



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CECILIA DE ALMEIDA BORGES

QUATRO ENSAIOS SOBRE UMA TESE: entre o circo e o
butô, erro e errância em processos de criação e ensino
aprendizagem nas artes da cena

SALVADOR

2021

CECILIA DE ALMEIDA BORGES

QUATRO ENSAIOS SOBRE UMA TESE: entre o circo e o
butô, erro e errância em processos de criação e ensino
aprendizagem nas artes da cena

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Érico José de Oliveira

SALVADOR

2021

Para Tereza, Vito e Valdir, alicerces nos meus devaneios e desafios.

AGRADECIMENTOS

À Tereza, grande mãe que partiu antes de ver a finalização desse percurso, estrela que sempre brilhará guiando meus caminhos;

Ao Vito, filho que acolhe e alimenta, por ter enfrentado tormentas durante essa travessia que estreitaram ainda mais nossos laços;

Ao Valdir, companheiro zen, por saber remar nosso barco com tanto afeto e tranquilidade;

Ao Múcio, meu pai, por sempre apoiar minhas aventuras;

Ao Érico, meu orientador, por permitir e apoiar devaneios apontando caminhos, com tanta sensibilidade;

Aos colegas do CEN/UnB por aguardarem pacientemente o meu regresso;

Ao Leandro, da secretaria do PPGAC/UFBA, por desfazer todos os nós e permitir o fluxo;

À Natasha Centenaro, bússola certa na escrita de mapas;

Ao amor do mano e das manas: Paulo, Letícia, Regina e Marina; e dos belos sobrinhos: Luísa, Tomás, Gabriel e Ana;

Aos muitos estudantes que aceitaram embarcar em tantas viagens transformadoras;

Aos muitos queridos amigos e amigas de Brasília e Salvador, em especial Carlos Lin Silva, pela leitura crítica; Simone Reis, pelas risadas compartilhadas; Roberta Roldão, pelas fotos... e muitos outros que não vou nomear por falta de tempo e forças nesse momento.

*Eu já disse quem sou Ele
Meu desnome é Andaleço
Andando devagar eu atraso o final do dia
Caminho por beiras de rios conchosos
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados
Ouço harpejos de mim nas latas tortas
Não tenho pretensões de conquistar a glória perfeita
Os loucos me interpretam
A minha direção é a pessoa do vento
Meus rumos não têm termômetro
De tarde arborizo pássaros
De noite os sapos me pulam
Não tenho carne de água
Eu pertenço de andar atoamente
Não tive estudamentos de tomos
Só conheço as ciências que analfabetam
O Andarilho – Manoel de Barros
(Livro sobre Nada, 2013, p. 57)*

RESUMO

Ensaio como método da linguagem teatral de investigar, criar, escolher e conhecer processos estéticos. Ensaio também como forma de organizar pensamentos e experiências criativas pessoais e compartilhadas com estudantes da graduação em artes cênicas da UnB (Universidade de Brasília), onde sou professora efetiva desde 2010. São quatro ensaios sobre uma hipótese: as noções de erro e errância podem contribuir para a atuação, seja em processos de ensino-aprendizagem ou no âmbito profissional das artes cênicas? No primeiro ensaio, falo sobre minha experiência com a trupe brasiliense Circo *Udi Grudi* dialogando com a noção de erro na comichidade. No segundo ensaio, exploro a noção de errância no contexto do butô. No terceiro, trago as noções de erro e errância para processos de ensino-aprendizagem nas artes cênicas. O quarto ensaio é um relato reflexivo sobre processos criativos pessoais atravessados por ambas noções durante o período da pesquisa.

Palavras-chave: circo; butô; ensino-aprendizagem; erro; errância.

BORGES, Cecilia de Almeida. Four essays on a thesis: between the circus and the butô, error and wandering in processes of creation and learning in the performing arts Doctoral Dissertation – Theatre School, Performing Arts Postgraduate Program, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2021.

ABSTRACT

Rehearsal as a method of theatrical language to investigate, create, choose and learn about aesthetic processes. Essay as a way of organizing personal and shared creative thoughts and experiences with undergraduate students in scenic arts at UnB (University of Brasília), where I have been an effective professor since 2010. There are four essays on a thesis: the notions of error and errand can bring mobility and flexibility to act, whether in teaching-learning processes or in the professional field of the performing arts. In the first essay I talk about my experience with the Brazilian troupe Circo Udi Grudi dialoguing with the notion of error in comedy. In the second essay, I explore the notion of wandering in the context of butô. In the third, I bring the notions of error and errand to teaching-learning processes in the performing arts. The fourth essay is a reflective account of personal creative processes traversed by both notions during the period of the research.

Keywords: butô; circus; creative processes; teaching-learning; error; wandering.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1- Cisquicilia na estrada com o Udi Grudi. A autora à esquerda, Fernando Gama (ao centro) e Marcelo Beré. Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 2- A autora no alto da pirâmide, Marcelo Beré, na base à esquerda; Luciano Porto, na base à direita, de cabeça para baixo; à esquerda, Luciano Astiko e à direita, Fernando Gama. Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 3- A autora à esquerda; Marcelo Beré, ao centro como Caveirão, e Luciano Astiko, à direita. Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 4- Maria Borralheira. A autora em “Diz que tinha...”. Foto: Samuel Lorenzetti.....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 5- Dr^a Aspas em palhestra no Clownbaré (CEN/UnB). Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 6- Dr^a Aspas atravessando as fronteiras da academia. Foto: Roberta Roldão.....</i>	<i>57</i>
<i>Figura 7- Yumi Umiumare. Foto: Jeff Busbby</i>	<i>61</i>
<i>Figura 8- I-limiguim. Teatro Ruth Escobar (1991). Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>74</i>
<i>Figura 9- Mininim (Unicamp, 2000). Foto: Alberto Andrada.....</i>	<i>75</i>
<i>Figura 10- A autora com sua Vaca Sagrada em ensaio fotográfico no cerrado de Brasília. Foto: Raphael Mendes.....</i>	<i>77</i>
<i>Figura 11- A autora como Deusdete em “Diz que tinha...” (2004). Foto: Samuel Lorenzetti.....</i>	<i>78</i>
<i>Figura 12- A autora em “Dia de Ira” (1988). Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>82</i>
<i>Figura 13- A autora com sua Vaca Sagrada, em registro videográfico e fotográfico de Rachel Rosalem.....</i>	<i>83</i>
<i>Figura 14- A autora em SER-TÃO, na Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília (1999). Foto: Alberto Andrada.....</i>	<i>83</i>
<i>Figura 15- Farsa da Boa Preguiça (2010). À esquerda, deitado, Marcos Davi, e em pé, Paulo Victor Gandra. Foto: Luisa Malheiros.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 16- Esperando Godot (2011). Da esquerda para a direita: Rodrigo Oliveira, Karinne Ribeiro e Marcos Davi. Foto: Luísa Malheiros.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 17- Cartaz do espetáculo “Mil novecentos e sessenta e hoje” (2013), criado pelos estudantes.....</i>	<i>109</i>

<i>Figura 18- “Je suis Geni” (2015), no jardim do Teatro Plínio Marcos, em Brasília.</i>	
<i>Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 19- Ensaio aberto de “Marat, Sade, Corday e o Resto” (2016) nos jardins da UnB. Coro de Cordays, da esquerda para a direita: Camila Franco, Nina Costa, Tainá Barbosa, Heloísa Palma (acima). Amanda Moraes, Thamiris Lima, Anandda Shaya. Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>111</i>
<i>Figura 20- A autora em exposição sobre Flávio Carvalho na Caixa Cultural Brasília (2017). Foto: Arquivo da autora.....</i>	<i>119</i>
<i>Figura 21- Dr^a Aspas atravessando as fronteiras da academia (2016). Foto: Roberta Roldão</i>	<i>123</i>
<i>Figura 22- Dr^a Aspas e Jaé na Praça do Campo Grande, em Salvador (2016). Foto: Roberta Roldão</i>	<i>124</i>
<i>Figura 23- A autora em “Rio das pedras: mar de lama” (2019). Foto: Valdir Cruz.....</i>	<i>125</i>
<i>Figura 24- A autora em “Mãe Terra” (2019). Foto: Valdir Cruz</i>	<i>126</i>
<i>Figura 25- No experimento “Mae Terra” (2019). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: a autora com deputado José Ricardo Wendling (PT/AM); com lideranças indígenas; dançando com moça; indo embora sob chuva. Fotos: Valdir Cruz....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 26- No quinto experimento (2019). A autora e José Roberto. Foto: Valdir Cruz.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 27- Durante a roda de conversa na feira (2019). Foto: Valdir Cruz.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 28- Folder “Experimento errante nº1: Formicidae”, UnB (2018).....</i>	<i>131</i>
<i>Figura 29- A autora na primeira estação de “Experimento errante nº 1: Formicidae”, realizado na escada do departamento de Artes Cênicas da UnB (2018). Foto: Denilva Oliveira.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 30- A autora experimentando novas peles do figurino em sua casa (2018). Foto: Vito AB Pizzolato.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 31- A autora na segunda estação do “Experimento Errante nº 1: Formicidae”, “Doidivana Dercy Deleuziana”, no saguão de entrada do Departamento de Artes Cênicas da UnB (2018). Foto: Denilva Oliveira.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 32- A autora na terceira estação do “Experimento errante nº 1: Formicidae” na entrada do Departamento de Artes Cênicas da UnB (2018). Foto: Denilva Oliveira.....</i>	<i>135</i>

SUMÁRIO

Primeiros passos no percurso da pesquisa	11
Entre erros e errâncias, desvios e rotas da pesquisa	18
Primeiro ensaio: Erros e errâncias no encontro com o circo	29
Palhaçadas e outras artes: o aprendizado no picadeiro do circo <i>Udi Grudi</i>..	30
Palhaços/as, qual seria a sua máscara?.....	47
Errâncias com outra palhaça: novas experiências e alguns desvios de rotas.....	56
Segundo ensaio: Butô, errâncias entre corpo, mente, vida e morte	59
Sobre a possibilidade de perceber fluxos, expansões e as muitas pequenas mortes no corpo em vida	62
Errar ou habitar lugar nenhum: butô e desterritorialização.....	68
Tensões e contrastes: o butô e as possíveis relações com o grotesco.....	71
Relações entre o butô e o grotesco em processos criativos	74
Criação e destruição, vida e morte: o ciclo grotesco	84
Terceiro ensaio: Erros e errâncias em processos de ensino-aprendizagem	86
Errância em processos pedagógicos: O corpo em seus múltiplos trânsitos	90
Jogos e brincadeiras: o caráter lúdico em processos criativo-pedagógicos	96
A criança, o palhaço, a palhaça, o bufão e a bufona de cada um e uma	101
Montagens e desmontagens: relações entre o processo de criação e o público.....	107
Quarto ensaio: experimentos errantes	113
Rua, deriva, errância e experimentos criativos.....	119
Processo de criação do experimento errante nº 1	131
Primeira estação ou “Nesse monte de lixo tem um bebê”	132
Segunda estação: “Doidivana Dercy Deleuziana”	134
Terceira estação: Grande Mãe Rainha do Formigueiro.....	134
Das errâncias que poderiam ter acontecido, do processo que aconteceu e do que pode (de)vir a ser	135
COM SIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS:	141

Primeiros passos no percurso da pesquisa

É impossível evitar todos os erros ou sequer todos os erros em si mesmo são evitáveis. São constantemente cometidos erros por todos os cientistas. A antiga noção de que é possível evitar o erro, e que, portanto, é obrigatório evitá-lo, deve ser revista: ela própria está errada.
Karl Popper

Quatro ensaios sobre uma tese: entre o circo e o butô, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena é o título da pesquisa que surge a partir da prática de uma atriz, palhaça e professora de artes cênicas construída ao longo de trinta anos de vida profissional, desde a estreia como atriz sob a lona do Circo-Teatro Udi Grudi, em 1987, até o trabalho como professora de artes cênicas na UnB (Universidade de Brasília) – como professora substituta de 2008 até 2010, e como professora concursada desde 2010 até o momento presente.

Nesta pesquisa, proponho investigar entrelaçamentos e desdobramentos possíveis entre o erro no contexto das artes cênicas – enquanto potencialidade de novos começos, de ações não programadas que podem gerar novas relações com a plateia – e errância, tanto como possibilidade de vagar por espaços geográficos, observando e deixando-se afetar por essa experiência, quanto de transitar por estados¹ cênicos diversos.

As noções de erro e errância serão investigadas ao longo destes ensaios em campos diversos do conhecimento a fim de propor um modo de compreender e realizar processos criativos em artes cênicas, a partir da perspectiva dessas duas noções. O caráter movediço da noção de errância se coloca também na dupla acepção do termo errar: como sinônimo de vagar, mas também de falhar, sendo que ambas interessam a essa pesquisa, assim como para outros estudos que abordam a errância.

Em *Elogio aos Errantes* (2014), a arquiteta, urbanista e professora Paola Berenstein aponta o duplo sentido de errar, quando diz: “errar tanto no sentido de

¹ Ainda é imprecisa a conceituação de estado no campo das artes cênicas, porém, estudos recentes da neurociência e das ciências cognitivas indicam que o estado cênico poderia ser considerado como um fenômeno psicofísico em que se processam operações múltiplas e dinâmicas por meio das quais se manifesta e se expressa uma sensação traduzida em uma expressão. (MATURANA, 2001; DAMÁSIO, 2002).

vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento.” (BERENSTEIN, 2014, p.38). A abordagem de Berenstein está em consonância com a proposta desta pesquisa, que considera a errância como possibilidade de trânsitos e fluxos diversos e, também por entender o erro como desvio que traz a oportunidade de novas trajetórias.

Na obra *Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*² (2001), Michel Maffesoli propõe uma “metafísica sociológica”, como diz ele, que vê no nomadismo não só o movimento de deslocamento de populações humanas, presente desde os primórdios da espécie humana, mas algo que persiste na contemporaneidade em formas e por motivos diversos.

Maffesoli enxerga esse movimento de errância presente na atualidade, tanto nos deslocamentos populacionais motivados por pressões econômicas e políticas, quanto em passeios sem destino que muitos de nós gostamos de fazer pelas ruas de uma cidade, ou ainda, como algo mais fluido que possibilita atravessar as fronteiras de estabilidades identitárias de ideologia ou gênero, pois, “cada um pode ser ele mesmo e outra pessoa.” (MAFFESOLI, 2001, p.90) – alteridade que interessa a uma pesquisa inserida no contexto das artes cênicas e da pedagogia.

Além disso, há o que Maffesoli (2001) chama de “viagens imóveis”, viabilizadas pela rede global de comunicações interligadas (internet), como também por métodos meditativos ou substâncias que alteram a consciência. Para o sociólogo francês, o nomadismo contemporâneo carrega o desejo de escapar de uma concepção econômica da existência, abrindo a possibilidade de trocas simbólicas, revelando a ambivalência de perder-se e encontrar-se no outro. Segundo Maffesoli:

A errância seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

Quanto à concepção de erro, foi uma longa jornada de pesquisa em que erro e errância se fizeram presentes, até encontrar o estudo de João Flávio de Almeida. Em sua tese de doutorado *Para Uma Epistemologia da Errância: erro, hiância e*

² Interessante observar que o título original é “*Du nomadisme: vagabondages initiatiqes*”.

ciência em Michel Pêcheux³, ele faz uma interessante abordagem da concepção de erro no pensamento científico através da Análise do Discurso:

Na ciência, na filosofia, na religião e em outros domínios do saber, os sentidos de erro comumente deslizam para falha, pecado, defeito, falência, imperfeição, irregularidade e inexatidão, e por isso o erro aparece apenas como algo que impele e inspira a busca pelo acerto, pela perfeição e pelo sucesso. (ALMEIDA, 2018, pp. 21-22).

No sentido de esclarecer nosso entendimento sobre o erro, o autor faz uma crítica à corrente filosófica do positivismo, cujo nome mais proeminente foi o filósofo francês Augusto Comte (1798-1857), autor da frase que inspirou o lema “Ordem e progresso”⁴ da bandeira brasileira. A base do positivismo se situa na ideia iluminista de que só o conhecimento científico é verdadeiro e capaz de levar ao progresso da humanidade, ideia que influenciou fortemente o pensamento ocidental, orientando o discurso que a tudo e a todos atravessa⁵.

Em sua tese, Almeida aponta toda uma linhagem na formação do pensamento ocidental que vem desde a Grécia antiga, com Platão e Aristóteles expondo seus argumentos para delimitar o que seria verdadeiro e falso; passa pelos filósofos cristãos, com São Tomás de Aquino e Santo Agostinho afirmando sobre a imperfeição humana, decorrente do pecado original e a perfeição divina; até Descartes e sua formulação sobre a verdade baseada naquela que acreditava ser a única ciência que poderia oferecer enunciados únicos, irrefutáveis e, portanto, verdadeiros: a Matemática. Para Almeida:

A língua do discurso científico, portanto, é a língua instrumentalizada a partir da escolha de um único sentido para determinado significante, apagando e silenciando os demais. Dito de outra forma, o projeto de Descartes pretendia que, assim como “um” é igual a 1, todos os signos da língua cotidiana tivessem também um único sentido supostamente natural e inequívoco. (ALMEIDA, 2018, p.21).

Esse idealismo que atravessa nosso pensamento e nossa atitude diante do mundo tem suas reverberações também nas artes cênicas, especialmente, no caso de processos de aprendizagem, quando a possibilidade de errar em cena gera pavor em muitos daqueles que dão os primeiros passos na linguagem teatral. No

³ ALMEIDA, João Flávio de. *Para Uma Epistemologia da Errância: erro, hiância e ciência em Michel Pêcheux*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de São Carlos, 2018.

contexto da comicidade, o erro pode se desdobrar em um novo começo, como em um desenho de Picasso ou Miró, como nos primeiros passos de todos nós, quando caímos e levantamos inúmeras vezes, prontos para novas ações.

Errar, tanto no sentido de falibilidade, quanto da mobilidade que a noção de errância traz – assim, entrelaçam-se as noções de erro e errância nas artes cênicas nesta pesquisa, com o intuito de possibilitar fluxos, trânsitos de sentidos não estabilizados. Ao longo da tese, veremos de que modo se entrelaçam tais noções para guiar processos criativos e pedagógicos.

Entre erros e errâncias, o corpo é o eixo que ancora minhas diversas experiências nas artes da cena, sejam elas processos pedagógicos ou de criação pessoal. Corpo que dá acesso à experiência da noção japonesa de *Ma* – “espaçotempo” intervalar que traz a potencialidade de estados e ações não planejadas. Corpo aprendiz, disponível e permeável à experiência; corpo errante que se arrisca por caminhos diversos do teatro, da dança, do circo.

Uma noção de corpo expandida, pois, como disse o historiador e linguista suíço Paul Zumthor (1915-1995), cujas análises vão muito além desses campos de conhecimento e que me acompanha desde o mestrado: “meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo (...) é ele que possuo e sou, para o melhor e para o pior.” (ZUMTHOR, 2000, p.28).

E, falando em melhor e pior, por ter bronquite respiratória na infância, meu primeiro contato com as artes do corpo se deu por meio de lúdicas e prazerosas aulas de yoga para crianças. A segunda experiência não foi tão prazerosa, as aulas de balé clássico, com uma repetida e equivocada abordagem pedagógica, exigindo excelência nos movimentos a todo custo de crianças entre sete a dez anos, além dos temidos exames da Royal Ballet para cada passagem de nível, que foram minando o sonho de ser bailarina.

Em 1981, então com catorze anos, percebi ser possível dançar de outra maneira, quando conheci e comecei a frequentar as aulas de Balé Contemporâneo da dançarina e professora Graziela Rodrigues, na Escola de Teatro e Dança Ensaio.

A experiência não foi tão duradoura, pois Graziela Rodrigues partiu em busca de fundamentação e compartilhamento de saberes em terras paulistanas, resultando na sua proposta do bailarino-pesquisador-intérprete (RODRIGUES,

1997). No entanto, participei de cursos que ela ofereceu em Brasília, nos anos 1990, e durante o mestrado na UNICAMP em 2000, quando cursei sua disciplina por um semestre. Sua abordagem do corpo e da dança, portanto, está presente em minha formação e no meu fazer artístico.

Aos poucos, fui deixando de lado a dança e buscando outras artes do movimento como a capoeira, a yoga, até encontrar o teatro em cursos independentes ou nas aulas de literatura do Ensino Médio. Em 1985, ingressei no curso de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas da UnB (Universidade de Brasília), que dava seus primeiros passos, com alguns poucos e guerreiros professores como Helena Ribeiro Sanches Barcellos (1931-2001), João Antônio Lima Esteves (1946) e Hugo Renato Giusto Rodas (1939).

Em 1987, em busca de outros desafios de formação profissional, fui atrás do circo. Explicando melhor, meu primo Marcelo Beré Libânio é integrante e era um dos sócios da recém comprada lona da trupe de circo brasiliense Circo *Udi Grudi*, que existe desde 1982 até hoje, com diferentes formações em seu elenco. Foi assim que tive oportunidade de conhecer o trabalho da trupe e fazer parte durante três intensos anos, em espetáculos diários sob a lona do *Udi Grudi*.

Paralelamente ao circo e à graduação na UnB, conheci, em 1988, o trabalho da dançarina e diretora Maura Baiocchi⁴, influenciada por sua experiência recente com o Butô do dançarino japonês Kazuo Ohno (1906-2010), em curso que havia frequentado no Japão. Era ainda integrante do Circo *Udi Grudi* quando participei do espetáculo “Floresta: danças efêmeras”, dirigido por Maura Baiocchi, em 1989. Esse fato fez com que, em algumas vezes, tivesse que alternar a comicidade de um espetáculo circense e a dramaticidade de outro espetáculo fortemente influenciado pelo butô.

Em julho de 1989, a convite de Maura Baiocchi, fui a São Paulo para continuar minha formação, frequentando suas aulas no Teatro Vento Forte, que resultaram na apresentação do espetáculo “A Noiva que se assusta vendo a vida aberta” (1990). Entre 1990 e 19991, nos transferimos para o Teatro TUCA da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), onde Maura dirigiu seis solos

⁴ As aulas oferecidas por Maura em Brasília eram realizadas na Granja do Ipê, sede da UNIPAZ, organização de educação holística idealizada pelo psicólogo francês radicado no Brasil, Pierre Weil (1924-2008).

femininos⁵ em torno da exploração do que ela chamava de Mitologia Pessoal e que mais tarde vai denominar como Mitologia Transpessoal (BAIOCCHI, 2007).

No meu caso, parti de memórias da infância vividas durante as férias em Minas Gerais, misturadas com a emoção do encontro com a personagem Miguilim, de João Guimarães Rosa, e, assim, criei “Limiguim”, apresentado no Teatro Tuquinha da PUC-SP, em 1990, seguindo depois, em 1991, uma carreira independente, em temporada de três meses no Teatro Ruth Escobar, com as colegas que criaram os outros solos – com exceção de Cissa Guimarães.

Em São Paulo, além de frequentar as aulas e atuar como assistente de Maura Baiocchi em turmas iniciantes, realizei um intercâmbio na ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), como aluna da UnB, por meio de um convênio entre ambas universidades. Dentre as disciplinas que frequentei, saliento a importância do encontro com a professora Ingrid Koudela e sua proposta de jogo e aprendizagem no teatro a partir da abordagem de peças didáticas do dramaturgo e diretor teatral alemão Bertolt Brecht (1898-1956), um marco na minha formação.

Com Ingrid Koudela, foi possível esclarecer alguns equívocos a respeito das peças didáticas de Brecht, presente por muitos anos: elas são curtas e, aparentemente, inacabadas ou incompletas, de modo intencional, para dar espaço e possibilidade aos atuantes de criar, sugerir, modificar, a partir da reflexão nascida da experiência teatral mediada por esses textos. Brecht⁶ foi não só dramaturgo e diretor/encenador, mas pedagogo, propondo que o teatro exercesse sua função pedagógica ao provocar a reflexão, a consciência e, conseqüentemente, a transformação de si mesmo e da sociedade.

No prefácio do livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*, (KOUDELA, 1991) o crítico teatral Alberto Guzik (1944-2010) diz que, nessa obra, “propõe-se que a arte

⁵ Solos orientados por Maura Baiocchi apresentados no teatro Tuquinha em julho de 1991: *Sanktum* (Ana Lúcia Guimarães), *Limiguim* (Cecília Borges) – esse foi o primeiro nome que dei para um espetáculo que foi mudando, sempre em processo, sendo atualizado de acordo com as necessidades de pesquisa e criação de cada momento. Erro e errância também em títulos, personagens e espetáculos que podem ser transformados ao longo do tempo: *Diadorim Veredas* (Cissa Guimarães), *Bouquê* (Clarissa Drebtchinsky), *Cal e a mariposa branca* (Flávia Pucci), *Frida* (Kátia Olmos), *Andra* (Rachel Mendes).

⁶ Interessante observar a relação entre Brecht e o palhaço e comico alemão Karl Valentim (1882-1948), cujo trabalho teria influenciado a concepção do efeito do distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou *V-effekt*) na atuação, tão cara ao dramaturgo e diretor alemão. Ver: BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentim: a cena cômica na república de Weimar*. Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

seja dessacralizada em favor da ação cotidiana de compreensão de si mesmo e do mundo.” (GUZIK apud KOUDELA, 1991, XVIII). A prática das aulas com as peças didáticas de Brecht, orientada por Koudela, foi o que proporcionou mais uma experiência marcante, a qual transformou minha forma de ver o teatro, a mim mesma e ao mundo.

Nessa época tive minhas primeiras experiências docentes, como professora de Expressão Corporal na Escola Teatro Macunaíma, entre 1991 a 1992, e em oficinas culturais municipais diversas de São Paulo, de 1993 a 1994. Ainda em São Paulo, tive a oportunidade de ampliar minha formação nas artes do corpo com a arte marcial de origem indiana Kempô/Vajra Mushti⁷ baseada no movimento de diversos animais, tendo frequentado aulas com o grupo de praticantes orientado por Jô Azer, introdutor desta técnica no Brasil, entre os anos de 1989 até 1991 e de 1993 a 1994.

Em 1994, retornei à Brasília para concluir a licenciatura com habilitação em Artes Cênicas na UnB e passei a dar aulas de teatro para crianças em diferentes espaços culturais e escolas. Em 1995, apresentei o espetáculo solo “De Creta a Crato” – criado em 1992 para uma mostra organizada por Maura Baiocchi no Teatro da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo – na Mostra de Butoh e Teatro Pesquisa (Sala Paulo Emilio, do Centro Cultural São Paulo, e Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba). Nos anos seguintes, trabalhei com diferentes profissionais da dança como Eliana Carneiro (“Os Buriti dançam Bamboo”, 1996), Lenora Lobo (“...e sonha Lobato”, 1997/98) e com Maurício Gaspar e Rachel Mendes (“Ser-Tão”, 1999).

Em 2004, concluí o mestrado em Artes Cênicas na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas/SP), produzindo a dissertação *Dando corpo à palavra: um exercício cênico sobre a voz e o espetáculo* “Diz que tinha...”. Essa foi uma

⁷ O *kempo* indiano é uma dessas artes de luta que desenvolvem a agilidade, a força e a atenção com a graça de movimentos que evocam uma dança - não por acaso, a técnica é muito utilizada na preparação de atores e bailarinos. A prática é inspirada nos movimentos dos animais e nos ritmos da natureza. Acredita-se que sua origem tenha mais de 5.000 anos. Chamado "*vajra mushti*" em sânscrito, o *kempo* indiano original era um conjunto de ensinamentos destinado a preparar a casta dos "*kshatrias*" (nobres) para o governo e o exercício da autoridade. O príncipe Siddharta Gautama, o Buda histórico, pertencia a essa casta, e acredita-se ao budismo a expansão do "*vajra mushti*" por grande parte da Ásia -da Índia para a China e desta para o Japão, onde recebeu o nome *kempo* e serviu de base para várias artes marciais, como o *kung fu*. O *kempo* indiano foi introduzido no Brasil pelo carioca Jô Azer, que, na década de 1960, em viagens pela Índia e por outros países asiáticos, recebeu iniciação de monges budistas e tornou-se mestre nessa arte marcial. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/eq0206200507.htm>. Acesso em: 26 abr.2021.

investigação teórico-prática sobre a potencialidade da palavra falada no contexto das artes cênicas, na qual foi de extrema importância conhecer o trabalho do historiador suíço Paul Zumthor.

Zumthor refere-se às diferentes formas poéticas e narrativas que têm a palavra falada como principal meio de expressão, como “artes da voz em presença” (ZUMTHOR, 1993); preferindo o termo vocalidade ao invés de oralidade, pois a voz pressupõe a presença do corpo. Em busca de narradores e contadores de histórias, realizei pesquisa de campo no norte de Minas Gerais, nas cidades e arredores de Arinos, Buritis e Urucuia.

A pesquisa teórico-prática resultou no espetáculo solo “Diz que tinha...”, que estreou em 2003, no 12º Fringe (Festival de Teatro de Curitiba). Neste espetáculo, ainda estão presentes elementos de um percurso artístico que começa na dança, passa pelo circo e pelo teatro em uma aprendizagem que deixou rastros no corpo, na voz e no desejo de temperar tudo com algum humor.

A partir dessa trajetória, a pesquisa no doutorado levou-me às seguintes questões: De que forma se entrelaçam comicidade, butô, erro e errância na criação da cena? O que a comicidade, o butô, o erro e a errância teriam a contribuir para processos criativos e pedagógicos?

Entre erros e errâncias, desvios e rotas da pesquisa

Começo pelo desafio de como realizar uma pesquisa de doutorado fundamentada em uma experiência artística e pedagógica pessoal. Em *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*, Denise Najmanovich, médica, professora e escritora argentina, discute a questão do sujeito no discurso científico contemporâneo:

Numa perspectiva conceitual que rompe com os discursos da modernidade, exige como ponto de partida a especificação do lugar de onde se fala. Este gesto não é um mero indicativo ou uma regra protocolar. Ao contrário, trata-se de uma afirmação: ética, porque indica a posição do falante de fazer-se responsável por seu discurso; estética, já que reconhece a importância do conteúdo, da forma e dos vínculos específicos que esta cria; e política, porque pretende um lugar no emaranhado de relações contemporâneas. (NAJMANOVICH, 2001, p.8).

Na trilha indicada por Najmanovich, coloco-me no lugar de professora, artista e pesquisadora, que considera a educação como um direito de todos e a arte como campo de conhecimento necessário ao desenvolvimento humano. Mais especificamente, no caso dessa pesquisa, aponto para as potencialidades pedagógicas e criativas na comicidade e no butô, por meio das noções de erro e errância, favorecendo a experiência da alteridade ao considerar falhas e fragilidades em percursos e desvios como parte constitutiva da condição humana. Erros e errâncias que podem ser abordados a partir de uma nova perspectiva, assimilados como parte do processo criativo, transformando impotência em potência compartilhada por meio das artes cênicas.

O professor de Filosofia da Educação da Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa (1951), tem grande interesse pela noção de experiência e dedica boa parte de suas reflexões e análises sobre este tema. Para Larrosa (2002), ao longo da história da filosofia e do conhecimento científico, houve momentos nos quais acreditou-se que raciocínio e razão deveriam se sobrepor à experiência dos sentidos. Essa dicotomia que separa corpo e mente, mesmo sendo questionada, deixou seus rastros gerando desconfiança em relação à experiência ancorada no corpo.

A relação entre tempo e experiência também é explorada pelo filósofo Walter Benjamin (1892-1940) em seu ensaio *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1969). A partir da obra do escritor russo, Benjamin estabelece uma diferença entre informação e experiência. Diferença marcada pelo tempo dilatado em que o narrador conta suas histórias, permitindo o compartilhamento de experiências de vida, experiências comunicáveis (BENJAMIN, 1987), diferentemente do tempo da informação. Como disse o poeta francês Paul Valéry (1871-1945), citado por Benjamin neste ensaio, “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.” (BENJAMIN, 1987, p. 206).

Ambos, Larrosa e Benjamin, falam da experiência como algo que necessita do tempo do encontro, mas Larrosa aborda outro aspecto: o perigo que se apresenta e a coragem necessária para abrir-se para aquele ou aquilo que me afeta, provocando transformação.

Vamos agora ao que nos ensina a própria palavra experiência. A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se

experimental, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. (...). Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. (...). Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (LARROSA, 2002, p.25).

Em relação à minha experiência, tanto o picadeiro do circo quanto o butô, propiciaram esse risco desafiador de abrir-se para o inesperado e o inusitado, de modos e formas diversas. É possível estabelecer uma relação entre a noção de experiência – enquanto possibilidade de alteridade, de relação com o outro, do risco e da oportunidade que provar algo desconhecido pode gerar – e as noções de erro e errância abordadas nessa pesquisa, já que proporcionam uma abertura para o inesperado, a partir do qual novas ações e relações podem ser criadas.

Em *Elogio aos Errantes* (2014), Paola Berenstein aponta essa articulação entre experiência e alteridade na prática da errância:

O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. (BERENSTEIN, 2014, p.22).

A ideia de não apenas passar pelo espaço onde se vive, mas de transformá-lo em lugar de experiências, trocas lúdicas e afetivas, enfatiza a experiência da alteridade na proposta de errância. Um caminho instigante para quem quer a rua, não só como palco, mas como terreno de jogo, mudando temporariamente as relações entre as pessoas e os usos de um lugar.

O jogo é objeto de estudo para as mais diversas áreas do conhecimento: filosofia, psicologia, história, sociologia, linguística, pedagogia, artes – com especial interesse no caso do teatro e da pedagogia teatral. Com diferentes enfoques e objetivos, o tema suscita investigações e abordagens diversas. Dentre as referências mais conhecidas nos estudos sobre o jogo estão as obras: *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura (1980), do historiador e linguista holandês Johan Huizinga (1872-1945) e *Os jogos e os homens: máscara e vertigem* (1990), do sociólogo francês Roger Caillois (1913-1978).

Huizinga (1980) recusa uma explicação meramente fisiológica ou psicológica para o jogo, e, refletindo sua pesquisa como linguista, diz que esse possui uma “função significante”, pois encerra em si um sentido e um significado, exigindo seu entendimento enquanto uma totalidade com aspectos estéticos, de aprendizagem e diversão. É possível estabelecer relações entre o conceito de jogo proposto por Huizinga e a noção de jogo no contexto da cena, pois, aí também, podemos encontrar uma ação ou atividade voluntária; mesmo que se alegue o quanto, em circunstâncias de aprendizagem, ou de atuação profissional no teatro, nem toda ação possa ser voluntária, é difícil encontrar quem se envolva nesse meio por força de uma imposição ou por ordem exterior ao fazer artístico. Em todo caso, ambos, jogo e teatro, pedem uma delimitação de espaço e tempo, um acordo de regras entre os participantes e instauram uma realidade diversa do cotidiano.

Roger Caillois, sociólogo e crítico literário francês, é outra referência importante quando se trata de estudar o fenômeno do jogo. No livro *Os jogos e os homens* (1990), ele afirma que o jogo é uma atividade fictícia acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealidade em relação à vida cotidiana, na qual os participantes se integram por livre e espontânea vontade e, mesmo assim, uma atividade regulamentada e delimitada no espaço e no tempo, porém, imprevisível em seus resultados ou desfechos. Com exceção da imprevisibilidade do desfecho, no caso de grande parte dos espetáculos teatrais, é possível estabelecer relação entre as artes cênicas e todos os outros aspectos do jogo apontados por Callois. Assim, não é por acaso que a expressão jogo teatral é frequente em práticas e estudos da área.

Na dissertação intitulada *Brincando sobre o abismo: o brincar enquanto poética para a performance digital* (2019), Victor Gargiulo aponta contradições na delimitação e distinção dos termos brincar e jogar em obras publicadas na língua portuguesa brasileira, já que, segundo ele, essas contradições seriam, em grande parte, fruto de tradução de obras estrangeiras – incluída aí, a língua portuguesa falada em Portugal - o que acarretaria na escolha do termo jogar em detrimento ao termo brincar. Isso teria acontecido com o livro *Homo ludens*, de Huizinga, cuja primeira publicação na língua portuguesa foi do professor e filósofo português João Paulo Monteiro, em 1971.

Para Gargiulo, a escolha pelo termo brincar se deve à liberdade, ao jogo simbólico presente na brincadeira, que permite uma ação individual, sem

necessidade de público, ao contrário das delimitações do que seria jogo, principalmente na diferença estabelecida entre *play* e *games* feita por Richard Schechner.

Retomando a discussão iniciada no início do capítulo, gostaria de rever dois quadros (figuras 25 e 26) propostos por Schechner em *Performance Theory* (2003) a respeito do continuum que corresponde ao seu entendimento das categorias de atividades que compõem a Performance, das quais faço menção especial às categorias *Play* e *Games*. O argumento que desenvolverei a seguir se refere ao meu entendimento de que não seria suficiente traduzir *Play* dentro da categoria Jogos/ Jogar, posto que em português grande parte dos sentidos de brincar se aproximam mais daqueles propostos por Schechner em *Play*, enquanto que os sentidos de Jogos/ Jogar se aproximariam mais daqueles atribuídos por ele à categoria *Games*. (GARGIULO, 2019, p. 99).

Se a brincadeira não é exclusivamente atividade de criança e, como afirma Gargiulo, adultos de qualquer idade podem brincar, tanto a noção de jogo quanto a de brincadeira podem permear a criação nas artes da cena. É o que procuro viabilizar em processos criativos e pedagógicos: um estado de jogo, um devir criança – o que é bem diferente da tentativa de imitação de uma criança –, que propicia tanto jogar quanto brincar.

No diálogo com as artes da cena proposto nesta pesquisa, naquilo que se parecem ou naquilo que se diferenciam, interessa o aspecto lúdico que pode haver no jogo, tanto quanto na brincadeira, a potencialidade que ambos oferecem de engajamento aos participantes, podendo ampliar a percepção de si, do outro, do espaço. Isso gera uma escuta atenta, pois, no contexto da cena, é preciso escutar o que o outro me diz para saber como vou agir e reagir.

A aproximação entre o jogo e a linguagem teatral não é um problema no contexto desta pesquisa. Entretanto, não posso negligenciar, nem mesmo me furtar a abrir espaço para a reflexão e a discussão, ainda que brevemente, sobre as relações entre o teatro e a performance. Este é o momento de pisar em terrenos movediços, com conceitos ainda não totalmente esclarecidos e estabelecidos, mas que têm sido tema de muitas análises e debates na cena contemporânea.

Entre rejeições e aproximações de ambas partes, as relações entre teatro e performance vêm sendo discutidas, principalmente desde a década de 80, sendo Josette Féral⁸, uma das principais referências neste debate. Ao analisar a noção

⁸Josette Féral foi docente na *École Supérieure de Théâtre* da Universidade do Quebec, em Montreal, e da *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*. Tem vários livros e artigos publicados que discutem sobre teatralidade, performance e aquilo que ela chamou de teatro performativo. No momento, é

de teatralidade, Féral aponta que este termo foi usado pela primeira vez em 1922, por Nikolai Evreinov (1879-1953), um dos nomes do movimento russo de renovação das artes cênicas do início do século XX.

Contemporâneo e conterrâneo do ator, diretor e pedagogo Vsevolod Meierhold (1874-1940), Evreinov foi dramaturgo, encenador, diretor, ator, músico, escritor. Sua proposta teatral se baseava em uma atualização de propostas e soluções cênicas, encontradas no teatro de “épocas particularmente teatrais” (GUINSBURG, 2001, p.130), o que significava uma ênfase no jogo e na gestualidade dos atores. Como “teatro antigo”, Evreinov compreendia o teatro medieval europeu com suas farsas e mistérios, o chamado teatro espanhol da época de ouro (1580-1680), com os dramaturgos Calderón de La Barca, Lope de Vega e Tirso de Molina, além de referências em teatros de feira russos e na *commedia dell’arte*, assim como Meierhold também considerava.

Evreinov escreveu uma série de ensaios, dentre eles, vários destinados à investigação e afirmação dos elementos fundamentais daquilo que chamou de *teatralnost*, ou seja, teatralidade. Para ele, a teatralidade ultrapassa o âmbito do teatro, sendo uma produção instintiva do ser humano com seu desejo de transformação de si e do ambiente, de ser outro e instaurar outro espaço-tempo – espaço de ficção, de fantasia, de jogo. De acordo com Evreinov, alteridade e teatralidade estão presentes em práticas culturais de épocas e lugares diversos, como também no cotidiano de adultos e crianças que encontram diversão se fantasiando e inventando histórias.

Em certa medida, há uma concordância entre Josette Féral e Evreinov ao considerar a teatralidade como algo que extrapola a arte teatral, fazendo-se presente no cotidiano. No entanto, Féral, como pesquisadora do século XXI, não desenvolve a ideia pelo caminho do instintivo, mas considera que a existência da teatralidade no cotidiano está no olhar de alguém que atribui teatralidade àquilo que vê, e, associando uma série de elementos os quais compõem a “cena”, enxerga ali essa “outridade” nas pessoas e no espaço-tempo.

presidente da EASTAP (*European Association for the Study of Theatre and Performance*). Informações disponíveis em: FÉRAL, J. Teatro Performativo e Pedagogia - Entrevista com Josette Féral, *Sala Preta*, v. 9, p. 255-267, 2009. DOI: 10.11606/issn.22383867.v9i0p255-267. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>; Acesso em: 5 nov. 2020

Segundo Féral, é preciso um olhar ativo daquele que vê para escolher e destacar do cotidiano aquilo e aqueles que observa, instaurando um outro espaço-tempo, diverso da realidade. Haveria, assim, um enquadramento, uma moldura criada por aquele que observa o outro, em um espaço outro, o que indica a alteridade e a processualidade entre aquele que é olhado e aquele que olha, portanto, a teatralidade não seria uma propriedade, mas um processo que para acontecer precisa de alguém observando o outro em circunstâncias que favorecem a instauração de um espaço-tempo diverso do cotidiano, onde pode surgir a ficção.

Surge aí outra questão: se a teatralidade transcende o universo teatral e é atribuída aos mais diversos contextos, qual seria a sua especificidade e a sua função no teatro? Féral diz que “justamente por existir a possibilidade de transcendência da teatralidade que haveria teatralidade em cena. Dito de outra forma, o teatro só seria possível porque a teatralidade existe e o teatro a convoca.” (FÉRAL, 2015, pp. 8990).

A fim de compreender como se configura a teatralidade, Féral faz uso da noção de enquadramento, desenvolvida pelo sociólogo canadense Erving Goffman⁹, (1922-1982) para quem: “o enquadramento é aquilo que permite a interpretação da experiência.” (GOFFMAN apud FÉRAL, 2015, p. 94). Seguindo este raciocínio, convocar a teatralidade implicaria, portanto, em criar essa moldura de um outro espaço-tempo, dando oportunidade para surgir alteridade naquele que olha e naquele que é olhado, sugerindo um outro em si, simulacros de pessoas e situações numa relação especular – jogo de simulacro ou *mimicry*, para Callois.

Um espelho que pode refletir a imagem de quem assiste e fazer com que reflita sobre si, sobre ser ou não ser, como o crânio de Yorick – o bobo da corte da Dinamarca shakespeariana – espelho da finitude e impermanência para Hamlet; ou como *théatron* – o lugar de onde se olha do teatro grego –, para quem podia ali sentar-se para ver e espelhar-se, refletindo sobre a falha trágica do herói ou sobre os vícios humanos ridicularizados nas comédias.

É importante lembrar que a moldura ou enquadramento que marca a teatralidade não se refere a algo físico, não seria uma referência à moldura do palco italiano, mas trata-se de uma moldura virtual criada por meio do acordo de limites e liberdades possíveis entre alguém que observa – mais ou menos ativamente, de

⁹ Na obra publicada pela primeira vez em 1959, *Frame Analysis: an essay on the organization of experience*, sendo de 1974 a edição utilizada por Féral.

acordo com a proposta – e um outro, semelhante ou diverso. Estabelece-se, então, uma relação de jogo que instaura um espaço e uma temporalidade diversos do cotidiano.

Féral analisa as relações entre teatralidade, jogo e teatro, considerando apropriada a definição de jogo desenvolvida por Johan Huizinga: “uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida corrente e, no entanto, capaz de absorver completamente o jogador.” (HUIZINGA apud FÉRAL, 2015, p. 93). A partir dessa linha de raciocínio construída por Féral, a experiência teatral seria proporcionada pelos elementos intencionalmente reunidos, criando essa moldura que permite o acordo entre artistas da cena e público sobre os limites e liberdades desse jogo, instaurando o mundo paralelo da ficção dentro da realidade cotidiana.

Nesse acordo do jogo teatral, existem regras, tanto quanto a possibilidade de transgredi-las, entretanto, segundo Féral, uma regra não deve ser quebrada sob pena de romper com a reversibilidade do ato de representação teatral: matar ou mutilar. Ora, atacando o próprio corpo (ou de um animal que é morto), o ator destrói as condições de teatralidade. A partir daí, não está mais na alteridade do teatro. Ao se mutilar, o performer associa-se ao real e o seu ato fora das regras e dos códigos não pode mais ser percebido como ilusão, ficção, jogo (FÉRAL, 2015).

A relação entre a arte e o que se considera como real alimenta intensos debates em campos diversos do conhecimento e em práticas artísticas tão diferentes quanto à arte da performance; a busca pela verossimilhança na atuação do diretor, ator e pedagogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938); e a proposta de seu conterrâneo e contemporâneo, também ator, diretor e pedagogo Vsevolod Meierhold. Este atuou na companhia de Stanislavski, mas seguiu direção oposta no sentido de assumir a teatralidade no gesto e no jogo do ator, como também nos outros elementos da cena.

Contudo, em tempos nos quais campos de conhecimento diversos como a Filosofia e a Física questionam a concepção de real, demonstrando seu caráter de representação e interpretação, essa rejeição do ficcional e da teatralidade por parte dos artistas da performance não é mais tão radical e unânime. Como aponta Féral (2015), mesmo que permaneça o imediatismo do momento e que o performer prescindia da mediação de um ser ficcional, é possível ver teatralidade no modo como se organizam e se apresentam os signos em muitas performances.

A influência da performance sobre o teatro se mostra em efeitos diversos, mas é possível verificar uma contaminação do teatro pela arte da performance, desde as décadas de 1970 e 1980, modificando a forma de fazer teatro. O atravessamento do teatro pela performance vem promovendo o surgimento de novos modos de organizar o discurso em cena, fragmentado como o sujeito da contemporaneidade.

Nesse contexto, aparece o jogo entre ficção e realidade, que privilegia o aspecto lúdico na atuação e permite revelar ao público procedimentos cênicos antes velados, demonstrando, segundo Féral, “o desejo de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa.” (FERAL, 2008, p. 199).

As noções de teatralidade, performance e teatro performativo, discutidas por Féral, interessam a esta pesquisa na medida em que borram as fronteiras entre as artes e entre a arte e a vida cotidiana, mas também por seu aspecto lúdico. Jogo que permite entrar e sair da ficção, brincar com signos e códigos, assumir o erro, abrindo a possibilidade de rumos inesperados, trajetórias outras, trânsito entre linguagens, entre diferentes estados de ser.

Caminhos que se distanciam, aproximam ou se cruzam. Talvez, seja na encruzilhada de muitos rumos possíveis, que teatralidade e performatividade se encontrem. Se, em suas origens, a performance recusou os signos da linguagem teatral, o aspecto lúdico do jogo aproxima essas linguagens – ali onde é possível ver teatralidade na performance e performatividade no teatro. Nesse lugar de trânsitos, trocas, movências, desvios e errâncias, o fundamental para esta pesquisa, que me move e também me faz errar, é a importância dada ao processo, à experiência do jogo, à possibilidade de brincar com códigos, signos, linguagens.

A trajetória que percorri nas artes cênicas propiciou uma experiência com linguagens diversas, que teve início na dança, dela se distanciou para aproximar-se do teatro, em seguida passa para o circo e, por último, o butô. Essa mistura de referências e experiências traz em si uma ampliação de limites e fronteiras entre linguagens artísticas, que está presente em meu trabalho como artista e professora. Um aspecto tal que favorece o diálogo com a performance arte, ou mais diretamente, com o teatro performativo, já que não há uma recusa da teatralidade

no que diz respeito à narrativa ou à configuração desse outro em si, que pode ser o personagem.

Aqui, trata-se antes de perceber a atuação a partir da perspectiva do jogo, permitindo ao ator/atriz transitar por estados psicofísicos diversos e, como no jogo dramático ou simbólico de nossa infância, seja possível chorar, rir, sentir e provocar medo, horror, distanciamento e empatia numa mesma brincadeira ou cena.

Uma perspectiva como essa pode trazer flexibilidade à atuação, pois desafia quem atua a transitar por diferentes estados psicofísicos com agilidade, com mobilidade – presente na noção de errância. Nessa noção de errância, cabem rotas e desvios, importando mais a liberdade e a habilidade de trafegar em diferentes modos de ser/estar em cena.

As errâncias entre os extremos da palhaça e do butô, entre o cômico e o trágico da condição humana, levaram-me ao estudo sobre a noção de grotesco. Quando Georges Minois (1946) faz uma análise histórica do riso¹⁰, ele diz que o grotesco traduz a consciência sobre a contínua metamorfose e a decomposição, tanto no processo biológico morte/vida, como no surgimento e desmoronamento de estruturas sociais – circunstâncias nas quais os aspectos incompreensíveis e absurdos da existência humana são mais percebidos.

O grotesco surge, em geral, na sequência das ações políticas e sociais que invertem a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se, seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõe-se de forma monstruosa e ridícula. (MINOIS, 2003, p.37).

Esta é, portanto, uma pesquisa com bases moventes, raízes aladas: nomadismo e enraizamento dinâmico com Michel Maffesoli (1944); devir e nomadologia com Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), psicogeografia e derivas de Guy Debord (1931-1994), as experiências do engenheiro e multiartista Flávio de Carvalho (1899-1973). Errâncias nas referências cômico-trágicas de dois ícones do universo da comicidade: Carlitos, o vagabundo de Charles Chaplin (1889-1977), indo embora pela estrada, última imagem de muitos de seus filmes; Gelsomina, do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) e da atriz Giulieta Masina (1921-1994), no filme *La Strada* (1954).

¹⁰ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

Tanto a experiência como palhaça no picadeiro do circo e em espaços públicos, como o contato com a radicalidade e a intensidade do butô propiciam abertura para um espaço-tempo gerador de potencialidades. Ambos entrelaçam-se em minha experiência artística, tal qual a arte ornamental grotesca, aproximando contrastes, unindo formas dissemelhantes, formando a base de processos criativos pessoais, assim como de processos pedagógicos orientados por mim.

A proximidade com o objeto de investigação pediu a articulação entre forma e conteúdo por meio de ensaios que indicam reflexões, questões e possibilidades. Ao longo da tese, veremos se, e de que modo, essa articulação entre as experiências com o circo e o butô, e as noções de erro e errância, forneceu meios de estimular a flexibilidade do atuante em processos de criação pessoais ou coletivos, ao propor o trânsito por estados psicofísicos diversos e o erro como possibilidade de novos arranjos da cena.

No “Primeiro ensaio: erro e errância no encontro com o circo”, analiso e investigo relações entre minha experiência como palhaça e atriz de comédias no grupo brasileiro Circo *Udi Grudi* em diálogo com autores que pesquisam temas como circo, palhaço e comicidade, dentre eles: Mario Bolognesi, Marcelo Beré Libânio, Henri Bergson, Georges Minois, Mikhail Bakhtin. Relações essas discutidas e pensadas em consonância às noções de erro e errância.

No “Segundo ensaio: butô, errâncias entre corpo, mente, vida e morte”, trago reflexões sobre a dança butô, criada por Tatsumi Hijikata no Japão dos anos 1960, as repercussões no trabalho de Maura Baiocchi e na minha prática artística e docente, além das relações com a comicidade grotesca.

No “Terceiro ensaio: erros e errâncias em processos de ensino-aprendizagem”, investigo relações possíveis entre as experiências assimiladas com o circo e com o butô e as noções de erro e errância em processos de ensino-aprendizagem orientados por mim na graduação em Artes Cênicas na UnB. A fim de ampliar a visão sobre os processos pedagógicos relatados, neste ensaio, serão trazidos trechos de trabalhos escritos de estudantes que cursaram disciplinas orientadas por mim.

O “Quarto ensaio: experimentos errantes” é um relato e uma reflexão sobre as experiências estéticas realizadas no período da pesquisa, a partir da investigação de modos diversos de se relacionar com a arte e com o público atravessados pelas noções de erro e errância.

Primeiro ensaio: Erros e errâncias no encontro com o circo

Para escrever este ensaio, foi preciso atravessar os meandros da memória. É interessante começar explicando de que tipo de memória se trata aqui. Caminhos emaranhados e sinuosos que o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) colabora para iluminar com suas imagens poéticas e seu humor *nonsense*:

Os Famas para conservar suas lembranças tratam de embalsamá-las da seguinte forma: após fixada a lembrança com cabelos e sinais, embrulham-na da cabeça aos pés num lençol preto e a colocam contra a parede da sala, com um cartãozinho que diz: "Excursão a Quilmes", ou "Frank Sinatra". Os Cronópios, em compensação, esses seres desordenados e frouxos, deixam as lembranças soltas pela casa, entre gritos alegres, e andam no meio delas e quando passa alguma correndo, acariciam-na com suavidade e lhe dizem: "Não vá se machucar", e também "Cuidado com os degraus". (CORTÁZAR, 1994, p.119).

Quando se trata de lembranças – que sabemos como são seletivas, seja por necessidade de espaço de armazenamento em nosso cérebro ou pela intensidade com que nos afetaram os acontecimentos – sinto-me mais próxima dos Cronópios do que dos Famas. Os seres criados por Julio Cortázar ilustram bem a noção de memória desenvolvida por seu conterrâneo Ivan Izquierdo, médico, cientista e professor nascido em Buenos Aires e naturalizado brasileiro, coordenador do Centro de Memória do Instituto do Cérebro da PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

Izquierdo, pioneiro no estudo da neurobiologia da memória e do aprendizado, diz que seria melhor falar em memórias, no plural, do que em uma noção singular de memória, pois, segundo ele, “há talvez tantos tipos de memória como tipos de experiência” (IZQUIERDO, 1989, p. 92) – memórias de cada um e de uma sociedade ou de grupos sociais em um tempo espaço. Como diz Izquierdo:

Memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades: as ruínas de Roma não são a Roma imperial; um disco da Nona Sinfonia gravado por Toscanini, Karayan ou Kleiber não equivale à sua execução, nem à Nona Sinfonia que Beethoven concebeu. (IZQUIERDO, 1989, p.89).

Se são muitas as memórias e se delas fazemos seleções e edições, o que faz com que uma memória permaneça e outras não? Izquierdo fala em memórias

de curta e longa duração, sendo a memória de curta duração aquela a que recorreremos para manter uma conversa, por exemplo; as memórias de longa duração, por sua vez, estão vinculadas à alguma forte emoção, aliás, de acordo com o cientista argentino, não existem memórias “a-emocionais”.

Ao buscar as memórias daqueles anos vividos ao redor e sob a lona do Circo *Udi Grudi*, um sorriso aparece no rosto que andava tristonho, abatido por acontecimentos do presente vividos enquanto escrevo. Estamos na segunda década do século XXI, mas, ao invés de demonstrar uma sonhada evolução da consciência, aqui e ali, o ser humano continua demonstrando ser um animal violento e predador que não mede as consequências de seus atos para defender territórios os quais acredita possuir, excluindo e destruindo a diversidade ao seu redor, com a ilusão de que, com esta atitude, restará algo para chamar de seu.

E, como se já não bastasse isso, no início de 2020, o surto de uma pandemia causada pelo vírus SARS-COV-19, com alto índice de letalidade e contágio, assolou o planeta – o que pode ser mais uma consequência da atitude predatória humana. Voltemos, então, às lembranças do Circo *Udi Grudi*, memórias divertidas de jovens vivendo com humor a dura realidade de um sonho realizado.

Palhaçadas e outras artes: o aprendizado no picadeiro do circo *Udi Grudi*

Co-mover lembranças: final dos anos 1980, tardes ensolaradas e empoeiradas, uma trupe, um circo, lona amarela lindamente remendada com estrelas azuis no meio do terreno empoeirado, muita risada, leveza no aprendizado disfarçado de brincadeira, em meio aos desafios de levantar mastros e sustentar o sonho de viver o/do circo com muitas gambiarras¹¹.

Se falha a memória de algumas datas e nomes – afinal, estamos falando de alguém que recebeu o nome de Cisquicilia como palhaça –, ela é, por outro lado, intensa, quando se trata de rememorar as experiências que me atravessaram,

¹¹ De acordo com o dicionário Online de Português: Gambiara: s.f.: 1) Solução improvisada para resolver um problema ou para remediar uma situação de emergência; remendo. 2) Extensão ilegal com o propósito de roubar energia elétrica. 3) Teatro: rampa de luzes suspensa na parte anterior e superior do palco. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/gambiarra/>. Acesso em: 07. nov. 2020.

durante três anos, como integrante da companhia brasileira *Udi Grudi*, participando de espetáculos diários sob a lona do circo, entre os anos de 1987 até 1989.



Figura 1- Cisquicilia na estrada com o Udi Grudi. A autora à esquerda, Fernando Gama (ao centro) e Marcelo Beré. Foto: Arquivo da autora.

Memória empoeirada, memória ensolarada, iluminada como um “tiro de gargalhada” ou ainda, uma “explosão de gargalhada”, ao contrário do que sugerem as primeiras palavras dessas expressões frequentes no universo do circo, algo que constrói um comum: o riso coletivo diante do erro, da vulnerabilidade ou da astúcia assumidos pelo(a) palhaço(a).

O precursor da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), explica o riso em *Os chistes e suas relações com o inconsciente* (1905), como descarga de energia excedente, sublimação de pulsões humanas agressivas e/ou violentas. Seria bom, então, ter mais circos, palhaços, comediantes, pessoas que saibam rir de si mesmas e com o outro – enquanto isso, o jeito é suportar o riso cínico, cruel e sem empatia daqueles que fazem piada com a desgraça que não os afeta, talvez, assim, estejam provocando menos violências.

Aliás, puxando o fio da memória, lembro-me de uma ocasião em que, durante um espetáculo noturno do Circo *Udi Grudi*, um homem do público sacou

um revólver e deu um tiro para o alto; felizmente, sem ferir ninguém. Como geralmente em situações emergenciais tenho reações inusitadas, fui ao encontro do homem que estava na arquibancada, em pé, ou quase, tanto quanto a embriaguez lhe permitia, com camisa e calça social amarrotadas e tortas. Vi ali sinais de muitas lutas, mágoas, injustiças.

Com meus companheiros de cena, todos homens, ao meu lado e atrás de mim, fomos nos aproximando da fatídica arquibancada enquanto eu ia conversando com o homem armado e bêbado: “Calma, o senhor deve estar cansado, não teve um dia bom, guarda essa arma, vai pra casa descansar e volta pra ver o espetáculo outro dia. O pessoal vai providenciar um convite para o senhor.” Assim, acompanhamo-lo até a saída do circo, e ele se foi em passos cambaleantes, quase como uma imagem trôpega de Carlitos, o personagem vagabundo, tão divertido quanto triste, de Charles Chaplin (1889-1977).

Como o tema do circo surgiu guiado pela memória, é interessante observar que, na lembrança de muitos espectadores, a primeira experiência com o circo e, particularmente com o palhaço, é descrita como assustadora. Para mim, no entanto, foi bem diferente. Os primeiros espetáculos circenses dos quais me lembro de ter assistido provocaram muita diversão, fascínio e encantamento com aquele mundo mágico.

Uma “lona-nave” de forma circular, com uma luz diferenciada de seu entorno, coloridamente iluminada à noite e com uma luz amarelada durante o dia, o cheiro de palha misturado com o de terra, de bicho e pipoca, que leva para outra dimensão na qual homens e mulheres voam pelos ares, equilibram-se na corda bamba e objetos e pessoas podem desaparecer ou se transformar, e que, além de tudo isso, ainda nos permite rir de alguém que cai, dá cambalhotas e apronta todo tipo de confusão, inclusive com o público.

O circo habita a memória de muitas pessoas como esse universo paralelo, mágico, que encanta e faz rir. O papel do circo na formação cultural brasileira é, hoje em dia, reconhecido por artistas e pesquisadores diversos. Atualmente, tem-se acesso a uma extensa bibliografia sobre comicidade, circo, palhaços e palhaças, além de muitas dissertações e teses.

A professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Eliene Benício, publicou recentemente o livro *Saltimbancos urbanos* (2018), que traz uma importante contribuição para esse campo de pesquisa ao analisar o interesse pelo

universo circense por parte de jovens artistas e grupos de teatro que aconteceu no Brasil entre os anos de 1980 até 2000.

Nesse período, surgiram muitos grupos brasileiros a partir do interesse pelo circo, alguns deles abordados por Benício. Vários atraídos pelas habilidades dos números aéreos – como o “Intrépida Trupe”, no Rio de Janeiro –, outros, pela comicidade do palhaço – como os “Parlapatões, Patifes e Paspalhões”, em São Paulo. Esses são apenas alguns dos grupos que se formaram nessa época, encantados pela linguagem circense, entre tantos outros que surgiram Brasil afora e adentro.

Esse interesse pelo circo aconteceu em outras épocas, lugares e com outros artistas da cena, como no caso do ator e diretor teatral russo Vsevolod Meierhold. Junto com seu amigo, o poeta Vladimir Maiakovski (1893-1930), Meierhold foi um assíduo frequentador dos circos e do teatro de variedades russos, para além do divertimento, ambos enxergavam ali uma fonte de renovação da arte. No caso de Meierhold, eram de seu especial interesse as técnicas acrobáticas, além da comicidade e as múltiplas habilidades de palhaços que faziam grande sucesso na época, dentre eles, Vitáli Lazarenko (1890-1939), um também exímio acrobata que participou da montagem de *Mistério Bufo* (1918), convidado por seu amigo poeta Maiakovski e dirigida por Meierhold.

Da longínqua e gelada Rússia ao calor do cerrado no Planalto Central do Brasil, nas asas e eixos de Brasília, ao mesmo tempo em que as bandas de rock que ali nasciam ficavam conhecidas em todo o Brasil, surgia, em 1982, um grupo de jovens que experimentava associar música e comicidade a elementos da arte circense como a acrobacia. Muitos deles músicos, outros mais ligados à dança: a trupe apresentava-se em muitos dos eventos culturais que aconteciam nessa época.

O grupo passou por várias formações no elenco e várias experiências aproximando música e artes circenses, até que, em 1986, Marcelo Beré, Luciano Astiko e Fernando Gama resolveram comprar um circo de três mastros. Desde então, até 1989, o *Udi Grudi* realizou itinerâncias por Brasília e arredores, com espetáculos diários baseado em repertório de circo-teatro aprendido com herdeiros de uma família circense, conhecida pelo sobrenome Zambrota. Nessa época, o grupo realizava temporadas que podiam durar de dois a três meses em cada lugar,

sendo que muitos espetáculos tinham lotação de aproximadamente trezentas pessoas.

Atualmente, o grupo se refere como Circo *Udi Grudi* e tem um estilo bem diverso de sua fase inicial. Quando fiz parte da trupe, contudo, o espetáculo era de circo-teatro, ou seja, sob sua lona aconteciam números circenses como malabarismo, equilibrismo, trapézio, magia, além de entradas e esquetes cômicas, finalizando com a apresentação de uma comédia do repertório circense, por exemplo, “O morto que não morreu” – minha predileta pelo tipo de humor *nonsense*.

O fato de Marcelo Libânio – ou Marcelo Beré, como é conhecido no meio artístico – ser meu primo e um dos integrantes fundadores do Circo *Udi Grudi*, facilitou o contato. Frequentava sua casa, especialmente em ocasiões festivas, quando escutei com encantamento as histórias sobre a trupe e seus espetáculos circenses. Uma vez, com a ousadia dos vinte anos, pedi para ir com ele ver de perto o que acontecia naquele circo. Combinamos de ir juntos e lá estava eu em sua casa na manhã seguinte, mas, talvez por não levar a sério meu interesse, ele já tinha ido para o circo, quando cheguei.

O desejo de conhecer o trabalho de uma trupe circense era maior do que o obstáculo e, assim, peguei um ônibus, sabendo apenas que o circo estava montado perto da caixa d’água na Expansão do Setor “O” da cidade Ceilândia – cidade satélite de Brasília. E, como “quem tem boca vai ao circo”, foi perguntando se tinham visto algum assim nas redondezas, que cheguei aonde queria.

Linda lona amarela e azul que se destacava em meio à poeira do bairro pobre, onde, além do circo, havia barracos, botecos e igrejas evangélicas; nenhuma escola, nenhuma praça ou quadra de esportes – uma particularidade do circo que também me encanta, ele vai aonde o teatro raramente chega.

Naquele dia, assisti o espetáculo me divertindo como criança e, ao mesmo tempo, observando tudo atentamente. Voltei no dia seguinte, dessa vez de carona com Marcelo, e fui logo incumbida da função de bilheteira, mas, felizmente nos dias seguintes, minha dificuldade com a função, levou-me a ocupar um lugar melhor, já que são muitas as ocupações de um artista circense. Perto do picadeiro, recolhendo os ingressos de quem se sentaria nas cadeiras, eu teria visão privilegiada.

Sob a lona do Circo *Udi Grudi*, pude me encantar novamente com o circo, como quando era criança, e desejar mais fortemente estar naquele picadeiro. O

desejo era tão intenso que, ao chegar em casa após os primeiros espetáculos,

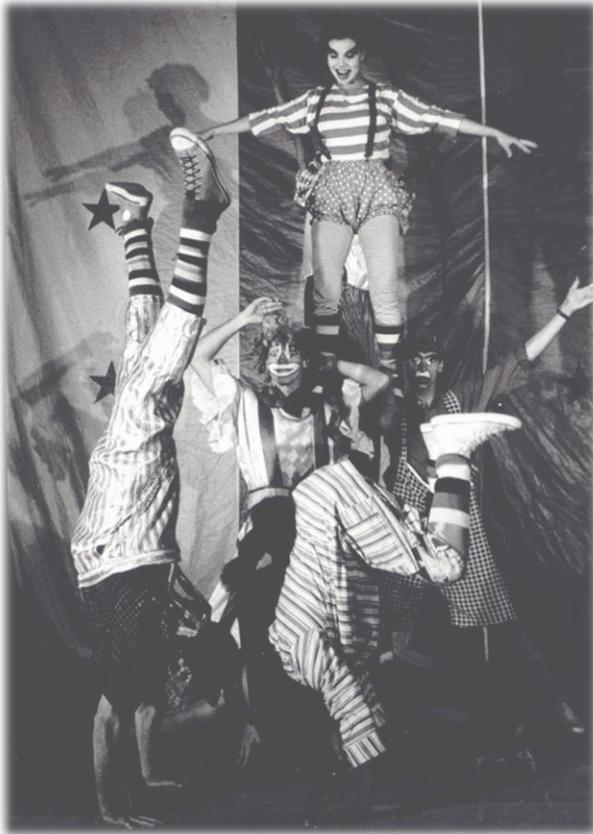


Figura 2- A autora no alto da pirâmide, Marcelo Beré, na base à esquerda; Luciano Porto, na base à direita, de cabeça para baixo; à esquerda, Luciano Astiko e à direita, Fernando Gama. Foto: Arquivo da autora.

vasculhei no meu armário, encontrando o que precisaria para um possível figurino: calça de malha listrada de branco e vermelho, camiseta igual a calça, uma saia verde e uma boina xadrez – assim, começava a nascer minha palhaça Cisquicilia.

Nos dias seguintes, voltei ao circo com um acervo de figurinos na mochila. Continuei mais alguns espetáculos com as roupas guardadas, até que Marcelo Beré me deu a primeira oportunidade – uma estratégia pedagógica comum no aprendizado circense: oferecer ao aprendiz funções de apoio ao espetáculo, enquanto se aprende com o

que vê, ao mesmo tempo em que é observado pelos mais experientes.

Ainda na mesma praça, tive a tão sonhada oportunidade, por conta de uma necessidade emergencial, fazendo com que eu tivesse que vestir rapidamente o figurino que trazia guardado na mochila e escutasse as orientações sobre o que deveria fazer e dizer, imediatamente antes de entrar em cena. A possibilidade de estar no picadeiro diminuía o incômodo provocado pela piada, pois, o bordão “quando quiser te empresto” era repetido pelo palhaço que pegava do companheiro de cena o cigarro, o fósforo e... a mulher! Importante salientar que a arte é, também, reflexo do contexto da cultura humana na qual está inserida, além disso, além do caráter ambíguo do humor e da comicidade no que se refere à capacidade de manutenção ou subversão da ordem vigente.

Naquela noite, aconteceu o grande batismo: uma parte da plateia gritava “linda, gostosa” e outra “horrorosa, *mocréia*”. Fiquei imóvel, sem conseguir esboçar qualquer reação. Depois de alguns instantes, Marcelo, meu companheiro de cena, me cutucou e consegui sair do estado de choque e dizer o que deveria ser dito.

Quanto à minha palhaça, ela “nasceu” aos poucos, no picadeiro do Circo *Udi Grudi*, à medida que Marcelo e os outros integrantes da trupe sentiam que eu estava realizando a contento pequenas participações em entradas, esquetes e comédias, quando tinham necessidade no espetáculo do dia. Tinha a roupa e já estava em cena, mas ainda não tinha o nome quando fiz as primeiras participações como palhaça. Uma vez, por ter atrasado minha entrada em cena, meu colega Luciano Astiko me chamou de Cisquicilia, essa singularidade serviu de mote para o desenvolvimento e a adaptação das minhas participações em esquetes, entradas e comédias que vieram depois disso.

A partir de uma perspectiva histórica, Bolognesi (2003) verifica um aspecto marcante na criação de um/a palhaço/a que é a sua singularidade, com caráter e comportamentos criados por seu intérprete, com base em referências dos tipos cômicos básicos que teriam originado a figura do palhaço circense: o autoritário clown Branco e o desajeitado palhaço Augusto – a partir dos quais, cada artista compõe sua personagem com elementos subjetivos que aderem ao tipo genérico, o que confere a particularidade de cada palhaço (BOLOGNESI, 2003).

Singularidades e subjetividades que vão definir o caráter e a lógica de ação de cada palhaço dentro do jogo cômico. Quanto ao que chamo de jogo cômico, compreendo-o como a relação entre atuantes e público no contexto da comicidade, estabelecida principalmente por meio da variação de focos de atenção, incluindo o que é conhecido no contexto da comicidade como triangulação. A triangulação se configura com uma troca de olhares entre um/a ator/atriz e seu parceiro de cena, ou de quem atua para um objeto de cena e o público. Para que aconteça o jogo cômico é fundamental saber revezar a “bola” (o foco de atenção) com quem está em cena e com o público.

Foram muitas as experiências que tive no picadeiro do *Udi Grudi* que me levam hoje a uma das principais questões que orientam esta pesquisa: o que de fato aprendi com o circo e como essa experiência pode gerar recursos para a criação e para a pedagogia teatral?

A minha primeira experiência no picadeiro do Circo *Udi Grudi* pode dar uma pista sobre este aprendizado. O circo permite lidar com públicos diversos daqueles que costumam frequentar as salas de teatro, dando oportunidade a quem está em cena de reagir com prontidão, pois, para o espetáculo circense, o diálogo com o público é imprescindível, principalmente no caso do palhaço.



Figura 3- A autora à esquerda; Marcelo Beré, ao centro como Caveirão, e Luciano Astiko, à direita. Foto: Arquivo da autora.

Dizer que o público que vai ao circo não é educado, seria, além de preconceituoso, limitante para o desenvolvimento do artista, sua reação costuma ser sincera e imediata, ensinando-me muito. A meu ver, pode ensinar muito ao aprendiz e ao artista de teatro. Aí vemos além da necessidade de prontidão para agir e reagir diante do inesperado, também a aprendizagem daquilo que chamo de jogo cômico: uma relação entre quem compartilha a cena e o público que, como em um jogo, exige revezamento daquele que está com a bola, nesse caso, do foco de atenção da cena.

No jogo cômico, como em um jogo de futebol, não dá para manter a bola apenas consigo mesmo, é preciso saber o momento de passar a bola para outro jogador, incluindo o público como elemento imprescindível desse jogo. No caso do jogo cômico, o gol é a relação com o público, suas reações e gargalhadas.

Nem tudo era a glória do “tiro de gargalhada”, pois, no *Udi Grudi*, como em muitos outros circos, quando o espetáculo não agrada o público, ou diante de alguma falha técnica ou humana, havia manifestação da calorosa vaia. Uma situação que também ensina muito, já que, depois de uma manifestação de desgosto intensa e explícita, não é fácil retomar o espetáculo, mas é preciso e não adianta dar bronca e chamar o público de mal-educado, o que seria a morte do espetáculo circense.

Mais uma vez, há necessidade de prontidão para decidir em instantes a melhor estratégia para retomar o fluxo e seguir com o espetáculo. A comicidade,

especialmente no contexto dos circos pequenos de estrutura precária, ensina a lidar com o erro de forma diferenciada de outros contextos, sem ignorá-lo, propondo algum desdobramento diante do inesperado, dando continuidade à cena e ao espetáculo.

O território da comicidade é campo fértil para explorar a potencialidade do erro, seja por meio de equívocos – os famosos *quid pro quo*, ou quiproquós¹² da comédia latina – como também nos desvios de caráter intensificados pelo personagem-tipo; ou ainda, explorando exageros, hipérboles e excessos – com especial interesse por aqueles intimamente ligados ao corpo, como salienta Mikhail Bakhtin (1895-1975) em *A cultura popular da Idade Média* (1987).

Assumir o erro ou disfarçá-lo? No circo, assim como na comicidade em geral, especialmente na arte de palhaços, é preciso dar um jeito de continuar o jogo, ao invés de paralisar diante do erro. Durante estes ensaios, pretendo mostrar que aprender a lidar com o erro de forma positiva e criativa, considerando a perspectiva lúdica do jogo, pode ampliar as possibilidades de criação cênica e contribuir com a pedagogia teatral.

Jogo de relações estabelecidas entre quem está em cena e o público, no meu caso, aprendido na prática do picadeiro, mas também com as orientações de meus colegas, dentre eles, Antônio Alves, o palhaço Saca Rolha – de família circense e ex-integrante do Circo Zambrota, outrora um circo de sucesso, mas naquele momento falido. Foi Alves quem nos transmitiu o legado do acervo oral de comédias, entradas, esquetes, além de outros elementos que faziam parte do espetáculo circense.

A relação com o público é vital para o espetáculo e o artista circense, fonte de muitas aprendizagens, tão fundamental que ele pode ser considerado como um personagem do espetáculo, como disse Rodrigo Maciel Camargo, o palhaço Bochechinha, em entrevista concedida ao professor Mario Bolognesi, registrada no livro *Circos e palhaços brasileiros* (2009):

Muitos palhaços não brincam com a plateia e a gente aqui de circo pequeno, o palhaço trabalha mais com o público, ele chama um pra

¹² Quiproquó: (Do latim *qui pro quo*, tomar um *que* por um *o que*): Equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra. (...) O quiproquó é uma fonte inesgotável de situações cômicas e por vezes trágicas (*Édipo-Rei*; *O mal-entendido*, de Albert Camus). O quiproquó é “uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, (...) aquele que lhe é atribuído pelos atores (...) e o que lhe é dado pelo público” (BERGSON in PAVIS. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 319).

dançar, brinca com o outro da bancada... Então, o palhaço de circo pequeno é essa relação, ele faz do público o personagem também, ele chama, trabalha com o povão da cidade. (BOLOGNESI, 2009, pp. 30-31).

Não é à toa que o espetáculo circense tem início com a saudação “respeitável público”. No circo, ele é respeitado mesmo, pois é o “termômetro” que indica se o que se apresenta funciona ou não, principalmente no caso do palhaço. Isso não significa ser “escravo” do público, no sentido de fazer só o que o agrada, mas reconhecer seu papel como elemento imprescindível do jogo, seja no processo de criação ou durante o espetáculo.

Principalmente no caso dos(as) palhaços(as), é preciso aprender a se relacionar com o público, provocar sua reação, ao invés de ignorá-la, ouvi-la e com ela dialogar, percebendo quando retomar o foco da ação para a cena, pois, caso não saiba como estabelecer essa dinâmica de jogo, o público pode revelar sua desaprovação com uma intensa vaia. Destaco esse vínculo entre artista e público na comunicação em cena como um dos grandes aprendizados da minha experiência com o circo *Udi Grudi*.

Em sua pesquisa sobre palhaços de circos brasileiros, Bolognesi (2009) registrou inúmeras entrevistas que apontam para a importância desse vínculo com o público no contexto do espetáculo circense:

A eficácia de uma entrada, por exemplo, é determinada pela estreita relação que o artista estabelece com o público. Quando há essa ligação, o artista pode perfeitamente propor, durante a representação, a junção de outras entradas. Bochechinha, baseando-se na improvisação e na empatia com a plateia, provocou a junção de duas entradas: “O caçador e o piano”. (BOLOGNESI, 2009, p. 27).

Uma entrada, no jargão circense, quer dizer um esquete curto, no qual a performance do palhaço costuma ser mais gestual e menos verbal: são roteiros de ações e situações com os diálogos reduzidos ao mínimo indispensável, estabelecendo os momentos cruciais do jogo cômico. As entradas valorizam a capacidade de improvisação do palhaço, de forma semelhante aos *canovacci* da *commedia dell'arte*¹³.

¹³ Bolognesi, ao investigar as origens da figura do clown na Europa, lembra o ano de 1864 como marco da liberação do uso da palavra por parte dos artistas de rua e teatro de variedades na França, que até então eram permitidos apenas para o “grande” teatro oficial, nessas circunstâncias se configura os *canovacci da commedia dell'arte*, como estratégia de sobrevivência, fazendo com que estes artistas desenvolvessem uma linguagem corporal apurada. (BOLOGNESI, 2003, p.104).

Outra informação apresentada por Bolognesi, pertinente a esta pesquisa, é a diversidade de espetáculos e companhias circenses existentes no Brasil na época em que realizou seu estudo. Nesse contexto, havia os circos grandes, bem equipados e organizados como uma empresa, com condições de oferecer atrações diversificadas, com números que exibem algum virtuosismo em termos da habilidade dos artistas, apresentados com recursos técnicos como iluminação cênica. Nestes circos, a presença do palhaço não é tão marcante, limitando-se praticamente a entradas e esquetes curtos, principalmente com a função de fazer a transição entre um número e outro, enquanto o palco e/ou picadeiro é reorganizado para a atração seguinte.

No caso dos circos pequenos com estrutura familiar, cresce o papel do palhaço, já que se estruturam fundamentalmente como circos-teatro, sem muitas atrações ou números de habilidade circense. Como é possível verificar no depoimento do Palhaço Piquito ao professor Bolognesi:

Eu me dediquei mais ao circo-teatro. Existiam três classes de circo: o circo de primeira classe, a gente falava circo de tiro. Circo de tiro, por quê? Porque chegava o circo com bicho, com toda aquela coisa, propaganda e tal, e dava o tiro! Pegava a estreia, no segundo espetáculo era o mesmo (como até hoje). O povo ia porque pensava que ia assistir outra coisa. Então, dava aqueles três espetáculos, ou quatro, e se a praça não é muito boa, ia embora senão... A outra, era o circo de teatro. Ele tinha também a variedade no picadeiro. Era o circo de segunda parte, que a gente falava. Por que segunda parte? Segunda parte era o teatro. Primeira parte era o picadeiro, segunda parte era o teatro. Naquele tempo não tinha show. E, depois, passou a ser três partes: picadeiro, o show e, depois, a peça. (BOLOGNESI, 2009, p. 33).

Também o *Udi Grudi* se estruturou nos moldes de um circo-teatro até o final dos anos 1980, porém, é preciso lembrar que, assim como três dos sócios fundadores do *Udi Grudi*, não sou de família circense. Tivemos a honra e a oportunidade de aprender com alguns membros de uma delas, pois meus colegas Marcelo Beré, Luciano Porto e Luciano Astiko, logo depois de terem comprado a lona do circo, conheceram artistas circenses apresentados por aquele que será o quarto sócio dessa empreitada, o trapezista e equilibrista Fernando Gama¹⁴.

¹⁴ Em 1981, na fase embrionária da trupe, que mesclava música com acrobacias, antes de terem comprado a lona circense, Luciano Porto conheceu, em uma viagem que fez a Morro de São Paulo (BA), Olney de Abreu, um dos integrantes e fundadores da Companhia de teatro e circo Abracadabra de São Paulo. Quando Olney esteve em Brasília, em 1983, os membros da trupe brasiliense promoveram um encontro com ele para aprenderem a cuspir fogo. Depois disso, Luciano encontrou Olney em São Paulo e com ele comprou seu primeiro monociclo. Informação obtida em entrevista concedida por Luciano Porto em outubro/2020.

Fernando era “bedeu”, uma espécie de fiscal de alunos em um colégio de Brasília, porém tinha fugido com um circo quando tinha quatorze anos e nele aprendeu a ser malabarista, equilibrista e trapezista. Foi ele quem apresentou à trupe, Antônio Alves, o palhaço Saca Rolha, com quem tinha trabalhado no Circo Zambrota. Antônio Alves nos transmitiu oralmente muito do que sabia, entre esquetes, entradas, comédias e gags que formavam o repertório do Circo-Teatro *Udi Grudi*.

O *Udi Grudi*, como outros circos-teatro observados por Mario Bolognesi em sua pesquisa, tinha recursos escassos e mesmo um repertório de comédias e números restrito ou, como dizíamos no momento de decidir o que “levar” no dia, de acordo com nosso “repertório”, uma variação possível na combinação dos números de que dispúnhamos, dentre eles: trapézio, malabarismo, magia, equilibrismo, além de nossas “acrobasteiras” – acrobacias pouco virtuosísticas apresentadas por palhaços – com entradas e esquetes de palhaços, finalizando o espetáculo com uma comédia do repertório circense, algumas vezes substituída por shows de música de estilos variados como rock, rap ou sertanejo.

Mesmo com um repertório limitado e pouquíssimo ensaio, o diálogo com públicos diversos e meu aprendizado seguiram intensos. Quais seriam então, os elementos dessa experiência, passíveis de serem assimilados como recursos de atuação? Para me acompanhar nesta investigação recorro, mais uma vez, à valiosa pesquisa sobre o circo e o palhaço brasileiros realizada por Bolognesi:

O repertório de entradas e reprises levado à cena, ao qual se pôde assistir, fotografar e registrar, não é, de fato, muito variado. No geral, as reprises resumem-se a roteiros e situações cômicas, quase sempre envolvendo números e personagens do próprio espetáculo circense. Exemplo: “O salto mortal” é uma paródia de uma evolução clássica no espetáculo circense: a maioria dos números envolvendo acrobacia, de um modo ou de outro, tem em seu repertório o salto mortal. A paródia recai unicamente sobre o palhaço e sua incapacidade de realizar uma proeza acrobática. O cômico, nesse caso, não remete ao exterior: ele se volta sobre si mesmo, ou melhor, tem como centro a performance do palhaço. De resto, o sucesso de uma entrada ou reprise depende diretamente da **qualidade da interpretação**. (BOLOGNESI, 2009, pp. 13-14) (grifo meu).

Se eram escassos os recursos e o repertório desses circos-teatro, como seria possível obter essa “qualidade de interpretação” de que fala Bolognesi? E, é ele mesmo quem vai oferecer pistas para esta investigação:

A movimentação cênica e a expressão corporal vêm a ser as características básicas desse tipo de entrada. A precisão gestual se faz necessária e, na apresentação de Chevolé e Parafuso, não houve recorrência a uma ação interiorizada, de ordem psicológica. Ao contrário, a ação física era propositalmente trabalhada em sua forma grandiosa, dando realce e graça à interpretação. Os gestos eram preparados aos poucos, em um crescendo, até culminar em um instante de congelamento, espécie de síntese do enredo. (BOLOGNESI, 2009, p. 14).

A precisão gestual apontada por Bolognesi é um dos elementos fundamentais na linguagem do palhaço circense para que possa se comunicar com rapidez e clareza com o público, além disso, o autor fala em “preparação dos gestos aos poucos, em um crescendo” que culmina na pausa – o que denota profundo conhecimento do ritmo da cena – estabelecendo “uma espécie de síntese do enredo.” (BOLOGNESI, 2009, p. 14).

Gesto é uma palavra largamente usada em contextos diversos e, mesmo nas artes cênicas, não há um consenso sobre sua definição, aliás, seria mais adequado falar em diferentes abordagens e concepções por parte de diretores(as), encenadores(as), pedagogos (as) diversos. Em geral, falamos de gesto sem nos preocupar em defini-lo, mas como existem acepções diferentes no contexto das artes cênicas, faz-se necessário delimitar o que se quer chamar de gesto aqui.

Sem seguir esta ou aquela concepção ou método, particularmente, mas abrangendo todas aquelas que possibilitam a consciência das possibilidades de movimento do corpo no espaço, dentre eles, há que se considerar a contribuição do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958) ao propor parâmetros para a realização do movimento no espaço, a fim de que o artista cênico possa experimentar e criar com sua matéria prima primordial: o corpo em seus amplos e múltiplos sentidos e conexões no espaço-tempo vivido.

Considero o gesto como a configuração corporal, o desenho criado com/no corpo no espaço, dando forma a personagens e/ou estados psicofísicos diversos. Daí a necessidade do/da artista cênico ter consciência e precisão naquilo que produz com o corpo no espaço da cena, qualidades observadas por Bolognesi na arte de palhaços circenses brasileiros.

A linguagem gestual clara e precisa com sua respectiva capacidade de sintetizar o que se quer dizer em cena, presente na atuação dos artistas circenses, em especial no caso dos palhaços, desperta o interesse de diversos artistas do teatro em diferentes épocas. Contudo, foi nos mesmos efervescentes anos 20 do

século XX, quando três grandes diretores, renovadores da cena teatral, principalmente no que se refere à atuação, buscaram a referência do circo, de cômicos de teatros de feira e de variedades, mas principalmente de palhaços. Assim foi com o diretor Bertolt Brecht (1898-1956) e o palhaço Karl Valentim (1882-1948) na Alemanha; com o ator e diretor francês Jacques Copeau (1879-1949) e os palhaços franceses de origem italiana Fratellini (os irmãos Paul, François e Albert); na Rússia, com Vsevolod Meierhold (1874-1940) e o palhaço Vitáli Lazarenko (1890-1939).

Dentre os artistas citados, todos tinham não só uma proposta estética, mas também pedagógica, ampliando os horizontes das artes cênicas, especialmente no que se refere à atuação. Meierhold aponta a gestualidade precisa, além do jogo de ator, presentes em formas teatrais populares, como as bases de uma renovação da linguagem teatral almejada por ele (THAIS, 2009).

Para Copeau, ver os mesmos palhaços realizando as mesmas gags e esquetes não era um problema. No artigo “A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator” (2017), o ator e professor Guy Freixe cita anotações dos cadernos de Jacques Copeau que demonstram seu interesse pelo circo, em especial pelos palhaços:

“Fui cinco vezes no Circo para ver os mesmos palhaços”. Ele admira seus lazzi, seu jogo constantemente renovado com o público e “a graça alerta de seus corpos treinados”, o que lhes permite encontrar uma transposição de sentimentos por uma escrita poética do gesto. Ao falar com eles, ele observa que “é o hábito de trabalhar juntos, sendo o segredo da sua verve”, e ele é impressionado com a correção da definição de um dos princípios de sua arte: “o movimento, o ritmo e a precisão” (In FREIXE, 2017, p. 187).

O interesse em comum de renovar a arte teatral, mudando o modo de atuar em cena, levou homens de teatro como Copeau e Meierhold¹⁵ ao circo. Em diferentes épocas e lugares, Copeau e Meierhold, assim como Bolognesi,

¹⁵ A relação entre Meierhold e o circo também é apontada por Marcos Francisco Nery Ferreira no artigo “No vertiginoso picadeiro soviético” (2010). Segundo Ferreira (2010, pp. 22-23): Meyerhold já demonstrava seu interesse e paixão pelo circo no período que antecedia a Revolução. Explicava aos alunos do Estúdio questões sobre trabalho dos artistas circenses e frequentemente os convidava, após as aulas e ensaios, para ver os espetáculos de pista. Fazia constante referência à figura dos palhaços e inclusive conservava uma grande sala dentro do estúdio decorada por um quadro referente ao circo, utilizando-o para demonstrar a multiplicidade de linguagens artísticas dos circenses em torno da acrobacia, música e palavra simultaneamente. O poder de síntese do circo corrobora, então, com o tão ambicionado teatro sintético. FERREIRA, M. F. N. No vertiginoso picadeiro soviético. **Revista Repertório de teatro e dança**, ano 13, nº 15, 2º/2010. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5208/3758>. Acesso em 08 nov. 2020.

atentaram-se para as habilidades dos palhaços no jogo com o parceiro de cena e com o público e na precisão gestual.

O jogo teatral materializado na gestualidade de seus intérpretes e a criação de um vocabulário de movimentos que ofereça condições para a autonomia do ator, no sentido de ter consciência sobre os elementos que compõe sua arte, são questões fundamentais no desenvolvimento da proposta cênica de Meierhold. Pois, para ele:

Eliminando-se a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e os bastidores, deixando-se somente o ator e a sua arte do movimento, o teatro continuará sendo teatro: o ator comunicará o seu pensamento ao espectador por meio do seu movimento, do seu gesto, da sua mímica. (MEIERHOLD apud THAIS, 2009, p. 143).

Além de concordar com Meierhold, pude comprovar essa ideia na prática da cena em duas ocasiões, a primeira delas quando integrava a trupe do *Udi Grudi*. Quando trabalhava com o *Udi Grudi*, além de apresentações regulares de espetáculos de circo-teatro por Brasília e arredores, o grupo participava de eventos diversos com espetáculos e oficinas, tanto em locais públicos, quanto privados (incluindo as depreciadas festas de aniversário infantis), principalmente durante o mês de outubro, período em que acontecem inúmeras atividades destinadas ao público infantil, em função do dia 12 de outubro, considerado como “Dia das crianças” no Brasil.

Na ocasião a qual me refiro, a lona do *Udi Grudi* ficou montada durante uma semana em um evento que celebrava essa data dedicada às crianças, promovido pela administração da cidade satélite Paranoá, privilegiada pela vista do lago de mesmo nome, desprivilegiada em todos os outros aspectos, de saneamento básico às escolas. Com programação extensa de apresentações e oficinas, oferecidas gratuitamente para crianças e jovens em vários turnos e dias, a trupe se subdividiu em trios e duplas a fim de conseguir realizar todas as atividades.

Em um desses turnos de atividades, ficamos eu e Fernando Gama, trapezista e equilibrista talentoso, mas que não tinha o hábito de se apresentar como palhaço. Antes que pudéssemos vestir o figurino, nos disseram que distribuiriam doces naquele momento, então, pedi que fizessem isso logo depois da apresentação. Combinando rapidamente com Fernando, apresentamos um “clássico” do repertório circense, “Palhaço na Geral” – geral nesse caso, refere-se às arquibancadas do circo, para onde se dirige o palhaço dizendo que ali está sua

família, motivo pelo qual não pode trabalhar, pois vai assistir ao espetáculo junto com ela.

As crianças se concentraram e riram com a palhaça Cisquicilia, mesmo que eu estivesse sem figurino, nariz ou maquiagem de palhaça, não só por causa da comicidade do texto, mas porque o gesto e o estado da palhaça já estavam incorporados, assim como a percepção do ritmo do jogo cômico, que inclui perceber o tempo das piadas, a duração da cena e as pausas para aguardar a reação do público.



Figura 4- Maria Borrallheira. A autora em “Diz que tinha...”. Foto: Samuel Lorenzetti.

Outra experiência semelhante que vivi, aconteceu quando participei do projeto Palco Giratório/ SESC (2004), com o espetáculo solo “Diz que tinha...”, criado durante a pesquisa do mestrado. Com esse projeto, o espetáculo foi apresentado em Brasília, Florianópolis, Manaus e em várias cidades do interior de Pernambuco e do Mato Grosso. Nesse último estado, estive em Barra do Bugres, pequena cidade cortada pelo rio Bugres. Na margem do outro lado do rio, aqueles a quem os colonizadores europeus se referiam como bugres¹⁸ – o povo indígena Umutina.

Junto aos organizadores do evento, pedi para conhecer a aldeia indígena no dia seguinte à apresentação de “Diz que tinha...”. Fizemos a travessia do rio e, enquanto era apresentada a algumas pessoas e locais da comunidade pelo guia,

veio até mim o professor da escola local. Ele tinha ficado sabendo que uma atriz visitava a aldeia, então pediu que eu fosse até a escola explicar para as crianças o que era teatro. Disse-lhe que seria melhor mostrar.

Mais uma vez sem figurino, apresentei uma das histórias que fazem parte do espetáculo “Diz que tinha...”, a fábula da Maria Borracheira. Na cena, alternam-se as personagens de Maria Borracheira; a madrasta e sua filha; a vaca; o velho; as três magas e, por fim, o príncipe. Mesmo na apresentação do espetáculo, não há troca de figurinos, pois a mudança de personagem acontece por meio das diferentes configurações corporais e vocais, das qualidades e ritmos próprios de cada uma.

Um cabo de vassoura emprestado foi suficiente para completar a cena, já que no espetáculo um bastão é ressignificado como diferentes objetos de acordo com a história. A experiência foi marcante, muito próxima ao que almejo com as artes cênicas: uma plateia que não só assiste ao que acontece, mas que se integre ao jogo teatral participando ativamente dele.

As crianças acompanharam e compreenderam toda a história, mas, por desconhecerem convenções teatrais, não ficaram sentadas assistindo, movimentavam-se ao meu redor, participavam dando palpites, perguntando, torcendo por algum personagem, sem, contudo, impedir o fluxo narrativo da história. Sabiam escutar, mas também queriam falar. Parecia mais um jogo ou uma grande brincadeira de faz de conta coletiva do que a apresentação de um espetáculo. No final, ao invés de palmas, ganhei muitos abraços, sorrisos e o convite para permanecer com eles como hóspede, o que teria aceitado de bom grado, caso não tivesse outras apresentações agendadas.

Nas experiências relatadas com a palhaça Cisquicilia na Vila Paranoá e com a contadora de histórias Mariquinha na aldeia indígena do povo Umutina, a teatralidade aconteceu sem o apoio de figurino, cenário, maquiagem – ou mesmo sem aquela que é referida como a menor máscara do mundo, o nariz de palhaço. Em ambos casos, o que garantiu a teatralidade e a compreensão da cena foi ter criado e assimilado uma configuração corpóreo-vocal conectada aos estados de ânimo e de alma, às atitudes e características de cada personagem, um estado ancorado no gesto, uma forma-estado, aquilo que chamo de estado-gesto.

Palhaços/as, qual seria a sua máscara?

Estado, assim como gesto, é um termo naturalizado por usos tão constantes quanto diversos no contexto das artes cênicas e além. A neurociência e as ciências cognitivas (MATURANA, 2001; DAMÁSIO, 2002) explicam estado como um fenômeno psicofísico em que se processam operações múltiplas e dinâmicas em uma rede de conexões neurais, venosas, musculares. Para orientar quem atua, estado é uma noção mais ampla, além de gerar menos equívocos, do que a palavra emoção geralmente suscita, pois dizer que sente esta ou aquela emoção é bem diverso de perceber a rede de conexões que um estado-psicofísico propicia.

A noção de estado-gesto dialoga com o modo como Meierhold aborda o gesto, enquanto consciência do corpo e do desenho que cria no espaço da cena, tratando o corpo inteiro como uma máscara, já que seu interesse pelas máscaras da *commedia dell'arte* não implicou no uso desse recurso em cena ou mesmo na preparação dos atores, pois o artista russo e seus colaboradores não tinham acesso nem a um exemplar, nem à técnica de confecção de máscaras (THAIS, 2009).

A professora e diretora teatral brasileira Maria Thaís, com um longo percurso de pesquisa e aplicação das propostas de atuação de Meierhold, diz que, para ele, a máscara não se referia ao objeto. Thaís cita Béatrice Picon-Vallin, outra professora com vasta pesquisa sobre as propostas cênicas e pedagógicas de Meierhold, que confirma o modo como ele investigou e aplicou a máscara no contexto da cena. Picon-Vallin diz que para o encenador russo, a máscara significava “a escolha de um desenho, no senso concreto do termo, desenho de um corpo em movimento no espaço.” (PICON-VALLIN apud THAIS, 2009, p. 119).

A proposta de Meierhold, de dar corpo à máscara por meio do desenho consciente e preciso do gesto e do jogo que ela propicia para quem atua, está presente na noção de corpo-máscara desenvolvida pelo professor Érico Oliveira, orientador desta pesquisa. Oliveira entende a máscara como “um *modus operandi* de aprendizados potenciais – conceitual, técnico, artístico e poético.” (OLIVEIRA, 2014a, p. 4).

No artigo “Por trás da máscara: transculturalidade em Vsevelod Meierhold e Jacques Lecoq” (2014b), Oliveira segue a linha de Meierhold ao abordar não o

objeto máscara, mas o corpo como máscara, despertando a consciência das possibilidades relacionais do corpo de quem atua com o espaço, com o público, com os objetos e pessoas que estejam em cena e com o discurso, o que se quer dizer e como.

A proposta de Meierhold com a máscara recebe uma interpretação contemporânea de Érico Oliveira que sugere uma abordagem transcultural da máscara enquanto recurso de atuação e composição da cena, ampliando suas possibilidades e potencialidades no contexto das artes cênicas:

É notória a proliferação do ensino da máscara como um resquício de modelo de tradição, muito mais que como uma possibilidade metodológica de compreensão dos atributos específicos da cena e da atuação. Nessa mentalidade, vemos cópias de Arlecchinos, Pantalones, Zannis, Clowns e bufões que se espalham pelo Brasil afora, sem a devida reflexão transcultural sobre a importância desses aprendizados e da forma como eles podem ser aplicados a nossos contextos socioculturais e artísticos. Neste caso, a máscara torna-se o molde de um personagem ou tipo e não um *modus operandi* de aprendizados potenciais – conceitual, técnico, artístico e poético – para o desenvolvimento de capacidades criativas para a cena e, conseqüentemente, de sua ressignificação. (OLIVEIRA, 2014b, p.11) .

A noção de corpo-máscara proposta por Oliveira dialoga com a ideia de estado-gesto que proponho, pois interessa em ambas as noções, estabelecer conexões que potencializam a teatralidade nos materiais imprescindíveis para sua configuração como tal, o corpo no espaço-tempo da cena. Corpo entendido como sujeito vivente, lugar de fluxos, trânsitos de ideias, matéria que dá forma a imagens, sensações, pensamentos, emoções. Entender o corpo como máscara contribui para estimular a autonomia do artista cênico na composição com seu corpo no espaço, dando-lhe flexibilidade para transitar por estilos e expressividades diversos.

Quanto à máscara como objeto, tive algumas experiências com técnicas teatrais que fazem uso desse recurso teatral¹⁶ por meio do qual se trabalham e aperfeiçoam vários elementos fundamentais à atuação: a consciência do gesto, da relação com esse outro em si, com os outros que estão em cena e com o outro que assiste a cena. Contudo, quando quem atua traz essa consciência no corpo e, além disso, a experiência do jogo, é como se a máscara enquanto amplificadora dos

¹⁶ Em 2007, fiz a oficina “Treinamento do ator com a linguagem da máscara teatral”, com o grupo carioca Moitará, no centro cultural da Caixa Econômica em Brasília e em 2011, fiz um curso de *commedia dell’arte* com Tiche Vianna e Ézio Pires, no Barracão Teatro em Campinas (SP), além de outras experiências e cursos de curta duração.

signos teatrais estivesse ali – eis o que compreendo como corpo máscara ou o que considero como estado ancorado no gesto, ou aquilo que estou chamando de estado-gesto.

Mas, se não é necessariamente o figurino ou o nariz de palhaço que dá acesso à sua comicidade e ao jogo, o que poderia nortear essa busca? Antes de tudo, é preciso lembrar, quando se fala em palhaços, que existe uma imensa variedade de estilos de humor, figurino ou máscara, variando também em função de cada época e contexto cultural. Existem os que são mais tolos e ingênuos, os tolos astutos, assim como aqueles que se aproximam de um humor grotesco e, mais uma vez, há quem aprecie transitar entre as possibilidades mais diversas.

Curiosamente, pesquisas as mais diversas sobre o tema, indicam que, em línguas e países diferentes, há uma origem camponesa tanto da palavra quanto do tipo cômico que veio a se chamar palhaço. As origens prováveis do palhaço europeu são indicadas a partir das palavras *pagliaccio*¹⁷, na língua italiana, como derivada de *paglia*, uma referência às roupas dos camponeses, feitas com tecidos rústicos, como aqueles usados em colchões que eram preenchidos com palha; *clown*¹⁸, da língua inglesa, com origem imprecisa, possivelmente na língua

¹⁷ Pagliaccio s. m. [der. di paglia; il sign. 2, con riferimento all'abito di tela grezza simile al rivestimento di un pagliericcio]. – 1. ant. Paglia; pagliericcio, paglione: bruciare il p., lo stesso che bruciare il paglione (v. bruciare, n. 2 c). 2. a. Attore comico che, vestito in modo buffo, con giacca e pantaloni troppo larghi e scarpe smisurate, truccato in modo vistoso o grottesco, si esibisce nei circhi e nei teatri, recitando scenette ridicole o farsesche; al pagliaccio (o clown) fa da spalla l'augusto (v. agosto2). b. fig. Persona che si comporta in modo ridicolo, con assoluta mancanza di serietà, di dignità, di coerenza, e sulla quale non si può fare alcun affidamento: non c'è da fidarsi di lui, è un p.!.; con sign. meno negativo, fare il p., fare il buffone, parlare, muoversi, gestire in modo ridicolo o con scarsa serietà. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/pagliaccio/> Pagliericcio s. m. [der. di paglia]. – 1. Saccone pieno di paglia, foglie secche, cartocci di granturco (palha de milho) e sim., usato spec. nel passato, come materasso, in case di campagna, in baracche, nelle prigioni: stendere un p. per terra; dormire sul p.; 2. ant. Tritume di paglia. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/pagliericcio>. Acesso: 11 dez. 2020.

¹⁸ Clown (n.): 1560s, clowne, also cloyne, "man of rustic or coarse manners, boor, peasant," a word of obscure origin; the original form and pronunciation are uncertain. Perhaps it is from Scandinavian dialect (compare Icelandic klunni "clumsy, boorish fellow;" Swedish kluns "a hard knob; a clumsy fellow," Danish klunt "log, block"), or from Low German (compare North Frisian klönne "clumsy person," Dutch kloen). OED describes it as "a word meaning originally 'clod, clot, lump', which like those words themselves, has been applied in various langs. to a clumsy boor, a lout." The theory that it is from Latin colonus "colonist, farmer" is less likely, but awareness of the Latin word might have influenced the sense development in English. Meaning "professional fool, professional or habitual jester" is c. 1600. "The pantomime clown represents a blend of the Shakes[pearean] rustic with one of the stock types of the It[alian] comedy" [Weekley]. Meaning "contemptible person" is from 1920s. Fem. form clowness attested from 1801. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/clown>. Acesso em: 11 dez. 2020.

escandinava (*klunni, kluns, klunt*)¹⁹, com sentido de desajeitado, rude ou *klönne*, da língua alemã, que se refere a alguém estúpido, idiota, ignorante, de modos grosseiros aos olhos da recém formada burguesia, concentrada nas partes mais urbanizadas da Europa dos anos de 1500.

O ator e dramaturgo italiano Dario Fo (1926-2016) pesquisador teórico-prático das máscaras da *commedia dell'arte*, aponta nessa mesma direção, quando fala sobre a origem daquele que teria sido um dos seus primeiros personagens, o *Zanni*:

É preciso lembrar, em primeiro lugar, a origem histórica e social do *Zanni*. No século XV, *Zanni* era o apelido dado pelos venezianos aos camponeses do vale do Rio Pó e, particularmente, àqueles dos vales da região de Bérgamo. Derivado do nome Gianni ou Giovanni, o *Zanni* está ligado a um momento fundamental da história de Veneza. Foi aí que, nos primeiros anos do século XVI, aconteceu algo de extraordinário: o nascimento do capitalismo moderno. (FO, 1999, p. 74).

Em 1969, Dario Fo criou *Mistero Buffo*²⁰, a partir de suas pesquisas e reinterpretações sobre as formas teatrais medievais, dentre elas os mistérios que encenavam elementos e personagens importantes para a doutrina cristã, mas que foram largamente parodiados pela cultura popular na Idade Média – como demonstram os estudos de Mikhail Bakhtin (1987) e Georges Minois (2003), entre outros.

O espetáculo é uma antologia de pequenos monólogos ou quadros que contam as versões de Dario Fo para os evangelhos apócrifos do livro sagrado cristão. Mais tarde, ele acrescentou outros monólogos que não tinham origem sagrada, como aulas-espetáculo nas quais comentava fatos antigos e atuais (VENEZIANO, 2002).

Ao longo dos anos, Dario Fo criou novos quadros para seu *Mistero Buffo*²³, acrescentando prólogos nos quais analisava aspectos da cultura medieval e suas

¹⁹ Clown «klàun» s. ingl. [voce di origine scandinava, che significa propr. «campagnolo; rozzo»] (pl. clowns «klàun»), usato in ital. al masch., raram. al femm. – 1. Pagliaccio dei circhi equestri, caratterizzato dal cappello a pan di zucchero, dalla faccia infarinata, dalle calze bianche e dall'abito sbuffante di seta: opera di solito in coppia con un compagno più ridicolo nell'abbigliamento e nel trucco, che prende il nome di agosto o Augusto, e con un numero più o meno folto di altri pagliacci dal costume grottesco, che si esibiscono in salti e capriole. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/clown/>. Acesso em: 11 dez. 2020

²⁰ “Mistério” era o nome que se dava às pequenas composições teatrais destinadas a transmitir aos antigos fiéis as histórias da Sagrada Escritura e da vida dos santos. Por ser esse conjunto de monólogos uma reinvenção modernizada dos mistérios medievais, ou uma recriação baseada no teatro sacro, Dario nomeou-o *Mistero*. E porque é um relato de *giullare*, carregado de sarcasmo e zombarias, acrescentou-lhe o *buffo*. (VENEZIANO, 2002, p.173).

reverberações na cultura vigente com seu humor sarcástico e crítico. Um dos quadros criados e apresentados foi “A fome do *Zanni*”. No prólogo dessa aula-espetáculo, Fo diz que quem dá origem ao personagem Arlequim da *commedia dell'arte* é o *Zanni*, uma forma dialetal para Gianni, apelido de Giovanni, que pode ser traduzido por João na língua portuguesa.

De acordo com Fo, *Zanni* é o camponês que, movido pela fome, sai do campo, do interior da região italiana da Lombardia, no século XVI, a fim de buscar chances de sobrevivência na bem-sucedida e mercantil cidade de Veneza. Recém-chegado na cidade, o camponês é um estrangeiro em sua própria terra, pois, com roupas e hábitos diferentes, falando de modo diverso do cidadão, não é compreendido nem aceito pela burguesia nascente que dele escarnece.

Desajustados nessa nova organização social que privilegia a vida urbana, alguns camponeses vão se transformar de motivo de zombaria em artífices da zombaria – astúcia ou aquilo que o filósofo e historiador francês Michel de Certeau (1925-1986), chama de tática do mais fraco diante da hegemonia dos poderes estabelecidos (CERTEAU, 1994).

Para Dario Fo, talvez, seria a tática dos famintos, pois ele diz que “os *clowns*, assim como os jograis²¹ e os cômicos *dell'arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder.” (FO, 1999, p. 305). Isso vale para o *Zanni*, mas também para tantos outros personagens camponeses, caipiras, sertanejos, famintos de toda origem e tipo de fome, que, mesmo espalhados pelo mundo, têm todos em comum a astúcia e o humor como modo de ser e sobreviver. De qualquer modo, podemos compreender o *Zanni* como um Zé Ninguém, às margens da sociedade, invisibilizado ou ridicularizado, também como o vagabundo (*The Tramp*) de Charles Chaplin.

Em *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2008), Cleise Mendes cita na epígrafe de abertura da obra, uma passagem de *O ciclope*, de Eurípedes,

²¹ O termo em italiano é *giullari*, que traduzido como jograis da Idade Média, não dá ideia da multiplicidade que essa arte abrange, reunindo e combinando habilidades as mais diversas, muitas vezes no mesmo artista, assim, podendo se valer do humor, da música, da acrobacia entre muitas outras possibilidades. O sentido da palavra *giullare* remonta ao termo etrusco *ister* (player/jogador), que em latim se transformou em histrião e que se alinha com as definições de *joker*, em inglês, *jongleur*, em francês. (TOWSEN apud SCUDERI, 1998, p. 8).

na qual Ulisses escapa de ser devorado pelo ciclope por meio da astúcia, dizendo chamar-se Ninguém. O herói fura o único olho do ciclope que grita enfurecido: “Ninguém me destruiu!”, ao que o corifeu responde: “Bem, então ninguém te fez mal.” (MENDES, 2008, p. 218). Ser ninguém, é algo que agrada ao “modo cômico de responder ao mundo” (MENDES, 2008, p. 218), escancarando a fragilidade, falibilidade e incompletude humanas e zombando daqueles que se consideram excessivamente importantes.

O palhaço é um personagem que reúne características marginais, desviantes, transgressoras em suas mais diversas interpretações circenses, teatrais, cinematográficas, seja assumindo o erro, expondo o próprio ridículo – da condição humana, de uma sociedade ou de alguém proeminente nela. O aspecto disforme e ridículo no corpo e na atitude do palhaço são apontados por Bolognesi no artigo “Palhaço”²²:

Quando há um aprendizado corporal, com vistas ao desenvolvimento de habilidades físicas para a realização de cambalhotas e saltos – que aproximariam o palhaço do acrobata, portanto de um corpo sublime – essa sublimidade deve se escamotear no motivo maior do palhaço, que é a efetivação do riso e do grotesco. Por isso, o corpo do palhaço sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes com apelo visível à sexualidade, momento de realce de desejos e anseios que, no dia a dia, mantêm-se escamoteados. É um corpo sem amarras. A licenciosidade é inerente ao palhaço e a seu desempenho: ele explora o disforme em um momento para, em seguida, superá-lo. (BOLOGNESI, 2000, p. 69).

Há pouco levantei a questão sobre o que poderia ser norteador na abordagem da arte do/a palhaço/a. Dando sequência ao questionamento, trago a colaboração de Marcelo Beré, um dos fundadores do *Circo Udi Grudi* e, também pesquisador sobre a arte do palhaço. Em sua tese de doutorado *Poetics of the Clown - Principles of Practice and Misfitness* (2016), Beré afirma que a poética²³ do

²² BOLOGNESI, Mário. Palhaços. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Teatro. **Revista O Percevejo**, Ano 8, N. 8, 2000.

²³ “O termo poética leva à mente, de forma inevitável, a obra homônima de Aristóteles. Entretanto, a abordagem que sugiro remonta a um período pretérito a Aristóteles e está intrinsecamente ligada ao conceito de *poiesis* encontrado nos filósofos pré-socráticos, em especial em Parmênides (discutido em Heidegger 1998) (...) enquanto o entendimento de Platão e Aristóteles acerca de *poiesis* ligava o conceito ao de mimese, essa nova leitura sugere que *poiesis* é *physis* – no sentido de que ambos descrevem uma produção. (...) A poética se revela por meio da prática do artista. Ela é usada em minha tese, portanto, para definir um conjunto de práticas que tomo por características da arte do palhaço. Também se relaciona à ideia de encobrir e revelar, ela mesma característica do fenômeno de ser-no-mundo, sugerido por Heidegger. Em minha abordagem, o palhaço é “revelado” em sua produção poética – por meio do que o artista realiza. A poética não é manifestada como ato de imitação ou representação, mas como construir e fazer que a prática seja no mundo.” BERÉ,

palhaço se baseia em sua prática e em como ele incorpora uma hermenêutica – entendida como interpretação ou entendimento – do fracasso.

Em sua pesquisa, Marcelo Beré defende que ser palhaço tem a ver com a maneira pela qual se atua, ressaltando a dimensão filosófica na arte do palhaço, a partir de uma interpretação do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), para quem o Ser está intrinsecamente relacionado com a maneira como o Ser é no mundo. Beré aproxima esta concepção de Heidegger à experiência do palhaço, afirmando que este se configura pelo que manifesta em cena em detrimento de uma ideia de essencialidade ou interioridade de quem atua como palhaço/a.

Seguindo o percurso de Marcelo Beré, o/a palhaço/a se configura por sua práxis, sua *poiesis* e a partir do conceito heideggeriano do *Dasein*: o ser no/com o mundo. Conforme Beré (2016), no caso do palhaço, seu *Dasein* partiria de uma experiência de desajustamento no/com o mundo que, por sua vez, faz com que atores e atrizes, por meio de seu/sua palhaço/a assumam o fracasso diante de tarefas consideradas simples e da expectativa de comportamentos socialmente aceitos diferentemente.

No artigo intitulado “Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço”²⁴, Marcelo Beré (2020) esclarece:

O que quero enfatizar é que o desencaixamento é uma condição tão singular quanto universal: singular, na medida em que cada um de nós fracassa em se encaixar em seu próprio modo particular; universal, no sentido de que todos podemos ser vistos como desajustados. O que sugiro, portanto, é que o palhaço representa aquele que aceita sua condição de desajustado, e tira proveito disso. Os palhaços são desajustados porque não se encaixam (mesmo quando tentam) às formas habituais e cotidianas de fazer as coisas. Fazemos o que fazemos, da maneira que fazemos no nosso dia a dia, apenas porque aceitamos que esse é o modo certo de fazer as coisas. O artista que o interpreta usa técnicas que destacam os atributos desse desajustamento: o palhaço não se encaixa no contexto cotidiano, no mundo, e nem mesmo em algumas convenções e expectativas teatrais, como ao desconsiderar, no mais das vezes, a quarta parede que protege o público de sua performance. (BERÉ, 2020, p. 7).

Marcelo Beré aponta a condição do palhaço como ser que não se ajusta de maneira adequada no mundo convencional e, a partir disso, cria suas próprias convenções. Essa perspectiva está em sintonia com a proposta aqui colocada de

Marcelo Libânio. *Poetics of the Clown - Principles of Practice and Misfitness*. Doutorado: Universidade de Londres, Royal Central School of Speech and Drama, 2016.

²⁴ BERÉ, L. Marcelo. Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço – Heidegger e os palhaços. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e91658, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091658>. Acesso em: 20 dez. 2020.

encarar o erro como possibilidade de criação. Saliento apenas que, quando me refiro ao erro, não o considero enquanto sinônimo de fracasso, pois essa palavra não traz a potencialidade de desdobramentos ou de soluções inusitadas. Desse modo, quem se sente fracassado não se sente impelido a agir, além disso, a palavra remete ao binômio *loser/winner* (fracassado/vencedor), ideia muito marcante na cultura norte-americana que vai em direção contrária ao que se pretende propor aqui.

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) indica outros caminhos que dariam acesso à comicidade. Aliás, na obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, considerada um cânone por aqueles que estudam a comicidade, ele propõe “um método que consiste em determinar os processos de produção do cômico” (BERGSON, 1980, p. 7), ainda que mais adiante afirme não pretender “encerrar em uma definição a fantasia cômica, mas sim, algo de mais maleável que uma definição teórica – um conhecimento prático e íntimo.” (BERGSON, 1980, p. 11). Aparece aí uma contradição entre a determinação de um método e algo mais maleável que uma definição teórica, nem sempre reconhecida por seus leitores que acabam por considerar aquilo que Bergson apontou como uma regra necessariamente presente em tudo o que é ou queira ser cômico.

Vejamos algumas das bases e diretrizes da comicidade apresentadas por Bergson: o riso é produto da cultura humana, sendo incomum a outras espécies de vida; é algo que depende do contexto cultural, pois, rimos daquilo que possuímos referências formadas por hábitos e ideias assimilados na sociedade onde vivemos, algo que pode ser comprovado quando observamos que aquilo que pode ser engraçado em uma cultura, pode não ser em outra.

O aspecto coletivo do riso existiria também porque ele aconteceria apenas em grupo, pois, de acordo com Bergson, rir exigiria a cumplicidade do outro, favorecendo a repercussão de uma risada em muitas outras, como num eco contagiante de risos. Discordo apenas quando o filósofo afirma que “não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados” (BERGSON, 1980, p. 13), pois, é possível experimentar a sensação de rir sozinho, seja pela lembrança de algo engraçado, por causa de uma situação a que se assiste de longe e, por que não, de si mesmo.

Ainda de acordo com Bergson, para que o riso aconteça seria necessário ter uma espécie de distanciamento cômico, uma “anestesia momentânea do coração”

(BERGSON, 1980, p. 12), pois não conseguiríamos rir daquele ou daquilo que nos provoca piedade. O filósofo, que se propõe a determinar os processos de produção do risível com rigor científico, reproduz o mito racionalista de sua época e a cisão entre razão e emoção, afirmando ser o riso um brinquedo da inteligência humana cujo maior inimigo é a emoção (BERGSON, 1980).

A pesquisadora Cleise Mendes (2008), contudo, não se intimida diante do que poderia ser um obstáculo intransponível para afirmar seu conceito de catarse cômica, percebendo que as emoções a que Bergson se refere são apenas algumas das emoções comumente relacionadas à tragédia: terror e piedade.

A autora parte da ideia de que a comédia, tanto quanto o drama, requer empatia e, para desenvolver sua proposição, analisa os modos encontrados por cada forma dramática para mover os afetos do espectador, fazendo um ajuste na concepção de empatia, afirmando que na ausência dessa, a apatia, ou seja, a indiferença do receptor, não seria desejada por nenhum artista que propõe uma obra que se destina à cena, seja ela dramática ou cômica.

Apesar de o caráter por vezes determinista da análise de Bergson, sem dúvida, ao investigar o que pode provocar o riso ele circunscreve o problema enumerando exemplos que indicam elementos passíveis de serem encontrados em variadas circunstâncias cômicas. Dentre eles, há o desajeitamento como aquele que acontece em um tombo sem maiores consequências, seja por falta de habilidade, por desvio ou obstinação do corpo, efeito de rigidez ou de velocidade adquiridas – os músculos continuaram realizando o mesmo movimento, quando as circunstâncias exigiam coisa diferente.

É o caso da rigidez mecânica e de ritmo regular decorrente de um hábito adquirido por meio de ações repetidas muitas vezes, como na célebre cena de Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos* (1936), apertando os botões do casaco de uma senhora, ao sair da fábrica onde trabalhava como operário com a função repetitiva e contínua de apertar parafusos.

Para Bergson, o hábito imprime um ritmo ao qual o indivíduo não consegue escapar desencadeando o erro, o equívoco que desperta o riso. A situação se torna cômica por causa de uma fixidez dos sentidos e da inteligência que não se adapta ao momento vivido, fazendo com que a pessoa aja de acordo com uma circunstância vivida anteriormente, portanto, com um certo atraso ou descompasso

no tempo da ação presente. Neste ponto, o filósofo francês indica o desvio e o erro como elementos que provocam o riso.

Erro e desvio se encontram na comicidade, podendo ampliar as possibilidades criativas e pedagógicas nas artes cênicas. Minha experiência com o circo me ensinou a lidar com o erro, fosse imprevisto ou falha própria, de forma diversa do que é habitual de acontecer no teatro, buscando soluções e desdobramentos possíveis. Afinal, lidar com o erro, seja falha humana ou técnica, é uma constante na realidade de pequenos circos, algo que experimentei na rotina de trabalho do Circo *Udi Grudi*.

Errâncias com outra palhaça: novas experiências e alguns desvios de rotas

Depois da experiência com o Circo *Udi Grudi* no final dos anos de 1980, foi somente em 2005, com seis meses de gravidez, logo depois de ter finalizado o mestrado na UNICAMP (SP), que pude me reaproximar da palhaçada²⁵. Nesse



Figura 5- Dr^a Aspas em palhestra no Clownbaré (CEN/UnB). Foto: Arquivo da autora.

caso, participei durante dez dias do curso Iniciação na Técnica do clown, ministrado pela atriz paranaense Advane Neia que, em 1989, deu início à sua formação de clown no “I Retiro para estudo do clown e do sentido cômico”, orientado pelo ator, diretor, professor e fundador do Lume Teatro, Luís Otávio Burnier (1956-1995). Em 2009, participei do curso “Qual a sua graça palhaça”, também ministrado por Neia, e, em 2010, cursei a oficina para clown no ambiente hospitalar com Jeannick Dupont, em Brasília – junto com o grupo “Doutoras Música e Riso”

²⁵ Durante o encontro do GT Circo e Comicidade da X ABRACE, o professor e pesquisador Mário Bolognesi defendeu a recuperação do termo palhaçada, que na língua portuguesa sempre se referiu à arte de palhaços, em detrimento do termo palhaçaria, originário da língua francesa: Clownnerie, postura que questiona colonialismos com a qual concordo. Bolognesi compartilhou com participantes do congresso, um texto ainda não publicado intitulado: “Uns fazem palhaçada, outros palhaçaria”.

com o qual pude ter a experiência como palhaça em ambiente hospitalar.

Em 2009, criei a segunda palhaça que venho interpretando em contextos diversos, desde então até hoje, Dr.^a Aspas Powers Flowers Ohio Massachusetts Texas. Ela foi inspirada no personagem-tipo do Dottore da *commedia dell'arte*, uma sátira à arrogância sobre o conhecimento, mas também a um estereótipo de mulher sensual.

Em 2016, cursando a disciplina Epistemologias não cartesianas, no doutorado (PPGAC/UFBA), em razão do contexto da disciplina, propus à professora Denise Coutinho apresentar um seminário performativo a fim de exercitar a proposta de uma defesa de doutorado performativa. O seminário foi apresentado pela minha palhaça Dr.^a Aspas, na Praça do Campo Grande, em Salvador.

O momento seria propício para experimentar também a possibilidade de uma errância performativa que aconteceria em outro momento – provavelmente com outra ou nenhuma máscara – conduzindo um “carrinho prezi power point alive”, inspirado nos carrinhos dos vendedores de café das ruas de Salvador. O tema do seminário foram os textos de Gilles Deleuze: “Um manifesto de menos” e “O Esgotado”, da publicação brasileira *Sobre o teatro* (2010), sendo o primeiro deles sobre o ator e autor italiano Carmelo Bene e o outro sobre o dramaturgo irlandês Samuel Beckett.



Figura 6- Dr.^a Aspas atravessando as fronteiras da academia. Foto: Roberta Roldão.

Quando aponto a comicidade e o jogo como perspectiva de atuação, aplicável em diferentes estilos, entendo que não se trata de ensinar um repertório de situações ou de gestos risíveis, mas de considerar risível a condição humana, da qual todos fazemos parte. O historiador francês Georges Minois incita a essa perspectiva afirmando que “o riso faz parte das respostas humanas fundamentais do homem confrontado com sua existência.” (MINOIS, 2003, p.19). E continua, dizendo no mesmo texto que essa perspectiva exige “posições existenciais fundamentais.” (MINOIS, 2003, p.19). Partir da perspectiva da comicidade na atuação implica perceber a contraditória condição humana, pois, como diz Minois:

Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou às vezes seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Block, “como Merlin, o riso é um fenômeno liminar, um produto das soleiras (...) o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno. (MINOIS, 2003, pp.15-16).

Os aspectos apontados por Minois de alternância e ambiguidade, flutuação e encruzilhada, presentes na manifestação do riso corroboram com a noção de errância e a mobilidade que ela propicia de transitar por modos de atuação diversos, estimulando a flexibilidade na atuação em diferentes registros.

Neste ensaio foi possível indicar alguns princípios e procedimentos assimilados na experiência com o circo que podem contribuir não só para o estudo sobre palhaços, mas também com a atuação fora do contexto da comicidade. No próximo ensaio será o momento de relatar outras errâncias que me levaram à experiência com a arte de origem japonesa conhecida como *butô* e as relações dessa prática com o grotesco. Também relato as relações entre os meus processos e meus caminhos enquanto artista e professora com o *butô* e o grotesco.

Segundo ensaio: Butô, errâncias entre corpo, mente, vida e morte

O butô²⁶ foi criado no final dos anos 50, início dos movimentos culturais e sociais dos anos 60 do século XX, por Tatsumi Hijikata (1928-1986), dançarino nascido em família de agricultores, na região dos fortes ventos gelados do nordeste do Japão, que acreditava ser em vão “dançar dando ordens para o próprio corpo.” (HIJIKATA apud UNO, 2018, p. 32).

Kuniichi Uno (1948), filósofo e amigo do criador do butô, diz que

Hijikata desconfiava do movimento e da ação. Uma passividade extrema da carne o interessava, o que permitia ao mundo se jogar na carne. Em sua coreografia, havia um estranho princípio de impessoalidade baseado na passividade e na imobilidade. (UNO, 2018, p. 40).

Carne como materialidade do ser em constantes fluxos, vibrações e trânsitos, mesmo na imobilidade; carne como lugar do desejo, da vida e da morte, cuja existência é experimentada com intensidade e radicalidade tão peculiares, que alguns estudiosos da dança apontem a dificuldade de apreendê-la e realizá-la longe do contato com seu criador ou parceiros e discípulos diretos e do contexto em que foi criada. No entanto, Akaji Maro (1943), dançarino que trabalhou com Hijikata no início do butô, e que criou em 1972 sua própria companhia (Dai Rakuda Kan), diz:

Butô é só um nome japonês. Existem muitas danças semelhantes em outros lugares. Quando eu vi pela primeira vez o festival do fogo Omizutori na encosta das montanhas de Nara, uma antiga cerimônia religiosa do século XI, a cerimônia pareceu como uma imitação da minha dança, exatamente como eu idealizei, vindo de um ritual do século XI. Eu fiquei muito impressionado com a idade do ritual. Butô é algo novo, mas existem muitas formas através da história que podem ser comparáveis. Butô é uma forma que quase precede a dança, assim como uma criança se move e brinca antes de dançar. Imagine uma cobra surgindo e aparecendo diante de um fazendeiro japonês, em seguida indo embora, deslizando. O passo com o qual o fazendeiro poderia ter esmagado a cobra, pode ter sido o início de um passo Butô. (MARO apud HOLBORN, HOFFMAN, 1987, s/p.)
²⁷ (tradução livre).

²⁶ Existe uma variação na grafia entre Butoh e Butô, sendo a última usada na maioria das publicações de língua portuguesa, motivo de tê-la escolhida nesta tese.

²⁷ Butoh is just a Japanese name. There are many parallel dances elsewhere. When I first saw the Omizutori, the fire festival on the hillside at Nara, an ancient religious ceremony from the eleventh century, the ceremony seemed like an imitation of my dance, just as I may have drawn from an eleventh century ritual. I was very impressed by the age of the ritual. Butoh is something new, but there are many comparable forms throughout history. Butoh is a form that almost precedes dance, just as a child moves and plays before he dances. Imagine a snake emerging and appearing before a Japanese farmer, then sliding away. The step with which the farmer may have crushed the snake, may have been the beginning of a Butoh step.” (HOLBORN, HOFFMAN. Butoh. Dance of the Dark Soul. Aperture, 1987). Disponível em: <http://thenonist.com/index.php/thenonist/permalink/butoh/>. Acesso em: 06 mai. 2021.

Min Tanaka (1945) é outra referência importante para aprendizes e pesquisadores do butô, mesmo recusando este nome e declarando em sua página oficial na internet: “quero ser a dança, ela mesma, a qual não pode ser nomeada²⁸.” Tanaka praticou balé e dança moderna durante dez anos, mas, aos 29 anos, recusou essas formas, já que estava interessado em investigar as origens da dança e do movimento, desenvolvendo aquilo que chamou na época de hiper-dança.

Tanaka diz ter ficado profundamente impactado quando assistiu a um espetáculo de Hijikata nos anos 60, mas foi só em 1984 que dançou o que se chama de butô, ao participar de uma criação do próprio Hijikata. Em entrevista concedida à dançarina belga Pétra Vermeersch, que pesquisava sobre a origem e o significado atual²⁹ do butô, Min Tanaka responde:

Fazer dança como coreografia é relativamente fácil, mas achar uma dança é bastante difícil. Penso que Butô significa estar sempre tentando achar sua própria dança. Este espírito, eu posso chamar de Butô. Para qualquer um. Fazer dança é como se a dança já existisse, com o movimento. Não penso assim. A dança deve existir no seu corpo, não com o movimento. (TANAKA apud FERNANDES, 2010, p. 10)

No livro *Butô: pensamento em evolução* (1998), a professora e crítica de dança Christine Greiner destaca a importância da noção de *Ma* na cultura japonesa, presente tanto em suas manifestações estéticas como em seu cotidiano. Como explica a professora de filosofia Noriko Hashimoto, “chama-se *ma* este lugar que estimula as energias potenciais e transforma a potencialidade em realidade. Definir o *ma* é um dos caminhos de acesso à estética japonesa.” (HASHIMOTO apud GREINER, 1998, p. 40).

²⁸ Official Web Site of Min Tanaka. Disponível em: <http://www.min-tanaka.com>. Acesso em 15 set. 2019.

²⁹ O artigo original intitula-se *About Butoh: in research for its origin and actual meaning*. In: Contact Quaterly, Northampton, v.27, n.1. Winter/Spring, 2002. Traduzido e publicado no Brasil com o título: Sobre o Butô na pesquisa por sua origem e real significado. Em publicação do **GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**, UFBA/PPGAC, ano 13, n.24, 2010, pp. 7-27.

Sigo perscrutando as estradas do Butô, ora iluminadas, ora geladas, ora escuras e quentes como os efeitos de uma bomba. Estradas que permitem acessar sombras e cantos escondidos de si, do ser e experimentar estados intensivos, dando-lhes corpo, forma, sem julgá-lo, ou querer classificá-lo, apenas dançando o encanto e o espanto de existir.

Yumi Umiumare é outro exemplo de artista que trabalhou com os precursores do Butô e atualmente ressignifica sua experiência com esta dança vinculando-se a interesses e artistas diversos. Ela foi dançarina no grupo Dai Rakuda Kan, de 1991 a 1993, e desde o final dos anos 90, vive na Austrália, onde realiza performances, cursos e é a diretora artística do Festival Butoh Out!³⁰.

Eu já havia vislumbrado a possibilidade de explorar a comicidade no butô, quando assisti a uma mostra de vídeos com espetáculos de Hijikata, nos anos 90 em São Paulo. Um deles, mostrava uma espécie de paródia butô de um *pas de deux* de balé clássico, dirigido por Hijikata, apontando uma possibilidade de união das minhas experiências e desejos. Entretanto, foi somente no processo desta pesquisa que encontrei uma proposta explícita de aproximação do butô com o humor, a partir do trabalho de Yumi Umiumare.

Umiumare criou o que chama de Butoh Cabaret, no qual propõe experimentar as diversas facetas e qualidades do riso dentro do universo do butô. Na página da internet dedicada ao seu trabalho, ela salienta que na língua japonesa, a palavra riso (*warau*), derivada do verbo *wareru*, significa quebrar, rachar, dividir. A partir de questionamentos sobre a possibilidade de trazer a comicidade para o universo do butô, Umiumare amplia as fronteiras do que se conhece dessa arte, experimentando inserir humor e riso³¹ nesse contexto.



Figura 7- Yumi Umiumare.
Foto: Jeff Busbby.

³⁰ O nome do festival realizado nas proximidades de Melbourne, desde 2017, é escrito assim mesmo, com ponto de exclamação no final.

³¹ ButohOUT! is an annual festival celebrating creative communities and the profound performance art of Butoh. Butoh, 舞踏, originally called Ankoku Butoh (Dance of Darkness) conceived in Japan during the late 50's and early 60's, during the social turmoil after the war sought to find an expression through dance. Rather than aspiring to an aesthetic ideal, the dance attempts to expose the joys and sorrows of life, exploring the most fundamental elements of physical and psychological existence. It goes beyond the confines of specific cultures and aims for universal expression that touches the soul of humanity. It also crosses the boundaries between dance and theatre, creating a unique form of expression that engages, moves and intrigues. It goes beyond the confines of specific culture,

Rachar ou morrer de rir são expressões de nossa língua que aproximam opostos, aproximação presente em minha experiência com o circo e com o butô – este último, não só pelas lentes de Maura Baiocchi, mas também por meio de cursos de curta duração com Masaki Iwana (1945), em 1995, durante a Mostra Butoh e Teatro de Pesquisa, organizado por Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek e Tadashi Endo (1947) em 2002, na sede do grupo Lume em Campinas³⁵.

Greiner afirma que o butô está ancorado em um sistema de pensamento peculiar à cultura japonesa, portanto, seria acessível somente para aqueles que estão imersos nessa cultura e, quando realizado por ocidentais, apenas repetiria formas e clichês: “no corpo de quem está mergulhado em outra rede de informações (e não se trata de geografia e sim de mapas neuronais, de informação); butô vira botão.” (GREINER, 1998, p. 94).

Diante desse raciocínio, surgem as perguntas: existiriam “rotas alternativas” que dariam acesso a esses mapas neuronais? Seria possível ter acesso ao corpo morto proposto por Hijikata por caminhos diversos àqueles percorridos por ele?

Sobre a possibilidade de perceber fluxos, expansões e as muitas pequenas mortes no corpo em vida

Em minha trajetória na arte, busquei aquilo que experimentava dançando quando criança: o prazer de ser, estar, fazer, vibrando juntos em um fluxo de movimentos. Uma equalização de forças que encontrei em algumas práticas corporais. Primeiramente, nas aulas de dança de Graziela Rodrigues,

gender, status and religion, aspiring to universal expression that touches the true nature of humanity. ButohOUT! 2019 will challenge the commonly held conception of Butoh as dark and grotesque, and will ask: “Can the audience laugh at Butoh? Can we portray comedy in Butoh?” In the Japanese language the word for laughter warau 笑う comes from the verb wareru 割れる- to break, crack or split. Disponível em <http://www.yumi.com.au>. Acesso em: 20 mar. 2020.

³⁵ Além dessas experiências, assisti a espetáculos de vários mestres do butô como Kazuo Ohno (1906-2010) em 1986, no Teatro Nacional de Brasília, e em 1992 no Teatro Municipal de Santo André (São Paulo); Yoshito Ono (1938-2020), em 1986 junto com Kazuo Ohno em Brasília e em um solo no Teatro SESC Anchieta em São Paulo; Ko Murobushi (1947-2015) e Urara Kusanagi, em 1995, no Centro Cultural São Paulo (Mostra Butoh e Teatro de Pesquisa); Masaki Iwana no Teatro Nacional de Brasília (Mostra Butoh e Teatro de Pesquisa); Tadashi Endo; além de vídeos com trabalhos de Tatsumi Hijikata, Dai rakuda kan, Yoko Ashikawa, entre outros.

experimentando o que ela chamou de “anatomia simbólica” (RODRIGUES, 1997, pp. 43-44), percebendo os pés como raízes que pisavam estradas de terra em memórias reinventadas. Mais tarde, no encontro com a proposta da dançarina e diretora Maura Baiocchi, permeada por sua experiência no Japão com diferentes mestres do butô, entre eles, Kazuo Ohno (1906-2010) e Min Tanaka (1945).

As aulas que Baiocchi chamava na época de Dança Fundamental aconteciam numa casa, ao lado de uma pequena cachoeira, na Granja do Ipê, sede da Universidade Holística de Brasília/Fundação Cidade da Paz (UNIPAZ), criada pelo educador e psicólogo francês Pierre Weill (1924-2008), em Brasília. Na casa da cachoeira, musculaturas percebidas em um sentido ampliado, experiência vivida com entrega e curiosidade.

Dentre as práticas que realizávamos, uma delas fazia parte de nossa rotina a Bola de Energia – mais tarde renomeada de Mandala de Energia – uma sequência de movimentos fluidos que propiciava uma suspensão do tempo cotidiano e a instauração do tempo da pausa. Tempo para perceber o corpo, seus fluxos, tensões, sons, pensamentos, temperaturas, em conexão com o ambiente, com os colegas, mas também com memórias pessoais e coletivas. Ali, pude perceber esse espaço-tempo intervalar, do qual fala Christine Greiner, em que parece nada acontecer, mas quando os mais diversos estados e expressões podem se manifestar. Dos meus cadernos de anotações sobre as aulas de Dança Fundamental, extraio o seguinte trecho:

Brincadeiras com a Bola de Energia: com as mãos, pés, rosto, coluna, isoladamente, cada parte do corpo até engolir a bola – para mim, um esforço, estava quente, parecia que eu ia vomitar. Antes e depois, tremores. Preocupação em sentir o terceiro olho, desde o início. Em um momento foi dada a direção: Deixe que o verde invada. E o terceiro olho estava voltado para a copa das árvores, o verde das árvores se espalhou, tomou conta de tudo, invadiu mesmo, por dentro e por fora. Intensificou, mudou de tom. Emoção. Força. Depois disso tudo, sou mais viva. (BORGES, 1989, s/p.).

Em minhas práticas docente e artística, trago alguns princípios de trabalho desenvolvidos por Maura Baiocchi, dentre eles, a noção de pentamusculatura, vinda de sua experiência com Kazuo Ohno³². A ideia e a experiência de

³² No artigo “O TAO do corpo”, Maria Pia diz: “Kazuo Ohno, o velho mestre da dança Butoh diz que nosso corpo é composto de cinco musculaturas. A 1ª musculatura é o corpo físico propriamente dito, o corpo que pode ser visto, tocado, o limiar entre o nosso interior e o nosso exterior; a 2ª musculatura, é o corpo físico da pele para dentro, nossos órgãos, sangue, células e todos os movimentos que se processam no interior físico de nosso corpo; a 3ª musculatura, é uma

pentamusculatura propiciam uma experiência expandida do corpo ao considerar como musculatura emoções, pensamentos, roupas, objetos e até um companheiro de cena. Para entender melhor esta noção de musculatura, vejamos a classificação apresentada por Maura:

Musculatura Aparente ou a aparência é tudo que se encontra na superfície do corpo: pele, cabelo, unhas;

Musculatura Interna ou as estruturas situadas imediatamente após a pele são os músculos, ligamentos, tendões, todos os órgãos que compõem os sistemas respiratório, circulatório, nervoso, reprodutor, digestivo, excretor e endócrino;

Musculatura Transparente ou a psique e suas funções e capacidades comportamentais, são pensamento, imaginação, memória, intuição, razão, sonhos, abrangendo conceitos como alma, espírito e ego;

Musculatura Absoluta ou “Absoluto” é energia sem forma e sem modo, geradora e destruidora de tudo o que existe. Impossível de ser explicada pelo pensamento lógico e tradicionalmente conhecida por diversos apelidos e máscaras como: Nada, Vazio, Essência Última, Consciência Superior, Eu Supremo, Centro, Princípio Supremo, O Inominável, A Transcendência, O Incondicionado, Brahma dos hindus, Darmakaya dos budistas, Deus ou Amor para a tradição cristã, etc.

Musculatura Estrangeira ou o *environment* é o que começa com as partículas do ar, logo em seguida à epiderme. É tudo o que nos rodeia: o ar, a natureza, as outras pessoas, os objetos animados e inanimados. Em suma, o meio ambiente, as circunstâncias da vida. Exemplos de musculatura estrangeira bem próximos do universo do performer são o diretor, o cenário, a luz, o figurino, sendo que este último é também musculatura aparente quando vestido, pois passa a ter função de segunda pele. (BAIOCCHI, 2007, p. 64).

A ideia de tratar como musculatura também os pensamentos, emoções e até objetos e pessoas, propicia uma ampliação da experiência, dos sentidos e das relações estabelecidas consigo mesmo e com o ambiente. Partir deste princípio fez com que um figurino nunca mais fosse simplesmente uma roupa, pois ele é também musculatura. Tudo isso me ensinou que emoções encaradas como musculaturas não precisam ser evitadas, mas exercitadas, alongadas, fortalecidas, e tratar qualquer objeto ou mesmo outra pessoa como musculatura, ampliou as possibilidades de relação com eles e elas.

Assimilei, desse modo, em minha prática artística e docente, a noção de pentamusculatura, por entender que ela expande fronteiras entre dentro e fora do corpo, ampliando a capacidade de percepção de si, do corpo, do espaço, do outro. Como disse a psicóloga e professora Virginia Kastrup, para “escapar da polarização

musculatura abstrata, é o corpo emocional, psíquico, vibratório, mental, sensível, mediúnico; a 4ª musculatura, é a energia única que contém o Todo, a força da vida que circula em nós e que nos mantém vivos. É a musculatura Essencial; a 5ª musculatura, é a musculatura de contato, é o outro, o mundo que nos cerca, o meio ambiente, a sociedade, a troca”. PIA, Maria. O Tao do Corpo. RJ: O Tablado, **Cadernos de Teatro**. Out/Nov/Dez, 1992.

sujeito-objeto, interior-exterior e habitar uma zona de fronteira.” (KASTRUP,2001, p. 24).

A noção de pentamusculatura levou-me aos estudos do filósofo e professor Yuasa Yasuo (1925-2005), reconhecido por seus estudos comparativos sobre a noção de corpo na filosofia ocidental e asiática. Em seu livro *The body: toward an eastern Mind-Body Theory* (1987), ele parte dos estudos dos filósofos Watsuji Tetsuro (1889-1960) e Nishida Kitaro (1870-1945), a fim de apontar a noção de corpo-mente presente nas culturas asiáticas, entendidas como as culturas japonesa, chinesa e indiana.

Para pensar a conexão entre corpo e mente, Yuasa parte do conceito de “corpo carnal” (*carnal body*), desenvolvido por Watsuji Tetsuro. Watsuji desenvolve esse conceito a partir da observação da relação entre mãe e bebê, afirmando que esta não é apenas uma relação fisiológica, nem somente psicológica e que, tampouco, trata-se da conjunção de ambas, mas que se situa entre essas instâncias, naquilo que chamou “*betweenness*”³³ – algo como um estado de estar entre.

Watsuji compreende os diversos aspectos das relações humanas, inseridos em um conjunto mais amplo a partir do conceito geral de *betweenness*, uma zona de fronteira que estabeleceria a conexão entre as múltiplas camadas de sentidos da existência humana no espaço vivido da experiência cotidiana.

A noção de “*betweenness*” remete a uma outra noção da cultura japonesa anteriormente citada: “*Ma*”, que de acordo com Motokiyo Zeami (1363-1443), célebre ator e autor do teatro Nô, “é o intervalo de espaço-tempo, onde parece que nada acontece, mas de fato, tudo pode acontecer” (ZEAMI apud GREINER, 1998, p. 41). Qual poderia ser o caminho para acessar esse espaço-tempo que permite potencialidades não pensadas? Continuemos na trilha aberta por Yuasa.

Uma vez que a vida humana está inextricavelmente vinculada à sua corporeidade, o filósofo Nishida Kitaro, estudado por Yasuo, aponta a ambiguidade do corpo como objeto que é visto ao mesmo tempo em que é o sujeito que vê, posto que não existe “eu” (*self*) a menos que exista um corpo. Entendendo que o ser humano existe no mundo a partir de uma consciência corporificada (*bodily*

³³ “Generally, it is not an objective relatedness but a subjective relatedness in the carnal body.” (WATSUJI apud YUASA, 1987, p.47).

consciousness), Nishida aponta a interdependência do ser humano em relação aos outros e ao espaço onde vive.

Outra noção desenvolvida por Nishida, “*acting-intuition*” (*koteki chokkan*), traz o aspecto ativo-passivo na relação espacial do ser humano com o mundo. Para o senso comum, agir (*acting*) é a forma como a pessoa aborda ativamente o mundo, já a intuição (*intuition*) corresponderia à passividade de uma compreensão intelectual, porém *acting-intuition* é a unidade sintética dos dois momentos: ação e intuição, em uma conexão entre sujeito e objeto que se dá em um circuito relacional do corpo no mundo.

Nesse contexto, Nishida considera a intuição não como contemplação passiva, mas como potência operativa, uma intuição criadora de novos modos de pensar e agir, sendo a ação “um estado de vivacidade com o máximo de liberdade no qual não há a mínima lacuna entre as demandas da vontade e a sua realização³⁴.” (NISHIDA apud YUASA, 1987, p. 69). De acordo com Nishida:

Assim como a percepção comum é considerada apenas passiva, também a intuição intelectual é considerada apenas um estado passivo e contemplativo. Mas a verdadeira intuição intelectual é o próprio ato unificador na experiência pura; é uma captura da vida. Ou seja, é como um talento especial ou, num sentido mais profundo, é o espírito das artes. Por exemplo, há algo unificador operativo por trás da função complexa em que o artista está absorvido e o pincel se move. (...) Aqui há um estado em que sujeito e objeto não se diferenciam e intelecto e vontade se fundem. É um estado em que o eu e as coisas respondem mutuamente um ao outro; as coisas não movem o eu nem vice-versa. Existe apenas um mundo, uma cena³⁵. (NISHIDA apud YUASA, 1987, p. 69).

Na cena mencionada por Nishida, é possível encontrar dançarinos de *butô*, incluindo seu criador, Hijikata Tatsumi, que diz algo semelhante sobre o artista ser movido em um estado de fusão entre a arte, o artista e tudo que o cerca:

Eu tinha a sensação de ser dançado por alguém. Eu estava envolto pelo vapor d’água ou me tornava como uma matéria que tinha perdido, indiferentemente a vida. A sensação do corpo mesmo sem gravidade me ensinava algo como o gesto de comer rapidamente formas efêmeras flutuantes no pensamento. Em meus gestos, não havia mais espaço onde

³⁴ Nishida says that its action is in that “animated state with maximum freedom in which there is not the least gap between the will’s demand and its fulfillment.” (NISHIDA apud YUASA, 1987, p.69).

³⁵ Just as ordinary perception is thought to be only passive, so too intellectual intuition is thought to be only a passive, contemplative state. But true intellectual intuition is the unifying act itself in pure experience; it is a capturing of life. That is, it is like a skillfull knack or, in a more profound sense, it is the spirit of the arts. For example, there is a unifying something operative behind the complex function wherein the artist is engrossed, and the brush moves itself. (...) Here there is a state in which subject and object are not differentiated and the intellect and will are merged. It is a state in which the self and things are mutually responsive to each other; things do not move the self nor vice versa. There is only world, one scene. (NISHIDA apud YUASA, 1987, p. 69).

fosse possível infiltrar o que é afetivo ou racional. Assim como o corpo não era aquele que eu possuo. Da mesma forma, os membros e o corpo eram esquecidos. (HIJIKATA apud UNO, 2018, p. 53).

Ainda que corpo e mente estejam irremediavelmente unidos em nossa existência humana, a maioria de nós não consegue perceber assim grande parte da nossa existência. Para aqueles que ainda não conseguiram experimentar essa fusão, eis o conselho de Yuasa: “conforme a pessoa treina, no entanto, o movimento da mente e do corpo gradualmente entram em acordo³⁶.” (YUASA, 1987, p. 70). Mas em que consistiria esse treinamento? Algo muito complicado e distante de nossas possibilidades?

Outras aproximações da unidade corpo-mente na cultura oriental já foram feitas, mas a sólida argumentação de Yuasa mostra, ao fim e ao cabo, uma possibilidade de acesso para aqueles que querem percorrer esse caminho. Estrada percorrida por muitos, dentre eles, Zeami, Nishida e, entre nós, por Monja Coen. O que haveria em comum entre um ator do Japão medieval, um filósofo japonês do século XX e uma monja brasileira no século XXI? Todos eles encontraram no Budismo Zen esse caminho que pode ser acessado por qualquer um que se disponha a percorrê-lo, ainda que não pertença a esse contexto cultural, nem mesmo deseje ser budista.

Seria a meditação alguma coisa muito complicada, reservada apenas para poucos? Monja Coen³⁷ não mede esforços para afirmar que esta é uma prática acessível a qualquer pessoa, mesmo aquelas que não querem se filiar a nenhuma religião. A prática da observação da respiração, seja na posição sentada de meditação, nas atividades cotidianas, ou até mesmo nos momentos mais conturbados, é o caminho indicado para dar acesso a uma compreensão mais ampliada de si mesmo, do mundo, da vida.

Yuasa salienta que a unidade do corpo-mente foi inicialmente abordada no contexto do Zen Budismo, mas é também usada em outros contextos da cultura

³⁶ “as one trains, however, the movement of the mind and body gradually come into agreement.” (YUASA, 1987, p.70).

³⁷ Cláudia Dias Baptista de Souza, nascida em São Paulo em 1947, teve uma vida intensa, bem diferente do que se idealiza como caminho espiritual, mostrando que, o que pode ser considerado um erro, abre possibilidades para novos caminhos. Com personalidade inquieta, casou-se pela primeira vez aos quatorze anos, foi mãe aos dezessete, teve relacionamentos amorosos conturbados e chegou a tentar suicídio. Sua inquietude a levou ao caminho da quietude e, em 1983, foi ordenada monja na tradição Soto Shu do Budismo Zen, no Japão, recebendo o nome de Coen Roshí, vencendo resistências por ser mulher e não ser japonesa.

japonesa, como meta a ser atingida, seja por meio da observação da respiração na meditação sentada, seja desenvolvendo a capacidade de perceber a conexão entre movimento e respiração por meio das artes marciais e teatrais, ou mesmo na vida cotidiana.

No Oriente, existe um termo antigo, “a unidade do corpo-mente” (*shinjin ichinyo*). Essa frase foi usada pela primeira vez pelo famoso mestre zen japonês medieval, *Eisai*, para expressar a elevada experiência interior da meditação zen. Esta frase também é frequentemente usada nas artes teatrais japonesas (o drama *Nô*, por exemplo), bem como nas artes marciais (*Judô* e *Kendo*, por exemplo). Em outras palavras, a unidade do corpo-mente é um ideal para meditação interna, bem como para atividades externas³⁸. (YUASA, 1987, p. 24).

Errar ou habitar lugar nenhum: butô e desterritorialização

O território é ele próprio lugar de passagem
Gilles Deleuze; Félix Guattari

O conceito de território formulado por Deleuze-Guattari propõe agenciamentos diversos que mantêm a heterogeneidade no meio da fusão que configura um território, ainda que cada um defenda sua área de atuação, de ser, de quanto e como o outro pode aproximar-se. Desse modo, para assegurar o que eles chamam de distância crítica entre dois corpos, manifesta-se com qualidades expressivas que o diferenciam de outros seres (DELEUZE-GUATTARI, 1997). Formar e dissolver territórios implica tanto na fusão de similitudes e contrastes, quanto na diferenciação do que não é mais o território de origem, assim como o lugar de pouso ou de encontro não será o mesmo.

Para formar um território são necessários muitos agrupamentos, dispersões, assimilações e recusas. Pode-se dizer que um território é um amálgama de muitos outros em um movimento de desterritorializações, agenciamentos e negociações recíprocas. Movimento em constante devir interrompido quando impera a violência e as proibições de um conquistador invasor. Entre Oriente e Ocidente, a perspectiva

³⁸ In the East, there is an ancient term, “*the oneness of body-mind*” (*shinjin ichinyo*). This phrase was first used by the famous medieval Japanese Zen master, *Eisai*, to express the elevated inner experience of Zen meditation. This phrase is also often used in Japanese theatrical arts (the *Nô* drama, for example) as well in martial arts (*Judo* and *Kendo*, for instance). To put it differently, the oneness of the body-mind is an ideal for inward meditation as well as for outward activities. (YUASA, 1987, p.24).

da errância se coloca justamente no sentido de ultrapassar fronteiras para encontrar-se e ao outro na encruzilhada de muitos caminhos.

É o que propõe o sociólogo e professor Michel Maffesoli ao falar sobre o desejo da errância na contemporaneidade: “Eis o fruto do nomadismo contemporâneo: ele pediu emprestado a diversas civilizações elementos que o racionalismo triunfante tinha ou ocultado ou marginalizado, e disso faz o centro da sociabilidade humana.” (MAFFESOLI, 2001, p. 69).

Maffesoli vê no desejo de errância a necessidade de liberdade inerente a todo ser humano que se manifesta de diferentes formas de tempos em tempos. Também o filósofo e professor coreano radicado na Alemanha Byung-Chul Han aborda a questão da errância na poesia e na vida de Matsuo Bashô (1644/1694).

Habitar poeticamente, significa, para Bashô, habitar em lugar nenhum, como as nuvens que passam, como hóspede onde quer que seja no mundo, que é uma pousada. Errar com o vento seria uma forma singular do habitar, que é amiga da finitude. Mora-se, erra-se na finitude. (HAN, 2019, p. 115).

Han cita uma carta escrita por Bashô, que manifesta seu desejo de errância: “Como quero muito, como as nuvens que passam, viver com o coração de habitar lugar-nenhum, te peço que, enquanto eu assim errar, satisfaça o meu desejo. Por favor me providencie apenas aquilo a que não preciso me atar.” (BASHÔ In HAN, 2019, p.116). Assim o poeta seguiu seu caminho errante sem se agarrar a coisas para ele desnecessárias.

A errância se faz presente também no estudo de Kuniichi Uno sobre o criador do butô, Tatsumi Hijikata. Uno aborda a diversidade de interesses na pesquisa de Hijikata, ainda que sejam marcantes as impressões de sua infância vivida em uma família numerosa da zona rural japonesa, pois ele viveu em uma época em que as obras de muitos artistas ocidentais chegavam ao Japão. Para Uno, “a dicotomia que se coloca entre Ocidente e Oriente, espírito e corpo, cidade e campo não tem espaço no pensamento de Hijikata.” (UNO, 2018, p.31).

Uno comenta que em sua intensa e solitária pesquisa para “criar dança ou recriar a arte da dança” (UNO, 2018, p.36), Hijikata tinha o hábito de recortar reproduções de pinturas e fazer anotações ao lado delas, como “fixar e derreter”, fixar para derreter”. Para Uno, Hijikata criava a sua dança “ao decompor e recompor essas formas, ao descobrir o frágil no sólido e ao descobrir como consolidar aquilo que não passa de fragilidade.” (UNO, 2018, p.36).

A fragilidade é constantemente mencionada nos escritos de Hijikata, conforme Uno: “A dança butô, para a qual a fragilidade forma o núcleo, é também denominada ‘errância’.” (UNO, 2018, p.35). Errância em um corpo movido por vibrações e deslocamentos contínuos, em movimentos ora convulsivos, ora quase imperceptíveis, naquilo que Uno chamou de “errância do corpo e dos gestos.” (UNO, 2018, p.36). Em consonância com o que dizem Deleuze-Guattari:

Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 117).

O butô dança com as forças do caos e com elas amplia territórios da arte. Voltando à proposta desenvolvida por Maura Baiocchi, a partir de suas experiências com o butô, trago um dos princípios de seu trabalho que assimilei em muitas de minhas experiências artísticas e docentes. Trata-se da noção de mitologia pessoal que ela desenvolveu a partir da ideia do psicólogo norte-americano Stanley Krippner, para quem:

Um mito pessoal é uma estrutura cognitiva – um padrão de pensamento e sentimento – que dá sentido ao passado, define o presente e direciona o futuro. Sua função é explicar, confirmar e sacralizar a experiência individual, num procedimento análogo ao que os mitos culturais tiveram anteriormente, no âmbito global da sociedade. (KRIPPNER apud BAIOCCHI, 1997, p.26).

O termo adotado por Baiocchi atualmente é mitologia (trans) pessoal, sendo uma das bases que integra a proposta pedagógica e artística da companhia Taan Teatro³⁹, fundada e dirigida por ela. Para Baiocchi:

O levantamento da mitologia pessoal é um trabalho de conscientização e exteriorização de conteúdos psicofísicos, biográficos e simbólicos que determinam a auto-imagem do performer, seu comportamento cênico e social. Tanto as imagens psíquicas não explicitadas quanto a sua externalização a partir de elementos-chaves (tensões principais) pressupõe escolhas, interpretações e atribuições de valor sógnico. (BAIOCCHI, 2007, p.161).

³⁹ Fundada em 1991 por Maura Baiocchi e desde então sediada em São Paulo/Brasil, a Taanteatro Companhia consolidou-se em 1992 com O Livro dos Mortos de Alice, obra teatro-coreográfica em quatro capítulos e com seis horas de duração, apresentada no Teatro SESC Pompéia. Nesse período inaugural o projeto Taanteatro – uma pesquisa para a transformação da dança é premiado com as Bolsas VITAE de Arte e Cultura, desde então, o princípio tensão constitui o fio condutor da produção coreográfica, didática e conceitual do taanteatro ou teatro coreográfico de tensões. Disponível em <http://www.taanteatro.com>. Acesso em: 14 set 2019.

Aparece aqui mais uma noção importante no trabalho de Baiocchi, presente no nome de sua companhia Taan Teatro, pois, de acordo com ela, a palavra dança deriva do prefixo *tan* que, em sânscrito, significa tensão. Essa noção está na base de sua proposta denominada teatro coreográfico de tensões, na qual é preciso “detectar, compreender, lapidar, incorporar e exprimir as energias ou tensões entre dois ou mais fenômenos que, interna e externamente, ora fluem, ora se digladiam, se ultrapassam, se anulam, se casam.” (BAIOCCHI, 2007, p. 53).

Tensões e contrastes: o butô e as possíveis relações com o grotesco

A ideia de tensão como mola propulsora da cena aparece também na abordagem do grotesco feita por Vsevolod Meierhold, enquanto elemento de contraste que visa a propiciar deslocamentos de sentido. A proposta do grotesco cênico meierholdiano implica na tensão de elementos contrastantes em tudo que compõem a cena, especialmente no corpo do/a ator/atriz.

“Para atirar com o arco, é preciso primeiro retesá-lo” (MEIERHOLD apud PICON-VALLIN, 2006, p.43), disse Meierhold, trazendo uma imagem da tensão necessária antes da explosão do movimento. A ação de tomar impulso no sentido contrário ao qual se dirige é um princípio proposto na biomecânica chamado *otkaz*, traduzido como recusa, que explicita no corpo a proposta de contraste do grotesco cênico de Meierhold.

Esse modo de aplicar os contrastes do grotesco na cena e o objetivo de Meierhold de provocar deslocamentos na percepção do público aparece até mesmo no cartaz da montagem do melodrama *O corno magnífico*, de Fernand Crommelinck (1886-1970), no qual, ao invés de atores, lê-se *tragicomédiantes* (PICON-VALLIN, 2006). Para Picon-Vallin:

É um ator tragicômico, que sabe que trágico e cômico são inseparáveis, que usa a assimetria do contraponto para desestabilizar o espectador, que constrói seu “trabalho” a partir de contrastes e dissonâncias, multiplicando os planos para produzir acordos tanto com os outros elementos do espetáculo quanto com seus parceiros e que perturba pela leveza alegre de sua atuação. (PICON-VALLIN, 2006, p.47).

Há um impulso humano de conhecer a origem de tudo o que existe, mesmo que nem sempre se chegue a um resultado satisfatório e conclusivo. Em relação à palavra grotesco, no entanto, sua origem ilumina o caminho de investigação. *Grottesco*, do termo italiano *grotta* (gruta), designa inicialmente um certo tipo de arte ornamental existente na chamada Domus Aurea⁴⁰. Esses ornamentos se caracterizam pelas combinações fantasiosas e inverossímeis, são linhas que se transformam em formas vegetais que, como heras e trepadeiras, entrelaçam-se e se transformam em flor, pássaro, homem, mulher, centauro. Essa combinação inusitada de formas vegetais, humanas, animais e seres míticos provoca estranhamento – inspirador, no caso dos artistas renascentistas que veem aí uma liberdade de criação intrigante e divertida⁴¹.

Desde sua origem, portanto, o grotesco aproxima elementos díspares, explora paradoxos, provocando estranhamentos, deslocamentos de sentido. Daí a pertinência de considerar a estética grotesca no contexto de uma proposta que parte das experiências com o circo e o butô para investigar o erro e a errância, enquanto noções que trazem mobilidade e flexibilidade à atuação ao tratar o erro não como obstáculo, mas como possibilidade de desdobramentos inesperados e ao possibilitar trânsitos por qualidades extremas e/ou diversas. Percebe-se uma afinidade com a proposta desta pesquisa, também na definição de Patrice Pavis sobre o grotesco:

Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. [...] No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia-, o grotesco renuncia a fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está oferecendo sua imagem retrabalhada. Disso resulta uma mistura de gêneros e de estilos que paralisa a recepção dos espectadores, sempre impedido de rir ou de chorar impunemente. [...] O grotesco transforma em escárnio o absoluto da história, como transformou em história o absoluto dos deuses, da natureza e da predestinação. [...] O grotesco é uma última tentativa de compreender o homem tragicômico de hoje em dia, seu dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte. (PAVIS, 2008, pp. 188-189).

⁴⁰ Domus Aurea foi um palácio do imperador romano Nero, coberto por monumentos construídos por seus sucessores. Redescoberto por volta de 1500, despertou o interesse de artistas como Rafael Sanzio (1483-1829) e Michelangelo (1475-1564), no período histórico conhecido como Renascença ou Renascimento.

⁴¹ De acordo com Wolfgang Kayser (1906-1960), referência no estudo sobre o grotesco, “havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro nesta arte ornamental.” (KAYSER, 1986, p. 20).

A combinação de elementos contrastantes e o efeito de estranhamento e deslocamentos de sentidos que a arte grotesca provoca vão interessar à Vsevolod Meierhold. O russo investiga e experimenta na cena princípios e procedimentos da arte grotesca nas artes plásticas e na literatura ao propor o contrastante em todos os elementos da cena: no ritmo, nos gestos, nos objetos que compõem o espaço cênico, no modo de expressão que se alterna entre o cômico e o trágico.

Maria Thais, professora e diretora de teatro, especialista no trabalho de Meierhold, afirma ser o grotesco o principal operador do projeto meierholdiano, tanto para se distanciar da verossimilhança buscada por Stanislavski, como também pela associação dos contrários que o grotesco propicia revelando as contradições presentes na condição humana (THAIS, 2009).

Em busca de uma teatralidade diversa do naturalismo, Meierhold recorreu a diferentes estilos, técnicas e autores da história do teatro, dentre esses, o teatro de feira russo *balagan*; a *commedia del'arte*, com seus personagens tipificados e mascarados; os teatros japoneses Nô e Kabuki; a ópera chinesa – tendo todos em comum, o gesto estilizado. O corpo como fundamento da teatralidade almejada por ele também é matéria para moldar os contrastes da sua proposta do grotesco cênico. Desse modo, segundo Meierhold:

O fantástico afirmar-se-á na representação com sua própria originalidade; existirá a alegria de viver tanto no cômico quanto no trágico; um aspecto demoníaco na ironia mais profunda; o tragicômico no cotidiano; aspirar-se-á à inverossimilhança convencional, às alusões misteriosas (...). A dissonância surgirá em harmoniosa beleza, e é no cotidiano que se transcenderá o cotidiano. (MEIERHOLD apud THAIS, 2009, p. 349).

Para Meierhold, a associação de elementos dissemelhantes tem um objetivo: “o fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum.” (MEIERHOLD, 2012, p. 213). Picon-Vallin (2006, p. 35) vê aí um “deslocamento constante dos planos de percepção”, construído intencionalmente pelo encenador e pelo ator.

A proposta do grotesco cênico meierholdiano pede que diretor e atores organizem e deem forma à tensão de elementos contrastantes em tudo que compõem a cena, especialmente no corpo do/a ator/atriz. Daí a ideia de pausa, da imobilidade antes de uma explosão do movimento, explicitando uma oposição de forças, princípio que Meierhold chamou de *otkaz*, movimento de recusa proposto

na biomecânica. Segundo Meierhold, o grotesco vai funcionar como organizador de todos os elementos da cena, por meio dessa tensão provocada pelo contraste, mas, para além do trágico e do cômico, deseja-se o contraste como caminho de síntese dessas tensões (MEIERHOLD, 2012).

Em *Do Teatro*, livro que publica em 1913, ele reúne artigos de sua autoria com reflexões a partir de seus interesses investigativos sobre a cena. Na terceira parte do livro, ao abordar o *balangan*, o teatro de feira russo, Meierhold afirma: “o grotesco não conhece somente baixo ou somente alto. O grotesco molesta o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições e jogando conjuntamente com sua particularidade.” (MEIERHOLD, 2012, p. 211).

Relações entre o butô e o grotesco em processos criativos



Figura 8- I-limiguim. Teatro Ruth Escobar (1991). Foto: Arquivo da autora.

Tanto o contraste de elementos na cena quanto a mitologia pessoal, foram princípios usados para criar o espetáculo solo “I-limiguim” (1990), a partir da orientação e direção de Maura Baiocchi. O processo de investigação da mitologia pessoal me transportou para aventuras de infância vividas na fazenda de meu avô em Minas Gerais e, também, aos sertões de João Guimarães Rosa (1908-1967) com suas crianças: Miguilim (*Manuelzão e Miguilim*), Brejeirinha (“A Partida do Audaz Navegante”) e Nhinhinha (“A Menina de Lá”).

“I-Limiguim” começa com uma criança brincando de pique-esconde: escondida em um canto, contando no pique, ela aparece procurando seus companheiros de travessuras. Como ninguém atende ao seu chamado, ela inventa encontrar diversão que atraia seus amigos, irmãos e primos: um sapo, o que possibilita a ação e a metáfora de engolir um sapo. Grande travessura que será

surpreendida por um pai imaginário que chega para repreendê-la por essa e outras “artes”. De castigo, a criança fala de um de seus maiores medos: ser deixada no mato, sozinha e no escuro! O corpo vai se transformando da criança que sente medo, naquilo que a amedronta: o Boi da Cara Preta.

O trabalho com a mitologia pessoal possibilitou errâncias entre memórias vividas e inventadas para revelar modos de ver e viver o mundo de crianças da roça que brincam juntas ou consigo mesmas inventando mundos, ora audazes em suas aventuras, ora cheias de medo, seja do escuro, almas de outros mundos, bicho papão, boi da cara preta ou da bronca dos adultos.

Em cena, alternam-se momentos leves e densos. Apesar de abordar a infância, não é exatamente um espetáculo para crianças. Mesmo alertando para isso, havia aqueles que insistiam, e, na cena do Boi da Cara Preta, tinham que sair às pressas, com a criança em prantos. Assim como disse Meierhold: “mostrar a vida no palco significa interpretar a vida, e tudo que é sério torna-se divertido, e o que é divertido torna-se trágico.” (MEIERHOLD apud THAIS, 2009, p.170).

Mais tarde, “I-limiguim” se transformou em “Mininim”, por ocasião da pesquisa de mestrado na UNICAMP, quando investigava meios de potencializar a palavra falada em cena, buscando a conexão entre corpo e voz, a exploração de sonoridades de cada fonema que compõem uma palavra, além da pesquisa por culturas nas quais predominam a transmissão oral de conhecimentos. Nesse processo, por necessidade de verificar o que vinha experimentando, acrescentei textos ao trabalho que, inicialmente, comunicava-se mais com imagens, gestos, atmosferas do que com palavras, para apresentá-lo no FEIA (Festival dos Estudantes do Instituto de Artes), em 2000.

Além da apresentação no festival, mostrei esse trabalho em uma disciplina que propunha exibir e discutir a proposta de cada participante. No momento do debate, uma colega comentou: “Mas, não é um espetáculo regional, sobre

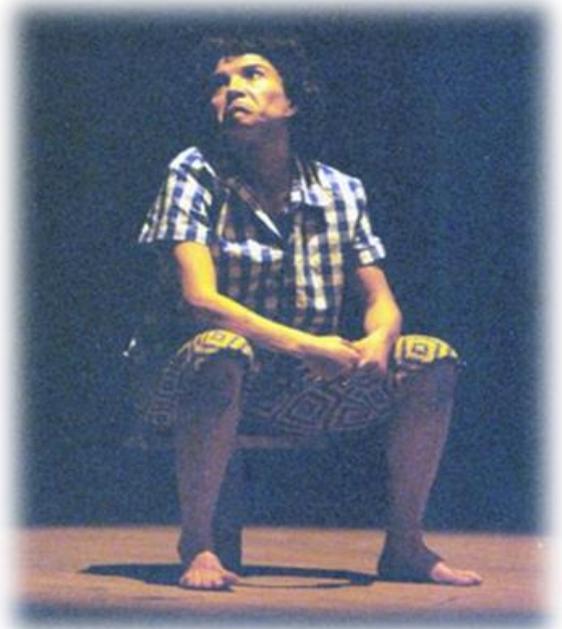


Figura 9- Mininim (Unicamp, 2000). Foto: Alberto Andrada.

Guimarães Rosa? Aquela cena do Boi da Cara Preta parece butô”. Ao que respondi: “Os territórios humanos são cheios de cercas, se tem um lugar em que não existem tantas cercas, esse é o território da arte.”

Em um mundo no qual cada vez mais países fecham suas fronteiras, levantando muros com cercas elétricas para excluir e subjugar o que é diverso, a arte é ainda um lugar de livre circulação, território próprio para transitar com liberdade sem necessidade de se fixar em um ou outro modo de expressão. Assim, a noção de errância se adequa à proposta desta pesquisa de dar corpo às mais diversas expressões cênicas, permitindo uma multiplicidade de experiências em linguagens tão diferentes como o butô e o circo.

Esse desejo de aproximação de opostos e liberdade de trânsito por diferentes universos artísticos começou a ficar evidente quando participei do espetáculo dirigido por Maura Baiocchi, *Floresta: danças efêmeras* (1989). Como ainda integrante da trupe do *Udi Grudi*, acontecia de sair da matinê do circo, onde tinha trabalhado como palhaça, para apresentar um espetáculo fortemente influenciado pelo butô. Essa experiência estimulou meu interesse em criar a partir de expressividades diversas, sejam elas cômicas, trágicas, teatrais ou performativas.

Não me proponho a ensinar butô, mas assim como seu criador, Tatsumi Hijikata, teve interesse por artistas ocidentais como Antonin Artaud (1896-1948) e Jean Genet (1910-1986), não vejo qual a razão pela recusa de outros atravessamentos e diálogos artísticos como o que realizei. Afinal, como disse João Guimarães Rosa, o sertão está em toda parte (ROSA, 1965, p.9), ou como disse o mestre da desterritorialização, Gilles Deleuze, sobre o desafio de criar Corpos sem Órgãos:

O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem. (DELEUZE, 2012, vol.3, p.22)



*Figura 10- A autora com sua Vaca Sagrada em ensaio fotográfico no cerrado de Brasília.
Foto: Raphael Mendes.*

Continuando meu percurso de artista errante, em 1992 criei o solo “De Creta a Crato”, apresentado em 1995 no Festival de Butô e Teatro de Pesquisa, organizado por Maura Baiocchi e Wolfgang Panneck. A figura de chifres remete às sacerdotisas de Creta e às representações de divindades femininas, vaca profana e sagrada, uma criação apresentada em espaços e situações diversos desde salas de teatro, galerias de arte e espaços públicos.

Em outro trabalho solo, criado no processo de pesquisa do mestrado em artes na UNICAMP, “Diz que tinha...”, ainda que o foco da investigação fosse sobre a potencialidade da voz e da palavra em cena, estavam presentes a comicidade desenvolvida no circo e uma intensidade psicofísica que se avizinha ao butô, mas também a uma comicidade grotesca.

“Diz que tinha” é um modo de falar “era uma vez”, modo que aproxima quem fala e quem escuta perante a estória narrada – espaço e tempo do imaginário partilhado no momento de contar estórias. “Diz que tinha uma tal de Mariquinha, mas ela não era sozinha”, assim começa o espetáculo composto por três quadros que, como na estrutura do espetáculo circense, ou em práticas narrativas, podem ser apresentados isoladamente, de acordo com as circunstâncias da apresentação.



Figura 11- A autora como Deusdete em "Diz que tinha..." (2004). Foto: Samuel Lorenzetti.

No primeiro quadro, Mariquinha conta sua história de paixão e desilusão; no quadro seguinte, Deusdete, filha de Mariquinha, conta suas aventuras e desventuras pelas estradas da vida. Por fim, a primeira cena que foi criada, mas que, no processo de criação do espetáculo, transformou-se no quadro final: trata-se da adaptação de uma versão caipira da Gata Borralheira, que registrei em pesquisa de campo.

Como dito por Walter Benjamin em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1969), era de se esperar que a narrativa fosse adaptada de acordo com as referências culturais de quem conta a história, assim, em Minas Gerais, Maria Borralheira é ajudada não por uma fada, mas por uma vaca⁴².

A pesquisa em torno das possibilidades da voz e das sonoridades das palavras levou a criar a dramaturgia com corpo e voz em ação, transformando a

⁴² Escutei essa história de uma senhora que conheci na pesquisa de campo realizada durante o mestrado, quando, em busca de narradores e narrativas, percorri as cidades de Arinos, Buritis e Uruçuia, no noroeste de Minas Gerais. No caso da fábula caipira de Maria Borralheira, o encontro com D. Maria e o registro da narrativa aconteceram em 2002, durante o 2º Encontro de Folias de Reis do Distrito Federal, que acontece em Brasília e cidades vizinhas, desde 2001 até hoje.

palavra em “brinquedo sonoro”⁴³, dando corpo às palavras, ou seja, novos sentidos que se corporificam ao explorar suas sonoridades com corpo e voz. Por meio da composição com corpo, voz e palavra, em cena se revezam os personagens de “Diz que tinha...”: a narradora Mariquinha e seu amado Zezim; sua filha Deusdete; Maria Borradeira; a Madrasta e Joana, a filha da madrasta; a vaca; as três magas; o velho da onça e o príncipe.

Sobre “Diz que tinha...”, o crítico teatral da Folha de São Paulo, Sérgio Sálvia Coelho, disse: “Para a catarse das dores do amor nada melhor do que o pleno domínio de uma linha teatral clara. ‘Diz que tinha’, um solo feminista e feminino de uma Mariquinha que remete ao Tonheta de Antônio Nóbrega⁴⁴.” É muito interessante saber da recepção do que se criou, nesse caso, em nenhum momento do processo, tive intenção de fazer um solo feminista ou de propor uma catarse das dores do amor, mas sendo quem sou, percorro esses lugares.

Também nesse espetáculo, alternam-se ou se entrelaçam momentos de humor com momentos de dor, trânsitos entre a comicidade e os caminhos que me levaram ao butô – aproximação de contrastes que mais uma vez me remetem à proposta do grotesco cênico de Meierhold.

Observando o surgimento e o uso da noção de grotesco ao longo da cultura humana, é possível entender melhor as escolhas que faço no presente e, talvez, perceber que a semelhança com nossa realidade atual não seja uma mera coincidência. Sobre a comicidade grotesca, diz Minois:

O grotesco surge, em geral, na sequência das ações políticas e sociais que invertem a ordem “natural” das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, decompõe-se, seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõe-se de forma monstruosa e ridícula. Diante de um mundo instável, incerto, desconcertante, o espírito hesita e, se decide pelo riso, é um riso seco, quase sem alegria. (MINOIS, 2003, p.37).

Circunstâncias semelhantes acontecem também no final da Idade Média, fim de um mundo, começo de outras formas de se pensar e viver. No período histórico conhecido como Renascença, nasce François Rabelais (1494-1553). Nesse período, a invenção de Gutemberg permitiu a impressão de livros em larga escala, assim, puderam circular amplamente as obras de Rabelais: *Os horríveis e*

⁴³ O nome foi inspirado na poesia de Manoel de Barros, para quem a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.” (BARROS, 1997, p. 71).

⁴⁴ COELHO, Sérgio Sálvia. “*Fringe realiza a expressão do amor, do inóspito ao explícito*”. Folha de São Paulo, Ilustrada, Data: 26/03/2003.

apavorantes feitos e proezas do mui renomado Pantagruel, rei dos dipsodos, filho do grande gigante Gargântua ou, simplesmente, *Pantagruel* (1532) e, posteriormente, *A terrível existência de Gargântua pai de Pantagruel* (1534).

Rabelais se inspira em tradições orais medievais para relatar as aventuras do nascimento e das andanças do gigante Pantagruel, personagem regido por seu descomunal apetite que, em suas andanças, encontra Panurge, um clérigo arruinado que se tornará seu companheiro de aventuras, utilizando o que o filósofo Mikhail Bakhtin chamou de “linguagem da praça pública” (BAKHTIN, 1987, p.15), cheia de obscenidades e escatologias. Linguagem usada também na narrativa de Maria Borralheira, pois a mágica da “vaca madrinha”, consiste em comer e descomer os presentes de Maria, demonstrando que a cultura popular atual guarda elementos daquele período.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), Bakhtin se propõe a analisar a linguagem da cultura popular da Idade Média porque, segundo ele, foi essa a linguagem que Rabelais usou. É nesse contexto que se insere o que Bakhtin chamou de “realismo grotesco”, no qual se privilegia o corpo e a terra, ambivalência entre o que nasce e o que morre. Para o autor russo, “a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução.” (BAKHTIN, 1987, p.21).

O humor grotesco é ambivalente, ora leve e brincalhão, ora mordaz e grosseiro. Ambivalência entre o que nasce, morre, apodrece e floresce, em constante transformação. Assim, as imagens grotescas se referem ao baixo ventre, ligadas ao ato de comer e excretar, à relação sexual, à gravidez, ao parto, e também à morte, simbolizada pelo ventre da Mãe Terra que tudo come e tudo regenera, matéria morta que se transforma em adubo para outra vida – temas caros também aos criadores do butô.

Em uma entrevista concedida à Lúcia Nagib, professora de História e Teoria do Cinema na Universidade Estadual de Campinas, Kazuo Ohno diz:

Meu interesse se localiza sobretudo na relação vida e morte. Embora a morte seja em parte incompreensível, não conseguiríamos entender a vida sem a morte. Minha dança não seria concebível sem essa relação. (...) Segundo creio, vivemos todo dia um pouco de vida e morte. A mãe, quando dá à luz uma criança, também se aproxima da morte. A criança, no útero materno, alimenta-se da vida da mãe, consome um pouco de sua vida. (OHNO *in* LUISI; BOGÉA, 2002, p.79).

Lembro-me que Maura Baiocchi dizia em muitas aulas que a vida está grávida da morte, assim como um movimento está grávido do outro – prováveis ecos de sua experiência com Kazuo Ohno. Observo agora, neste processo de pesquisa, a confrontação da proximidade entre vida e morte atravessando todos os espetáculos que criei, desde os experimentos desenvolvidos durante a graduação na UnB.

Durante a disciplina Encenação II, sob orientação da Professora Helena Barcellos, em 1988, fiz uma interpretação cênica da crônica *Dies Irae*, de Clarice Lispector. O texto de Lispector traz as marcas da experiência da escritora com um incêndio que quase lhe custou a vida, exigindo um longo período de tratamento e, mesmo assim, deixando sequelas.

A cena tem início depois que a plateia se acomoda, as luzes de serviço são apagadas e um foco de luz ilumina um cubo preto. Aos poucos, de dentro do cubo, vão aparecendo mãos e pés levantando o objeto, tal como um caranguejo ermitão que sai de uma carapaça-casa emprestada. Com essa ação, começo a falar o texto de Clarice Lispector, que transcrevo aqui:

Amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas com charlatanismo. (...) E nem ao menos posso fazer o que uma menina semiparalítica fez em vingança: quebrar um jarro. Não sou semiparalítica. Embora alguma coisa em mim diga que somos todos semiparalíticos. E morre-se, sem ao menos uma explicação. E o pior – vive-se sem ao menos uma explicação. (...). E ter a obrigação de ser o que se chama de apresentável me irrita. Por que não posso andar em trapos, como homens que às vezes vejo na rua com barba até o peito e uma bíblia na mão, esses deuses que fizeram da loucura um meio de entender? (LISPECTOR, 1999, p.37).



Figura 12- A autora em "Dia de Ira" (1988). Foto: Arquivo da autora.

Contrastes, contradições, desvios de rotas na vida e na narrativa dessa errante de origem judaica russa que nasceu na pequena aldeia de Chechelnyk na Ucrânia, em data imprecisa, com informações que variam de 1920 a 1927, cresceu entre as cidades de Recife e Rio de Janeiro, viajou pelo mundo e pelo humano, demasiadamente humano, em si, no mar, nos bichos, na vida.

Nádia Battela Gotlib, professora na USP, que estuda a obra e vida de Clarice Lispector, em artigo intitulado “Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector”⁴⁵, aponta como um dos procedimentos narrativos peculiares da autora um desvio de rota inusitado e, onde lia-se cotidiano, vê-se deslumbramento e espanto diante da vida. Gotlib diz:

As Clarices – daqui, do Brasil e da Ucrânia, e de todo lugar – com suas marcas de autora e pessoa – reiteram elas também um processo de reinvenção e, aí ressurgem, simulam o jogo das imagens de si e do outro, em estratégias discursivas variadas – negações, contradições, dissimulações, transfigurações, transculturações. Nesse ato desmancham o que foi feito e reinauguram um novo modo de ver e ler essa alteridade, em que todos se auto devoram, antropofagicamente, pois vivem uns às custas dos outros, inclusive o romancista (...) na crônica Espanha... Também nela, homem e mulher reencontram-se na selvageria do enfrentamento da vida – e da morte – ou seja, como pessoa e como ninguém. (GOTLIB, 2009, pp. 188-189).

⁴⁵ Disponível em: <https://docplayer.com.br/8373412-Viajar-dissimular-pulsar-para-uma-biografia-declarice-lispector.html> Acesso em: 26 out. 2020.

Vida e morte se encontram também no solo “De Creta a Crato”, que tem início com a representação de uma figura divina que dá início e fim à vida, transforma-se no sacerdote que cobiça o mesmo poder, morre, transforma-se em serpente, depois em mulher que, ao final do espetáculo, diz: “Meu nome é Deusdete, mas pode me chamar de Deus”.



Figura 13- A autora com sua Vaca Sagrada, em registro videográfico e fotográfico de Rachel Rosalem.

No espetáculo “SER-TÃO”, criado por mim e Maurício Gaspar em 1999, ao som de um *kirie* indígena cantado por Marlui Miranda, desenvolvo a personagem Deusdete, com um texto criado para ela. Ao final, a personagem diz: “Nessa vida já fiz de um tudo. Já andei – Nossa Senhora, como andei – já amei, já cantei, dancei – verdade! Na boate Rolivudi! Já lavei, passei, cozinhei...Sangrei, rastejei, me levantei. Já larguei tudo, me desgovernei! Já matei, morri, nasci de novo, me pari e agora ressurgi.”



Figura 14- A autora em SER-TÃO, na Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília (1999). Foto: Alberto Andrada.

No processo de criação de “I-LIMIGUIM”, houve um momento em que experimentei de modo bastante intenso, uma espécie de medo arcaico, senti-me

como um de nossos ancestrais constantemente ameaçados, diante de tantos perigos iminentes. Um medo tão presente na minha infância, no escuro da fazenda, em meio às histórias de almas penadas que estavam ali ao lado, mesmo que fosse meu irmão ou um primo coberto por um lençol.

Assim, nasceu a figura do Boi da Cara Preta, a partir desse medo tão infantil quanto arcaico e da cantiga conhecida em minha infância, desse corpo fragilizado pelo terror da criança, nasceu o monstro ameaçador que era a própria iminência da morte. Foi também na fazenda, ao lado do meu avô, quando eu já era adolescente, que vi a proximidade entre morte e vida, assistindo ao parto de uma vaca, com os urubus rondando e pousando ao seu redor.

Kuniichi Uno diz que “a fronteira entre vida e morte era muito fina para Hijikata. A morte é vivida incessantemente, de minuto a minuto, por toda parte.” (UNO, 2018, p.95). Ainda na mesma página, o filósofo que foi amigo de Hijikata nos dá uma pista sobre como trazer a morte para a criação: “é impossível experimentar a morte, mas é possível acolher esse impossível na profundidade da vida.” (UNO, 2018, p.95).

Criação e destruição, vida e morte: o ciclo grotesco

Essa relação íntima entre vida e morte, paradoxo de nossa existência que insistimos em ignorar, está presente nas experiências e expressões da comicidade grotesca, assim como do butô e, também, no que produzo no campo da arte, seja como artista ou como professora. Experimentar diferentes formas e variações sobre o grotesco atualizadas no momento vivido, trânsitos entre comicidade e tragicidade, morte e vida, sem precisar se fixar em dualidades estanques, mas possibilitando devires diversos – essa é a proposta da errância.

Pensamos isso em consonância com o que dizem Deleuze-Guattari sobre o experimento do Corpo sem Órgãos proposto por Artaud: “Ele (CsO) não é criança “antes” do adulto, nem “mãe” “antes” da criança: ele é a estrita contemporaneidade do adulto e da criança, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012, vol.3, p.31).

Entre cômico e trágico, teatral e performativo, ficção e realidade, arte e cotidiano, não é preciso escolher, é possível transitar, ir aos extremos, entre eles e além, corpo *Ma*, lugar de fluxos, mobilidades, intensidades corporificadas. Da comicidade, a possibilidade de rir de si mesmo, de não ter medo de ser ridículo e falível, de ter com a plateia, proximidade e distanciamento acessível por meio do jogo do/a ator/atriz. Do *butô*, a entrega e disponibilidade para entrar em contato com memórias pessoais e coletivas, com sua própria bagagem de imagens, por propiciar um estado de calma e abertura, permitindo que gestos ganhem forma, permeados por pausas e silêncios.

Em uma perspectiva errante, interessa conhecer e explorar cenicamente, aspectos grotescos, seja por meio da comicidade, seja pelos caminhos de intensidade e radicalidade que o *butô* pode levar, mas que mesmo assim deixa entrever no trabalho de seu criador, assim como no de outros artistas, um humor com aspectos grotescos. Errância como a ação de vagar pelo espaço, mas também como possibilidade de transitar por diferentes estados e expressões cênicas.

No “Terceiro ensaio: erros e errâncias em processos de ensino-aprendizagem”, vou falar sobre esse compartilhamento de conhecimentos em alguns processos de ensino-aprendizagem efetivados junto à graduação em artes cênicas na UnB.

Terceiro ensaio: Erros e errâncias em processos de ensino-aprendizagem

Afectos são devires que transbordam daquele que passa por eles

Gilles Deleuze

Neste ensaio, busco refletir sobre os processos de ensino-aprendizagem compartilhados como professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Nessa universidade, onde fiz minha graduação, está um pedacinho de um dos sonhos e batalhas do antropólogo, educador e pensador Darcy Ribeiro (1922-1997), realizado junto com seu amigo, não menos sonhador e batalhador, o jurista e professor Anísio Teixeira (1900-1971). Um sonho que teima em resistir com seu campus sem cercas e seus belos jardins emoldurando tantos outros sonhos, muitas vezes diferentes, por momentos divergentes, mas sempre um sonho multiplicado em muitos daqueles que são transformados pela experiência do conhecimento compartilhado.

Os relatos e as análises aqui mencionados correspondem ao período de 2010 a 2016, desde quando ingressei como professora efetiva da área de corpo/interpretação, na graduação em Licenciatura em Artes Cênicas e no Bacharelado em Interpretação Teatral. No período citado, orientei tanto disciplinas iniciais, nas quais são abordados elementos básicos da linguagem teatral, quanto disciplinas de final de curso.

Com o objetivo de relacionar a prática do processo criativo à reflexão sobre os elementos conceituais nele envolvidos – também por se tratar de uma formação universitária –, no processo de avaliação das disciplinas que ofereço, peço que os/as estudantes realizem alguns trabalhos escritos, incluindo um glossário de termos pertinentes ao contexto de cada disciplina e, ao final do semestre letivo, uma análise do processo como um todo. Como este ensaio trata de uma relação de aprendizagem, nada mais justo do que dar voz a quem se destina o processo, assim, serão trazidos trechos dos trabalhos mencionados que podem ampliar a compreensão da proposta pedagógica.

Os processos pedagógicos são orientados em função da proposta de cada disciplina, mas uma postura está presente em todas elas. Em minha experiência docente, antes mesmo de ser professora universitária, sempre me coloquei como

artista pesquisadora, alguém que compartilha conhecimento e experiência, num processo diverso daquilo que Paulo Freire (1921-1997) chamou de educação bancária (FREIRE, 1996), na qual o professor é tido como aquele que detém o conhecimento e o deposita no aluno que nada sabe.

O exercício da escuta em cena e fora dela acontece desde o primeiro dia de aula, quando se compartilha um pouco da história de cada um, além de desejos e expectativas em relação às artes cênicas e ao processo da disciplina. Nesse momento, também conto um pouco da minha história, atravessada pelas experiências com a dança, com o circo e o butô, depois apresento a proposta da disciplina, sempre com alguma dose de humor.

Afinal, por que, quando se fala em aprender, já se pensa em seriedade e hierarquias? Jorge Larrosa (2015), pensador da educação e professor da Universidade de Barcelona, sugere um professor com chapéu de guizos, abalando estruturas e pensamentos engessados sobre a educação.

Em seu livro *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas* (2015), Larrosa dedica um ensaio ao “Elogio do Riso”, no qual faz uma crítica ao discurso pedagógico que pressupõe verdades, certezas e superioridades. O riso traria, então, uma “consciência irônica”, possibilitando um distanciamento sobre o que se fala e quem se é, abalando a fixação de posturas e discursos, criando a possibilidade do devir. Larrosa, entretanto, faz questão de salientar que o riso do qual fala não é um riso frívolo ou niilista, que separa o ridente daquilo que ri. Ele, assim, define o riso que almeja:

O riso que me interessa aqui é aquele que é um componente dialógico do pensamento sério. É um elemento essencial da formação do pensamento sério. De um pensamento que, simultaneamente crê e não crê, que, ao mesmo tempo, se respeita e zomba de si mesmo. De um pensamento tenso, aberto, dinâmico, paradoxal, que não se fixa em nenhum conteúdo e que não pretende nenhuma culminância. De um pensamento móvel, leve, que sabe também que não deve se tomar, a si mesmo, demasiadamente a sério, sob pena de se solidificar e se deter, por coincidir excessivamente consigo mesmo. De um pensamento que sabe levar dignamente, no mais alto de si, como uma coroa, um chapéu de guizos. (LARROSA, 2015, p. 170).

Em concordância com o que diz Larrosa, sobretudo, ao se pensar em processos de ensino-aprendizagem e, em certa medida, também na vida cotidiana, coloco-me como professora-pesquisadora-palhaça. Essa perspectiva orienta o compartilhamento de investigações, conceitos, autores e, em alguns momentos, da cena em processo, no sentido de orientar improvisações e exercícios a partir desse

lugar do humor que subverte ordens e hierarquias, permitindo-se zombar de si mesmo.

Quando se considera o erro, o lúdico e a comicidade em processos de ensino-aprendizagem, abre-se espaço para o exercício da alteridade, pois, ao “coroar-nos com um chapéu de guizos” (LARROSA, 2015, p.170), convocamos esse desafiador exercício de se ver, a si mesmo e ao outro, com afeto, respeito e aceitação na beleza da incompletude e da falibilidade humanas.

Afeto, tanto no sentido coloquial, como afeição, quanto filosófico, enquanto noção cara aos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, desenvolvida a partir das proposições acerca da ideia de afecção⁴⁶, do filósofo holandês Baruch Espinosa (1632-1677), para quem: “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor.” (SPINOZA, 2011, p. 99). Deleuze e Guattari vão, então, dizer: “o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha.” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 21).

Assim, seguindo a trilha aberta por Espinosa, Deleuze e Guattari, em processos criativo-pedagógicos, interessa-me propiciar experiências que aumentem a potência de agir de cada um/a, ao mesmo tempo criando essa potência de matilha⁴⁷, do acordo grupal presente na coletividade do fenômeno teatral, que pode se infiltrar em estruturas disciplinares enrijecidas, propiciando novos fluxos.

Considero que muitos dos processos de ensino-aprendizagem orientados por mim, configuram essa potência de matilha ao estabelecer vínculos éticos, estéticos, afetivos que produzem reverberações que vão além das aulas. Foi o que pude constatar em muitos depoimentos espontâneos de alunos e alunas, mas também por meio dos trabalhos escritos que peço como avaliação do processo ao final de cada disciplina. É o caso da ex-estudante Isadora Lima, que concluiu a graduação e já é professora de artes na rede pública de ensino do Distrito Federal, além de artista multimídia. Quando cursou a disciplina que aborda a linguagem da

⁴⁶ VER Postulado 1, 3ª parte: A origem e a natureza dos afetos. In: SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

⁴⁷ “as maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder.” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. 4, p. 21).

performance, orientada por mim, ela escreveu em seu trabalho final sobre o processo pedagógico compartilhado naquele semestre:

Sobre os ensinamentos na prática compartilhados em sala de aula por Cecília e todos os tripulantes do barco Performance me fez de fato mergulhar no meu corpo e ir muito além dos limites da pele. Mergulhando através de impulsos – não que eu tenha medo de pular na água, mas Cecília, antes do pulo, nos mostrava a boia (o que acho de tamanha preciosidade), sendo a boia o motivo pelo qual pularíamos: nos afetar para afetarmos – impulsos dados a cada aula para que pudéssemos visitar, vivenciar e experienciar das camadas do nosso ser e nos vendo assim, sermos capazes de ver o outro, por consequência ver o ser humano. (LIMA, 2015, s/p.).

É natural se ter receio do desconhecido dentro ou fora de nós, mas podemos paralisar diante disso e deixar que a vida passe por nós ou, ao contrário, permitir o risco de ser afetado, transformado e poder afetar e transformar outros, o que considero ser a grande potência da arte e da educação. Ainda que toda travessia implique em riscos, como disse o professor Jean-Pierre Ryngaert: “Quando as razões para que se corram riscos são apresentadas com clareza, é mais fácil enfrentar as dificuldades encontradas.” (RYNGAERT, 2009, p. 64). Percebo que os acordos, propostas e princípios estéticos e éticos colocados desde o início das aulas oferecem uma bússola para a travessia, além, é claro, da atenção e do cuidado com o processo e com cada pessoa envolvida nele.

Uma travessia que mesmo errante não é errática, pois propõe desafios e abertura aos desvios e transformações, mas tem mapas e direções norteadoras. Uma abordagem do processo de ensino-aprendizagem que dialoga com a perspectiva pedagógica proposta pelo professor Jorge Larrosa:

O que vou lhes propor aqui é que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par experiência/sentido. (LARROSA, 2002, 20).

O professor Jorge Larrosa fala sobre a proposta de ensino-aprendizagem enfocando a ideia da experiência – noção bastante importante para este trabalho – e que se difere, sobretudo, do que passa por nós e não nos afeta. A experiência, assim, torna-se cada vez mais escassa e fundamental:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram

tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2002, p. 21).

No artigo “Aprendizagem, arte e invenção”⁴⁸ (2001), a professora de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Virgínia Kastrup, demonstra estar de acordo com o professor Larrosa, sobre a experiência que atravessa e modifica o sujeito. Ela propõe uma abordagem semelhante ao considerar a aprendizagem inventiva que requer disponibilidade para o risco de se transformar. Para Kastrup (2001, p. 24),

A aprendizagem inventiva abarca devires bem como a corporificação do conhecimento. Seu caráter de devir exige do aprendiz uma errância, um mergulho no mundo da matéria, o que implica um movimento de dessubjetivação, de desprendimento de si e mesmo um sacrifício do eu pré-existente.

Em sintonia com o que pensam Kastrup e Larrosa sobre processos de ensino-aprendizagem, penso que a potência da arte, assim como da educação, reside na capacidade de afetar-se, a si e ao outro, em experiências vividas e compartilhadas. Vamos ver a seguir, a partir dos relatos e das experiências vivenciadas, como, por quais estratégias, princípios e objetivos pedagógicos, entrelaçam-se as experiências com a dança, o circo e o butô, por meio das noções de erro e errância, permeados pela comicidade e pelo jogo.

Errância em processos pedagógicos: O corpo em seus múltiplos trânsitos

A noção de errância permite transitar por modalidades cênicas diversas, sempre ancoradas na conscientização do corpo no espaço, seja para jogar com o outro ou mergulhar em si. É preciso perceber o próprio corpo, que é sempre o mesmo e sempre outro no aqui-agora, por isso, faz-se necessário constantemente voltar a esse ponto de partida de tantas errâncias, para, a partir dele, ter liberdade e autonomia de se percorrer um caminho próprio com disponibilidade de encontrar o outro, no objetivo comum de inventar mundos possíveis. Como diz Kastrup (2001, pp. 23-24):

⁴⁸ **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

O caráter paradoxal da aprendizagem inventiva é que, além de exigir o “perder tempo” e a errância, ela envolve também, e de modo inelutável, um trabalho, uma repetição, uma disciplina, uma série de experiências, de exercícios e práticas que resultam na formação de hábitos e competências específicas. O hábito responde, pois, a um certo ritmo, uma assiduidade.

Errantes também precisam de pousos e de seu veículo primordial, que é o corpo – mídia primária do artista cênico. Portanto, é fundamental conhecê-lo e saber de suas possibilidades. Se o corpo é o primeiro espaço, é preciso habitá-lo, perceber-se corpo que traz memórias musculares e afetivas, no espaço-tempo vivido.

A partir de um percurso errante como aprendiz, desenvolvi uma práxis organizada em torno de repertório assimilado em experiências diversas. Alguns mestres não precisam de muito tempo para que sua experiência e seu conhecimento penetrem profundamente em seus aprendizes. É o caso de Angel Vianna⁴⁹ (1928), uma grande mestra que tive a oportunidade de encontrar em duas ocasiões: primeiramente, em 1999, quando a diretora da companhia Alaya Dança, Lenora Lobo, convidou-a para vir à Brasília oferecer um curso de curta duração; depois, durante o mestrado em Campinas, em um encontro sobre dança e movimento, promovido pela UNICAMP, por volta do ano de 2002.

Além dos ensinamentos sobre o corpo, os alertas afetivos da mestra ecoam até hoje, na lembrança de suas palavras: “Não precisa fazer força, meu bem, faz o que conseguir com suavidade.” E ainda: “A arte não é terapia, mas é terapêutica” – frase essa que repito em processos de ensino-aprendizagem, no intuito de transformar pensamentos de impotência em potências criadoras. Potência alcançada com muitos estudantes, como é possível verificar no registro escrito por Anandda Shaya Rodrigues, ao final do processo da disciplina Interpretação 4, que aborda a arte da performance no cruzamento de muitas artes:

Duas palavras chaves na minha vivência: Transformação e experiência. São palavras fundamentais em toda jornada de qualquer ser humano e não merecem ser subestimadas. E essas palavras foram fundamentais para o meu crescimento espiritual, mesmo que não tenha sido essa intenção, e terapêutico mesmo que não seja terapia. (...) As experiências

⁴⁹ Maria Ângela Abras Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928). Bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora. Angel Vianna é precursora das noções de Consciência/ Expressão Corporal no Brasil. Seu trabalho firma-se no Rio de Janeiro, onde forma profissionais que contribuem para diversificar a dança no país. O pioneirismo em relacionar dança e reeducação do movimento é hoje reconhecido nos três campos em que atua: arte, terapia e educação. ANGEL Vianna. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108953/angel-vianna>. Acesso em: 01 out. 2020.

performáticas que vivemos ao longo do semestre foram transformadoras, porque transgredimos para além do conhecimento comum de cada colega e hoje olhamos com outros olhos essas pessoas que conviveram com a gente, e nos ensinaram a ser mais sensíveis a outras pessoas também. (RODRIGUES, 2015).

Essa é uma via de mão dupla, já que também eu me transformo nesse processo de compartilhamento de experiências por meio da arte. Mestre e aprendiz, corpo e mente, eu e o outro, cisões que podem desvanecer quando percebemos que “pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (LARROSA, 2002, p. 21).

Pensamento encarnado no corpo, princípios e procedimentos assimilados em experiências diversas, com professores/as, diretores/as, dançarinos/as, em cursos ou em companhias de dança, tendo todos em comum o objetivo de favorecer a percepção do corpo em suas múltiplas conexões e relações. Experiências que possibilitaram o contato com as técnicas de Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais, Thérèse Bertherat, Gerda Alexander, além de Klauss Vianna e Angel Vianna – precursores no Brasil na pesquisa sobre o corpo em movimento, tanto no contexto da dança, quanto do teatro, que influenciaram em grande medida o trabalho de dançarinos e companhias de dança com as quais trabalhei.

Trata-se de escolher e trilhar caminhos que propiciem um estado desperto, atento, relaxado e em prontidão, consciente de si e de tudo e todos que se comunicam com a obra, um estado entre, espaço-tempo de potencialidades como na noção *Ma* da cultura japonesa, como naquilo que chamei de estado de jogo e como na reflexão de Eleonora Fabião sobre o que seria um estado cênico:

O nexa do corpo cênico é o fluxo (...). A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra em estado. (FABIÃO, 2010, p. 2).

Primeiramente, habitar o próprio corpo, percorrê-lo, detendo-se um pouco mais aqui e acolá ao perceber tensões musculares excessivas, usando a respiração como caminho que propicia o fluxo numa conexão mais amigável entre corpo e mente. Uma das maneiras que frequentemente utilizo para dar início às aulas é com o corpo em contato com o chão, liberando tensões excessivas e tonificando

musculaturas necessárias ao movimento, observando a respiração e permitindo que ela se expanda. Assim, seja nas disciplinas iniciais ou finais do curso, com caminhos semelhantes e diversos, de acordo com cada estágio de aprendizagem e a proposta de cada disciplina, é preciso observar o corpo, conhecer seus limites e potencialidades.

Nas disciplinas iniciais do curso, costumo abordar elementos essenciais da linguagem teatral, como a consciência do espaço, do gesto – entendido enquanto desenho produzido pelo corpo no espaço –, ritmo – enquanto duração, pulsação, combinação entre som e silêncio, pausa e movimento –, além de diferentes possibilidades de relação com o público. Elementos que continuam a ser abordados em outros momentos, dando ênfase às demandas de cada disciplina, conforme a etapa da graduação.

À medida que a percepção do corpo vai ficando mais aguçada, vou introduzindo o movimento dos animais da arte marcial de origem indiana, *kempo* (kempô) ou *vajra mushti*. A origem dessa arte marcial é imprecisa⁵⁰, mas, se é incerta sua origem, é certo que a prática entre os anos de 1989 a 1991 – período em que residi em São Paulo – possibilitou-me experimentar o movimento numa íntima conexão entre corpo e mente⁵¹. Os treinamentos eram intensos, mas, sem que se percebesse esforço na execução dos movimentos, tonificavam a musculatura e amplificavam os sentidos por meio do corpo e do estado de vários animais.

A experiência foi tão marcante que deixou rastros, os quais ainda perduram no meu corpo após mais de duas décadas. Assimilo essa experiência em minha prática docente como maneira de despertar e integrar corpo e mente, em geral

⁵⁰ A prática é inspirada nos movimentos dos animais e nos ritmos da natureza. Acredita-se que sua origem tenha mais de 5.000 anos. Chamado "*vajra mushti*" em sânscrito, o *kempo* indiano original era um conjunto de ensinamentos destinado a preparar a casta dos "*kshatrias*" (nobres) para o governo e o exercício da autoridade. O príncipe Siddharta Gautama, o Buda histórico, pertencia a essa casta, e credita-se ao budismo a expansão do "*vajra mushti*" por grande parte da Ásia -da Índia para a China e desta para o Japão, onde recebeu o nome *kempo* e serviu de base para várias artes marciais, como o *kung fu*. O *kempo* indiano foi introduzido no Brasil pelo carioca Jô Azer, que, na década de 1960, em viagens pela Índia e por outros países asiáticos, recebeu iniciação de monges budistas e tornou-se mestre nessa arte marcial. Informação disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/eq0206200507.htm>. Acesso em: 26 abr. 2021.

⁵¹ Entre os anos de 1989 a 1994, frequentei as aulas de *kempo* com o grupo de praticantes desta arte marcial em São Paulo e também com o professor Jô Azer, que vinha à cidade regularmente orientar treinamentos intensivos. Atualmente, Azer mora na Itália. Para saber mais sobre o *kempo* é interessante ouvir os depoimentos de ex-alunos de Azer no Rio de Janeiro, registrados em encontro virtual com o mestre em 2020. Disponível em: <https://youtu.be/prBBs1xQbb0>. Acesso em: 10 mai. 2021.

seguindo um percurso que possibilita explorar o contato do corpo com o chão, e gradualmente se descolando dele.

O percurso, assim, começa na ação de rastejar como a cobra, seguindo para o afastamento do solo em função do uso das patas do lagarto, a transição se dá para a postura de quatro patas do gato, há a alternância entre quatro e duas patas do macaco, até ficar de pé na postura da garça. Um percurso semelhante à evolução da vida no planeta Terra e do próprio ser humano, desde quando se arrasta ou se engatinha até aprender a andar.

É importante salientar que perceber-se como animal vai além da imitação do movimento. Assim como dizem Deleuze e Guattari (1997), um devir-animal se dá enquanto fenômeno que possibilita uma coexistência de diferentes estados ou, como preferem eles, de diferentes durações comunicantes, a partir da perspectiva sobre o tempo do filósofo Henri Bergson (1859-1941). Desse modo,

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna 'realmente' animal, como tampouco o animal se torna 'realmente' outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, vol. 4, p.18).

O aspecto de prontidão do animal, além da passagem gradual por diferentes planos do movimento no espaço, possibilita uma preparação do corpo para a cena, propiciando a conexão entre corpo e estado, ainda mais de concentração no momento presente da ação. A partir do movimento de alguns animais, proponho a humanização desses em pessoas que guardam as características animais e peço que dialoguem uns com os outros, o que gera um desdobramento cômico em muitas ocasiões. Diferentes pesquisadores que desenvolvem uma proposta pedagógica nas artes cênicas também usam exercícios que se baseiam no movimento dos animais.

Um deles foi Jacques Lecoq (1921-1999), referência na pedagogia teatral, que desenvolveu sua proposta pedagógica a partir de sua experiência como esportista e seu interesse pela gênese do movimento, ainda no contexto do esporte. Sua aproximação ao universo teatral aconteceu em 1941, quando era aluno na escola de educação física de Bagatelle e ali conheceu Jean-Marie Conty (1904-1999). Conty, jogador talentoso de basquete que se interessava pelo teatro, levou

Lecoq para assistir a uma apresentação do ator e mímico Jean-Louis Barrault (1910-1994), provocando um encantamento que o capturou para o mundo do teatro⁵².

Sua trajetória o leva a estabelecer um diálogo entre práticas esportivas e teatro, culminando na criação de sua escola, após várias experiências profissionais, que incluem sua ida para a Itália em 1948, onde reside por oito anos e descobre a *commedia dell'arte* e a máscara neutra, atuando como professor e diretor no teatro universitário de Pádua e, mais tarde, no Teatro Piccolo de Milão. Volta a Paris em 1956 e inaugura com colegas a escola de teatro onde desenvolverá sua pedagogia.

O livro *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* trata da proposta pedagógica desse ator, mímico e pedagogo francês, baseada no estudo do movimento corporal humano com a finalidade de trabalhar a consciência do ator sobre seu próprio corpo no tempo e no espaço da cena. Em sua proposta pedagógica, Lecoq também faz uso da dinâmica de movimento e atitude dos animais para, a partir daí, desenvolver improvisações teatrais:

O trabalho com os animais permitiu-me definir, progressivamente, uma *ginástica animalesca*. A flexibilidade vertebral é buscada por analogia nos movimentos do gato; o trabalho das omoplatas vem do tigre; o alongamento da coluna vertebral vem do suricato, ereto no deserto em pleno estado de vigia. Nessa ginástica, não se trata de representar suas capacidades excepcionais, mas de reencontrar os movimentos elementares e orgânicos dos animais. (LECOQ, 2010, p. 139).

Também Meierhold, em sua investigação sobre os princípios fundamentais da teatralidade – para ele, intencionalmente diferenciados do que se considera como realidade –, serviu-se da estratégia de utilização do movimento dos animais como meio de desenvolver habilidades corporais necessárias para o tipo de ator/atriz que almejava. Para alcançar seus objetivos com o jogo e a gestualidade proporcionados pelas máscaras da comédia italiana, Meierhold contou com a constante colaboração de Vladimir Nikolaievitchii Soloviov (1887-1941), grande admirador e estudioso da *commedia dell'arte*.

A técnica cênica de Soloviov referia-se diretamente ao jogo da máscara, e esse se organizava por meio da habilidade e da precisão corporal do ator, da sua capacidade de manipular objetos e da caracterização das personagens a partir da exploração de aspectos não humanos. A associação entre os personagens e os animais foi uma constante nos exercícios de classe de Soloviov, permitindo descolar do cotidiano. (THAIS, 2009, p. 119).

⁵² Ver: LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC, 2010.

Nesses trabalhos, muitos/as estudantes se referem aos exercícios com animais a partir do *kempô/vajra mushti* como algo que contribuiu, tanto para a criação no processo da disciplina, quanto para sua formação enquanto artista e/ou professor/a de artes cênicas. Como disse a então estudante Haila Beatriz Oliveira, no trabalho final da disciplina Prática de Montagem, oferecida no 2º semestre de 2011: “ao fim dessa disciplina carrego comigo várias possibilidades de criações corporais usando como matriz os animais” (OLIVEIRA, 2011), e também Emily Wanzeller, durante a disciplina de Interpretação Teatral 1:

Algo importante para criação e atividade dos corpos em cena, foram os exercícios dos animais. Os animais que caminhavam lenta e delicadamente, outros que esbanjavam força...Foi possível pensar e experimentar diversas formas de agir em cena. (WANZELLER, 2015).

Jogos e brincadeiras: o caráter lúdico em processos criativo-pedagógicos

O jogo é objeto de estudo para as mais diversas áreas do conhecimento: filosofia, psicologia, história, sociologia, linguística, pedagogia, artes – com especial interesse no caso do teatro e da pedagogia teatral. Com diferentes enfoques e objetivos, o tema suscita investigações e abordagens diversas. Dentre as referências mais conhecidas nos estudos sobre o jogo estão as obras: *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (1980), do historiador e linguista holandês Johan Huizinga (1872-1945) e *Os jogos e os homens: máscara e vertigem* (1990), do sociólogo francês Roger Caillois (1913-1978). Para Huizinga (1980):

O jogo é uma ação ou uma atividade voluntária, realizada dentro de determinados limites fixados de tempo e de lugar, de acordo com uma regra livremente aceita, mas completamente imperiosa, provida de um fim em si mesma, acompanhada por um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser algo diferente da vida corrente. (HUIZINGA, 1980, p. 33).

Em *Os jogos e os homens* (1990), Caillois afirma que o jogo é uma atividade fictícia acompanhada de uma consciência específica de uma realidade diferenciada da vida cotidiana, delimitada no espaço e no tempo, na qual jogadores se integram por livre e espontânea vontade, mesmo que haja um acordo de regras. Caillois propõe uma classificação entre jogos de competição, sorte, simulacro ou vertigem, respectivamente denominados por ele: *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. Sobre os jogos

de competição ele afirma que “a prática do *agôn* supõe uma atenção persistente, um treino apropriado, esforços assíduos e vontade de vencer.” (CAILLOIS, 1990, p. 35).

Contrariamente à categoria *agôn*, *alea* prescinde de treinamento, habilidade ou qualificação, são jogos que lidam com a aleatoriedade, seja sorte, azar ou probabilidade. Alguns jogos como os de cartas, combinam características de habilidade e sorte, *agôn* e *alea*. *Ilinx* se refere aos jogos de vertigem que funcionam a partir de um objeto ou da ação de girar provocando tontura, como no caso de alguns aparelhos de parques de diversões ou quando alguém realiza o movimento de girar provocando sensação semelhante.

Em seu estudo sobre o jogo, Caillois considera a contribuição de Huizinga importante para a pesquisa e reflexão sobre o papel do jogo no desenvolvimento da civilização humana, porém critica a falta de descrição e classificação dos jogos “como se todos respondessem às mesmas necessidades e exprimissem de forma indiferente, a mesma atitude psicológica.” (CAILLOIS, 1990, p. 23). Sobre *Homo Ludens*, diz Caillois:

A sua obra não é um estudo dos jogos, mas uma pesquisa sobre a fecundidade do espírito de jogo no domínio da cultura e, mais precisamente, do espírito que preside a uma determinada espécie de jogos – os jogos de competição regrada. (CAILLOIS, 1990, p. 23).

Em minhas práticas docentes e profissionais, abordo o aspecto lúdico em jogos e brincadeiras, sendo alguns deles, muitas vezes, adaptados por mim a partir de jogos conhecidos, como pique-pega, boca de forno, seu mestre mandou. O jogo experimentado, enquanto princípio e procedimento de criação da cena, ressalta o aspecto lúdico, possibilitando que aprender seja algo leve e divertido.

No campo das artes cênicas, existem muitos profissionais e pesquisadores(as) que veem no jogo uma proximidade com a linguagem teatral, explorando vários de seus aspectos em abordagens diversas. São amplamente conhecidas as propostas de Viola Spolin (1906-1994), especialmente por meio do livro *Improvisação para o teatro*; de Augusto Boal (1931-2009), inicialmente com a publicação de seu livro *Jogos para atores e não atores*; e de Jean-Pierre Ryngaert (1945), professor de Estudos Teatrais na Universidade de Paris III, que, desde a década de 1970, tem o jogo como tema de suas pesquisas no campo das artes cênicas. Tanto Boal quanto Ryngaert estendem sua proposta centrada no jogo para

além do âmbito profissional das artes cênicas, ainda que tenham diferentes objetivos e enfoques.

Meierhold foi um dos pioneiros a tratar sobre essa relação entre jogo e teatralidade, que se referia ao jogo como fundamento da arte teatral: “o principal na arte teatral é o jogo. Até mesmo nos casos em que é necessário mostrar no palco os elementos da vida, o teatro reconstrói seus fragmentos com a ajuda dos meios orgânicos para a arte cênica, cujo lema é o jogo.” (MEIERHOLD apud THAIS, 2009, p. 170). Sobre o ator de sua época, Meierhold diz:

O comediante foi trocado no teatro contemporâneo pelo “leitor inteligente”. Nos cartazes contemporâneos se poderia escrever: “Leitura dramática com figurino e maquiagem”. O novo ator se safa sem máscaras e sem a técnica de malabarista. A maquiagem substitui a máscara, tarefa que se cumpre com a reprodução mais ou menos precisa de todos os traços faciais que se veem na vida. E a técnica do malabarista se faz completamente desnecessária ao ator contemporâneo porque ele nunca “joga”, mas “vive” em cena. Ele não compreende a palavra mágica do teatro – jogo – já que o imitador não se encontra nunca em condições de se levantar no nível da improvisação, que por sua vez se apoia na infinita e múltipla fusão e alternância de recursos técnicos uma vez alcançados pelo histrião. (MEIERHOLD, 2012, pp. 194-195).

Meierhold coloca o ator inserido em sua concepção teatral como “novo dono da cena” (THAIS, 2009, p. 401), orientando suas propostas pedagógicas no sentido de dar condições para a autonomia do ator/atriz a partir da consciência do próprio gesto, assim como de sua relação com os outros elementos da cena. A exemplo de Meierhold, nos processos pedagógicos que oriento, interessa-me oferecer elementos para essa autonomia, seja na consciência do próprio corpo, do espaço, bem como da coletividade do evento teatral.

Em processos de ensino-aprendizagem, considero fundamental ter a consciência de si em relação ao outro e ao espaço, assim, em muitos exercícios e, também durante um jogo simples como um pique-pega, uso a pausa e a imobilidade como modo de observar os meios pelos quais o corpo se organiza a cada momento, em cada movimento. Assim, no auge da excitação e da alegria que envolvem os participantes do jogo, parados no espaço, mas em perceptível ebulição, peço que observem o corpo nesse devir-criança de cada um no aqui-agora, a fim de que possam percorrer esse caminho e acessar esse estado quando quiserem.

Corpo em vida, permeável ao diálogo, já que a consciência permite retomar o percurso da ação e os estados correspondentes, tornando possível a reedição do gesto e do estado. No processo de montagem da peça *Esperando Godot*, do

dramaturgo irlandês Samuel Beckett, a então estudante Fernanda Alpino escreveu em seu registro sobre o processo:

Outro trabalho que considero um dos mais importantes durante a nossa pesquisa, foi o de dilatação e consciência do corpo, trabalho esse que se faz importante, tanto no estudo do palhaço, quanto no da performance e se mostrou crucial para que pudéssemos nos manter vivos e significando em cena em meio a tantas pausas 'beckettinianas'. (ALPINO, 2011).

Jean-Pierre Ryngaert considera o jogo como elemento central de práticas teatrais diversas e, desde a década de 1970, parte dele para orientar processos de ensino-aprendizagem com crianças, adolescentes e adultos. Para além da formação de atores, seu interesse está em desenvolver o que ele chama de "capacidade de jogo" por meio das artes cênicas.

Semelhante à postura da mestra Angel Vianna, Ryngaert considera o aspecto terapêutico de atividades que acontecem fora desse contexto. No caso do professor francês, ele considera o jogo a partir do pensamento do pediatra e psicanalista inglês Donald Woods Winnicott (1896-1971), tomando o cuidado de estabelecer limites e objetivos distintos com o âmbito da terapia:

Teatro, comunicação, terapia – o jogo, tal como o encaramos, mantém relações naturais com esses três campos de atividade. Concentrando nossas preocupações no jogo e na capacidade de jogo dos participantes, ele nos interessa ao mesmo tempo como experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo. (RYNGAERT, 2009, p. 34).

Ryngaert (2009) propõe desenvolver a capacidade de jogo, oferecendo condições de emergir o lúdico por meio de instruções claras, de acordo com o objetivo do jogo, em sintonia com o que penso sobre propiciar um estado de jogo com diferentes estratégias, desde que haja o envolvimento e o prazer de quem joga a partir de um aceite comum.

Cena e jogo pedem uma atenção múltipla para perceber-se a si e ao outro em relação com todos os outros elementos envolvidos nessas atividades. Circunstâncias nas quais é bastante comum a quem orienta o jogo ou a cena recorrer ao termo escuta. Para Ryngaert (2009, p. 56):

Aparentemente, nada mais simples: escutar um parceiro consiste em se mostrar atento a seu discurso ou a seus atos e, conseqüentemente, reagir a eles. Muitos atores simulam escutar (...) A verdadeira escuta exige estar totalmente receptivo ao outro, mesmo quando não se olha para ele. Essa qualidade não se aplica somente ao teatro, mas é essencial ao jogo, uma vez que assegura a veracidade da retomada e do encadeamento. A escuta do parceiro comanda, em larga medida, a escuta da plateia. Estar alerta é uma forma de sustentação do outro, qualquer que seja a estética

de representação. Essa aptidão combina com a qualidade da presença (trata-se de estar presente para o outro e para o mundo).

No processo da disciplina Interpretação Teatral 1, orientada por mim em 2015, busquei estratégias para desenvolver o domínio dos elementos básicos da linguagem teatral por meio do jogo. Escuta foi um termo usado com frequência durante jogos e improvisações. É possível perceber que alguns objetivos foram alcançados, conforme as palavras do estudante Márcio Franco:

Durante todo o semestre pudemos notar uma evolução gradativa no desenvolvimento pessoal, assim como em grupo. Nas primeiras aulas focamos no corpo como uma necessidade de nos compreendermos melhor. Algo que eu gostei muito, desde a primeira aula foi a importância dada aos pés, nossa base. (...) Nas aulas seguintes buscamos uma relação em grupo com a participação de todos. Começamos a conhecer nossos colegas de sala, analisando o que cada um tinha para oferecer para que se estabelecessem jogos teatrais. Criamos imagens e começamos a explorar o espaço. Porém, para mim, o melhor nesse momento específico foi começarmos a trabalhar a escuta. Ter percepção do meio diante de você e consciência de você mesmo perante o meio. (FRANCO, 2015).

Outro elemento importante na abordagem de processos criativo-pedagógicos orientados por mim é o foco, ou seja, aquilo que é “iluminado” na cena, por meio do olhar e do gesto de quem atua. Um procedimento fundamental no trabalho do ator italiano Dario Fo (1926-2016), ao qual ele se refere por meio da imagem de ter uma câmera na cabeça, com uma série de lentes que ora ampliam, ora reduzem o foco de atenção do espectador. Nas palavras de Fo, “é uma maneira pela qual o espectador é condicionado pelo ator a privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação, por intermédio de uma série de objetivas alojadas inconscientemente no seu cérebro.” (FO, 1999, p. 78).

Em seus espetáculos-solo, Fo dispensava o uso de figurino, cenário ou iluminação e criava espaços, objetos e personagens imaginários com gestos vocais e cinéticos precisos. Com sua “câmera na cabeça”, ele conduzia o olhar do público, alternando sua atenção ora para um objeto ou personagem imaginários delineados pelo gesto, ora para si mesmo ou para o próprio público – procedimento conhecido também como foco ou triangulação, bastante utilizado por palhaços, comicos *dell'arte* e contadores de histórias.

Até agora, foram abordados vários princípios e procedimentos relativos a uma prática pedagógica que foi se organizando ao longo dos anos, mas, para além do desenvolvimento de habilidades individuais, existe algo muitas vezes esquecido

em muitos processos de formação nas artes da cena. Com frequência, observo que mesmo para aqueles/as estudantes que têm experiências teatrais anteriores ao período da graduação, existe uma grande dificuldade em perceber o caráter coletivo do fazer teatral, provavelmente como reflexo de uma sociedade que valoriza o mérito individual e a celebridade midiática.

Entre as várias estratégias que utilizo, com o objetivo de desenvolver a coletividade como princípio fundamental do teatro, incluem-se os exercícios que exigem uma ação grupal, partindo da ideia de multidão ou do coro da tragédia grega. Nos registros escritos sobre o processo da disciplina Interpretação Teatral 1, de 2015, muitos estudantes apontaram a importância de se compreender o caráter coletivo no teatro.

A estudante Daniela de Souza, por exemplo, escreveu: “ajudou na consolidação e aproximação da turma, a insistência e a repetição de cenas em grupo e realizações de cardumes e coros que ajudaram os alunos a entenderem a turma como um corpo só.” (SOUZA, 2015). Por sua vez, Ana Maria Balata disse a esse respeito: “as palavras presentes no glossário cênico se mostraram essenciais para a nossa formação como atores, mas além dessas palavras, aprendemos a importância da palavra coletividade.” (BALATA, 2015).

A criança, o palhaço, a palhaça, o bufão e a bufona de cada um e uma

Em processos de ensino-aprendizagem, interessa-me ainda abordar a criança que existe aqui agora no jovem ou no adulto, um devir-criança, o que é bem diferente de infantilizar-se, tentando imitar uma criança. Criança que emerge de cada um/a por meio de estratégias diversas, que podem incluir uma brincadeira simples como o pique-pega ou pela abordagem do bufão – bastante conhecido por meio da proposta pedagógica de Jacques Lecoq. A professora e diretora teatral Beth Lopes vê nessa perspectiva a potencialidade da linguagem teatral ao afirmar que “o princípio do prazer do jogo, o espírito de festa e o constante apelo ao estado da infância como um nível de jogo são da ordem mais intensa da teatralidade.” (LOPES, 2011, p. 297).

Lecoq (2010) diz ter desenvolvido sua proposta sobre o bufão em uma trajetória de experimentação prática, inicialmente, partindo de exercícios nos quais uns zombavam dos outros em trajés cotidianos. Neste momento, percebeu que as zombarias podiam chegar a um nível insuportável (LECOQ, 2010) e que seria preciso mudar a abordagem. Lecoq foi um grande mestre que deixou um legado pedagógico admirável, mas, mesmo os grandes mestres podem se equivocar, pois basta imaginar as possíveis consequências sofridas pelos primeiros estudantes que experimentaram esse nível de zombaria insuportável.

Antes mesmo de saber que Jacques Lecoq abordava o chamado bufão em sua pedagogia, experimentei o procedimento tal qual descrito por ele no livro *O corpo poético* (2010), nos cursos que frequentei de “iniciação de clown” em 2004, sob orientação de Advane Néia e, em 2011, de *commedia dell’arte* com Tiche Vianna e Ésio Pires, da companhia Barracão Teatro de Campinas. Em ambos casos, percebi uma grande afinidade com a proposta.

Percebo uma sintonia entre o bufão, o grotesco e o butô, não pela semelhança de um formato, mas pelo caráter de transgressão de normas e formas estabelecidas ao qual se vinculam, também pela intensidade de estados psicofísicos que essas abordagens podem despertar, além de um possível humor existente na relação entre vida e morte, na possibilidade de tornar risível o terrível.

Desde os anos de 1980, Beth Lopes teve reconhecida pesquisa e prática pedagógica e artística em torno dos bufões. Ela vê nessas figuras um desdobramento do grotesco em seus aspectos contraditórios e ambivalentes:

O corpo grotesco traz a marca da ambivalência entre o antigo e o novo, o que nasce e o que morre, o princípio e o fim da metamorfose. A ambivalência e a contradição geram imagens disformes, monstruosas, que se opõem às formas acabadas e completas. (LOPES, 2011, p. 294).

O exercício com os bufões assimilado na prática proposta nos cursos que frequentei é conduzido por mim a partir de uma posição lúdica e performativa na qual me coloco como professora bufona palhaça, assumindo atitudes e palavras bufonescas durante o exercício, ainda que mantenha o distanciamento necessário para observar e orientar o processo. Além dos procedimentos assimilados, crio abordagens diversas como o uso do jogo boca de forno, por meio do qual o bufão começa a aparecer em ações como enfiar o dedo no nariz, cagar e andar, fornicar

e outros comportamentos reprovados socialmente que podem ser assumidos num registro grotesco.

Historicamente, no período medieval, no que se refere principalmente e sobretudo à Europa, o bufão era alguém que, em geral, tinha alguma deformidade física e que, a partir disso, fazia os outros rirem – situação difícil da qual tirava algum proveito, já que, por estar à margem da sociedade, ser-lhe-ia permitido desobedecer às normas de boa conduta. Beth Lopes (2011) aponta o caráter ambíguo e transgressor do bufão:

Alternando crueldade e paródia, poder e impotência, sabedoria e loucura, ele é a combinação de tudo que se atribui ao bem e ao mal, combinação da vida (*Eros*) e da pulsão de morte (*Thanatos*). (...). Um sujeito que se apresenta errante, pecador, gozador, que expressa a impossibilidade de se comunicar de outra forma, a não ser com a paródia. Que ri de si mesmo ciente da presença dos outros nele. (LOPES, 2011, p. 300).

Em sua metodologia, Lecoq indica que, para realizar o exercício com o bufão, é necessário transformar o corpo por meio de enchimentos por dentro da roupa que o deformam, criando uma máscara corporal que, ao mesmo tempo, protege e libera o intérprete para experimentar esse caráter de zombaria de si, do outro, da sociedade e, até mesmo, da vida e da morte.

Nos processos em que conduzi o exercício do bufão, houve uma preparação gradual durante várias aulas, por meio de jogos, brincadeiras e contextualizações teóricas. Explico a proposta antes e fazemos o exercício, somente diante da concordância de todos e todas, tendo sido sempre possível manter o estado de jogo e o contexto de representação, resultando em avaliações positivas da experiência.

Na disciplina Prática de Montagem, orientada por mim em 2011, encenamos a peça *Farsa da Boa Preguiça*, do dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna (1927-2014). Durante esse processo, orientei exercícios com a bufonaria. A estudante Andrea Macedo escreveu em seu trabalho final:

Os professores que respeitam um processo gradual de libertação das amarras podem contribuir bastante com esse desfazer-se desses nós que nos impedem progredir na arte de se expor à maneira dos bufões, rindo de tudo e principalmente de si próprios. E isso foi o que se viu em Prática de Montagem, dando ao outro o tempo necessário para se descobrir capaz de brincar. (MACEDO, 2011).

Errâncias entre a comicidade e o bufão me levaram a reconhecer no bufão a possibilidade de aproximar o bufão com a comicidade grotesca; assim, bufão com

bufão pode se transformar em “Butão”⁵³, um território de liberdades criativas potentes e transformadoras. Nesse momento, entrelaçam-se a intensidade de estados psicofísicos proporcionada pelo butô, como também pelo bufão e a capacidade de jogo da qual fala Jean-Pierre Ryngaert (2009), a qual se mostra no engajamento e na liberdade dos(as) participantes.

Errantes podem escolher caminhos, trazendo consigo a disponibilidade para adentrar territórios desconhecidos e abrindo-se para o diverso, ao que parece estranho, depois, seguir caminhando com o que quiser levar consigo, já sendo outro, transformado por novas experiências. Assim, o butô que atravessou a experiência artística de Maura Baiocchi, não é o de Tatsumi Hijikata ou de Kazuo Ohno, ou de outros que vieram depois deles, e também não é o que ficou em mim. Potente como grãos de areia que atravessam deserto, mar e pele, tal qual o *scirocco*, o vento que cruza o mar Mediterrâneo trazendo a areia do Saara para a Europa, o butô foi, para mim, uma ventania que deixou fortes vestígios.

Cabe, aqui, trazer mais uma vez a noção de território desenvolvida por Deleuze-Guattari, pertinente a esta pesquisa na medida em que dialoga com a noção de errância, permitindo discutir e ampliar fronteiras também no contexto das artes cênicas. Nas entrevistas que concedeu à televisão francesa entre 1988 e 1989, Deleuze resume assim a ideia: “não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte⁵⁴.” Atravessando fronteiras, butô e bufão chegaram até mim e foram reterritorializados em meu corpo

⁵³ O jogo de palavras que resulta no território “Butão” coincide com o nome do país asiático situado no extremo leste do Himalaia, entre a China e a Índia onde, como no butô e no bufão, é possível lidar de modo diferenciado com a morte, a partir da religião budista predominante nesse país. O repórter Eric Weiner em visita ao país conhecido por proporcionar felicidade aos seus habitantes disse: “Pesquisas recentes sugerem que, ao refletirem sobre a morte com tanta frequência, os butaneses podem estar enxergando algo que o resto de nós não percebe. Eles sabem que a morte é parte da vida, querendo ou não, e ignorar essa verdade essencial tem um custo psicológico pesado”.

Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150504_vert_tra_butao_felicidade_ml. Acesso em: 12 jan. 2021.

⁵⁴ O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. 2. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-1989). Disponível em: <http://escolanomade.org/wpcontent/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.

– habitat atravessado por experiências em outros lugares. Nas artes, as fronteiras são moventes e territórios diversos podem se amalgamar, chocar, entretecer-se entre fricções e afetos gerando novos campos de jogo. Como apontado no Tratado de Nomadologia de Deleuze-Guattari (1997, p. 51),

por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante. O *nomos* acabou designando a lei, mas porque inicialmente era distribuição, modo de distribuição. Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado.

O exercício com os bufões foi orientado por mim em diferentes ocasiões, tanto na disciplina que aborda a arte da performance, quanto em disciplinas que envolvem a montagem de um espetáculo. Assim foi com a *Farsa da Boa Preguiça*, ou na nem tão cômica, *Esperando Godot*, do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e ainda na adaptação da obra *O Processo*, uma crítica ácida do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924) aos processos autoritários e arbitrários em “K- Processo 2013”.

Quanto ao butô, trago da experiência com Maura Baiocchi o exercício de caminhada lenta⁵⁵, inspirada no Teatro Nô, como modo de perceber e transformar a ansiedade por fazer ou expressar algo, deixando surgir sensações, imagens e gestos que alimentam a criação. Abordo ainda, a brincadeira com uma “bola de energia”, a partir do exercício “mandala de energia” criado por Baiocchi, além da noção de pentamusculatura mencionada no segundo ensaio, pertinente à proposta desta pesquisa na medida em que abole fronteiras entre dentro e fora do corpo.

Fronteiras que se ampliam também nos trânsitos entre jogo, teatralidade e performatividade. Principalmente, desde os anos de 1980, o teatro vem sendo afetado pela arte da performance, questionando sistemas de representação, desestabilizando signos, deslocando códigos e sentidos, antes bem estabelecidos. A performance-arte, que surge nos anos de 1960, no meio das artes plásticas, tem

⁵⁵ A caminhada, de acordo com Maura Baiocchi, “é uma experiência espaço-temporal e um **nomadismo** em direção ao corpo pentamuscular. Consiste num deslocamento em linha de fuga, de ida e volta, ressaltando o modo lento de deslocar-se. (...) Essa disciplina lenta e linear favorece a intensificação da concentração e doma a ansiedade. Na ida, direciona-se a um ponto predeterminado, concretizado no espaço e no imaginário ao mesmo tempo. Ao atingi-lo, regressa-se de costas, isto é, sem virar o corpo para o ponto de origem da caminhada. Os modos de caminhar são pré-indicados, mas podem se transformar à medida que se avança na ação.” (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, p. 144). (grifo meu).

uma relação com o teatro que é, muitas vezes, de recusa e oposição, conforme já abordei nas Considerações Iniciais sobre as relações entre a performance e a teatralidade.

A linguagem teatral, seu caráter representacional e ficcional, em especial no que se refere à atuação, é visto por muitos artistas da performance como falsidade, como mentira que deve ser recusada. Em 1968, quando a performance-arte dava seus primeiros passos, o crítico de arte e professor norte-americano Michael Fried (1939) disse: “a arte se degenera à medida que se aproxima do teatro.” (FRIED In FERAL, 2015, p. 138). Nesse contexto – e não só nele – teatral é sinônimo de falso.

Desde os anos 1960 até hoje, a arte da performance veio se transformando, contudo, ela permanece propondo um modo de intervenção e ação sobre o real que nasce da subjetividade do performer que apresenta a si mesmo, agindo no contexto de uma situação, sem a mediação de um ser fictício ou personagem, mas tendo o corpo do performer como lugar de pulsões e sensações, passível de ser manipulado, ferido e oferecido à contemplação do público.

Tanto a perspectiva da comicidade, quanto a do jogo, possui elementos que nos remetem aos atravessamentos da performance sobre o teatro, seja quando atores brincam com o público ao assumir erros e falhas, explicitando procedimentos cênicos, ou na relação com colegas de cena, quando demonstram prontidão para responder às demandas do momento em que acontece a cena. Para Josette Féral:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’, a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’, em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. (FÉRAL, 2015, p. 131).

Território e reterritorializações, nomadismo, errância, erro e comicidade, em mais trânsitos, dialogando também com a ideia de mobilidade na conceituação sobre a performatividade e sua *dissolução e reconstrução permanente* de sentidos, presente também no território do grotesco.

Montagens e desmontagens: relações entre o processo de criação e o público

A análise aqui elaborada se refere ao período de 2010 a 2016, destacando aspectos comuns em alguns processos de ensino-aprendizagem, dentre eles, alguns que resultaram em montagens, tais como: *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna (2010); “Mil novecentos e sessenta e hoje” (2013); “K – Processo 2013” (2013); “Je suis Geni” (2015) e “Marat, Sade, Corday e o Resto” (2016), adaptação do texto *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do Hospício de Charenton sob direção do Senhor de Sade* (1963), conhecido como Marat/Sade, do dramaturgo alemão Peter Weiss (1916-1982).

Na disciplina Prática de Montagem, orientada por mim no segundo semestre de 2010, trabalhamos com referências diversas da comicidade, especialmente com os personagens-tipo, explorando a gestualidade como máscara, ao montar a *Farsa da Boa preguiça*, de Ariano Suassuna. Desde o início, a proposta era apresentar em ambientes abertos. Assim, fizemos o ensaio geral na rua, em frente a um shopping center, próximo à rodoviária de Brasília. Na mostra semestral do curso – intitulada de Cometa Cenas –, apresentamos em três dias consecutivos, sendo que, em cada dia acontecia um dos atos da peça, acompanhado de um resumo dos outros, no caso dos segundo e terceiro atos.

A apresentação aconteceu no jardim próximo ao restaurante universitário da UnB, atingindo um público diverso de funcionários/as e alunos/as, que não costumam frequentar as apresentações as quais acontecem no prédio do CEN. O espetáculo também foi apresentado no projeto de extensão *IdAs e Vindas*.



Figura 15- *Farsa da Boa Preguiça* (2010). À esquerda, deitado, Marcos Davi, e em pé, Paulo Victor Gandra. Foto: Luisa Malheiros.

Apresentar em outros espaços e para públicos diversos faz parte de minha proposta pedagógica, ensinamento que trago do circo e da observação do público de espetáculos teatrais, que, muitas vezes, demonstra atingir uma plateia restrita; no caso de alunos/as, particularmente, costumam predominar amigos/as e parentes. Os espaços abertos como a rua pedem do/a artista cênico um estado de atenção e disponibilidade para ser capaz de articular suas ações com o que acontece no aqui-agora da cena e uma gestualidade ampla e precisa.

Em *Esperando Godot* (2011), de Samuel Beckett, orientação da disciplina Interpretação e Montagem, propus abordar os personagens Vladimir e Estragon com a perspectiva da linguagem do palhaço, por meio de jogos e da experiência da espera como tema das improvisações. Buscamos revelar o humor do dramaturgo irlandês Samuel Beckett desmontando Godot em muitos Didis e Gogôs, esses belos, amargos e divertidos vagabundos que mostram a trágica e cômica condição humana.

Nesse processo, o jogo foi um recurso constantemente utilizado, por propiciar aos/às atuantes, ao mesmo tempo, estarem imersos na situação e atentos ao espaço e aos outros jogadores. A importância do jogo foi relatada pelo estudante

Rodrigo Oliveira: “A dependência do outro, da resposta, gera também o jogo entre as personagens, utilizado em sala de aula e na montagem.” (OLIVEIRA, 2011).

Já “Mil novecentos e sessenta e hoje” (2013) foi o resultado de um processo na disciplina do primeiro semestre do curso, Interpretação Teatral 1, na qual exploramos a consciência do espaço, do gesto e da voz por meio de



Figura 16- Esperando Godot (2011). Da esquerda para a direita: Rodrigo Oliveira, Karinne Ribeiro e Marcos Davi. Foto: Luísa Malheiros.

diferentes jogos e improvisações. O tema surgiu a partir de diálogo com a turma sobre um período da história do Brasil bastante desconhecido pelos alunos – o período da ditadura militar que durou mais de vinte anos, desde o golpe de 1964.



Figura 17- Cartaz do espetáculo "Mil novecentos e sessenta e hoje" (2013), criado pelos estudantes.

Em “K – Processo 2013” (2013), propus abordar a proximidade entre comicidade e tragicidade na obra *O Processo*, de Joseph Kafka. Discutimos sobre a arbitrariedade da burocracia, principalmente quando aliada à um regime totalitário, como no caso do livro de Kafka, no qual o personagem é acusado e julgado por um tribunal obscuro que, sem nenhuma justificativa, condena-o à morte. Situações de arbitrariedade aliada à burocracia foram relatadas pelos/as alunos/as e, a

partir disso, orientei improvisações que explorassem o ridículo, o grotesco na criação de personagens-tipo pertinentes ao universo explorado.

Jogos tradicionais como “Batatinha frita 1,2,3”⁵⁶ resultaram no espetáculo. Ao explorar a comicidade grotesca, uma das principais referências estéticas que

⁵⁶ Em “Batatinha frita 1,2,3” um jogador fica de costas para os outros e fala a frase que dá nome ao jogo, enquanto os jogadores tentam chegar ao pique, o que significa tomar o lugar de quem fala a frase. Quando quem está no pique olha para trás os outros devem ficar paralisados, aquele que se mexer volta para o ponto de partida. Esse jogo foi usado como exercício e se transformou em uma cena na qual são promovidos os funcionários que conseguem chegar à frente, fazendo com que houvesse uma variação na cena, mesmo com o acordo de que o último promovido seria o ator que

tivemos foi o filme *Brazil* dirigido por Terry Gilliam – o mesmo diretor dos filmes do grupo de comédia inglês *Monty Python*.

O exercício da alteridade foi a tônica do processo que resultou no espetáculo “Je suis Geni” (2015). As cenas foram surgindo a partir de debates sobre a intolerância religiosa, já que ela estava aparecendo tanto em nossa sociedade – o nome do espetáculo é uma referência ao episódio ocorrido no mesmo ano no jornal satírico francês *Charlie Hebdo*, assim como acontecimentos ocorridos entre os próprios estudantes dessa turma. Os debates foram orientados pelas perguntas: quem é excluído? Como e por quê? Geni é a personagem da *Ópera do Malandro* e da música de Chico Buarque, *Geni e o zepelim*, que guiaram a criação de uma cena do espetáculo.

Tanto em “Je suis Geni” quanto em “Marat, Sade, Corday e o Resto” (2016), adaptação da peça de Peter Weiss, *Marat/Sade*, foram realizados muitos exercícios e cenas a partir da coralidade. No caso de *Marat*, o texto ambientado em um hospício estimulou a opção por um trabalho de interpretação guiado pelos bufões, bobos e idiotas dos mais variados tipos e origens.



Figura 18- “Je suis Geni” (2015), no jardim do Teatro Plínio Marcos, em Brasília. Foto: Arquivo da autora.

O texto de Weiss favoreceu o trabalho com a ambivalência presente no grotesco, pois, além de abordar a Revolução Francesa e o assassinato de Jean-Paul Marat, a ação se passa em um hospício. O grotesco foi explorado em “Marat,

interpretava K. Logo após a promoção K é conduzido a um tribunal sem qualquer justificativa, acabando por ser condenado à morte.

Sade, Corday e o Resto” (2016) como zona de trânsito entre loucura e lucidez; entre o que pode ser engraçado ou terrível. Também nesse processo me coloquei muitas vezes como um dos elementos do jogo ao orientar exercícios e improvisações.



Figura 19- Ensaio aberto de “Marat, Sade, Corday e o Resto” (2016) nos jardins da UnB. Coro de Cordays, da esquerda para a direita: Camila Franco, Nina Costa, Tainá Barbosa, Heloísa Palma (acima). Amanda Moraes, Thamiris Lima, Anandda Shaya. Foto: Arquivo da autora.

As noções de erro e errância potencializam trânsitos, atravessamentos em múltiplos sentidos, mobilidade presente também no que se refere aos lugares possíveis que um/a professor/a artista pode ocupar no contexto pedagógico. A ideia de professor performer, defendida por Naira Ciotti, indica um processo de retroalimentação entre pedagogia e arte que dialoga em grande medida com o que proponho aqui. Para Ciotti (2013),

o híbrido professor-performer é, acima de tudo, uma micropolítica. A micropolítica de inserção de certos processos artísticos no interior de instituições consagradas ao cânone e à especialização. A arte contemporânea, como sabemos, introduz-se na academia e é por ela seduzida. Vemos as transformações das escolas de arte em centros de experimentação, institutos de pesquisa prática em desenvolvimento tecnológico. O que essa micropolítica representa? Em nossa opinião, a contaminação do ambiente por uma grande quantidade de corpos que desejam, que subvertem a disciplina e impõem o criador-intérprete ao ambiente da universidade. (CIOTTI, 2013, p. 121).

Estabeleço relação entre o que Ciotti chama de professor-performer e a professora-palhaça, que se coloca como um dos elementos do jogo, diluindo hierarquias e lugares de saber, com “chapéu de guizos”, como disse o professor

Jorge Larrosa (2015). Entre erros e errâncias, percebo que a abordagem do jogo, da comicidade e do butô propiciaram experiências potentes e transformadoras para os/as estudantes.

Henrique Raynal, estudante que acompanhei ao longo da graduação em vários momentos, desde a disciplina introdutória ao curso, Interpretação Teatral 1, quando montamos “Mil novecentos e sessenta e hoje” (2013), ao concluir sua graduação, escreveu em uma rede social, uma carta de agradecimento aos professores que estiveram presentes em sua formação. Quanto a mim, ele disse:

Cecília, te agradeço por ter me ajudado a ser independente logo de cara, por ter me dado a confiança da experimentação, a necessidade do erro e a grandeza do ridículo, por me lembrar sempre que o melhor controle é a experiência, e a experiência tem riquezas além daquelas que esperamos. Estar certo é bom, ser surpreendido é melhor (RAYNAL, s/d).

O depoimento de Raynal resume minha proposta pedagógica e estética, demonstrando tê-la assimilado no melhor sentido ao perceber-se independente e confiante para experimentar e permitir o erro – algo que nem sempre é colocado em processos pedagógicos: a necessidade de assimilar o erro como parte fundamental do processo de ensino-aprendizagem e de criação –, além disso, ele percebeu a potencialidade criativa de experimentar o ridículo.

No último ensaio, “Quarto ensaio: experimentos errantes” estabeleço uma reflexão sobre as experiências estéticas realizadas no período da pesquisa, a partir da investigação de modos diversos de se relacionar com a arte e com o público atravessados pelas noções de erro e errância.

Quarto ensaio: experimentos errantes

O errante pode ser solitário, mas não é isolado
Michel Maffesoli

Experimentos errantes é um relato reflexivo sobre processos de elaboração e compartilhamento de experimentos errantes com públicos, circunstâncias e lugares diversos realizados no período da pesquisa. Processos nutridos pelas investigações realizadas no período do doutorado e por errâncias pelas ruas de Salvador e Brasília, considerando aquela a primeira e, esta última, a atual capital do Brasil – cidades com características urbanas completamente diversas. Salvador é uma cidade litorânea fundada em 1549, tem arquitetura colonial portuguesa, já a segunda, com a arquitetura moderna de Oscar Niemeyer, foi construída com o intuito de desenvolver o centro do país no cerrado do planalto central, tendo sido inaugurada em 1960.

A primeira capital brasileira é cheia de ruas, becos e ladeiras, com um fervilhante e contagiante fluxo de pessoas. A segunda, situada no planalto que nos deixa mais próximos do céu do que de pessoas, tem ruas largas pensadas no livre trânsito de carros, mas nem sempre pensadas em função da circulação de pedestres, pelo menos no que se refere à região do Plano Piloto, planejada pelo urbanista Lúcio Costa. Nas cidades satélites, contudo, é possível encontrar uma urbanização semelhante à de outras cidades brasileiras, onde há feiras e ruas comerciais com fluxo de pessoas.

As quadras da asa sul e da asa norte do Plano Piloto, pelas quais transito e onde resido, desde a chegada da minha família à Brasília em 1968, são agradáveis, com calçadas margeadas por belas árvores aonde circulam, principalmente, os moradores da região. Essa é a diferença entre Salvador e Brasília: na capital baiana, bastava sair de casa para cruzar com as mais diversas pessoas. Eis o que motivou a pesquisa sobre a errância: a presença de um fluxo intenso e diversificado com amplas possibilidades de trocas humanas, de diálogos e risos compartilhados, bem diferente da minha experiência como moradora de Brasília ou de São Paulo.

A proposta inicial desta pesquisa seria transitar pelas ruas de ambas cidades, registrando diferenças na relação com seus habitantes, em um primeiro momento, sem uma proposição estética e, em um segundo momento,

experimentando relações humanas e urbanas intermediadas por elementos cênicos pensados e criados anteriormente ao momento de interação com transeuntes e habitantes das ruas.

Em cidades onde morei ou visitei, sempre gostei de vagar por ruas e ambientes urbanos em processos de solidão acompanhada, conhecendo suas paisagens arquitetônicas e humanas, deixando-me atravessar por afetos diversos. Desde as belezas às tristezas, ao ver que nas ruas do Brasil moram tantas pessoas em condições desumanas à vista de todos, porém invisibilizadas, cidadãos e cidadãs inexistentes, sem perspectiva, vivendo das sobras da sociedade do consumo.

Além do prazer pessoal por errâncias, no campo da arte, minha iniciação profissional aconteceu no circo, na proximidade com o público, fosse no picadeiro ou nas ruas, em apresentações, bem como nas charangas e passeatas – nomes que, no universo circense, referem-se ao desfile de seus integrantes com figurinos e instrumentos musicais, cantando e chamando as pessoas para virem ao circo.

Logo no início do doutorado, o encantamento pelas ruas de Salvador com seus muitos sons, cheiros, cores e pessoas que se mostram predispostas a interações diversas, somados ao interesse por investigar diálogos estéticos possíveis em ambientes urbanos, levou-me a conhecer *Elogio aos errantes* (2014), livro da urbanista, arquiteta e professora da FAU/UFBA, Paola Berenstein.

Berenstein (2014) entende errância como um exercício de alteridade urbana somado à uma *partilha do sensível*, como chama Jacques Rancière, ao propor “atos estéticos como configurações da experiência que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p. 11), o que vem ao encontro da proposta ética e estética desta pesquisa. Berenstein relaciona a partilha do sensível às experiências erráticas de vagar sem destino certo, cuja potência estaria “na (contra)produção de subjetividades, de sonhos e de desejos.” (BERENSTEIN, 2014, p. 19).

Ainda no âmbito das relações estéticas e políticas envolvendo o espaço urbano, Berenstein (2014) aponta a proposta das “derivadas psicogeográficas”, de Guy Debord (1931-1994). Debord foi ativista francês dos movimentos estudantis do

final dos anos de 1960, “doutor em nada”⁵⁷ (In BERENSTEIN, 2003, p. 1), como ele referia a si mesmo, influenciado pelos movimentos culturais Dadaísta e Surrealista, além de estudioso da obra de Karl Marx.

Debord desenvolveu a ideia de que, a partir de percursos erráticos nos espaços urbanos, é possível propor relações diversas com a rua e seus transeuntes, interferindo em sua dinâmica, transformando espaços e relações humanas. Ele chamou este procedimento de deriva, em texto publicado no segundo número da Revista Situacionista⁵⁸, em 1958.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. (DEBORD, 1958, p. 1).

Debord, em diferentes momentos, propõe uma revolução do cotidiano a partir de ações que interfiram nos espaços urbanos a fim de questionar e transformar seus usos. Ele faz uma crítica ao capitalismo e à espetacularização da sociedade que torna os indivíduos consumidores passivos de produtos e ideias, sejam eles carros, roupas ou notícias, envolvidos em embalagens cintilantes que ofuscam e confundem o valor e a intenção do presente.

A partir das ideias de Debord e de sua perspectiva lúdica-construtiva de relação com o espaço urbano, seria possível gerar um mapa de noções e ações a fim de orientar interferências criativas e estéticas no espaço urbano. No entanto, Debord questiona a configuração espetacular dessas interferências, sendo crítico contumaz do que chamou de “sociedade do espetáculo”, referindo-se às relações sociais, políticas e econômicas regidas pela mídia que estabelece e orienta valores éticos e estéticos (DEBORD, 1997).

Mesmo que pareça contraditório ter uma proposição estética aliada à proposta antiespetacular de Debord, não necessariamente o é, caso o/a artista tenha menos uma postura de exibição de um espetáculo e mais a busca de encontros, interações, trocas, cuja ênfase está na relação com o público e com o

⁵⁷ BERENSTEIN, Paola. Breve histórico da Internacional Situacionista. **Revista Vitruvius**, Ano 3, abril, 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696#>. Acesso em: 15 mai. 2021.

⁵⁸ Texto disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1958/12/90.html>. Acesso em: 20 mai. 2021.

contexto de sua interferência, no compartilhamento de uma experiência que afeta as partes envolvidas. Nas palavras de Debord:

A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (DEBORD apud BERENSTEIN, 2003, p. 4)

Faz-se interessante observar que o ator e diretor russo Vsevlod Meierhold faz uma crítica ao teatro como espetáculo a ser contemplado exclusivamente à distância, citando o teatrólogo russo Viacheslav Ivanov, na ebulição dos anos de 1920, tempo antes das considerações de Debord, por exemplo. A década de 1920 foi o período pós-revolução bolchevique, que derrubou a monarquia dos czares russos, quando a utopia do comum compartilhado ainda era latente:

Se o novo teatro é dinâmico, então que assim o seja até o final. O teatro deve de uma vez por todas abrir sua essência dinâmica: assim, deve deixar de ser “teatro” no sentido apenas de “contemplação”. Nós queremos nos reunir para criar, “agir” em conjunto e não apenas contemplar. (MEIERHOLD, 2012, p. 85).

Questionar aspectos da espetacularidade, naquilo que podemos chamar, como Jacques Rancière (2009), de partilha do sensível, a meu ver não significa recusar elementos da linguagem teatral, como no caso de figurino que pode ser entendido menos como roupa e mais como pele ou musculatura, de acordo com a noção de pentamusculatura proposta por Maura Baiocchi, da qual falei no segundo ensaio.

Outros elementos da linguagem teatral como personagens e texto, por exemplo, também poderiam ser configurados, porém, diluídos em favor das interações possíveis no momento compartilhado da “cena”. A noção de *Ma* da cultura japonesa trazida pela experiência com o *butô*, enquanto espaço-tempo de abertura às potencialidades não planejadas, assim como a agilidade proporcionada pelo picadeiro circense, seriam a base para propiciar relações, situações, interações, sem que essas experiências se apresentassem como um espetáculo.

Do *aedo*⁵⁹ grego aos saltimbancos medievais europeus até os repentistas do nordeste brasileiro ou às performances urbanas contemporâneas, a arte está

⁵⁹ Poetas cantores da Grécia antiga como teriam sido Homero e Hesíodo que difundiam uma cosmovisão de mundo por meio da poesia épica recitada em presença compartilhada entre poetas e a população em ambientes públicos.

presente nos espaços coletivos de convívio humano, persistindo em múltiplas configurações e intenções. Como no caso de Flávio de Carvalho (1899-1972), multiartista paulista que poderia ser considerado como precursor da arte da performance ao realizar suas experiências pelas ruas de São Paulo, nas décadas de 1930 e 1950, chocando a sociedade da época.

Em 1931, Carvalho realizou sua *Experiência nº 2*, na qual executou a ação de andar no contrafluxo de uma procissão de Corpus Christi, virando caso de polícia e manchete de jornal. Em 1956, quando realizou sua *Experiência nº 3*, caminhando pelas ruas de São Paulo vestindo seu traje de verão para o “novo homem dos trópicos”, do qual fazia parte uma saia, mais uma vez, provocou choque e estranhamento.

A matéria do jornal O Estado de São Paulo de 09 de junho de 1931 (In CARVALHO, 2001) diz que Carvalho declarou à polícia que a *Experiência nº 2* fazia parte de seu estudo sobre a psicologia das multidões, com a finalidade de verificar a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana.” (CARVALHO, 2001, contracapa). Mesmo distantes no tempo e com perspectivas diferentes, tanto Carvalho quanto Debord propuseram estreitas relações entre arte e espaço urbano, provocando questionamentos que abalaram a sociedade de sua época, seja no que se refere a valores e comportamentos éticos ou estéticos, pelo modo como se relacionaram com o ato criativo.

As relações entre ética e estética que interessam a esta pesquisa também são apontadas pelo professor Larrosa Bondía e pelo filósofo e historiador Mikhail Bakhtin. Larrosa (2002) afirma que o saber da experiência produz uma forma singular de conhecimento que se traduz numa ética – um modo de conduzir-se – e uma estética – um estilo (LARROSA, 2002). Nos manuscritos publicados postumamente, *Para uma filosofia do ato responsável* (1993), Bakhtin reflete sobre a responsabilidade implicada em todo e qualquer ato humano, aquilo que ele chama de “não-álibi do Ser”. Como explica Pablo Assumpção Costa, ao analisar o trabalho da performer e professora do curso de Direção da UFRJ, Eleonora Fabião:

Para Bakhtin, não há álibi para a existência, isto é, não é possível negar o fato de que assumimos um lugar único no mundo, de onde somos convocados eticamente a responder a esse mundo. Em outras palavras, não é possível dizer “não, eu não estava lá”, pois é precisamente o fato de “estar lá” que nos permite inclusive dizer qualquer coisa. Porque existimos e somos particulares, não somos dados ao luxo de sermos

indiferentes. Ao contrário, temos uma responsabilidade de responder à existência, e essa “responsabilidade” se articula precisamente em atos (pensamentos-atos, movimentos-atos, criações-atos ⁶⁰ . (COSTA In FABIÃO, 2015, pp. 261-262).

Se, por um lado, Costa traz a reflexão da filosofia do ato responsável de Bakhtin para falar da arte produzida por Eleonora Fabião, ela mesma confirma esse compromisso do/a artista com seu tempo, ao falar sobre performance:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. (FABIÃO, 2009, p. 237).

Escovar a contrapelo ou andar no contrafluxo de uma multidão são atitudes semelhantes, que exigem de quem age essa responsabilidade da qual fala Bakhtin – postura de artistas que respondem provocativamente à sociedade na qual vivem. No campo das artes cênicas, por exemplo, pode-se destacar o engajamento de Bertolt Brecht com as questões sociais de seu tempo. Dentre outros dispositivos cênicos, Brecht propôs o estranhamento como estratégia para provocar o distanciamento emocional do espectador sobre a cena teatral, fazendo com que ele refletisse sobre as relações humanas em seus aspectos sociais, econômicos e éticos.

Interessa-me, sobretudo, esse vínculo e responsabilidade ao espaço-tempo no qual vive o artista, sem que, contudo, seja necessário restringir-se a uma técnica, a um método ou linguagem. É possível alimentar-se das propostas de artistas, filósofos, mestres das mais variadas origens, desde que contribuam com o que e como se quer dizer com a própria arte.

No ensaio “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica” (1987), bastante criticado na atualidade, por aquilo que é visto como valorização de uma aura da obra de arte – algo sagrado que teria sido profanado pela capacidade de reproduzi-la –, Walter Benjamin desenvolve uma noção instigante para se pensar no que configura uma obra de arte: o desassossego.

Para Benjamin, a obra de arte deve provocar no espectador uma instabilidade de sentidos, citando como exemplo os registros fotográficos das ruas vazias de Paris realizados por Eugène Atget (1857-1927). Benjamin diz que nessas

⁶⁰ Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>. Acesso em: 07 abr. 2021.

fotografias não há um ‘rosto’ a ser cultuado e o que o artista faz é ‘desassossegá-lo’ o observador, que deve então procurar indícios, percorrendo um caminho, desde sua própria percepção até a proposta e os procedimentos escolhidos pelo artista.

Na apresentação do livro de Flávio de Carvalho, *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência* (2001), Denise Mattar cita uma crítica de Sylvio Rabello ao livro *Os Ossos do Mundo* – também de autoria do artista paulista – na qual Rabello diz que “ideias diferentes arrepiam e chocam, como se fôssemos perder subitamente o equilíbrio. O Sr. Flávio de Carvalho está sempre a dar empurrões na rotina e no lugar comum, a fazer-nos perder o equilíbrio.” (MATTAR In CARVALHO, 2001, p.12).

Provocar estranhamento, desassossego, escovar a contrapelo, desestabilizar a percepção comum são, a meu ver, perspectivas que devem estar no horizonte de todo artista. Nesse sentido, Flávio de Carvalho e sua ousadia na maneira de articular arte, vida e reflexão, por meio de suas experiências estéticas, é uma referência para a criação dos experimentos propostos nesta pesquisa, aliás, chamados assim pela admiração e afinidade com a proposta de Carvalho.



Figura 20- A autora em exposição sobre Flávio Carvalho na Caixa Cultural Brasília (2017). Foto: Arquivo da autora.

Rua, deriva, errância e experimentos criativos

Derivas e errâncias, enquanto fonte de criação, pedem sentidos atentos aos movimentos daqueles que habitam ou transitam pelas ruas, abertos às interações possíveis, seja em momentos de errâncias de observação, percebendo múltiplas realidades e relações que podem nutrir processos criativos, seja quando há uma proposição estética, ou quando o processo se desdobra de maneira que a interação e a realização de uma obra estética e/ou reflexiva não aconteçam na rua.

Trata-se de realizar trajetos urbanos em um estado de permeabilidade e observação, seja do espaço ou daqueles que transitam e habitam as ruas, em um estado de corpo errante, como diz Paola Berenstein (2014):

O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária. O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante. (BERENSTEIN, 2014, pp. 23-24).

Nos centros das cidades, pulsa um coração formado pelos batimentos de muitos outros. Em errâncias por esses lugares é possível nutrir-se dessa pulsação, dissolver-se na multidão – essa é a experiência da alteridade proporcionada pela errância. Salvador: salva da dor com risos suados, oprimidos, mas nunca abafados. Gente que encontro nas ruas, na batalha diária pela sobrevivência e, ainda assim, com disponibilidade para interações, comentários, gracejos, risadas compartilhadas.

Erro e errância, enquanto paradigmas para o ato criativo, traduzem-se em percursos de criação compartilhados em circunstâncias e com públicos diversos, fora das salas de teatro e, a partir dessa interação, a obra vai se fazendo à medida em que vai sendo experimentada. São experiências por meio das quais vou ajustando a cena em processo de fazimento, arriscando experimentar relações, borrar fronteiras, desterritorializar campos normativos, de modo que o aspecto relacional seja condutor do processo criativo, assim, o público se torna co-diretor, co-criador da obra.

A essa relação entre o ato criativo da cena e o público transeunte das ruas chamo de “cenicidade”, onde se encontram cena e cidade, cena e público – algo que pode ser cênico, performativo, mesmo sem um figurino ou proposição estética, em encontros cotidianos. Como aconteceu em uma despreziosa caminhada matinal pela calçada da praia do Farol da Barra, em Salvador. Caminhávamos, eu e meu companheiro, quando cruzamos com um senhor negro, magro, em trajés simples, empurrando a mureta que separa a calçada da praia, como quem faz um alongamento.

Quando estávamos próximos, ele se virou para nós e disse: “Ajuda!”. Um instante de hesitação para entender qual era a ajuda pedida, quando ele disse enfático: “Ajuda a empurrar! Ontem consegui empurrar até lá no meio do mar”. Imediatamente, passei a ajudá-lo, convocando meu companheiro a fazer o mesmo, ainda que um pouco constrangido. Quando ele percebeu que não conseguíamos empurrar a mureta de cimento até o meio do mar, passamos a conversar e ele me disse que cantava e dançava. Propus, então, que fizéssemos isso eu e ele, já que meu tímido companheiro nem é da área de artes cênicas. Diante do estranhamento de várias pessoas caminhando e correndo, passamos a dançar e cantar juntos uma música de Michael Jackson em uma língua inventada por ele.

Após esse instante de arte compartilhada no cotidiano, nos despedimos e seguimos cada um o seu caminho. Esse momento de “cenicidade” acontecido em Salvador despertou um encontro potente e criativo, em sintonia com o que disse Michel Maffesoli no livro *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*, a respeito da ideia proposta nesses experimentos errantes que é “suscitar encontros, fazer da existência uma espécie de obra de arte.” (MAFFESOLI, 2001, p. 88).

“Caminhante não há caminho, faz-se caminho ao andar”, alerta o poeta espanhol Antonio Machado e também nosso poeta e músico paraibano Chico César ao cantar: “caminho se conhece andando, então vez em quando é bom se perder”. Caminho trilhado por diferentes rumos e desvios – o processo da pesquisa foi uma constante transformação de paisagens. Erros, desvios de rota, errâncias: perder-se e encontrar-se no meio dos outros, alteridade em jogo no palco, picadeiro ou na rua, como também na produção deste texto.

Questões sucessivas de ordem pessoal e coletiva afetaram a mim e também a proposta inicial desta pesquisa. Pretendia-se partir da observação das ruas de Brasília e Salvador, a fim de experimentar relações entre quem faz uma proposição estética e quem transita pelas ruas, em relações diversas da espetacularidade usual de uma proposta cênica ou performativa – investigação que pretendo continuar desenvolvendo.

Instabilidades que mostram o aspecto imprevisível e errante de nossas vidas, dentre elas, a pandemia mundial causada pelo coronavírus⁶¹, que teve início em 2019 e avançou para os anos de 2020 e 2021. Em todo caso, como desvios de

⁶¹ SARS-CoV-2, que pode acarretar a infecção respiratória Covid-19. Disponível em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em: 18 abr. 2021.

rotas fazem parte, inclusive, do percurso de uma pesquisa, ainda que não exatamente como planejado, fiz alguns experimentos criativos em ambientes públicos durante esse período. Vou falar sobre esses experimentos em detalhes a seguir.

O primeiro deles, ainda cursando o primeiro semestre do doutorado em 2016, quando propus à professora Denise Coutinho, apresentar um seminário performativo a fim de exercitar a proposta de uma defesa de doutorado, na qual não estivessem separados os momentos de reflexão e a apresentação cênica.

Em minhas errâncias em Salvador observei os carrinhos de vendedores de café: de madeira, coloridos, simples ou equipados e enfeitados. Vejo o carrinho como a mala do palhaço, tudo que ele carrega e mostra. O carrinho seria minha tecnologia, meu “Power Point”, durante a apresentação de seminário performativo na disciplina Epistemologias não Cartesianas.

O tema do seminário foram os textos de Gilles Deleuze, “Um manifesto de menos” e “O Esgotado”, da publicação brasileira *Sobre o teatro* (2010), sendo o primeiro deles sobre o ator-autor italiano Carmelo Bene e o outro sobre o dramaturgo irlandês Samuel Beckett. O seminário performativo foi apresentado pela minha palhaça, Dr.^a Aspas, na Praça do Campo Grande, em frente ao Teatro Castro Alves.

O momento seria propício para também experimentar a possibilidade de uma errância performativa que aconteceria em outro momento – provavelmente, com outra ou nenhuma máscara – conduzindo um “carrinho prezi power point alive”, inspirado nos carrinhos dos vendedores de café das ruas de Salvador.



Figura 21- Dr^a Aspas atravessando as fronteiras da academia (2016). Foto: Roberta Roldão.

Como não haveria tempo hábil para fabricar, aluguei, pelo período da aula, um carrinho de um vendedor de café; junto a professora e a turma que frequentava a disciplina, percorremos juntos as duas quadras entre a sede do PPGAC e a praça do Campo Grande. A ocasião me deu a oportunidade de diálogo com transeuntes e habitantes das ruas de Salvador, durante o percurso, mas, em especial, durante a apresentação do seminário na praça, quando foi intensa a interação com Jaé, uma entre tantas pessoas em situação de rua em cidades do Brasil e do mundo.



Figura 22- Dr^a Aspás e Jaé na Praça do Campo Grande, em Salvador (2016). Foto: Roberta Roldão.

Jaé se manifestou em vários momentos, mas causou certo alvoroço na plateia de estudantes quando se apresentou, contando um pouco de sua história e mostrando o que trazia na sacola de plástico: um facão para se defender dos perigos da rua. Contudo, foi apenas um momento de apreensão que se dissipou por meio da interação com a palhaça e pudemos cantar juntos sua versão de “It’s now or never”, de Elvis Presley. Finalizado o seminário performativo, Jaé declarou que estava se sentindo no dia mais feliz de sua vida, ali estava sendo visto e ouvido.

O segundo experimento, “Rio das pedras: mar de lama”, foi realizado durante 50 minutos, diante da entrada do Congresso Nacional em Brasília, por ocasião do desastre ambiental provocado pelo rompimento de barragens com dejetos de mineração, no município de Brumadinho, Minas Gerais, em janeiro de 2019. “Rio das pedras: mar de lama” foi uma ação estética em resposta a uma cegueira parcial da justiça brasileira, quando o caso envolve ricos e poderosos, bem como ao desprezo pela vida por parte de empresas mineradoras, cujas seguradoras consideram de menor valor as vidas humanas fora de seu território, no chamado “terceiro mundo”.



Figura 23- A autora em "Rio das pedras: mar de lama" (2019). Foto: Valdir Cruz.

Para que minha ação não desencadeasse proibições por parte dos seguranças, permaneci a uma certa distância da entrada do Congresso e de transeuntes, apenas mostrando a imagem enlameada, caolha de terno e gravata, com pequenas mudanças de gestos. Além de olhares enviesados de senhores engravatados, algumas pessoas pediram para fotografar e uma delas pediu para gravar uma entrevista para sua página em uma rede social, aceitei responder, muito mais como cidadã que representa uma indignação coletiva, do que como artista que realiza uma ação estética.

O terceiro experimento, "Mãe Terra", foi realizado a convite de organizadores de um ato contra a extinção do CONSEA⁶² (Conselho de Segurança Alimentar), em

⁶² "O Consea é um espaço institucional para o controle social e participação da sociedade na formulação, monitoramento e avaliação de políticas públicas de segurança alimentar e nutricional, com vistas a promover a realização progressiva do Direito Humano à Alimentação Adequada, em articulação com diferentes setores de governo". Informação obtida em: <http://www4.planalto.gov.br/consea/comunicacao/noticias-internas/conheca-o-consea>. Acesso em: 21 mai. 2021.

fevereiro de 2019, na passarela de pedestres que liga dois centros comerciais, próxima à rodoviária central de Brasília, sendo esse um dos poucos lugares de fluxo constante de pessoas no Plano Piloto. Experimentei relações diversas com os transeuntes, ora mantendo-me mais distante, ora propondo ou aceitando conversas e explicações sobre a importância de se manifestar contra a extinção de uma aprovação do uso de agrotóxicos no Brasil, já vetados em outros países por sua periculosidade.



Figura 24- A autora em “Mãe Terra” (2019). Foto: Valdir Cruz.

Tanto em “Rio das Pedras: mar de lama” quanto em “Mãe Terra”, segui um impulso ético, cívico e estético, partindo da definição de imagens que gostaria de colocar em cena como reação aos fatos mencionados, expor na rua e em relação com algum público. Experimentei possibilidades diversas, em “Rio das Pedras”, permaneci por quase uma hora quase imóvel embaixo do sol de meio dia diante da entrada do Congresso Nacional. Percebi antipatia e desdém em alguns olhares, empatia e admiração por parte de outros. Fiz o exercício de estar presente ali parada, com a intenção de provocar a reflexão sobre o desastre ambiental provocado por mineradoras multinacionais, trazendo a imagem da lama que soterrou pessoas, plantas, animais, contaminou rios, mostrando, mais uma vez, um

senso de justiça contaminado por interesses econômicos que beneficiam poucos às custas das vidas de muitos.

A mesma lógica se aplica ao desmatamento indiscriminado e a liberação do uso de substâncias químicas tóxicas que contaminam e matam pessoas, plantas e rios, fato que remete ao segundo experimento. Em “Mãe Terra” participei do evento em defesa ao CONSEA, circulando no meio das pessoas com uma cesta de sementes crioulas⁶³, deixando passar quem tinha pressa e, para aqueles que olhavam, perguntavam o que era tudo aquilo, eu explicava e oferecia algumas sementes. Interagi com pessoas diversas: um rapaz contou ter trabalhado em fazendas aplicando agrotóxicos em plantações e disse que sentia enjoos e dores de cabeça constantemente naquela época; conversei com o deputado federal José Ricardo Wendling (PT/AM), presente na manifestação, dei entrevista para um repórter do G1⁶⁴ e, ao fim, dancei coco⁶⁵ com uma moça que parecia estar em situação de rua. No final, fui embora sob a chuva, de alma e corpo lavados, diante dos olhares surpresos de quem saía do shopping center.

⁶³ Sementes crioulas são aquelas mantidas e selecionadas por várias décadas por agricultores tradicionais do mundo todo e que não possuem restrição para multiplicação. Informação disponível em: <https://www.epagri.sc.gov.br/index.php/2020/07/29/curso-sobre-sementes-crioulas>. Acesso em: 21 mai. 2021.

⁶⁴ Ver matéria sobre a manifestação, disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/02/27/banquete-de-graca-no-centro-de-brasiliamarca-protesto-contra-fim-do-conselho-nacional-de-seguranca-alimentar.ghtml>. Acesso em: 21 mai. 2021.

⁶⁵ “Dança popular nordestina. É canto-dança típico das regiões do Agreste e Sertão e nas antigas áreas de cana-de-açúcar. Possivelmente, durante o século XVI, o coco começou a se estruturar, oriundo das danças de umbigadas dos batuques africanos. Nas últimas décadas do século XX, a manifestação ganha espaço nas áreas urbanas das regiões litorâneas.” Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/fccr/cadastro/junino3.php>. Acesso: 20 mai. 2021.



Figura 25- No experimento “Mãe Terra” (2019). Da esquerda para a direita, de cima para baixo: a autora com deputado José Ricardo Wendling (PT/AM); com lideranças indígenas; dançando com moça; indo embora sob chuva. Fotos: Valdir Cruz.

Em “Mãe Terra”, não programei exatamente o que fazer, não delimitar se ficaria calada, se passaria por todos sem parar, se faria esta ou aquela ação. Busquei uma imagem majestosa e maltratada para encarnar “Mãe Terra”. Estaria à disposição para a proposta do evento e para a diversidade de relações possíveis no local de maior fluxo de pessoas no Plano Piloto de Brasília. Mesmo que em alguns momentos eu sentisse um certo desconforto por não saber exatamente o que e como fazer, experimentei às vezes apenas estar ali sem me preocupar em realizar ações ou buscar relações.



Figura 26- No quinto experimento (2019). A autora e José Roberto. Foto: Valdir Cruz.

Experimentos são proposições desafiadoras por lidarem com o acaso, por colocarem em xeque os lugares e as relações possíveis da arte com seus públicos. Meu interesse com esses experimentos errantes é interagir ética e esteticamente na rua, em ambientes onde é possível encontrar uma diversidade de pessoas que dificilmente se encontraria em uma sala de teatro.

O quarto experimento, por ter sido pensado em função da proposta da pesquisa, chamei de “Experimento errante nº 1”, e a título de uma primeira experiência, foi realizado nos corredores e diante do prédio do departamento de artes cênicas da UnB, em parceria com a artista plástica, cenógrafa e professora na área de Encenação da graduação em artes cênicas dessa mesma universidade, Sônia Paiva. Sobre este experimento, sobretudo, vou falar com mais profundidade na sequência, ao explicitar as relações e as parcerias estabelecidas com a professora Sônia Paiva e a turma de estudantes orientada por ela.

O quinto experimento aconteceu na feira de produtos agroecológicos de produção familiar, a Feira da Ponta Norte, que acabava de se organizar como tal, na quadra comercial da 216 norte, em Brasília, a partir da iniciativa do líder comunitário José Roberto Machado, da professora Marli Boaventura e de seu sobrinho, o advogado Vitor Boaventura. A interação entre a contadora de histórias Mariquinha, personagem criada por mim durante o mestrado, foi algo além de uma apresentação teatral entre feirantes e público. Inicialmente, a personagem Mariquinha chegou conversando com feirantes e frequentadores e a partir desse diálogo, contou a história de Maria Borracheira.



Figura 27- Durante a roda de conversa na feira (2019). Foto: Valdir Cruz.

Em uma roda de conversa proposta para o final da feira, todos contaram um pouco da sua história de luta como agricultores e agricultoras e falaram sobre seus desejos e objetivos com aquele movimento. A interação com a contadora de histórias abriu as portas para um diálogo menos formal, mais leve e fluido, no qual muitos dos/as feirantes ficaram se conhecendo e assim puderam traçar princípios e objetivos comuns.

Nesse caso, elementos estéticos como personagem e narrativa funcionaram enquanto propulsores do aspecto relacional do grupo em questão. Há potencialidade na errância também como desvio no curso do cotidiano por meio da arte, são possibilidades de trocas simbólicas guiadas por um ideal comunitário, as “pequenas rebeliões cotidianas”, como fala Michel Maffesoli (2001). O sociólogo enxerga aí uma perspectiva de organização humana não somente monetária, menos predatória consigo e com todas as formas de vida, pois “numa sequência de ensaios-erros, gera-se a estruturação social futura.” (MAFFESOLI, 2001, p. 59).

Foram muitos os diálogos e as parcerias que alimentaram a pesquisa. Nesse percurso, o encontro com a Sônia Paiva, artista plástica, cenógrafa, figurinista e professora do departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília (CEN/UnB), gerou frutos ainda pouco explorados. A ideia da parceria aconteceu a partir de conversas sobre minha pesquisa, quando Sônia Paiva propôs compartilhar o processo com estudantes da disciplina Encenação 2, orientada por ela no segundo semestre de 2018.

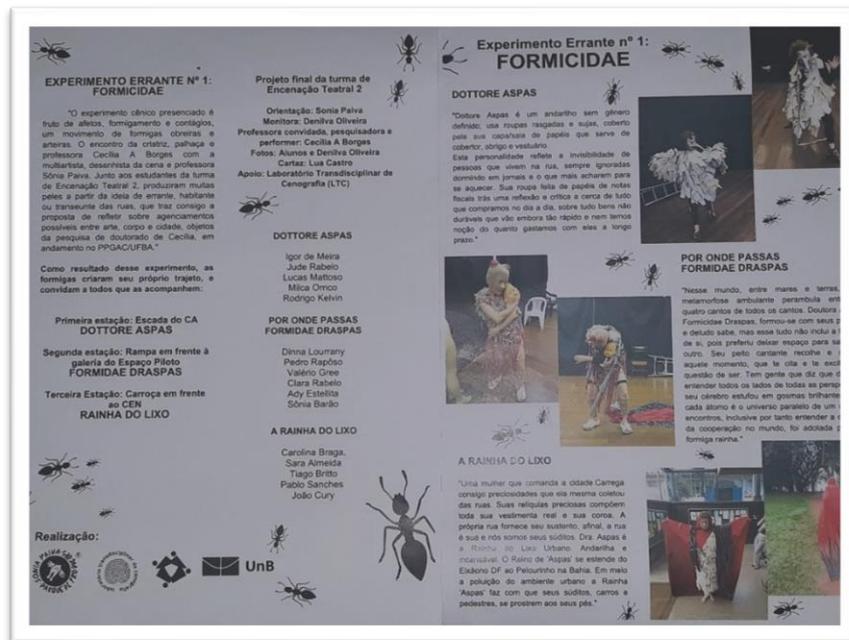


Figura 28- Folder “Experimento errante nº1: Formicidae”, UnB (2018).

Foram vários encontros e diálogos que resultaram na criação de três figurinos, ou, “diferentes peles para uma errante”, partindo da noção de *pentamusculatura* adotada por Maura Baiocchi, por meio da qual o figurino deve ser experimentado como uma musculatura. “Experimento errante nº1: *Formicidae*”, foi compartilhado no departamento de artes cênicas da UnB durante a mostra semestral de resultados cênicos das disciplinas intitulada “Cometa Cenas”, em junho/julho de 2018. Desdobramentos e experimentos diversos ainda podem acontecer a partir dessa primeira experiência.

Processo de criação do experimento errante nº 1

As “peles-figurinos” foram desenvolvidas pelos estudantes da disciplina Encenação, a partir da orientação da professora Sônia Paiva durante um semestre. Paiva organizou o processo criativo e pedagógico, subdividindo a turma em três grupos de estudantes, fazendo com que cada grupo criasse uma proposta de figurino.

Em uma ocasião, falei sobre um encontro que tivemos, eu, meu companheiro e meu filho com um andarilho artesão. Ele estava na calçada com seus trabalhos em arame e sementes expostos no chão. Ao passar por ele, comentei com meu filho como eram bonitos, o artesão reagiu nos convidando para o que foi uma longa conversa permeada de reflexões sobre a vida. Entre seus objetos, havia várias formigas feitas de arame e semente, comprei duas e a partir disso ele teceu reflexões sobre como éramos formigas, seres pequenos diante dos poderosos, mas com poder de pequenas e potentes transformações. A ideia da formiga e do andarilho reverberaram em desejo de criação, compartilhado com a professora-artista e estudantes, além da reflexão sobre a noção de matilha (DELEUZE-GUATTARI,1997) enquanto potência de coletividades que possibilitariam novas perspectivas de relacionamento humano.

Quando ficaram prontos os figurinos, organizei um roteiro, no qual cada um deles seria e funcionaria como uma estação para troca de pele e de acesso a outros estados. Assim, durante o processo de investigação, na sala da minha casa, coloquei-os em diferentes lugares do ambiente: três peles, três portais para estados cênicos diversos. Em um canto, a pele feita de papel; no outro, a pele de macramê cheia de penduricalhos, com um rosto de boneca em um dos braços; e no terceiro, a capa majestosa, com vestido feito com luvas cirúrgicas.

Primeira estação ou “Nesse monte de lixo tem um bebê”

Estudantes criadores/as: Igor de Meira, Jude Rabelo, Lucas Mattoso, Milca Orrico e Rodrigo Kelvin.

Debaixo de um monte de papéis, dorme um monte de gente. Gente que é ignorada como gente, restos de gente, as sobras da sociedade de consumo que descarta produtos e pessoas. Tornar visível os que são invisibilizados pela sociedade.



Figura 29- A autora na primeira estação de “Experimento errante nº 1: Formicidae”, realizado na escada do departamento de Artes Cênicas da UnB (2018). Foto: Denilva Oliveira.

A ideia é que fosse visto só o monte de papéis, então, escondida embaixo da saia, comecei explorando esse invólucro devagar. Foram surgindo ações preguiçosas, em estado de brincadeira. Pouco a pouco, foi nascendo um bebê palhaço, sem um gênero específico. No chão, foram acontecendo lentamente mudanças de posição. Daquele monte de papel, apareceu um pé, que logo se escondeu; depois, uma mão tateando devagar, saiu e sumiu. Com preguiça, descansando o rosto no chão e nádegas para cima. Mudança de posição, apareceu um tufo de cabelo – ação de pedir cafuné com a cabeça. Sumiu a cabeça, reapareceu um pé. Exploração desse “brinquedo-pé”: calcei uma das botas na mão, amor com as botas – memória da personagem Das Dores e de seu marido par de botas, da peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, que interpretei no teatro. Dificuldade para ficar de pé, cambaleante, caí e me levantei algumas vezes. Jogo de olhares com um público que ainda não existe. Brincadeira com a impaciência por não conseguir amarrar a saia. Confusão com pernas e



Figura 30- A autora experimentando novas peles do figurino em sua casa (2018). Foto: Vito AB Pizzolato.

braços para tirar a calça. Girei, transformando a saia em asa. Segui para a segunda estação.

Segunda estação: “Doidivana Dercy Deleuziana”



Figura 31- A autora na segunda estação do “Experimento Errante nº 1: Formicidae”, “Doidivana Dercy Deleuziana”, no saguão de entrada do Departamento de Artes Cênicas da UnB (2018). Foto: Denilva Oliveira.

Estudantes criadores(as): Dinna Lourrany, Pedro Raposo, Valério Gree, Clara Rabelo, Ady Estellita, Sônia Barão.

Essa pele cheia de penduricalhos é de fácil aderência: por trazer memórias de “doidinhas” uma vez conhecidas em algumas ruas, dessas que se enfeitam com tudo o que acham em seu caminho, falastronas, desbocadas, brincalhonas. Loucura festeira que sai de si para o mundo, vai ao encontro do outro, provocadora, escatológica. Devir Dercy Gonçalves pela conexão com seu humor debochado, escatológico, sua origem na comédia popular – Dercy no cinema, eu no circo. Deleuziana para trazer os des(limites), as desterritorializações e os agenciamentos do desejo de Gilles Deleuze no meu devir louca de rua errante.

Terceira estação: Grande Mãe Rainha do Formigueiro

Estudantes criadores(as): Carolina Braga, Sara Almeida, Tiago Britto, Pablo Sanches, João Cury.



Figura 32- A autora na terceira estação do “Experimento errante nº 1: Formicidae”, na entrada do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Foto: Denilva Oliveira.

A pele mais difícil de aderir: o estado mais difícil de se encontrar, por ser uma majestade encarnada que não depende de poses, nem poses. Rainha errante. A exploração do vestido de luvas cirúrgicas trouxe a imagem da placenta, do parto, da perda de todos os filhos de todas as mães; principalmente, das mães errantes que atravessam guerras, mares e desertos em luta pela sua sobrevivência e de seus(as) filhos(as). Majestade trágica feita de terra e sangue. Único momento em que houve música: *Magnificat - Song of Mary*, de Arvo Part e Kyrie, cantada por Marlui Miranda.

Das errâncias que poderiam ter acontecido, do processo que aconteceu e do que pode (de)vir a ser

A ideia seria experimentar essas peles em errâncias pelas ruas de Brasília e Salvador, confundida com os/as loucos/as que por ali estivessem em relação com

eles/as e com os que se acham sãos e sãs. Ousadia interrompida diante dos acontecimentos que até agora nos mantêm em suspensão assustada: a pandemia, o autoritarismo de governos e as ameaças às liberdades e aos direitos conquistados ao longo de nossa história. Além da partida lentamente digerida de minha grande mãe. Ainda sem enxergar os caminhos vindouros, mas na certeza da impermanência de tudo e todos/as, aguardo melhores momentos para continuar explorando experimentos criativos com públicos e circunstâncias diversas, mantendo o foco na investigação das relações possíveis com pessoas e ambientes intermediados pela arte.

Os experimentos relatados têm em comum o interesse em investigar modos possíveis de se relacionar e de afetar artista, público e ambiente. Erro e errância estiveram presentes em todos eles, no risco e na precariedade do que se apresenta e onde, na abertura para diferentes tipos de relações com as pessoas que os presenciam. Nesse momento, confesso minhas dificuldades e resistências em realizar e compartilhar processos intermediados por telas, pois interessa-me mais a proximidade da presença compartilhada, sua imediatez, sua fugacidade e seu risco.

O corpo que sou é como um violino, “instrumento” sensível, que desafina com frequência, suscetível a falhas que soam a incompletude do ser humano em mim. Enquanto artista, interessa-me perceber e lidar com essa precariedade, com a imprevisibilidade do instante compartilhado – ainda que com tudo planejado – por meio desse instrumento que soa melodias diversas e, também, acordes dissonantes.

Em busca de reexistir em mortes diárias, tenacidade e resiliência testadas em seus limites, sobrevém a mim um estado de exaustão. Sento-me para escrever, mas preciso dançar, e talvez não seja à toa o nome da música que tenho escutado tanto: *Metamorphosis*, de Philip Glass. Dores que se metamorfoseiam em movimentos: velha desde criança, agora velha criança, danço com passarinhos que voam no belo céu do cerrado. Busco maneiras de reexistir com arte no cotidiano, como jogo, brincadeira que abre possibilidades de convivência, de desestabilizar certezas, de sacudir tristezas, tal qual boba sem corte que sabe das grandezas e pequenezas do humano em si e no outro. Penso em tudo isso enquanto reflito sobre o que diz Michel Maffesoli e a possibilidade da errância como algum tipo de processo de restauração:

Quebrando o enclausuramento individual, restaurando a mobilidade, a impermanência de todas as coisas, ultrapassando as estabilidades identitárias, sejam profissionais, ideológicas, sexuais, a errância volta a dar vida, reanima, em seu sentido estrito, as vidas pessoal e coletiva, feridas, reprimidas, alienadas, em sua concepção racionalista e/ou econômica do mundo, da qual a modernidade tinha feito sua especialidade. A errância, em consequência, restaura uma visão mais flexível, mais natural, mais ecológica da realidade humana. (MAFFESOLI, 2001, p. 162).

Michel de Certeau (1994) enfatiza a inteligência e a inventividade de quem, no jogo de forças da sociedade, é o mais fraco. Astúcia e mobilidade tática que mostram a capacidade de se estar inserido em uma ordem e, ao mesmo tempo, transgredi-la. Quando se considera o erro e a errância como propulsores da criação, propõe-se um desvio no curso do cotidiano, de noções estabelecidas, permitindo ir além das limitações impostas ao convívio nos espaços urbanos, subvertendo usos e relações habituais com o espaço e com quem o ocupa.

Mas isso seria arte? Que tipo de arte? Teatro, dança, butô, performance, palhaçada, dança-teatro, teatro-dança, novo circo, circo-teatro, teatro performativo? São tantos nomes possíveis e quase sempre insuficientes para qualificar uma arte errante que quer mesmo o risco do erro, bastando considerá-la como cênica, posto que dela tem elementos como a narratividade, a ficcionalidade, mas principalmente uma estreita relação com o público, de preferência e, se possível, em presença compartilhada no momento no qual acontece. Na verdade, enquanto artista, não me interessa delimitar territórios, como já disse antes e em consonância com nossos sábios ancestrais, em um mundo repleto de cercas, arames farpados e câmeras vigilantes a arte ainda pode ser um refúgio de liberdade. Como alerta o mestre Ailton Krenak (2019):

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, pp. 26-27).

Com essas palavras do sábio Krenak vamos chegando ao fim, por enquanto e com o desejo que seja possível ser apenas o fim de mais um ensaio, e que

possamos continuar ensaiando novas formas de pensar, viver e conviver. Quando Deleuze e Guattari explicam o conceito filosófico de *ritornelo* – termo emprestado da arte, referente a um motivo musical que se repete – eles mencionam a ação da criança que canta uma música para afastar o medo, para “encontrar um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos”, assim como “uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres.” (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p. 116).

É o que sigo fazendo em meio ao caos que temos sido obrigados e obrigadas a conviver em um Brasil conduzido por forças que desprezam a vida, seja ela humana ou de plantas e animais que nos permitem viver nesse belo e maltratado planeta. Cantarolando, brincando, fazendo rir para espantar a morte e o desespero de se sentir impotente, abrindo um paraquedas colorido, como diz Krenak:

Nós possuímos imaginários ligados às coisas boas e às coisas difíceis. Quando falo de paraquedas, estou me referindo a sonhar, imaginar e criar outros mundos. Seja qual for a cultura, todo mundo sabe fazer alguma coisa nesse sentido. É o que chamam de arte. Coisas de que a alma e o espírito precisam⁶⁶.

Nas voltas do mundo, territórios sem cercas possibilitam múltiplos encontros, relações e agenciamentos:

Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo, anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. (DELEUZE-GUATTARI, pp. 116-117).

Sigo assim uma metodologia “caosmosótica” para continuar existindo, organizando, limpando, guardando o que precisa ser guardado e cuidado, separando o lixo entre o que pode ser reciclado, o que pode virar adubo, fertilizando novas vidas, cozinhando alquimias enquanto cantarolo e faço palhaçadas para quem estiver perto ou apenas para mim mesma, buscando abrir paraquedas coloridos e compartilhá-los.

⁶⁶ Entrevista concedida à Gabriela Teixeira para a Revista Cláudia em 06/06/2020. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/ailton-krenak-chamamos-de-isolamento-mas-nuncaconversamos-tanto/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

COM SIDERAÇÕES FINAIS

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra e não um viajante que se dirige a uma meta final, pois esta não existe
Friedrich Nietzsche

Considerando que em sua origem latina *sidus* significa constelação, daí *comsidus*, contemplar os astros para saber aonde ir, convido leitor e leitoras a siderar juntos buscando no abalo de nossas certezas a força da criança que tantas vezes cai e levanta, aventurando-nos por caminhos desconhecidos, atravessemos desertos guiados por estrelas que nos levem a veredas que matem nossa sede.

Doutora – ou quase – em erros e errâncias ao longo dos séculos, Aspas Powers Massaxucets, descendente de Aspásia de Mileto, tutora do filósofo grego Sócrates, atravessou mares e desertos, sobreviveu aos naufrágios extracomunitários daqueles que não são do primeiro mundo, visitou Ulisses na Sicília, consolou Penélope em outra ilha, comeu poeira de muitas estradas, montes e montanhas até que errando “por escadas e pavimentos do inextricável palácio” (BORGES, 1972, p.7) encontrou um cão, melhor dizendo um homem-cão, um troglodita, a quem chamou Argos, como o cão de Ulisses. Argos passou a rabiscar na areia palavras que pareciam grego, Aspas perguntou sobre o que ele sabia da *Odisséia*: “Muito pouco, disse. Menos que o mais pobre rapsodo. Já terão passado mil e cem anos desde que a criei.” (BORGES, 1972, p.11). O autor da *Odisséia* completou:

Quando o fim se aproxima, já não restam imagens da lembrança, só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido aquelas que alguma vez me representaram com aquelas que foram símbolos da sorte de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero, em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto. (BORGES, 1972, p.16).

Seguindo os passos de Jorge Luís Borges, Dr.^a Aspas se transformou em Ninguém, espaço tempo de ser ao sabor do vento sem muitos saberes ou fazeres, boba sem corte seguindo estrada nenhuma em direção à via láctea, poeira de estrelas, estrume que fertiliza novas vidas pelo riso, pelo grotesco, por muitos caminhos.

No volume 4 de *Mil Platôs*, Deleuze-Guattari (1997) falam de criar territórios transportáveis em meio ao caos, matérias de expressão deslocáveis como os nômades, onde não se coloca uma placa ou cerca de propriedade, matéria fluida que segue o ritmo – eles falam de “personagens rítmicos” (DELUZE-GUATTARI, 1997, p. 127) no contexto da arte criada pelo ser humano, que não colocam placa nem assinam, mas dançam junto, despertando o ritmo no outro. É esse o território que quero habitar como artista, seja com uma presença que se insinua ou marcando presença, provocando a reação com o outro por meio do riso, mas sempre em relação, dançando junto, transitando por muitos territórios sem cerca, trazendo no meu corpo a poeira de cada um.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALMEIDA, João Flávio. **Para Uma Epistemologia da Errância: erro, hiância e ciência em Michel Pêcheux**. Tese (Doutorado em Ciência, Tecnologia e Sociedade). Universidade Federal de São Carlos, 2018.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BAIOCCHI, Maura. **Taan Teatro, caderno 1**. São Paulo: Transcultura, 1997.

BAIOCCHI, Maura. PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro: teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 1997.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O jovem Brecht e Karl Valentim: a cena cômica na república de Weimar**. São Paulo: Annablume, 2010. Ou: Dissertação (Mestrado em Teatro). Florianópolis, UDESC, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. **Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERÉ, Marcelo Libânio. **A poética do palhaço: princípios da prática e do desajustamento**. Royal Central School of Speech and Drama. Tese de doutorado. Universidade de Londres, 2016.

BERÉ, Marcelo Libânio. Desajustamento: a hermenêutica do fracasso e a poética do palhaço. **Revista Brasileira Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266091658>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BERENSTEIN-JACQUES, Paola. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EdUFBA, 2014.

BERENSTEIN-JACQUES, Paola. Breve histórico da Internacional Situacionista. **Revista de Arquitetura Vitruvius**. Abril, 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/>. Acesso em: 11/12/2020.

BOLOGNESI, Mário. Palhaços. Rio de Janeiro: UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Teatro. **Revista O Percevejo**, Ano 8, N. 8, 2000.

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

BOLOGNESI, Mário. **Circos e palhaços brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BONDER, Nilton. **O segredo judaico de resolução de problemas**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

BORGES, Cecília de Almeida. **Dando corpo à palavra**: um exercício cênico sobre a voz. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Porto Alegre: Globo; Brasília: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: máscara e vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CARRICO, André. **Os Trapalhões no Reino da Academia**: Revista, Rádio e Circo na poética trapalhônica. Campinas, SP: UNICAMP, 2013.

CARVALHO, Flávio. **Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi**: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**: Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CIOTTI, Naira. O mestiço professor-performer. **Rebento** – revista de artes do espetáculo, vol. 4, maio/2013.

CORTÁZAR, Júlio. **História de Cronópios e de Famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

COSTA, Pablo Assumpção B. Eleonora e o corpo performativo: poéticas do ato, materialidades do encontro in FABIÃO, Eleonora. **AÇÕES**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>. Acesso em: 07 ago. 2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. Disponível em: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>; Acesso em 09/09/2021.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1, 2011. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian Comedy**. New York: Dover Publications, 1966.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 9 set. 2021.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. RJ: Tamanduá Arte: 2015.

FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, V. 8, pp. 197-210, 28 nov. 2008.

FERAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva: 2015.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA**, v.2, nº 2, 2013. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>. Acesso em: 29 set. 2019.

FERNANDES, Ciane . Quando o Todo é mais que a *Soma* das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre: v. 5, n. 1, p. 9-38, jan/abr, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47585>. Acesso em: 29 set. 2019.

FO, Dario. **Manual Mínimo do ator**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

FREIRE. Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 23, p.184-193, set/dez, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 24 nov. 2020.

GARGIULO, Victor. **Brincando sobre o abismo: o brincar enquanto poética para a performance digital**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Escola de Teatro, 2019.

GOTLIB, Nádía Battella. **Viajar, dissimular, pulsar**: para uma biografia de Clarice Lispector. Disponível em: <https://docplayer.com.br/8373412-Viajar-dissimular-pulsarpara-uma-biografia-de-clarice-lispector.html>. Acesso em: 26 out. 2020.

GUERRA, Mila Bioni. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, vol 10, n.21, p.171-198, julho de 2018.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski, Meierhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GREINER, Christine. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: escrituras Editora, 1998.

HAN, Byung-Chul. **Filosofia do Zen Budismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. Organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, pp. 41-52. Publicado originalmente em: Haseman, Brad (2006) A Manifesto for Performative Research. International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice-led Research” (no. 118): pp. 98-106.

HOLBORN, HOFFMAN. **Butoh**. Dance of the Dark Soul. Aperture, 1987.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. In **Prefácio a Cromwell**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1980.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Revista Estudos Avançados**, v.3 n.6. São Paulo: maio/ago, 1989. versão impressa ISSN 0103-4014; versão On-line ISSN 1806-9592. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141989000200006>. Acesso em: 02/06/2018.

KAISER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo, Perspectiva, 1986.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n 1, p. 17-27, jan/jun, 2000.

KASTRUP, Virgínia. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal**, Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 263-280, maio/ago, 2013.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada em julho de 2001, por Leituras SME; Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, jan/fev/mar/abr, 2002.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/ Editora SESC SP, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOPES, Beth. **O grotesco na cena contemporânea**. In CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena (Orgs.). Teatro russo: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- LUIZI, Emídio. BOGÉA, Inês. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- MACHADO, Alanderson Silveira. **O solo narrativo do ator Júlio Adrião: fortuna crítica, técnicas utilizadas e análise do processo criativo do espetáculo "A descoberta das Américas"**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes (EBA/UFMG), 2015.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida humana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- MEIERHOLD, Vsevolod Emilevich. **Do Teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

ONETO, Paulo Domenech. A Nomadologia de Deleuze-Guattari. Universidade Nômade Brasil. **Revista Lugar Comum**, n. 23-24, pp. 147-161, 1990.

OLIVEIRA, Érico J. S. de. Atrás da máscara: trânsitos trançados entre corpo, cena e cultura. In: **Anais Congresso da ABRACE** (Associação Brasileira de Pesquisa e PósGraduação em Artes Cênicas), 8, 2014, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2014, Disponível em: <http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/processos/OLIVEIRA,%20Erico%20Jo%20s%20Souza%20de.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2020.

OLIVEIRA, Érico J. S. de. Por trás da máscara: transculturalidade em Vsevelod Meierhorld e Jacques Lecoq. **Revista DAPesquisa**, v.9, n.12, 14/12/2014.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meierhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PUCETTI, Ricardo. O riso dos Hotxuás. **Revista do Lume**, Campinas, SP: COCEN/Unicamp, 2005.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. **Revista Tempo Social**. São Paulo: USP, pp.93-107, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org.: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, Pesquisador, Intérprete**. RJ: Funarte, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SILVA, Hermínia. **Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Pedro Eduardo. **A formação do palhaço circense**. Dissertação de Mestrado. UNESP (Universidade Estadual Paulista). São Paulo, 2015.

SCUDERI, Antonio. **Dario Fo and Popular Performance**. Canada/EUA: Legas, 1998.

SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**: poética e pedagogia em V. E. Meierhold. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

VERMEERSCH, Pétra. About Butoh: in research for its origin and actual meaning. In: Contact Quaterly, Northampton, v.27, n.1. Winter/Spring, 2002. Traduzido e publicado no Brasil com o título: Sobre o Butô na pesquisa por sua origem e real significado. Em publicação do GIPE-CIT: **Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**, UFBA/PPGAC, ano 13, n.24, pp. 7-27, 2010.

YUASA, Yasuo. **The body**: toward an eastern Mind-Body Theory. New York: State University of New York Press, Albany, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.