



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CENICAS**

MARTON SERGIO MOREIRA MAUÉS

**CRIAÇÃO PÚBLICA
O DESVELAR DA POÉTICA DOS PALHAÇOS TROVADORES
NA MONTAGEM DE “O MÃO DE VACA”**

Salvador
2012

MANTON SERGIO MOREIRA MAUÉS

CRIAÇÃO PÚBLICA
O DESVELAR DA POÉTICA DOS PALHAÇOS TROVADORES
NA MONTAGEM DE “O MÃO DE VACA”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através do Doutorado Interinstitucional UFBA/UFPA, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas (dança).

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Encenação.

Orientador: Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

MARTON SERGIO MOREIRA MAUÉS

CRIAÇÃO PÚBLICA
O DESVELAR DA POÉTICA DOS PALHAÇOS TROVADORES
NA MONTAGEM DE “O MÃO DE VACA”

Banca Examinadora, constituída pelos professores

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro
Orientador – presidente da banca

Prof^a. Dra. Eliene Benício

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva

Prof^a. Dr^a. Marisa Mokarzel

Prof. Dr. Luizan Pinheiro

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Glória
Ao meu pai, Juarez (in memoriam)
Aos meus irmãos, Luana, Leila, Mario e Lena
Ao meu companheiro, Isac
Ao meu filho, Raimundo

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. Paes Loureiro
Aos professores e aos meus colegas do DINTER
Aos Palhaços Trovadores

EPÍGRAFE

É isso o teatro: é a paixão trágica e é o amor palhaço. Ela justifica nossa vida; ele corrige nosso trajeto!

Augusto Boal¹

¹ O Teatro Como Arte Marcial, Ed. Garamond, 2009, p.45.

RESUMO

O presente trabalho busca desvelar a poética do grupo de teatro Palhaços Trovadores, de Belém do Pará, em atividade há 14 anos, descrevendo seus elementos constitutivos e como estes elementos são dominados e utilizados em seus espetáculos, definido assim seu modo próprio de fazer teatro com palhaços. Pretende ainda confirmar a hipótese de que esta poética, nomeada de Poética da Recorrência, já é percebida pelo público que acompanha o trabalho do grupo. Para isso, utilizou-se, como experimento, a criação do espetáculo “O Mão de Vaca”, livre adaptação do clássico de Molière “Avarento”, dentro de um Processo Colaborativo, que contou inclusive com a participação do público, através de realização de ensaios abertos, realizados em uma praça pública da cidade de Belém, durante três meses seguidos.

ABSTRACT

This study aims to reveal the poetic of the Troubadours Clowns theater group from Belém, Pará, under activity for 14 years, describing its constitutive elements and how the group dominates and uses these elements in their spectacles, defining so their own way of doing theater with clowns. The research also aims to confirm the hypothesis that this poetic, named Recurrence Poetic, is recognized by the public that follows the group's work. For this purpose, as an experiment, we created the play "The Cow Hand Man", free adaptation from Moliere's classic, "Miser," on a Collaborative Process, which also included the public's participation, through performing open trials, which occurred on a public square in Belém, during three consecutive months.

Palavras Chave: Teatro, Palhaços, folguedos, Processo Colaborativo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	01
2. NÓS, POR EXEMPLO	
2.1 - MINHA HISTÓRIA.....	05
2.2 - A HISTÓRIA DOS PALHAÇOS TROVADORES.....	11
2.2.1 – Teatro com palhaços	19
2.2.2 – Teatro de Rua.....	24
2.2.3 – Teatro de Grupo.....	27
3. A CRIAÇÃO PÚBLICA.....	31
4. O PROCESSO (Como um Diário de Bordo).....	45
5. A POÉTICA DA RECORRÊNCIA	
5.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	82
5.2 - DELINEANDO A POÉTICA DE RECORRÊNCIA.....	86
5.3 – O AVARO MÃO DE VACA.....	89
6. (IN) CONCLUSÕES.....	111
BIBLIOGRAFIA	120
ANEXOS.....	123

1. INTRODUÇÃO

O artista, quando o é de verdade, é um apaixonado.

Augusto Boal

Há 15 anos venho me dedicando a arte do palhaço. Uma paixão arrebatadora, que tem nos Palhaços Trovadores, grupo que dirijo desde sua fundação, seu porto seguro. É com os Palhaços Trovadores que me realizo enquanto artista criador de cena nesta cidade de Belém do Pará e é com e para o grupo que eu crio e exercito o meu pensamento sobre esta criação, que eu trabalho a formação técnica dos atores-palhaços que compõem este coletivo artístico, que eu capto, combino e articulo elementos vários, principalmente dos folguedos populares, para compor o que hoje eu chamo de Poética da Recorrência: série de procedimentos expressivos que compõem o modo próprio que nós, os Trovadores, utilizamos para fazer teatro com palhaços.

O que se descortinará na primeira parte deste trabalho é esta paixão, esta dedicação à nobre arte do palhaço, este ser sem fronteiras. Por isso falo de mim e dos Palhaços Trovadores e, por isso mesmo, alterno-me aqui entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. E mais adiante, ao falar do trabalho que realizamos, ao esmiuçar nosso processo criativo, nosso experimento de pesquisa – a criação do espetáculo “O Mão de Vaca” -, outra pessoa, singular e plural, entra nesta escritura: o público.

Exponho minha história e o entrecruzamento desta com a história dos Palhaços Trovadores, nosso modo de fazer teatro com palhaços, nosso jeito de ser e estar enquanto grupo de teatro, nossa maneira colaborativa de criar espetáculos e de nos

posicionarmos enquanto um coletivo artístico diante do público, da cidade como um todo, deste lado amazônico do país.

Através da criação do espetáculo “O Mão de Vaca”, livre adaptação da obra “O Avarento”, de Molière, criação esta realizada quase em sua totalidade diante do público, em ensaios abertos em praça pública, a pesquisa busca desvelar a poética cunhada pelos Palhaços Trovadores e como esta é percebida pelo aquele, aqui um dos partícipes de nossa criação: o público assistiu aos ensaios, desde o início da criação do espetáculo, tendo a liberdade de colaborar com sugestões e opiniões e de participar da rodada de conversas ao final de cada sessão. Os procedimentos teóricos e metodológicos deste percurso fundamentaram-se no processo colaborativo (Abreu, 2033) e nas ideias de obra aberta (Eco, 2010) e obra em progresso (Cohen, 1998).

Neste amplo processo colaborativo – revelando-nos e ao nosso fazer diante do público e tendo este como parceiro criador –, utilizamos também, eu e os artistas-palhaços envolvidos, alguns recursos disponíveis na internet, como as redes sociais, comunidades virtuais e os blogs – estes já bastante utilizados como suporte de pesquisas criativas e acadêmicas -, para registrar nosso percurso e também para dialogar com o público, em outro nível de vínculo. Minha escritura, portanto, resvala e assume este recurso narrativo do diário de bordo virtual, o blog sobretudo, dialoga com ele, tentando ampliar seu campo sógnico.

Ao descrever os passos do percurso-pesquisa, utilizo como reforço narrativo do texto, colados a este e, juntos, a se desenrolar paralelamente e verticalmente na descendente, registros fotográficos, feitos por mim, por membro do grupo e por fotógrafos

profissionais parceiros. Este recurso cria, assim, uma dupla narrativa, verbal e visual, que nomino aqui de narrativa verboimagética, ao fundir discursos distintos que se complementam, completam-se numa só, mas não perdem suas autonomias ao ir desvelando ao leitor o processo de montagem do espetáculo, das primeiras leituras à estreia. Narrativas que apontam numa mesma e única direção: o processo de criação do espetáculo “O Mão de Vaca”, adaptação do clássico de Molière, pelos Palhaços Trovadores, de Belém do Pará.

Através desta investida, deste processo criativo, pudemos experimentar e decupar nosso modo próprio, peculiar de fazer teatro com palhaços, utilizando elementos vários, alguns emprestados dos folguedos populares, elementos estes que caracterizam nosso trabalho, dão-nos uma feição. Este *modus operandi* foi demonstrado detalhadamente, ao analisarmos a construção do espetáculo-experimento “O Mão de Vaca”.

Construímos ainda um diálogo entre nós e o público, nunca antes estabelecido nestes 14 anos de percurso, nos apresentando nas ruas, visitando comunidades em bairros distantes do centro de Belém, pequenas cidades, distritos e ilhas. Esta aproximação, cada vez mais justa, em ensaios abertos realizados durante três meses, em uma praça pública no centro da cidade, nos fez vislumbrar a formação de um leitor-modelo, como o quer Humberto Eco (1994), capaz de penetrar e ir além, por o conhecer desde sua feitura, em cada elemento de composição de nossa obra – desde o princípio aberta ao olhar e à participação do outro.

Entretanto, nossa criação não se fecha a leitores e leituras outras, se mantém aberta, em processo, em construção. Segue e seguirá seu percurso, construindo-se, sempre em

processo – por isso a apresentação do espetáculo se faz necessária à exposição desta pesquisa.

A relação dos leitores com o grupo e sua criação, as resposta do público ao processo de criação dos Palhaços Trovadores, foi posta na conclusão, nada definitiva, deste trabalho. Porque uma pesquisa é apenas o traçado de um caminho que, como nos diz o poeta, não existe, faz-se ao caminhar. E caminharemos sempre, com nossos sapatos de palhaço.

2. NÓS, POR EXEMPLO.

2.1 – MINHA HISTÓRIA

Nasci ao meio-dia de um domingo de carnaval. Minha mãe conta que passou a noite anterior em uma festa. Sempre fui festeiro, folgazão, brincalhão, e gosto de pensar que seja por isso. Contarei um pouco da minha história no teatro e a história dos Palhaços Trovadores, já que em dado momento se misturam. Fiz isto na minha dissertação de mestrado¹, defendida neste mesmo programa de pós-graduação, trabalho que aqui utilizarei, revisando-o e ampliando-o.

Sou natural da cidade de Macapá, capital do estado do Amapá. Fiz teatro nos primeiros anos da escola. Lembro-me bem de duas cenas: em uma peça eu era um besouro, com roupa feita de papel de seda vermelho – esta hoje é minha cor preferida -, outra eram encenações de Dona baratinha quer casar, feitas na sala do jardim de infância. A primeira memória que tenho de uma peça teatral é a da encenação de “A Escrava Isaura”, em um circo. Depois da exibição de todos os números de habilidades e dos palhaços, os artistas faziam um intervalo e voltavam para encenar a peça em um pequeno tablado, na lateral do picadeiro. Era criança e fiquei encantado e emocionado com a dor da personagem principal, tão real para mim. Era sépia, em minha lembrança, aquele mundo de mastros, lonas, cordas, trapézios e artistas.

Na minha juventude fui atleta: nadei e joguei basquete, integrando por duas vezes a seleção estadual. Mas também mantive forte ligação com a arte: gostava de música,

¹ Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça, UFBA, 2004.

literatura e, nas aulas de educação artística, sempre participava das danças, encenações e jograis. Ia sempre ao cinema e, além disso, não perdia os festejos juninos, com suas fogueiras, comidas, quadrilhas e bois-bumbás; pau de sebo, quebra pote, corrida de saco. E muita música nordestina, forró, xaxado e xote. E tinha também o arraial de São José, padroeiro da cidade, que se armava em frente à igreja matriz: barquinhas, argolas, pescaria e muita comida típica.

As casas em que morei tinham grandes quintais, muitas árvores frutíferas. Era nosso mundo, nosso infinito particular. Na minha infância e adolescência, a maioria das casas de Macapá era de madeira. A iluminação elétrica era precária, as ruas não tinham asfalto e eram escuras. Brincava-se e contava-se histórias (de assombrações, sobretudo) na porta das casas quase todas as noites. Brincadeiras de roda, pira², Camoni³. De dia, depois da aula, a molecada jogava bola, peteca⁴, ia pro mato caçar, pescar e tomar banho de rio e de igarapé. Aos domingos íamos ao cinema – a cidade tinha apenas duas salas de exibição – assistir filmes de bang-bang. Em uma das casas em que morei, havia a estrutura, em vigas de madeira, de uma antiga padaria. Lá montei um circo com os amigos e me “especializei” no número do Rola Rola⁵.

Era uma vida de brincadeiras, alegrias e aventuras. Vivia intensamente tudo isso, mas também vivia ensimesmado. Passava horas em cima das árvores, escondido, sentindo o tempo passar. Bem jovem ainda, gostava de ir com uns amigos para o trapiche que fica

² O mesmo que pique.

³ “Camoni” era uma brincadeira inventada a partir dos filmes de bang-bang e é uma corruptela da expressão americana usada pelos cowboys: “Come on”. A brincadeira consistia na formação de dois grupos. Um se escondia e o outro ia procurar: os integrantes de um grupo tinham que “matar” os integrantes do outro e faziam isso dizendo: “camoni, aí!”

⁴ Bola de gude.

⁵ Número de equilíbrio sobre uma tábua posta em cima de um cilindro.

na frente da cidade, ver o sol nascer na linha do horizonte do rio Amazonas. Tinha uma grande angústia dentro do peito. Queria algo mais, não sabia explicar ainda exatamente o que, mas sabia que era algo que não tinha naquela cidade.

Perto de completar 18 anos, em janeiro de 1979, vim para Belém estudar: queria ser veterinário e em Macapá não havia faculdade. Era um êxodo comum entre os amapaenses que queriam continuar os estudos, melhorar de vida. Eu queria mesmo me encontrar e me encantar com a cidade grande, vivenciar sua agitação cultural. Eu queria mesmo ser artista: a veterinária foi logo esquecida e o teatro entrou definitivamente na minha vida.

Sou licenciado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1993) e cursei especialização em Arte-educação, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1997). Em 1981, comecei a fazer teatro, participando primeiramente de uma oficina⁶, que reunia ensinamentos sobre interpretação, expressão corporal e direção de cena. Não parei mais, há 30 anos trabalho com teatro em Belém. Trabalhei com poucas pessoas, em poucos grupos. Mas foram experiências significativas. A base do que sei aprendi com o professor e diretor Claudio Barradas, que um dia me convidou para participar da montagem de uma adaptação da novela “Carro dos Milagre”, do escritor paraense Benedito Monteiro, minha primeira peça. Depois passei pelo grupo Cena Aberta⁷,

⁶ Oficina organizada pela escola de Teatro da UFPA, dentro do Encontro de Artes da Universidade, com os professores Néder Charone, Henrique da Paz, Wanderley Costa e Augusto Rodrigues, este o diretor da instituição à época.

⁷ No Grupo Cena Aberta participei de duas montagens importantes para a cena paraense: Theastai Theatron (1983), peça criada coletivamente, inspirada nas teorias de Antonin Artaud, em que os atores permaneciam nus em cena o tempo todo, não utilizavam a palavra e que foi censurada (havia censura ainda), mas desafiou as imposições impostas pelo órgão federal, provocando grande polêmica e agitação na cidade; e Genet, o palhaço de Deus (1987), que baseada na obra do escritor francês Jean Genet, retratava o submundo “santificado” do homossexualismo.

dirigido por Luiz Otávio Barata. E por fim trabalhei com o Grupo Gruta de Teatro, atuando e dirigindo espetáculos em parceria com Henrique da Paz. Deixei o Gruta quando ingressei como professor substituto na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, ministrando a disciplina História do Teatro.

Minha escola foram os grupos, meus professores seus diretores e atores.

Assim que entrei na ETDUFPA como professor, em 1995, além das aulas, comecei a desenvolver alguns projetos com os alunos. Muitos partiam de iniciativas deles mesmos e foi o que aconteceu com um grupo de alunos do primeiro ano, com os quais fundei a Companhia Nós do Teatro, cuja característica principal era o trabalho exclusivo com o teatro de rua, um grande desejo meu. A primeira montagem proposta por mim foi a farsa medieval “O Pastelão e a Torta”, que mostrou ser um excelente exercício para os atores - e para mim como diretor. Eu passava agora, sozinho, a colocar em prática os ensinamentos aprendidos em anos de convivência com meus mestres.

A montagem resultou simples e prática e com ela percorremos vários bairros e praças da cidade, nos apresentando também em diversos eventos. Viajamos para a cidade de Macapá, no Amapá, e nos apresentamos no Festival Brasileiro de Teatro Amador, promovido pela Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA), na cidade mineira de Betim, em 1997.

Antes de viajarmos para este festival, pensávamos já na próxima montagem e nas pesquisas que pretendíamos realizar. Sem nada conhecer do assunto, propus a cada integrante do grupo (eram quatro: dois atores e duas atrizes) que comesçassem a criar um

palhaço para si, do jeito que quisessem e imaginassem. O festival aconteceu em julho e um mês antes participei em Belo Horizonte do primeiro ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas -, onde tive a oportunidade de ver muita coisa nova, inclusive uma demonstração técnica de François Lecoq, filho de Jacques Lecoq, criador da escola responsável pelo estudo e formação do clown ligado ao teatro, na França. Também por ter estudado especialização nesta mesma cidade (foram dois anos, me deslocando para lá nas férias de julho de 1995 e 1996 e janeiro de 1996 e 1997), frequentei muito os espetáculos do mineiro Grupo Galpão, que já conhecia de oficina e espetáculos acompanhados por mim em Manaus, no evento denominado Mergulho Teatral, patrocinado pela Funarte, que tinha à frente naquela época o amazonense Márcio Souza.

No festival de Betim participei de uma oficina de clown, ministrada por Ana Luísa Cardoso⁸, então integrante do grupo de palhaças Marias da Graça, do Rio de Janeiro, convidado como atração do festival juntamente com o Grupo Galpão. Elas mostraram “Tem Areia no Maiô”, eles “Um Molière Imaginário”⁹. Aproveitei ao máximo a oficina e, de volta a Belém, passei a pesquisar sobre o clown, sua história e técnicas. A convite da então coordenadora de teatro da Escola de Teatro e Dança, professora Wlad Lima, realizei uma oficina nos meses de agosto e setembro, com um grupo de alunos e ex-alunos.¹⁰

Além dos ensinamentos técnicos aprendidos com Ana Luísa Cardoso, e que serão descritos mais adiante, fui incluindo elementos diversos, como canções populares – o

⁸ Ana Luísa Cardoso hoje segue carreira solo, com sua palhaça Margarita.

⁹ Adaptação da obra “O Doente Imaginário”, de Molière, que veio a ser montada também pelos Palhaços Trovadores, em 2006.

¹⁰ A oficina aconteceu por muitos anos ainda, no mesmo período, formando muitos dos atuais integrantes dos Palhaços Trovadores.

disco do Grupo Galpão, nossa grande influência na época, com as músicas dos espetáculos “Romeu e Julieta” e “A Rua da Amargura” nos serviu de base e embalou muitos de nossos exercícios. Já na oficina e como proposta da professora Wlad Lima, que a acompanhava, começamos a trabalhar com trovas. Nossas fontes foram os cadernos de Cultura, publicados pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, SEMEC, no ano de 1987¹¹.

Nos detivemos nas trovas que falavam dos mitos e lendas da Amazônia e, ao final da oficina, com este material e mais as canções, criamos um pequeno resultado que foi inclusive apresentado na Feira da Beira, evento da Fundação Curro Velho¹², que é uma instituição estadual que trabalha com arte-educação para crianças e jovens das escolas públicas do estado do Pará. Logo em seguida, recebi um convite dos organizadores da Feira Pan-Amazonica do Livro, grande evento da Secretaria de Estado de Cultura, organizado pela diretoria de Bibliotecas Públicas, para fazer um espetáculo com temática regional. Topei de imediato, pois já tinha o “esqueleto”: o resultado da oficina, que ampliado transformou-se no primeiro espetáculo do mais tarde denominado grupo Palhaços Trovadores. “Sem Peconha Eu não Trego Nesse Açaizeiro” estreou na tarde do dia 08 de novembro de 1998, no Teatro Margarida Schiwazzappa. A data é marco da criação dos Palhaços Trovadores.

¹¹ Na década de 1980, tendo como secretário o poeta João de Jesus Paes Loureiro, a SEMEC implantou um interessante programa de levantamento e revitalização da arte e cultura popular, gerando várias publicações.

¹² Criada em 1990, a Fundação Curro Velho desenvolve trabalho na área da arte-educação e do ofício, prioritariamente com crianças e jovens da Rede Pública de Ensino, através de atividades gratuitas.

2.2 – A HISTÓRIA DOS PALHAÇOS TROVADORES

A realização do primeiro trabalho definiu já uma série de elementos, com os quais o grupo passaria a trabalhar: a determinação de utilizar sempre, como elemento do roteiro, a forma poética da trova, o que definiu o nome do grupo; o uso de canções populares, definindo a pesquisa da linguagem popular, seus folguedos, formas poéticas e musicais; e por fim, a decisão de utilizar o calendário desses folguedos, realizando espetáculos que fazem uso de suas estruturas e de seu período festivo. Empolgados pelo sucesso da estreia, corremos para o próximo trabalho. “O Singelo Auto do Jesus Cristinho” tomou como base os autos natalinos, em Belém denominados Pastorinhas¹³, muito populares em épocas passadas. O espetáculo estreou em meados do mês de dezembro, prolongando-se até o dia 06 de janeiro do ano seguinte, Dia de Reis, quando então encerra-se a chamada Quadra Natalina¹⁴. O auto apresentava de forma alegre e lírica, com canções e trovas, o nascimento de Cristo, que para os Palhaços Trovadores também era o nascimento de um pequeno clown. Definia-se assim também um dos elementos preponderantes da linguagem que começou a ser estabelecida pelo grupo: a combinação do risível e do poético.

Com apoio da Escola de Teatro e Dança da UFPA, que cedia o espaço para nossos ensaios, o grupo foi se estruturando. Era uma novidade na cidade. Um grande número

¹³ Pastorinhas são autos natalinos característicos de Belém do Pará e algumas cidades do interior do Estado. Em 1977, a Universidade da Amazônia – UNAMA – desenvolveu projeto de revitalização das pastorinhas, através de seu Núcleo Cultural, Setor de Artes Cênicas e Musicais. Segundo o então diretor, Paulo Santana, foi feito um levantamento das pastorinhas tradicionais – suas histórias, textos, autores – homenageadas a cada ano com uma montagem atualizada, apresentada nos bairros da cidade. Todo o material foi editado em livro e DVD.

¹⁴ Desde então, todos os anos, cumprimos esta rotina: encerramos a Quadra Natalina no Dia de Reis com uma apresentação no Anfiteatro da Praça da República, centro da cidade.

de palhaços juntos, cantando e encenando estórias que de algum modo permeavam o imaginário das pessoas, sobretudo devido a utilização de recursos dos folguedos populares, tão conhecidos das pessoas. Muitos chamados para apresentações se sucederam, o que possibilitou a continuidade do trabalho e a elaboração do próximo espetáculo.

O mês de junho se aproximava e lembramos que durante a chamada Quadra Junina (em Belém também chamada Quadra Joanina), em remotas épocas, a disputa entre os grupos de bumbás¹⁵ era grande - muitos casos resultavam em mortes, o que gerou inclusive a proibição desses brinquedos pela polícia. Influenciados que estávamos pelo Grupo Galpão, pensamos em adaptar “Romeu e Julieta”, de Shakespeare – uma das montagens mais famosas do grupo mineiro -, para a estrutura do folguedo do boi-bumbá, onde o senhor Capuleto e o senhor Montechio seriam amos de bois famosos, sempre em disputa. Julieta, a Catirina¹⁶ do boi de seu pai; e Romeu, o “tripa”¹⁷ do boi dos Montechios. Com a paixão temperando tudo, em junho de 1999 o terceiro espetáculo do grupo estava pronto: “O Boi do Romeu no Curral da Julieta”. Com ele já começávamos a dominar mais as técnicas do palhaço. Como diretor e professor, já juntava uma boa bibliografia sobre o assunto e já mantinha contato com alguns grupos de outras cidades, como o Lume, de Campinas, cuja sede acabei visitando logo depois da Quadra Junina, nas férias de julho. Este encontro acabou proporcionando um intercâmbio que dura até hoje: Carlos Simioni e Ricardo Puceti já estiveram algumas vezes em Belém, ministrando oficinas e apresentando espetáculos. Em todas, felizmente, eu estava por trás da organização dos eventos.

¹⁵ Boi-bumbá, folguedo junino que encena a comédia do boi com danças e toadas.

¹⁶ Principal personagem feminina do folguedo, que, grávida, deseja comer a língua do animal, no que é atendida por seu marido, Nego Chico, responsável pela morte do boi.

¹⁷ Brincante que dança debaixo do boi, dando-lhe vida.

Os Palhaços Trovadores começaram com um elenco grande, eram doze integrantes. Com a realização constante de oficinas, muitos talentos foram surgindo e se interessando em trabalhar no grupo. Criamos então um esquema de estágio, que perdura até hoje. O interessado passa a trabalhar com o grupo, vivenciando todos os seus processos de trabalho, bons e maus momentos, por um período de seis meses. Ao final, realizava-se uma avaliação mútua: pode ter seu período de estágio renovado por mais seis meses, ser integrado ao grupo ou, por decisão coletiva ou dele mesmo, não ingressar no elenco, o que nunca aconteceu. É característica dos Palhaços Trovadores, portanto, manter um grande elenco.

O próximo trabalho do grupo, ainda em 1999, foi uma participação, no espetáculo-cortejo do Auto do Círio, uma realização da Escola de Teatro e Dança, com direção do professor Miguel Santa Brígida¹⁸. Pensamos no Círio de Nazaré e em como várias outras procissões e manifestações foram se agregando à grande procissão, ao longo dos anos. Aos olhos dos palhaços a Santa acaba participando de uma verdadeira maratona de eventos. Criamos então um espetáculo que apresenta, com muita graça, a “agenda” da Santa no mês de outubro e que chamamos “Clown Sois o Lírio Mimoso”, referência ao hino mais cantado em homenagem à Nossa Senhora de Nazaré.

O Auto do Círio acontece em única apresentação, na sexta-feira que antecede a procissão do Círio de Nazaré, realizada no segundo domingo do mês de outubro. Mas o trabalho que criamos passou a ser apresentado depois, descolado do grande evento, em praças e outros logradouros – por solicitação do público e até de instituições públicas e

¹⁸ O Auto do Círio foi tema de sua dissertação de mestrado, defendida neste mesmo programa da UFBA, em outubro de 2003, com o título “Auto do Círio – Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará.

privadas, nos rendendo bons dividendos. Tínhamos então um repertório, que passamos a apresentar nos anos seguintes, em obediência ao calendário cultural.

Vale ressaltar que a partir do segundo ano, nossas performances no Auto do Círio passaram a contar com a participação dos alunos das oficinas, que, após passarem dois meses empenhados na descoberta de seus clowns (agosto e setembro), trabalham com os Trovadores durante duas semanas. Chegamos a contar com um elenco de quarenta palhaços: o evento se tornou, para nós, um grande encontro de clowns.

O repertório foi mantido e já em 2001, terceiro ano do grupo, surgem dois novos espetáculos: um ligado à Quadra Junina, “A quadrilha dos Trovadores no Caminho da Rocinha”; outro à Quadra Nazarena, “A Morte do Patarrão”. A quadrilha é uma dança muito popular em Belém, com um movimento bem organizado, que promove um desenvolvimento grande de coreografias, figurinos e músicas. No nosso espetáculo, alguns dos passos mais tradicionais – maresia, serrote, túnel – transformam-se em cenas de clown. A nossa quadrilha resulta ao final em um Casamento na Roça, também um brinquedo da época, muitas vezes associado à referida dança. O outro trabalho foi feito para compor mais uma vez a Estação do Teatro, no Auto do Círio. Trabalhamos com a idéia da falta do pato, ingrediente principal da mais importante iguaria da festa do Círio de Nazaré, o pato no tucupi – uma grande marca de congelados vinha propagandeando e proclamando o peru como ave tradicionalmente preparada ao tucupi no Círio de Nazaré. O trabalho satiriza a veiculação desta idéia, além de brincar com o famoso balé “A Morte do Cisne”.

A próxima montagem aconteceu em 2002 e foi a primeira que “desobedeceu” ao calendário cultural. “Amor Palhaço” fala do sentimento amoroso sob a ótica do palhaço e estreou para quatrocentas pessoas, embaixo da lona da Escola Circo¹⁹, projeto mantido pela Prefeitura de Belém. Em 2003, quando o Auto do Círio festejou dez anos – momento também em que seu diretor defendeu sua dissertação de mestrado –, resolvemos fazer um trabalho celebrativo. “O Aniversário do Alto do Círio” brinca com a sonoridade igual e diferentes grafias e sentidos das palavras Auto/Alto e aproveita a presença constante, como convidado, do ator e artista plástico Antar Rohit, ex-aluno de oficina, que sempre participava conosco do evento brincando com o público ao afirmar, de cima dos seus quase dois metros de altura, ser ele o verdadeiro Alto do Círio. Apesar da brincadeira, e não poderia deixar de ser de outra forma, o trabalho foi uma homenagem ao grande e belo cortejo do Auto do Círio e à Virgem de Nazaré.

No ano de 2003 montamos mais um espetáculo natalino: “A Singela Cantata do Jesus Cristinho”, auto cantado, com letras de minha autoria e melodias de Nego Nelson e Paulo Moura²⁰. No ano seguinte realizamos um novo trabalho, que chamamos “Cortejo Clown: Vendedores de Emoções”. Como o nome dia, era um cortejo feito por personagens populares do passado: o realejo, o fotógrafo lambe-lambe, o homem da roleta, o homem da pescaria e o vendedor de flores. Eles cantam, tocam instrumentos musicais e vendem trovas em forma de corações, utilizando as habilidades próprias de suas profissões, seu jogo com o público.

¹⁹ A Escola Circo Mano Silva fundada em 1997 para atender crianças e adolescentes, de 7 a 17 anos, que estavam em situação de risco. Funcionou por alguns anos, mas com a mudança da administração municipal, há cerca de 8 anos, foi desativada e seus equipamentos abandonados e deteriorados.

²⁰ Tentamos a gravação das canções, através da Lei Tó Teixeira, lei municipal de incentivo cultural, mas não conseguimos patrocinador e o projeto foi “engavetado”.

Ainda em 2004 ganhamos um prêmio da Fundação Nacional de Arte, o Caravana Funarte, para circularmos por 25 cidades, sendo 15 do estado do Pará e 10 do estado do Amapá, com o espetáculo “Amor Palhaço”²¹. Parte do dinheiro do prêmio destinado à manutenção do grupo utilizamos para alugar um pequeno galpão, onde passamos a realizar nossos treinamentos cotidianos e nossas criações. Além da manutenção do repertório, anualmente apresentado em suas respectivas épocas, dois novos trabalhos nasceram neste espaço: Ó Abre Alas!, experimento cênico sobre o carnaval, na forma de um bloco de sujos, que canta somente marchinhas tradicionais e delas retiram pequenas cenas; e “O Hipocondríaco”, adaptação da obra “O Doente Imaginário”, de Molière.

O trabalho sobre carnaval era um projeto antigo, proposta de ser o terceiro espetáculo dos Palhaços Trovadores, logo após sua fundação. A possibilidade de intensificação dos treinamentos, com exercícios corporais e vocais mais estruturados e constantes, dadas pelo espaço, além de termos à mão todos os nossos instrumentos, equipamentos e objetos de cena, possibilitou, sem dúvidas esta criação. “Ó, abre alas!” é uma homenagem aos velhos carnavais de rua e teve sua estréia na festa de 2005. Foi pensado como a estrutura de um bloco de sujos, com vários personagens característicos destes blocos – o bêbado, o travesti, a colegial, a velha, a noiva, a freira etc – cantando antigas marchinhas, algumas das quais motivaram a criação das cenas²². O espetáculo foi elaborado de modo a ser apresentado em um espaço circular fixo, com um cortejo final, ou seguir em cortejo único, realizando as cenas a cada parada.

²¹ O projeto Caravana Clown circulou pelas cidades de Ananindeua, Santa Bárbara, Benevides, Inhangapi, Moju, Barcarena, Colares, Castanhal, Santo Antonio do Tauá, São Francisco, Salinas, Santarém Novo, Igarapé da Ponta, Curuçá, Santa Isabel, no Estado do Pará; Macapá, Mazagão, Santana, Ilha de Santana, Igarapé da Fortaleza, Tartarugalzinho, Coração, Porto Grande, Porto Platon e Pracuúba, no estado do Amapá.

²² Seleccionamos, de um universo de mais de 60, as marchinhas mais conhecidas, como “Aurora”, “Mamãe eu Quero”, “Quem não Chora Não Mama”, “Turma do Funil”, “Cachaça”, “Tomara que Chova” e muitas outras.

Com relação a caracterização dos palhaços em personagens, resolvemos utilizar o mote do carnaval em que as pessoas se transformam em outras naquele momento de festa, passam a realizar seus sonhos e fantasias durante o breve reinado de Momo. E assim, cada palhaço se transformou em um personagem mudando completamente seu modo de ser, de vestir e de maquiar.

Adaptar Molière foi um grande desafio para o grupo. Até então, não havíamos trabalhado ainda com um texto tradicional, isto é, com a estrutura dramaturgicamente convencional e, além disso, consagrado como um clássico pela tradição. A adaptação e montagem de “O Doente Imaginário”, de Molière, foi um sonho que acalentei por muitos anos. A montagem foi viabilizada graças a participação e premiação no edital do prêmio Myriam Muniz-2006, da Fundação Nacional de Arte, Funarte.

Eu tinha uma ideia inicial da encenação, que consistia em uma trupe de rua que chegava cantando uma canção de chegada, empurrando o personagem principal, Argan, em uma cadeira de rodas. Esta cadeira era postada no centro da cena e sobre ela se abria um grande guarda sol que funcionaria como a lona de um circo. E assim foi feito: a trupe permanecia em cena o tempo todo, sentada em bancos corridos, de onde saíam a sua vez para realizar suas cenas no centro, demarcado pela cadeira de rodas e um tapete, a lembrar um picadeiro. Toda a estrutura da encenação foi pensada de modo a reproduzir as pesquisas que já vínhamos fazendo com os folguedos populares, aproveitando seus elementos constitutivos, como os cantos de chegada, partida e de apresentação dos personagens. Tudo isso trabalhado a partir do jogo do palhaço, que improvisa, cria e

recria a cena a cada momento, sendo que cada palhaço, por si, emprestava seu jeito e modo de agir para o personagem que interpretava.

Não foi fácil achar o tom certo da interpretação, fazer com que o intérprete do personagem fosse não o ator por trás do palhaço, mas o próprio palhaço, com toda a sua corporalidade e seu modo de ser e estar no mundo. Adaptar o texto também foi uma experiência nova e árdua, constituída de muita improvisação, buscando compor as cenas e os personagens a partir do olhar peculiar do palhaço e de seu jogo, o que exigiu de todos o esforço conjunto de reescrever várias vezes o texto, até se chegar a uma adaptação final, com a qual passamos a realizar as marcações de cenas. Todo o processo foi realizado coletivamente, cabendo a mim uma revisão e escritura final do texto.

O resultado nos deixou muito satisfeitos. “O Hipocondríaco” se constituiu em um dos nossos maiores sucessos e nos estimulou a pensar na possibilidade de ousar a montagem de outro Molière: “O Avarento”, o que veio acontecer somente quatro anos depois, em 2010, acoplado a meu projeto de doutoramento. Descreverei a montagem mais adiante, narrando outros acontecimentos, como a perda do galpão em que trabalhamos durante dois anos seguidos, por impossibilidade de arcar com o pagamento do aluguel, cada vez mais alto, e a conquista de nossa sede fixa, a Casa dos Palhaços, cedida pela Santa Casa de Misericórdia do Pará.

2.2.1 – Teatro com Palhaços²³

Os Palhaços Trovadores são um grupo de teatro que trabalha com a linguagem do palhaço (linguagem oriunda do circo) aliada a elementos dos folguedos populares, mostrando seu trabalho preferencialmente em logradouros públicos. Gostamos de ressaltar que somos um grupo de teatro, já que de forma empírica ou acadêmica, todos nós, os integrantes do grupo, tivemos formação teatral e não circense. O pesquisador brasileiro Mario Bolgnesi, em artigo publicado na revista Sala Preta²⁴, discorre sobre o interesse que o circo, desde sua instauração como espetáculo moderno, no final do século XVII, vem despertando em artistas das mais diversas áreas (artes plásticas, teatro, cinema). Entre o circo e o teatro, estabeleceu-se sempre uma via de mão dupla.

Sobretudo os criadores do teatro do início do século XX, que queriam romper com a cena realista, viram no espetáculo circense um manancial de inspiração, absorvendo vários de seus signos, dentre eles o palhaço. Já o espetáculo circense composto inicialmente de números a cavalo, foi buscar sobretudo entre os artistas populares elementos para definir a estrutura de seu espetáculo, composto de números de habilidades, risco, leveza, bizarrices e graça.

(...) o circo também encontrou no teatro muitas possibilidades de ampliação de seus espetáculos, esquetes, mimodramas e hipodramas, desde a formação do circo, compunham o conjunto apresentado no picadeiro. O espetáculo consolidado por Philip Astley, em seu anfiteatro londrino, em 1769, era composto, primordialmente, de números equestres, na modalidade volteio. Após a migração temporária de Astley para Paris, onde

²³ Sobre palhaços e circo escrevi em minha dissertação de mestrado, Palhaços Trovadores, uma história cheia de graça, defendida neste mesmo programa de pós-graduação, no ano de 2004, sob a orientação do Prof. Dr. Afonso Medeiros.

²⁴ Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA/USP, 2006, n. 6.

encontrou Antonio Fanconi, um outro empreendedor de espetáculos de variedades, o espetáculo com cavalos foi aos poucos recebendo incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatro de feiras, dos ciganos, dos remanescentes da commedia dell'arte, de amestradores de animais ferozes e selvagens etc. (Bolognesi, 2006, p.10)

No Brasil, segundo o mesmo autor, se consolidou uma modalidade que fez e faz história: o circo-teatro, “que deve ao palhaço negro Benjamin de Oliveira sua consolidação”.²⁵ Na cena atual, dentro e fora do Brasil, é intenso o trânsito entre as duas linguagens. Multiplicam-se os grupos de teatro que fazem uso de elementos circenses em suas criações, sobretudo a linguagem do palhaço: Lume, Barracão Teatro, Marias da Graça, Teatro de Anônimo, Parlapatões, La Mínima Companhia, Off Sina, só para citar alguns do eixo Rio-São Paulo. Mas, é importante frisar, a arte do palhaço ligado ao teatro se consolidou em todo o território brasileiro, em grupos e companhias organizados e com trabalho de pesquisa já consolidado. Os Palhaços Trovadores são pioneiros em divulgar esta arte em Belém do Pará.

O circo também segue se apropriando do teatro. Talvez o maior exemplo de teatralização do circo é o canadense *Cirque du Soleil*, com mais de sete espetáculos circulando simultaneamente pelo mundo, assentados em uma narrativa fantástica, dramaturgicamente “costurada” por personagens (atores, dançarinos, cantores) que apresentam e conduzem os números circenses tradicionais, ali presentes com uma “roupagem” talhada pela “carpintaria teatral” – os artista realizam seus números acrobáticos, aéreos e cômicos, como personagens que fazem parte de uma história que

²⁵ Sobre o assunto, ver a tese do professor Daniel Marques (UFBA), “O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca”. Rio de Janeiro: Unirio, 2004.

ali está sendo contada. Muitos artistas brasileiros – trapezistas, acrobatas, palhaços, trabalham ou trabalharam no *Cirque du Soliel*. A atriz Teuda Bara, do grupo mineiro Galpão de teatro de rua, integrou o elenco de uma das produções da companhia²⁶. Mais recentemente, a coreógrafa Débora Colker tornou-se a primeira mulher e primeira brasileira a dirigir um de seus trabalhos²⁷.

No Brasil, o Circo Zanni e o Circo Roda Brasil²⁸ investem em espetáculos com feições do que se passou a chamar novo circo²⁹. Neste ano de 2012, o circo do ator global Marcos Frota estreou o espetáculo Unicirco Rock Show, dirigido pelo também global Jorge Fernando, diretor de teatro e televisão.

Esse movimento de re-aproximação pode ser detectado a partir do final dos anos 1970. A criação das várias escolas de circo, no País, facilitou a aproximação dos artistas do teatro com o circo. A Academia Piolim de Artes Circenses, em São Paulo, foi a primeira iniciativa de transferir o conhecimento artístico circense para fora dos limites da lona. Na década seguinte, 1982, o Governo Federal criou a Escola Nacional de Circo. iniciativas privadas se seguiram e, em 1984, foi criado o Circo Escola Picadeiro, São Paulo, e um ano depois a Escola Picolino de Circo, em Salvador. A partir de então escolas de circo proliferaram por todo o território nacional e hoje são locais importantes para o aprendizado circense.” (Bolognesi, 2006, p.11)

De acordo com o pesquisador, antes mesmo da criação das escolas, artistas e grupos de teatro já vinham pesquisando a arte circense e incorporando seus elementos nas suas

²⁶ Atriz ficou no circo de 2003 a 2006, integrando o elenco do espetáculo Ka. O diretor se encantou com Teuda Bara ao vê-la interpretando a ama de Romeu e Julieta, do Galpão, que se apresentava em Londres.

²⁷ Débora Colker dirigiu o espetáculo “Ovo”, que estreou em 2009 e conta em tom cômico a história de amor entre um bicho azul indecifrável e uma gorda joaninha.

²⁸ O Circo Roda Brasil, sediado em São Paulo, teve seu último espetáculo “Caravana – memórias de um picadeiro”, estreado neste ano de 2012 e dirigido pelo ator e diretor do grupo mineiro Galpão, Chico Pelúcio.

²⁹ Movimento surgido nos anos 70 do século passado, em algumas partes do mundo, como Austrália, Inglaterra e Canadá, mas que teve grande força na França, a partir da criação da primeira Escola Nacional de Circo Annie Fratellini, criada por ela, artista de tradição circense, com apoio do governo, mas sobretudo com a criação do Centre National des Arts Du Cirque (CNAC) de Châlons-em-Champagne, em 1985.

criações. Exemplos marcantes, do início do final dos anos de 1980, desta apropriação do linguajar circense pelo teatro, são as montagens de “Ubu, folias Physicas, Pataphysicas e Musicaes” (1985), de Alfred Jarry; e “O Doente Imaginário” (1989), de Molière³⁰, dirigidas por Cacá Rosset, com o grupo Ornitorrinco, em São Paulo. Em Belém não são numerosas as investidas do teatro na área do circo. Na década de 1990, o diretor Miguel Santa Brígida, recém formado pela Casa de Artes de Laranjeiras/RJ e de volta a cidade, utilizou técnicas acrobáticas na preparação dos atores e na encenação do espetáculo de rua “Farsas Medievais” (1990) e a Diretora Wlad Lima, concebeu a montagem de “Os Sete Gatinhos” (1997), de Nelson Rodrigues, como um picadeiro, onde alguns personagens agem utilizando técnicas acrobáticas.

O circo moderno tem sua origem na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, pelas mãos do ex-oficial da cavalaria Philippe Astley, que concebeu um espaço circular apropriado para os números acrobáticos de equitação. Na sua evolução, outros números foram ocupando o espaço: artistas populares - saltimbancos, funâmbulos, malabaristas, prestidigitadores - que realizavam suas habilidades principalmente nas feiras, são chamados para preencher os intervalos das grandes atrações, que eram os números de acrobacia equestre. Neste espetáculo surge também o palhaço, clown em inglês, um recruta camponês atrapalhado, aperfeiçoado depois pelo ator cômico Joseph Grimaldi, que não era do circo.

Clown em inglês vem de *clod* – camponês, rústico. Palhaço vem do italiano, *pagliaccio*, personagem cômico que se vestia com roupa feita de pano grosso e listrado, afogada nas partes mais salientes, como um

³⁰ Com “Ubu”, Cacá ganhou os prêmios Molière, Mambembe, APCA e Apetesp, de melhor direção. Em “O Doente Imaginário”, ele vive o papel principal, o hipocondríaco Argan. Assisti a esta peça em São Paulo, no ano de 1990, e fiquei muito impressionado, decidindo então que iria montá-la um dia, o que, coincidentemente ou não, aconteceu em 2006, já como diretor do grupo Palhaços Trovadores.

colchão cujo revestimento era de palha, em italiano *paglia*. Para alguns pesquisadores, hoje não há diferença entre o clown e o palhaço. Outros preferem ver o palhaço ligado ao picadeiro e o clown ao palco. Concordamos com os primeiros, aceitando o que diz Burnier (2001): “Na verdade palhaço e clown são termos distintos para designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho.” Para ele, os palhaços ou clowns americanos valorizam mais a gag, a idéia, preocupam-se com *o que* vão fazer. Por outro lado, outros palhaços dão mais ênfase ao *como* fazer as coisas, trabalhando numa linha mais pessoal, como os europeus. Esta linha de trabalho é observada hoje em alguns grupos brasileiros, como o Lume, criado por Luiz Otávio Burnier (Maués, 2004).

Foi na França, no início dos anos de 1960, que o professor e diretor teatral Jacques Lecoq, pesquisou e introduziu a linguagem do palhaço como suporte para a formação do ator, criando inclusive a expressão clown pessoal: “Essa busca de seu próprio clown reside na liberdade de poder ser o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade. Existe em nós uma criança que cresceu e que a sociedade não permite aparecer; a cena a permitirá melhor do que a vida” (Lecoq, 1997). Sua metodologia de ensino do clown e do uso da máscara teatral se espalhou pelo mundo todo, graças a muitos de seus discípulos, como Philippe Gaulier, que mantém escola na Inglaterra.

No Brasil, o trabalho desenvolvido por Luiz Otávio Burnier, com o grupo Lume Teatro, de Campinas/SP, utiliza os mesmos princípios da descoberta do clown pessoal e sua utilização como suporte técnico da formação do ator, aliado a outras linhas de pesquisa da arte de ator³¹. Vale registrar, aqui, que o primeiro palhaço brasileiro a ensinar seu ofício fora do âmbito familiar do circo foi Roger Avanzzi, o Picolino II, herdeiro do Circo Nerino: ele deu aulas de palhaço e outras habilidades circenses na Academia

³¹ O Lume Teatro é um núcleo interdisciplinar de pesquisa da arte do ator, ligado à Unicamp, que atua em quatro linhas: Antropologia Teatral e Cultura Brasileira, Dança Pessoal, Mímeses Corpórea e estudo do Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo. O Grupo se dedica a elaborar e codificar técnicas corporais e vocais de representação que redimensionam o teatro enquanto ofício e o ator como um artesão que executa ações. (Fonte: www.lumeteatro.com.br)

Piolim, primeira escola de circo inaugurada no Brasil, na cidade de São Paulo no ano de 1977³², e, já na década de 1980, no Circo Escola Picadeiro, também naquela cidade.

Entre nós, graças às minhas pesquisas, aulas e minha prática junto aos Palhaços Trovadores, foi possível incluir no currículo da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará a disciplina Técnica de Clown: primeiramente no Curso Técnico de Formação de Ator e depois na Licenciatura em Teatro, após sua aprovação. A criação da disciplina deu um impulso na prática da arte do palhaço na cidade e o espaço da Casa dos Palhaços, sede do grupo, vem servindo como palco de apresentação destes novos artistas do riso, que vêm mostrando suas criações no projeto Palhaçadas de Quinta³³.

2.2.2 – Teatro de Rua

Apesar de ter feito sua estreia nos palcos de um importante³⁴ teatro da cidade, os Palhaços Trovadores, devido mesmo à configuração de sua pesquisa que se delineou já no início de sua criação, constituíram-se em um grupo de teatro de rua: seus espaços de representação passaram a ser as praças com ou sem anfiteatros, logradouros públicos diversos, ruas mesmo, quadras, espaços alternativos – mas sem abandonar completamente os palcos dos teatros. Dedicando-se desde o início a pesquisar a

³² A Escola Nacional de Circo, do Rio de Janeiro, mantida pelo Governo Federal/Minc, e em pleno funcionamento, foi criada somente em 1984, pelo circense Luís Olimecha.

³³ Projeto que acontece sempre na última quinta-feira de cada mês e reúne integrantes dos Palhaços Trovadores e convidados para a apresentação de cenas curtas de clown, tradicionais ou criadas pelos novos artistas. A apresentação tem entrada gratuita.

³⁴ Teatro Margarida Schivasappa, da Fundação Cultural Tancredo Neves, do Governo do Estado.

linguagem do palhaço aliada aos folguedos populares, o grupo viu na rua o melhor lugar para expor sua arte, sua poética.

A chegada em cortejo, cantando uma canção de apresentação e pedindo permissão para ali se apresentar, característica dos cordões de bichos da região, já era um elemento estrutural emprestado dos folguedos constante no primeiro espetáculo do grupo e que perdura até hoje, mesmo nas adaptações que o grupo fez dos textos de Molière – “O Hipocondríaco” e “O Mão de Vaca”. Nossa preparação como atores-palhaços busca um aprimoramento técnico do atuante de espaços abertos, com treinamento corporal que busca a expansão gestual, domínio do jogo da triangulação – característica própria do palhaço -, expansão e clareza vocal, canto e muita improvisação, ressaltando que o palhaço é um improvisador por natureza.

Estar na rua é estar sujeito as mais diversas interferências que o espaço urbano oferece e o ator de rua, o ator-palhaço principalmente – um eterno jogador –, deve estar preparado para se relacionar com este imponderável, saber lidar com ele, usá-lo em seu proveito e no proveito de todos: do público e de seus companheiros de atuação.

O teatro e rua é uma modalidade teatral na qual o trabalho dos atores está o tempo todo competindo, incorporando e/ou dialogando com outros elementos presentes no espaço. A atuação deve levar em conta a dificuldade de segurar a atenção da plateia, e as inúmeras interferências do espaço, numa cena aberta à ‘estética da interrupção’” (Telles, 2005, p.165).

Comungamos com o que aponta o estudioso André Carreira (2003) como características fundantes do teatro de rua, já que com nosso trabalho interferimos em um espaço

público, constituído por pessoas que, em sua totalidade, não está ali para nos ver – mesmo ficando para isso – e está em constante flutuação; utilizamos poucos elementos cenográficos, já que chegamos em cantoria, e nos apropriamos do espaço, absorvendo sua visualidade urbana, integrando-nos e ela e às suas múltiplas possibilidades expressivas. Também pensamos, tal como Patrice Pavis, que o teatro de rua é o que se produz fora das construções tradicionais, ocupando ruas, praças, estações, escolas, realizado por coletivos movidos pelo “desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta, de aliar animação cultural e manifestação social, de se inserir na cidade entre provocação e convívio” (Pavis, 1999, p.385).

São estes pensamentos que nos levam a percorrer bairros periféricos da cidade de Belém, e muitas cidades do interior do Estado do Pará e de outros Estados visitados por nós³⁵, apresentando nossos espetáculos de forma gratuita. E é claro que para levarmos adiante este trabalho, com regularidade e apuro técnico, nos inserimos no passou-se a chamar Teatro de Grupo: coletivos que atuam com elenco regular, desenvolvendo e aperfeiçoando uma técnica e uma linguagem, construindo uma poética configurada em suas pesquisas e em seu repertório, em constante movimento de encontro ao público.

O pesquisador Narciso Telles, observa que a produção do teatro de rua latino-americana tem sua realização substancialmente apoiada no teatro de grupo, através de coletivos

³⁵ No projeto Caravana Clown, de 2004, percorremos 25 cidades, sendo 15 do Pará e 10 do Amapá. Já percorremos vários bairros, nos apresentando em praças, escolas, centros comunitários, com quatro de nossos espetáculos. Com o projeto Ilhas do Riso, em que levamos “O Hipocondríaco” para cinco ilhas circunvizinhas à Belém, a maioria com acesso apenas de barco: Combu, Ilha das Onças, Cotijuba, Outeiro e Mosqueiro. Com o mesmo espetáculo, Projeto Palhaços na Estrada visitou cinco cidades do interior e três capitais do nordeste (São Luiz, Fortaleza e Salvador), em todas mostrando o trabalho em comunidades com pouco acesso ao teatro. Para este ano e o ano que vem, temos dois projetos de circulação nacional, com o mesmo teor. Todos os projetos foram e são patrocinados pela Fundação Nacional de Arte, Funarte.

surgidos nas décadas de 1970 e 1980, que foram “construindo um projeto estético próprio, desenvolvendo sua pesquisa de linguagem, investigando de forma diferenciada o processo de formação de atores e as possibilidades de utilização da rua como espaço cênico”, (Telles, 2008, p. 29). Ele ressalta, entretanto, não haver uma identificação absoluta entre as duas modalidades, já que nem todos os grupamentos dedicam-se ao trabalho de rua, assim como *performers* ocupam o espaço urbano com suas criações; notando, porém, que “são as formas grupais que majoritariamente têm contribuído historicamente para o crescimento e a ampliação da produção teatral de rua em nosso continente” (idem).

2.2.3 – Teatro de Grupo

É no âmbito do grupo, no trabalho coletivo, dividido entre todos e em benefício de todos e de uma estética própria, que se estruturam os Palhaços Trovadores. O Teatro de Grupo é um movimento que ganhou força no Brasil, sobretudo a partir da criação do Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, que contou com duas edições, em 1991 e 1993, respectivamente. Nestes encontros, grupos de vários pontos do Brasil se reuniram para refletir sobre suas organizações, processos criativos coletivizados, produção, gerenciamento, aspectos políticos, éticos e estéticos de seus trabalhos. A iniciativa ampliou a discussão sobre os coletivos teatrais, gerando movimentos localizados em vários estados.³⁶

³⁶ Houve mais dois encontros de grupos acompanhados da Mostra de Teatro de Grupo, em São Paulo, promovidos pelos Parlapatões, Patifes e Paspalhões e pela Cooperativa Paulista de Teatro, dos quais participaram dois grupos de Belém: a Cia de Atores Contemporâneos, dirigida por Miguel Santa Brígida (1998), e o Grupo Gruta de Teatro, dirigido por Henrique da Paz (2000). Neste último me fiz presente.

O teatro de grupo tornou-se um fenômeno da cena a partir dos anos de 1990, difundindo-se por toda a extensão do território nacional, como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades, preservando a continuidade de suas pesquisas (Fischer, 2010, p.50).

O teatro de grupo caracteriza-se pela continuidade do trabalho, “formando um elo vincular entre o elenco e o aprimoramento das pesquisas moldadas no princípio do coletivo colaborador” (Fischer, 2010, p.50). Este pensamento é corroborado por Narciso Telles, para quem a modalidade “tem como característica um modo de criação e uma produção teatral pautados na coletivização dos procedimentos de criação” (Telles, 2008, p.29). Para Rosyane Trotta (apud Telles):

Só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por ela. (...) O grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja o indivíduo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele (Telles, 2008, p.29)

É neste caminho que seguem os Palhaços Trovadores, pensando o coletivo sem esquecer o indivíduo, construindo no seu cotidiano a formação de seus atuantes, baseado na consolidação de uma poética própria, permeada por princípios éticos e estéticos que buscam valorizar os elementos culturais locais e, através de suas criações, devolver esta produção à população, atuando nas ruas e praças, visitando bairros, comunidades, distritos, pequenas cidades, ilhas. Mas este empreendimento não é fechado em si. Enquanto coletivo, sabemos que, mesmo trabalhando na construção de

uma poética que nos caracterize, precisamos do encontro com nossos pares, com outros criadores, outras formas de ver e sentir a atuação do palhaço, a arte do teatro.

Neste sentido, o grupo vem realizando, sempre que pode, encontros com criadores de todo o Brasil e até do exterior³⁷. Nossa sede, a Casa dos Palhaços, vem se configurando como um ponto de convergência dos artistas que atuam na área do clown em Belém do Pará. Mantemos projetos neste sentido, como o Palhaçadas de Quinta, oficinas e uma pequena biblioteca especializada em teatro e palhaços, ainda em fase de estruturação, mas já funcionando. Além disso, abrimos o espaço para outros coletivos que atuam com outras linguagens e acreditamos ser também assim que estamos promovendo trocas entre grupos.

Há uma gama de prazeres e afazeres nesta convivência coletivizada que o grupo proporciona. Nada tão fácil, para quem se dedica a um labor exigente, mas que não garante completamente a sobrevivência de ninguém. É preciso driblar duplas jornadas de trabalho, compromissos familiares e afetivos, esquecer descanso e lazer para estar juntos dedicando-se a treinamentos e ensaios, coletivamente e colaborativamente em criação. Acaba-se criando outra família, escolhida e às vezes mais exigente: uma família unida pela paixão pela arte, pelo amor ao teatro e à palhaçaria. Unida pelo desejo imperioso de compartilhar o que crê e cria, pelo êxtase imensurável da doação.

³⁷ Sob a chancela dos Palhaços Trovadores, com alguns apoios institucionais, já estiveram em Belém apresentando espetáculos e realizando workshops e oficinas artistas como Luiz Carlos Vasconcelos (o palhaço Xuxu/PB), Márcio Libar (palhaço Cuticuti/RJ), Rafael Barreiros (Barreirinho Elegância/PE) e Gardi Huter (suíça). O grupo participou ainda de encontros com os artistas do Lume (Campinas/SP), Trio Pirathiny (SP), Cia do Gesto (RJ), Thierry Tremouroux (RJ) e André Casaca (Itália). Em março deste ano, as oito palhaços do grupo participaram, como convidadas, do encontro Este Monte de Mulher Palhaça, promovido pelas Marias da Graça, no Rio de Janeiro. Desde que comecei minhas pesquisas sobre a arte do palhaço, venho participando dos mais importantes eventos do gênero no país: Riso da Terra (PB), Sesc Fest Clown (DF), Anjos do Picadeiro (RJ). Neste último, em 2010, apresentei comunicação no Seminário de Comicidade, sobre os Palhaços Trovadores.

3. CRIAÇÃO PÚBLICA

Todo artista, todo coletivo artístico que se debruça sobre seu trabalho, objetivando construir uma linguagem que o caracterize, um modo minimamente peculiar de realizá-lo, está, com isso, construindo uma poética³⁸. Apresento e discuto neste trabalho a poética criada pelo grupo de teatro Palhaços Trovadores, de Belém do Pará, dirigido por mim há 13 anos. Pretendo mostrar que esta poética, que denomino Poética da Recorrência, já é percebida, mesmo que de forma pouco consciente, pelo público que acompanha o grupo, que trabalha exclusivamente com a linguagem do palhaço, aliada a elementos dos folguedos populares da região norte.

Para desvelar esta poética e sua percepção pelo público, utilizei em meu projeto de pesquisa, como procedimento metodológico principal – como experimento –, a montagem do espetáculo “O Mão de Vaca”, livre adaptação de “O Avarento”, um dos textos mais conhecidos de Jean-Baptiste Poquelin, o Molière, importante criador teatral francês do século XVII. O processo de montagem se deu de forma aberta (Eco), baseado na colaboração (Abreu) em que, além de artistas e técnicos, num trabalho coletivizado de grupo, contamos também com a participação do público: realizamos três meses de ensaios abertos, em uma praça pública de Belém do Pará. Utilizei também, juntamente com o grupo, a internet, através da criação de blogs e ainda o contato com a comunidade do grupo no site de relacionamentos Orkut, criada por um de nossos admiradores³⁹.

³⁸ Penso poética da mesma forma que Pareyson, com seu caráter programático e operativo, isto é, como um conjunto programado de procedimentos operados pelo artista ou coletivo artístico, nascido de seu labor, do processo de produzir sua obra, em sua caminhada artística (2001, p.15).

³⁹ Qualquer pessoa pode criar uma comunidade no Orkut, desde que siga as regras do site. Vitor Fleury, que acompanha sempre nossos trabalhos, criou a nossa, mas não o conheço pessoalmente e nem sei nada sobre ele.

Solicitei a cada integrante do processo a criação de um blog para funcionar como um diário de bordo, um espaço próprio onde o pensamento sobre a montagem, o seu fazer, ser e estar no grupo pudesse ser pensado, expressado e, deste modo, também compartilhado com outras pessoas. Utilizei ainda, pequenas entrevistas com o elenco, recolhendo destes depoimentos indícios que me dessem pistas de como o processo, novo para todos, estava reverberando em cada um.

Pensei o processo de montagem e mesmo o espetáculo, depois de sua estreia, como uma obra em processo (Cohen), obra pronta mas não acabada, em transformação constante, sobretudo a partir de seu contato com o público, o que no teatro, mesmo o mais tradicional, não é nenhuma novidade. Penso que toda peça, mesmo a mais rigorosamente tradicional – com marcações rígidas, exigências duras com relação ao texto etc. – renova-se a cada apresentação. O espetáculo só existe, só acontece, no momento de sua realização e diante do público. Não importa onde seja apresentado, quantas vezes, e nem de que forma e em quais circunstâncias: só existe naquele instante em que é mostrado ao olhar do público. E assim, sempre e sempre será modificado por aquele olhar: visto que o público não será o mesmo, sendo a relação entre ambos uma realidade sempre nova. Mesmo que o público, ou parte dele, se repita, as circunstâncias materiais e psicológicas serão outras. Sobretudo no caso do palhaço, a obra se constrói e reconstrói a cada apresentação, já que ele é um improvisador por excelência, sempre à mercê do contato, do jogo, com o outro: companheiro de cena e público.

Utilizo a ideia de Cohen de obra em processo, mesmo sabendo que nossa criação não obedece *ipsis litteris* ao que defende o autor, que assim define o termo:

O procedimento criativo *work in process* característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem *work in process*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro/storyboard. (Cohen, 1999, p. 17)

De todo modo, mesmo trabalhando a partir de uma dramaturgia tradicional, um clássico⁴⁰, vivenciamos um ambiente de abertura em um processo de colaboração entre todos os artistas envolvidos e entre estes e o público, desde a adaptação inicial do texto, que no momento da construção propriamente dita do espetáculo funcionou mais como um roteiro (*canovaccio*, como o chamamos, ou o *storyboard* de Cohen), até a utilização de recursos midiáticos outros, como a internet. Vale observar que a linguagem do palhaço pauta-se pela extrema liberdade, não o deixando preso a um texto, daí a utilização deste, mesmo o mais fechado, duro, como um roteiro mesmo. Improvisador por excelência, o palhaço muda o rumo da cena, se a ocasião assim o permitir. Esquece o roteiro, sai da rota, retorna, mas mantém-se sempre em prontidão, para os imprevistos que podem ocorrer e que quase sempre ocorrem no espaço público.

Esta essência livre do personagem palhaço nos guiou, de certo modo, na elaboração e vivência de um processo de colaboração e liberdade, rumo à uma criação aberta – , guardadas as devidas proporções, como o querem Humberto Eco

⁴⁰ Mesmo sabendo que à época, as peças de Molière eram escritas e reescritas de acordo com a circunstância de cada encenação (Chartier, 2002), o termo, aqui, refere-se a um texto teatral com todas as referências canônicas de uma época recuada no tempo, um texto cujas montagens várias se tornaram históricas, um clássico, que nas palavras de Ana Maria Machado (2001, p. 145) “... é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.”

(2010) e Renato Cohen (1998): um processo de criação coletivizado e permeável ao olhar e ao toque do público, que possa ser modificado por este.

O Processo Colaborativo descende das criações coletivas da década de 1970, surgindo com cara nova nos anos de 1990, no Brasil, principalmente entre artistas paulistas que se organizavam em torno do que veio a ser chamado depois de Teatro de Grupo – e, pelo que se percebe, funciona apenas dentro deste esquema de coletivo. De acordo com o Dicionário do Teatro Brasileiro (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 253), tal procedimento “...teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador”.

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam (Fischer, 2010, p.61-62).

Grupos como a Cia do Latão e o Teatro da Vertigem, ambos de São Paulo, estão dentre os primeiros a vivenciarem e divulgarem este processo e, com eles, esteve presente o dramaturgo Luiz Alberto de Abreu, seu principal teórico, sobretudo devido sua experiência como coordenador do Núcleo de Dramaturgia na Escola Livre de Santo André/SP. Daí que o processo tinha como foco principal a dramaturgia, construída colaborativamente, entre diretor, atores e o dramaturgo, sempre presente nos ensaios, colhendo as informações das cenas elaboradas pelo elenco nos chamados workshops ou

outros procedimentos improvisacionais, escrevendo e reescrevendo-as após cada nova apresentação do material ao elenco. “O texto dramático não existe a priori, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo, com isso, a presença de um dramaturgo responsável, numa periodicidade a ser defendida pela equipe” (Guinsburg, Faria e Lima, 2006, p. 253). Luiz Alberto de Abreu, fala sobre o procedimento que ajudou a fundar:

Falei várias vezes desse tal processo colaborativo. Deixa eu me explicar melhor. Em linhas gerais é um tipo de trabalho em que todo mundo da equipe participa da construção do espetáculo. Pode parecer óbvio, né? Você pode perguntar: mas teatro não é uma arte em que todo mundo trabalha junto? Sim, mas nem sempre com as mesmas responsabilidades criativas. Digamos que no processo colaborativo todos devem se incumbir da criação, ou seja, o ator não vai ser aquele que “obedece as ordens” do diretor; nem o diretor vai planejar tudo e chegar para o elenco, o cenógrafo, o iluminador e despejar suas ideias para que sejam cumpridas. Tampouco o dramaturgo vai escrever o texto em casa, sozinho e levá-lo para que seja decorado, ensaiado e encenado, de preferência *ipsis literis*. Nada disso.” (Nicolete, 2004, p. 143 e 144)

Nosso processo criativo não corresponde exatamente aos princípios do Processo Colaborativo, tal qual são explicitados e discutidos por seus teóricos, mas sabemos, entretanto, que tudo foi colocado de forma aberta, e que cada processo é um processo e deve ser conduzido pelo coletivo de acordo com suas necessidades e vontades. É preciso observar que trabalhamos, em primeira instância, com um texto teatral já consagrado

pela tradição, uma comédia francesa do século XVII, mesmo o desmontando⁴¹ em parte na adaptação para nossa linguagem.

Não existe um modelo único de processo colaborativo. Em linhas gerais, ele se organiza a partir da escolha de um tema e do acesso irrestrito de todos os membros a todo material de pesquisa da equipe. Após esse período investigativo, ideias começam a tomar forma, propostas de cena são feitas por quaisquer participantes e a dramaturgia pode propor uma estruturação básica de ações e personagens, com o objetivo de nortear as etapas seguintes. Damos a essa estruturação o nome de *canovaccio*, termo que, na *Commedia dell'arte italiana*, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena etc. (Guinsburg, Faria, Lima, 2006, p.253-254)

Nossa colaboração se deu em todos os níveis: da adaptação do texto, feita por todos, experimentando vários procedimentos, à criação das cenas, marcações, figurinos, cenários, canções. Buscamos a horizontalidade da criação e mantivemos uma relação dialógica entre os criadores participantes do processo, ampliando inclusive este diálogo, ao convidarmos o público a colaborar com a criação: tudo o que pôde ser coletivizado o foi, sem deslocar cada profissional de seu campo de atuação. E mais, procuramos socializar o máximo possível o processo com o público, nos ensaios abertos e nos blogs.

Ao estabelecer um organismo no qual todos os responsáveis pelos diversos campos partilham de um plano de ação comum, o trabalho em equipe baseia-se no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística e manutenção das equipes de trabalho. Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo aberto (Fischer, 2010, p. 62).

⁴¹ Uso a expressão apenas para ilustrar procedimentos que utilizamos em nossa adaptação que desmontaram a estrutura original do texto, criando novas propostas estruturais para ele.

Da mesma forma, vemos nossa criação e pesquisa como obra em progresso ou processo, seguindo alguns princípios deste pensamento tal como descrito por Renato Cohen, mas não em todos os seus fundamentos, sabemos claramente. Trabalhamos com elementos tradicionais, tais como o texto previamente escrito e já consagrado pela tradição, elementos estes que se chocam com questões postas por Cohen (1999), mas acreditamos que, ao instituímos um processo criativo que vai a cada encontro se construindo diante do público e contando com a colaboração deste, nos aproximamos de alguns de seus fundamentos.

Observo aqui que a ideia do projeto se concretizou quando assisti, pela televisão, entrevistas sobre a série de shows apresentados por Caetano Veloso, intitulados “Obra em Progresso”⁴², concertos que foram seguidos pelos internautas através do blog de mesmo nome (hoje fora do ar), concebido por Hermano Vianna, que assim fala da iniciativa na apresentação da página digital:

Obra em Progresso, série de concertos realizados no Rio de Janeiro por Caetano Veloso durante todo o ano de 2008, é oportunidade inédita para o público acompanhar de perto o processo criativo de um dos maiores artistas brasileiros. Canções que acabaram de ser compostas são apresentadas no palco e aprimoradas em shows diferentes a cada semana. Apesar de não ter sido concebida com esta intenção (Caetano diz que resolveu agir assim inicialmente apenas como uma maneira de ficar mais tempo no Rio de Janeiro, depois de anos de muitas e demoradas excursões nacionais e internacionais), essa proposta tem tudo a ver com questões centrais que o surgimento da internet coloca para a produção cultural contemporânea.

⁴² No momento em que assisti a entrevista estava escrevendo meu pré-projeto de doutorado, apenas com a ideia de descrever a poética dos Palhaços Trovadores e, assim, coleí a ideia da obra em construção, em progresso, a partir do contato com o público. E quem melhor, senão este, para dialogar comigo – conosco -, sobre a poética do nosso grupo?

Sobre a utilização da internet, Hermano reforça a iniciativa citando, na apresentação do blog, declaração dada por Brian Eno⁴³ na época, dando conta da decisiva influência da internet no trabalho de artistas contemporâneos: “As idéias são colocadas na esfera pública muito mais cedo, e não completamente terminadas, do que elas seriam no passado”. Gravações facilitadas pelo formato mp3 escapam clandestinamente dos estúdios, assim como edições completas de filmes; o show de hoje amanhã está no youtube: tudo cai na rede e, assim, ganha rapidamente as ruas.

Para o artista, a facilidade de comunicação imposta irremediavelmente pela digitalização de todas as etapas de seu trabalho também sugere a possibilidade de experiências criativas que levem em consideração o feedback imediato do público, de várias maneiras e com intrigantes (e ainda não previsíveis) consequências. A lógica do segredo, que governava as estratégias de lançamento dos principais produtos da indústria cultural pré-internet (com discos trancados a sete chaves em cofres das gravadoras, distribuídos para lojas e jornalistas ao mesmo tempo na tentativa de evitar “furos”), deixa de fazer sentido quando tudo é acessível o tempo todo a poucos cliques de mouse. E essa situação pode ser libertadora (Vianna, 2008, www.obraemprogresso.com.br).

Acreditamos que esse novo diálogo que estabelecemos com o público, presencialmente, nos ensaios abertos, e virtualmente, através do blog, foi decisivo no resultado de nosso trabalho criativo.

Para nós todos envolvidos no processo de criação – e eu em ambos: criação e pesquisa – foi difícil, mas gratificante, vivenciar experiência tão libertadora de “desnudamento”, de desvelamento de nosso fazer expondo-nos diante do público e com este dialogando e comungando nossa criação. Isso fica evidente no depoimento de alguns atores-palhaços

⁴³ Músico, compositor e produtor musical britânico, um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento da ambient music (gênero musical que incorpora elementos de vários estilos, até mesmo ruídos). Compôs e produziu trilhas de filmes como Godzilla, Basquiat, Trainspotting.

do grupo (anexo1). Mas nos abrir e ao nosso trabalho diante de quem normalmente o assiste já pronto, faz-nos ver a nós e ao que fazemos de outro modo: como obra aberta, como quer Eco, algo que se completa plenamente ao contato com o público, e somente assim. Tal qual o jogo do palhaço, aberto, imprevisível, pronto a se transformar mediante o contato com o outro, o inesperado. O palhaço se prepara, trabalha sua técnica e ensaia seus números, mas deve estar sempre pronto, atento, ligado ao que está por vir e que ele não sabe, sempre atento ao acaso, ao que está por vir, ao imprevisível: o corpo do palhaço deve estar sempre em prontidão.

A escolha do texto se deu por vários motivos. Principalmente, por já termos realizado uma primeira experiência com Molière, a montagem de “O Doente Imaginário”, a qual demos o nome de “O Hipocondríaco”⁴⁴. Esta montagem era um antigo sonho que acalentei por quase dez anos e se concretizou em 2006, com os Palhaços Trovadores, resultando em uma rica experiência para mim: a adaptação de um clássico para o universo do palhaço. Mais ainda, para um modo peculiar de fazer teatro com palhaços, misturando elementos poéticos e estruturais dos folguedos populares⁴⁵, marca do trabalho do grupo. O bom resultado me animou, animou-nos, a investir mais uma vez no dramaturgo francês.

Considero, ao estudar a obra de Molière, que há muitas similitudes desta, em termos de procedimentos estruturais, com o modo como agimos com os folguedos. Várias recorrências atravessam a obra deste autor – como atravessam a nossa - e as obras que

⁴⁴ No ano de 2011, circulamos com o espetáculo “O Hipocondríaco”, sob os auspícios do prêmio Miryam Muniz, da Funarte, por cinco cidades do Estado do Pará (Salinas, Bragança, Soure, Salvaterra e Barcarena) e três capitais do nordeste brasileiro: São Luiz, Fortaleza e Salvador.

⁴⁵ “Folguedos são os principais conteúdos das festas tradicionais. Indicam as brincadeiras, jogos e sortes, pândegas, pagodes, danças e bailes, representações dramáticas e coreográficas etc.” (Salles, n/publicado)

escolhemos, “O Doente Imaginário” e “O Avarento”, são bem emblemáticas disso. Os dois textos também estão carregados de similitudes.

O fato dos textos escolhidos serem uma dramaturgia mais tradicional, dura, também nos estimulou. Apesar de utilizarmos exclusivamente a linguagem do palhaço em nossas montagens, consideramo-nos um grupo de teatro, não um grupo de artistas circenses. Antes de Molière, não havíamos montado nenhum texto estritamente teatral, digamos assim – o que se poderia chamar de dramaturgia tradicional⁴⁶. Trabalhávamos com roteiros, criados por nós ou encomendados de outrem. Roteiros abertos ao jogo e improviso do palhaço e montados com abertura que estimulasse mais ainda este jogar com o outro e com o público. Nada de um texto fechado, rigoroso. O palhaço é um improvisador, não pode de modo algum ser “engessado” pelo texto. Acredito que as duas adaptações que realizamos e suas respectivas montagens, das quais descreverei o processo da segunda, resultaram espetáculos que não negam a essência de Molière e nem, tampouco, a essência livre do palhaço.

Assim como o jogo, o ritmo e a graça implantados pelo dramaturgo francês em seus textos podem ser percebidos, nosso modo todo próprio de fazer teatro com palhaços pode ser também detectado pelos que nos conhecem e aos nossos espetáculos. É preciso dizer, ainda sobre isso, que não consegui acessar qualquer informação sobre montagens feitas de textos de Molière exclusivamente por palhaços, o que reveste nossa iniciativa de certo ineditismo.

⁴⁶ Texto teatral previamente escrito, solitariamente, por um único autor, antes e sem contato nenhum com o processo de encenação.

Todo o processo de montagem, que transcorreu de março de 2009 a janeiro de 2010, constando de leituras, trabalho de adaptação do texto, preparação corporal, improvisações e ensaios abertos, foi registrado fotograficamente e, em parte, videograficamente – este registro mais raro, devido ao fato de não possuir uma câmera e também de poder contar com alguém para operá-la. Foram também realizadas entrevistas abertas com os atores e técnicos, assim como com algumas pessoas do público. Estas entrevistas pautarão a questão central deste projeto: saber se o público já percebe a poética criada pelos Palhaços Trovadores, o que veremos ao final deste trabalho.

Criei um blog para registrar o processo de forma livre, numa tentativa de também compartilhá-lo com o público que nos assiste e navega pelo ciberespaço, promovendo uma troca mediada pela internet, buscando aproximar o nosso do projeto *Obra em Progresso*, de Caetano Veloso, que tanto nos inspirou. Este recurso, da criação de um blog como espécie de diário de bordo, vem sendo muito utilizado por criadores de um modo geral (artistas plásticos, músicos e coletivos musicais, atores e grupos de teatro). É o recurso do passado, o diário, reatualizado nesta nossa contemporaneidade, pela facilidade e grande possibilidade de utilização de mídias diversas (textos, hipertextos, fotos, vídeos) e pela possibilidade grande de acesso, pela larga abertura.

O diário, antes fechado, perdeu chave e cadeado e se transformou em um lugar virtual de trânsitos vários, de trocas, colaborações e críticas; espaço documental da existência e da criação artística, suporte relatorial e também de criação de escrituras reflexivas de

processos artísticos e outros – acadêmicos, por que não?⁴⁷ -, enfim, um espaço comunicacional: antes íntimo, o atual diário virtual transforma-se numa escrita “... que começa a funcionar como uma mensagem entre um emissor e um receptor, reproduzindo o esquema clássico da comunicação” (Schittine, 2004, p. 13). O blog, hoje, é uma ferramenta de registro de pesquisa, aberta a interferências as mais diversas. Uma ferramenta didática também, já muito utilizada no ensino, possibilitando ao educando a prática relatorial, criativa e crítica; o exercício da escritura (acadêmica ou não), refletindo e dialogando com outras escrituras, outras falas; a tarefa de selecionar materiais diversos, de realizar composições utilizando diferentes mídias; a prática lúdica da colagem de materiais e o jogo com os recursos livres que a internet disponibiliza; a discussão e a troca de ideias.

Segundo Denise Schittine, “... o blog surgiu como um sistema de disponibilização de textos e fotos na web menos complexo e mais rápido, o que facilitou a fabricação de páginas por indivíduos com pouco conhecimento técnico” (idem). Esta facilidade fez com que os blogs proliferassem e ampliassem seus usos.

A professora doutora Wladilene Lima, da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, estimula a criação de blogs entre seus alunos da graduação e da pós-graduação, como ferramenta didático-pedagógica, porém com uma dimensão bem maior, uma dimensão de criação: “Penso o blog como um ato criador, uma obra, como uma cena que se move independente da tua pessoa, tem uma vida própria também, pois

⁴⁷ A atriz Andréa Flores, convidada de nossa montagem, criou um blog, a meu pedido, ampliando-o depois para outro, no qual deu conta de sua pesquisa de especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo, ICA/UFPA, sob orientação da professora doutora Wladilene Lima, intitulada “Olha o palhaço no meio da rua: uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém”, e da qual participei da defesa como membro da banca avaliadora.

possibilita a interferência do outro”, disse-me em conversa⁴⁸. Recentemente, o programa Rumos Itaú Cultural, abriu pela primeira vez seu edital de teatro⁴⁹, cujo objetivo era reunir grupos de teatro de todo o Brasil, para a realização de um intercâmbio, troca de conhecimentos, treinamentos, e possível criação: os passos destes encontros deveriam ser descritos através de um blog, criado em conjunto pelos grupos participantes, como um diário de bordo, um relatório, um registro de pesquisa.

Além disso, os blogs possuem ferramentas de elaboração de sua visualidade, possibilitando um rico exercício de criatividade e composição. E ainda mecanismos de aferição de acessos, com gráficos estatísticos precisos, mantendo inclusive todos os comentários de seus visitantes, troca de opiniões, debates etc., importantíssimo material de verificação de sua eficácia ou da eficácia de questões nele postas. Para ilustrar estas questões, anexo texto de Luciano Sá, publicado no site Overmundo⁵⁰, intitulado “O blog Obra em Progresso, de Caetano Veloso” (anexo1).

A todo o material documental e a escritura final deste trabalho, suportes mais palpáveis, digamos assim, juntaremos a obra artística utilizada como experimento para se chegar às conclusões das questões propostas nesta pesquisa. Realizaremos uma apresentação do

⁴⁸ A professora utiliza o recurso dos blogs com os alunos das seguintes disciplinas: Trajetórias do Ser, Metodologia de Pesquisa e Seminário de Pesquisa como Criação.

⁴⁹ O programa , em sua primeira edição (2010-2012) destinou-se a grupos com o mínimo de quatro anos de atividades continuadas de pesquisa e produção, tendo como finalidade, segundo seu edital, “promover intercâmbios entre teatros de grupo em todas as regiões do Brasil, incentivando o convívio, a troca e o compartilhamento de formas coletivas de criação, contribuindo para seu amadurecimento, formação e articulação no cenário cultural brasileiro” (http://www.itaucultural.org.br/rumos/regulamento_teatro.pdf) acessado em 11 de abril de 2010.

⁵⁰ (<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-blog-obra-em-progresso-de-caetano-veloso>, acessado em 13/09/2011).

espetáculo “O Mão de Vaca”, dos Palhaços Trovadores, para a banca examinadora e para o público, seguida de um bate-papo com todos os presentes, evento que pretendemos seja filmado digitalmente, para ser anexado, sem edições, ao trabalho final, após a defesa.

3. O PROCESSO (Como um Diário de Bordo)

Neste momento do trabalho, em que passarei a descrever o processo de criação do espetáculo “O Mão de Vaca”, utilizarei como “suporte da memória” o blog unha-de-fome¹, criado por mim na forma de um diário de bordo da montagem. Minha escritura, portanto, estará “contaminada” desta forma de relato. Buscarei, ao máximo, ser fiel aos fatos, mas vale observar o que bem disse a diarista Michele, entrevistada por Philippe Lejeune em “Cher écran” (apud Schittine, 2004, p.15): “(...) Um diário é uma encenação, uma representação de si mesmo. Nós somos a personagem principal de nosso diário. Nós temos à vezes a tendência de escrever as coisas não como elas são, mas como deveriam ser. Escreve-se para embelezar ou dramatizar a vida, para lhe dar um sabor novo. O diário é, muitas vezes, um dos últimos refúgios do sonho” (<http://colba.net/~micheles>).

Lancemo-nos, então, ao nosso sonho!

¹ www.unha-de-fome.spaceblog.com.br

E então começamos como tínhamos e sabíamos e podíamos começar: em volta da mesa. No dia 5 de março de 2009, nos reunimos na sala de minha casa para ler, juntos pela primeira vez, “O Avarento”, texto de Molière². Vários encontros como este primeiro se seguiram depois e neles, além de descobrirmos coisas novas juntos - constatamos várias semelhanças com o outro texto de Molière que montamos, “O Doente Imaginário”, para nós “O Hipocondríaco” -, íamos projetando ações (algumas, claro, não acontecidas). Mas, é importante frisar, que desde logo estávamos todos focados na “cara” do projeto, que era a realização de uma montagem colaborativa, contando inclusive com a presença do público, como parceiro. Estes encontros não aconteceram na fase de leitura – apesar de os termos projetado - mas aconteceram em seguida, com os ensaios de improvisações e marcação do espetáculo, já com a primeira adaptação nas mãos.

Na organização das leituras, fomos experimentando as personagens entre os atores. Depois criamos um elenco base e seguimos trabalhando, pensando em uma futura leitura



² Utilizamos como referência nas leituras e para realizar a adaptação a versão de bolso da Ediouro, de 1996, com tradução de Bandeira Duarte e seleção de textos de Maura Sardinha.

pública, que não aconteceu³. Em seguida, deixamos a segurança do entorno da mesa e fomos para uma sala, cedida pela direção da Casa da Linguagem⁴. Ali, além de ler o texto, experimentamos algumas ousadias: movimentações de modos diversos, percepções corporais dos personagens, brincadeiras e jogos com e sem o texto, sem fala, apenas com sons, gramelôs ou blablações⁵. Além da leitura, da absorção da essência do texto, buscávamos a percepção dos personagens corporalmente. E isso nos lançou ao começo do trabalho corporal.



Iniciamos o trabalho corporal com alongamentos e alguns exercícios que utilizamos sempre para a manutenção da energia do palhaço, trabalhando as ações corporais, o olhar, o tempo e a energia de cada um, de forma a recuperar e manter o estado de ser e estar dos palhaços. É um dado fundamental, pois é este estado individual que vai ser utilizado depois pelo ator-palhaço em seu personagem. O trabalho corporal que se seguiu, ficou depois sob a responsabilidade de uma das atrizes e atual presidente do



³ Projetamos realizar pelo menos duas leituras dramáticas do texto: uma, do original e outra da adaptação que faríamos. Fomos, porém, atropelados pelo tempo e circunstâncias da realização do projeto.

⁴ Instituição do Governo do Estado, ligada à Fundação Curro Velho, que atua na valorização da linguagem verbal e sempre se manteve parceira dos grupos de teatro e dança da cidade de Belém.

⁵ Linguagem verbal inventada, sem sentido definido, criada e utilizada pelos atores da commedia dell'Arte do século XVI na Itália, apenas reforçando as intenções do que se quer dizer: no nosso caso, do texto em português. O gramelô é muito utilizado como exercício expressivo pelo ator.

grupo, Alessandra Nogueira, que depois, a meu pedido e para ilustrar esta pesquisa, o descreveu assim:

A preparação corporal para o espetáculo ‘O Mão de Vaca’, partiu de princípios básicos do que seria necessário para aquele determinado trabalho. Partindo da concepção cênica da direção, em usar como cenografia bancos e que estes comporiam a encenação no sentido também da movimentação, se pensou em trabalhar com exercícios e dinâmicas que possibilitassem ao ator-palhaço uma relação íntima com o referido objeto.

Foram realizados jogos e brincadeiras para dar agilidade ao ator, no que se refere ao manuseio do banco como objeto participante da ação. Além disso, o jogo com o banco também foi pensado para que o texto fosse assimilado e apropriado na ação com o objeto. Como exemplo de jogo: brincadeira de ‘pira’⁶ com o banco. Para não ser pego o ator deveria subir e dizer qualquer parte do texto de seu personagem; outro jogo consistia em andar com o banco e ao comando utilizar posições diferentes a cada parada para dizer o texto nesta determinada posição; as brincadeiras também foram incluídas na preparação para auxiliar ainda mais no estado lúdico do palhaço, bem como na própria agilidade e disposição do ator-palhaço para o jogo e para a cena. Todas essas instâncias de treinamento foram pensadas para o coletivo de atores, para o grupo.

Além dos jogos e brincadeiras, a preparação corporal incluiu também práticas de aquecimento, contando ainda com exercícios básicos de mobilidade e alongamento da técnica do Pilates (exercícios de solo).



⁶ Pira, entre nós, é a brincadeira conhecida em outras regiões como Pique, em que uma pessoa é eleita a “mãe” e tem que correr atrás das demais, até conseguir pegar uma, com a qual troca de lugar.

Outra perspectiva da preparação, diz respeito às características específicas de alguns personagens, como por exemplo, a construção corporal a partir das indicações do texto e da própria elaboração coletiva entre direção e ator. Neste sentido, temos o personagem principal: Harpagon, que é um homem avaro, que esconde dinheiro, sonhando o tempo inteiro uma vida melhor para si e sua família. Foi pensado então um corpo arqueado como se carregasse todo o dinheiro consigo mesmo ou o peso de sua avareza. O ator apresentou certa dificuldade em se manter em determinadas posições do personagem sugeridas pela direção e, ao longo dos ensaios, se pensou como estratégia, para possibilitar uma experiência concreta de peso ao ator, em colocar pedras nos bolsos do casaco durante sua movimentação. Isso resultou em uma experiência concreta, corporal para o ator na construção de seu personagem. As experiências vividas durante o treinamento corporal nos ensaios puderam compor o conjunto de ações e dinâmicas da encenação.



Durante o mês de julho, férias coletivas, o elenco ficou com uma incumbência que visava o começo do trabalho de adaptação do texto, que começaria no mês de agosto: ler e reler o texto propondo, em seguida, outra maneira de organizar as cenas, um novo roteiro, um canovaccio outro. Apesar da tarefa não ser cumprida por todos, na volta das férias constatamos que a estrutura original do texto já estava introjetada em cada um. De toda forma, as propostas surgidas nos estimularam bastante e passamos a brincar mais despudoradamente com o original de Molière. Aquecemos a imaginação: era a liberdade que queríamos, a dessacralização necessária do clássico, a presença de nossa essência palhaça na adaptação. (ver



propostas no blog: www.unha-de-fome.spaceblog.com.br, p.11).



A proposta seguinte foi fazer um resumo em prosa de cada cena, dividindo-as depois entre pequenos grupos. Tarefa cumprida parcialmente, o próximo passo foi realizar uma leitura do que foi feito e depois trocar os resumos entre os grupos, cabendo a cada um dirigir um improviso com o outro. O grupo diretor anotaria todas as propostas interessantes surgidas para serem discutidas depois e selecionadas como matéria para a adaptação.



O pouco tempo nos fez acelerar mais o processo e, de posse do material já produzido, organizamos um “mutirão” e em dois dias concluímos a primeira proposta de adaptação do texto, utilizando o que resultou dos procedimentos realizados anteriormente. Esta adaptação bruta, digamos assim, serviu de base para os futuros ensaios. Era setembro, reduzimos o total de páginas do original pela metade, propondo novos momentos dentro do texto. Como a cena inicial que já articula elementos de nossa poética: a conversa que dá início ao texto, entre o casal de enamorados Elisa e Valério é feita através de uma roda de versos com a canção popular “Sereia” e trovas de Amor⁷. A



⁷ A Roda de Versos é um jogo popular em que uma canção é repetida diversas vezes pelo grupo, entremeadada de versos (trovas). Utilizamos este recurso para apresentar a temática de alguns espetáculos,

canção, elemento recorrente, foi utilizada em nosso primeiro espetáculo, “Sem Peconha Eu Não Trepo Nesse Açaizeiro”, e as trovas de amor no espetáculo “Amor Palhaço”, que também utiliza, da mesma forma, a canção citada. Seguimos com a tesoura na mão.



Fizemos uma primeira distribuição de papéis e resolvemos cortar uma das personagens, o escrivão, quase sem função no espetáculo (no nosso nenhuma). O mesmo, vale lembrar, aconteceu na adaptação de “O Doente Imaginário”, quando cortamos a personagem da segunda filha de Argan⁸. Vale aqui ressaltar a grande semelhança que fomos percebendo entre os dois textos de Molière por nós trabalhados, “O Doente Imaginário” e “O Avarento”. Além dos nomes que se repetem (Cleante/Cleanto), algumas cenas têm quase a mesma estrutura e, vimos na encenação, o mesmo ritmo, o mesmo jogo. Nada de novo: Molière, como os Palhaços Trovadores, utilizara o mesmo recurso da repetição de cenas e elementos outros em sua dramaturgia. A recorrência que caracteriza nossa poética está presente nele, um clássico, a nos aproximar, como nos aproxima da tradição circense em que os palhaços repetiam números uns dos outros, dando-lhes suas particularidades, suas características.



após entrarmos em cena com um canto de chegada e cumprimentarmos o público. A canção Sereia pertence ao folclore baiano.

⁸ Personagens meramente ilustrativos, sem função dramática nenhuma na trama.

De posse da primeira versão adaptada, fizemos uma primeira distribuição de papéis, distribuição que permaneceu até a montagem estreiar, com apenas uma modificação: o personagem principal, Harpagon, que no início do trabalho seria feito por uma atriz, passou às mãos de um ator⁹. No total, ficaram 14 personagens, sendo que dez masculinos e apenas quatro femininos. Nosso elenco se compunha de 12 atores, sendo seis homens e seis mulheres. Em função disso, algumas atrizes tiveram que interpretar papéis masculinos – o que já fizéramos também na montagem de “O Hipocondríaco”¹⁰. Eu, na condição de diretor e ator (também pesquisador), fiquei com um papel bem pequeno: Dona Marta, empregada de Harpagon, que não tem fala alguma¹¹.



Realizando improvisações, de posse da primeira versão adaptada, começamos a vislumbrar e discutir juntos procedimentos da encenação, na medida em que íamos experimentando e descobrindo as marcações das cenas.



⁹ Inicialmente Harpagon seria interpretado pela atriz Sônia Alão, palhaça Pirulita, que trabalhou o personagem durante toda a fase de leitura do texto e algumas experimentações de cenas. A atriz porém por motivos pessoais, desistiu da tarefa e o grupo optou pelo ator Marcelo Villela, palhaço Bumbo Tchelo, que já havia interpretado Argan, também personagem principal de “O hipocondríaco”. Recorrência?

¹⁰ Em “O Hipocondríaco” alguns personagens masculinos tiveram que ser interpretados por atrizes-palhaças: O tabelião Boafé, pela atriz Patrícia Pinheiro (Tininha) e o Dr. Purgon, pela atriz Romana Melo (Estrelita).

¹¹ Na tradição circense e ainda hoje é comum vermos palhaços fazendo papéis femininos nas Entradas e Reprises. Procedi ainda uma pequena mudança: o nome dela passou a ser D. Mirian, em homenagem à minha própria empregada.

Pensamos inicialmente que todo o visual do espetáculo deveria ser em tons de sépia, lembrando uma fotografia antiga e utilizaríamos o mínimo de elementos cenográficos: então sugeri que usássemos apenas banquinhos velhos, que recolheríamos de feiras, comércios, biroskas¹². Deveriam ser bancos desgastados pelo tempo, sem pintura ou com a pintura muito gasta. Sugeri ainda que o elenco ensaiasse desde o início com roupas gastas, bem usadas, recolhidas de outrem ou compradas em brechós. Aníbal Pacha, nosso figurinista que neste momento estava viajando, em conversa telefônica comigo sugeriu que as roupas fossem bem folgadas para que possibilitassem amarrações.



Já neste momento pensamos também, como na montagem anterior, em dar outro nome ao espetáculo e duas propostas ganharam corpo: “O Unha-de-Fome” e “O Pão Duro”, esta última ganhando a adesão do elenco. Mas a decisão mais importante deste momento foi passar doravante a ensaiar todas as terças e quintas-feiras, das 20h00 às 22h30, no anfiteatro da Praça da República, no bairro da Campina, centro de Belém.



¹² Além de termos certa fixação por estes objetos, principalmente eu, nos espaços que ensaiávamos – Casa da Linguagem e escola de Teatro e Dança - as salas tinham bancos, que mais nos estimularam ainda nesta direção.

Passamos então a divulgar estes ensaios pela internet - na comunidade que o grupo mantém ainda hoje no Orkut (www.orkut.com.br/Main#CommTopics?cmm=1667007) e através de e-mails - e em notas e entrevistas de jornais. Os ensaios na praça começaram no dia 15 de setembro, depois de uma forte chuva. E já fomos enfrentando os primeiros contratempos: uma grande torcida organizada de um clube local estava ali reunida. Daí em diante, negociações com os mais diversos grupos e tipos passaram a ser uma constante para nós. Estávamos na praça e, como dizem, ela é do povo.



Seis meses depois de termos começado o nosso processo, estávamos enfim ensaiando diante do público. Pequeno no início, pequeno quase sempre, mas não sempre, o público nos acompanhou no Anfiteatro da Praça da República, durante três meses, até o final do mês de dezembro, quando então nos recolhemos para “fechar” o espetáculo em uma sala da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará e, por fim, estrear em fevereiro de 2010.



O processo na praça foi novo, rico e difícil algumas vezes. Praça sem iluminação adequada – às vezes, sem nenhuma iluminação -, anfiteatro ocupado por outros grupos (torcida organizada, capoeiristas), risco de assalto (pagamos



vigilante enquanto deu para pagar), “malucos”. A praça é do povo! Mas ali, naquele espaço, nos desnudamos, nos mostramos como somos, como fazemos nosso trabalho. E a troca foi intensa. Sentir no momento da criação da cena a reação do público era inusitado, novo. O riso nos guiava no caminho certo, dava-nos a temperatura da cena e a criação fluía solta. Emperrava, às vezes, é certo, mas as dificuldades nos impulsionavam; e tínhamos uma companhia que nos estimulava: o público. Ao final de cada ensaio, conversávamos entre nós, comentando o que foi feito, aparando arestas, e convidávamos sempre quem estivesse por lá para participar. Sem forçar nada, sem obrigar as pessoas a falar, tudo muito espontâneo.

Nestas conversas muitas sugestões surgiam e passávamos a incorporá-las ao espetáculo. Vinham de nossos convidados, de frequentadores assíduos, de alguém que estava ali ocasionalmente e nunca mais voltava.

Muitas pessoas passaram a frequentar os ensaios todos os dias. Por isso, ao final do processo, resolvi entrevistar algumas. Era importante, para o desenvolvimento da pesquisa, saber como estas pessoas vivenciaram o processo



como espectadores, como era assistir depois um trabalho pronto, cuja criação foi acompanhada passo a passo.



Paralelamente a todo o processo, eu instigava o elenco, estabelecendo tarefas, fazendo perguntas, colhendo depoimentos. Em um destes, solicitei que cada um falasse de seu palhaço: como o via, como tudo começara e qual a relação que cada um tinha com o grupo e seu trabalho. Em outro, pedi que falassem como estava sendo para eles



trabalhar ali, na praça, na frente do público (anexos 2 e 3).



Estes depoimentos foram organizados, publicados no blog criado por mim para registrar o andamento da pesquisa, e serviram-me de base para organizar os ensaios, trabalhar diferentemente com cada ator. Cada um sentia o processo de um modo particular. Fácil para uns, difícil para outros. Uns se soltavam, outros travavam. Reconhecer o sentimento de cada um era importante para a manutenção, na cena, da energia de cada palhaço. Afinal, eram eles, os palhaços, os intérpretes dos personagens de Molière.



Este é um ponto importante do trabalho teatral que fazemos, ao utilizar a linguagem do palhaço. Existe uma relação quase “esquizofrênica” no trabalho de interpretação de cada ator-palhaço. É como se fosse uma trindade: o ator, o palhaço e o personagem. O ator dá vida ao palhaço, uma



extensão de seu ser, dilatação de suas potencialidades cômicas; o palhaço interpreta o personagem, transferindo-lhe sua energia, suas características; o personagem é percebido pelo público, com o qual interage, através do palhaço. E este, com seu jeito transgressor de ser, não se deixa “tomar” por aquele: mostra-se também mostrando o personagem, apresenta-o e não o interpreta de forma psicológica: joga, brinca, deixando exposta sua arte, a palhaçaria¹³, e seu ser palhaço.



Com o avançar dos ensaios, fomos definindo, em conjunto, detalhes da encenação. Nosso figurinista, Aníbal Pacha¹⁴, parceiro de nossa outra montagem de Molière, “O Hipocondríaco”, retornou de viagem e passou a frequentar os ensaios: um colaborador a mais, que entra verdadeiramente no trabalho, passa a conviver com o grupo e a viver, coletivamente, cada momento. Torna-se mais um dentro do processo, colabora em tudo, participa com sugestões e instigações importantíssimas. Tira os atores e a mim da zona de conforto. Ele torna-se um co-autor do trabalho. Para mim como diretor, sua presença sempre foi



¹³ Utilizamos o termo devido seu uso corrente hoje, entre os que trabalham, no teatro com a linguagem do palhaço. Refere-se a todos os elementos que constituem o jogo do palhaço, ao contrário de palhaçada, que a meu ver, refere-se apenas à gag.

¹⁴ Conheci Aníbal no final da década de 1980. Trabalhamos juntos no Grupo Cena Aberta, no Grupo Gruta de Teatro e em montagens da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Sempre que posso, chamo-o para realizar figurinos e cenários de espetáculos que dirijo. A montagem de “O Hipocondríaco” foi nossa primeira parceria dentro dos Palhaços Trovadores. Ele dirigiu, em 2010, “O Menor Espetáculo da Terra”, trabalho do Palhaços Trovadores que mistura as linguagens do clown e do boneco

muito boa, pois me tira a primazia do olhar para a cena em construção. Sua presença dá a certeza de que o trabalho de direção deve ser sempre um trabalho coletivizado.



A presença de nosso figurinista nos levou a tomada de novas decisões. Assim, durante nossos encontros seguintes, fechamos a concepção do espetáculo: uma trupe decadente de circo que encena um texto clássico de Molière. O estado de pobreza da trupe está expresso em seus adereços e figurinos, roupas velhas, remendadas, bancos rotos. Este estado evidente de pobreza, num efeito de espelhamento, reflete assim a avareza do personagem principal, que atinge os demais - seus parentes e empregados, principalmente¹⁵. Vislumbramos mais: o lado de dentro do nosso “circo”, onde o espetáculo é apresentado, roto e maltrapilho, abre “frestas” para o espectador entrever também o lado de fora, representado por um varal, onde estão expostas as maltrapilhas roupas do dia-a-dia dos artistas.



Assim, nosso cenário ficou composto apenas de bancos velhos e desiguais e um varal de roupas também velhas, coletadas entre nós e em brechós. Para completar, algumas louças de alumínio: pratos, canecos e uma jarra, bem velhos e amassados. Os atores bebem água, quando fora da cena; a empregada, Dona Miriam, serve seu patrão, Harpagon; e na cena final, a louça serve como adereço e sonoplastia. Mais ainda: na rodada de chapéu, os canecos são utilizados para



¹⁵ Em “O Hipocondríaco” imaginamos também uma trupe de circo bem pobre, decadente, com a lona rasgada e figurinos, apesar de vistosos, gastos pelo tempo, pelo uso, descolorados e remendados. Os artistas também espelhavam a hipocondria do personagem principal: adoentados, tomavam remédios de vez em quando. Um deles, a palhaça que interpreta Angèlique, filha de Argan, passa mal e é substituída por outra no meio da peça. Ela vai pro soro e é neste momento que o grupo para e vai pedir dinheiro ao público para ajudar nas despesas da colega doente, isto é, a nossa rodada do chapéu.

recolher o dinheiro, todo depositado depois no “cofre” de Harpagon.



Este cofre, vale ressaltar, é uma caixa de madeira bastante rota, com tampa e trava para cadeado, utilizada por mais de 15 anos como “caixa registradora” de um comércio próximo de minha casa, o Bar e Restaurante Cova da Onça – um de nossos pontos de encontro. Troquei, com o dono, por uma caixa nova: mesmo procedimento que adotamos na aquisição dos bancos, já que queríamos que os objetos de cena fossem realmente usados e não cenograficamente envelhecidos.



No final de setembro, postamos uma enquete na nossa página do Orkut, para que os integrantes escolhessem o nome do espetáculo, entre três opções: “O Unha-de-Fome”, “O Mão de Vaca” e “O Pão Duro”. No final do mês de novembro recolhemos o resultado, pois precisávamos fechar o nome do espetáculo para providenciar o material gráfico. Dos 46 votantes, 25 votos, ou seja, 54%, couberam a “O Mão de Vaca”, que assim passou a ser o nome de nosso espetáculo¹⁶.



¹⁶ Somos otimistas demais com relação à utilização da internet e, quase sempre, nos frustramos: mesmo com muita divulgação, chamadas constantes, envio de e-mails convidando as pessoas à votar, a votação foi

A chegada de outubro, mês agitado na cidade em função do Círio de Nazaré¹⁷, trouxe boas novas. A primeira, logo no início do mês, foi o reencontro com o fotógrafo Janduari Simões, parceiro da época do Grupo Gruta de Teatro, onde eu atuava e dirigia juntamente com Henrique da Paz, outro parceiro a entrar nesta história. O fotógrafo passou a frequentar nossos ensaios, registrando-os também, o que fez ainda depois da estreia. Henrique da Paz, que é também artista gráfico, idealizou o cartaz do espetáculo.



Bom também foi a definição dos figurinos: era preciso que isso fosse logo feito, pois a proposta era confeccionarmos as roupas o quanto antes, para que pudéssemos já ensaiar com elas e gastá-las naturalmente. No dia 15, assistindo ao ensaio, Aníbal rabiscou a proposta do que viria a ser depois o figurino de cada personagem. Perspicaz, recolheu das roupas velhas que usávamos nos ensaios, tonalidades, padronagens, detalhes. Ao final do ensaio nos mostrou seus rabiscos, expôs suas idéias: gostamos de tudo. Cinco dias depois, me enviou os desenhos acabados pela internet (anexo 4). Acertou de novo, constatamos.



bem pequena, em um universo de mil credenciados. De toda forma, o nome do espetáculo foi escolhido pelos membros da comunidade, que era o que queríamos.

¹⁷ A maior festa religiosa do Pará, o Círio de Nazaré toma conta da cidade uma semana antes. A cidade fica agitada, os espaços ocupados. A praça da República, onde ensaiávamos, fica tomada de vendedores e fiéis. Um mundo de gente. A cidade recebe muitos visitantes e todos os seus moradores se envolvem na festa. Nós, os Palhaços Trovadores também: há dez anos apresentamos, neste período, o espetáculo “A Morte do Patarrão”, nossa homenagem à festa do Círio de Nazaré.

Solicitei então a ele que escrevesse um texto sobre como concebeu os figurinos. Vejamos:

Tarefa árdua criar um figurino para um grupo de palhaços na montagem de um texto considerado clássico, com uma dramaturgia rígida. Neste caso estou falando dos Palhaços Trovadores na montagem da peça “O Avaro”, de Molière. A construção do palhaço se sustenta em um personagem específico com linguagem própria. Tenho aí alguns desafios:

Como caracterizar (vestir) um personagem escrito e formatado de um texto clássico em uma alma clownesca, onde as formas visuais pré-existentes como princípio único, com características individuais e de autoria pessoal?

Os Palhaços Trovadores não fogem a essa regra. O figurino que cada palhaço veste tem como princípio a concepção pessoal de cada ator clownesco. Sempre com base no exagero, o grotesco como potencial cômico, que denunciam as desmedidas entre o corpo e a roupa que veste. O trabalho começou na observação dos figurinos de ensaio que cada um utiliza para compor seu personagem palhaço. Próximo passo foi pedir para cada um desenhar o seu personagem com todas as partes possíveis do vestuário que usualmente era utilizado por eles.

Com algumas conversas me veio uma imagem disparadora para a concepção estética do figurino. Passei alguns dias em Tomé-Açu e tive oportunidade de ir a um Circo que estava naquele momento na cidade. Eu cheguei bastante cedo e as lonas laterais estavam levantadas e percebi a movimentação dos artistas fora do picadeiro. Este mundo paralelo me prendeu até a hora de começar o espetáculo. Fiquei fascinado por ter vivenciado essas imagens desses mundos paralelos. Com um olhar de dentro do Circo vi a vida destes artistas em seu cotidiano lá fora. Então teriam dois planos visuais: o centro com a encenação do “Avaro” e o fundo com o dia a dia deste grupo de atores clownescos. Criamos então, dois tipos de figurinos: o utilizado no corpo do palhaço que veste o personagem da peça e o aplicado como adereço de cenário que serve de imagem conceitual representando a individualidade de cada um. Traduzindo esses elementos em traços, formas e volumes a imagem visual dos palhaços teria uma mistura de seus figurinos habituais com as características dos



personagens do texto de Molière e ao fundo da cena um varal com roupas do dia a dia deste grupo de artistas, criando não apenas um suporte cenográfico como servindo de elemento ativo da encenação. Teriam então esses dois mundos paralelos onde em algum momento eles se misturariam.

Destacamos alguns parâmetros que norteariam a concepção do figurino.

Manter as características de cada um.

Tudo muito simples.

Desgaste pelo uso.

A avareza.

Uma peça única de tecido para o figurino.

Em um trabalho mais particular com o texto destaquei uma das falas da personagem Frosina, referindo-se ao personagem central, Harpagon: "... seus calções presos ao gibão por agulhetas", que cita peças de roupas que caracterizam o traje da época e definem bem seu personagem. Resolvi investigar uma peça em particular o GIBÃO que intuitivamente me chamou a atenção. Localizei esta peça de roupa em vários períodos da história do traje e a sua releitura, em particular, utilizado no sertão nordestino brasileiro.

Aurélio. Gibão é "vestidura antiga, que cobria os homens desde o pescoço até a cintura". Também é "espécie de casaco curto que se vestia sobre a camisa".

"O gibão de couro é a roupa típica do vaqueiro nordestino utilizada para proteger-se quando se encontra em corrida nas matas tentando dominar um animal."

"Casaco curto e leve de homem usado nos séculos XIV a XVI."

Observei que essa peça de roupa passou pelo tempo sofrendo alterações, mas sempre com as mesmas características na forma e no seu uso. Com algumas releituras e adaptações o gibão foi a peça eleita para traçar a forma de cada personagem deste projeto de figurino. Foram criadas peças básicas para cada personagem como blusões, vestidos, calças e bermudas e por sobre elas a releitura do gibão como jaquetas, jaquetões, coletes e corpetes. Foram escolhidos diferentes padrões de tecidos para separar visualmente essas personagens que classifiquei em família, empregados e visitantes. Na composição final temos chapéus, gorros, tocas, perucas e bigodes que completam o visual de cada personagem. Foram mantidos dois



elementos da caracterização individual de cada palhaço, o nariz e o sapato.

Vencida mais uma etapa da construção do espetáculo, partimos para a confecção do figurino. Como escrevi em meu blog, referindo-me a este momento: “E assim, vamos todos juntos, costurando ponto a ponto nossos devaneios, ideias, criações. A linha e o linho da paixão nas mãos.” (postagem do dia 20 de outubro de 2009, em www.unha-de-fome.spaceblog.com.br).



Moro em um bairro, a Campina, vizinho ao bairro do Comércio. A travessa Frei Gil de Vila Nova, no bairro da Campina (centro da cidade de Belém), onde resido, é conhecida como a “rua dos amoladores” por ter ali sete oficinas de amolação (facas, alicates de unha, máquinas de cortar cabelo e outros objetos cortantes). Além dos moradores, a travessa abriga também muitos outros pequenos estabelecimentos comerciais, oficinas, ateliês de costura, bares e restaurantes. Escolhemos, então, uma costureira vizinha, Sônia Monteiro, pela facilidade de poder provar as roupas a caminho dos ensaios no Anfiteatro da Praça da República – à época, mantínhamos um depósito para guarda de nosso material em frente de minha casa, de onde saíamos com nossos bancos velhos para os ensaios¹⁸. O grupo é grande e a tarefa de tirar as medidas e



¹⁸ O ateliê da costureira Sônia Monteiro fica a uma quadra da Praça da República, onde ensaiávamos. E também, em sentido contrário, a uma quadra de minha casa e de nosso depósito.

experimentar as roupas, fazer ajustes e tudo o mais é árdua, por isso fundamental era fazer tudo ali perto mesmo.



No final do mês de outubro, participamos do 1º Seminário de Teatro da Escola de Teatro de Dança da Universidade Federal do Pará¹⁹, realizando um ensaio aberto.



Apresentamo-nos no primeiro dia do seminário, falando da

pesquisa e realizando cerca de 20 minutos de ensaio,



totalmente aberto a participação do público, que podia interferir quando quisesse. Muitos participaram, com

colocações bem pertinentes, como a da professora Wlad

Lima, observando a postura do coro, ao fundo, ainda muito



pouco participativo. Ela sugeriu que o coro acompanhasse

mais o que acontecia na cena, comentando corporalmente a

até fazendo alguns sons. A sugestão foi captada na hora e os

palhaços jogaram à vontade, provocando o riso da plateia.



Ao final, abriu-se para um bate-papo com os assistentes

muito bom e elucidativo. O professor Cesário Alencar

ressaltou a presença e energia dos palhaços em cena e a

professora Olinda Charone destacou que percebia ali

presentes, de modo claro e simples, os elementos



característicos da linguagem trabalhada pelo grupo, antes

¹⁹ O seminário, organizado pela coordenação do curso de graduação em teatro da Etdufpa, aconteceu de 28 a 30 de outubro.

expostos por mim: “Está muito gostoso, da vontade de ficar assistindo até... vai ficar um trabalho muito bom, leve, mesmo sendo um clássico, em função de o grupo ter essa característica descrita pelo Marton”.²⁰ Defeitos e qualidades foram apontados certeira e pautaram nossos ensaios daí pra frente.



Findo o mês de outubro, seguimos os ensaios, mas também nos preparamos para comemorar nossos 11 anos de atividades. Como acontece sempre nesta data, realizamos um evento, com uma programação diferente e com um convidado de fora. Rafael Barreiros, o palhaço Barreirinho Elegância, de Recife-PE, foi nosso convidado desta vez. Além da comemoração de aniversário, festejamos também a conquista de nossa sede própria, uma casa que estava completamente abandonada e nos foi cedida pela Santa Casa de Misericórdia do Estado. No ano seguinte, na mesma época, inaugurávamos a Casa dos Palhaços²¹, com vasta programação e a presença de Marcio Libar, palhaço Cuti-Cuti, do Rio de Janeiro.



Ressalto aqui também, que nos festejos de 11 anos dos Palhaços Trovadores, tivemos a participação dos ritmistas da Escola de Samba Bole-Bole, do bairro do Guamá, um



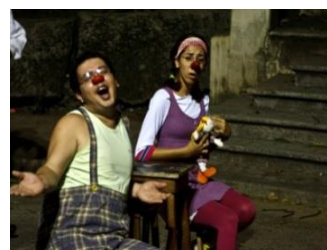
²⁰ Declaração retirada de um vídeo feito por Cassiene Dantas, à época aluna de Cenografia.

²¹ Sede do grupo inaugurada em imóvel cedido, em sistema de comodato, pela Santa Casa de Misericórdia do Pará. Totalmente reformada pelo grupo, a casa estava há anos abandonada e quase totalmente destruída.

dos mais populosos de Belém, que nos homenagearia no carnaval seguinte (2010), com o enredo “Palhaços Trovadores: a poesia do riso na passarela do samba”. Em nossa festa, foi-nos apresentado o samba enredo. A escola sagrou-se campeã do carnaval, ganhando assim, com enredo em nossa homenagem, seu primeiro título²².



Seguimos com os ensaios e no mês de novembro começamos a definir as músicas do espetáculo, criadas por nosso diretor musical, Marcos Vinícius, também ator-palhaço do grupo. Vinícius, como costumamos chamá-lo, faz parte da primeira formação do grupo, afastou-se por um tempo, voltou e no momento encontra-se afastado novamente. Licenciado em música pela Universidade Estadual do Pará, sempre trabalhou conosco como ator-palhaço e diretor musical, passando a compor as músicas dos espetáculos. Autor das canções da montagem anterior de Molière, nosso diretor musical acertou novamente (anexo 5). No dia 20 de novembro, escrevi o seguinte sobre as composições em meu blog/diário:



²² A Escola de Samba Bole-Bole, do bairro do Guamá – um dos mais populosos de Belém -, estava há dez anos no primeiro grupo, e nunca havia ganhado um título sequer. Ganhou com os Palhaços Trovadores e, no ano seguinte, com mais um tema sobre teatro, desta feita o teatro de bonecos. No momento em que escrevo, a escola bi-campeã se prepara para mais um carnaval, cujo tema é a arte do teatro: em 2012 a escola de samba fará uma homenagem aos 50 anos da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

(...) as canções do espetáculo estão todas compostas. E digo que ficaram ótimas! Como é característico de nosso trabalho – herança de nossos folguedos -, tem um canto de chegada, três canções referentes a personagens fortes da peça (Harpagão, Frosina e Mariana), uma canção para a “rodada do chapéu” e um canto de despedida. Tem marcha, xote, samba, brega, quadrilha e chula de palhaço, esta a canção de despedida, uma releitura. (www.unha-de-fome.spaceblog.com.br, 20 de novembro de 2009).



Nossos figurinos estavam também quase todos prontos. Muitos ajustes tiveram que ser feitos, pois era a primeira vez que nossa costureira trabalhava para teatro que, com certeza, não é a mesma coisa que a costura do dia-a-dia. Mas tudo estava dando certo. Os figurinos ficariam prontos bem antes da estréia, nosso objetivo, e poderíamos usá-los, gastá-los um pouco antes das apresentações. Os ensaios seguiam entre altos e baixos, sempre divulgados nos blogs, Orkut, e entrevistas de jornais. O público crescia e muitos amigos nos visitavam: alguns escreviam comentários em seus blogs que nos animavam muito, outros nos instigavam na hora do bate-papo final. Sentia que estávamos no caminho certo. Vejamos um trecho do que disse, em seu blog (<http://domistecofernandel.blogspot.com/>), o advogado Fernando Sampaio:



Palhaços presentes, cada qual com seu banquinho, sacolas e adereços no chão, tem início uma conversa restrita com os integrantes da

trupe, todos reunidos nas escadarias do palco a céu aberto, hora de palhaço falar sério e arrumar a casa. Terminado o papo começa um processo de transformação, cada qual em metamorfose para incorporar seu personagem. E quanto mais se vestem de palhaços, mais curiosos chegam ao local, todo o tipo de gente formando público heterogêneo, público ideal para o teatro. Ao nosso lado se instala uma família, pai e mãe namorando, os filhos ao redor rindo das peraltices dos atores. Do outro lado um grupo de estudantes, meninos ainda, todos calados e respeitosos. Há ainda um morador de rua que ri bastante de tudo, atento. E por todos os cantos muitos curiosos, passantes que arranjam um tempo para ver a arte que se faz.

No meio do ensaio, diretor e atores se deparam com dúvida sobre como encenar determinado diálogo. Dúvida surgida, solução fácil na manga – os palhaços se dirigem ao público e perguntam: “O que vocês acham? Como vocês acham que devemos fazer?”. Surpresos, pegos da supetão, poucos ousam uma resposta. Mas basta uma opinião para que todos comecem a dar seus palpites, teatro em praça pública, teatro para o povo (nesta hora pensei: quantos aqui já devem ter ido ao teatro? Poucos, certamente. E hoje estão aqui, público que também é diretor, ator, palhaço). (Sampaio, Fernando. <http://domistecofernandel.blogspot.com/2009/11/palhacos-trovadores.html>)

No final do mês de novembro participamos de mais um evento: a Semana Francófona, realizada pelos alunos do Curso de Licenciatura em Francês da UFPA. Realizamos um ensaio aberto no estacionamento do campus Básico da Universidade, no dia 26 de novembro, às 20h30, uma quinta-feira. Na terça-feira, ensaiamos na praça e a participação do público foi muito boa:



Estava bonito mesmo de se ver. E, a despeito de algumas coisinhas, o ensaio foi bonito mesmo. Deu para verificamos que marcas já criadas funcionam e devem ser mantidas, mas precisam de uma lapidada. Deu também para criar novas marcas, modificando coisas já definidas. E a resposta do público dá o tom, a segurança de que estamos caminhando no rumo certo. É tão mais confortável já testar ali, na frente do público a nossa criação. O papo no final também foi muito bom. Um rapaz, de passagem por Belém (hóspede do Hilton), disse que gostou muito, estava se divertindo e que havia notado que a cada cena os personagens mudam a moeda quando se referem a dinheiro. Perguntou se isso era intencional. Disse a ele que sim, cada personagem a cada cena usava uma moeda diferente. Ele sugeriu radicalizar isso: a cada fala, de qualquer personagem, que se mudasse a moeda. Achamos legal. (www.unha-de-fome.spaceblog.com.br, 29 de novembro de 2009)

Neste dia, fomos questionados sobre a complexidade do texto e de como isso chegaria às crianças. Quando montamos nosso primeiro Molière, “O Hipocondríaco”, essa preocupação nos atingiu. Ficamos apreensivos na estreia, mas percebemos que as crianças percebem e curtem outras camadas de significação e expressão do espetáculo,



que estão presentes ali graças ao jogo do palhaço, que se expressa corporalmente e brinca o tempo todo, exageradamente, com qualquer coisa, seja séria ou não. Como escrevi em meu blog, “as gags mais verbais são percebidas mais pelos adultos, as gags corporais pelas crianças. Se bem que em determinados casos essas percepções se invertem e/ou se misturam. Quer dizer: existem adultos bem infantis e crianças bem adultas”.



O ensaio na Universidade foi também muito bom e contou com efetiva participação dos alunos. Durante o aquecimento, falei sobre o trabalho do grupo, sobre o texto e Molière, autor que eles já haviam estudado, e de como procedíamos com nossa adaptação e montagem, trazendo tudo para o universo do clown e para o nosso modo próprio de fazer teatro com palhaços. Mostramos o espetáculo do início até o meio, deixando claro que quem quisesse participar podia fazê-lo a qualquer momento. Parei algumas vezes o ensaio para corrigir problemas e sugerir coisas novas, a partir de elementos surgidos ali, durante o jogo dos palhaços. Os estudantes se animaram e contribuíram bastante com o espetáculo, como registrei depois no blog:



Um rapaz, Mario seu nome, sugeriu que a sonoplastia da cena de Harpagon com Elisa,

quando aquele diz que quer casar esta com o Sr. Anselmo, que é feita com dois cocos e um triângulo e vai crescendo, virasse uma música e que o palhaço que tocava fosse dançando e parasse a cena, com todos lançando olhar fulminante ao empolgado, até ele cair em si e parar. Aceitamos a sugestão e a colocamos em prática. Foi o máximo, até porque quem estava tocando era a Sônia Alão, palhaça Pirulita, que faz o papel do Sr. Anselmo na peça, o tal pretendente de Elisa. E a palhaça se empolgou na terceira vez e protagonizou uma cena hilária, que fez o público rir e aplaudir.



Outro momento bem interessante desta noite, na Universidade Federal do Pará, foi a participação de um rapaz que estava na plateia com um bandolim e começou a tocar na entrada da personagem Frosina, que é apresentada com um samba. As palhaças, aproveitando para fazer graça e jogar um charminho, o levaram para a cena e lá ele permaneceu até o final. Neste ensaio, ganhamos mais um palhaço.



Dezembro chegou. Estávamos já há dois meses ensaiando no anfiteatro da Praça da República. As canções do espetáculo estavam prontas e os figurinos, devidamente ajustados por Aníbal Pacha, prontos estavam. Os ensaios seguiam no ritmo que podiam seguir: ora com todos, ora com parte do elenco. Mas seguiam e com um público fiel e cada vez mais atento, já entendendo o processo e suas



nuances. Sempre, ao final, rolava um bate-papo. Percebia, nestas horas, como as pessoas que estavam sempre ali, já haviam entendido toda a peça e algumas, já cantavam as canções e repetiam as falas. Presenciei cenas em que o ator esquecia sua fala e a ajuda vinha da plateia. Os atores estavam mais soltos na praça, mas seguros com seus textos e marcações. Tínhamos então o espetáculo praticamente todo “desenhado”.



No dia 08 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Conceição, Oxun para os afro-religiosos, contamos em nosso ensaio com a presença do professor Daniel Marques da Silva, diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que na ocasião ministrava disciplina em nosso programa de doutorado. Esta noite foi agitada. Além de Daniel, contamos com a presença do colega da Escola de Teatro e Dança e do doutorado Jaime Amaral e mais um grupo de amigos. Presentes também os espectadores habitués. E, como era noite de santo, o povo das ruas.



Logo ao chegarmos encontramos um grupo de capoeiristas jogando. Conversamos e eles disseram que já estavam de saída – lenta e demorada saída. Aquecemos e começamos o ensaio. No meio do processo, entrou um homem



completamente alterado com um enorme tronco de árvore e se postou na cena. Cheirava, ao que se percebeu, tinner em uma garrafinha de água mineral. Estava tão fora de si que não tínhamos como nos comunicar com ele. Assustou a todos, mas conseguimos manter a calma. Uma das atrizes ainda sentenciou: “A rua é deles”.



Bom, já que os invasores éramos nós: seguimos calmamente com o ensaio, limpando as cenas, querendo mostrar o máximo possível do que tínhamos criado ao nosso convidado, também diretor de teatro – momento de uma boa troca²³.



De vez em quando, uma criança entrava em cena disparada na sua bicicleta - os pais apenas observavam impassíveis.



Não foi um bom ensaio. Os atores não funcionaram, esqueciam o texto e as marcações. Há dias que tudo dá errado, sobretudo aqueles em que queremos muito que tudo saia da melhor forma possível, porque temos convidados. Pra completar o cenário caótico desta noite, logo ali perto, a uns 50 metros, no Teatro Waldemar Henrique com as janelas abertas, tocava em alto e bom som uma banda de



²³ Prof. Dr. Daniel Marques da Silva é docente da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, da qual é seu atual diretor, Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral (1989) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio, onde também cursou mestrado em Artes Cênicas (1998) e doutorado em Teatro (2004).

rock. Mas a conversa final foi muito boa. Daniel, que já conhecia o projeto, deu sugestões precisas. Uma delas, que já havíamos cogitado, foi de que precisávamos nos recolher um pouco, realizar ensaios mais longos, em sala fechada, para aparar arestas, sem interferências externas. Bom, vimos que nesta noite as interferências foram intensas.



Fim de mês e fim de ano, festas, presentes, ensaios. Quando estamos criando, o mundo conspira a nosso favor. Ganhei de presente, trazido de Paris pela amiga Maria Sylvia Nunes²⁴, um kit com vários bigodes postiços. Perfeitos para serem usados no espetáculo pelos personagens masculinos interpretados por palhaças. E Maria Sylvia não tinha visto nenhum ensaio. O novo ano chegou e com ele as chuvas belenenses, que não são fáceis e adoram a noite. Decidimos suspender os ensaios na praça. Precisávamos nos concentrar mais na afinação do espetáculo e passamos a ensaiar em uma sala cedida pela direção da Escola e Teatro e Dança. Escrevi no blog: “Assim que o espetáculo estiver mais ajustado, redondinho e afinado, com os atores mais seguros, marcaremos ensaios abertos, desta feita com figurinos, maquiagem e tudo o mais. No momento, precisamos desta



²⁴ Maria Sylvia Nunes, grande personalidade das Artes Cênicas do Estado, foi, juntamente com o esposo, o filósofo Benedito Nunes, e outros amigos do Norte Teatro Escola – grupo com o qual realizou a primeira montagem nacional de “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto – uma das fundadoras da Escola de Teatro da UFPA, onde ministrou as disciplinas História e Teoria do Teatro, até aposentar-se.

intimidade maior, de ensaios mais puxados, com mais tempo.”



Janeiro. Os figurinos estavam prontos, agora sendo envelhecidos, remendados: deviam parecer realmente usados, gastos. Mandamos também fazer sapatos para todos, para usar logo e amaciá-los, envelhecê-los²⁵. Trancados agora na sala de trabalho, fechamos todo o espetáculo: “O Mão de Vaca” tinha agora começo, meio e fim. Tínhamos o desenho completo do espetáculo. Era só lapidar²⁶. O cartaz do espetáculo, feito pelo ator, diretor e artista gráfico Henrique da Paz²⁷, também ficou pronto (anexo 6). Fizemos um primeiro ensaio com todo o elenco e com tudo o mais: figurinos, sapatos e maquiagem, para ver como funcionavam. Satisfiz-me e, parece, satisfiz a todos do grupo. Animados, marcamos nossa estreia para o dia 25 de fevereiro de 2010, no anfiteatro da Praça da República.



Reta final. Completamos um mês ensaiando em espaço fechado. Fevereiro chegou, completaríamos um ano de



²⁵ Uma coisa puxa a outra: o sapateiro que confeccionou nossos sapatos foi-nos apresentado pela carnavalesca da Bole-Bole, escola de nos homenageou no carnaval. Trabalha muito bem e, o que é melhor, a um custo muito baixo.

²⁶ Vale observar, que enquanto montávamos o novo trabalho, seguíamos com nossa agenda de apresentações: neste ano, realizamos apresentações de nosso repertório de época, quatro espetáculos, pelo prêmio Miryam Muniz, da Funarte, em vários bairros da cidade.

²⁷ Henrique fez também o desenho para o cartaz de “O Hipocondríaco”, cuja arte foi realizada pelo italiano Andrea Kellerman.

trabalho. Muitas coisas aconteceram, criamos coletivamente um espetáculo. Escrevi sobre esses 12 meses de trabalho, de criação e intensas emoções, em meu blog as seguintes palavras:



Foi um ano muito produtivo, em que trabalhamos muito, em que pensei muito sobre tudo - espetáculo, tese de doutorado, vida acadêmica, vida em grupo, vida doméstica... tudo, tudo. Foi um ano de sofrimento e criação. Acredito que estamos mais maduros, aprendendo a ver melhor nosso trabalho, sua poética, como o fazemos, que recursos utilizamos na sua construção, o que construímos e reconstruímos sempre, o modo como fazemos tudo. Parece que era esse o interesse de minha tese. E parece que o público, com quem convivemos certo tempo, desenhando as primeiras cenas, compartilhando o nascimento do espetáculo propriamente dito, também começou a perceber-nos, olhar de outra forma, mas aguda, mais crítica para esse nosso fazer. Eu acho.



Os encontros foram gratificantes. Sempre que vou comprar pão, duas vizinhas que trabalham ao lado da padaria e que sempre iam nos assistir pedem informações sobre o espetáculo. Querem saber da estréia, quando vai ser, onde vai ser.



Estamos ensaiando em uma sala, na ETDUFPA. Faz um mês já. O espetáculo está todo desenhado. Todo marcado. Estamos agora realizando ensaios corridos e sempre, sempre mexendo aqui e ali. Cortando, modificando cenas. Ele já tem começo, meio e fim. E estão bons, mas não de todo afinados. Com os ensaios corridos, pudemos vislumbrar o tempo do espetáculo. Acho que dará um pouco mais de uma hora. Bom, pensei que estava enorme! Estava preocupado com isso. Gostaria muito de realizar agora, no pé em que está, ensaios abertos, antes da estréia. Sei que o grupo vai dar pinote. Mas para o trabalho, para a pesquisa, para tudo o



que começamos e construímos, acredito, é fundamental, importante, necessário.

Acho que as próximas mexidas no espetáculo devem ser realizadas em parceria com o público. E depois, a estréia, as apresentações e sempre, sempre re-construir, re-pensar, re-fazer. Obra aberta: aos sentidos e toques. (www.unha-de-fome.spaceblog.com.br, 02 de fevereiro de 2010).



Seguimos apurando o trabalho. Realizamos ensaios corridos, com figurinos e maquiagem, para alguns convidados, dentre eles a professora Maria Sylvia Nunes e a atriz e técnica cultural Yeyé Porto²⁸. Constatamos, após as conversas finais, que o espetáculo estava pronto. Pedia o sublime momento da plena completude quando se realiza diante do público. O derradeiro dia estava chegando. Mas antes vivemos duas grandes emoções: o desfile da escola de samba que nos homenageou e o anúncio de sua vitória. Festa no barracão anunciando nossa estréia. E ela chegou:



Tudo pronto, hoje é o dia da estréia. Mas estará tudo pronto mesmo? Quando é que no teatro tudo está pronto? E será que algum espetáculo de palhaços algum dia ficará pronto? Penso que o fim de tudo é sempre um novo começo.



Concluimos uma parte de nosso trabalho, mais uma. Dia 05, durante nossa primeira temporada, completaremos um ano de trabalho. Quantas histórias neste ano todo de trabalho, conquistas, descobertas, brigas... Tem muita emoção em um processo de criação, sempre.



²⁸ Yeyé Porto é atriz e técnica cultural do governo do Estado/Secult, atualmente mantém o projeto “Casa da Atriz”, em que abre sua residência, juntamente com a família, para apresentações teatrais próprias e de outros grupos.

Para nós, que buscamos além de criar um espetáculo procurar entender e compartilhar com nosso público como se processa esse nosso modo “trovador” de fazer teatro com palhaços, esse “fim” é sim o começo de uma longa história ainda. Selecionar dados, escrever, outras fontes de idéias e pensamentos para conversar com nossa escritura. Estou usando o pronome na primeira pessoa do plural porque acredito que esta escritura é coletiva, uma voz de muitas vozes. É um trabalho plural mesmo.

Amanhã a obra estará exposta, posta à prova diante do público. Abrindo-se para as muitas leituras, do público e também nossas que estaremos ali, fazendo-a e lendo-a ao mesmo tempo, compartilhando com o público a fruição, cada um em seu lugar: o lugar do que faz e vê (sente) e o lugar do que olha e faz também a obra, a constrói e reconstrói com esse olhar, esse sentir a obra. Que as gargalhadas destes sejam o vento a inflar as velas daqueles, a comandar o barco-obra em águas revoltas e misteriosas. Barco que vai transmutando-se a cada encontro, a cada rio de gente a acompanhar essa viagem, que não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim... Amanhã a viagem começa, mas só começa.

Tomara esteja uma noite linda. E que a lua sorria também lá no céu. Obrigado Palhaços Trovadores, por me permitirem segurar o leme deste veleiro! MERDA! (www.unha-de-fome.spaceblog.com.br, 25 de fevereiro de 2010).

Estreamos e o anfiteatro da Praça da República estava lotado. Cumprimos uma temporada de duas semanas, com apresentações de quinta a sábado (25, 26 e 27 de fevereiro e 04, 05 e 06 de março), às 20h00, sempre com um público muito bom. Além de divulgarmos as apresentações pela internet, nos blogs e Orkut (comunidade dos Palhaços Trovadores e páginas pessoais do elenco), tivemos boa



acolhida da imprensa em geral. Fizemos mais cinco apresentações no mês de março: dia 14, às 17h00, no teatro Maria Sylvia Nunes, da Estação das Docas; dia 16, às 20h00, no Teatro Margarida Schivasappa, Centur; e nos dias 18, 19 e 20, às 20h00 também, no anfiteatro da Praça da República. Depois destas apresentações, tive que me ausentar da cidade para cumprir estágio de oito meses, na cidade de Salvador, como parte deste programa de doutoramento.



É preciso registrar que todo o processo descrito agora, apesar do apoio dos blogs e outras matérias na composição de sua escritura, parte de um olhar já distanciado no tempo e, por isso, sofre os riscos das armadilhas da memória. Penso em uma frase de Clarice Lispector, “Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu”²⁹, e penso que mesmo o existido sofre re-elaboração pela memória, quanto mais distante esteja de sua existência. A memória, portanto, descreve o existido e o não. A memória re-cria o existido. E, claro, nem tudo neste processo transcorreu com a fluência e aparente tranqüilidade que este texto ora pode fazer crer. Tivemos muitos problemas, dificuldades comuns, acredito, a todos os grupos de teatro que, como nós, trabalham longe dos grandes centros, em esquemas de produção precários e



²⁹ A Descoberta do Mundo, editora Rocco.

coletivizados, sem uma remuneração efetiva, constante, profissional. Ficou o blog, como uma escritura a registrar o calor da criação. E a me ajudar a memória.



Trabalhamos em teatro por paixão, porque não sabemos, ainda, existir sem ele. A maioria dos artistas-palhaços que participaram deste processo estuda e/ou trabalha em outra área para sobreviver. Enfrentam problemas que, muitas vezes, impede-os de participar de alguns ensaios ou deles participar inteiros. Enfrentamos em nosso trabalho as mais diversas condições. Como destaquei algumas vezes, tivemos muitas noites que esperar a chuva passar para ensaiar, encontrávamos o espaço do anfiteatro em algumas oportunidades ocupado, sujo, sem iluminação e, sempre, sem segurança alguma. As salas que nos foram cedidas, nem sempre eram ideais. Mas é assim o trabalho da maioria dos grupos da cidade, sobretudo os mais novos. Porém, mesmo em condições adversas, estes grupos continuam produzindo, sempre e sempre.



Ilustro o final desta etapa do trabalho e desta escritura, com um texto, intitulado Palhaçadas Eternas, recolhido do blog



da atriz palhaça Andréa Flores³⁰, a Bilazinha da Mamãe, nossa convidada a participar da montagem de “O Mão de Vaca”:



Com o fim da temporada do Mão de Vaca, bons tempos de colher os frutos de um ano de trabalho, o blog ficou meio nebuloso para mim. O que dizer do processo? Prazeroso, surpreendente, enriquecedor. Apaixonante, em vários sentidos. Mas veio a pausa, a angustiante pausa que segue ao fim do espetáculo. O momento de tirar a maquiagem, as roupas estranhas e, o pior, o nariz. Bom seria olhar o mundo através do nariz de palhaço todos os dias, se dar ao luxo de ser contravertido, ingênuo, sincero, cômico, ridículo sem medo... O mundo precisa disto, eu preciso.



Não dá, infelizmente. Existe uma vida prática, é preciso voltar à realidade, às vezes dura, às vezes esperançosa, com certeza menos interessante que a do palhaço. Foi o fim de um ano vivido intensamente no meio dos Palhaços Trovadores, muito aprendizado, tropeções, riso e, principalmente, palhaçadas. Fico meio sem rumo, meio sem blog, sem os dias de ensaio na praça, o frio da barriga das apresentações, o sentimento de fazer parte. Parte de um mundo que quero para sempre, do palhaço, do teatro popular.



Bilazinha da Mamãe continua. É um bem que faço a mim mesma. E ao mundo. Como disse Fellini, os pais deveriam incentivar os filhos a serem palhaços, ao invés de médicos, engenheiros, empresários, sei lá o que. Aprendi a lição, vou mantê-la. Quero ser palhaça, ver palhaços, ser amiga de palhaços, enquanto puder. (<http://bilazinhadamamae.arteblog.com.br/>, 12 de maio de 2010).



³⁰ Andréa Flores cursou depois a especialização em estudos Contemporâneos do Corpo, do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, sob orientação da professora Dra Wlad Lima, defendendo monografia intitulada “Olha o palhaço no meio da rua: uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém”, de cuja defesa participei como membro da banca.

4. A POÉTICA DA RECORRÊNCIA

4.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde sua gênese, os Palhaços Trovadores vêm desenhando um modo peculiar, próprio, de fazer teatro com palhaços. A partir da utilização da trova como elemento poético-dramatúrgico no resultado da oficina que deu origem ao grupo¹, trabalho apresentado na Feira da Beira da Fundação Curro Velho², comecei a pensar e dividir minhas inquietações com os integrantes do grupo a respeito da utilização constante desta forma poética nos espetáculos, como uma marca - inclusive a lhe nomear³. E assim o fizemos. A trova e também as canções populares “puxaram” um olhar mais acurado para os folguedos e uma necessidade e vontade de trabalhar nosso modo de fazer teatro com palhaços aliado a elementos dos brinquedos populares que habitaram nossa infância e habitam ainda hoje nossas vidas, já que nossa região é rica destas manifestações.

As montagens que sucederam o primeiro trabalho do grupo já vinham assentadas em estruturas populares: pastorinha (auto natalino) e boi-bumbá (auto pastoril), este último uma ousadia de juntar palhaços, Shakespeare (Romeu e Julieta) e boi-bumbá. Os três

¹ Os Palhaços Trovadores nasceram em novembro de 1998, após oficina de palhaço ministrada por mim, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

² A Fundação Curro Velho é instituição cultural do governo do estado, que trabalha arte-educação, principalmente, com crianças e adolescentes oriundas das escolas públicas e da comunidade. A Feira da Beira é evento mensal da Fundação, que reúne artistas convidados e resultado das oficinas e cursos ali ministrados.

³ Escrevi sobre a dramaturgia do grupo, utilização das trovas e outros elementos poéticos, em minha dissertação de mestrado, Palhaços Trovadores, Uma História Cheia de Graça, defendida neste programa, em 2004.

primeiros espetáculos do grupo⁴, então, já apresentavam ideias, propostas dramáticas e elementos estruturais que viriam constituir o que, depois de muitas conversas e elaborações, passamos a referir como nossa poética e, mais recentemente, a partir de meus estudos de doutoramento, denominamos Poética da Recorrência. Esta poética nada mais é do que o modo – pensado, elaborado, deliberado – que encontramos de realizar nossos trabalhos, nossos espetáculos, nossas criações. Modo este que passou, acreditamos, a nos caracterizar, dar-nos uma feição.

Sei que, como diretor do grupo, conduzi em grande parte este procedimento. E que ele está ligado diretamente a minha história no teatro e, de forma mais ampla, a minha maneira de perceber a arte como assinatura do artista. Mas sei também que isso não anula, em nada, a participação dos demais e é, exatamente por isso, que defendo a construção desta poética no coletivo. Porque sei que sem o grupo, sem os Palhaços Trovadores, este sonho não seria possível.

Desde sempre, desde que comecei olhar a arte, a trabalhar com teatro, me encantou o modo como cada artista utiliza elementos de sua linguagem, sua arte, e com eles cria uma marca que vai deixando em cada obra, por vezes de forma bem explícita. Mais que isso, sempre admirei artistas que, a cada obra, deixavam um sinal, utilizavam um elemento de uma na outra obra, repetiam recursos já utilizados, e com isso assinavam seus trabalhos com um algo mais além de seus nomes. Um exemplo marcante disso é a recorrente rápida aparição de Alfred Hitchcock em seus filmes, como figurante, alguém

⁴ “Sem Peconha Eu Não Trepo Nesse Açaizeiro”, “O Singelo Auto do Jesus Cristinho” e “O Boi do Romeu no Curral da Julieta”.

que passa quase despercebidamente – não para seus fãs, é claro⁵. Lembro-me que, quando ainda muito jovem, ficava esperando o exato momento de vê-lo passar, logo que iniciava o filme, frustrando-me quando isso não acontecia (anexo 7).

Já trabalhando como diretor de teatro no Grupo Gruta de Teatro, ao lado de Henrique da Paz⁶, passamos juntos a utilizar de vez em quando este recurso. Gostávamos de utilizar sempre cadeiras em nossos espetáculos – eu, um apaixonado por este objeto, um colecionador. E a cadeira de um aparecia, deliberadamente e não como reaproveitamento do material, em outro espetáculo – a cadeira ali, sinalizava uma existência passada, uma pista, rastro, sinal de algo efêmero tocado por nós e ainda a nos tocar: uma peça de teatro, do nosso teatro.

Certa vez montamos uma adaptação, realizada por Henrique da Paz, de “O Processo”, romance de Franz Kafka, que ganhou o nome de “Caosconcadificica”. Na montagem, uma cama era utilizada como casa-atelier de um pintor ao qual o Sr. K pede informações. Anos depois, a mesma cama apareceu, desta feita com rodinhas, na montagem que fizemos de “Antígona”, de Sófocles, também adaptada por Henrique: a cama agora conduzia a protagonista ao sepulcro, enquanto esta falava ao povo de Tebas, justificando seus atos e criticando a autoridade do rei Creonte, que a condenava à morte. A cama estava ali a nos ligar à montagem anterior, a nos ligar enquanto artistas de teatro, a nos ligar e a nosso ofício e à maneira como queríamos conduzi-lo. A cama era,

⁵ Hitchcock aparece em mais de 20 de seus filmes, sempre no início para, segundo ele, não desviar a atenção do espectador da trama. Este recurso é conhecido como *Cameo* (camafeu), em que uma pessoa famosa faz uma participação especial em um filme. No caso, a participação era do próprio diretor, Alfred Hitchcock. Ele tinha fixação também pelo número 7, aparição recorrente em seus filmes, assim como as escadas e o brandy.

⁶ Foi no Grupo Gruta de Teatro que iniciei minhas incursões na direção teatral, estabelecendo então uma grande parceria com Henrique da Paz, com quem muito aprendi.

então, uma referência ao espetáculo anterior, mas também uma referência a nós mesmos enquanto artistas e grupo.

Ao passar a dirigir espetáculos sozinho estas referências me acompanharam. Em quase todos os trabalhos que fiz, depois de minha saída do Grupo Gruta de Teatro, utilizei cadeiras como elemento cênico principal ou até mesmo como único elemento cênico. Certa vez, bem no início de minhas aventuras como diretor, montei um trabalho com atores de Macapá/AP, minha cidade natal, chamado exatamente “Cadeira”: todas as cenas giravam em torno do objeto, partiam e findavam dele. Em um dos trabalhos mais importantes para mim, o espetáculo “Jogos Masculinos de Ternura e Dor”⁷, utilizava apenas cadeiras como elemento cênico, especialmente confeccionadas para o espetáculo e utilizadas de várias formas em momentos diferentes.

Mas foi com os Palhaços Trovadores que comecei e continuo a construir minha identidade de diretor e, junto com o coletivo de atores-palhaços, sigo arquitetando e depurando esta nominada Poética da Recorrência, que vem sendo a marca e a característica identificadora do trabalho grupo. Mas o que é esta poética e como ela se estrutura? Como acontece, se configura, se concretiza e aparece nos espetáculos? Foi para dar conta disso que estruturei este projeto, objetivando comprovar que a Poética da Recorrência hoje já tem contornos bem definidos, que já a dominamos e sabemos operar com ela a cada criação e que, em certa medida, o público já a percebe.

⁷ Espetáculo montado com alunos do terceiro ano do antigo Curso Livre de Formação de Ator, da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – turma que ficou depois conhecida como Alfabumba meu Brecht, dando origem, depois da formatura, ao grupo de mesmo nome, mas de vida curta, cujos integrantes principais integram os Palhaços Trovadores.

4.2 – DELINEANDO A POÉTICA DA RECORRÊNCIA

A trova é o elemento poético recorrente preponderante nos espetáculos dos Palhaços Trovadores. Em minha dissertação de mestrado, defendida neste mesmo programa de pós-graduação, em que descrevi a história do grupo e sua dramaturgia⁸, dei conta deste e de outros elementos poéticos, como as canções. São elementos sempre presentes e utilizados de maneiras diversas. Em alguns espetáculos, aparecem em toda sua estrutura, de modos diferentes: apresentando sua temática numa roda de versos, iniciando e finalizando cenas, na forma de diálogo entre personagens. Em outros, apenas de um modo. O espetáculo “Sem peçonha eu não trepo nesse açazeiro”, nosso primeiro trabalho, é um exemplo do primeiro caso, em que a trova vai “costurando” toda a dramaturgia, “pontuando” o espetáculo, de modos diversos, do início ao fim. “Amor Palhaço” é exemplo do segundo caso: o tema do espetáculo é apresentado ao público através de uma roda de versos composta de trovas de amor.

As canções, recolhidas do cancionário popular ou compostas pelo grupo, também aparecem de formas diversas nos espetáculos. Como nos folguedos, nossa fonte espetacular principal, as canções abrem e fecham os espetáculos, como cantos de chegada ou chegada e cantos de partida⁹. Também aparecem apresentando o tema do trabalho, personagens ou introduzindo cenas. Na forma de diálogo também: no espetáculo “O singelo auto do Jesus Cristinho”, um auto natalino nos moldes das

⁸ Palhaços Trovadores, uma história cheia de graça (UFBA, 2004).

⁹ Esta denominação varia de folguedo para folguedo, de região para região, mas sempre com o mesmo sentido: apresentar o grupo e pedir licença para ali brincar e, depois, agradecer e se despedir, prometendo voltar no ano seguinte.

Pastorinhas locais, a Virgem Maria canta para São José a canção “Ao por do sol”¹⁰, do compositor paraense Ted Max, numa tentativa de reconciliação com o marido, magoado ao saber que ela vai ter um filho de Outro e ele vai ter que criar a criança. Já no espetáculo “O boi do Romeu no curral da Julieta” Romeu canta seu amor por Julieta através de um trecho da canção popular “Fogo e Paixão”¹¹, do cantor Wando.

Como nos folguedos populares, também é recorrente a permanência dos atores-palhaços-brincantes em cena o tempo todo, em meia-lua (semicírculo), saindo cada qual à sua vez ou em pequenos grupos para apresentar suas cenas no centro do espaço – o restante do grupo fica no semicírculo, funcionando como coro, tocando e cantando as canções, reagindo às cenas, também jogando com o público, quando lhe é permitido. O semi-círculo é um espaço de semi-neutralidade: o ator-palhaço está fora da cena, mas não totalmente alheio a ela ou ao que está acontecendo fora dela¹². Esta é uma marca estruturante dos espetáculos dos Palhaços Trovadores, grupo que desde sua fundação, há 13 anos, mantém um trabalho constante realizado por um grande elenco – mais de 10 artistas sempre¹³.

Mas para mim, como diretor e pesquisador, o mais marcante – não o mais importante, já que todos o são - do que chamo Poética da Recorrência são os elementos de composição

¹⁰ “Ao por do sol/eu vou lhe dizer/que o nosso amor/não pode morrer/quando as estrelas/no céu se encontrarem vão dizer/que a lua/eu fiz pra você/e então eu serei, amor/o sereno/e o luar será vocês/ardente de paixão/que raia no meu coração.”

¹¹ “Você é luz/é raio estrela e luar/manhã de sol/eu Iaiá meu ioiô/você é sim/e nunca meu não/quando tão louca/me beija na boca me ama no chão.”

¹² Um caso elucidativo da questão aconteceu-me recentemente, em apresentação do espetáculo “A Quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha”, em um Shopping da cidade (10/06/2012): meu palhaço executa a trilha sonora do espetáculo, atrás e relacionando-se sempre com os demais que dançam à frente, na cena. Um dado momento, o som deu um estouro, pois o técnico ajustou o volume, que estava com problemas: imediatamente tomei um susto e corri, me abraçando a um rapaz “bombadão” que estava ao lado. Todos os espectadores próximos caíram na gargalhada, fato isolado só percebido por aqueles próximos, longe da vista dos demais e do resto do elenco.

¹³ O grupo hoje possui 14 integrantes e mais um estagiário.

das cenas, suas estruturas, seus desenhos e construções. Em nosso primeiro trabalho, “Sem Peconha eu não trepo nesse açazeiro”, uma das cenas fala do mito amazônico da cobra-grande, conhecida como boiúna. Uma trova¹⁴ introduz a cena em que uma palhaça toma banho em um rio – um tecido marrom, da cor barrenta de nossos rios, estendido por dois outros palhaços. Após brincar com o público, cantar, “nadar”, a palhaça é ameaçada por uma grande cobra feita de espuma e manipulada por dois outros brincantes. A boiúna “devora” a palhaça, sumindo nas profundezas do rio (atrás do referido pano). Em seguida, cospe os ossos (também de espuma) de sua vítima no público, provocando frisson e risos. Ao final, a cobra mostra a cabeça e dá um sonoro arrote; a palhaça sobe e rindo fala: mal educada! O pano-rio é erguido, e as duas caem na gargalhada, saindo de cena dançando ao som do refrão de uma canção local.

Em outro espetáculo, “A quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha”, montado sobre o folgado da quadrilha e em que cada passo da dança popular - como maresia, serrote e túnel - transforma-se em uma cena, aquela composição cênica se repete: na cena da maresia, o passo da quadrilha se transforma na cena em que um palhaço banha-se no mar (um pano verde estendido por dois outros palhaços) e, após jogar¹⁵ com o público, é “devorado” por um tubarão (um boneco manipulado por outro palhaço) que em seguida cospe seus restos: pedaços de braços, pernas, ossos. Esse procedimento passou a ser de uso recorrente em cada espetáculo, cada vez mais deliberadamente, de forma pensada, com o grupo dominando mais e mais seu uso a cada espetáculo. Uma releitura do mesmo recurso acontece no espetáculo “O Boi do Romeu no curral da Julieta”, quando Romeu vai ao encontro da amada, que neste momento está falando de

¹⁴ Faróis do mar, minha gente/assustando embarcação/são os olhos certamente/da boiúna em maldição.

¹⁵ Brincar, fazer graça envolvendo uma ou mais pessoas da plateia, muitas vezes levando-as para a cena, compartilhando o espaço da representação com elas.

sua paixão às amigas. Ele aparece como um *popstar*, deixando as jovens agitadas; canta uma canção – “Fogo e Paixão” – e, ao final, é “atacado” selvagememente pelas fãs, que arrancam-lhe os membros (braços e pernas) jogando-os em direção ao público, enquanto Julieta recita sua paixão de forma teatral, em pernas-de-pau¹⁶. Três modos de fazer a mesma cena, em diferentes espetáculos.

Mesmo quando montamos nosso primeiro trabalho assentado numa dramaturgia tradicional, dura – o espetáculo “O Hipocondríaco”, adaptação de “O Doente Imaginário”, de Molière -, estes elementos todos, já bastante absorvidos pelo grupo, foram utilizados. Sinal de que dominávamos já nosso modo de operar com eles. E é o que veremos a seguir, através do olhar sobre a montagem-experimento que realizamos para esta pesquisa: “O Mão de Vaca”, adaptação de “O Avarento”, também de autor francês. Indo mais além, tentamos demonstrar, com o processo de montagem, que nosso público já identifica elementos expressivos e estruturais que compõem, de forma recorrente, nossa poética.

4.3 – O AVARO MÃO DE VACA

Como já foi exposto neste trabalho, a criação de “O Mão de Vaca”, nossa segunda adaptação de um texto de Molière, foi realizada dentro de um processo colaborativo e às vistas do público, contando inclusive com a participação deste, como previsto inicialmente pelo projeto de pesquisa. Dentro do projeto, cabe observar, assumi dois

¹⁶ A personagem recita trechos originais da obra de Shakespeare.

papéis simultaneamente: criador (diretor e ator-palhaço) e pesquisador. Tarefa nada fácil, que resultou em acertos e desacertos: como me distanciar? Como pensar friamente em cada passo dado, quando estava completamente envolvido emocionalmente no processo de criação? De certa forma eu era o pesquisador e o pesquisado. Senão vejamos: tinha que organizar todas as ações a ser seguidas, pensar os ensaios, a criação, os registros. Anotar tudo o que acontecia – e para isso o diário de bordo (o blog unha-de-fome) foi fundamental – analisar distanciadamente o andamento de tudo, relatoriar, encarar um novo processo criativo, desta feita solitário: a escritura da tese.

Um grande peso que, na minha inexperiência de pesquisador e quase total falta de recursos, me levou a uma quantidade significativa de erros. Porém, posto tudo na balança, este processo fez e está me fazendo pensar com mais propriedade o trabalho desenvolvido por mim junto aos Palhaços Trovadores, meu labor artístico (minha paixão) e, por outro lado, posicionar-me com mais firmeza e clareza dentro da academia, como professor e pesquisador.

Na montagem de “O Mão de Vaca”, mais maduros e tendo já experimentado a primeira aventura “molièresca”, ousamos mais, arriscamos mais. De posse da primeira adaptação e depois de ter experimentado alguns exercícios e jogos em sala, partimos para a criação das cenas na praça, compartilhando nosso fazer com o público. As cenas foram surgindo, os palhaços jogando entre si, inicialmente com alguma dificuldade, depois mais soltos... e fomos nos apropriando do texto, da história e contando-a de acordo com nosso modo peculiar de narrar.

Tínhamos pensado que o espetáculo seria apresentado por uma trupe de palhaços bem decadente, pobre, mambembe, figurinos rotos – ideia que já é uma recorrência da primeira montagem que fizemos de Molière, “O Hipocondríaco”¹⁷. O cenário seria composto apenas por bancos gastos pelo uso, bancos que, decidimos, recolheríamos de feiras e comércios locais¹⁸. Por trás destes bancos, compondo o cenário, um varal de roupas do cotidiano dos artistas da trupe, bem envelhecidas. Queríamos mostrar que o lado de dentro do “circo” correspondia ao lado de fora, o lado da vida cotidiana, e vice-versa. E que, na cena, a real pobreza dos artistas-palhaços, ali contando a história de Molière, correspondia, de certo modo, à avareza do personagem principal. Estas ideias foram se “amarrando” melhor depois, aperfeiçoando-se, sobretudo ao ganharmos a praça. Mas o que importa dizer agora é que elas foram importantes naquele primeiro momento para impulsionar a criação das cenas já dentro da nossa poética, do nosso modo de compor e estruturar nossos espetáculos, lançando mão de elementos que dominamos.

Os bancos foram colocados de modo a demarcarem o espaço onde o grupo se fixaria durante toda a apresentação - o semicírculo, também chamado meia-lua -, saindo dali os personagens, cada um a seu tempo, para realizarem suas cenas, ficando os demais funcionando como coro. O grupo chega cantando e para esta chegada foi composta uma música original:

¹⁷ Do mesmo modo, em “O Hipocondríaco”, a ideia era mostrar uma trupe decadente montando, livremente do jeito que podia, um clássico do teatro: a mania de doença do personagem principal, Argan, se refletia nos integrantes da trupe cheios de enfermidades e achaques.

¹⁸ Os bancos foram trocados, comprados, negociados pelos artistas com feirantes e comerciantes, encontrados nas ruas, em casas de amigos.

Senhoras e senhores vamos cantar
A alegria aqui já vai começar
Trazemos sonhos, risos e diversão
Cantem a nossa canção

Palhaços Trovadores estamos aqui
A grande lona azul do céu vai se abrir
Um grande espetáculo vai começar
Então vamos todos cantar
La, La, La, La, La...

Trazemos sonhos, risos e diversão
Música, palhaços, para vocês...

Um novo espetáculo vai começar
O circo acabou de chegar
A festa já vai começar
O circo acabou de chegar
A peça já vai começar



Esta estrutura de chegada e fixação do elenco em cena, como já foi dito, advém dos folguedos populares e passou a ser uma marca de nossa poética: todos os nossos espetáculos começam e terminam assim.

A composição espacial dos objetos de cena (os bancos) delimita já o espaço, quase sempre circular, da apresentação: a partir de nossa meia-lua o público fecha o círculo, definindo assim o espaço da celebração teatral. Muitas vezes o público é tanto, que compõe uma roda em torno da representação, uma estrutura que, nas palavras de Denis Guénoun (apud Telles, 2005, p.169-170) “...permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos, reconhecer-se”. A roda assegura, como quer Telles (2005, p. 170), o espaço da representação, a comunhão entre o público e os artistas, mas também não oferece abertura para a relação da cena com o traçado urbano: “A escolha da roda, quase sempre, está relacionada a uma proposta cênica que nega a possibilidade de uma interação com o traçado da cidade.” Porém, acredito, esta estrutura garante com uma força maior o sentido de celebração através do riso, que é o nosso objetivo principal.

Esta estrutura circular fechada não intencional possibilita uma aproximação maior de todo o elenco com o público, favorecendo os improvisos ou o que eu chamaria de cenas paralelas: enquanto a cena propriamente dita, previamente criada meticulosa e exaustivamente nos ensaios acontece no centro da arena, pequenas cenas improvisadas a partir da relação do palhaço com o público postado ao fundo, ou motivada por algum acontecimento inesperado, ocorrem sem interferir na cena principal, provocando reações apenas naquele pequeno grupo.

O palhaço está fora de cena, mas atento a ela e aos acontecimentos todos em seu entorno, em prontidão, pronto para jogar. Está fora da cena que poderíamos chamar de principal, mas dentro do círculo de energia que compõe o espetáculo e que é a soma daquela cena, das demais e das possíveis cenas paralelas e suas relações com os espectadores que possam ocorrer.



Em prontidão.

Em alguns momentos do espetáculo, determinamos que os personagens postos no coro comeriam pão ou banana, muito discretamente, sem desviar o foco do que acontecia no centro da cena. No decorrer das apresentações, com a proximidade do público, muitas vezes colado ao coro, algumas situações aconteciam, como alguém pedir um pedaço de pão e o palhaço, prontamente, já criar um pequeno jogo com este espectador mais ousado.

Quando o espaço não possui delimitações – arquibancadas, como é o caso do anfiteatro da Praça da República – temos que organizar a área da encenação junto ao público, delimitando sua ocupação, o que no decorrer da apresentação muitas vezes não é

respeitado, obrigando os atores-palhaços a resolverem de modo mais apropriado o “problema”: com o espaço reduzido, mudam as marcações e seus tempos, entre outras coisas. O atuante tem que recriar a cena, saber usar a adversidade a seu favor, em prol de todos, seus companheiros e o público também, e do bom andamento do jogo cênico.

Já na 1ª cena de “O Mão de Vaca” - longa cena em que a filha de Harpagon, Elisa, encontra Valério, seu namorado (nobre disfarçado de empregado da casa e que está à procura da família, separada por um naufrágio) para falarem sobre seu amor e as dificuldades que terão de enfrentar para concretizá-lo - imprimimos nossa marca, através da utilização de uma pequena Roda de Versos, recurso que advém de nossa primeira montagem, e também utilizado em outras. A cena, excessivamente verborrágica no original, resumiu-se em uma brincadeira dos dois personagens que manipulam, descontraidamente, dois bonecos, semelhantes a si: eles cantam uma antiga cantiga de roda¹⁹, os bonecos se beijam e o coro ataca a canção popular Sereia²⁰, puxando a Roda de Versos, cujas trovas versando sobre o amor, são cantadas pelos dois personagens da cena, declarando-se um ao outro.

Através de duas trovas, elemento poético que nos caracteriza, a relação amorosa entre os dois personagens, com seus desejos e conflitos, é explicitada do modo claro para o público o que no original de Molière levaria alguns minutos de muito falatório. As trovas foram retiradas de outro de nossos trabalhos, o espetáculo “Amor Palhaço”.

¹⁹ Pirulito que bate-bate/pirulito que já bateu/quem gosta de mim é ela/quem gosta dela sou eu.

²⁰ A canção Sereia: Eu morava no mar, sereia/Me mudei pro sertão, sereia/aprendi a namorar, sereia/Com aperto de mão, ó sereia. (folclore)



Elisa: Quando a gente está amando

Nossa vida é diferente

Parece que há outra vida

Dentro da vida da gente.

Valério: Tu podes não me querer

Tu podes me desprezar

Mas não podes nem que queiras

Impedir-me de te amar.

Só nesta primeira cena encontramos vários elementos poéticos pinçados de trabalhos outros²¹, numa demonstração desta deliberada recorrência que marca nosso modo peculiar de criar.

Na cena seguinte, Valério sai e deixa Elisa sozinha com seu irmão, Cleanto, que acabara de chegar. Este vem contar à irmã que está apaixonado. Logo no encontro dos dois,

²¹ A canção Sereia, do espetáculo “Sem peçonha eu não trepo nesse açazeiro”; e as trovas, do espetáculo “Amor Palhaço”. Os dois espetáculos utilizam em sua abertura Rodas de Versos.

mais um efeito muito utilizado por nós: o recurso da repetição da fala e/ou ação por pelo menos três vezes, comum na palhaçaria e no cômico em geral e eficiente na provocação do riso. E o fazemos exatamente como fizéramos anteriormente em “O Hipocondríaco”:

“O Mão de Vaca”

ELISA – Você ama?

CLEANTO- Sim.

ELISA – Você ama?

CLEANTO- Sim.

ELISA – Você ama?

CLEANTO- Sim, tá ficando surda, é?

“O Hipocondríaco”

TOINETTE (gritando) – Ó, céus! Ah, triste ventura! Que dia infeliz!

ANGÉLIQUE – Que foi, Toinette, por que choras?

TOINETTE – Aí de nós! Tenho triste notícia para lhe dar.

ANGÉLIQUE – Ih! O que é?

TOINETTE – Seu pai morreu.

ANGÉLIQUE – Meu pai morreu?

TOANETTE – Sim.

ANGÉLIQUE – Não!

TOANETTE – Sim.

ANGÉLIQUE – Não!

TOANETTE – Sim.

ANGÉLIQUE – Não!

TOINETTE – Sim! Sua surda! Tá lesa, é? Ele está ali. Morreu há pouco tomado por uma fraqueza.

Na 4ª cena, que marca o encontro de Harpagon, o nosso avarento, com seus filhos, Cleanto e Elisa, para anunciar a estes sua pretensão de casar e também de casá-los – com bons partidos, é claro! –, trabalhamos a marcação com um desenho semelhante ao da cena em que, no espetáculo “O Hipocondríaco”, Argan encontra sua filha Angèlique, acompanhada da criada Toinette, para lhe anunciar que esta tem um pretendente – um médico escolhido por ele. Nos dois textos de Molière, “O Doente Imaginário” e “O Avarento”, estas cenas são semelhantes em sua estrutura, o que demonstra que o autor francês era também um recorrente deliberado - sabemos também que os comediantes e os artistas cômicos de um modo geral, não se furtam em utilizar, repetidamente, recursos cômicos de eficiência comprovada em suas dramaturgias (anexo 8).

Na referida cena, Molière cria um efeito surpreendente: o pai fala de um assunto e os filhos pensam que ele está falando de outro, do assunto que eles vieram tratar: o namoro do filho com Mariana. Felizes, pois parecem concordar, pais e filhos se surpreendem quando afinal compreendem que suas expectativas são outras. Os espectadores sabem que eles não estão se entendendo inicialmente, pois já conhecem os desejos de ambos, demonstrados anteriormente, e riem disso; porém explodem em riso mesmo quando os personagens finalmente revelam seu equívoco, entrando em choque uns com os outros. Com os palhaços, exageramos ao máximo este efeito e, como dito acima, construímos a cena de “O Mão de Vaca”, sobretudo devido ao modo semelhante de suas escrituras, com o mesmo desenho espacial, o mesmo crescendo climático, a mesma temperatura: os

personagem movem-se ritmadamente, como se dançassem ao som de suas próprias palavras, música que vai num crescendo e explode, caindo como caem os personagens ao descobrirem seus equívocos.

Na 5ª cena, utilizamos um recurso do espetáculo “O boi do Romeu no curral da Julieta”: quando a jovem Julieta descobre que seu amado Romeu pode estar morto, resolve matar-se também e, encarando o público, pergunta: - Alguém aí tem uma arma? Em seguida, parte para um jogo com a plateia, típico do palhaço, solicitando uma arma, qualquer coisa (terçado, faca, canivete, serra de unha), com a qual possa dar cabo à sua vida.

Em “O Mão de Vaca”, quando Elisa diz ao pai que se matará antes de casar com o senhor Anselmo, pretendente que aquele quer lhe impor, voltamos à cena do boi e fazemos com que a jovem, que ama outro, pare e pergunte ao público: - Alguém aí tem uma faca?



Alguém aí tem uma faca?

O jogo é o mesmo na sua essência, porém com outro desdobramento: no espetáculo de referência, Julieta convence alguém da plateia a lhe dar uma “arma”, seja o que for, um pente, por exemplo. Mas ao tomar posse de tal “arma”, resolve dar uma “lição” ao seu portador e ao público, e faz um pequeno discurso contra o uso de armas, que culmina com o coro cantando: Utilidade pública, Palhaços Trovadores! No espetáculo referente, Elisa ao solicitar uma faca, recebe nos braços uma verdadeira avalanche de facas, facões, cutelos, terçados, canivetes, trazidos pelos palhaços postados no coro, numa autêntica cena clownesca. Sem graça, a personagem queda-se diante da força autoritária do pai, que lhe diz:

HARPAGON – Você não se casará e se matará hoje à noite!

TODOS OS PALHAÇOS: Hã?

HARPAGON – Quer dizer: você não se matará e casará hoje à noite.

Interessante foi o modo que encontramos de ligar esta à cena seguinte, aproveitando seus componentes: as armas são usadas por Elisa para atacar o namorado, Valério, que finge simpatias ao pai, concordando parcialmente com a decisão deste de casá-la com o tal senhor abastado.

Uma marca de nosso trabalho, que ficou bem definida nas duas montagens que fizemos dos textos de Molière (“O Doente Imaginário” e “O Avaro”), é a utilização de vocábulos do cotidiano paraense. Este recurso, além de nos aproximar do público pela afinidade linguística, provoca ainda um efeito cômico devido sua exata utilização na cena, muitas vezes ressaltando sua eficácia devido ao modo como tais expressões são

articuladas, com a musicalidade e o acento bem definidos – exagerados algumas vezes – e claramente identificados pelo público no contexto em que estão sendo utilizadas. Um claro exemplo é a exclamação: Égua!, usada entre nós para expressar sentimentos de admiração, frustração, contentamento, descontentamento, dentre outros modos. Ela está presente nas duas montagens, juntamente com outros vocábulos e uma série de outras referências típicas da cultura local.

No início do II ato²², 1ª cena, de “O Mão de Vaca”, quando Cleanto encontra seu criado, La Flèche, para saber como andam as negociações de um empréstimo que lhe solicitou fazer em seu nome, o criado apresenta-lhe o contrato em cujas cláusulas consta, como parte do pagamento, a aquisição de um monte de quinquilharias (o prestador, Cleanto não sabia até então, era seu próprio pai, o velho avaro Harpagon). Foi solicitado aos atores que sugerissem objetos para compor esta lista, em substituição a listagem do texto original, ligada à época. Ficamos com a sugestão da atriz palhaça Andréia Flores, a Bilazinha, que interpretou mestre Joaquim no espetáculo.

Vejamos alguns exemplos:

- Um painel do falecido e amado caudilho Magalhães Barata, de um pintor desconhecido. Mais uma sombrinha sem forro, de guardar na bolsa, indispensável para sair à noite. Mais um baralho usado pela primeira Mãe Delamare. Mais um ingresso do jogo

²² Mantivemos, em nossa adaptação do texto, a divisão em atos e cenas, sem no entanto segui-la na encenação. Nosso espetáculo começa com o canto de chegada, desenvolve-se e finda com o canto de partida.

histórico Remo x Quatipuru (no anexo 09, as duas listas: a de Molière e a nossa).

Na 2ª cena, Cleanto e Harpagon descobrem-se credor e emprestador, travando uma severa discussão, onde os sofredores são seus criados. O recurso cômico que encontramos nesta cena é bem engenhoso e a transformou em uma das que mais provocam o riso no espectador: os criados, La Fleche e Mestre Simão recebem tapas e pontapés, cujos efeitos são reforçados pela sonoplastia feita pela zabumba e pelos pratos, a cada impropério que se dirigem pai e filho, saindo tontos da cena. Ao final, fulo da vida e sozinho em cena, Harpagon dispara:

– É-gu-á! Que isso me sirva de lição para que eu cuide mais do que nunca, do meu dinheirinho. E por falar nisso, vou ver como ele está passando (sai).

Adiante, no final da 1ª cena do III ato, depois de ouvir de mestre Joaquim todas as coisas desagradáveis que este afirma dizerem a seu respeito nas ruas, Harpagon dá um bom pontapé no traseiro do empregado, que gemendo reclama:

– Eu sabia que o senhor ia ficar zangado ouvindo a verdade!

Ao que Harpagon rebate:

– Égua xiri, mas saiba como dizer a verdade!²³

Mais dois exemplos de regionalismo – ou regionalice –, estão na 1ª cena do III ato. Resolvido a dar um jantar para Mariana, no qual pedirá sua mão em casamento, Harpagon pede sugestão de cardápio ao cozinheiro, mestre Joaquim, que lhe sugere, entre outras coisas, três litros de açai para a sobremesa. Harpagon rechaça todas as sugestões, muito dispendiosas em sua opinião, e sugere comidas bem pesadas:

– Devemos arranjar pratos que satisfaçam depressa, sem a necessidade de comer muito: uma maniçoba, com bastante gordura... uma rabada, com bastante gordura... um mocotó...

– Com bastante gordura! (completam Mestre Joaquim e Valério)

Para fechar esta sessão gastronômica, um detalhe da cena em que pai e filho estão frente à frente com a mulher desejada por ambos, Mariana, e desenvolve-se uma disputa entre ambos:

HARPAGON – Peço-lhe que me desculpe, minha jovem, por não ter pensado em oferecer qualquer coisa antes do passeio à feira.

CLEANTO – Mas eu pensei pelo senhor, meu pai, e mandei buscar na loja mais cara da cidade e mandei colocar em seu nome, uma cesta desse tamanho (*faz um grande gesto*) de bombom de cupuaçu.

MARIANA – Eu adoro bombom de cupuaçu.

HARPAGON – Seu maluco!

²³ Expressão muito utilizada pelo povo paraense, sobretudo nas feiras e nas cidades do interior. É uma exclamação de admiração, espanto, raiva. Xiri faz referência ao órgão sexual feminino.

CLEANTO – Mandei buscar também uma tigela grandona de creme de bacuri.

MARIANA – Eu adoro creme de bacuri.

HARPAGON – Seu, seu...

CLEANTO – E mandei buscar um sorvetão assim de siriguela.

MARIANA – Aiiii!!! Eu adoro siriguela!!!!

O IV ato traz acontecimentos importantes, como a descoberta, por Harpagon, do amor de seu filho por Mariana, com quem o velho pretende se casar. Uma briga dos dois por causa disso, arditosamente mediada por mestre Joaquim, e, em seguida, a descoberta por La Flèche, criado de Clèanto, do tesouro que o velho avarento havia escondido no quintal, uma boa moeda de troca nas mãos do filho. Está cena fizemos de modo bem simplificado e rápido: La Flèche entra correndo, com o “tesouro” nas mãos, anunciando a descoberta:

LA FLÈCHE (*vindo do jardim, com um cofre, ao fundo, à direita*) – Youpie!! Patrão, patrão!! Eis um achado bem interessante para o senhor.

CLEANTO – E o que é isso, menino?

LA FLÈCHE – O tesouro de seu pai. Fugamos antes que ele nos descubra, já o ouço gritando. (*ao fundo, à esquerda*)

O tal “tesouro” é uma caixa de madeira, bastante surrada, na qual deixávamos sempre as moedas de baixo valor doadas pelo público ao final das apresentações, para funcionar um lastro e para obter o efeito sonoro do choque destas quando La Flèche e Clèanto fogem com o cofre, correndo pela praça até sumir das vistas do público, seguidos pelos olhares do resto do elenco, o que, com seu efeito surpreendente, arranca muitas gargalhadas da plateia. Esta cena, por sinal, nos remete a outra, do espetáculo “Sem

peconha eu não trepo neste açazeiro”, nosso primeiro trabalho, em que o Uirapuru sai correndo com medo da bala-bola, arremessada pelo palhaço e desaparece do olhar da assistência.



Harpagão e seu tesouro.

O final do ato é marcado pela entrada em desespero de Harpagon, gritando o roubo de seu dinheiro. Aqui, recurso também muito utilizado por nós, no lugar do texto verborrágico original, uma canção completa situação e personagem, o forró do Harpagão:

Arrepanhado, pão duro, canguinhas, canhengue, fominha,
migalheiro, somítico

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu
Harpagão (bis)

Chicaneiro, sorrelfa, sovina, unha-de-fome, zuraco, resmelego,
rezinha

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu
Harpagão (bis)

Mão de finado, é muquirana, é mão-de-vaca

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu
Harpagão (bis)

As canções, portanto, estão presentes em todos os trabalhos, e nas duas adaptações de textos de Molière, foram compostas especialmente para o espetáculo. São utilizadas de três maneiras, pelo menos: como canções de chegada e partida, para apresentar os personagens e para se proceder a famosa Rodada de Chapéu²⁴. Recurso que utilizamos muito, por nos apresentarmos sempre em espaços abertos, a Rodada de Chapéu passou a fazer parte da dramaturgia dos espetáculos, em muitos casos acontecendo no meio destes, casos de “O boi do Romeu no curral da Julieta” e “A quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha”.

No espetáculo “O Mão de Vaca” utilizamos o procedimento após a última fala, que é do comissário de polícia, chamado por Harpagon para desvendar o roubo de seu dinheiro. Após uma série de quiproquós, em que se descobre que Valério, namorado de Elisa e “empregado” da casa, é um nobre; que seu pai é o senhor Anselmo – a quem aquela estava prometida –; que Mariana é filha deste e, conseqüentemente irmã daquele; e que Cleanto está com o dinheiro do velho Harpagon – moeda de troca para negociar com o

²⁴ Ao final do espetáculo, antes de nos despedirmos do público, solicitamos sua contribuição financeira, embalados por uma canção. Este recurso é comum aos grupos que atuam nas ruas.

pai a mão de sua amada Mariana – todos resolvem festejar as descobertas, a confirmação dos casamentos e preparam-se para sair, dando as costas ao público.

O comissário, que acaba ficando sozinho na cena, os detém, perguntando, afinal, quem irá arcar com os custos do processo? Todos param, viram-se devagar e, encarando o público com olhar inquisidor dirigem-se lentamente a este. A zabumba ataca um ritmo de quadrilha e o elenco animado canta:

Os Palhaços Trovadores vêm pedir
Uma ajudinha para a trupe continuar
Distribuindo alegria pra vocês
Nessa plateia a avareza não tem vez (bis)

Passa o chapéu: um dinheirinho meu irmão
Passa o chapéu: abra o seu coração.

Antes de fecharmos esta explanação sobre nossa poética, é fundamental falarmos das variadas maneiras de utilização dos bancos nas cenas. Além de sua função principal, que é delimitar o espaço de dentro e o espaço de fora do “circo” dos Palhaços Trovadores, onde acontece a encenação da peça de “O Avarento”, de Molière, os bancos servem para assentar o coro. É dos bancos que os palhaços saem para, como personagens da peça, fazerem suas cenas na área central do espaço de encenação, o nosso “picadeiro”. Dali também, os que ficam, tocam e cantam e fazem toda a sonoplastia que as cenas pedem, focados nestas.

Na 1ª cena do espetáculo, os personagens enamorados Elisa e Valério sentados em bancos médios manipulam seus bonecos em cima de dois bancos altos, que funcionam como as bancadas do teatro de bonecos. A terceira cena abre com o personagem principal, Harpagon, brigando com o empregado de seu filho, La Flèche, que enquanto se defende e argumenta com o velho avaro, vai retirando os bancos de cena, colocando-os em seus devidos lugares. Esta ação demonstra, em si, estarem eles dentro da casa, com o empregado cumprindo uma tarefa doméstica.

Em algumas entradas de Harpagon, sobretudo a partir da 4ª cena, um banco é colocado no centro, para ele sentar. Além de demarcar o centro da cena, coloca o personagem Harpagon o tempo todo como o centro da narrativa. Na 2ª cena do III ato, este banco acaba sendo alvo de disputa entre Harpagon e Valério, gerando um acontecimento hilário. Quando Harpagon levanta para falar com o cozinheiro mestre Joaquim, Valério senta. Quando Valério se dirige, por sua vez, ao cozinheiro, Harpagon rapidamente ocupa seu assento. Isso acontece várias vezes, ritmando a cena e a tornando risível. Na cena seguinte, quando Valério e mestre Joaquim ficam a sós, aquele dá umas boas bengaladas neste, que se defende usando o banco como escudo.

Como são de vários formatos e alturas, isso também é utilizado para reforçar o sentido das cenas. Quando Clèanto fala com seu empregado, La Flèche, sobre o empréstimo que mandou este fazer em seu nome, senta em um banco bem baixinho, demonstrando seu estado de espírito, seu baixo astral que tende a acentuar-se com as péssimas notícias dadas pelo empregado. Em outras cenas, os bancos são utilizados para tornar os personagens mais altos, mais visíveis ao público, já que estamos na rua. Isso os torna, a partir da situação em que se encontram, mais engraçados.

A cena que abre o IV ato mostra Clèanto, Mariana, Elisa e Frosina no jardim da casa, tramando um modo resolver favoravelmente a paixão dos jovens enamorados. Quatro bancos da mesma altura postados no centro e à frente da cena, bem diante do público, demarcam o espaço. Ao final, Clèanto e Mariana sobem nos bancos do meio e se beijam, ficando mais visíveis ao público e demonstrando seus elevados sentimentos. Ao final, os bancos são amontoados, pelos empregados, ao fundo, como uma muralha, de onde eles vêem uma verdadeira cena ao estilo pastelão se instaurar e a verdade sobre Valério, o Sr. Anselmo e Mariana vir a público. Ao mesmo tempo, descobre-se o paradeiro do cofre de Harpagon que, feliz da vida, consente no casamento dos filhos.

O avarento, durante a Rodada de Chapéu, posta-se em um banco colocado em frente ao monte de outros bancos, a contar suas moedas de ouro. Todo o dinheiro arrecadado vai para o “cofre” de Harpagon, que ali permanece, fixando a imagem de toda sua avareza. Enquanto o elenco agradece e sai, cantando sua despedida – tradicional chula de palhaços re-adaptada por nós -, evoluindo na frente do público.



O sol se foi, lá vem a lua
Não tem mais palhaço no meio da rua
Papai e mamãe já vão sair
Vóvó botou a camisola de dormir

E a moça na janela? Já foi pra cama dela
E a nega no portão? Fugiu com o capitão

Os Trovadores já vão embora
Boa noite meu senhor, boa noite minha senhora
Já está na hora de partir
Ano que vem nós voltamos aqui

(IN) CONCLUSÕES

“O leitor, às vezes, é superior, em inteligência e em idéias, ao próprio autor. Na sua leitura, pode acabar escrevendo um outro poema melhor que o do poeta.”
(Max Martins)²⁵

Nós, os Palhaços Trovadores, somos um coletivo criativo. Um grupo de teatro que pesquisa e treina técnicas de palhaço e cria espetáculos colaborativamente, atuando preferencialmente em logradouros públicos, espaços abertos, onde não há cobrança de ingressos - muitos dos que assistem estão ali por acaso, foram pegos de surpresa ao passar pelo local da apresentação, desviaram seus caminhos, rotas, e ali ficaram. Nossos espetáculos, nossas criações, estão repletos de elementos populares próximos dos livres passantes, do povo que está sempre nas ruas, pois são retirados de brinquedos, folguedos, muitas vezes criados ou assistidos sempre por eles, em seus bairros, comunidades. Tão familiares e, talvez por isso, não completamente por eles percebidos.

Estamos sempre nas ruas porque acreditamos ser fundamental devolver, reelaborado em uma linguagem outra, o que daqueles emprestamos com respeito e admiração e, claro, a liberdade que o ser palhaço possui. Celebrando o riso em comunhão com quem mais e melhor faz uso dele.

Somos hoje 15 palhaços, alguns com quase 15 anos de estrada, outros iniciando a caminhada. Todos em formação ou, como querem alguns, (de) formação. O palhaço carioca Cuti-cuti, Marcio Libar, diz: “O adulto é uma criança

²⁵ Em entrevista ao jornalista e professor Oswaldo Coimbra, portal ORM, de 05/01/2009.

adulterada”²⁶. Ser palhaço, talvez, venha corrigir, em nós, este acidente de formação, ao revés: sermos essencialmente crianças, mesmo sendo adultos. Nada fácil ser criança em um mundo comandado por adultos. Nada fácil ser adulto, neste mesmo mundo e ainda tentar brincar feito criança. Somos 15 palhaços, cada um com uma rotina diária (muitas vezes pesada) de adultos, antes de nos entregarmos ao duro prazer de ser palhaço²⁷. Duplas jornadas de trabalho, às vezes em mais de um lugar, trabalho e estudos, para, ao chegar a noite, encontrar-se em uma sala onde se faz muito esforço físico e criativo. Por puro prazer, já que não é este trabalho que garante a sobrevivência. Porque a vida, como diz o poeta, não basta. Precisamos da arte! E a ela nos entregamos, artistas-palhaços que somos.

Preparamo-nos e ao nosso trabalho para o público, e dele precisamos e é dele o olhar que nos revela e ao nosso trabalho. Importante e instigante, portanto, foi a realização deste projeto que resultou no espetáculo “O Mão de Vaca”, livre adaptação da peça “O Avaro”, de Molière. O projeto nos aproximou, de fato, pela primeira vez, do público, revelando a este o nosso modo de trabalho, nosso cotidiano, nossas idiossincrasias. Uma convivência afetiva e criativa restrita às quatro paredes de uma sala de trabalho e a pouquíssimos amigos. Como foi para nós este desnudamento? Elucidativas, embora às vezes divergentes, as várias opiniões colhidas entre o elenco, em entrevistas (anexo10), nos dão uma medida do que foi este processo.

²⁶ Marcio Libar foi nosso convidado nas comemorações dos 12 anos dos Palhaços Trovadores, realizando workshop, participando com stand up show do projeto Palhaçadas de Quinta e apresentando o espetáculo “O Pregoeiro”. A frase citada é sempre repetida por ele em conversas e apresentações.

²⁷ Os depoimentos estão no anexo 3.

“Como já disse antes, não senti grandes dificuldades, pelo contrário, tentei usar o fato de ter o olhar do outro já nos ensaios, como uma possibilidade maior de entender minhas ações com relação ao que poderia ou não funcionar em cena. Se partirmos do princípio de que o palhaço, assim como o ator, quer ser visto e quer o riso como uma das medidas de sua ação, ensaiar frente ao público foi um prato cheio.” (Alessandra Nogueira, palhaça Neguinha)

“Este foi o aspecto que mais me incomodou. Não é fácil criar uma coisa com outras pessoas olhando.” (Adriano Furtado, palhaço Geninho)

“Eles agora conhecem meus podres, antes restritos ao grupo. Eles vêem quando eu erro, quando esqueço o texto e podem perceber o quanto eu sou inexperiente e desajeitada, ao comparar com os outros. No entanto, de alguma forma me fazem bem. O público me ajuda a ser mais sincera, a improvisar sem pensar muito. "O avarento" no papel e na sala de ensaio é bem diferente daquele diante dos olhos dos outros.” (Andréia Flores, palhaça Bilazinha da Mamãe)

Os depoimentos evidenciam o quão forte e determinante foi o olhar do público para o comportamento dos atores-palhaços, suas posturas diante do trabalho e seus processos criativos. Para o ator-palhaço Marcos Vinícius, foi duro ter que encarar o público nos ensaios. Ele disse, em depoimento, que não entendia porque estávamos indo ensaiar na praça e que ficou muito nervoso no primeiro dia, como se fosse uma estreia. “Normalmente fico com as mãos frias, mesmo em espetáculos que já faço há anos”.

Naquele primeiro dia, quando chegamos ao anfiteatro, havia uma reunião de torcida organizada, o que aumentou seu desconforto. Começamos o ensaio depois que se foram, ficando para assistir um pequeno grupo, o que não amenizou seu mal estar: “Foi péssimo, não conseguia falar direito, travei e a voz não saía”. Com o tempo, Marcos Vinícius e os demais foram relaxando e se apropriando daqueles momentos, retirando da experiência ensinamentos para seus ofícios de atuantes. “Sei que a cada processo

novos momentos e reflexões surgem, construindo não só o Presuntinho, o palhaço que sou, mas o Vinícius como pessoa que cresce a cada processo que se inicia.”

Nossa intenção era dividir com o público o *modus operandis* de nosso trabalho. Mesmo sabendo que com isso, estaríamos revelando outras camadas de nossas relações e afetos. Delicada exposição, por isso conversamos muito antes de passar a esta fase do trabalho, como uma preparação.

Para o público, também foi inusitado acompanhar, mesmo parcialmente – já que algumas pessoas assistiam um ou pouco mais de um ensaio – a criação de um espetáculo, que depois veriam pronto, vivo em cena e na relação com o espectador. Nas conversas que tínhamos ao final dos ensaios, os espectadores revelavam sempre ser a primeira vez que assistiam a um ensaio – para alguns era a primeira vez que viam teatro. Um trecho do texto de Fernando Sampaio, publicado em seu blog e já postado em sua totalidade no terceiro capítulo deste trabalho, ilustra com propriedade a dinâmica da relação que estabelecemos com o público, sempre que possível, durante os ensaios na praça.

No meio do ensaio, diretor e atores se deparam com dúvida sobre como encenar determinado diálogo. Dúvida surgida, solução fácil na manga – os palhaços se dirigem ao público e perguntam: “*O que vocês acham? Como vocês acham que devemos fazer?*”. Surpresos, pegos da supetão, poucos ousam uma resposta. Mas basta uma opinião para que todos comecem a dar seus palpites, teatro em praça pública, teatro para o povo (nesta hora pensei: quantos aqui já devem ter ido ao teatro? Poucos, certamente. E hoje estão aqui, público que também é diretor, ator, palhaço) (www.domistecofernandel.blogspot.com).

Notei, sobretudo nas entrevistas que fiz com algumas pessoas, uma preocupação bem comum, entre as pessoas não habituadas à rotina dos ensaios, o passo a passo da criação em teatro: o fato do texto ainda não ter sido decorado pelo atores-palhaços:

“Como não tenho contato desse processo de criação e produção, me deu, no início, uma aflição quando percebi que os atores não decoravam o texto com a rapidez que o diretor gostaria, ainda mais por que tinham um prazo curto, mas no final acabou dando tudo certo como deve ser” (Luz Consuelo, em entrevista).²⁸

Temos um público grande hoje, que nos acompanha sempre nas apresentações, conversa e gosta de ser fotografado conosco ao final, manda recado pela internet. Um público que gosta e está sempre se aproximando de nós. De certo modo, acompanhamos o crescimento de muitas crianças que vão nos ver. Lembro de uma família, a mãe, os dois irmãos e alguns primos, que sempre estavam nas apresentações, onde estivéssemos, e iam falar conosco. Os meninos eram bem pequenos e hoje são adolescentes que, às vezes, não reconheço. Acreditávamos – acreditei, na minha ingenuidade de pesquisador inexperiente – que este público iria nos acompanhar em todos os ensaios. Ledo engano: raramente víamos pessoas conhecidas. Mesmo enviando convite pela nossa *mail list*, divulgando os ensaios na internet e nos jornais, o público que tínhamos nos ensaios era quase sempre desconhecido, pessoas que freqüentavam a Praça da República ou que por ali passavam.

Algumas destas pessoas tornaram-se *habitués*, estavam sempre nos ensaios, tornando-se familiares para nós. Já nos reconheciam também, sabiam nossos nomes e os nomes de

²⁸ As entrevistas completas do público, assim como os depoimentos postados no blog Unha-de-fome e enviados por e-mail, encontram-se no anexo 11.

alguns dos palhaços²⁹. Decoravam parte do texto, chegando algumas vezes a comentar em voz alta quando algum ator errava, e, sobretudo, decoravam as canções. Com certeza, tornamo-nos íntimos destas pessoas. Lembro de uma turma que se encontra toda noite na praça, pois vai levar os cachorros para passear: davam sempre uma parada para ver os ensaios, batiam um papo, davam sugestões, os cachorros se assustavam latim. Uma vizinha, moradora da Tv. Frei Gil, onde moro e onde tínhamos o depósito para guarda do material do grupo, que nos esperava passar nas noites de terça e quinta-feira para o ensaio, e seguia atrás. Os vendedores de água, coco e refrigerante, que já conheciam nossa rotina.

Comentávamos muitas vezes: será que estas pessoas ainda vão aguentar ver o espetáculo? Como será para elas, ver o já tantas vezes visto? Muitos atores achavam que o fato de estarmos ali ensaiando regularmente na frente do público, de certo modo estragaria a “surpresa” do espetáculo, comprometendo sua recepção. Qual não foi nossa surpresa ao vermos, sentados ali na escadaria do anfiteatro, aqueles que nos acompanharam em todos os ensaios nos assistindo na estreia e, mais ainda, nas outras apresentações até o fim da temporada.

Zely Barroso, moradora da minha rua e vizinha do nosso antigo depósito e da Praça da República, conhecida por todos como Rose, não quis gravar entrevista, mas conversou informalmente comigo. Contou-me que, por morar próximo à praça, sempre que ali vai passear costuma assistir aos ensaios e apresentações que acontecem vez por outra no

²⁹ Pela força do convívio, acabamos chamando alguns atores, mesmo fora do trabalho, apenas pelo de palhaço. Os exemplos mais marcantes são o Feijão e a Neguinha, palhaços, respectivamente, de Marcelo David e Alessandra Nogueira. Também é de praxe nos referirmos uns aos outros pelo nome do palhaço, quando estamos usando o nariz vermelho, a chamada menor máscara do mundo, que nunca colocamos ou retiramos na frente do público: para isso, baixamos a cabeça ou viramos de costas.

anfiteatro. Ela assistiu a quase todos os nossos ensaios e toda a temporada. Ela ainda não conhecia os Palhaços Trovadores, nos viu passar para o ensaio e foi nos ver, passando a frequentar todos os nossos encontros: “Dá um prazer assistir vocês, estou com saudades do espetáculo”, comentou ao ser questionada se, mesmo assistindo a tantos ensaios, ainda se divertia vendo as apresentações. “A cada vez que vemos, fica melhor, pois a gente já fica sabendo o que vai acontecer. É muito divertido”, finalizou. Saber de antemão as *gags*, reforça, pelo visto, seu efeito cômico.

A hipótese, instituída por mim, de que o público que nos acompanha já percebe elementos de nossa poética, não foi de todo confirmada. Pra aferir este dado, utilizei uma pequena entrevista fechada com espectadores dos ensaios e do espetáculo, selecionando os que já acompanhavam o trabalho do grupo³⁰. O que é tão claro para mim, e achava que seria para os demais, de fato passa despercebido por eles. Mas não de todo. Alguns elementos são marcantes e ficam na memória dos espectadores. Os mais citados foram as canções, sobretudo as de entrada e partida, e a utilização dos bancos de madeira, demarcando o espaço.

Marcantes nos espetáculos, Salette Darwich destaca o seguinte: “A alegria e leveza dos atores, a interação entre os membros do grupo sempre funciona bem no palco; o improviso; os efeitos de sons feitos pelos próprios atores em cena; as cenas marcadas. Na verdade, nem sei bem o que é, só sei que o grupo tem uma assinatura inconfundível.” Quanto ao modo característico de fazer teatro com palhaços, ela destaca a utilização das trovas, as canções de entrada e saída e a passada do chapéu

³⁰ Entrevista enviada por e-mail, para cerca de 27 pessoas, constante a *mail list* dos Palhaços Trovadores. Poucas pessoas responderam.

“...de forma descontraída e muito elegante”. Outro entrevistado, Décio Guzman aponta como característica do trabalho do grupo, “a música, a perna-de-pau, a alegria”. A utilização de bancos de madeira, em “O Mão de Vaca”, foi o que ele percebeu como elemento recorrente emprestado de outros espetáculos.

Não percebi uma definição muito clara, para os entrevistados, do que seriam estes elementos recorrentes que utilizamos em nossos espetáculos. Mesmo nas conversas após os ensaios, de modo mais informal, quando tentava aferir estes dados, porém sem forçar uma indução, as respostas e colocações não eram satisfatórias. Para mim, não é que eles não percebam os elementos estruturais do espetáculo, é que a percepção destes é suplantada pela percepção de elementos mais ligados ao jogo cênico, como a improvisação e a interação com o público. “São muito bons no improviso (a gente fica até na dúvida se é ou não um improviso)...”, observou Salette Darwich, na entrevista.

Ao que parece, o que mais chama a atenção das pessoas é o que muitos denominaram de “interação com o público”. Compreensível, quando se sabe que o jogo com o público é uma das características principais do palhaço, como bem disse Jacques Lecoq:

(...) 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” (Lecoq, 2010, p. 217).

O processo de criação do espetáculo, com todos participando e colaborando livremente, foi bem assimilado e percebido, tanto pelo elenco quanto pelo público. Como relatei em meu blog e no terceiro capítulo deste trabalho, muitas foram as contribuições direta e indiretas. É inegável que, durante a construção do espetáculo, a reação do público às

nossas descobertas, para o bem e para o mal, guiava nossas decisões, nos estimulava a criar. Esse diferencial foi muito bem apontado por Alessandra Nogueira: “... o fato de ensaiarmos desde o início, na rua e com o público presente. E mais ainda, dando palpites sobre o processo, opiniões que poderiam ser aceitas e absorvidas pelo processo. É como se o público fosse o terceiro elemento da cena.”

Dá mesma forma, o comentário em entrevista de Maria Regina Maneschy reforça a importância do processo colaborativo, aberto à participação de todos os envolvidos, sem excluir o público que ali estava a assistir o nascimento do espetáculo, acontecimento inusitado para a maioria:

Dentro de meu limitado conhecimento sobre teatro, o que me chamou atenção no ensaio que assisti, foi o fato de que todos, ou a maioria dos participantes, discutiam e sugeriam, ou davam sua opinião de como realizar o trabalho. Avaliavam, criticavam, faziam propostas ao diretor. Acredito que essa forma de trabalhar coletivamente tende a produzir bons resultados.

O resultado final de um processo acompanhado desde seu início, para a maioria dos entrevistados, foi surpreendente e, bom para nós criadores sabermos, satisfatório. Além dos depoimentos colhidos nas entrevistas, recolhi alguns comentários postados nas redes sociais, no meu blog Unha-de-fome, em outros blogs e recebidos por e-mail. Todos estes comentários constam dos anexos. Fecho, assim, este capítulo, com trechos de um e-mail que me foi enviado por Salette Darwich, sempre presente nos ensaios e que, para mim, resume bem o que foi, para nós, este processo criativo e de vida, dando-nos a sensação do dever cumprido:

(...) Fui assistir na estréia e gostei muito e vi que o grupo cresceu muito depois do “ensaio com cara de pré estréia”, e o que eu havia achado bom, realmente pode ficar melhor.

E assim foi acontecendo, a cada espetáculo (fui várias vezes) o grupo estava cada vez melhor e melhor. Mesmo quando, em uma das apresentações aconteceu o que eles chamam de “ressaca” (o dia de mais erros), mesmo assim, com os erros acontecendo, os Palhaços haviam amadurecido e, neste dia, vi que os erros eram vistos com mais condescendência e nem deram tanta importância ao fato, apesar de terem sido apontados e aceitos como erro mesmo. Finalmente vi e reconheci os Palhaços Trovadores leves, soltos, confiantes e, principalmente, companheiros e o dia deles de “ressaca” foi o melhor dia pra mim, não o melhor dia de montagem, mas o melhor dia para reconhecê-los e percebê-los, como quando os vi pela primeira vez há alguns anos.

Portanto, mesmo que agora consiga separar um pouco e perceber algumas coisas, o resultado final foi muito, muito bom. A linguagem da irreverência, da graça, da brincadeira, do talento e do compromisso do grupo com o próprio grupo, apareceu cada vez mais. O trabalho de corpo é bem bacana e parece que eles não se esforçam nada para cair, subir, pular, sambar, correr. A maneira como eles interagem com a plateia, uma cara congelada meio de paisagem entre uma fala e outra, é a cara dos Trovadores e é muito engraçada. Muito bacana também e que é a linguagem dos Palhaços Trovadores, é o improviso. Improvisar é uma arte a parte nas mãos do grupo. Eles conseguem transformar o que poderia ser um desastre, em uma coisa engraçadíssima, sem perder o sentido da cena e, principalmente, sem perder o bom humor. O que é um improviso parece ter sido um combinado e isso é uma das coisas que mais gosto e que mais me chama atenção. Quem assiste uma só vez, fica na maior dúvida!

Aos poucos vi o grupo voltando a ter aquela cara conhecida, finalmente os vi bem e de bem, finalmente vi companheirismo, leveza, brincadeira, finalmente os vi a vontade e com vontade. Foi muito bom vê-los e reconhecê-los ao final do processo. Adorei a montagem e, mesmo vendo tantas vezes, morri de rir todas as vezes, como se o grupo se renovasse no texto de sempre.

O que me encanta nos Trovadores é que eles têm a arte de fazer rir e de emocionar.

BIBLIOGRAFIA

- . ABREU, Luís Alberto. **Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André, Ano I, Número 0, março de 2003.
- . Aristóteles. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- . BOAL, Augusto. **O Tetaro Como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- . BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- . BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia da Letras, 2010.
- . BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de ator: da técnica à Representação**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- . CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página – Publicar Teatro e Ler Romances na época Moderna, Séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- . COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998
- . Eco, Humberto. **A Definição da Arte**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.
- . _____ **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- . _____ **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- . FICHER, Stela. **Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras**. São Paulo: Hicitec, 2010.
- . GEIR, Manfred. **Do Que Riem as Pessoas Inteligentes? – Uma Pequena Filosofia do Humor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- . ICLE, Gilberto. **O Ator Como Xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- . LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma Pedagogia da Criação Teatral**. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- . LIBAR, Marcio. **A Nobre Arte do Palhaço**. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.
- . MACHADO, Ana Maria. **Texturas - Sobres Leituras e Escritos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- . MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.
- . PAREYSOM, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- . PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- . PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- . SABBATINI, Marcelo. **Publicações Eletrônica na Internet**. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2005.
- . SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. **Em Demanda da Poética Popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- . SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e Teatralidade Circense no Brasil**. São Paulo: Ed. Altana, 2007.
- . Telles, Narciso e CARNEIRO, Ana (organizadores). **Teatro de Rua, Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- . TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e O Teatro de Rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.
- . WALLON, Emmanuel (org.). **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CASTRO, Maria Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

SCHITTINE, Denise. **Blog - Comunicação e Escrita Íntima na Internet**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1

O blog *Obra em Progresso*, de Caetano Veloso

Luciano Sá

Em constantes visitas e leituras ao blog *Obra em Progresso*, do cantor, compositor e escritor Caetano Veloso, pude verificar como o artista se humaniza diante de outros internautas, “possibilitando um espaço de comunicação entre os interagentes, além de proporcionar a discussão e o diálogo, o processo de debate e a invenção cooperada”.

Caetano Veloso humaniza-se porque se afasta de seu posto de mito ou medalhão ou monstro sagrado da MPB, para expressar-se livremente por meio de posts, LER comentários e trocar idéias com os leitores e comentaristas do seu blog, a quem coerentemente denomina obreiros.

Cidadão contributivo para a “construção social do conhecimento” dentro de uma comunidade virtual, o blogueiro Caetano Veloso comenta filmes brasileiros e estrangeiros e a qualidade artística de suas trilhas sonoras, bem como compartilha conversas mantidas com seus filhos Moreno, Zeca e Tom sobre cultura geral, música e também sobre assuntos familiares e educacionais.

No *Obra em Progresso*, Caetano Veloso também critica shows de artistas nacionais e internacionais, famosos ou desconhecidos do grande público, além de analisar livros de poesia e prosa atuais e antigos e comentar questões idiomáticas da língua portuguesa.

Expressa autocríticas sobre seu trabalho artístico e enfatiza opiniões de outras pessoas (algumas, artistas como ele) acerca do seu mais recente espetáculo (aliás, homônimo ao blog). Chega até a polemizar ideias com outros artistas – a mais recente controvérsia ocorreu com Tom Zé, a partir de post emitido por Caetano Veloso em 19 de novembro de 2008, elogiando os mais novos show e CD do também cantor, compositor e escritor baiano (que não apreciou os seus encômios).

No sentido de incrementar a participação dos comentaristas e a interferência destes em suas decisões artísticas, Caetano Veloso promoveu recentemente uma eleição entre duas versões do samba “Incompatibilidade de gênios”, de João Bosco e Aldir Blanc, por ele interpretadas.

Para isso, em 10 de dezembro de 2008, através da emissão do post intitulado “A votação da Incompatibilidade”, o blogueiro disponibilizou os vídeos das duas diferentes versões , para que os internautas pudessem assistir e decidir qual a melhor.

Em 13 dias de votação, ocorreram 265 sufrágios, e venceu a versão 2, com 163 votos (ou 61,5%) – resultado atestado pelo próprio Caetano Veloso em 23 de dezembro último. A partir desta colaboração com os comentaristas do blog, o artista decidiu gravar a segunda versão em seus próximos CD/DVD, a serem lançados no primeiro semestre de 2009.

Em salutar e civilizado convívio com os interagentes do seu blog, Caetano Veloso empresta relevo especial às suas respostas aos comentaristas: para a jovem compositora Barbara (de Oklahoma, EUA), ele tem a gentileza de replicar em Inglês, conversando com ela sobre temas étnicos e políticos, a partir da recente eleição do democrata Barack

Obama para a presidência dos Estados Unidos , no post denominado “Tom Zé, Mariana, Barbara & David Byrne” , de 19 de novembro de 2008.

Outro exemplo de comunicação com os comentaristas no blog: ao resenhar um show da banda de rock baiana Cascadura, recentemente realizado em Salvador, Caetano Veloso provoca um internauta que antes havia expressado um pensamento supostamente redutor do gosto crítico-musical do artista: “assim Glauber Guimarães vê que eu sei que a Bahia não pode nem parecer ser só música de carnaval” , em post de 27 de dezembro de 2008.

Com Fernando Salem, colaborador habitual do blog, Caetano Veloso dialoga, em post de 6 de dezembro de 2008, sobre o lendário compositor Nelson Cavaquinho: “Salem, você também lê meus pensamentos. A música de Nelson Cavaquinho que eu mais canto em casa é “Rugas”. E gosto mais de Nelson do que de Cartola, se é que se pode falar assim. Eu o conheci bastante e ele, com aquela cor de cerâmica e cabelos prateados, era o caboclo mais lindo” .

Por sua vez, com o comentarista estranhamente alcunhado de Gravataí Merengue, Caetano Veloso compartilha conhecimentos sobre antropologia e sociologia africana, em post de 10 de novembro de 2008: “Africano não quer dizer negro. Mas mesmo que todos os africanos fossem pretos, seria racismo designar povos tão variados (inclusive fenotipicamente), oriundos do maior continente da Terra, por uma só palavra. Iorubanos não são bantos, malineses não são bundos, haussás não são gege. São povos com histórias diferentes e muitas vezes tingidas de inimizades milenares” .

O blog de Caetano Veloso, à luz do pensamento de Paula Jung Rocha, contribuiria para

uma “retribalização de grupos da sociedade, através do desenvolvimento das novas tecnologias”, colocando em prática a vivência coletiva de “preceitos como o presenteísmo, tribalismo, estar-junto, ideal comunitário e hedonismo” .

Ao aspear trecho de autoria de Michel Maffesoli, a autora do artigo consegue decifrar a senha da realidade diariamente vivida nesse microcosmo cibernético que é o blog de Caetano Veloso: “assiste-se ao nascimento de uma verdadeira subjetividade de massas, que repousa sobre o contágio afetivo, sobre a partilha dos sentimentos e sobre a participação nas emoções comuns” .

Conforme ressalta Paula Jung Rocha, o blog enquanto espaço de comunicação representaria “uma nascente sociedade pós-moderna que privilegia o reconhecer-se no outro, a partir do compartilhamento de sentimentos, idéias e atitudes” .

A meu ver, este blog de Caetano Veloso é um exemplo concreto dessa assertiva, dentro do universo cibercultural (ou tecnossocial). É fato de alta dignidade e elevada honra um homem chegar aos 66 anos produzindo arte (cantando, compondo, escrevendo) com fúria criativa adolescente, compartilhando sua arte com alegria e reconhecendo-se nos outros – com os outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

www.obraemprogresso.com.br.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira, RECUERO, Raquel da Cunha. Hipertexto cooperativo: uma análise da escrita coletiva a partir dos Blogs e da Wikipédia. Revista FAMECOS. Porto Alegre: n° 22, dezembro 2003, quadrimestral, p. 55-56.

Op. cit., p. 55.

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/12/10/a-votacao-genial-da-incompatibilidade/#comments>.

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/11/10/mulato-maca-cande-80-aleijao-rc-e-cv-cd-dvd-acj/#comment-6822>.

“Barbara, I liked your explaining why “mulatto” wouldn’t please you. (Here the word MULATO appeared in big letters on the front page of the most important Newspaper, just by Obama’s photograph, when he became President-Elect.) But I’d like to ask you a question: What were the reasons given by your colleague for not feeling that Obama qualified to be called African-American?” (...).

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/11/19/tom-ze-mariana-barbara-david-byrne/>.

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/12/27/chelipa-ferro-e-ava-rocha/>.

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/12/06/sifu/>.

<http://www.obraemprogresso.com.br/2008/11/10/mulato-maca-cande-80-aleijao-rc-e-cv-cd-dvd-acj/>.

ROCHA, Paula Jung. Blogs: sentimentos em rede compartilhados na pós-modernidade.

Revista FAMECOS. Porto Alegre: n° 22, dezembro 2003, p. 73-74.

Op. cit., p. 75.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 1998, p. 51.

ROCHA, Paula Jung. Op. cit., p. 73-74.

OBSERVAÇÃO: Neste trabalho, comentamos conteúdos do blog Obra em Progresso, de Caetano Veloso, articulando-o à luz dos artigos Hipertexto cooperativo: uma análise

da escrita coletiva a partir dos Blogs e da Wikipédia, de Alex Fernando Teixeira Primo e Raquel da Cunha Recuero, e Blogs: sentimentos em rede compartilhados na pós-modernidade, de Paula Jung Rocha, integrantes do programa da disciplina “Comunicação e Tecnologias”, ministrada pelo professor Tadeu Feitosa, no curso de especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem, da Universidade Federal do Ceará (UFC). Esses dois artigos foram publicados na revista FAMECOS, de Porto Alegre, em 2003.

ANEXO 2

DEPOIMENTOS DOS ATORES-PALHAÇOS

Antonio do Rosário, palhaço Black

Sou uma pessoa tímida, calada, exótica (estranho e simpático), minha formação acadêmica é o ensino médio completo e cursando o 1º ano do técnico em formação de ator da Escola de Teatro da UFPA, apenas estudando e fazendo alguns bicos de palhaço nas festas infantis da cidade com alguns amigos palhaços. Iniciei no teatro em 2002 numa oficina de iniciação ao teatro na Fundação Curro Velho, depois com teatro de rua, fui convidado pelo Diretor Marton Maués dos Palhaços Trovadores para estagiar e fiquei até hoje.

Meu palhaço é calado, tímido, brincalhão, e um pouco louco, diz que quer ser punk mas os amigos falam que não parece, ele surgiu na oficina de teatro de rua, usava umas roupas bem malucas, rasgadas e remendadas, o nariz era cheio de pinos de metal, maquiagem tipo kiss, pra ser sincero ele era muito feio, era eu apenas mostrando minha feiúra guardada, hoje ele mudou muito diz uma amiga, usa macacão com camisa de botão, nariz sem metal, maquiagem menos feia do que era antes, é um palhaço que gosta de brincar, jogar malabares, pular, sorrir, trabalhar o corpo, animar, mas não fala muito apenas faz o que mandam ou que der na veneta (no cabeção). Ele adora coisas novas e velhas também, gosta de trabalhar junto com outros palhaços e aprender é sempre sua tarefa de vida.

Os PALHAÇOS TROVADORES são pessoas exóticas que entraram na minha vida como um copo de coca cola tomado gute-gute, me ensinaram como pesquisar, a

trabalhar, a cuidar, ser um ator de brincadeira ou de verdade, me inverteram de ponta a cabeça me ensinaram a ver o mundo de outra maneira, mais alegre, mais risonha, mais colorida, mais engraçada! Hoje estou de prontidão para qualquer tarefa, gosto de trabalhar junto, apoiando e colaborando.

Acho que é isso!

Andréa Flores, palhaça Bilazinha da Mamãe

Eu sou a Flores, bouquet, jardim, como queira. Estou terminando o curso de Terapia Ocupacional, na Universidade do Estado do Pará, após cinco longos anos. Concluí ano passado o Curso Técnico de Formação em Ator, na UFPA. Eu cheguei na Terapia Ocupacional devido a uma paixão antiga pelas artes, em especial pelo teatro, com o qual eu sempre estive envolvida desde criança, no colégio e na igreja. No curso, eu tive a oportunidade de unir arte e saúde e senti que queria mais do teatro na minha vida. Na virada do ano de 2006 para 2007, naquelas velhas promessas de fim de ano, decidi investir em paixões e, no dia seguinte, folheando o jornal, descobri que estavam abertas as inscrições para a ETDUFPA. Lá fui eu, com uma única certeza: profissionalizar minha velha paixão.

A disciplina com que mais me identifiquei foi clown e logo fui convidada pelo querido e amado mestre Marton Maués (quantas prerrogativas!) a participar de algumas apresentações com os Palhaços Trovadores, como convidada do grupo, junto com outras amigas. Em paralelo, junto com algumas destas amigas, comecei a trabalhar na criação, ainda em gestação, de um grupo de clown formado por mulheres, a "Trupe das Meias

Trocadas". Será que é este o nome mesmo? Enfim, cá estamos, nesse pé, até hoje. Só sei que faço o que amo.

A Bilazinha da Mamãe é assanhada, fugaz, curiosa, mimada e um tanto má. Às vezes acho ela sonsa. É capaz de chamar alguém de amigo com muita facilidade e, no segundo seguinte, mandar língua pelas costas. Especialmente se for mulher... Ela adora rapazes e costuma achar namorados com uma facilidade incrível, mesmo que eles sejam comprometidos, e acha normal conversar sobre roupas de baixo. O problema é que ela se apega e desapega rapidamente. A Bilazinha, ou Bilá, como chamam alguns íntimos, não gosta de ser contrariada e, por isso, é muito chorona. O choro é uma manifestação de protesto, susto, mimo, enfim.

Na verdade, a cada dia com minha palhaça eu descubro mais sobre suas características e considero que ela ainda está em processo de construção. Afinal, tem pouco mais de um ano.

Ela entrou na minha vida na disciplina de clown, na ETDUFPA. Um processo bastante doloroso para mim. Eu pensei que ela fosse homem, uma figura estranha, pouco falante, alienada. Mas, para minha surpresa, ela saiu uma aberração bonitinha, feminina, mais espontânea que o personagem que eu criei na minha cabeça. Seu nome era Cabeçuda, mas isso mudou. Quando eu era pequena, mamãe me ensinou a chamar meus órgãos sexuais de "bilá", o contrário de "bilau". Eu falava isso no colégio e todo mundo ria. Eu passei a achar horrível, morria de vergonha, mas a mamãe insiste até hoje que esse é o melhor nome... Ridículo. De tão ridículo, virou o nome da palhaça: Bilazinha... da Mamãe, é claro.

Os palhaços Trovadores são o passeio em família no domingo a tarde, na Estação. "Bora ver os Palhaços hoje, mãe?". Eu era platéia cativa. Através deles, a figura do palhaço passou de animador de festa infantil para aquela figura estranha e bela do teatro. Eles me intrigavam. Quando tive a oportunidade de estar com eles em cena, sem trajes de palhaço, em "Égua, Xiri, tem termo", descobri que eles são enlouquecidos, temperamentais, fora do comum. Fiz amizades verdadeiras. Então, já de palhaço, na "Morte do Patarrão", senti uma responsabilidade enorme, como sinto até hoje. O grupo representa meu lugar de aprender. No meio deles eu me sinto uma esponjinha, tentando absorver conhecimento, para causar a mesma emoção que eles me causavam quando eu estava na plateia. Não sei até onde vai essa história, mas até aqui está valendo a pena.

Eu falo e escrevo demais. Mas acho que é isso.

Rosana Coral, palhaça Bromélia

Formação segundo grau completo e olhe lá, na realidade era pra eu ter feito faculdade de arquitetura, na época CESEP, pois fui chamada, mas perdi o dia da matrícula, então não tive mais saco pra fazer novamente vestibular.

Profissionalmente hoje estou começando com uma firma de representação, representando também os cosméticos da Insumos da Amazônia, trabalhando com artesanatos e quem sabe tornar a Bromélia uma profissional em fazer graças.

Cheguei até aqui com muito trabalho, muita dedicação, muita responsabilidade e suando muito a camisa.

Cheguei ao teatro lendo uma notícia no jornal que iria começar as inscrições para teste pra formação de ator na ETDUFPA, fui inscrever-me na realidade com muito medo de

passar por todos estes testes, pois o grande motivo não era de ser uma atriz e sim de vencer minha grande e eterna timidez(s)rsss, de mudar minha vida,conhecer novas pessoas pois estava extremamente infeliz e insatisfeita com minha própria pessoa. Fiz os testes me cagando de medo, sinceramente achava que não fosse passar, pois durante as provas estava extremamente nervosa, mas.... não entendo até hoje como fui aprovada assim que cheguei neste negócio aí...

Acho que a Bromélia é muito simpática, educada, bonita,vaidosa, responsável, as vezes um pouco pateta, muito sensível, medrosa, em alguns momentos ainda um pouco tímida querendo ser um vaso pelo simples fato de não querer aparecer,expressiva, engraçadinha precisando ainda melhorar muito na arte de fazer rir, mas sou apaixonada por ela.

A construção da Bromélia foi acontecendo muito lentamente, com muita ajuda do diretor Marton Maués, seu penteado surgiu pq na época estava com cabelos longos e tive a ideia de prender em cima e fazer as duas chiquinhas em baixo tb, sua maquiagem inicial tinha a boca branca diferente um pouco pra baixo mas depois mudei as pontas para cima, acho que ficou muito melhor e mais alegre, seu figurino foi mudado por problemas de saúde que particularmente acho este atual figurino mil vezes melhor, seu sempre vestido. No decorrer dos espetáculos, nos treinamentos e nas montagens dos mesmos foram surgindo coisas novas, novos aprendizados e algumas características marcantes da Bromélia como a famosa piscadinha que surgiu no "Ó, abre alas" e algumas melhoras nas suas expressões faciais e na sua desenvoltura no espetáculo "O Hipocondríaco".

Minha história dentro do grupo começou com um simples convite do diretor Marton Maués (que na época era meu professor na escola de teatro) para assistir aos ensaios, em seguida este diretor quis fazer um teste comigo colocando o nariz vermelho na minha cara triste e tímida, que inclusive quando conto esta história chego a me emocionar muito, pois o grupo palhaços trovadores e em particular o diretor Marton Maués, me ajudaram muito a vencer certas dificuldades, a partir daí comecei ver a vida e as pessoas de uma outra maneira, conheci e fiz alguns amigos maravilhosos que eu nunca esquecerei jamais, me tornei a grande amiga deste diretor que eu respeito, admiro e amo muito, pelo muito que já passamos, vivemos nesta vida cheia de graças, surpresas, coisas desagradáveis também e por tudo que ele me ensinou. Eis o grande e principal motivo de eu não me ver neste grupo sem a sua presença, inclusive nos ensaios, por tudo isso e muito mais agradeço a existência e a presença de Marton Maués na minha vida, pois sem ele não teria nascido o grupo Palhaços Trovadores que eu adoro e tem uma grande importância na minha vida e me traz grandes alegrias, às vezes alguns aborrecimentos (normal como tudo na vida) e realizações como ser humano. Acho que nós poderíamos fazer muito mais, tornarmos o grupo cada vez melhor para nos tornarmos melhores também.

Fazer rir é muito gratificante e não é fácil também, mas um dia eu chego lá...

Alessandra Nogueira, palhaça Neguinha

Sou Terapeuta Ocupacional desde 1997, formada pela Universidade Estadual do Pará, concursada da Prefeitura Municipal de Belém há 11 anos. Antes de tudo isso, ingressei no teatro em 1992 participando de uma oficina de iniciação teatral no Curro Velho com a professora Ângela Durans. Gostei e fiz outras três na mesma Fundação. Depois disso

fui convidada para fazer parte do elenco de uma produção local: Antônio, meu santo. Dirigida por Edgar Castro. Com este espetáculo pude conhecer várias cidades do interior do estado.

No início de tudo isso, apesar de ter gostado de fazer teatro, acho que não me reconheci de imediato como atriz. Tanto que dizia que fazia teatro e não que era uma atriz. Acho que não acreditava que o ofício poderia ter me escolhido.

Até que resolvi, ou entendi, que era isso mesmo, eu era atriz.

Depois disso terminei a faculdade e resolvi fazer o curso técnico de ator da escola de teatro e dança da Ufpa, coisa que, aliás, já vinha ensaiando fazer há muito tempo. No primeiro semestre do curso, o Marton me convidou pra viajar com o grupo Palhaços Trovadores, substituindo uma das atrizes que não poderia viajar. Foi quando o grupo resolveu me convidar para estagiar por três meses para ver se me adaptava aos ensaios, ao ritmo de trabalho do grupo.

Desde 2001, portanto, faço parte do grupo, aprendendo o ofício de ser palhaça.

Durante todo esse tempo, fiz muitas outras coisas, espetáculos com outros grupos, oficinas de teatro, de palhaço. Ministrei também algumas oficinas de iniciação teatral, de clown. Dei aula na Escola de Teatro de Dança da UFPA, como professora substituta. Dirigi dois espetáculos nesse período nesta instituição.

Hoje faço especialização em estudos contemporâneos do corpo pela Ufpa, tendo como orientador, o diretor do meu grupo Marton Maués.

Além de estar ensaiando um espetáculo de Dança contemporânea.

Adriano Furtado, palhaço Geninho

Sou Biólogo, Doutor em Parasitologia pela Universidade Federal do Pará. Sou recém concursado para uma vaga de Professor Adjunto I para a área de Parasitologia-Helminologia do Programa de Pós Graduação em Biologia de Agentes Infecciosos e Parasitários ICB - UFPA.

Comecei no teatro no colégio. Lá, participei na montagem de dois trabalhos. Depois disso, passei alguns anos fora do teatro, voltando no final da graduação, quando fiz a oficina básica de teatro da Escola de Teatro e Dança de UFPA, onde conheci o Marton. Depois da oficina, fui convidado para ingressar no Curso de Técnico de Teatro da mesma Escola. Nesse período, pedi ao Marton para assistir os ensaios dos Palhaços Trovadores. Ele me dava algumas explicações a respeito dos exercícios que o pessoal fazia. Eu achava tudo um barato, mas não tinha oportunidade de fazer nada. Eu já conhecia algumas pessoas do Grupo, quando um dia alguém faltou e eu tive que substituir num ensaio para a Quadrilha. Daí eu fui convidado para tomar banho, depois para fazer estágio, depois para entrar no grupo...

O Geninho não teve um processo de nascimento. Não fiz oficina de clown. Não fiz nenhum treinamento. Isso eu fiz depois. A primeira vez que eu me maquiei, coloquei uma roupa (que na verdade era minha mesmo), botei o nariz fui numa apresentação no

antigo bar Carpe Diem. Foi em troca de 3 cervejas e um tira-gosto que ele nasceu. Ele veio menino, danado, mimado, esperto, inteligente (um geninho mesmo). Um dia precisaram de uma palhaça para o espetáculo “Ó, Abre Alas!” e ai surgiu a Geni, que é danada, doida e foguenta. Depois de um tempo, um outro estado de clown começou a aparecer: um velho chato, mulherengo, sem muita conversa (o Genivaldo). Hoje convivo com quatro versões de mim mesmo.

Não sei o que levou a manifestação dessas formas tão diversas de palhaços em mim. É provável que esteja relacionado com o meu estado pessoal. No período que estou no grupo, amadureci muito. Mudei completamente. Hoje me mostro mais frio para as pessoas. Hoje sou mais Genivaldo do que Geninho.

Os Palhaços faz parte da minha história. As pessoas que estão lá, ou que passaram por lá fazem parte da minha vida.

Marcos Vinícius Queiroz Lopes, palhaço Presuntinho

Meu nome é Marcos Vinicius Queiroz Lopes, tenho 38 anos, minha primeira formação é como Técnico em Saneamento, pois precisava trabalhar para ajudar a sustentar minha família, depois me formei pela UEPA em Educação Artística Habilitação Música, pois desde os 13 anos freqüentava a Fundação Carlos Gomes estudando piano clássico. Continuando minha carreira acadêmica que ainda está no início cheguei até a pós-graduação com Docência do Ensino superior, claro que pretendo ir bem mais longe.

Trabalho como professor de arte no Estado com ensino Fundamental onde desenvolvo um trabalho voltado para educação musical com pitadas de artes visuais e teatro para não cansar muito as crianças e adolescentes, e no ensino médio trabalho exclusivamente com teatro. Pelo fato também de ser pós-graduado trabalho com o ensino superior as disciplinas metodológicas e as disciplinas ligadas à música e arte.

Paralelamente a tudo trabalho com teatro no grupo Palhaços Trovadores onde sou ator e tenho a responsabilidade de fazer a direção musical do grupo.

Meu contato inicial com o teatro foi na Igreja Adventista do Sétimo Dia nas programações das datas comemorativas como: mães, semana santa, natal e ano novo, fazíamos dramatizações e isso me fez começar a criar um interesse inicial, mas como o teatro como prática (curso) não era muito bem visto pela igreja tirei da minha lista de desejos.

Em 1997, foi o ano de conclusão de meu curso universitário e precisava de um tema, mas estava tendo dificuldades. Foi então que conheci Jorge Azevedo, um amigo que fazia escola de teatro e que me fez um convite para participar de um grupo de preparação do Auto do Círio fazendo adereços.

Mas minha história não terminou aí. Neste período conheci Iara Regina (hoje professora da ETDUFPA) que me deu a idéia de trabalhar a música no teatro em Belém, como esse processo acontecia no meio dos grupos de teatro. Foi assim que comecei a frequentar a Escola de Teatro. Neste período recebi um convite para fazer a direção do grupo de teatro Alfabumba meu Brecht – grupo que estava no segundo ano da escola de teatro – aceitei o desafio, pois ajudaria no meu trabalho de conclusão.

Mas a história não termina aí, a direção da prática de montagem era dos professores Marton Maués e David Matos que me coloram o desafio de também participar como ator – aceitei – e logo estava fazendo parte do mundo das artes cênicas, acabei concluindo com o grupo e participando de outra montagem de conclusão, e desde então o teatro passou a fazer par constante comigo.

Passei por algumas experiências, a mais marcante foi o espetáculo “Jogos Masculinos de Ternura e Dor”, direção de Marton Maués, parece que o destino escreveu que todos os trabalhos que poderia fazer seriam com o “meu querido diretor” - é como o chamo.

O fato do Marton ter acreditado no meu talento, ter colocado várias responsabilidades nas minhas mãos, me despertou profundamente. Faço parte dos Palhaços Trovadores há 11 anos e me sinto realizado como ator/palhaço e diretor musical e esta experiência me faz muito bem, talvez tenha resolvido muitos problemas meus com o teatro e com os palhaços, mas quero deixar uma frase de minha saudosa mãe D. Terezinha: - “Nunca pensei na minha vida, que fosse ter um filho Palhaço”.

ANEXO 3

DEPOIMENTOS DOS ATORES SOBRE O PROCESSO

Andréa Flores

De cara com o público! É estranho, sem dúvida. Eles agora conhecem meus podres, antes restritos ao grupo. Eles vêm quando eu erro, quando esqueço o texto e podem perceber o quanto eu sou inexperiente e desajeitada, ao comparar com os outros. No entanto, de alguma forma me fazem bem. O público me ajuda a ser mais sincera, a improvisar sem pensar muito. "O avarento" no papel e na sala de ensaio é bem diferente daquele diante dos olhos dos outros. Só então eu pude sentir a energia do espetáculo que estamos nos propondo a fazer, através de expressões de tédio, diversão, curiosidade, entre outras, que os olhares me emprestam. Eles são meu espelho e, assim me vendo de perto, eu me sinto mais a vontade para ajustar meu corpo, minha movimentação e ser, de fato, o personagem, sem reservas, já que estão expostas as minhas fraquezas. Ali, na praça, não posso fingir nada, se não os olhares atentos percebem; só me resta então assumir minhas dificuldades, meu ridículo, e encará-los para saber quem sou, como sou. Soma-se a essas coisas o fato do texto ser cheio de momentos de conversa com o público e talvez por isso não havia outro modo de desenvolvê-lo se não permitindo-se conversar. Sinto que os ensaios abertos têm ajudado meu personagem a ganhar comicidade e se expôr sem medo. Também percebo isso no restante do grupo. Acho preciosas as contribuições ao final, embora ainda tímidas, porque nos ajudam a regular a temperatura do que estamos construindo. Esses olhares de fora são um porto seguro para mim, minha chance de não ter medo de ser estranha, como eles.

Rosana Coral

Quando foi dito que nossos ensaios iriam ser na praça, não gostei muito da ideia inclusive fui contra, por vários motivos...

Até o momento, estou gostando de ensaiar na praça, apesar de ficar as vezes nervosa pelo fato de ter pessoas assistindo, mas é muito bom, pq já vou me acostumando com a presença delas e me preparando para a estréia e em alguns momentos fico um pouco apreensiva quando aproximam-se rapazes (como aconteceu nesta última quinta feira), que eu já logo penso em assalto, inclusive quando eles surgiram fiquei olhando para algumas sacolas e bolsas que estavam no chão, admito que me deu muito medo naquele momento e uma vontade imensa de ir embora.

Mas está sendo bom e uma experiência bem diferente.

Patrícia Pinheiro

Apesar de ter ido apenas a um ensaio na praça e nem chegou na minha cena, gosto da ideia das pessoas observando, acho motivador. É legal tb trabalhar em um lugar amplo, por conta da voz, movimentação no espaço, e a sintonia com este espaço maior, dá uma energia no trabalho, mt bom.

Suani Corrêa

Ensaiai na praça e com a presença de algumas pessoas, acredito eu, já era para ter acontecido há um certo tempo. Mas, ao mesmo tempo que digo isso, vejo que o espetáculo está, realmente, ganhando forma agora. Então, tudo bem!!!

Eu, desde do início, gostei da ideia de ter um público nos vendo. Isso nos desnudaria e mostraria, como relatou Andre(i)a, nossas fraquezas. Mas até que ponto esse "mostrar"

me incomoda? Bem, é um tanto engraçado, mas não me vejo muito embaraçada ou receosa com aquelas, poucas, mais preciosas pessoas me vendo. Parece, e isso me vem agora, ainda meio obscuro, que estou, mesmo dentro da esfera de um momento de criação, de um ensaio de um espetáculo em construção, me "apresentando". Sinto-me um pouco assim, mesmo dentro de descobertas. Será então que eu não estou ficando livre para outras descobertas? Não, acho que esta minha postura, como se tivesse me apresentando, não interfere de forma negativa em meu processo. Assim como Andre(i)a, esta relação/interação com as pessoas nos ajudam a tentar perceber a temperatura para agirmos, para criarmos.

Também concordo com Rosana, por vezes fico receosa com a insegurança; me assustei com aquela "troupe" de adolescentes. Contudo, o que foi bastante significativo ao meu ver, foi o fato deles terem ficado para ver o que estava acontecendo aí, naquela praça, com aqueles "malucos" de narizes vermelhos de palhaço. Eles prestaram atenção e ficaram curiosos. YOUPIE!!!! Aí está o presente, para eles e para nós.

Acho que vou me incomodar ou irá me incomodar se, um dia, não tiver ninguém para nos ver ensaiando. Rsrrsrsrsrsrsrs.

Mas também sinto que ainda falta a participação mais efetiva deles em nossa criação e nossa atenção para acolhermos, de fato, as propostas deles. Por exemplo: Luz, aquela amiga nossa, que estava na praça com sua cachorrinha (ou era um cachorrinho?) nos propôs uma movimentação nos bancos, na cena em que Cleanto, Elisa, Mariana e Frosina pensam em como desatar os nós dos casamentos. Ela, Luz, propôs que os atores, como posso dizer, andassem por entre os bancos, num zig-zag. No último ensaio, essa proposta não foi realizada. Eu nem lembrei na hora. Então acho que

devemos ter atenção para isso. Vou até começar a anotar tudo que for colocado pelo público para não esquecer.

Bem, era isso que tinha que descrever de minha experiência. Mas vocês concordam comigo? Vamos discutir

p.s.: Patrão, depois quero falar contigo sobre o fato de eu ter que representar também a Elisa. Sinceramente, eu preferiria ficar só com o M. Simão. Já sonho com sua cara, roupa e bofetadas!! rrsrrsrrsrrsrrsrrs.

Isac Oliveira

Ensaiai na praça me deixou bem à vontade, sem medo do erro frente ao público afinal errar é quase uma marca do Xuxo. O que observei é que o elenco, de modo geral, ficou tenso e preocupado em não errar. O ensaio na praça está funcionando bem, é bom pra ver e fazer as adaptações que se fazem necessárias, tipo: volume da voz, movimentação em cena etc.

O que me chamou a atenção foi o fato de que as pessoas que estão assistindo vêm conversar com o elenco, sempre interessadas em informações sobre cursos e oficinas de teatro demonstrando interesse em fazer teatro, fato que não acontece quando apresentamos espetáculos.

Adriano Furtado

Patrão, não senti muita dificuldade em ensaiar na praça. Eu até prefiro. Gosto de ver a reação das pessoas, principalmente com o trabalho de clown. A resposta é imediata: o riso ou a cara séria. Daí vou tirando o que não funcionou e acrescentando o que deu certo. Estou gostando dessa nova experiência.

Marcos Vinícius

Para mim foi difícil! Não entendia muito bem o porquê teria que ser na praça, mesmo sabendo do processo colaborativo. Fiquei pensando, se conseguiria entender sobre as opiniões do público, e se isso de alguma maneira viria me ferir (orgulho), se seria humilde e paciente a ponto de aceitar qualquer comentário.

O primeiro dia estava lá, ansioso e com medo. Como seria? Quem seriam essas pessoas? Juro que fiquei muito nervoso como se fosse a estréia (normalmente fico com as mãos frias mesmo em espetáculos que já faço há anos). Havia uma roda de pessoas no anfiteatro da praça quando chegamos. Pensei: - Égua tem muita gente para o primeiro dia! Aí o negócio pegou! Fomos chegando devagar e “o meu diretor querido” (como trato Marton) disse vai lá, pergunta o que está acontecendo? E por que não desocupam o espaço? Fui nada! Enrolei um pouco, e ele mesmo foi perguntar. Senti um alívio quando eles disseram que era apenas uma reunião.

Iniciamos o ensaio e meia dúzia de pessoas estava assistindo. Foi péssimo! a primeira vez não conseguia falar direito, travei, e a voz não saía! Repetimos algumas vezes até ficar mais livre e tranquilo.

Gostei muito, depois percebi a importância de estarmos ali desenvolvendo um processo que para mim é completamente novo e uma aventura.

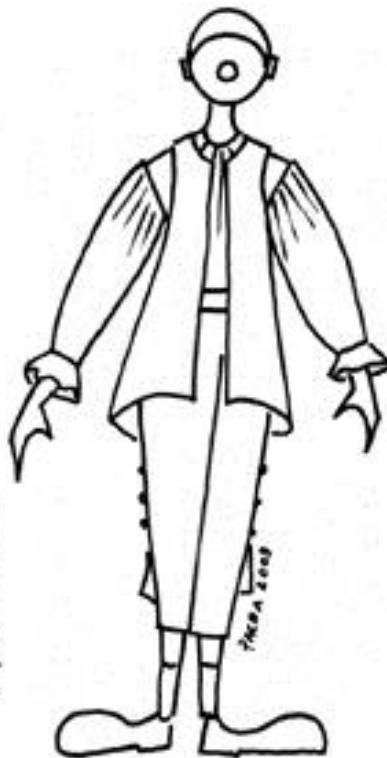
Não sei aonde chegaremos e como este processo será para nosso crescimento como atores e pessoas. Sei que a cada processo novos momentos e reflexões surgem construindo não só o “presuntinho”, o palhaço que sou, mas o Vinícius como pessoa que cresce a cada processo que se inicia.

ANEXO 4

FIGURINOS



ANSELMO



CLEANTO



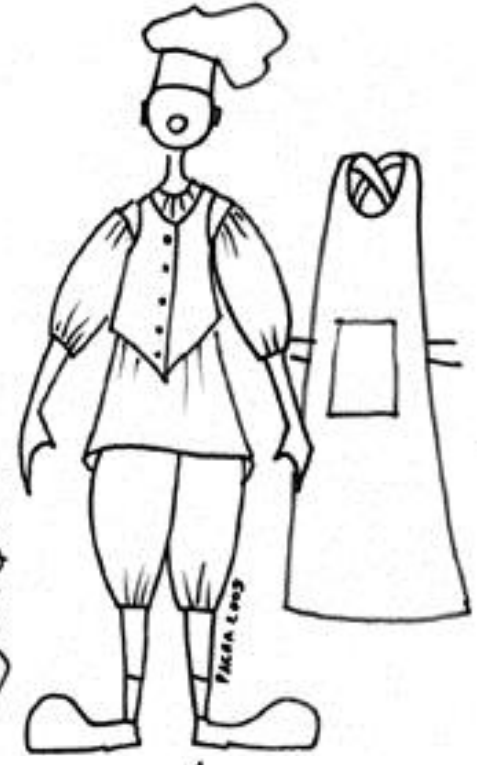
ELISA



FROSINA



HARPAGON
JOAQUIN



LA FLECHE



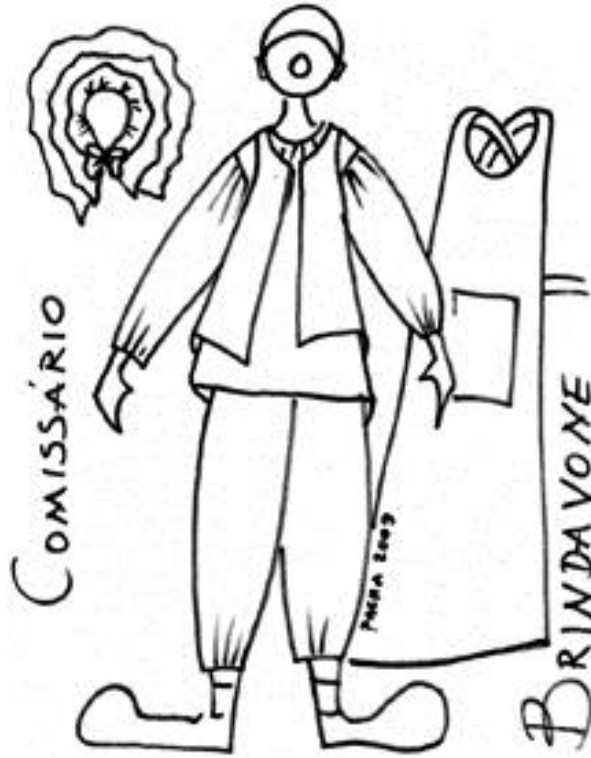
MARIANA



MERLUCHE



MESTRE SIMÃO



COMISSÁRIO

BRINDAVONE



VALÉRIO

D. CLÁUDIA



ANEXO 5

CANÇÕES

AUTOR: MARCOS VINÍCIUS LOPES E MARTON MAUÉS

CANÇÃO DE CHAGADA OU CHEGANÇA:

SENHORAS E SENHORES, O CIRCO CHEGOU

Senhoras e senhores vamos cantar,
A alegria aqui já vai começar,
Trazemos sonhos, risos e diversão,
Cantem a nossa canção.
Palhaços trovadores estamos aqui,
A grande lona azul do céu vai se abrir,
Um grande espetáculo vai começar
Então vamos todos cantar...
La, la, la...
Trazemos sonhos, risos e diversão,
Músicas, palhaços, para vocês.
Um novo espetáculo, vai começar
O circo acabou de chegar
A festa já vai começar
O circo acabou de chegar
A peça já vai começar

FLOR DA SEDUÇÃO – PERSONAGEM: FROSINA

A frosina caminha toda faceira

O papo dela não é brincadeira
Ela é a flor da sedução
Ter os homens nas mãos é natural,
Conhece a arte de seduzir
Com a Frosina nenhum homem vai resistir
Com charme vem toda faceira
Cuidado essa mulher é uma feiticeira (bis).
Nha, nha, nha...

JOVEM CORAÇÃO – PERSONAGEM: MARIANA

Há tanto tempo eu estou,
Esperando um grande amor
Para tirar da solidão
Meu jovem coração.
Que seja inteligente
Bonito demais,
Me cubra de beijinhos
Como um bom rapaz
Um jovem cavalheiro
É tudo que eu quero
Me ame com ternura
Assim eu espero.
Mariana, Mariana, Mariana

FORRÓ DO HARPAGÃO

Arrepanhado, pão duro, canguinhas, canhengue, fominha, migalheiro, somítico...

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu harpagão, é o seu harpagão (bis)

Chicaneiro, sorrelfa, sovina, unha-de-fome, zuraco, resmelengo, rezinha...

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu Harpagão (bis)

Mão de finado, é muquirana, é mão-de-vaca.....

Não dá adeus pra não abrir a mão, é o seu Harpagão, é o seu Harpagão (bis)

UM DINHEIRINHO, MEU IRMÃO – RODADA DE CHAPÉU

Os palhaços trovadores vem pedir

Uma ajudinha para a trupe continuar

Distribuindo alegria pra vocês

Nessa platéia a avareza não tem vez

Passa o chapéu

Um dinheirinho meu irmão

Passa o chapéu

Abra o seu coração

CHULA DO ADEUS - CANÇÃO DE DESPEDIDA

O sol se foi

Lá vem a lua

Não tem mais palhaço no meio da rua

Papai e mamãe já vão sair

Vovó botou camisola de dormir

E a moça da janela
Já foi pra cama dela
E a nega do portão
Fugiu com o capitão

Os trovadores já vão embora
Boa noite meu senhor
Boa noite minha senhora
Já está na hora de partir
Año que vem nós voltamos aqui.

E a moça da janela
Já foi pra cama dela
E a nega do portão
Fugiu com o capitão

OS PALHAÇOS TROVADORES APRESENTAM

Livre adaptação da obra



“O Avaro”, de Molière

Local:

Data:

Hora:

Apoio:
Secretaria de Estado
de Cultura



ANEXO 7

APARIÇÕES DO DIRETOR EM SEUS FILMES

Hitchcock usou em vários de seus filmes o que é conhecido como cameo (literalmente camafeu, significando uma "participação especial", em português), onde uma pessoa famosa aparece em um filme. Porém, nos filmes de Hitchcock, quem aparecia era ele próprio. Ele é visto em aparições breves, geralmente no início de seus filmes. Para não distrair o público do enredo principal, no decorrer de sua obra o diretor passou a aparecer logo no início dos filmes.

Alguns exemplos de aparições de Hitchcock são:

- Rear Window (br. Janela Indiscreta) – aparece dentro do apartamento do pianista
- Psycho (br. Psicose) – passa a frente do escritório de Marion trabalho com chapéu de cowboy
- Torn Curtain (br. Cortina Rasgada) – aparece logo aos oito minutos segurando um bebê no hall do hotel em que os protagonistas se hospedam.
- Frenzy (br. Frenesi) – aparece no início do filme, no meio da multidão que está às margens do rio quando um corpo da vítima aparece boiando.
- Suspicion (br. Suspeita) – aparece enviando uma carta no posto dos correios da cidade.
- Shadow of a Doubt (br. A Sombra de uma Dúvida) – aparece num trem, jogando cartas com um homem e uma mulher.
- Spellbound (br. Quando Fala o Coração) – sai do elevador do Empire Hotel carregando uma maleta de violino e fumando um cigarro.

- Blackmail (br. Chantagem e Confissão) – aparece em cena como um passageiro no metrô que é importunado por um garoto.
- Family Plot (br. Intriga em Família) – aparece o seu perfil por trás do vidro de uma porta como se estivesse a falar para outra pessoa e a gesticular.
- Dial M for Murder (br. Disque M Para Matar) – aparece no canto inferior esquerdo de uma fotografia pendurada na parede da sala.
- The birds (br. Os Pássaros) – aparece passeando pela calçada do lado de fora da loja de animais.
- Lifeboat (br. Um Barco e Nove Destinos) – inicialmente, o diretor teve a ideia de aparecer como um corpo boiando próximo ao barco. Porém, entusiasmado com seu sucesso na tentativa de perder peso, Hitchcock decidiu aparecer posando para fotos "Antes & Depois" a respeito de um remédio para emagrecimento chamado "Reduco", mostrado num jornal durante o filme.
- Rope (br. Festim Diabólico) – aparece duas vezes. Logo no início, aparece atravessando a rua. Mais tarde, uma caricatura de Hitchcock aparece num neon que reflete na janela do apartamento dos assassinos, em Nova York. Esta é uma referência à aparição feita em Lifeboat, onde se lê "Reduco", como na aparição feita quatro anos antes.
- Notorius (br. Interlúdio) – aparece após aproximadamente uma hora de filme em uma festa realizada na mansão de Alexander Sebastian.
- Vertigo (br. Um Corpo Que Cai) – aparece aos exatos onze minutos de filme, caminhando com um terno em frente ao estaleiro de Gavin Elster.
- Strangers in a Train (br. Pacto Sinistro) – aparece aos 5 minutos de filme, embarcando no trem com um contrabaixo.

- Foreign Correspondent (br. Correspondente Estrangeiro) – aparece aos 12 minutos de filme, lendo um jornal e usando um chapéu.
- Rebecca (br. Rebecca, A Mulher Inesquecível) – aparece aos 126 minutos de filme, na rua, perto de uma cabine telefônica.
- The Lady Vanishes (br. A Dama Oculta) – aparece quase ao final da Victoria Station, fumando um cigarro.
- North by northwest (br. Intriga Internacional) – aparece logo no começo do filme correndo para pegar o ônibus.
- Topazio (br.Topázio) – aparece na estação de trem, numa cadeira de rodas, depois se levanta para cumprimentar um homem.
- To Catch a Thief (br.Ladrao de Casaca) - aparece em torno dos dez minutos, sentado ao lado de John Robie (Cary Grant)em um onibus

ANEXO 8

O HIPOCONDRIACO

(Enquanto fala, Toinette repete tudo o que Angèlique diz)

ARGAN – Minha filha tenho uma notícia que talvez você não estivesse esperando. Pediram você em casamento. Está rindo? Gostou? Pelo que vejo, nem preciso perguntar se você aceita.

ANGÈLIQUE – Devo fazer, meu pai, tudo o que o sr. quiser.

ARGAN – Me alegra ter uma filha tão obediente. Então está decidido, tenho sua palavra.

ANGÈLIQUE – Cabe a mim, meu pai, seguir suas vontades.

ARGAN – minha mulher, sua querida madrasta, sonhava em te ver religiosa, mas sempre discordei.

TOINETTE – A bisca tem suas razões.

ARGAN – Ela não queria aceitar este casamento, mas eu a convenci e minha palavra está dada.

ANGÈLIQUE – Ah, meu pai, sou agradecida por vossa bondade.

T – Foi a coisa mais sábia que o sr. fez na vida.

ARGAN – Ainda não vi o pretendente, mas me disseram que agradecerá a mim e a você também.

ANGÈLIQUE – Certamente, meu pai.

ARGAN – Como, você o viu?

ANGÈLIQUE – Por acaso. O pedido que lhe fizeram é fruto da atração que tivemos um pelo outro.

ARGAN – Hum, não me disseram isto. Fico contente, melhor assim. Dizem que é um belo rapaz.

ANGÈLIQUE – Sim, meu pai.

ARGAN – Elegante.

ANGÈLIQUE – Sem dúvida.

ARGAN – Agradável.

ANGÈLIQUE – Certamente.

ARGAN – De boa aparência.

ANGÈLIQUE – Muito boa.

ARGAN – Instruído, bem nascido.

ANGÈLIQUE – Realmente.

ARGAN – Muito honesto.

ANGÈLIQUE – O mais honesto do mundo.

A – Que fala bem latim e grego.

ANGÈLIQUE – Isto eu não sei.

ARGAN – E que será médico dentro de três dias.

ANGÈLIQUE – Ele será médico?

ARGAN – Sim, ele não te disse?

ANGÈLIQUE – Não, realmente. Quem disse ao senhor?

ARGAN – O sr. Purgon.

ANGÈLIQUE – O sr. Purgon o conhece?

ARGAN – Que pergunta! Tem de conhecê-lo, já que é seu sobrinho.

ANGÈLIQUE – Cléante, sobrinho do sr. Purgon?

ARGAN – Que Cléante? Estou falando de quem lhe pediu em casamento.

ANGÈLIQUE _ Pois, sim.

ARGAN – É o sobrinho do sr. Purgon, filho de seu cunhado, o médico dr. Disáforus, que se chama Thomas Disáforus e não Cléante. Combinamos tudo hoje e amanhã ele deve ser trazido aqui pelo pai. O que foi? Está espantada?

ANGÈLIQUE – Ah, meu pai, que o senhor falava de uma pessoa e eu imaginava outra.

O MÃO DE VACA

ELISA – Temos algo a dizer ao senhor.

HARPAGON – Ah! Também tenho algo a dizer a vocês.

CLEANTO – É de casamento, meu pai, que desejamos falar.

HARPAGON – É de casamento também que eu desejo fala a vocês dois: do meu casamento... e do casamento de vocês.

ELISA – Como?!

HARPAGON – Por que o espanto? Está amedrontada com a palavra ou com o fato?

CLEANTO – O casamento, meu pai, pode amedrontar a ambos, dada a maneira pela qual o senhor o encara. E receamos que os nossos sentimentos não estejam de acordo com a sua intenção.

HARPAGON – Vocês não têm com o que se preocupar. Sei muito bem o que convém a vocês. (*a Cleanto*) Você conhece uma jovem que mora perto daqui e que se chama Mariana?

CLEANTO – Sim, meu pai.

HARPAGON (à Elisa) – E você?

ELISA – Já ouvi falar dela.

HARPAGON – Que lhes parece?

CLEANTO – Uma criatura lindíssima.

ELISA – Lindíssima!

HARPAGON – Seu rosto?

CLEANTO – Absolutamente honesto e espiritual.

ELISA – Honesto e espiritual!

HARPAGON – Seu aspecto e suas maneiras?

CLEANTO – Admiráveis, sem dúvida.

ELISA – Sem dúvida!

HARPAGON – Não é verdade que uma jovem assim merece que pensemos nela?

CLEANTO – É verdade, meu pai.

ELISA – É verdade!

HARPAGON – Que ela é um ótimo partido?

CLEANTO – Magnífico.

ELISA – Magnífico!

HARPAGON – Que dará uma excelente dona-de-casa?

CLEANTO – Sem dúvida.

ELISA – Sem dúvida, sem dúvida!

HARPAGON – E que um marido ficaria feliz com tal esposa?

CLEANTO – Certamente.

ELISA – Certamente!

HARPAGON – Mas tem um problema: creio que ela não possua fortuna bastante.

ELISA – Ora, meu pai, quando se trata de escolher uma boa esposa, a fortuna não deve pesar muito.

CLEANTO – Não deve pesar muito!

HARPAGON – Não exageremos, não exageremos! Quando não conseguimos uma esposa com dinheiro, resta ao menos a esperança de recuperar a diferença sobre outra coisa.

CLEANTO E ELISA – É claro!

HARPAGON – Ainda bem que você compreende os meus sentimentos, pois – adivinha? - estou disposto a casar com Mariana.

CLEANTO E ELISA – Como?!

HARPAGON – Eu vou casar com Mariana.

CLEANTO – Quem?!

HARPAGON – Eu.

ELISA - O senhor?!

HARPAGON – Eu.

CLEANTO - O senhor, meu pai?!

HARPAGON – Sim. Eu, eu, eu, peremptoriamente eu, entendeu? O que foi, meu filho? Fale alguma coisa. Está sentindo algo?

CLEANTO – Está me dando uma cara branca. Vou lá dentro tomar um copo d'água, com licença... *(vai saindo)*

HARPAGON – D. Miriam, leve-o pra dentro e lhe dê um copo d'água. Mas só um copo, hein? *(Cleanto sai)*. Os jovens de hoje são fracos como passarinhos. *(sons de passarinhos)*

ANEXO 9

LISTA DE QUINQUILHARIAS DE “O MÃO DE VACA”

CLEANTO – Tem mais alguma coisa mais nesse papel?

LA FLÈCHE – Um pequenino artigo apenas: “Dos quinze mil francos pedidos, o emprestador só poderá dar, em dinheiro, doze mil. Pelos três mil restantes, é preciso que o futuro credor leve os objetos cuja lista se segue.

CLEANTO – Mas o que você quer dizer?

LA FLÈCHE – Ouça a lista, patrão: (*lendo*) “Uma cama de quatro pés, feita em madeira de miriti, da região do Mojú, pintada na cor pupunha, e colcha no mesmo tom, bordada pelas freiras vesguetas e manetas lá de Cametá; bem como uma máquina de bater açai, um pouquinho enferrujada, porém em provável bom uso, ou servido como peça de um futuro museu regional.”

CLEANTO – Mas o que é que eu vou fazer com esse monte de coisa?

LA FLÈCHE – Paciência, patrão, calma. Há ainda mais detalhes aqui... (*lendo*) “Um painel do falecido e amado caudilho Magalhães Barata, de um pintor desconhecido. Mais uma sombrinha sem forro, de guardar na bolsa, indispensável para sair à noite. Mais um baralho usado pela primeira Mãe Delamare. Mais um ingresso do jogo histórico Remo x Quatipuru.”

CLEANTO – O que vou fazer com isso, se você sabe que sou Tuna...

LA FLÈCHE – “Uma canoa furada, precisando de pequenos reparos, acompanhada de um remo em quase excelente estado de conservação, considerando o ano que foi talhado...”

CLEANTO – Em que ano foi talhada?

LA FLÈCHE – Por volta de 1500...”mais uma tarrafa com pouquíssimos remendos, muito útil para quem deseja se dedicar a arte da pesca na Baía do Guajará. E mais uma imitação da camisa usada pelo antigo artilheiro do Payssandu, que agora se dedica à política...”

CLEANTO – Mas eu já te falei que sou Tuna!

LA FLÈCHE – Calma. Há mais objetos ainda aqui (*lendo*) “Um azulejo do Palacete Pinho, na cor azul turquesa, com um cantinho quebrado. E para finalizar: “uma jibóia albina, caolha, empalhada, curiosidade muito agradável para pendurar na parede do quarto de dormir. Bem, patrão, tudo o que está acima mencionado, em bom cálculo, vale quatro mil e quinhentos reais e é cedido por três mil cruzados apenas, graças a boa vontade do emprestador.”

CLEANTO – Que a peste o sufoque e o engula com a sua boa vontade! Não basta o juro horroroso que cobra, ainda quer que eu leve por três mil cruzados um monte de quinquilharias, que não vale três mil cruzados novos?!

LA FLÈCHE – É verdade. O senhor está, patrão, com perdão da má palavra, fu...mado, patrão, fumado!

CLEANTO – Ora se manque. Deixa eu ver essa lista...

LISTA DE QUINQUILHARIAS DE “O AVARENTO”

LA FLÈCHE – Um pequenino artigo apenas: “Dos quinze mil francos pedidos, o prestador só poderá dar, em dinheiro, doze mil. Pelos três mil restantes, é preciso que o futuro credor leve os objetos, alfaias e móveis cuja lista se segue, posto à sua disposição de boa-fé e ao preço mais módico que se pode encontrar.”

CLEANTO – Hein?!... Que quer dizer isso?...

LA FLÈCHE – Ouça a lista: (*lendo*) “Uma cama de quatro pés, com guarnições da Hungria, aplicadas muito habilmente sobre um dossel azeitona, e a colcha do mesmo tom, bem como seis cadeiras, tudo muito conservado e revestido de um discreto pano vermelho e azul.”

CLEANTO – Mas o que é que eu vou fazer com isso?

LA FLÈCHE – Espere, patrão... Não é tudo... (*lendo*) “Mais um painel para parede, com linda pintura; mais uma grande mesa de noqueira, elástica e seis escabelos...”

CLEANTO – Mas tu não me dirás para que quero eu...

LA FLÈCHE – Um momento, patrão... Um momentinho... (*lendo*) “Mais três grandes mosquetes, guarnecidos de nácar, com três tripés... Mais um torno de pedra, com três retortas e dois recipientes, tudo muito útil às pessoas que se dediquem à destilaria.”

CLEANTO – Mas se eu...

LA FLÈCHE – Paciência, patrão... Há algumas coisas, ainda... (*lendo*) “Mais um alaúde de Bolonha, guarnecido de todas as suas cordas, ou com falta de pouquíssimas. Mas um jogo de damas, muito bom para passar o tempo, quando não se tem que fazer... Mais um lagarto de três pés e meio, empalhado, curiosidade muito agradável para pendurar na parede do quarto de dormir. Tudo o que acima está mencionado, em bom cálculo, vale quatro mil e quinhentos francos e é cedido por três mil apenas, graças à boa vontade do prestador.”

ANEXO 10

ENTREVISTAS ELENCO

Adriano Furtado

1. Como foi pra você o processo de montagem do espetáculo “O Mão de vaca”?

Não foi muito fácil.

2. Como foi estar na rua, frente a frente com o público, durante o processo criativo do grupo?

Este foi o aspecto que mais me incomodou. Não é fácil criar uma coisa com outras pessoas olhando.

3. O que este processo teve de diferente dos demais processos de criação do grupo?

A participação do público.

4. O que você destacaria neste processo como avanço diante dos demais?

O fato de aprendermos a dividir opiniões com o público.

5. Você acha que o processo foi colaborativo?

Sim. Mas prevaleceu a nossa identidade.

6. Você acha que o público contribuiu? De que modo e em que?

Contribuiu sim. O olhar do público foi fundamental para fecharmos algumas cenas.

7. Você acha que o público percebe os elementos poéticos que o grupo utiliza constantemente em suas criações?

Sim. Algumas vezes ouvíamos as pessoas falando no olhar do palhaço, o corpo...
Coisas que nós conversamos entre nós...

8. O que mais você destacaria nesta montagem, algo marcante par você?

Destaco o fato da minha dificuldade de estar na rua o tempo todo.

Alessandra Nogueira

9. Como foi pra você o processo de montagem do espetáculo “O Mão de vaca”?

Foi um processo de trabalho bem diferente dos outros em vários aspectos. De início, a novidade: o público presente nos ensaios de modo ativo, já dava o tom de como seria uma parte do processo. A possibilidade de o trabalho ser construído também com a colaboração do público, talvez tenha dado um ritmo diferente ao trabalho.

No que diz respeito à construção de personagem a partir da minha palhaça, não senti grandes dificuldades. Percebo sim que o processo foi diferente dos outros trabalhos do grupo.

10. Como foi estar na rua, frente a frente com o público, durante o processo criativo do grupo?

Como já disse antes, não senti grandes dificuldades, pelo contrário, tentei usar o fato de ter o olhar do outro já nos ensaios, como uma possibilidade maior de entender minhas ações com relação ao que poderia ou não funcionar em cena. Se partirmos do princípio que o palhaço, assim como o ator, quer ser visto e quer o riso como uma das medidas de sua ação, ensaiar frente ao público foi um prato cheio.

Sem contar com outras interferências que são próprias da rua, e que muitas vezes temos que lidar com a surpresa desse espaço. Ensaiar na rua e com público é de fato, um exercício de concentração e criatividade no mínimo.

11. O que este processo teve de diferente dos demais processos de criação do grupo?
Com certeza, o fato de ensaiarmos desde o início, na rua e com o público presente. E mais ainda, dando palpites sobre o processo, opiniões que poderiam ser aceitas e absorvidas pelo processo. É como se o público fosse o terceiro elemento da cena.

12. O que você destacaria neste processo como avanço diante dos demais?

Acho que ter ensaiado na rua e com o público presente, interferindo no processo, causou de certa forma um acréscimo pode se dizer assim, no conteúdo do palhaço de cada um do elenco, ou pelo menos acho que deveria. Foi assim que me senti no processo, sendo acrescentada com coisas e sensações nem sempre claras, mas que sei que estão ali, no corpo, na palhaça, no trabalho, na energia de cada cena.

13. Você acha que o processo foi colaborativo?

Sinceramente, pelo que entendi da explicação inicial do que seria um processo colaborativo, acho que usamos pouco desse referencial ou desta teoria digamos

assim. Penso que a intervenção do público poderia ter sido mais ampla e melhor explorada e até mesmo mais absorvida.

Acho que ficamos muito tempo no trabalho de leitura e quando fomos pra campo, o tempo ficou curto pra explorarmos o olhar do outro (do público).

Acho também que alguns atores não se sentiram a vontade com o processo, o que de certa forma nos levou de volta à sala de ensaio, quando deveríamos ter continuado na rua e frente ao público.

14. Você acha que o público contribuiu? De que modo e em que?

Penso que tenha contribuído pouco, pro que deveria contribuir. Talvez o público também não tenha se sentido aberto às interferências, ou por não termos estimulado, ou por não terem o hábito de colaborar com um processo criativo e artístico.

15. Você acha que o público percebe os elementos poéticos que o grupo utiliza constantemente em suas criações?

Acredito que sim, principalmente no que se refere às canções. Por várias vezes vemos o público cantando junto quando as canções aparecem em cena. Isso acontece também com algumas trovas.

O fato de termos ensaiado por um tempo ‘O Mão de Vaca’ na rua, fez com que algumas pessoas se apropriassem também do texto e o repetiam durante o espetáculo junto com o ator-palhaço, mesmo não sendo exatamente um elemento poético do grupo.

16. O que mais você destacaria nesta montagem, algo marcante pra você?

O fato de ter tido a possibilidade de trocar e exercitar minha palhaça com o público desde os primeiros ‘acordes’ da construção do espetáculo. Aquele frio na barriga que dá na estréia? Senti desde o começo. É como se a cortina estivesse sempre aberta. E o nariz sempre alerta, rrsrsr.

Isac Oliveira

1. Como foi pra você o processo de montagem do espetáculo “O Mão de vaca”?

Foi um processo longo e cansativo (um ano), isso ocasionado principalmente pela pouca disponibilidade do grupo (somente 2 dias na semana) e mesmo assim ainda contávamos com o pouco interesse de alguns (falta de compromisso) o não comparecimento e os constantes atrasos de mesmos. Fora esses “detalhes” o processo foi bastante criativo e gratificante uma vez que podemos compartilhar momentos da criação com o público permitindo interferências diretas e assim saindo da tradicional forma de montagem de espetáculo sigiloso, guardado a 7 chaves.

2. Como foi estar na rua, frente a frente com o público, durante o processo criativo do grupo?

Foi muito bom, tínhamos a reação imediata e isso nos levava além da reflexão a uma ação , muitas vezes, que não tínhamos pensado ou planejado para a cena.

3. O que este processo teve de diferente dos demais processos de criação do grupo?

A participação do público nos ensaios foi o diferencial.

4. O que você destacaria neste processo como avanço diante dos demais?

5. Você acha que o processo foi colaborativo?

Sim, só que poderíamos ter continuado com o processo, ou pelo menos em alguns momentos abríamos para experimentarmos a sugestões do público. Acho que o processo colaborativo deveria ser permanente.

6. Você acha que o público contribuiu? De que modo e em que?

A simples presença do público nos ensaios já era uma grande contribuição, pois nos exigia uma postura diferente das tidas nos ensaios fechados.

Entre as contribuições: algumas expressões regionais “éééééguua” é a que lembro; a participação do coro com sons; a utilização de utensílios...

7. Você acha que o público percebe os elementos poéticos que o grupo utiliza constantemente em suas criações?

Sim, percebe e conhece, por exemplo, quando canta as modinhas junto com o elenco durante a apresentação.

8. O que mais você destacaria nesta montagem, algo marcante para você?

Os ensaios na praça com a participação do público.

Patrícia Pinheiro

17. Como foi pra você o processo de montagem do espetáculo “O Mão de vaca”?
- Como não tive uma participação em todos os ensaios que o grupo fez, não vivi muitos momentos da construção, mas o que vivi foi bem interessante, a construção musical e como a sonoplastia ia aparecendo. Fiz um personagem com pouco texto, mas que foi de muito prazer para mim, ele aparecia pouco, ficava mais sentado, então comecei a buscar elementos para ir construindo ele, mais uma vez um personagem masculino, só que agora com movimentos sutis, bem interessantes.
18. Como foi estar na rua, frente a frente com o público, durante o processo criativo do grupo?
- Diferente. Como usávamos a roupa do espetáculo, era como se estivéssemos já na apresentação, provocando um desafio na construção do personagem na presença de todos, um estímulo bom.
19. O que este processo teve de diferente dos demais processos de criação do grupo?
- A construção na presença de outras pessoas que não eram do grupo, exploração de instrumentos musicais alternativos, a resistência do corpo em ficar sentado muito tempo em um lugar menor.
20. O que você destacaria neste processo como avanço diante dos demais?
- A idéia de colaboração achei maravilhoso.
21. Você acha que o processo foi colaborativo?
- Sim, mas acredito que poderia ter sido mais, deveríamos ter explorado mais isso.
22. Você acha que o público contribuiu? De que modo e em que?
- Sim mas pouco. Dando sugestões na cena, pela internet.
23. Você acha que o público percebe os elementos poéticos que o grupo utiliza constantemente em suas criações?
- Sim acredito
24. O que mais você destacaria nesta montagem, algo marcante para você?
- Ver que a avareza, não aparecia só no Harpagon, percebi que a cada dia da construção do trabalho, os outros atores iam trazendo isso também nos seus personagens.

ANEXO 11

ENTREVISTAS PÚBLICO

Maria Regina Maneschy

1. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?
Sim. Sempre.
2. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?
Desde 1998 quando organizava a Feira Pan-Amazônica do Livro.
3. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?
A criatividade e o profissionalismo.
4. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?
A capacidade de denunciar, com humor, as desventuras da condição humana, mesmo que partindo de fatos triviais da vida.
5. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?
Penso que o grupo tem um modo específico de fazer teatro e de fazer teatro com palhaços de um modo específico. Porém, não conheço suficientemente teatro de palhaços para responder de forma pertinente a questão.
6. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?
Sim. De apenas um. Gostaria de ter participado de outros e acompanhado mais de perto o processo todo.
7. O que você achou do processo criativo do grupo?
Dentro de meu limitado conhecimento sobre teatro, o que me chamou atenção no ensaio que assisti, foi o fato de que todos, ou a maioria dos participantes, discutiam e sugeriam, ou davam sua opinião de como realizar o trabalho. Avaliavam, criticavam, faziam propostas ao diretor. Acredito que essa forma de trabalhar coletivamente tende a produzir bons resultados.
8. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?
A busca de interagir com o público.

9. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?
Particpei de um só ensaio e muito ainda inicial, onde como disse se discutiu muito a melhor forma de resolver as situações da peça. Realmente, quando se vê a apresentação da peça se fica bem surpreendido com o resultado alcançado. O texto de Molière foi maravilhosamente adaptado à linguagem do palhaço. Até no título, que achei ótimo!
10. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?
A interação com o público.
11. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?
Primeiro, a cultura, inteligência e competência de seu diretor que conseguiu construir em torno de si pelo menos um núcleo de artistas realmente empenhados em sua arte, em fazê-la da melhor forma pelo prazer de fazer, apesar de todas as dificuldades que a atividade artística encontra em Belém.

Patrícia Zulu

12. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?
sim
13. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?
Na Praça da Republica como espetáculo O Hipocondríaco
14. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?
Diversidade com que o grupo utiliza a linguagem do palhaço
15. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?
O jogo do palhaço, a brincadeira
16. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?
Sim! Código que cada palhaço utiliza quando esta brincando de ser outro, com suas características particulares.

17. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?

sim

18. O que você achou do processo criativo do grupo?

Diferente dos demais processos.

19. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?

Estrutura de apresentação. Utilização de bancos na estrutura do cenário.

20. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?

Plausível

21. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?

Bancos

22. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?

Que vocês continuem utilizando a linguagem do palhaço como este código que o palhaço pode brincar de ser vários duplos além de ser palhaço.

Yeyé Porto

1. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?

R: SIM

2. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?

R: Foi quando apresentaram o espetáculo “SEM PECONHA EU NÃO TREPO NESSE AÇAIZEIRO”

3. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?

R: A seriedade com que tratam o humor

4. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?

R: A música, a perna de pau, a alegria

5. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?

Sim, o trabalho com inteligência

6. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?

Sim

7. O que você achou do processo criativo do grupo?

Só participei de um ensaio aberto, ainda muito no início....

8. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?

Só participei de um ensaio aberto, ainda muito no início....

9. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?

Sim, pelo que eu vi no ensaio, o crescimento foi absurdamente grande

10. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?

Cenário: Os banquinhos,

Na interpretação: A madrasta.....,

Na música: o modo de cantar e tocar

11. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?

É um dos grupos mais sérios e competentes que conheço, trabalham com palhaços, com muita inteligência, sabedoria e poesia.

Sou “macaca de auditório” deles

Salette Daewich

23. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?

Sim

24. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?
Em uma apresentação do Amor Palhaço na escola circo

25. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?
A mistura da graça com a delicadeza, da alegria com a poesia.

26. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?

A alegria e leveza dos atores, a interação entre os membros do grupo sempre funciona bem no palco; o improviso; os efeitos de sons feitos pelos próprios atores em cena; as cenas marcadas. Na verdade, nem sei bem o que é, só sei que o grupo tem uma assinatura inconfundível.

27. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?

Sim, acho. Normalmente o grupo faz uma mistura de graça, com chanchada, tiradas inteligentes, grandes sacadas. São muito bons no improviso (a gente fica até na dúvida se é ou não um improviso) e, uma das características mais marcantes são as trovas, as cantigas de entrada e saída. Ah sim, o grupo passa o chapéu de forma descontraída e muito elegante

28. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?

Sim, vários

29. O que você achou do processo criativo do grupo?

Muito interessante. No início acho que demorou um pouco (não sei se sempre é assim que acontece), mas quando conseguiram se encontrar com suas personagens, foi muito legal ver todo o processo de construção e adaptação do texto.

30. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?

Sim, o improviso, o jeito meio atrapalhado e engraçado de alguns do grupo

31. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?

Sim, vários. O resultado foi excelente e, apesar dos últimos ensaios terem sido muito bons, valendo ficou muito melhor.

32. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?

Sim. O improviso, as cenas marcadas, a sonoplastia feita pelos próprios atores em cena, a leveza dos atores. O grupo aparenta sempre gostar de fazer o que está fazendo e isso é muito legal.

33. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?
Adoro o grupo e o trabalho do grupo. Acho-os super engraçados, delicados e elegantes. O que mais amo no grupo é que eles têm a capacidade de me fazer rir e de me emocionar.

Ps: Não entendo nada de teatro, portanto, relevem se não entendi as perguntas, mas respondi a verdade de tudo que sinto quando estou vendo os Palhaços Trovadores. BJ

Luz Consuelo

34. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?

Sim

35. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?

Foi assistindo o auto do Jesus Cristinho no primeiro ano de namoro com o Clélio, rrsrrrs. Já temos 11 anos juntos, mas antes ele já tinha me falado do grupo, pois ele ainda guarda a primeira camisa dos palhaços.

36. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?

Irreverência, inteligência e as boas gargalhadas que nos provocam...

37. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?

As cores, as características de cada componente e maquiagens diferentes cujas não encontro em outros palhaços que já vi

38. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?

Sim, muito... como citei acima quando falo de cores me refiro ao figurino ao cenário e outros. É fantástico quando uma cena de dor, ou tristeza parecem engraçada no entanto, sem banalizar o sentimento, tanto que em cenas do Amor Palhaço o público se compadece do sofrimento das personagens.

39. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?

Sim

40. O que você achou do processo criativo do grupo?

Como não tenho contato desse processo de criação e produção, me deu, no início, uma aflição quando percebi que os atores não decoravam o texto com a rapidez que o diretor gostaria, ainda mais por que tinham um prazo curto, mas no final acabou dando tudo certo como deve ser.

Muito impressionou as piadas que surgem no decorrer do ensaio, a movimentação, a tentativa da arrumação do cenário e posição dos atores para equilibrar visualmente a cena. Nunca havia percebido essas coisas.

41. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?

Sim, os instrumentos musicais, o canto, o círculo de entrada e saída e o mais importante a satisfação com que os atores deixam o cenário de ter desenvolvido o papel que queriam. O de alegrar.

42. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?

Foi quando percebi que todo o processo de desenvolvimento do trabalho, as cansativas repetições causadas pelos erros são naturais

43. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?

Instrumentos musicais e bancos em madeira

44. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?

A cada espetáculo, mesmo que já tenha assistido eu acho graça.

Décio Guzmán

45. Você assiste sempre aos espetáculos dos Palhaços Trovadores?

R: Sempre que posso.

46. Quando foi que você teve contato com o trabalho do grupo pela primeira vez?

R: Durante o Alto do Círio do ano 2002.

47. O que, pra você, marca o trabalho dos Palhaços Trovadores?

R: Alegria contagiosa.

48. Que elementos você destaca como marcantes nos espetáculos do grupo?

R: Grande dinâmica de grupo; trabalho sério com a construção das personagens (boa direção de atores) e dos enredos dos espetáculos; excelente interação com o público o mais variado (crianças, jovens e adultos); engenhosidade na escolha de cenários de rua (visando eficiência cênica apropriada e adaptada aos locais de performance).

49. Você acha que o grupo tem um modo característico, específico, de fazer teatro com palhaços? Que modo é esse? O que caracteriza esse fazer?

R: Conheço pouco os outros grupos de palhaços para poder comparar com os Trovadores, mas quero crer que o modo específico dos Trovadores vem do amadorismo e da grande capacidade de improvisação dos seus membros, que a ele está associada.

50. Você participou de algum ensaio aberto do espetáculo “O Mão de Vaca”?

R: Sim.

51. O que você achou do processo criativo do grupo?

R: Mais disciplinado do que eu havia imaginado antes de frequentar os ensaios. Excelente a discussão da performance dos atores e do trabalho todo após cada ensaio.

52. Neste processo você percebeu elementos que o grupo utiliza sempre? O que, por exemplo?

R: Fui a dois ensaios. Não estou seguro se há repetição de elementos, mas, em todo caso, notei os rituais de início e fim dos encontros, com os cantos e gestos dos membros do grupo.

53. Você assistiu alguma apresentação do espetáculo “O Mão de Vaca” depois que ele estreou? O que você achou do resultado, comparando com o que você viu nos ensaios?

R: Muito bom resultado. Lembro que nos ensaios de que participei, o palhaço que representava o papel do “Harpagon” (O mão de vaca) estava com dificuldades para construir a personagem e para memorizar o texto. No dia da representação, ele e todos os outros estavam com o texto integrado às suas performances e com as suas personagens muito bem definidos.

54. Você percebeu a utilização de algum elemento, neste espetáculo, que você já havia visto em outros? O que, por exemplo?

R: Sim. Percebi a grande habilidade em adaptar o texto clássico à realidade de Belém.

55. O que mais você gostaria de dizer sobre o trabalho dos Palhaços Trovadores?

R: Iniciativa muito difícil e louvável para Belém. Posto que num lugar onde praticamente não existe teatro profissional (falo do sistema: público de teatro, crítica teatral, mídia especializada, etc), o grupo acaba se tornando pioneiro — com todas as consequências que isso acarreta para bem e para mal — com este tipo específico de trabalho teatral.

Parabéns mesmo

ANEXO 12

DEPOIMENTOS DO ELENCO

Patrícia Pinheiro

Apesar de ter ido apenas a um ensaio na praça e nem chegou na minha cena, gosto da ideia das pessoas observando, acho motivador. É legal tb trabalhar em um lugar amplo, por conta da voz, movimentação no espaço, e a sintonia com este espaço maior, dá uma energia no trabalho, mt bom.

Bjs Pat

Suani Corrêa

Ensaïar na praça e com a presença de algumas pessoas, acredito eu, já era para ter acontecido há um certo tempo. Mas, ao mesmo tempo que digo isso, vejo que o espetáculo está, realmente, ganhando forma agora. Então, tudo bem!!!

Eu, desde do início, gostei da ideia de ter um público nos vendo. Isso nos desnudaria e mostraria, como relatou Andre(i)a, nossas fraquezas. Mas até que ponto esse "mostrar" me incomoda? Bem, é um tanto engraçado, mas não me vejo muito embaraçada ou receosa com aquelas, poucas, mais preciosas pessoas me vendo. Parece, e isso me vem agora, ainda meio obscuro, que estou, mesmo dentro da esfera de um momento de criação, de um ensaio de um espetáculo em construção, me "apresentando". Sinto-me um pouco assim, mesmo dentro de descobertas. Será então que eu não estou ficando livre para outras descobertas? Não, acho que esta minha postura, como se tivesse me apresentando, não interfere de forma negativa em meu processo. Assim como Andre(i)a, esta relação/interação com as pessoas nos ajudam a tentar perceber a temperatura para agirmos, para criarmos.

Também concordo com Rosana, por vezes fico receosa com a insegurança; me assustei com aquela "troupe" de adolescentes. Contudo, o que foi bastante significativo ao meu ver, foi o fato deles terem ficado para ver o que estava acontecendo aí, naquela praça, com aqueles "malucos" de narizes vermelhos de palhaço. Eles prestaram atenção e ficaram curiosos. YOUPIE!!!! Aí está o presente, para eles e para nós.

Acho que vou me incomoda ou irá me incomodar se, um dia, não tiver ninguém para nos ver ensaiando. Rsrrsrsrsrsrs.

Mas também sinto que ainda falta a participação mais efetiva deles em nossa criação e nossa atenção para acolhermos, de fato, as propostas deles. Por exemplo: Luz, aquela amiga nossa, que estava na pça. com sua cachorrinha (ou era um cachorrinho?) nos propôs uma movimentação nos bancos, na cena em que Cleanto, Elisa, Mariana e Frosina pensam em como desatar os nós dos casamentos. Ela, Luz, propôs que os atores, como posso dizer, andassem por entre os bancos, num zig-zag. No último ensaio, essa proposta não foi realizada. Eu nem lembrei na hora. Então acho que devemos ter atenção para isso. Vou até começar a anotar tudo que for colocado pelo público para não esquecer.

Bem, era isso que tinha que descrever de minha experiência. Mas vocês concordam comigo? Vamos discutir

Bjs,

Suani

PS: Patrão, depois quero falar contigo sobre o fato de eu ter que representar tbm a Elisa. Sinceramente, eu preferiria ficar só com o M. Simão. Já sonho com sua cara, roupa e bofetadas!!rsrsrsrsrsrsrsrsrs.

Andréa Flores

De cara com o público! É estranho, sem dúvida. Eles agora conhecem meus podres, antes restritos ao grupo. Eles vêem quando eu erro, quando esqueço o texto e podem perceber o quanto eu sou inexperiente e desajeitada, ao comparar com os outros. No entanto, de alguma forma me fazem bem. O público me ajuda a ser mais sincera, a improvisar sem pensar muito. "O avaro" no papel e na sala de ensaio é bem diferente daquele diante dos olhos dos outros. Só então eu pude sentir a energia do espetáculo que estamos nos propondo a fazer, através de expressões de tédio, diversão, curiosidade, entre outras, que os olhares me emprestam. Eles são meu espelho e, assim me vendo de perto, eu me sinto mais a vontade para ajustar meu corpo, minha movimentação e ser, de fato, o personagem, sem reservas, já que estão expostas as minhas fraquezas. Ali, na praça, não posso fingir nada, se não os olhares atentos percebem; só me resta então assumir minhas dificuldades, meu ridículo, e encará-los para saber quem sou, como sou. Soma-se a essas coisas o fato do texto ser cheio de momentos de conversa com o público e talvez por isso não havia outro modo de desenvolvê-lo se não permitindo-se

conversar. Sinto que os ensaios abertos têm ajudado meu personagem a ganhar comicidade e se expôr sem medo. Também percebo isso no restante do grupo. Acho preciosas as contribuições ao final, embora ainda tímidas, porque nos ajudam a regular a temperatura do que estamos construindo. Esses olhares de fora são um porto seguro para mim, minha chance de não ter medo de ser estranha, como eles.

Andréa

Rosana Darwich

Quando foi dito que nossos ensaios iriam ser na praça, não gostei muito da ideia inclusive fui contra, por vários motivos...

Até o momento, estou gostando de ensaiar na praça, apesar de ficar as vezes nervosa pelo fato de ter pessoas assistindo, mas é muito bom, pq já vou me acostumando com a presença delas e me preparando para a estreia e em alguns momentos fico um pouco apreensiva quando aproximam-se rapazes (como aconteceu nesta última quinta feira), que eu já logo penso em assalto, inclusive quando eles surgiram fiquei olhando para algumas sacolas e bolsas que estavam no chão, admito que me deu muito medo naquele momento e uma vontade imensa de ir embora.

Mas está sendo bom e uma experiência bem diferente.

Bjs.

Ro

Marcos Vinícius

Para mim foi difícil! Não entendia muito bem o porquê teria que ser na praça, mesmo sabendo do processo colaborativo. Fiquei pensando, se conseguiria entender sobre as opiniões do público, e se isso de alguma maneira viria me ferir (orgulho)! Se seria humilde e paciente a ponto de aceitar qualquer comentário.

O primeiro dia estava lá, ansioso e com medo. Como seria? Quem seriam essas pessoas? Juro que fiquei muito nervoso como se fosse a estréia (normalmente fico com as mãos frias mesmo em espetáculos que já faço há anos). Havia uma roda de pessoas no anfiteatro da praça quando chegamos. Pensei: - Égua tem muita gente para o primeiro dia! Aí o negócio pegou! Fomos chegando devagar e “o meu diretor querido” (como trato Marton) disse vai lá, perguntar o que está acontecendo? E o porquê não

desocupam o espaço? Fui nada! Enrolei um pouco, e ele mesmo foi perguntar. Senti um alívio quando eles disseram que era apenas uma reunião.

Iniciamos o ensaio e meia dúzia de pessoas estava assistindo. Foi péssimo! a primeira vez não conseguia falar direito, travei, e a voz não saía! Repetimos algumas vezes até ficar mais livre e tranquilo.

Gostei muito, depois percebi a importância de estarmos ali desenvolvendo um processo que para mim é completamente novo e uma aventura.

Não sei aonde chegaremos e como este processo será para nosso crescimento como atores e pessoas. Sei que a cada processo novos momentos e reflexões surgem construindo não só o “Presuntinho” o palhaço que sou, mas o Vinícius como pessoa que cresce a cada processo que se inicia.

Isac Oliveira

Ensaio na praça me deixou bem à vontade, sem medo do erro frente ao público afinal errar é quase uma marca do Xuxo. O que observei é que o elenco, de modo geral, ficou tenso e preocupado em não errar. O ensaio na praça está funcionando bem, é bom pra ver e fazer as adaptações que se fazem necessárias, tipo: volume da voz, movimentação em cena etc.

O que me chamou a atenção foi o fato de que as pessoas que estão assistindo vêm conversar com o elenco, sempre interessadas em informações sobre cursos e oficinas de teatro demonstrando interesse em fazer teatro, fato que não acontece quando apresentamos espetáculos.

ANEXO 13

DEPOIMENTOS DO PÚBLICO

(Enviados por e-mail ou postados no blog unha-de-fome)

Nery

Acompanhei alguns ensaios do novo trabalho dos Trovadores e minha expectativa foi superada, ontem, de bom para excelente o espetáculo o Avarento. Elenco afinado, história interessante e irreverente, público receptivo e a boa notícia do novo espaço de vocês. Sou mais um que torce e parabeniza por essa grande conquista porque sei o quanto é difícil se fazer cultura nesse pólo cultural que é o Norte do Brasil. Mas... avante! Todo sucesso do mundo para vocês. Recomendei a outras pessoas o espetáculo, quanto a Cia de Palhaços Trovadores, essa, dispensa comentários. Parabéns mais uma vez!

Rodrigo

Nota Mil!!!

Queridos Palhaços Trovadores,

O novo espetáculo está ótimo, fui ontem e adorei, sabia que ia ser demais como todos os trabalhos de vocês. Parabéns por mais um maravilhoso espetáculo!!!!!!!!!!!!

Marton, queria pedir que você divulgasse aqui a agenda do dia 14 lá na estação para podermos divulgar na página de recado dos amigos.

A Casa do Palhaço é um sonho de vocês e todos os fãs desse trabalho nota mil que vocês realizam, gostaria de poder ajudar na divulgação!!!!!!

Um forte abraço!!!

Salette

Pela primeira vez, tive o prazer de assistir a montagem de um espetáculo dos Palhaços Trovadores, o “Mão de Vaca”, desde o início do processo.

Lembro que o primeiro ensaio que vi, o grupo apenas improvisava, ainda não tinha o texto e acho que ainda não tinha sido definido quem iria fazer quem.

Neste primeiro ensaio, vi o grupo meio dividido, meio mal-humorado, meio sem vontade e, confesso que vê-los assim, tão seres humanos, deixou-me um pouco decepcionada, pois estava acostumada a vê-los “prontos”. No entanto, assim que o improviso começou, apesar de tudo estar muito começando e apesar de ser um fragmento de uma cena (eu acho), assim que eles se reuniram, reconheci a “cara” dos Trovadores e suas irreverências.

Fiquei um tempinho sem aparecer e, quando fui para mais um ensaio, o texto já estava mais ou menos enxuto e mais ou menos adaptado e os atores já estavam com os seus papéis. Aí foi interessante porque pude perceber que para uns, a personagem veio, desceu mais rapidamente, do que para outros. Vi o esforço e o sofrimento de alguns e a facilidade de outros. No princípio achei que os que tinham mais dificuldade em achar sua personagem talvez estivessem insatisfeitos com seus papéis, mas depois entendi que o processo é assim mesmo e que cada um é cada um e que o sofrimento faz parte do processo. Mas, mesmo os que haviam encontrado sua personagem, ainda não tinha visto a incorporação total, como se fossem uma só pessoa.

Aí havia uma história dos bancos, das cenas marcadas com as posições de senta e levanta e troca de banco. Achei que isso não fosse dar muito certo, não pela idéia que achei, de cara, maravilhosa, mas pela coordenação motora de decorar texto, representar e decorar lugar de troca de banco. Era muito engraçado vê-los super atrapalhados entre os textos e os bancos.

Aí então os ensaios passaram a ser na praça e abertos ao público e quem quisesse, podia ir à praça assistir. Isso foi muito interessante, pois todos podiam opinar e sugerir, ao final de cada ensaio. Não tenho certeza, mas acho que isso deu uma forçada para que o grupo se esforçasse mais para encontrar sua personagem e decorar o texto pois, assim como eu, a platéia ficava meio decepcionada quando víamos alguém com o papel nas mãos.

Mas a experiência, para mim e penso que pra todos que foram platéia nos ensaios, foi encantadora, tanto pela oportunidade de ver algo nascendo e crescendo, como pela oportunidade de poder falar sobre, ao final. Acho que isso nos envolveu de alguma forma que, muito mais do que platéia apenas, passamos a torcer muito pelo espetáculo, tanto que nunca havia me empenhado tanto em convidar pessoas para assistir a montagem.

Muito bacana também foi ver um ensaio com o figurino, maquiagem e cenário. Fiquei emocionada quando os vi arrumados e fiquei impressionada de como o “negócio” estava

funcionando. Foi um ensaio com cara de pré estréia (pra mim, pelo menos), pois tinha iluminação e muitas fotos. Neste dia, já não tinha mais condições de ver “defeitos” e, o que pra mim foi maravilhoso, para o grupo ainda houve erros, esquecimentos, reclamações, etc. Fiquei chocada com a reunião de final de ensaio. Achei-os tão duros com eles mesmos, ao mesmo tempo que, quando citavam um erro, eu reconhecia que tinha ocorrido realmente, eu é que não havia percebido, ou talvez não quisesse ter visto. Coisas de fã, talvez, ou de quem não entende nada de teatro.

No entanto, o mais interessante, pra mim, ainda estava por vir. Fui assistir na estréia e gostei muito e vi que o grupo cresceu muito depois do “ensaio com cara de pré estréia”, e o que eu havia achado bom, realmente pode ficar melhor.

E assim foi acontecendo, a cada espetáculo (fui várias vezes) o grupo estava cada vez melhor e melhor. Mesmo quando, em uma das apresentações aconteceu o que eles chamam de “ressaca” (o dia de mais erros), mesmo assim, com os erros acontecendo, os Palhaços haviam amadurecido e, neste dia, vi que os erros eram vistos com mais condescendência e nem deram tanta importância ao fato, apesar de terem sido apontados e aceitos como erro mesmo. Finalmente vi e reconheci os Palhaços Trovadores leves, soltos, confiantes e, principalmente, companheiros e, o dia deles de “ressaca”, foi o melhor dia pra mim, não o melhor dia de montagem, mas o melhor dia para reconhecê-los e percebê-los, como quando os vi pela primeira vez há alguns anos.

Portanto, mesmo que agora consiga separar um pouco e perceber algumas coisas, o resultado final foi muito, muito bom. A linguagem da irreverência, da graça, da brincadeira, do talento e do compromisso do grupo com o próprio grupo, apareceu cada vez mais. O trabalho de corpo é bem bacana e parece que eles não se esforçam nada para cair, subir, pular, sambar, correr. A maneira como eles interagem com a platéia, uma cara congelada meio de paisagem entre uma fala e outra, é a cara dos Trovadores e é muito engraçada. Muito bacana também e que é a linguagem dos Palhaços Trovadores, é o improviso. Improvisar é uma arte a parte nas mãos do grupo. Eles conseguem transformar o que poderia ser um desastre, em uma coisa engraçadíssima, sem perder o sentido da cena e, principalmente, sem perder o bom humor. O que é um improviso, parece ter sido um combinado e isso é uma das coisas que mais gosto e que mais me chama atenção. Quem assiste uma só vez, fica na maior dúvida!

Aos poucos vi o grupo voltando a ter aquela cara conhecida, finalmente os vi bem e de bem, finalmente vi companheirismo, leveza, brincadeira, finalmente os vi a vontade e com vontade. Foi muito bom vê-los e reconhecê-los ao final do processo. Adorei a

montagem e, mesmo vendo tantas vezes, morri de rir todas as vezes, como se o grupo se renovasse no texto de sempre.

O que me encanta nos Trovadores é que eles tem a arte de fazer rir e de emocionar.

Parabéns!

Ps1: As personagens desceram e aconteceram.

Ps2: A história da troca dos bancos, do senta e levanta, de falar o texto e ainda representar, de fazer cara congelada, de paisagem e, mais ainda, ser engraçado..., super funcionou e talvez seja minha cena favorita.

Décio Guzman

Marton,

Como eu te disse antes, a representação do Avaro me divertiu muito.

Isto, aliás, é o que queria o Molière, que dizia ter a comédia a finalidade de « corrigir les vices des hommes en les divertissant ».

A minha questão mais geral com o teu espetáculo é: o teu objetivo é corrigir os erros ou vícios dos homens como sugere o Molière?

Teu objetivo é moral, como era para o Molière?

Se não é este o caso, então qual é o sentido da peça do Marton?

Se não é este o teu objetivo, não percebi ainda o que mais te estimulou a fazer este espetáculo vivo, a céu aberto, tentando misturar as diferentes artes de mise-en-scène (teatro, mímica, circo, dança, etc.).

É óbvio para mim que o que vi na praça não foi uma peça do Molière, mas uma recriação/adaptação tua para o texto e as personagens do Molière.

Digo isto, porque não obedeste aos critérios canônicos das montagens clássicas da peça. E nem creio que tenha sido este o teu objetivo.

Neste sentido, os clowns da trupe seguiram bem a orientação mais geral da peça, buscando interpretar o texto e recriar o perfil das personagens da peça do Molière.

Mas pelo que eu vi dos ensaios e na apresentação final para o público, o trabalho ficou no meio do caminho entre a tentativa de **adaptação** da peça do Molière e a **performance** dos palhaços propriamente dita, faltando radicalizar mais as impertinências próprias aos clowns e as atitudes burlescas ou ridículas, que poderiam parodiar ou satirizar mais fortemente a peça do Molière, criando finalmente a **tua** adaptação.

Talvez este aspecto poderia ser realizado, aumentando mais ainda os “tics” paraenses (vocabulário, tons de voz meio-cantadas em estilo caboclo, maneirismos populares paraenses, etc.) em algumas ou em todas as personagens.

Outra possibilidade seria a de enquadrar a performance de alguns palhaços da peça no tipo do clown “maléfico” (acentuando o aspecto sádico ou cruel do próprio Avaro=Harpagon, por exemplo).

Enfim, por enquanto é isso.