado cênico extracotidiano. Este é o corpo-máscara que se acredita. Apesar da máscara-objeto estar concentrada na face do palhaço, ela é muito mais uma referência de cachoeira, de uma água que flui e atravessa obstáculos, do que de um ponto fixo determinado. A máscara líquida pode lavar

e levar todo o corpo do atuante ao encontro de suas emoções⁴⁴, principalmente quando em contato com o outro, seja ele espectador ou companheiro de cena. Logo, pode-se perceber que no universo de atuação, por meio da máscara do palhaço, não estão relacionados apenas os aspectos materiais, mas também os psicofísicos.

Quando usamos a máscara passamos a descobrir certas qualidades de energia que serão usadas posteriormente no trabalho do clown. A máscara é apenas uma semente, um estado, uma sensação da qual se parte para fazer qualquer coisa. Porém, é preciso tomar cuidado para não se fixar demasiadamente estas qualidades, pois a máscara tem que ser um estado sempre vivo e mutável (PUCCETTI, 2000, p. 87).

A escolha em oferecer a máscara-objeto apenas no quarto estágio é proposital, para que o participante possa perceber que, mesmo antes da utilização do nariz, sua máscara corporal já está presentificada e que, com a utilização do nariz, seu corpo será potencializado de outra forma. Esta percepção e algumas outras foram adquiridas ao longo dos cursos ministrados e através dos encontros com a metodologia de ensino e de pensamento de outros mestres palhaços e palhaças⁴⁵. Era perceptível a diferença de quando o nariz era utilizado, nos primeiros dias de vivência, e quando era utilizado no quarto estágio. Quando se era liberado o uso, no início, ao colocar o nariz, muitas vezes o participante tinha o entendimento da obrigação de ser engraçado, de fazer o outro rir de qualquer forma. Isto o levava a forçar movimentos e expressões sem vida, sem fluidez, criando assim uma performance caricata. Quando percebi essa reação, passei a utilizar o nariz no penúltimo estágio a fim de que o participante tivesse o tempo necessário para perceber as relações corpóreas que um processo de descoberta e de iniciação ao palhaço é capaz de proporcionar, e de perceber que “o clown não tem que se preocupar em fazer nada, muito menos ser engraçado. Ele entra sem saber o que vai acontecer entre ele e o público e é neste encontro que o clown vai existir plenamente” (PUCCETTI, 2000, p. 84). Neste aspecto, para Grotowski:

⁴⁴ Para saber “[...] o termo emoção etimologicamente significa ‘colocar em movimento’” (LECOQ, 1997, p. 57 *apud* BRONDANI, 2014, p. 63).

⁴⁵ Victor Tomate Ávalos (ARG), Luís Carlos Vasconcelos (PB), Ricardo Puccetti (SP), Ângela de Castro (Inglaterra/Brasil), Ézio Magalhães (SP), Biribinha (AL), Lili Curcio (SP), Joice Aglae (BA), Hugo Possolo (SP), Loco Brusca (ES), Ieda Dantas (RJ), Roberta Casa Nova (RS) e João Carlos Artigos (RJ).

É preciso recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo nesse processo é a humildade ou uma predisposição espiritual: não *fazer* algo, mas *abster-se* de fazê-lo. Senão o excesso se torna imprudência ao invés de sacrifício. Isto significa que o ator deve atuar em um estado de transe. (2013, p. 29, grifo do autor).

O transe aqui retratado não se refere a perda total da consciência, pelo contrário o ator tem que estar pleno em cena, pois as ações cênicas sem controle não servem ao fazer artístico. Para Grotowski (2013, p. 29, grifo do autor), “o transe [...] é a capacidade de um ator se concentrar num modo teatral determinado e que pode ser alcançado com um mínimo de boa vontade”. Segundo Icle (2010, p. 68),

Acostumamos-nos a pensar no transe como uma atividade descontrolada e caótica, e chegaram a existir teorias que relacionam esses fenômenos a doenças mentais. No entanto, Eliade mostra como a preparação e a iniciação dos xamãs requerem rituais didáticos que instruem o aspirante em técnicas determinadas, e o transe, ele próprio, embora pareça desprovido de organização, é fruto, na verdade, de uma riqueza técnica exemplar, sem a qual não seria possível a realização dos rituais nos quais são praticadas essas técnicas de êxtase. A presença da palavra técnica, aliás, já indica extrema organização e controle no qual o transe se insere para poder lograr os objetivos sociais para os quais ele existe.⁴⁶

Assim, concluímos que, tanto Grotowski como Icle se referem a um estado alterado de consciência, ou seja, um modo muito particular do artista elevar a sua consciência para um mundo imaginário de forma controlada, um *habitat* em que o ator possa se permitir, sem a existência de nenhuma barreira, entregar-se por inteiro ao devaneio. Neste sentido,

A crença é um elemento precioso, tanto para o religioso, quanto para o ator/atriz. Ela é uma das maiores forças que o ser humano pode experimentar enquanto que a invenção/imaginação, é uma das maiores potências que o ser humano tem – a imaginação potencializa a realidade (BACHELARD, 1989 *apud* BRONDANI, 2015, p. 159).

Durante a vivência do ‘*Workshop Laboratorial O Corpo Cômico*’ são aplicados exercícios para sensibilizar a atuação, por meio da máscara objeto, mostrando ao participante que quem conduz as ações do palhaço é o nariz. É ele que aponta o caminho a ser percorrido, guiado por impulsos que são gerados internamente e manifestados através da sua lógica pessoal.

⁴⁶ Para aprofundar mais sobre a relação do Xamanismo com o trabalho de Ator, consultar Icle (2010, principalmente o capítulo 5, “O Ator como Xamã”, p. 67-81).

Para se chegar a esta sensibilização, é necessário que o participante esteja totalmente esvaziado de qualquer intenção pré-estabelecida. “[...] se esvaziar para deixar que algo conduza seu corpo [...] é indispensável para o trabalho com máscara. Se o ator atua demasiadamente, impede que a máscara expresse sua própria dinâmica” (PUCCETTI, 2000, p. 84).

Ainda segundo Ricardo Puccetti, sobre um dos exercícios realizados durante um intercâmbio realizado pelo Lume com a *clown* canadense Sue Morrison:

A intuição corpórea foi outro ponto essencial trabalhado, vivenciada no atuar com as máscaras, mesmo sem o uso do objeto máscara. Tendo a abertura de deixar a máscara decidir, o ator passa a atuar de maneira menos consciente, racional. Através da máscara o inconsciente pode fluir mais plenamente. Este conceito é também encontrado no Butoh onde a dança é feita pelo que os japoneses chamam de "fantasma". O "fantasma" é quem dança, não você. O corpo do bailarino é dançado, assim como a máscara dá forma e vida ao corpo do ator: é a máscara quem vai andar, vai escolher o figurino, vai agir e reagir, vai produzir o próprio som (2000, p. 91).

Assim, quando se refere à máscara líquida do palhaço, fala-se dessa capacidade do palhaço de deixar fluir, de nadar, escorrer e ser levado por um fluxo do inconsciente, que vai desembocar num rio de emoções. Por isso, aplicamos exercícios que ativam a sensibilidade do corpo do atuante, deixando-o ser conduzido por meio da máscara-objeto metamorfoseada em máscara líquida. Permitir que o corpo-máscara concomitantemente com a máscara líquida conduzam a ação, é liberar pensamentos pré-estabelecidos, o controle, é permitir que o inconsciente flua durante o exercício. Vejamos a seguir dois exemplos de exercícios que trabalham estas duas máscaras.

2.2.2.1 Movimentos a partir da MÁSCARA-OBJETO

Em posição relaxada, o participante direciona o nariz para um determinado ponto fixo, vai até ele, se aproximando o máximo que puder. Quando chega, faz um movimento de rotação apenas com a cabeça, deixando o corpo parado, fixa o olhar em um novo ponto e, em seguida, faz a rotação do corpo em direção ao ponto em que o nariz está apontando. Depois, sai em direção ao encontro deste segundo ponto de forma focada. Nada pode impedir o palhaço de chegar a sua meta. Mesmo que outro participante venha por ventura cruzar o seu caminho, ele tem que estrategicamente reduzir ou acelerar o passo para que a movimentação não cesse

durante a trajetória até o ponto fixo em questão. É importante permitir que seja estabelecida uma relação com cada ponto e suas diferenças, ou seja, deixar que o corpo reaja em diferentes ritmos e nuances de acordo com o que aquele local (luz, tempo, ambiente, objeto) possa lhe causar. O exercício pode variar, acrescentando a noção de níveis de altura: ponto alto, normal, médio e baixo. É importante destacar que, em alguns participantes, no estágio inicial de execução deste exercício, é natural que a sequência dos movimentos seja executada de forma técnica, mecânica, mas um dos grandes desafios do exercício é justamente este, atravessar a tecnicidade, a dificuldade de coordenação motora, para elevar os movimentos a um estado de liquidez, no qual a poesia esteja à frente da técnica em si.

2.2.2.2 Movimentos a partir do CORPO-MÁSCARA

Da mesma forma que o exercício anterior, o corpo tem que estar em posição relaxada, sendo que aqui o exercício é iniciado com a rotação primeiramente do corpo. Ele é quem direciona o caminho que irá ser percorrido, ainda de forma segmentada. Em seguida, o corpo aponta e escolhe um ponto fixo, a cabeça gira em rotação para que o nariz aponte o ponto que o corpo indica. Quando se fala que o corpo aponta e escolhe um caminho a seguir, é na mesma perspectiva que se referiu anteriormente sobre a atuação da máscara-objeto. Estamos nos referindo à materialização em corpo dos impulsos internos do ser atuante que, através da agitação das águas internas, age seguindo o desejo de se expressar. “[...] Em outras palavras, esse corpo que representa o mecanismo está integralmente movido pela concentração, estado que é e deve ser controlado por seu espírito [...]” (BOLOGNESI, 2003, p. 158). Corpo sem espírito é matéria morta e matéria morta não faz teatro. É interessante aplicar estes exercícios primeiramente sem a máscara-objeto, e depois acrescentá-la, a fim que o participante procure perceber corporalmente a diferença existente entre atuar sem e através da máscara líquida do palhaço.

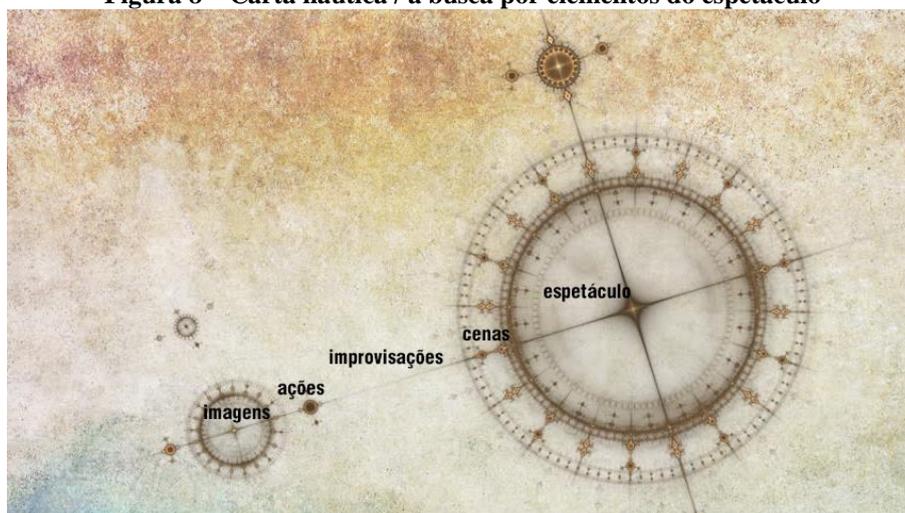
III JORNADA – A EMBARCAÇÃO DE UM CORPO-MENTE

*Escuta, senhor dos rios que se encontram,
as coisas estáveis cairão
mas o movimento perdurará sempre.
(BARBA, 2012, p. 137)*

Nesta jornada, faremos reflexões em formato de ensaio visto que a pesquisa de criação do novo espetáculo da Companhia dos Clownssicos ainda se encontra em processo. Existem, no entanto, algumas reflexões pelas quais devemos navegar antes que a embarcação investigativa aporte neste porto.

Uma vez de posse de um repertório de imagens poéticas, coletadas na primeira fase laboratorial da jornada, partiremos para a sua materialização, através de ações em improvisações que culminarão na construção das cenas que darão origem ao espetáculo ‘Devaneio’. Em primeiro lugar é importante perguntar: de que forma o ator-palhaço utilizará essas imagens como ponto de partida para estimular a criação de ações físicas durante as suas improvisações? Para contribuir com a formulação desta problemática, será preciso continuar a nossa viagem navegando pela lógica pessoal do palhaço, apontada na jornada anterior, e mergulhar nos devaneios da criança, pois acreditamos que destes devaneios brotarão estados de ludicidade e de jogo, aspectos fundamentais que auxiliarão a encontrar a fluidez criativa que desejamos para desaguar na práxis da construção das cenas do espetáculo.

Figura 8 – Carta náutica / a busca por elementos do espetáculo



3.1. Lógica FLUÍDA do PALHAÇO

Nesta investigação, parte-se do pressuposto que não é o ator-palhaço que escolhe as imagens emergidas durante os laboratórios, acredita-se que são elas próprias que, por meio de estímulos gerados durante os processos criativos, surgem durante a exploração do poço profundo das memórias e se revelam como imagens em fuga, escolhendo o ator-palhaço como canal para tal manifestação. Logo, procura-se estimular no tripulante a proliferação de fendas em que, através delas, escapem de maneira espontânea, potentes devaneios que sejam substanciais e cheios de vida. Isto

É o resultado da revolta pessoal, da nostalgia, da recusa, da vontade de encontrar a si mesmo e de perder-se. É a necessidade de cavar fundo até encontrar as cavernas subterrâneas, cobertas de pedras e de centenas de metros de terra compacta (BARBA, 2012, p. 57).

Este pensamento rompe em nosso processo com a ideia de uma busca pré-estabelecida por uma imagem ideal e perfeita, e abre caminhos para se lançar e se permitir ser levado e atravessado por essas escavações empíricas que nos convidam a conhecer o subterrâneo do nosso próprio ser. Para esta pesquisa, a idealização de uma imagem não passa de uma mera busca por uma estética perfeita e por uma mera forma, o que naturalmente pode se revelar em águas pantanosas e repletas de imagens vazias e sem nenhuma dinâmica.

As ações serão estimuladas e guiadas pela coletânea dessas imagens através de uma lógica extracotidiana, a do palhaço. Portanto, a lógica e as ações em laboratórios devem ser constituídas por outra esfera que não a do dia a dia. É necessária a criação de outra natureza, uma natureza que extrapole, que transcenda, que atravesse a vida comum do humano. É o corpo-mente se metamorfoseando em uma embarcação que acumula uma grande quantidade de água/energia interna, que não suportando mais a pressão e o peso, transbordam para o meio sem nenhuma premeditação e naufragam. A lógica do palhaço se efetiva quando se pensa/age com o corpo, quando se pensa/age no tempo presente, ou seja, enquanto estamos na vida cotidiana pensando no que fazer, o palhaço na vida extracotidiana já faz. Portanto, os seus pensamentos e as suas emoções são dispostas em ações físicas que contribuem para que sejam criadas

constantemente relações entre ele, a cena e o público. De acordo com Luís Otávio Burnier (2009, p. 217, grifo do autor),

O clown é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O clown, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do clown é físico-corpórea: ele pensa com o corpo.

Assim, entendemos que a lógica pessoal do palhaço se dá seguindo o compasso do seu próprio tempo e ritmo, a sua dança pessoal. Ou seja, ele compreende suas ações ao passo em que as está desenvolvendo, de forma peculiar, em sua existência. Trabalhar com a linguagem da palhaçaria é perceber que na prática não se tem espaços para pensamentos triviais, pelo contrário, seus pensamentos são subversivos e produzem outro fluxo de entendimento, diferente dos que estamos acostumados a vivenciar no dia a dia com a lógica cotidiana. Lógica esta caracterizada, na maioria das vezes, como uma forma de pensar que segue padrões sociais vigentes e nos coloca como reféns muitas vezes de regras e padrões impostos. E é neste momento, nesta diferenciação no modo de pensar, nestes desencontros de lógicas, que o espectador percebe o modo de pensar/agir do palhaço, que extravasa todas as suas ações ridículas e absurdas em cena, e a compara com a sua lógica de pensar, ocasionando neste instante o riso. Neste sentido, “[...] para que uma coisa seja cômica, é preciso entre o efeito e a causa haja uma desarmonia” (BERGSON, 2004, p. 101 *apud* XIMENES, 2010, p. 52). De acordo com Gilberto Icle (2010, p. XXII),

[...] o que diferencia um sujeito qualquer de um ator, pois ambos passam por estados ridículos no cotidiano, é que o ator é capaz de elevar este estado a um patamar extracotidiano, tomando para si esse estado ridículo, generalizando-o em outras ações e reproduzindo-o, para reapresentá-lo em outro momento, conseguindo um efeito semelhante ao de quando o estado foi criado. Portanto, o estado precisa se tornar transformação, e a condição dessa transformação é a sua apropriação.

Em se tratando de ações, podemos apontar uma diferenciação entre esses dois patamares da vida: na “vida cotidiana” normalmente as ações são empregadas de forma que seja gerado o mínimo de esforço possível para se chegar a um maior resultado. Já na “vida extracotidiana”, o

artista cênico se engaja na geração de um maior esforço possível para o desenvolvimento de um mínimo de resultado que seja. Segundo Gilberto Icle:

A ideia de *extracotidiano* foi amplamente discutida por Barba, entre outros. Assinala a diferença entre uma dimensão cotidiana, na qual todos nós vivemos, e a dimensão extracotidiana, que caracteriza a reconstrução artificial da vida pelas artes do espetáculo” [...] (2010, p. XVII, grifo do autor).

Por exemplo, quando um simples olhar do palhaço é direcionado para cada componente de uma massa formada por vários espectadores, ele precisa acionar um grande estado de presença corporal, o que Barba chama de corpo-em-vida. Para que possa prender a atenção dos demais espectadores, enquanto pesca o olhar individual de apenas um deles, o palhaço precisa desenvolver uma presença cênica potente para que seu corpo em estado de alerta capture todos os componentes da massa de maneira homogênea. Para que isto aconteça, todo o seu corpo deve estar voltado para a geração de uma energia corpórea capaz de prender a atenção-universal, enquanto se procura uma atenção-individual, enamorar o público, seduzi-lo como Barba aborda em sua obra *A Canoa de Papel* (2012).

Este exemplo reflete o máximo de esforço que o ator-palhaço precisa desenvolver para executar o que aparenta ser um simples gesto de olhar do cotidiano, mas que na realidade pertence a uma vida extracotidiana. Isto porque guarda em sua execução uma grande complexidade de ações necessárias para se chegar a um melhor resultado, que só é obtido através de muita prática do jogo de relações entre ele e o público. Só assim o palhaço vai amadurecendo e conquistando o domínio da técnica. Lembrando que a técnica não é sinônimo de rigidez. Pelo contrário, através dela, deve escorrer um sangue de renovação todas as vezes em que o ator-palhaço se relacionar com outro. Deste modo a técnica deve estar diluída nas ações e não deve estar em primeira instância.

Portanto, mesmo na imobilidade, o público precisa perceber que o palhaço é interessante e que merece ser visto. Para isto as suas águas internas – da embarcação do corpo-mente - devem estar em estado de ebulição permanente, para que a energia não cesse e o seu estado de presença não se esgote. Para Icle (2010), estes estados são microações que agem no corpo do palhaço em cena e modificam as suas energias vitais. Mesmo invisível aos olhos do espectador,

este percebe que a sua frente existe um corpo que difere de um corpo da vida cotidiana. De acordo com Barba, este corpo, em estado cênico, é um corpo dilatado:

Muitas vezes chamamos essa força do ator de “presença”. Mas ela não é algo que *existe* e que está ali na nossa frente. É mutação contínua, um crescimento que se dá diante dos nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo das energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi dilatado. As tensões ocultas que regem nosso modo de estar fisicamente presente no cotidiano afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas (2012, p. 52, grifo do autor).

Como podemos perceber, de acordo com o que foi exposto, um corpo dilatado pede uma mente dilatada e assim vice-versa. É muito difícil pensarmos mente e corpo separadamente, eu diria impossível. “[...] Poderiam dizer que é uma “mente em excesso”; assim como o corpo dilatado é um corpo diferente devido a um excesso de energia” (BARBA, 2012, p. 64). A mente dilatada presencia ações em fuga, que para Barba (2012) são imprevisíveis e que levam o atuante a se surpreender com ações ou microações que não foram pré-ensaiadas, ou pré-determinadas, que nasceram no calor do momento, cheias de vida.

São estes aspectos que tornam as imagens materializadas vivas e pulsantes. Portanto, “a mente dilatada corresponde ao corpo dilatado porque ambos são aspectos de uma presença indivisa e indivisível: presença física e mental. O corpo dilatado e a mente dilatada são as duas faces de um mesmo processo, que tem a ver com o corpo/mente-em-vida do ator” (BARBA, 2012, p. 65). Neste sentido, não existe uma dicotomia entre corpo e mente no trabalho do ator-palhaço, pelo contrário, estes são matérias-primas de uma mesma embarcação que navega por uma mesma rota em direção a construção de uma atuação cênica viva. De acordo com Gilberto Icle (2010), o sujeito na vida cotidiana pode estar pensando em algo e realizando uma ação diferente da que pensa. Mas isto não pode acontecer cenicamente com o palhaço, pois todos os elementos constituintes de uma ação devem estar voltados para a sua realização, em toda a sua totalidade e complexidade.

Assim sendo, o treinamento psicofísico do ator-palhaço é um fator importantíssimo para a sua atuação. A investigação psicofísica nos leva a um autoconhecimento, a uma autorrevelação, o que vem a contribuir para que possamos compreender melhor a maneira como pensa/age o nosso palhaço. Qual seria a sua dança pessoal? Como ele (re)vive os imprevistos ocasionados durante o seu ato cênico em meio às turbulências de suas ações, nas relações com

o outro e o meio? É fundamental mergulharmos nesta descoberta, para que no momento da improvisação com as imagens, tenhamos a propriedade de materializá-las de maneira sincera e honesta, seguindo os nossos impulsos mais intensos e verdadeiros. Assim, o ator-palhaço precisa perceber e compreender a sua embarcação – corpo-mente – para em seguida se lançar nos rios/caminhos da descoberta da sua consciência extracotidiana.

Parece, assim, que a tradição instaurada por Copeau pensa e age sobre a consciência de modo particular, espera que pela eliminação dos obstáculos cotidianos⁴⁷ possa emergir uma consciência extracotidiana. Algo mais perto do inconsciente que seja capaz de sustentar a atuação sem “parasitas” cotidianos (ICLE, 2010, p. 11).

No jogo com as imagens, durante as improvisações, é fundamental que a mente esteja liberta de qualquer busca racional. Essa busca deve ser transmutada por um pensamento livre e aberto a devanear. Após as improvisações, uma das metodologias que estamos adotando em nosso processo criativo é a tomada de consciência.

Piaget rechaça a ideia do senso comum de que a tomada de consciência seria uma iluminação, um desvelamento de algo que já estava dado no sujeito e que viria lançar luz sobre algo que estava obscuro. Piaget alerta sobre a exigência de reconstruções para essa passagem do inconsciente até estados mais consciente (ICLE, 2010, p. 38).

No contexto desta pesquisa, a tomada de consciência está se dando ao passo que o palhaço recebe um estímulo para improvisar, a partir de imagens emergidas da sua terra ancestral, de suas águas memórias, durante os laboratórios. Em seguida, após a finalização das improvisações, o ator-palhaço passa a refletir sobre o conjunto de ações desenvolvidas e sobre a forma como elas foram executadas, para depois registrar em seu diário de bordo todas as riquezas de detalhes possíveis que conseguir captar.

Em um estágio seguinte, o ator-palhaço deverá selecionar as ações que mais apresentaram potencialidades cênicas e as que mais guardam em si alguma peculiaridade que dialoga com universo da obra que se quer transpor para o palco. Lembrando que corpo e mente são constituintes de uma única embarcação e atuam concomitantemente no campo da

⁴⁷ Aspectos da *Via Negativa*, termo difundido por Copeau, e muito utilizado por Grotowski em suas pesquisas no seu Teatro Laboratório.

experiência, portanto apenas “[...] descrevê-la não garante sua compreensão, pois compreender é coordenar a ação nos domínios da ação física e no domínio do pensamento [...]” (ICLE, 2010, p. 41). Deste modo, o ator-palhaço deverá levantar as seguintes perguntas: “o que fiz?”, “como fiz?” e “por que fiz?”, para que em seguida possa investigar a *práxis* da recriação das ações com o mesmo frescor da primeira vez que foram geradas.

Para tanto, será preciso resgatar todos os elementos que deram potência e vida às ações anteriores, procurando refletir principalmente os aspectos de tempo, ritmo e intenções. Este é um dos grandes desafios desta pesquisa: apreender, compreender e recriar-viver conscientemente os aspectos mais relevantes das ações em outro momento de forma fiel e honesta. É importantíssimo que o ator-palhaço trabalhe a sensibilidade e a sua consciência. Ele precisa saber o que está fazendo, para que possa preservar no ato cênico, o fluxo natural e orgânico de suas ações. Neste sentido, “[...] Stanislavski, preocupado com a vida criadora do ator, usa a improvisação para ter um acesso consciente ao mundo inconsciente do ator, com o objetivo de lhe conferir organicidade” (ICLE, 2010, p. 6).

O tripulante Daniel apresentou, durante alguns dos laboratórios iniciais, alguns entraves no momento que era proposto revirar o baú de suas águas-memórias da infância. A princípio, isto nos pareceu como um impasse a ser vencido, uma vez que a primeira etapa desta pesquisa visava visitar as suas águas-memórias do período da infância, para estimular o surgimento de imagens que colaborassem para esta terceira jornada que se deteria na construção de proposições das cenas do espetáculo.

Em alguns laboratórios, em que realizamos experimentações cênicas, seguidas do processo da tomada de consciência, o tripulante Daniel era tomado por fortes emoções de forma desordenada. Mas, trabalhávamos para que na repetição destas ações, suas emoções fossem controladas tecnicamente a fim de serem transpostas para quem o assistisse em cena. Isto ocorre porque em alguns momentos o mergulho nas águas profundas de nossas memórias pode revelar traumas ocorridos no passado. Mesmo com todos esses “percalços”, procuramos não fugir da missão de aprofundar esses mergulhos. Assim, continuamos cada vez mais em direção ao fundo, na intenção de dissolver as barreiras que impediam o tripulante de continuar a acessar essas e outras imagens, que se revelavam importantes para a trajetória da pesquisa, para o seu autoconhecimento e crescimento enquanto indivíduo. Deste modo, recorrendo ao conceito da

via negativa, difundido por Grotowski, eliminávamos ações desnecessárias e supérfluas que emergiam junto com as imagens traumáticas. Destilando-as, nós podíamos chegar a seu cerne e as transformar em imagens poéticas que guardavam em si possibilidades para a construção cênica.

No processo de diálogo, após uma das improvisações, o tripulante Daniel afirmou que lembrar de sua infância não lhe trazia boas lembranças e foi perceptível uma certa amargura em sua fala. Quando pequeno, ainda na escola, se sentia aprisionado por ser obrigado a fazer a tarefa escolar em um tempo preestabelecido. Sentia-se bloqueado por não conseguir desenvolver as atividades no mesmo andamento que as outras crianças. Narrou que as crianças iam para o recreio e que ficava dentro da sala tentando terminar a tarefa. Não se contendo com a curiosidade, se direcionava aos cobogós⁴⁸ da sala para observar a diversão dos demais que brincavam no pátio.

Aos poucos, fomos tomando consciência de que as dificuldades geradas pelos traumas fazem parte do humano e de sua complexidade enquanto ser vivente. Enquanto capitão-encenador eu não tinha o direito de ultrapassar essas barreiras e invadir o território das memórias do tripulante de forma abusiva e nem, muito menos, pensar na hipótese de substituí-lo por outro palhaço-pesquisador. O que cabia, naquele momento, era dar-lhe novos estímulos para que ele se expressasse da forma mais espontânea possível e que descobríssemos juntos os rios/caminhos necessários para que as águas continuassem a seguir seu fluxo constante. Neste sentido Bertolt Brecht acreditava que um bom diretor,

Não deseja “realizar uma ideia”. Sua tarefa é suscitar e organizar o rendimento dos atores [...]. Deve desencadear crises e não deixar-se inibir pelo medo de confessar que ainda não tem a sugestão correta, bela e pronta. A confiança dos colaboradores deve basear-se na capacidade do diretor em descobrir o que não é uma solução. Ele deve levantar dúvidas, problemas, propor uma quantidade de possíveis pontos de vista, de confrontos, de lembranças, de experiências [...] (BRECHT, 1975, p. 217-218 *apud* BARBA, 2012, p. 160).

⁴⁸ “Tijolo perfurado ou elemento vazado, feito de cimento utilizado na construção de paredes ou fachadas perfuradas, com a função de quebra-sol ou para separar o interior do exterior, sem prejuízo da luz natural e da ventilação”. Conceito retirado do Dicionário eletrônico Houaiss. Disponível em: <<https://goo.gl/xa6kRN>>. Acesso em: 13 de julho de 2017.

Como essas barreiras iam e vinham com bastante intensidade, me inspirei neste relato e transformei as imagens em poéticas em meu diário de bordo. Assim, tracei um paralelo desse bloqueio da infância com a Odisseia de Ulisses:

Talvez os grandes “monstros”, os ciclopes da vida, sejam os desafios da jornada de um herói. Assim como nas aventuras de Ulisses precisamos sempre regressar para a nossa casa interior, mas sempre com o cuidado de não deixar de olhar através de um cobogó o quintal do outro, ou seja, ao mesmo tempo que um olho observa o que tem lá fora o outro se encarrega em apreender o que se tem dentro, só assim podemos nos libertar de qualquer sensação de aprisionamento. Pode-se dar evasão as nossas percepções do mundo a nossa volta, o que ajuda a problematizar ainda mais a nossa arte criativa. Neste sentido, me inspiro nos ciclopes e nos cobogós da vida humana, para criar um monstro de um olho só que surge para dinamizar esta aventura em busca da ilha perdida (Diário de bordo, maio de 2017).

Como percebemos, a partir de um relato de uma improvisação, de uma re-criação, podemos refletir e dar vida a uma possível proposição de cena para um espetáculo. Assim, surge o primeiro personagem desta nossa jornada o ‘Ciclope-cobogó’.

Seguindo o fluxo, apresentemos um novo memorial descritivo da geração de uma imagem, que já foi experimentada como proposição cênica:

[...] com um tecido azul e três barquinhos de papel, os devaneios tomaram conta do espaço, surge uma intensa batalha naval, para intensificar ainda mais esta batalha. Sugerir a inserção de um regador cheio de água, foi aí que tudo se tornou turbulência, uma grande tempestade tomou conta do espaço. Foi muito bonito ver o tripulante Daniel Nóbrega se divertindo ao passo que criava novas histórias com os objetos. O mais surpreendente, e o que ficou mais forte em nossa mente, e que já foi pensada como cena final para o espetáculo: foi quando o tripulante terminou a improvisação pegou o regador, se enrolou com um tecido azul que antes era o mar e disse: **“Mãe! Terminei o banho!”** e saiu. É este estado de devaneio que estamos buscando para guiar a nossa jornada (Diário de bordo, abril de 2017, grifo nosso).

3.2 Pensamentos e ações FLUÍDAS da CRIANÇA

Ao longo da pesquisa nós estamos nos debruçando sobre o universo da criança. Da primeira jornada à última ela vem nos guiando através da sua linguagem lúdica por entre os rios/caminhos desta investigação reflexiva. Assim, início esta abordagem relatando uma das nossas experiências em laboratório que cruzarei com alguns apontamentos pertinentes à nossa abordagem. Lembramos que a criança que trabalhamos no palhaço é uma criança vivida, que

dialoga com a criança que fomos outrora. E, através deste diálogo, encontramos os pontos de interseção que contribuem para que o palhaço, em estado de criação, se lance nos laboratórios sempre com a energia, confiança, criatividade e a vitalidade de uma criança.

Sempre que inicio qualquer trabalho com a palhaçaria, o ponto de partida é o jogo. Partimos do pressuposto de que o tripulante precisa adquirir o estado de ingenuidade, de vulnerabilidade e curiosidade, propícios ao universo infantil. Nas primeiras fases de vida da criança, tudo se torna novidade, as cores e as formas se revelam como estados de poesia e de encantamento. É através destes estados que o jogo se estabelece e vem proporcionar um momento lúdico, de diversão e prazer, o que contribui para que o corpo do tripulante esteja entregue à experiência sem nenhum [pré]conceito estabelecido. Para exemplificar melhor de que forma estamos acessando o estado da infância dos palhaços-pesquisadores descrevo uma das experiências ocorridas em um dos nossos laboratórios.

3.2.1 MEMÓRIAS em laboratório

No dia 25 de julho de 2016, às 22:30, nas dependências da Universidade Federal da Paraíba, se reuniram os três palhaços-pesquisadores e o encenador-pesquisador o qual conduziu o trabalho. O encontro foi iniciado com a leitura de um texto-reflexivo sobre as possibilidades de se 'despertar para o jogo'. Durante a leitura, foram surgindo algumas intervenções, exemplificações, o que incitou novas reflexões sobre a temática, tornando a discussão mais dinâmica. Ao finalizar o texto, pedi para que cada palhaço-pesquisador relatasse alguns pontos sobre a sua infância, e que tentasse acessar a sua memória mais antiga.

O retorno ao passado, através das recordações da infância, constituiu um fator importante para a pesquisa e pudemos perceber quais as estratégias que melhor poderíamos usar para acessar essas sensações no corpo-mente. Dando prosseguimento à exploração das memórias emotivas pessoais dos palhaços-pesquisadores, o jogo seguinte proposto era o de elaborar uma lista com o máximo de brincadeiras que conseguissem lembrar. Em seguida, deveriam listar apenas três, as que mais se identificavam na infância, para em seguida escolher apenas uma como sendo a preferida. Deste momento em diante iremos referir aos três palhaços-pesquisadores através das letras D, I e L.

‘L’ e ‘D’ não hesitaram muito na escolha das brincadeiras, já ‘I’ teve uma certa dificuldade na seleção. Depois de chegarmos às três brincadeiras no total, sendo uma de cada palhaço-pesquisador, pedi para que cada um ensinasse as brincadeiras selecionadas para os demais. Foram três experiências distintas que abriram caminhos para diversas discussões, durante o laboratório, as quais estão sendo incorporadas a esta pesquisa.

A primeira a propor a brincadeira foi ‘I’, se tratava de um concurso de dança. Já no início da brincadeira, no momento da explanação das regras, ‘I’ já buscava interpretar uma criança, seja no seu jeito de falar, como no seu gestual. A brincadeira consistia em cada um dos integrantes dançar uma música individualmente, diante de um jurado que escolhesse o melhor dançarino. Neste momento, optei em sair da brincadeira para ser o juiz, por dois motivos: primeiro por não me sentir convidado a brincar por conta da forma que ‘I’ conduzia artificialmente o jogo, tentando a todo o momento, através de gestos e ações, recuperar a criança que foi um dia, o que resultou em um poço de estereótipos de uma criança sem vida. Por outro lado, gostaria de me distanciar da experiência para observar todos os detalhes de como os três dançavam. O primeiro candidato foi ‘I’, o que propôs a brincadeira. ‘I’ dançou perfeitamente a coreografia, mas ainda tentando interpretar a sua criança de 3 anos. Depois foi a vez de ‘D’ que se preocupava em reproduzir a coreografia mais fiel possível, mesmo com um jeito meio desajeitado. E seguida foi a vez de ‘L’. Este foi o que mais transpareceu naturalidade na hora da execução do jogo, com seu jeito desengonçado, demonstrou que não havia entendido, ou de fato não conhecia a coreografia. Mas dançou com uma convicção imbatível de que estava dançando a coreografia da melhor forma possível, sem pensar que se tratava de uma competição. No final das danças dos três candidatos, tive que optar por um vencedor. A minha dúvida pairou entre ‘D’ e ‘L’, mas por fim acabei optando por ‘L’, por achar que se aproximou mais do espírito de uma criança, conseqüentemente de um palhaço, não apenas pelo seu jeito desengonçado de dançar, mas pela forma que se divertia e sentia prazer em realizar o exercício, longe de qualquer pensamento de querer ser engraçado e ridículo diante dos demais.

A segunda experiência foi a brincadeira popular de esconde-esconde escolhida por ‘L’. A escolha de quem iria contar para os demais se esconderem foi através da brincadeira do zerinho ou um americano. Brincadeira popular onde cada participante tem que pôr ao mesmo

tempo uma quantidade de dedos da mão na roda. Somando a quantidade de dedos expostos, um candidato inicia contando, a partir de si, e o escolhido para contar é aquele em que o número final da contagem parar. Com isso, 'D' foi o escolhido. Iniciando a contagem, todos tinham que procurar um lugar para se esconder, desta vez me senti convidado em partilhar a brincadeira com os demais. Nos separamos e cada um foi para um lado. Avistei um corredor, e alguns sacos pretos que aparentemente estavam cheios de alguma coisa. Caminhei até eles, na intenção de me esconder por trás, mas para a minha decepção, eram sacos pesados e estavam todos cheios de areia. Tentei, em uma atitude desesperada, esconder-me atrás deles, o que não ajudou muito, pois a maior parte do meu corpo ficava a vista. Não houve saída: ao finalizar a contagem, 'D' foi direto em minha direção e, emitindo um grito de alegria, me encontrou e fui vencido. Mas o que ficou mais forte foi a diversão ocasionada pela minha estupidez e desespero. 'D' foi em busca dos demais que logo apareceram correndo e alcançando a 'mancha'⁴⁹ antes que 'D' os pegasse. Estava nítido como todos conseguiram se divertir e sentir prazer com o jogo. Este aspecto é essencial no trabalho com o palhaço.

A terceira experiência a qual também me senti convidado a participar foi bem mais desafiadora e não menos divertida do que a brincadeira de esconde-esconde. A proposta agora era dar uma cambalhota do ar. A brincadeira foi escolhida por 'D' e não consistia em dar uma simples cambalhota, uma vez que tinha toda uma complexidade na sua execução. Funcionava da seguinte forma: a pessoa que iria dar a cambalhota teria que abrir as pernas, abaixar o tronco para frente e colocar os dois braços por entre as pernas direcionando-os para trás. Ficava um participante por trás, segurando os dois braços, e puxava no sentido para cima. Esse movimento fazia com que o outro, que estava agachado, executasse uma rotação em 360°. Todos passaram pela mesma experiência, no final o riso era extravasado de forma fluida e natural. Hesitei em alguns momentos em participar do jogo. Mesmo querendo muito experimentar a brincadeira, tinha certo receio de me machucar, mas mesmo assim, aceitei o desafio. Quem pegou os meus braços foram o 'L' e 'D' um em cada, assim me lancei no jogo, e fui, em um giro que durou pouco tempo, vi toda a minha infância passar pela frente. Desta

⁴⁹ Local onde o caçador executa a contagem antes de ir à caça, e ao mesmo tempo é o lugar pré-estabelecido onde se deve bater para ser salvo do caçador.

experiência poderemos refletir que na relação com o outro e com o jogo, o palhaço para se lançar, se arriscar, deve existir cumplicidade entre seus pares.

Ao final dos jogos, fizemos uma roda para compartilhar as experiências vivenciadas e as impressões que tivemos dos jogos. Surgiram alguns apontamentos pertinentes que serviram de material para a pesquisa. Trazendo a relação da experiência vivenciada em laboratório e traçando uma relação com o trabalho do palhaço, levanto algumas questões que ficaram latentes para a nossa reflexão. Como vimos anteriormente, acessar as memórias da infância pode trazer tanto recordações felizes como também tristes. Mas, na experiência com os palhaços-pesquisadores da Companhia dos Clownssicos, em sua maioria foram boas lembranças, momentos felizes. Podemos perceber o quanto o jogo flui quando estamos disponíveis para jogar consigo e com o outro. Quando o prazer se estabelece no ambiente de jogo, tudo se transforma em faz-de-conta. Tivemos a conclusão de que é este o estado que o palhaço-pesquisador precisa alcançar em nosso trabalho. O prazer em estar jogando em laboratório e em cena, diante do público, com os objetos e seu(s) companheiro(s).

A respeito da hesitação, vivemos em um mundo onde tudo acontece de forma muito rápida, na maioria das vezes tudo nos leva para uma automatização do corpo. Quando crescemos esquecemos de brincar. A imaginação muitas vezes que nasce na criança morre na fase adulta. As cores do mundo infantil não são as mesmas que enxergamos no mundo dos adultos. Enquanto criança nós temos outra percepção, outra vivência. Por isso, acabamos hesitando em nos lançarmos em algumas experiências. Para alargarmos mais esta reflexão, trazemos uma descrição que Thomas Richards fez sobre um dos exercícios realizado por um dos maiores atores de Grotowski:

[...] E com a confiança de um gato ele deu um salto com a cabeça pra baixo, ficou equilibrando em cima de um ombro, e depois deu outro salto pra cima, ficando novamente de pé. Ficávamos todos impressionados com sua agilidade e, principalmente, com sua falta de hesitação. Se ele tivesse pedido a qualquer um de nós para fazer a mesma coisa, teriam se passado pelo menos cinco segundos de hesitação, porque o candidato teria que pensar em como fazer aquilo. Mas **em Cieślak não havia hesitação, seu corpo pensava durante o próprio processo do fazer** (2014, p. 15-16, grifo nosso).

Assim como uma criança, *Cieślak* não pensou duas vezes, se lançou na brincadeira. Este é um dos aspectos importantíssimos para o trabalho com o palhaço. *Eu não consegui encontrar este espírito de criança durante a experiência com o jogo da acrobacia, a todo o momento busquei racionalizar a execução, a técnica, não só com a preocupação de que o movimento fosse bem executado, mas porque meu corpo-memória dava sinais de uma experiência traumatizante: quando eu estava recebendo os primeiros ensinamentos de um salto mortal em um circo, com ajuda de colegas circenses, em umas das tentativas, ao invés de me segurarem como estavam fazendo anteriormente, sem aviso prévio, soltaram meus braços, e em uma súbita insegurança caí de mau jeito em cima do ombro, o que resultou em uma luxação.*

Quando se fala que o corpo é memória, é a isto que se refere. Ou seja, tudo o que vivenciamos durante as nossas vidas, todas as nossas experiências estão corporificadas. Estes traumas precisam ser vencidos para que sejam quebradas as limitações que nos impeçam de saborear certas experiências em jogos.

Durante as reflexões, foram apontados os estereótipos que ‘I’ usou em suas ações quando realizava o jogo, procurando interpretar uma criança e não vivenciar uma. Neste sentido, Thomas Richards descreve outro exercício executado por *Cieślak*:

[...] transformou-se diante dos nossos olhos em uma criança que chora [...] Ele encontrou a *exata fisicalidade* da criança, seu processo físico vivo, que deu suporte ao seu grito infantil. Ele não foi buscar o estado emocional da criança, mas com seu corpo ele se lembrou das ações físicas de uma criança (2014, p. 14, grifo do autor).

Podemos perceber que ‘I’, buscou estereótipos para acessar o estado de uma criança, o que não era o intuito do exercício e nem muito menos do palhaço. O exercício consistia apenas em jogar com uma brincadeira da sua infância, com a qual eles mais se identificavam. E a citação anterior exemplifica o percurso utilizado por *Cieślak* para se chegar à energia da criança interior, sem cair em estereótipos banais. Isto muitas vezes ocorre porque se procura pensar como uma criança. Temos que perceber que a criança, no trabalho com o palhaço, é uma criança crescida e que tem todo um histórico corpóreo de emoções já vividas. Sobre este contexto, Eugênio Barba (2012, p. 125) afirma que:

Quando um adulto tenta reproduzir o modo de desenhar de uma criança, geralmente limita-se a desenhar mal, tenta renunciar à lógica do seu modo de ver, a empobrece, abandona a mão ao acaso, evita a precisão, imita as maneiras do desenho infantil, ou seja, infantiliza-se.

Em outra experiência vivenciada por Thomas Richards, durante seu trabalho com Grotowski, ele ilustra bem tudo o que vivenciamos nos jogos deste laboratório:

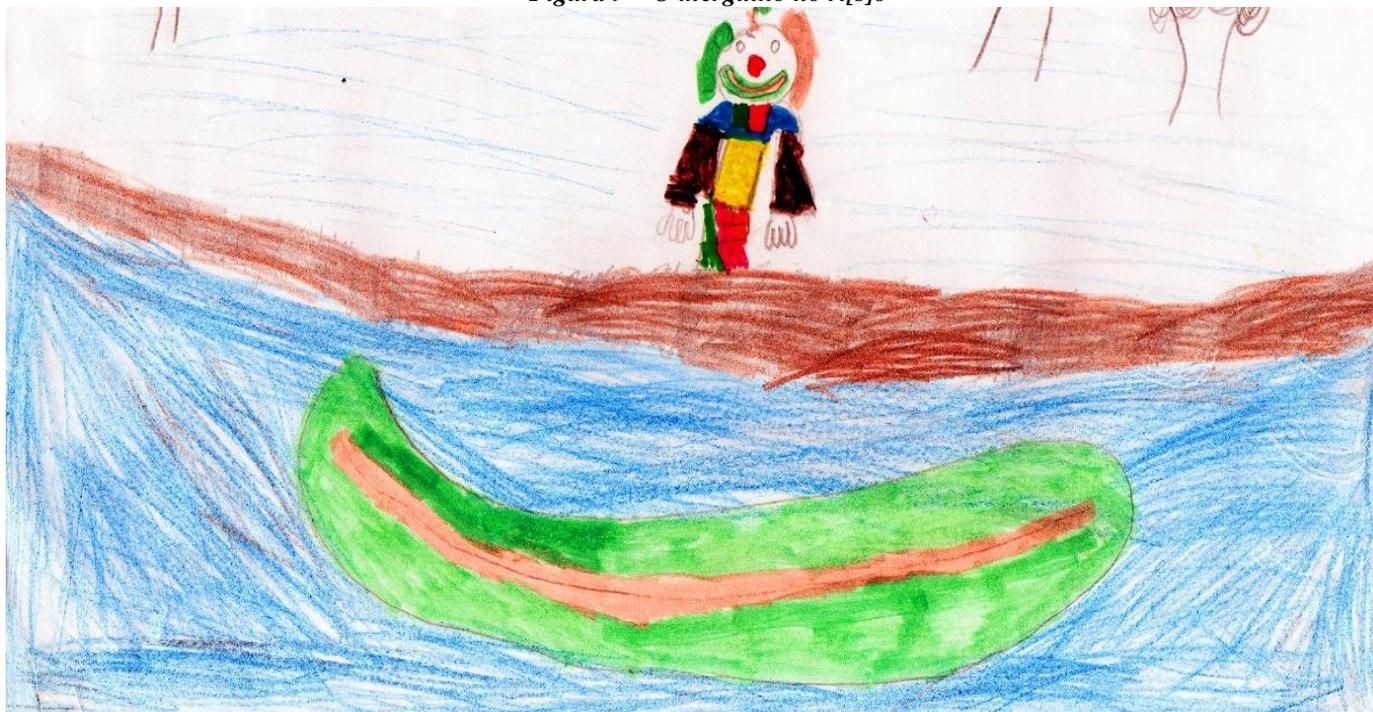
Nessa caminhada Grotowski tinha visto as sementes de algo que eu ainda não podia perceber. Ele disse que eram as sementes da “organicidade”. Ainda que eu não soubesse exatamente o que isso queria dizer, entendi que significava algo não forçado, algo natural, assim como são naturais os movimentos dos gatos. Se eu observo um gato, noto que todos os seus movimentos estão no devido lugar, seu corpo pensa sozinho. O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo. A organicidade também pode estar no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo seu próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma. Essa interferência quase sempre provoca um modo de se mover que é quebrado e *staccato*. No entanto, se você observa um gato, pode ver que todos os seus movimentos são fluidos e conectados, mesmo os mais rápidos. Para que o homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo [...] (2014, p. 73-74, grifo do autor).

Assim, neste relato empírico, fica claro que para o ator-palhaço se deixar ser levado por um estado de criança, em um processo de criação artística, não é preciso interpretá-la, mas sim se deixar conduzir pelo fluxo dos aspectos mais importantes que foram aqui apresentados e ilustrados com as experiências em laboratórios dos palhaços-pesquisatores da Companhia dos Clownssicos. Essas são as verdadeiras riquezas que o universo da criança pode proporcionar para um trabalho com o palhaço.

Após toda esta explanação é chegada a hora de seguirmos para a nossa próxima jornada, e teceremos algumas reflexões baseadas em experiências anteriores de encontros dos palhaços-pesquisatores da Companhia dos Clownssicos com os últimos tripulantes desta odisseia: o público.

IV JORNADA – UM MERGULHO NO RI[S]O DO PALHAÇO

Figura 9 – O mergulho no ri[s]o



Fonte: Desenho criado por Henrick Cardoso⁵⁰ (2017)

Neste capítulo, quarto momento desta jornada, aborda-se dentre outros aspectos o final da trilogia dos encontros, o elemento água seguirá em seu fluxo natural, como metáfora, para contribuir com os rios reflexivos os quais pretendemos que deságuem no fazer artístico do palhaço. Assim, convidamos o leitor para um encontro com algumas das águas afetuosas de um espetáculo de palhaço – espaço/espectador/dramaturgia – se deparando com os processos de como estas águas jorram em direção ao seu corpo, e como elas fazem emergir ações físicas que o levam a ressignificar tudo o que antes era previamente estruturado. Convidamos você então a continuar embarcando nesta viagem reflexiva, acreditando que deste encontro brotarão nascentes de pensamentos que escoarão em um único sentido: o do ri[s]o do palhaço.

⁵⁰ Meu sobrinho de onze anos, um dos colaboradores desta pesquisa.

4.1 UNIÃO dos ESPAÇOS como processo RITUAL

Figura 10 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”



Fonte: Foto de Bruno Vinelli. IV Balaio Circense⁵¹ (2015)

Iniciando nossa navegação, daremos um mergulho na primeira água/espaco alimentando o seguinte pensamento: quando adentramos em um espaco de atuacao, como, por exemplo, um prédio teatral convencional, normalmente visualizamos dois ambientes distintos, como se fossem duas ilhas. De um lado o palco, destinado ao ofício da atuacao, e do outro, assentos destinados aos espectadores. Aparentemente os dois ambientes estão organizados de forma sólida e imutável. Pois bem, quando se inicia o espetáculo e o jogo proposto pelo palhaço se estabelece com os espectadores, essa separacao se desfaz. Toda a estrutura espacial composta pelos dois ambientes se torna móvel e dinâmica, gerando um fenômeno de confluência entre palco e plateia, não existindo assim, qualquer ponte física que ligue um ambiente a outro. Existe sim uma ponte de afetos que vai sendo (re)criada e fortalecida à medida que o espetáculo vai sendo apresentado. Ou seja, vai sendo instaurada uma relação de cumplicidade palhaço-

⁵¹ O Balaio Circense é um festival que traz a cada edição uma nova temática em torno da arte do circo. A saber, está disponível em: <facebook.com/balaiocircense>. Acesso em: 9 set. 2017.

espectador. Este afeto gerado no momento da cena, o consideramos como sendo o agitador das águas internas, tanto do espectador como do palhaço. Existe dentro desta relação “[...] uma dupla seta (cada ponta uma multiplicidade) dentro de um único vetor. Essas setas afetam o espectador ao mesmo tempo em que os espectadores afetam os atores” (FERRACINI, 2006, p. 65).

Quando estas trocas de afetos acontecem, pode-se dizer que o jogo ritual foi estabelecido. Grotowski já se lançava na investigação de (re)encontrar este ritual no teatro junto a seus atores do Teatro Laboratório, através da busca pela eliminação de barreiras, colocando o espectador em uma outra posição que difere de meros observadores.

Segundo o autor este fenômeno,

[...] Consistia no fato de organizar o espaço de modo diferente para cada espetáculo, de eliminar a concepção de palco e plateia como lugares separados entre si e de fazer da atuação do ator um estímulo que jogasse o espectador na ação [...] (GROTOWSKI, 2010, p. 120).

Neste sentido, compreende-se o espaço de representação e a plateia como dois pulmões, sustentados, ligados e alimentados por um eixo central, formado pelas relações advindas do jogo. Sendo assim, à medida que esse jogo ganha ritmo, os pulmões se inflam de vida, e o espetáculo vai ganhando potência, contribuindo para que o palhaço, através da sua arte, tenha a capacidade de trazer o espectador para o seu rio, na intenção de conduzi-lo numa navegação de afetos através do tempo-espaço, para aspirarem novos horizontes, vivenciarem novas experiências.

Compartilhando destas mesmas reflexões Ricardo Puccetti, ator e pesquisador do LUME Teatro, entende jogo:

[...] como as pequenas idéias, as micro-situações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço traga o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação (2009, p. 123).

O jogo ao qual aqui se faz referência, é importante frisar, difere do da vida cotidiana, que muitas vezes se manifesta através de disputas, competições, de quem é o melhor ou o pior,

ultrapassando os limites do corpo e da mente. No jogo do palhaço, não é bem assim. O jogo tem outro sentido, outro sabor, o inverso da vida cotidiana. O prazer em brincar, o divertimento do encontro com o espectador, se torna mais importante do que qualquer relação de competição. Para Koudela (2013, p. 44), “o jogo teatral não é uma extensão da vida corrente. A improvisação de uma situação no palco tem uma organização própria, como no jogo [...]”.

O palhaço é um ser transgressor, e como tal, acredita-se que mesmo na “derrota”, ele se torna um grande vencedor. Assim, quando o palhaço tropeça, ele revela sua fragilidade, sua humanidade, ele fracassa, mas logo vem a recompensa, o riso do público. O que provoca o riso do público neste momento é a forma como o palhaço se relaciona com o jogo, pois a sua lógica é diferente da lógica cotidiana, tem outro ritmo, outra pulsação, menos cartesiana, organizada, estruturada, menos racional, e quando há um desencontro desta lógica extracotidiana, com a da cotidiana expressada pelo público, surge o fenômeno do riso.

Este contexto exemplifica o limiar entre o trágico e o cômico. Na ação de tropeçar, o público logo se reconhece no fiasco do palhaço, se identifica e acaba rindo de si, do próprio fracasso, pois se reconhece no erro revelado pelo palhaço em cena. O palhaço se torna assim, um espelho invertido. Com isso, pode-se concluir que o palhaço perde para poder ganhar, refere-se aqui a ganhar a plateia e não o jogo. O objetivo é *não deixar a bola cair* e deixar o jogo sempre interessante para o público, ir fazendo gol à medida que o jogo vai se estabelecendo, se desenvolvendo. A bola sempre deve estar em movimento, pulando do palhaço para a plateia e vice-versa. O palhaço deve se manter sempre contaminado pelas reações da plateia, e estar sempre em estado de alerta, para que estas reações influenciem no andamento do jogo. Quando se estabelece uma harmonia no jogo, entre ambas as partes, todos são vencedores.

Continuando a navegar com esta metáfora, é importante perceber que, ao lançar a bola no ar, não podemos deixá-la cair, e nem muito menos deixá-la nas mãos de um único jogador, por muito tempo sem propósito. Ela deve transitar por todos que estão no espaço estabelecido para o jogo. Se o espectador recebe a bola e a deixa cair, e não a devolve, está nítido que o espectador não comprou o jogo, então temos o surgimento de uma problemática.

[...] Como o problema vai ser solucionado depende da atuação de cada jogador. A tensão desempenha no jogo um papel fundamental. Ela significa incerteza, acaso. A solução do problema implica no esforço dos jogadores para chegar até o desenlace e a improvisação espontânea de ações, para vencer o imprevisto. Esta concentração de atenção gera energia e estabelece a relação direta com os acontecimentos e com o parceiro (KOUDELA, 2013, p. 48).

O palhaço, neste momento, tem que perceber o que ocasionou o desinteresse daquele jogador e, através de novas estratégias, fazer com que a bola retorne ao jogo, e que ele volte a ser interessante para os espectadores. Este é um dos desafios para o palhaço em cena; perceber de imediato e recuperar de alguma forma este componente importante para o jogo, a atenção do espectador, ao invés de apenas ignorá-lo, o que seria uma saída fácil e simplória.

Nesse ambiente de jogo não existe dois ou mais times. E sim um único corpo (formado pelo palhaço e pelos espectadores), que ocupam, assim como já vimos, um mesmo espaço cênico/espço de jogo. Assim, quando mencionamos o fenômeno da comunhão entre os espaços, não estamos nos referindo ao simples fato do palhaço transitar por entre o público, mas sim, antes de mais nada, ele precisa atravessar o espectador, colocá-lo na posição ativa, onde se sinta como parte integrante da obra. Neste sentido “[...] a vocação do espectador é ser observador, mas ainda mais, é ser testemunha [...]” (GROTOWSKI, 2010, p. 122).

Logo, ainda segundo o autor,

[...] é preciso fazer com que se confrontem, em um certo sentido, atores e espectadores cara a cara no espaço e que é preciso procurar aquela troca recíproca de reações tanto no campo da língua *tout court*, quanto no campo da linguagem do teatro, ou seja, propor aos espectadores uma co-atuação *sui generis* [...] (GROTOWSKI, 2010, p. 120, grifo do autor).

A união entre o espaço de representação e plateia não se resume à noção espacial, mas necessária e imprescindivelmente à noção de partilha, no momento em que o palhaço se entrega por inteiro em um processo de encontro com o espectador e, acima de tudo, com ele mesmo. É neste encontro que se revela o “estado de palhaço”, causado pela exposição. Neste sentido Ferracini afirma: “[...] o palhaço nada mais faz que uma dramaturgia do encontro [...] Não acontece antes, por mais anos que você tenha. O palhaço só vai acontecer na relação com o

outro, e é lá que essa dramaturgia nasce [...]”⁵² (2016). O palhaço se coloca vulnerável em sua humanidade e é aí que se dá a sua generosidade, quando ele percebe este “estado” e se coloca à disposição para o jogo com o outro.

[...] Para mim, o estado de palhaço é o resultado de uma experiência no “picadeiro”, onde o aprendiz tem a vivência de “sentir-se exposto”, de “ser visto”, de “revelar” algo íntimo para o público. Experimentar a vivência do “não-fazer”, ou do “fazer” a partir de um impulso real no momento em que ele se relaciona com o público, e não com a ação sendo consequência de uma decisão *a priori*. Mas o “estado de palhaço” pode ser mais abrangente e amplo do que este “primeiro estado de revelação”. Ele pressupõe o jogo entre o palhaço e o público, ou seja, a capacidade do palhaço interagir, utilizando seu repertório de ações, de gags e de idéias, com cada indivíduo da platéia. E o riso nasce como consequência desta interação (PUCCETTI, 2009, p. 122, grifo do autor).

Certamente é imprescindível efetivar um encontro consigo mesmo, uma conexão verdadeira. Ou seja, antes de chegar à cena propriamente dita, o palhaço precisa atingir este nível de autorrevelação, de autoconhecimento. Mas também é importante avançar este nível de conexão e se aproximar do outro, pois “[...] na verdade o público ajuda o palhaço a aprender consigo mesmo, e sem este aprendizado ninguém se torna um palhaço” (PUCCETTI, 2009, p. 122).

Neste contexto,

A essência do teatro é o encontro. O homem que faz um ato de autorrevelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido” (GROTOWSKI, 2013, p. 44).

Quando citamos anteriormente o prédio teatral, a intenção era convidar o leitor a uma reflexão do processo de homogeneização palco/plateia. No entanto, não podemos nos ater apenas a este espaço como lugar para se efetivar o processo de *jogo ritual*, pois este processo também pode ser estabelecido em outros ambientes, como: circos, praças, salas, ruas, igrejas, corredores, enfim, espaços onde possa existir a relação palhaço-espectador.

⁵² In: Entrevista realizada com Renato Ferracini no dia 07 de abril de 2016, em Natal/RN.

4.2 Uma corrente de AFETOS

Figura 11 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”



Fonte: Foto de Bruno Vinelli. IV Balaio Circense (2015)

Ao eliminar as barreiras, tanto espacial palco/plateia como de afetos palhaço/espectador, provocam-se ondas que atingem as estruturas do jogo. Seria como se uma represa fosse rompida, todo o espaço onde o espetáculo acontece fosse inundado e, todos os presentes - palhaço e espectadores - fossem atingidos por este rio, se banhando e bebendo da mesma água e criando assim um laço afetivo, uma relação de [com]partilha[mento]. Seguindo o fluxo fluvial, Barba (2014, p. 86) já dizia que “o “rio” tinha duas margens, formadas pelas cadeiras ou pelos bancos onde se sentavam os espectadores. Entre eles escorria a corrente do espetáculo [...]”. Assim, pode-se compreender esta corrente, como sendo o lugar em que se estabelece a relação de comunhão entre palhaço e espectadores, e estes por assim dizer, não devem se limitar a ocupar as margens do rio, mas se aventurar em um mergulho profundo, a fim de descobrirem juntos os mistérios do espetáculo.

Quando o espectador de fato se sente convidado e se abre para este mergulho profundo, seguramente não sairá deste rio da mesma forma que entrou. Haverá certamente uma mudança em suas águas internas (estado), pois ao final do mergulho terá a percepção que “o espetáculo não era mais uma aparência, mas uma aparição que visitava sua cidade interior. A experiência

evocativa comportava um salto de consciência do espectador, uma *mudança de estado*” (BARBA, 2014, p. 252, grifo do autor).

Ainda segundo o autor, em sua função de diretor:

O coração do meu ofício de diretor era a transformação das energias do ator, para que ela provocasse a transformação das energias do espectador. Uma não podia acontecer sem a outra. Era indispensável trabalhar em profundidade com cada um dos atores, para que eles, por sua vez, provocassem uma reação em profundidade em cada um dos espectadores (BARBA, 2014, p. 252, grifo do autor).

Como se vê, assim como as águas internas dos espectadores passam por uma transformação, as águas do espaço também serão convidadas a transitarem por este mesmo processo, no sentido que, o espaço no momento da encenação perde sua identidade original para dar lugar a um ritual de ressignificação da sua existência dentro do jogo.

Deste modo, no início da apresentação,

[...] era um espaço que podia ser reconhecido (o palco de um teatro, uma igreja, uma academia de ginástica) e, ao mesmo tempo, um espaço potencial, pronto a se despir de sua identidade para ser transformado pelas forças do espetáculo [...] (BARBA, 2014, p. 84).

4.3 As águas DRAMATÚRGICAS

Figura 12 - Cena do espetáculo “Clownssicos – Uma nova história de Amor”
Em cena: palhaça Cacatua (Irla Medeiros) e palhaço Suvelão (Daniel Nóbrega)



Fonte: Foto de Bruno Vinelli. IV Balaio Circense (2015)

Chega-se ao último rio desta jornada, contudo não menos importante que os dois anteriores (espaço e espectador). Como se vê, ao estabelecer um ambiente de comunhão, por meio da transformação/união do espaço e da coparticipação do espectador, através da relação íntima e interativa com o palhaço, podemos perceber que se criam ondas de afetações que serão ainda mais fortes e intensas do que as que foram emanadas quando o espetáculo foi iniciado. É como se um maremoto surgisse no meio de um mar calmo, desestabilizando assim todo o meio. Esta desestabilidade provocada pelo momento de encontro do Palhaço com o público “[...] gera, então, uma zona de turbulência, ou poderíamos chamar, também, de zona de jogo, que abarca, num só espaço-tempo, outro e recriado, a atualização da relação poética palhaço-público [...]” (FERRACINI, 2006, p. 65).

À proporção que o espectador vai se entregando ao jogo e a interação vai aumentando, toda a estrutura do espetáculo sofre afetações e naturalmente também será abalada a estrutura dramática do espetáculo. Ou seja, a dramaturgia do espetáculo também será convidada a passar por um processo de transformação, como aconteceu, anteriormente, entre o espaço e o espectador. No entanto, é importante destacar, que o processo de transformação dos três rios - espaço/espectador/dramaturgia - não age de forma isolada, e/ou hierárquica, mas sim, concomitantemente.

A respeito das transformações na dramaturgia, durante o processo de jogo entre palhaço e espectadores, é importante compreender que, essas alterações só ocorrem de fato, quando o palhaço possui uma sensibilidade extrema em cena, na intenção de captar as diversas ondas de reações que se instauram durante o *jogo ritual*, estimulado pelos encontros com os espectadores.

Para Grotowski:

O teatro era (e permaneceu, mas em um âmbito residual) algo como um **ato coletivo, um jogo ritual**. No ritual não há atores e não há espectadores. Há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança etc.) (2010, p. 41, grifo nosso).

Segundo o professor Robson Carlos Haderchpek (2016, p. 45): “Se o ator não estiver aberto para o “jogo ritual” a cena não acontece, e essa “abertura” depende de uma presença física ativa e de uma “entrega total” do ator para o momento presente da cena [...]”.

Neste sentido, o palhaço é “[...] ultrasensível aos outros, reage a tudo o que lhe chega, e viaja, então, entre um sorriso simpático e uma expressão triste [...]” (LECOQ, 2010, p. 215). Logo, o palhaço não desperdiça nada. No entanto, ele seleciona, dentre os materiais que lhes são oferecidos, durante a relação com o espectador, principalmente aquelas em que existe certa potência para que se estabeleça o jogo. Seja um grito emitido por uma criança da plateia a um movimento suave de uma moça mexendo em seu cabelo. Outra ação importante para se captar as diversas reações do público é apontada por Lecoq:

Diferentemente de outros personagens do teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros. Não se representa um clown *diante* de um público, joga-se *com* ele. Um clown que entra em cena entra em contato com todas as pessoas que constituem o público, e seu jogo é influenciado pelas reações desse público. O exercício é importante para o ator em formação, que sente aí uma relação muito forte e viva com o público. Se o clown não ligasse para as reações do público, ele mergulharia no seu “fiasco” e terminaria em caso clínico [...] (2010, p. 217, grifo do autor).

Lecoq, nesta citação, nos traz uma reflexão fundamental para o jogo do palhaço: a relação entre massa (plateia) e individualidade (pessoa). Ou seja, ao mesmo tempo em que o palhaço atua para uma plateia com três mil espectadores, ele precisa estabelecer contato com cada um dos espectadores de forma especial, ou seja, olhar de uma forma que cativa a atenção do espectador.⁵³

Para Ricardo Puccetti:

[...] interagir com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica do palhaço. Por isso a importância do olhar, pois é através de seus olhos em contato com os olhos de cada pessoa da platéia, que o palhaço pode ir “pescando” um a um na construção de sua relação com o público (2009, p. 123).

Assim, devemos reconhecer que, em se tratando de plateia, não podemos considerá-la como sendo uma massa homogênea, já que é composta por diferentes indivíduos que trazem consigo diversos mundos interiores, os quais vêm carregados de marcas que a própria história se prontificou a deixar. Desta maneira, o palhaço será leal com cada espectador. Portanto “ser

⁵³ No terceiro capítulo desta Jornada iniciamos esta discussão a partir do conceito de “presença cênica” (p. 71), neste momento viemos reforçar e aprofundar esta reflexão no que se refere a importância da interação do palhaço com o público através do olhar.

leal para com o espectador significava fazer explodir, no nível mental, a unidade do público” (BARBA, 2014, p. 255).

Devemos compreender que cada plateia é única, logo cada espectador também. Assim como um rio que se renova a cada instante, a plateia nunca será a mesma em todas as apresentações. Entendendo o espectador desta maneira, como um ser que está em constante processo de transformação, é natural que surjam, a partir das experiências destes encontros, diversas leituras da mesma cena. As dramaturgias serão [re]criadas e ressignificadas a partir do olhar do espectador, que reagirá de uma forma muito particular à obra que lhe é apresentada.

Neste sentido,

O espetáculo não é um mundo que existe igual para todos; é uma realidade que cada espectador experimenta individualmente na tentativa de penetrá-la e de apropriar-se dela. A substância definitiva do teatro são os sentidos e a memória do espectador. É essa substância que as ações dos atores atingem (BARBA, 2014, p. 252).

Grotowski vai além quando fala que:

[...] o ciclo das associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra. Mas entre essas duas coisas diferentes deve existir uma relação real, uma só profunda raiz, mesmo se estiver bem escondida [...] (2010, p. 233).

As dramaturgias pessoais, geradas por cada espectador, são os principais agentes responsáveis por estimular e potencializar as ações físicas que o palhaço estará desenvolvendo em cena, como também originar muitas outras. Isto porque pode-se ainda encontrar outras fontes de estímulos para as ações físicas como: objetos, espaços, figurinos e outros palhaços. Assim, todas as ações físicas são carregadas da intenção que nasce de um desejo, de um impulso interior. Segundo Stanislavski:

Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; [...] nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isto atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação (STANISLÁVSKI, 1989, p. 2 apud BONFITTO, 2002, p. 27).

Neste sentido,

[...] é importante para o pedagogo⁵⁴ observar se o ator⁵⁵ não precede às intenções, se ele está sempre em estado de reação e de surpresa sem que seu jogo seja “conduzido” (costumamos dizer “telefonado”), reagindo antes que tenha nascido um motivo para fazê-lo (LECOQ, 2010, p. 215).

Do contrário, se o palhaço escolher uma outra rota para navegar e essa rota for repleta de intenções inventadas, racionalizadas, ele afundará em um jogo infrutífero, destinado ao fracasso.

Para Ferracini,

[...] Se a ação não possuir essa seta pra fora, ela acaba permanecendo apenas no âmbito pessoal do ator e, dessa forma, não afeta o espectador. Muitas vezes vemos atores cujas ações físicas no palco parecem levá-lo a um estado de grande intensidade, mas uma intensidade alocada em um estado pessoal. Já presenciei a atuação de atores que até mesmo entram em estado de um suposto “arrebato” cênico, mas que não me afetam de forma alguma, nem me lançam em um estado de jogo, vizinhança e turbulência [...] (2006, p. 66).

São essas mesmas ações físicas com esta seta apontada para o outro, que irão de fato potencializar o palhaço, para que através de uma atuação precisa, vá moldando a dramaturgia - antes previamente estabelecida - ao passo que as novas leituras vão se estabelecendo. Assim como a água é adaptável a qualquer recipiente, o espetáculo deve carregar consigo esta característica, de ir se adaptando a cada onda de afetação originada por esses encontros. Não se trata de uma mudança drástica na estrutura do espetáculo, mas sim, atribuir outra cadência regida a partir da relação criada palhaço-espectador. Para Ferracini (2006, p. 68), “[...] a linha dramática desses espetáculos é porosa, fazendo com que o palhaço possa sair e entrar dela sempre que necessário [...]”.

É importante perceber que até o momento tratou-se de uma trans[formação] do espetáculo, mais no sentido de potencializar a obra e deixá-la dinâmica, do que simplesmente adotar uma ideia de espetáculo em que o palhaço tenha que reproduzir mecanicamente, de

⁵⁴ Leia-se encenador-pedagogo.

⁵⁵ Apesar de Lecoq, nesta citação se referir a ator-palhaço, é importante perceber que para o ator ser palhaço necessita que ele participe de um “[...] ato que desnuda, despe, desvela, revela, descobre [...]” (GROTOWSKI, 2010, p. 131). Portanto, para esta pesquisa todo palhaço é ator, mas nem todo ator necessariamente é um palhaço.

forma engessada, tal qual foi concebido. É preciso desmontar o que aparentemente está acabado para que se [re]descubra os verdadeiros [im]pulsos que deram origem à obra. Só assim, teremos a oportunidade de revisitar todos os rabiscos que deram origem à escrita poética das ações elaboradas, através do corpo do ator, que desaguaram por fim, no espetáculo.

Neste sentido, não nos importa o antes e o depois, e sim o que existe no meio como causa de afetos. Este é o sentido que a roda gira, que move as águas do teatro e dela gera-se vida. Sem esta celebração, qual o sentido de fazê-lo? O importante é a criação da zona de turbulência ou zona de jogo, como já citado anteriormente por Ferracini.

[...] O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é *história*. O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução [...] É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem [...] (DELEUZE, 2010, p. 34-35, grifo do autor).

Como podemos perceber, mesmo que o espetáculo ou entrada⁵⁶ de palhaço tenha uma estrutura previamente ensaiada, ela nunca deverá estar fechada inteiramente a intervenções externas. É preciso ser maleável, móvel, dinâmica. Acredita-se que deva existir fendas que estejam disponíveis para receber as diversas afetações vindas do meio externo, como uma forma de alimentação da obra e da atuação do palhaço.

As etapas desta jornada proporcionaram cada vez mais inquietações e sede de conhecimento acerca da temática. Isto mostrou o quanto a investigação se revelou fluida. Temos a certeza que o assunto não se esgota aqui nesta odisseia. Pelo contrário, assim como o rio, ele sempre se renova e nos revela novos caminhos a serem navegados, passíveis de novas reflexões. Assim, acreditamos que, os conhecimentos aqui adquiridos, durante a jornada da pesquisa, não são relevantes apenas para os palhaços-pesquisatores da Companhia dos Clownssicos participantes desta pesquisa, mas também para toda a comunidade artística.

⁵⁶ “Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a platéia, em um jogo improvisado” (BOLOGNESI, 2003, p. 103).

Desejamos que os rios que foram aqui navegados contribuam para a reflexão das *práxis* do palhaço. No entanto, é preciso compreender que estes rios são apenas alguns dos muitos que podem ser explorados. O importante é que a carpintaria no trabalho do palhaço seja bem-feita e que a embarcação esteja fortalecida e preparada para receber as ondas afetuosas, durante a agitação do encontro com as águas interiores dos espectadores. Só assim, abertos ao *jogo ritual*, pode-se sentir prazer em estar em cena, avistar o horizonte e gritar...

... *Terra à vista!!!*

CONSIDERAÇÕES (IN)CONCLUSIVAS DE UMA ILHA

Para se chegar a essa tão desejada ilha, ainda faltam algumas rotas a serem navegadas e desvendadas. Mas a brisa que afetou o nosso corpo, durante todo o percurso desta jornada, já vem trazendo consigo algumas pistas dos rios/caminhos pelos quais deveremos continuar a navegar para alcançar a sua materialização diante dos nossos olhos e do público. Desde o princípio, continuamos com a mesma sensação de que a terra que vem nos acompanhando durante toda a nossa jornada tem revelado uma natureza composta por aspectos de instabilidade e maleabilidade, o que tem tornado este processo dinâmico. Assim, nos momentos em que nos deparamos perdidos e confusos na escolha de quais rios/caminhos devemos seguir, esta mesma terra vem nos envolver com sua energia anima, nos reservando um lugar de reflexão para todas as sensações de (in)certezas que nos tomaram durante o processo. Deste modo nos sentimos acolhidos e determinados em continuar a explorar esta terra repleta de memórias ancestrais, nas quais estamos mergulhados, na intenção de investigar elementos substâncias para a construção de uma cena contemporânea a partir da lógica do palhaço.

Olhar para trás e perceber o quanto já nos distanciamos de nós mesmos e, ao mesmo tempo o quanto nos encontramos e nos perdemos novamente, tem nos permitido descobrir uma gama de possibilidades criativas que podem ser adotadas em um processo de criação artística, possibilidades que procuramos destrinchar nas quatro jornadas desta odisséia. Um exemplo disso são as histórias já vividas e que trazem a possibilidade de uma construção dramaturgica, com a utilização de imagens.

A tomada de consciência verificamos que é fundamental para que não se perca o frescor das intenções nas repetições das ações selecionadas, e os três rios (Espaço-Espectador-Dramaturgia) do processo são importantes para se construir um espetáculo de palhaço. Ter chegado até esta etapa da pesquisa, com todo o material aqui apresentado, e saber que ainda teremos muitas águas a serem navegadas, nos estimula cada vez mais por saber que o comprometimento e a seriedade desta investigação estão permeando toda a jornada. E ainda mais, temos a oportunidade de falar da nossa própria prática e da história dos nossos integrantes em diálogo com os pensamentos de grandes autores. Isso nos traz um sentimento de prazer e de

satisfação, o que nos impulsiona, cada vez mais, a olhar o horizonte e querer seguir sempre em frente.

Estar mergulhando no ri[s]o do palhaço é prazeroso porque estamos (re)descobrimo aspectos que são relevantes para a arte da palhaçaria, mas ao mesmo tempo isso é desafiador, quando nos deparamos com os aspectos do humano, e quando passamos a nos enxergar e nos identificar com esses aspectos revelados nesta pesquisa. Seguir por esta rota é ter a ciência deste grande desafio, por ser um universo tão fantástico e ao mesmo tempo tão complexo e enigmático.

Estar no fundo deste rio e descobrir coisas que jamais saberíamos da existência caso estivéssemos confortáveis em estar apenas nas margens dele, é ter a certeza de que a arte do palhaço é muito mais que apenas uma cara pintada, um nariz vermelho, roupas disformes e fazer graça. É revelar para si e para o outro a existência de uma terceira margem de um rio/ser. Deste modo, também ampliamos o nosso campo de visão para outros coletivos ou artistas individuais, por acreditarmos que esta investigação não vem derramar contribuições pertinentes apenas no campo de trabalho da Companhia dos Clownssicos, mas vem nos convidar a (re)pensar o nosso fazer artístico no compromisso com a arte da palhaçaria, nos fazendo refletir sobre o sentido de estar trabalhando com este ser revelador, que tem em sua essência o desnudamento.

Eis um convite instigante. Um mergulho no ri[s]o do palhaço, se constitui uma metáfora líquida que nos acompanha durante toda esta odisseia e nos leva a desaguar no ritual do encontro com o público, através das águas do espetáculo que se encontra em fase de construção. Mas, para se lançar neste mergulho, descobrimos que se precisa muito mais que coragem, é preciso determinação para enfrentar as possíveis adversidades desta jornada. Não é fácil se deparar consigo mesmo, com os monstros do dia a dia, como um espelho invertido e quebradiço. Contudo, o processo muitas vezes tem mostrado caminhos para a reconstituição dessa imagem quebradiça, quando aceitamos a nossa própria humanidade e o nosso direito de errar. As águas iniciais, que vieram nos banhar, se apresentaram pertencentes a um rio calmo, risonho, convidativo para um mergulho, mas, aos poucos essas águas se revelam também tempestuosas. Isto porque muitas vezes nos deparamos com memórias inesperadas, mas que não nos abalaram, pelo contrário, nos fortaleceram.

Durante as jornadas, percebemos que o ator-palhaço precisa se desprender das cascas endurecidas e ressecadas do nosso mascaramento social diário e revelar as feridas. Não é um processo fácil e dói, mas é fundamental deixar as carnes expostas ao sopro do outro e visitar o que está sepultado em nosso ser. Como vamos viver e permitir que este ser se revele em nosso corpo para nós e para o outro se não nos permitimos reconhecer as nossas próprias mazelas, feridas e dores? Então, implodir a embarcação da mente-corpo é preciso. É preciso revelar as nossas vísceras, virarmos ao avesso, expor a poesia da nossa carne viva, dos sentimentos mais intrínsecos, revelar a nossa humanidade e finitude, consagrar em nós a possibilidade e o direito de errar.

Que a nossa fisicalidade heroica, nosso sentimento de infinitude se derreta perante o calor humano da presença do outro. Que a espada que carregamos, para nos proteger de tudo e de todos, reflita raios que relativizem os fatos da vida. Que no reflexo dela possamos também não só nos revelar para o mundo, mas também nos enxergar. Que nossa vaidade e empoderamento se vulnerabilizem no terreno do encontro, no jogo ritual, e que ao nos desarmarmos possamos nos voltar para a nossa terra, a nossa ancestralidade, que possamos nos voltar, em busca do princípio, e explodir no mundo contaminando com a poesia onírica e viva do palhaço. Que tenhamos não um olhar petrificante de uma medusa, mas um olhar marítimo que convida para um trasbordamento.

E, por fim, diante de tantas idas e vindas "[...] podemos nos perguntar, ainda, se realmente valia a pena viajar para tão longe de casa, quando os frutos essenciais recolhidos na viagem já estavam ali, a dois passos do ponto de partida" (BARBA, 2012, p. 111). Será?

Mas somente a distância da viagem nos permite descobrir, na volta, a riqueza
de casa"
(BARBA, 2012, p. 111).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ALMEIDA, Vera Lucia Paes de. **Corpo Poético**: o movimento expressivo em C.G. Jung e R. Laban. – São Paulo: Paulus, 2009.

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor**. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **A Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBA, Eugenio. **A arte secretado do ator**: um dicionário da antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. **A Canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012.

_____. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Baucco! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz:** Bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014.

_____. Estados Alterados de In/Conscientes. In Joice Aglae Brondani (org.). **Grotowski: estados alterados de consciência:** teatro, máscara, ritual. São Paulo: Giostri, 2015.

BURNIER. Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPO, Giuliano. A arte do ator e a possessão: os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro. In Joice Aglae Brondani (org.). **Grotowski: estados alterados de consciência:** teatro, máscara, ritual. São Paulo: Giostri, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro:** Um manifesto de menos; **O esgotado** / Gilles Deleuze. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

FLORENTINO, Adilson. A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. In Narciso Telles (Org.). **Pesquisa em artes cênicas:** textos e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** Franca Rame (Org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

_____. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. Farsa-Misterim. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

_____. Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral [recurso eletrônico]: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. Natal, RN: EDUFRN, 2016.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KAMLA, Renata. **Um olhar através de... máscaras: uma possibilidade pedagógica**. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perceptiva, 2013.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SÁNCHEZ, José A. Memórias de Todos os Lados. In Marta Isaacsson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva. **Temas de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, RS: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: AGE, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TELLES, Narciso. Paragens de um artista-docente-pesquisador. In Narciso Telles (Org.). **Pesquisa em artes cênicas**: texto e temas. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

XIMENES, Fernando Lira. **O Ator Risível**: Procedimentos para as Cenas Cômicas. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

REVISTAS

FERRACINI, Renato. “As setas longas do palhaço”. In **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, n.6, p. 65-68, 2006.

HADERCHPEK, Robson Carlos. “A Dramaturgia dos Encontros e o Jogo Ritual: Revoada e A Conferência dos Pássaros”. In **Revista Encontro Teatro nº3**. Goiânia: Flex Gráfica, p. 38-58, 2016.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. In **Revista do LUME** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais, São Paulo, n. 7, p. 122-123, 2009.

_____. “O Clown Através da Máscara: Uma Descrição Metodológica”. In **Revista do LUME** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais, n.3, p. 91, 2000.

DISSERTAÇÃO

LOBO, Lidiane Gomes. “**Um por todos, todos por um?**”: uma reflexão sobre a postura ética na prática teatral colaborativa. 2010. 157f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP.

APÊNDICE

Por onde já NAVEGUEI

O **primeiro encontro** da pesquisa ‘*O Corpo Cômico: um mergulho no ri[s]o do palhaço*’ com o público foi através de uma comunicação oral que recebeu o título de ‘*Nariz em Jogo*’, realizada na *XXI Semana de Humanidades* pela UFRN, em 14 de setembro de 2016. A comunicação abordou um dos caminhos escolhidos para a investigação que consiste no processo de resgate da memória da infância no corpo do palhaço, na perspectiva de jogo.

Figura 13 - Comunicação oral “Nariz em Jogo”



Fonte: Foto de Gabriela Gorges. UFRN (2016)

Inspirado na primeira comunicação oral, e início do **segundo encontro** com o público, teve início a abertura do estudo exploratório prático da pesquisa. Esse foi marcado pelo encontro entre os palhaços-pesquisadores da Companhia dos Clownssicos e o público formado por artistas que, em sua maioria, já possuíam vivência no ramo da palhaçaria no dia 30 de setembro de 2016, através do workshop laboratorial ‘*Nariz em Jogo*’ realizado na FUNESC – Fundação Espaço Cultural da Paraíba na cidade de João Pessoa (PB), com carga horária de 3h/aula.

Figura 14 – Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”



Fonte: Arte de Silvio Sá. FUNESC (2016)

Figura 15- Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”



Fonte: Foto Thercles Silva. FUNESC (2016)

Figura 16 - Workshop Laboratorial “Nariz em Jogo”



Fonte: Foto Thercles Silva. FUNESC (2016)

O **terceiro encontro** fez parte da programação da ‘*CIENTEC – Semana de Ciência Tecnologia e Cultura*’ entre os dias 18, 19 e 20 de outubro de 2016, realizada pela UFRN na cidade de Natal (RN). O Workshop laboratorial constituiu um desdobramento da pesquisa e trouxe como recorte a explanação metodológica de um dos caminhos escolhidos para organizar, de forma prática-reflexiva, uma práxis que ative no corpo do palhaço, uma qualidade de jogo, na intenção de auxiliá-lo na investigação de ações físicas orgânicas na intenção de transpor para a cena. Assim, o workshop foi realizado durante três dias, com carga horária de 12h/aula, e teve como objetivo investigar e apontar possibilidades criativas de descoberta/reconhecimento do

universo do palhaço em estado de jogo, acreditando em um processo em que o ser humano é descobridor de si mesmo o que se dá a partir da revelação do seu avesso para o mundo.

Figura 17– Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”



Fonte: Arte de Diocélio Barbosa. CIENTEC (2016)

Figura 18 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”



Fonte: Foto Diocélio Barbosa. UFRN (2016)

Figura 19 - Workshop Laboratorial “O Corpo Cômico”



Fonte: Foto Diocélio Barbosa. UFRN (2016)

O **quarto encontro** laboratorial ocorreu com a realização na ‘VI Mostra Universitária (UFPB) – Artes em Cena’ do Workshop Laboratorial 'Corpo Cômico' - e da roda de conversa intitulada ‘Generosidade no Riso: com(partilha)mentos em processo de jogo ritual’. A motivação do encontro se deu a partir de uma reflexão acerca da linguagem da palhaçaria com foco no corpo em estado de jogo ritual. Entendendo o jogo ritual como o processo de confluência entre os territórios do palco e plateia, tomando como referência o espectador, como parte ativa no processo de afetação das ações físicas do palhaço em cena. A vivência ocorreu,

durante o dia 25 de outubro de 2016, na cidade de João Pessoa (PB), com carga horária de 4h/aula.

Figura 20 - Workshop Laboratorial “Corpo Cômico + Roda de Conversa”



Fonte: Arte de Diocélio Barbosa. UFPB (2016)

Figura 21 - Workshop Laboratorial “Corpo Cômico”



Fonte: Foto Daniel Nóbrega. UFPB (2016)

Figura 22 - Workshop Laboratorial “Corpo Cômico”



Fonte: Foto Daniel Nóbrega. UFPB (2016)

O **quinto encontro** prático da pesquisa se efetivou através da realização da comunicação oral ‘*Existir ou resistir? Eis o riso da questão*’, na ‘*VII Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas (UFPB)*’, realizada na cidade de Joao Pessoa (PB), no dia 31 de outubro de 2016. Abordou-se a questão da resistência que é o simples fato da existência de um palhaço na contemporaneidade quando, visivelmente, perdemos a sensibilidade e a capacidade de brincar. Acredita-se que é no jogo e no sentido da transgressão do palhaço que se pode quebrar a rotina, encontrando um dos caminhos para devolver esse perfume da ludicidade. Foi apresentado um

recorte da pesquisa, referente ao primeiro estágio, que se refere a busca prática-reflexiva pela (r)existência cênica do palhaço, a partir de encontros realizados entre palhaços-pesquisadores do coletivo paraibano ‘Companhia dos Clownssicos’ e o público. Tal etapa acontece através de workshops laboratoriais que são conduzidos, a partir da metodologia pessoal do autor, e que vem sendo desenvolvida e aprimorada, durante os quinze anos de prática na arte do ensino do ofício de ser palhaço. Assim, acredita-se que uma pesquisa sobre o universo do palhaço, no meio acadêmico, pode suscitar a troca de experiências, como também aguçar e estimular outros artistas a encontrarem sua maneira de falar e de registrar o seu processo de trabalho artístico.

Figura 23 – Comunicação oral: “Existir ou resistir: eis o riso da questão”



Fonte: Arte de Diocélio Barbosa. UFPB (2016)

O **sexto encontro** se efetivou com a participação no evento ‘*Reperformar o Afeto*’, sob a coordenação da professora Dra. Naira Ciotti, entre os dias 24 e 28 de outubro de 2016, na UFRN. Na ocasião, apresentei aspectos relevantes da pesquisa que tinha a ver com o GT – Performances de gêneros, corpos em trânsito, o qual foi coordenado além de mim, pelos colegas de turma de mestrado Gleison Amorim e Leonardo Palma. Abordou-se principalmente sobre os rótulos que normalmente são atribuído aos palhaços e os quais já foram discutidos nesta escrita.

**Figura 24 – Palhaço Xulé como Pipinela (Circo Arlequin)
Em cena: Diocélio Barbosa**



Fonte: Arquivo pessoal - SP (2011)

O **sétimo encontro** ocorreu através da comunicação oral ‘*O Corpo Cômico: da organicidade a um estado risível*’ no dia 14 de novembro de 2016, na cidade de Uberlândia (MG), durante a realização do ‘*IX Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*’. Na oportunidade, foi exposta a extensão dos estudos até então, e quais os rumos que se pretendia seguir. O interessante é que neste momento a pesquisa ganharia um elemento a mais que veio mudar o rumo da escrita, isto aconteceu com a elaboração de um artigo⁵⁷, publicado nos anais da ABRACE. O artigo foi intitulado de ‘*Um mergulho no [ri]o do palhaço*’. Já a nova análise aqui apresentada ganha outro título graças a inserção do elemento água que viera banhar toda a escrita investigativa. Assim a pesquisa passa a se chamar ‘*O Corpo Cômico: um mergulho no ri[s]o do palhaço*’.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/32187-O-CORPO-COMICO--DA-ORGANICIDADE-A-UM-ESTADO-RISIVEL>>. Acesso em: 03/05/2017 às 16:00.

Figura 25 – Congresso da ABRACE



Fonte: Foto arquivo pessoal (2016)

Figura 26 – Comunicação oral na ABRACE



Fonte: Foto arquivo pessoal (2016)

O **oitavo encontro** se instaurou, enquanto pesquisador visitante da disciplina Pesquisa Aplicada às Artes Cênicas, oferecida para os alunos do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com a apresentação da palestra ‘*Corpo Cômico: um mergulho no [ri]o do palhaço*’, no dia 21 de novembro de 2016, na cidade de João Pessoa (PB), com carga horária de 3h/aula. O encontro proporcionou uma troca de experiências com os alunos dos rios/caminhos metodológicos e procedimentos escolhidos para seguir com a pesquisa. A palestra seguiu no formato de uma comunicação oral performática a qual foi criada e apresentada no dia 17 de novembro de 2016, para a finalização da disciplina do mestrado ‘*Seminário de Dissertação II*’.

Figura 27 – Palestra performática (UFPB)



Fonte: Foto arquivo pessoal (2016)

O **nono encontro** ocorreu durante o ‘VIII Festival Atos de Teatro Universitário’, realizado nos dias 02 e 03 de dezembro de 2016, na cidade de Campina Grande/PB. Na ocasião foi ministrado o workshop laboratorial ‘Corpo cômico: um mergulho no [ri]o do palhaço’, com carga horária de 6h/aula. Além da palestra performativa e os exercícios do universo palhacesco, a vivência teve um aspecto relevante para esta pesquisa. Pela primeira vez os exercícios desenvolvidos em laboratório sempre em espaços fechados ganharam as ruas e praças. Era manhã de sábado (03/12), todos os participantes vestidos de pretos, inclusive os palhaços-pesquisadores da ‘Companhia dos Clownssicos’ participavam dos exercícios em espaços abertos. O interessante é que os participantes tinham tido uma experiência no dia anterior, no Teatro Severino Cabral, com a vivência dos exercícios imaginando a presença do público. Neste dia, eles puderam sentir o calor humano e os afetos que eram gerados, durante a execução das dinâmicas que foram realizadas na Praça Clementino Procópio. Algumas pessoas paravam e interagiam, outras na correria da vida cotidiana não abriam espaço para a instalação do jogo lúdico proposto, naquele momento, pelos participantes. Por fim, teve a participação da Companhia dos Clownssicos, que, como palhaços, executaram uma performance no meio de uma feira que é de costume se formar na praça. Foi um momento muito valioso tanto para os participantes, com os palhaços-pesquisadores, como também para a pesquisa.

Figura 28 – Workshop Laboratorial realizado em espaço fechado



Fonte: Foto arquivo pessoal – Teatro Severino Cabral (2016)

Figura 29 – Workshop Laboratorial realizado em espaço aberto



Fonte: Foto arquivo pessoal – Praça Clementino Procópio (2016)

**Figura 30 – Intervenção urbana da Companhia dos Clownssicos
Palhaços-pesquisadores em cena: Daniel Nóbrega, Irla Medeiros e Luís Eduardo**



Fonte: Foto arquivo pessoal – Praça Clementino Procópio (2016)

O **décimo e último** encontro do ano de 2016 foi realizado na cidade de Porangatu, no estado de Goiás, durante a programação do ‘TENPO- Mostra Nacional de Teatro de Porangatu/GO’. O workshop laboratorial ocorreu entre os dias 9, 10 e 11 de dezembro. E um fator muito gratificante ocorreu nesta vivência: pela primeira vez este laboratório foi ministrado para um público que em sua grande maioria era infanto-juvenil. A experiência foi muito gratificante e enriquecedora para a pesquisa, pois a metodologia de ensino e aplicação de exercícios reflexivos que, até então eram desenvolvidas, não foi alterada por conta da faixa etária. Mesmo assim, os participantes, que tinham idade que variavam entre 10 e 13 anos, absorveram bem os ensinamentos, transmitidos durante os dias de laboratório. Este fato pôde ser constatado, durante a demonstração prática de finalização do workshop, porque os participantes se divertiam sem medidas durante a performance.

Figura 31 – Apresentação final do workshop laboratorial



Fonte: Foto arquivo pessoal – GO (2016)

Figura 32 – Apresentação final do workshop laboratorial



Fonte: Foto arquivo pessoal – GO (2016)

Entrevista com RENATO FERRACINI

Ator-Pesquisador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP

Professor e Orientador de Pós-Graduação – PPGADC – IA - UNICAMP

7 de abril de 2016 / Natal (RN)

BARBOSA: O que é organicidade para você?⁵⁸

FERRACINI: Tem um texto meu no livro *Café com Queijo: corpos de criação* que fala um pouco da organicidade, o que eu acho que é organicidade. Porque assim, existe um paradoxo na palavra organicidade, quando você pensa em orgânico, orgânico é o corpo orgânico. E a gente está falando de outra coisa, que não é só o corpo, existe uma força que de certa forma gera, ou geraria isso que a gente chama de presença. Então, a organicidade para mim não está vinculada diretamente ao orgânico do corpo, ela está vinculada à uma força que também faz parte deste corpo, mas é uma força de invisibilidade. Mas tem um problema que é a organicidade não ser uma força que preexiste, você precisa construí-la. Então, para mim, a organicidade é uma força que não tem nada a ver com orgânico, que de certa forma cola alguns elementos, os outros elementos como: técnica, tempo, espaço e a relação com o outro. A organicidade vem para gerar de certa forma todas essas partes e fazer destas partes um corpo poético. Então, a organicidade está muito vinculada à uma forma, que se constrói entre os elementos todos. Porque a gente bem sabe, você está falando de corpo cômico, mesmo a gente pensando no ator, o conjunto dos elementos presentes não garante que este ator vai ser forte, vai ser capaz de criar relações. Ele pode ter a técnica dele, pode ter o espaço, pode ter a luz, ele pode ter a música, a técnica vocal, pode ter a relação com o espaço, a relação com o tempo, a relação com o público, mas todos esses elementos não garantem que no acontecimento o encontro vai acontecer. Então, você pode estudar, você pode ter técnica, pode ter o treinamento que for, nada disso garante o acontecimento. Nesse texto aí, eu falo o que pode garantir este acontecimento. Garantir, não. O que faz que este acontecimento aconteça é essa força que ela vai estar, ou ela só pode estar presente a partir de todos os elementos também presentes, mas

⁵⁸ É importante saber que no dia em que aconteceu esta entrevista a pesquisa se chamava “O Corpo Cômico: da organicidade a um estado risível”, desta forma toda a entrevista se dá a partir deste contexto.

com esses elementos presentes é como você gera outra força que é a organicidade, esta organicidade de certa forma, vai colar todos os outros elementos e vai fazer com que o encontro aconteça. Porque quando a gente chama de organicidade, a gente está falando de uma força que não preexiste, então não dá para trabalhar a organicidade. Eu só consigo trabalhar os elementos que comportem uma organicidade, mas a organicidade em si só vai acontecer no momento da construção do presente, com todos os outros elementos também estando presentes, inclusive o público, o espaço, o tempo, toda a tua técnica, toda a tua relação vocal, corpórea, espaço, tempo, o outro. Tudo isso só vai acontecer enquanto encontro se você, de certa forma, construir esta organicidade com todos estes elementos. Ou seja, todos os elementos não garante a organicidade; o que garante a organicidade é você compor neste ato presencial, um ato de composição. Dá para entender? Então, assim, a organicidade não é algo que eu preciso encontrar, não dá para eu tentar encontrar a organicidade, o que dá para eu tentar fazer é trabalhar a técnica, trabalhar possibilidades de encontros, para que no momento do acontecimento presente isto possa se dar. Exatamente o que acontece quando você vai fazer um espetáculo que funciona e um espetáculo que não funciona. O que é um espetáculo que não funciona? É um espetáculo que todos esses elementos estão lá, mas você não conseguiu gerar isto que a gente chama de organicidade. Você não conseguiu gerar com todos aqueles elementos por algum motivo, pode ser vários, você não consegue aglutinar tudo de alguma forma que esta organicidade de certa maneira aconteça e apareça, o que eu chamo de gluo. Quando você estuda física quântica, o gluo que é justamente este elemento das partículas subatômica que faz com que estas partes fiquem grudadas. Faz com que a técnica, o espaço, o tempo, o outro, você, a sua corporeidade, a sua vocalidade estejam grudadas produzindo algo. Para mim seria este gluo, esta cola, esta organicidade como gluo, como cola. Cola que gera algo que não é só a soma dos elementos, a soma dos elementos não garante nada. O acontecimento ou o encontro é mais do que a soma dos elementos, e esse mais do que a soma dos elementos é o que a gente chama de organicidade. Isto é o conceito de organicidade para mim. Claro que isto é super criticado e tudo mais. Tem várias questões aí envolvidas. Mas está no livro *Café com Queijo: corpos de criação*. Esta questão de organicidade como máquina poética é um conceito bem interessante.

BARBOSA: Como se dá este conceito de organicidade em relação a um corpo cômico? Como se daria o trajeto que levaria à organicidade a um estado risível?

FERRACINI: Como falei, você compõe a organicidade durante o ato, é uma autogênese. É uma autogênese em criação em arte. A organicidade ela gera, ela se regenera, ela emerge justamente dessas relações. Você pode treinar a possibilidade desse estado, como você pode ter que treinar questões técnicas. O treinamento ou toda esta parte pré-expressiva vamos dizer assim, eu não uso mais esta palavra, eu uso mais como produção de partes. Quais são as partes que eu produzo antes? Eu produzo a técnica, eu produzo a voz, eu produzo possibilidades de relação com o espaço, eu produzo possibilidades de relação como o tempo, eu produzo até possibilidade de como dentro de uma relação toda eu consigo estar dentro de uma produção de organicidade. Aí algumas perguntas acontecem. Sem técnica é possível produzir organicidade? Talvez. Eu acho que não. Eu acho que a técnica seja um elemento fundamental para que a coisa aconteça. Aí você fala: ah! Mas tem atores não técnicos, tem pessoas que não são atores e que fazem trabalhos bem legais. Mas mesmo esses atores, eles tiveram uma vivência anterior para estar naquele lugar, existe uma técnica do cara que trabalha com não atores, e uma técnica de trabalhar com atores. E não deixa de ser também, aí se a gente expandir o conceito de técnica. A técnica não deixa de ser também uma possibilidade de como produzir organicidade, como você tem dispositivos para conseguir produzir isso. Na situação do palhaço eu vejo que tem algumas questões muito claras, assim, para se produzir esta organicidade. Aí a gente inverte um pouco do que você falou, a organicidade que se produz no momento, e não é como dá organicidade você produz algo como o risível por exemplo, vamos dizer assim. As gags, todas essas relações, e mesmo as relações de tempo, pois no palhaço a questão do tempo, do ritmo... o tempo é muito importante. A organicidade também só se dá a partir de uma relação muito forte com ritmo e tempo, às vezes você faz uma gag, e acontece algo que as pessoas riem, aí você dá um tempinho a mais e depois elas não riem. Esta questão de tempo é fundamental, e ela é uma questão técnica, a questão do repertório de gags também é uma questão técnica. Quando eu falo em técnica pense em dispositivos. Você tem dispositivos com uma ação, com tempo e com ritmo; você tem dispositivos com relação ao espaço, você tem dispositivos que a gente chama de cartas na manga, de relação com o outro, a partir de repertório. Mas eu digo

que nada disso garante, o que garante a organicidade é você estar com todos esses elementos e como todos esses elementos se compõem de forma potente. Dá para entender? É inverter um pouco a relação da organicidade criada a priori ou a posteriori? Para mim a organicidade sempre se dá a posteriori, e não a priori.

BARBOSA: Então, a organicidade se efetiva no ato cênico podemos dizer assim.

FERRACINI: Isso! Porque o ato cênico se dá quando? Se dá quando você está numa relação com o público. Tudo bem, Grotowski tirou o público, aí criou um ato cênico entre atores, tudo bem existe esta possibilidade. Mas no nosso caso, acredito que também no seu, você está supondo o público, não que o público tenha que estar presente. Grotowski já mostrou para a gente que não. Mas no caso o que você está estudando, o público precisa estar presente. Então, a ação cênica se dá... (corte)

BARBOSA: [...] na relação com o outro, no jogo.

FERRACINI: Exatamente! E jogo é uma palavra fundamental para se pensar a organicidade a priori... é fundamental. Para o palhaço a gente pode até substituir a palavra organicidade por jogo, se a gente pensar a organicidade desta forma, como elemento gluo, que aglutina todas os outros elementos, pensando público, espaço, tempo, técnicas, estes dispositivos todos. Juntos estes dispositivos se potencializam numa operação de organicidade ou de jogo no caso do palhaço. Para mim é fundamental pensar jogo para palhaço.

DIOCÉLIO: Concordo! Não tem como se pensar um espetáculo de palhaço com uma estrutura fechada, porque o jogo é dinâmico, ele rompe barreiras e cria fendas afetivas.

FERRACINI: Isso! Porque para mim no texto chamado *As setas longas do palhaço*⁵⁹, que está na revista Sala Preta, o jogo leva para uma outra questão. Acho que estão todas imbricadas que é: organicidade, jogo e improvisação. Mas essa improvisação pensada como jogo, pensada como organicidade. Por que? Eu tenho uma noção que acho que, assim, a gente sempre em todos os nossos espetáculos seja em um espetáculo absolutamente codificado, seja em um espetáculo mais aberto à improvisação. Assumidamente a improvisação, a gente está sempre

⁵⁹ Disponível em: <https://goo.gl/iJSBkP>. Acesso em 20 de junho de 2017.

improvisando, ou você improvisa dentro da estrutura sem mudar a estrutura ou você improvisa mantendo a estrutura, mas mantendo certo roteiro, ou você simplesmente improvisa o tempo todo como alguns espetáculos da Marina, por exemplo, que trabalha muito com espetáculos improvisados completamente. O que você falou ontem em relação à sua pesquisa (se referindo a pesquisa do Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek), existe uma improvisação, mas existe um roteiro também, ele está numa certa média vamos dizer assim. Porque para mim, assim, uma seta curta é quando você não tem espaço para uma improvisação macroscópica. Ou seja, eu tenho que fazer esse gesto (faz um gesto de levantar os braços) e olhar para você neste momento. *No café com Queijo*⁶⁰ tem-se um espetáculo milimetricamente codificado, eu sei o momento que eu levanto o dedo, eu sei o momento que olho para a pessoa do lado. Aí você me pergunta aonde está a improvisação aí? A improvisação está quando eu olho para a pessoas do lado, eu preciso improvisar alguma coisa aqui. Nesta relação microscópica, quase invisível, é justamente o lugar da estrutura onde eu posso voar, você tem sempre que voar, não tem como você não voar. Se você for lá para fazer apenas a estrutura, a estrutura não vale nada. Tem espetáculos que as estruturas são semiabertas, quer dizer, você tem um roteiro e você também tem possibilidades de macroscopicamente as coisas se modificarem em relação ao jogo que se estabelece com o público. Em relação ao palhaço, por isso que se chama setas longas do palhaço, existe uma média, mas existe setas longas. Claro! Existem espetáculos de palhaço que são codificados, mas muitas vezes quando o palhaço vai para a rua, ele estica esta seta ao máximo, a improvisação pode ir e se modificar completamente no espaço e no tempo. Entende? Que daí a construção subtende uma modificação macroscópica, que é diferente de uma modificação espacial microcós mica no caso do *Café com Queijo*, semiaberta. Ou seja, aí o palhaço é um elemento muito legal para se pensar o jogo, não que ele jogue e os outros atores não joguem, mas porque ele leva isso até as últimas consequências, não dá para falar que em seu espetáculo os atores não jogam (citando o espetáculo do Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek) e não dá para falar que no *Café com Queijo* nós não jogamos, a gente sempre está jogando, são maneiras diferentes, mas com o palhaço dá para a gente levar isso às últimas consequências, o elemento jogo do palhaço é fundamental, inclusive como estrutura mesmo do

⁶⁰ Um dos espetáculos teatrais do repertório do Lume.

espetáculo. Para o palhaço, a estrutura sempre é a base, por exemplo, o espetáculo codificado como o *Cravo, Lírio e a Rosa*⁶¹, quantas vezes eu vi o espetáculo sendo implodido, em vários momentos seguiam a estrutura mas eles implodiam. Por que? Porque tocou um telefone, aí vamos encontrar com esse som de telefone e vamos brincar, o encontro com o som do telefone está acima da estrutura. Entende? Dá para entender isso? Agora não sei se vocês concordam (risos).

DIOCÉLIO: E esse jogo pode ser exercitado? O que você pensa sobre isso?

FERRACINI: Sim! O jogo pode ser sim exercitado. Você exercita a abertura para o jogo. O palhaço, por exemplo, é um dispositivo, eu pelo menos aprendi assim: você chega em um lugar, você nunca olha para o público como uma massa, você olha um a um; o que se fala de jogar a isca. Então, você sempre vai está trabalhando com a massa, mas também sempre com um a um. Isso é um dispositivo de jogo que você pode treinar, agora você só vai treinar fazendo. É um dispositivo, um dispositivo banal até, mas é um dispositivo muito importante para gerar esta organicidade, agora se o palhaço chega e ele faz para a massa, é uma única reação que ele está fazendo. O palhaço precisa da empatia, ele precisa dessa relação, e a empatia é mais fácil acontecer um a um do que na massa toda. Então, são esses dispositivos que o palhaço vai lhe dando para que essa organicidade possa aparecer. Por mais que você fale que palhaço improvisa o tempo todo, mas também é uma improvisação com repertório, ele tem vários dispositivos de repertório na manga, alguma coisa acontece, por exemplo, que aconteceu e que funcionou da outra vez, ele pode lançar de novo, que são os dispositivos de repertório. Então, para mim é: quais são os principais dispositivos para se criar esta organicidade? Eu preciso de quatro dispositivos que são fundamentais para se criar esta organicidade: ritmo, tempo, dispositivo de repertório e dispositivo de relação singular. Mas aí você também precisa entender, que o universo do palhaço é enorme né? Se você for pensar quais são os dispositivos que você acha fundantes para você apresentar o palhaço e chegar a organicidade, você inverte a relação. Para o palhaço gerar a organicidade eu preciso ter estes dispositivos, eu posso ter outros, mas esses são os principais que eu tenho que ter, que você indica e trabalha em cima dos dispositivos.

⁶¹ Um dos espetáculos de palhaço do repertório do Lume.

Então, se faz esta discussão de organicidade a partir da relação com o outro, como jogar com esses dispositivos, no tempo e espaço presente, singular, o acontecimento, aí o palhaço pode te ajudar muito, porque o palhaço nada mais faz que uma dramaturgia do encontro, nada mais é que uma dramaturgia do encontro pensando em tudo isso que eu estou falando. Não acontece antes, por mais anos que você tenha. O palhaço só vai acontecer na relação com o outro, e é lá que essa dramaturgia nasce, esse sentido de organicidade na dramaturgia do encontro dá para se pensar o palhaço. Pouco tempo que trabalhei palhaço no Lume. Trabalhei alguns anos e uma das coisas mais contraditórias: você sabe que você é palhaço, se você quiser fazer rir, você não vai acertar. Impressionante! Você querendo fazer graça, ninguém vai rir de você. Então, essa da organicidade a um estado risível, dá também um dispositivo que, não é querer fazer rir. Aí é um estudo do Lume, que no Lume o risível está justamente em assumir o estado ridículo, um estado de vulnerabilidade, essa é a questão do palhaço no Lume. A gente acha que é um dispositivo, e não significa que seja “o” dispositivo, um dos dispositivos possíveis de risibilidade é a vulnerabilidade, a fragilidade, e não querer fazer graça. São três dispositivos muito difíceis de você conseguir. Para você ser vulnerável, para ter um corpo vulnerável é exatamente o que eu falei para o Moisés hoje.... Fui assistir um espetáculo dele, um espetáculo não, ele está trabalhando com mulheres que foram estupradas, que foram maltratadas, que foram espancadas, e algumas até ficaram loucas. Aí ele me mostra um treinamento, me mostra algumas ações muito fortes, muito precisas. É muito forte, e aí é super presente, é muito forte... Gente você está trabalhando com mulheres que são absolutamente vulneráveis. Onde está a vulnerabilidade sobre o corpo delas? Aí para você achar um corpo vulnerável, ou seja, um corpo que não seja forte, que não seja incisivo, que não seja preciso, a gente precisa descobrir o que que é isso e aí é um dispositivo que o ator tem que trabalhar, para quando você tiver aqui você não se colocar um monte de força, aí é fácil ser incisivo, sem saber o que você quer, ser forte, você usar a tensão de ser preciso no espaço. Agora quando você se coloca na situação de vulnerabilidade? Isso no Lume é fundamental este estado risível, mas do que uma técnica de fazer rir.

DIOCÉLIO: Neste sentido que você está falando, existe uma frase que eu gosto muito que é: “você precisa perder para poder ganhar”. Então, aí está a chave da fragilidade eu acredito, o palhaço precisa se entregar ao erro e através dele revelar a sua humanidade.

FERRACINI: Exatamente! As crianças tem uma proximidade com o universo do palhaço. Eu tenho um filho de três anos e meio, ele fala algumas coisas que... (risos) Ele falou assim: -Papai eu quero voar. E eu falei: -Claro! Vamos fazer de conta. E ele: -Você não está entendendo eu quero voar de verdade. -Tá bem vamos fazer de conta... Aí ele começa a chorar e quer voar de verdade, e aí ele me pergunta por que ele não pode voar de verdade se o passarinho pode voar. Mas isso ao mesmo tempo que é trágico, pois ele está chorando, você está rindo por dentro, é de uma ingenuidade tão linda que você ri, entende? Porque é lindo aquilo. E aí você pode rir também ao mesmo tempo que está chorando, é muito bonito ver como as crianças agem, como as crianças elas tem essa lógica que mostra uma fragilidade, uma ingenuidade que a gente já perdeu a muito tempo.

DIOCÉLIO: O que separa o trágico do cômico é uma linha tênue. Elas caminham lado a lado na minha concepção.

FERRACINI: Exatamente! E tem que ser trágico, porque se não for trágico as pessoas não riam. Isto é uma grande contradição para se trabalhar palhaço, porque muitas vezes as pessoas vão procurar cursos de palhaço para serem engraçadas, aí elas quebram a cara. É justamente o contrário, é tentar não ser engraçado. Esta é uma questão no Lume, como a gente entende o palhaço, como a gente entende esta questão do risível. Seria um estado, seria este dispositivo de estado, de fragilidade. Claro que se tem exercícios que a gente pode trabalhar em sala, mas o palhaço só se constrói na relação com o outro, tem que aprender isso, no processo de relação com o outro. Aí tem um processo no Lume que se chama saída de palhaço. Que é um treinamento que você sai na rua com o seu palhaço e vê o que acontece. Várias vezes você quebra a cara, e ao quebrar a cara você aprende às vezes muito mais do que em um aprendizado prático, pré-expressivo.

DIOCÉLIO: Então, você acha que poderíamos repensar este subtítulo que indica um trajeto que vai da organicidade a um estado risível?

FERRACINI: Eu acho. Assim, é como eu penso organicidade. Você não precisa ir por aí. A organicidade vem a posteriori e não a priori. Ela vem a posteriori a partir de um jogo com os dispositivos, esse jogo com os dispositivos faz nascer a organicidade, a organicidade como jogo dos dispositivos. Acho um ponto mais interessante de se pensar, a organicidade como uma força aglutinadora que faz com que estes dispositivos se acoplem e se potencializem, quando eu penso em dispositivo, eu penso o público como um dispositivo.

DIOCÉLIO: Agradecido por ter jorrado as suas águas/conhecimentos em nossa pesquisa.