

O CORPO EM JOGO NA RUA

Rafael de Barros¹

<https://orcid.org/0000-0002-3182-7516>

Eduardo Coutinho²

<https://orcid.org/0000-0002-6254-9475>

Resumo

O presente artigo busca relacionar a experiência de dois artistas, em tempos distintos, que tiveram na rua o espaço fundamental para a investigação criativa. O primeiro sendo Mímico e o segundo como Palhaço de Rua, percebem que o jogo da rua foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem que trabalham durante toda a sua trajetória profissional e artística. Assim sendo, o artigo, busca suscitar reflexões, relações e questionamentos possíveis acerca da rua e o seu lugar nos estudos das Artes Cênicas.

Palavras-chave: Palhaço de Rua. Mímica. Teatro de Rua

THE BODY AT PLAY ON THE STREET

Abstract

This study sought to connect the experience of two artists, in different times, who found the street as a fundamental space for creative investigation. A mimic and a street clown realize that street play was fundamental for the development of the language they have worked throughout their professional and artistic paths. Therefore, this paper arouses possible reflections, relationships, and questions about the street and its role in performing arts studies.

Keywords: Street Clown. Pantomime. Street Play. Street theatre.

¹ **Rafael de Barros** é Mestrando em Artes Cênicas pela ECA/USP, onde desenvolve pesquisa sobre o Palhaço de Rua Latino-Americano. Integrante do Grupo de Pesquisa CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator da ECA/USP. Fundador do Grupo Exército Contra Nada (2011). E-mail: rafael.debarros@usp.br.

² **Eduardo Tessari Coutinho** é Professor Doutor no Departamento de Artes Cênicas, da (ECA), da Universidade de São Paulo (USP). Fez Pós-Doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema - IPL, Lisboa. Atualmente é coordenador do grupo de pesquisa CEPECA - Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator, do PPGAC da ECA-USP. E-mail: edu.mimo@usp.br.



Nesse artigo buscaremos uma aproximação entre a linguagem do Palhaço de Rua e do Mimo. Essa aproximação é algo mais visto nos escritos sobre as artes cênicas de rua, do que de suas formas de atuar. Sabemos das suas especificidades e diferenças, porém o presente artigo visa relacionar e aproximar essas duas possibilidades de fazeres artísticos, para conseguirmos discutir um espaço de grande potência que pode ser utilizado em ambos os casos. Abaixo, um pequeno trecho que relatava sobre os Mimos que habitavam os espaços públicos da Grécia há muitos séculos. Notamos a proximidade com o espetáculo circense, com o teatro de rua, com o mimo e o Palhaço de Rua. Poderíamos estender a lista também para os Saltimbancos e Mambembes, em comum, todas essas formas têm a rua como seu espaço criativo fundamental.

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

Dito isso, iniciaremos com uma possibilidade de experimentação dessas duas linguagens no espaço público, onde não existe a necessidade de ter um espetáculo completo, ou mesmo uma cena. Um momento em que é possível construir-se na própria rua, se colocando em relação com o espaço aberto e com o público que se encontra ali.

Saída de Rua

A “Saída de Rua” é um termo utilizado quando um palhaço, um mímico ou outro artista de rua, faz interações em algum espaço público. Geralmente, em locais que tenham pessoas em circulação ou possibilidade de interação de alguma natureza. Esse experimento não carrega a necessidade de juntar um público, de apresentar uma cena. Além de um local de encontro com o público, também percebe a rua como um local de possível sustento econômico. Luís Otávio Burnier³ que sistematizou alguns pontos sobre a Saída de Rua,

³ Luís Otávio Burnier (1957-1995) ator e diretor. Formou-se em estudos teatrais na Université de la Sorbonne Nouvelle [...] Foi docente de departamento e coordenador de graduação do Departamento de Artes Cênicas e, ainda, pesquisador, coordenador-geral e criador do LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, na Universidade Estadual de Campinas. Autor da obra *A arte de ator: da técnica a representação*. Além de



colocou essa experiência no espaço público como uma das partes integrantes para a formação do palhaço.

Uma saída de clown⁴ é uma intervenção do clown em espaços diversos: ruas, praças, feiras, restaurantes, terminais de ônibus, supermercados, festas... Uma saída de clown é, na maior parte das vezes, improvisada, mas também pode ter números previamente preparados. Em geral uma saída é realizada em duplas (um augusto e um branco) e trabalha, sobretudo, a relação com os transeuntes (o público), com o ambiente e os diversos estímulos desse ambiente e com o parceiro. (BURNIER, 2009, p.231)

Na maioria das vezes que fiz uma Saída de Rua, sozinho, por vezes, eu Rafael, saía com um objeto de casa, assim teria algumas ações para fazer na feira-livre, onde brincava e treinava o palhaço aos domingos de manhã. Como o exemplo de uma vassoura; varrer o chão ou mesmo “transformar” a vassoura em outros objetos como um microfone, uma bandeira, um estandarte, uma guitarra, um obstáculo para ser pulado. Portanto, o objeto auxiliava para criar alguns jogos cênicos. Além disso, conseguia me retroalimentar desse jogo. E seguia alguns princípios apresentados na oficina, que Burnier cita também em seu livro *A Arte de Ator*, como algumas instruções para fazer essa Saída de Rua:

Explorar o espaço físico e os objetos na rua
 Relação com as pessoas – determinar situações: fazer compras na feira, passear na praça, andar de ônibus etc.;;
 Dar objetivos diferentes para cada clown (de acordo com ou contrariando a sua personalidade.) (BURNIER, 2009, p.215)

Nesse momento retomo o ano de 2010, quando estava no terceiro ano de Artes Cênicas, na Universidade Estadual de Londrina, e pesquisava o Palhaço de Rua aos finais de semana, nos espaços públicos da cidade. Foi quando estabeleci um compromisso comigo mesmo: aos domingos ir à feira de Londrina, de palhaço. Dessa forma notei que ao chegar na praça precisaria entender o ambiente, as pessoas que circulam, e sobretudo, a forma como eu poderia apresentar a minha intervenção artística ali. Assim como Eugenio Barba, que disserta sobre o sentimento de estrangeira para uma das atrizes que irá embarcar em uma experiência numa cidade chamada Sarule:

traduzir para o português as obras *Além das ilhas flutuantes*, de E. Barba, e *A Arte Secreta do Ator*, de Nicola Savarese e E. Barba.

⁴ A *saída de clown*, dentro da citação, pode ser considerada como o mesmo conceito a que me refiro como *Saída de Rua*. O termo clown, oriundo da língua inglesa, se traduz por palhaço.



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

Ou seja, para além das cenas pré-concebidas, era a própria resposta do contato do Palhaço de Rua, com o público, que geraria a experiência que buscava no espaço externo. Não eram pessoas que saíram de suas casas para assistirem teatro, tampouco estavam ali na praça para isso. Vejo que o movimento sugerido por Barba, não é sobre fazer, mas antes disso, sobre abrir mão. Ao “destruir-se, queimar-se, quebrar-se”, o diálogo passa a ser a construção do artista na rua. Já não é o artista que busca conquistar o público, mas sim um movimento de conquista mútua, que também permita ser conquistado.

Vejo a Saída de Rua com dois grandes potenciais. O primeiro é o exercício da coragem de sair vestido de palhaço desde a própria casa. O segundo é notar o que a figura do palhaço gera nas pessoas, em um ambiente que a princípio é hostil. Ou seja, os dois pontos tratam sobre a escuta. Ir para o contexto da rua para saber qual a resposta do público para essa iniciativa artística - um Palhaço de Rua - reforçando assim a própria ação de colocar-se em jogo com esse espaço. Isso não quer dizer que é somente uma experimentação aleatória. Existe a figura que necessita ser explorada, o Palhaço, o gerador de risos e jogos cômicos. E, ao se colocar na rua, abre-se ao acaso para que o jogo aconteça. Convida assim tanto o acaso da vida quanto o outro jogador para participar dessa experimentação.

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

Nessa época de Saídas de Ruas, talvez eu não me atentasse tanto que o público era a minha resposta para a pergunta: esse palhaço que eu busco faz sentido? Ou melhor, eu gero graça? Ou mesmo risos? Era a vivência de uma percepção, onde o “componente decisivo do



teatro: seu indispensável parceiro criativo: o público.” (BERTHOLD, 2006, p.11) me mostrava que era mais sobre escutar, do que sobre fazer.

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

Era sobre me colocar na rua e abrir um caminho para que a resposta viesse, e para que essa resposta me afetasse verdadeiramente. Essa resposta ia forjando o palhaço, na própria rua. Esse espaço de abrir-se para a resposta é já, como apontado acima por Dunker, uma “experiência do risco” – no sentido que existe essa imprevisibilidade do que a outra pessoa poderá escolher em seu repertório, mais ainda, o que um palhaço na rua gera como resposta imediata nessa pessoa. Existem pessoas que têm medo de palhaço, outras pessoas não veem com bons olhos uma intervenção artística na rua, outras pessoas se afastam por medo da violência; ainda assim, também existem as respostas de pessoas que autorizam uma aproximação, brincam, estimulam, demonstram felicidade e oferecem energia para que a intervenção artística siga em frente com mais força. Enfim, são incontáveis possibilidades. Porém, qualquer que seja a resposta, só será demonstrada a reação no exato momento que ela, a resposta, vier. Então, essa resposta precisa ser levada em consideração, e a escuta precisa ser praticada a cada novo encontro. Dessa maneira, o professor Paulo Freire, patrono da educação brasileira e autor da *Pedagogia do Oprimido*, entre outras obras, traz reflexões sobre uma educação libertária, onde o papel de um professor autoritário, pode nos servir como um paralelo de um artista que se coloque “acima” do seu público. A partir disso, nota-se uma potente contribuição reflexiva sobre o estar-atoar no contexto da rua - já que nos faz refletir sobre a posição de igualdade, que é de grande valia para um artista que pretende explorar o espaço público com a intenção de potencializar suas liberdades.

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

Aqui expando ligeiramente a expressão de “imposição” da presença. Por vezes presenciei artistas que impõem sua presença, o que pode ser efetivo em alguma medida, mas vale lembrar que o espaço público prevê uma liberdade que também estamos desfrutando, e



limitar a liberdade da pessoa de não querer participar, ou brincar, com o palhaço que está na rua, é também questionar a nossa própria liberdade de estar ali.

Falo sobre essa permissão que as pessoas vão dando para que o jogo aconteça, para que a brincadeira possa acontecer, e deixo um importante relato sobre isso. Eu nunca fui expulso desses lugares, por exemplo. Nem pelos feirantes, nem pelas pessoas, talvez por entender que eu não estava ali para interferir, ou para tomar conta da feira. Estava ali forjando o meu Palhaço de Rua. E também habitava as feiras, que são locais que aglutinam as nossas necessidades por comida, junto com as nossas necessidades de construções de subjetividades coletivas, através da arte, há muitos séculos.

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

Nota-se que falamos aqui do desenvolvimento de um Palhaço de Rua, que se apresenta, a princípio, com um espetáculo solo em que a própria estrutura dramática do espetáculo possibilita o artista de rua a exercer funções que em uma sala fechada seria delegada para outras pessoas, como por exemplo: organizar o público para a apresentação, apresentar o espetáculo que irá acontecer, e passar o chapéu, que substitui a cobrança de ingresso em uma bilheteria. Todas essas funções são exercidas pelo próprio Palhaço de Rua. “Tudo isso que fizemos até agora, nos teatros, é feito por outras pessoas. “[...] Nós temos que fazer porque acabamos de inventar o espaço em que vamos trabalhar.” (CHACOVACHI, 2019, p.99). Além disso, tem-se no próprio espaço público o eixo fundamental para o processo criativo.

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



Meu início de carreira – eu, Eduardo - se deu na época da ditadura civil-militar⁵. Era estudante de engenharia da USP de São Carlos (EESC-USP). Apesar de conhecer a Mímica desde os 12 anos, por conta de um monitor em um Acantonamento (Acampamento dos Pumas se chamava), fiz meu primeiro curso nas férias entre o primeiro e segundo ano da faculdade. Quando voltei dessas férias, fazia intervenções no Centro Acadêmico, nas praças, nas passeatas, nas aglomerações de protesto (saudades!) e até no palco nos shows que promovíamos.

O termo Saída de Rua conheci na relação de orientação com a pesquisa do Rafael. Eu tive esta experiência de uma maneira muito distinta da dele, já que a maioria das minhas Saídas se dava junto com o coletivo de estudantes. Estas experiências tiveram dois aprendizados políticos importantes para mim. O primeiro, ser parte do movimento de protesto, ser mais um corpo, uma voz, uma presença na manifestação. O segundo, como diz Jacques Lecoq, "A criança toma conhecimento do mundo que o envolve mimando-o, ela imita aquilo que ela vê e aquilo que ela entende." (LECOQ, s.d., p.16) Eu aprendia a ser um ser político para além da minha participação como manifestante. Eu mimava as pessoas, os fatos, os acontecimentos, as emoções dos manifestantes e também das pessoas que reagiam às nossas ações.

Uma das versões históricas mistura o que hoje chamamos de arte da mímica e do *Clown* inglês. No início do século XIX dois artistas importantes na Europa eram Jean Gaspard Deburau e Joseph Grimaldi. O primeiro foi o criador da personagem *Pierrot*, considerada uma síntese da *Commedia dell'arte*. *Pierrot* deu vida à pantomima muda, chamada pantomima saltante ou dançante, onde os dotes acrobáticos dos atores contribuíam para constituir grande parte do tecido narrativo. A pantomima de Deburau, conhecida como “pantomima branca”, era um tipo de pantomima descritiva: o objeto, antes de ser utilizado, é desenhado no ar pelo mimo com as mãos. Por volta de 1816 a pantomima de Deburau chegou à sua forma definitiva: “uma pantomima arlequinada, composição bizarra, meio trágica, meio

⁵ A Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1989) teve início com o golpe de Estado de 31 de março de 1964, [...] No período em que vigorou o regime ditatorial no Brasil, autodeterminado “Revolução de 64”, foram indicados indiretamente seis presidentes, [...] Ao longo desse período, foi montado um extenso aparato repressivo de Terrorismo de Estado, pautado em violações aos direitos humanos, tais como torturas, sequestros, censura e perseguição política. Acesso no dia 14/09/2021 no link http://www.usp.br/memoriaeresistencia/?attachment_id=61.



comédia, que era em alguma parte *balletto e féerie* e em alguma outra era drama ora falado, ora cantado, ou até mimado, dançado ou declamado.” (ROSSENA, 1983, p.24)

Grimaldi se especializou na arte Mímica e alcançou um tal sucesso, a ponto de ser considerado o primeiro artista a difundir a figura do Clown. Como Deburau, é herdeiro de uma tradição familiar de teatro de feira. Seu pai era um mestre de dança italiano, Giuseppe Grimaldi, que teve notável importância para a cena anglo-saxônica: “foi ele, de fato, que revelou aos ingleses a *Commedia Dell’Art* e a Pantomima italiana.” (FABBRI e SALLÉE, 1984, p.61) Assim a pantomima conhece na Inglaterra uma particular evolução, da qual restam ainda hoje vestígios tangíveis na *Christmas Pantomima*, tão frequente no Reino Unido durante o período natalino. “Na Pantomima inglesa é que se definiu o personagem Clown – ou, graças a Joseph Grimaldi, ao *Joey*, sobrenome que designa o clown augusto inglês – na forma que, por mais de um século, deveria reinar sobre os picadeiros londrinos” (FABBRI e SALLÉE, 1984, p.61)

Portanto, tanto a Mímica/Pantomima quanto a Palhaçaria são artes de rua. E como se sabe, o silêncio era apenas uma possibilidade de ambas as linguagens. A mímica se torna uma arte de palco italiano no século XX, assim como o *Clown*. Mesmo assim, a rua continua com a presença de artistas dessas linguagens.

Nesses quase 40 anos, como mimo, fiz vários trabalhos de Saída de Rua. Alguns deles contratado pelo SESC (Serviço Social do Comércio), outros em editais que já existiram na cidade de São Paulo. O princípio do trabalho é improvisar a partir do jogo que aparece na relação com as pessoas e, eventualmente, com o espaço. O primeiro contato é sempre respeitoso e gentil, buscando uma empatia. O jogo só acontece se a outra pessoa topa de maneira voluntária. “Para que haja jogo é necessário que todos saibam que vão jogar, o que se vai jogar, e como.” (RODRIGUES, 1995, p.113) Busco o contato com quem a minha intuição diz que a pessoa está disposta a jogar. O que observo é que as demais pessoas observam a minha atitude e, se aprovarem, também se permitirão jogar. Também percebi que a gentileza, os gestos que trazem esta atitude, ajudam no contato, principalmente com as pessoas de mais idade, talvez por remeter a gestos menos usuais hoje em dia, como cumprimentar com uma reverência (tirar o chapéu ou abaixar ligeiramente a cabeça, ambas significando um respeito à pessoa).

A palavra risco se faz presente, como já mencionado. Já experienciei várias situações difíceis, mas também nunca fui expulso do local da intervenção. Desde pequenas



intervenções de crianças, que dominam a cena, até um bêbado que me abraçou de maneira a impossibilitar qualquer movimento meu. Mas sempre são acolhidos e incluídos no jogo, ou num novo jogo. Sem contar os momentos que simplesmente ninguém parava para jogar.

Esses princípios eu também levo para trabalhos em locais não convencionais, como em asilos. Quando participei do Festival Internacional de Unipersonales, em Lima – Peru (maio de 2010), tive a possibilidade de fazer uma intervenção em um asilo, lá chamado de *hospício*. Fui alertado, pela experiência do mimo local, de que os idosos e idosas se assustavam com a presença do mimo. Me preparei como sempre, com meu figurino – sapato social, calça de microfibra com prega, camisa social branca com botões coloridos, uma gravata borboleta colorida e um suspensório colorido de seda. A maquiagem era leve, que reforçava os meus traços. Não era a tradicional máscara branca. Por conta do evento, convidaram os familiares dos idosos e idosas. Ao chegar, parei na porta, não entrei e fiquei observando o que acontecia dentro, que era a cozinha, na qual havia várias pessoas arrumando as comidas do dia. Ali fiquei até que alguém da casa tomou a atitude de me convidar a entrar. Aí então entrei. Na rua também levo este princípio de “pedir licença” para dividir o espaço público com as demais pessoas, não me impondo enquanto “artista”.

Essa relação na rua exige o desenvolvimento de uma autopercepção e de como é a resposta das pessoas para a proposta artística apresentada. Então, quando o jogo proposto acontece, a sua continuidade é determinada pela resposta do público. A dinâmica da rua é determinada na relação com o público que a habita de diversas maneiras e com diversas visões de mundo diferentes. A partir disso é necessário que o Mimo ou o Palhaço de Rua tenham cuidado com a integridade física, que voltem vivos para suas casas. E sempre ter cuidado também com as outras pessoas, ou seja, não colocar alguém em risco real. Também é necessário lidar com a vergonha de ser visto fazendo algo que eventualmente não funcione artisticamente. É necessário arriscar-se, colocar-se em risco. Tudo isso estava sempre presente.

É possível que a própria pluralidade de estímulos que a rua propicia, gere uma vasta gama de atenções necessárias para o palhaço. Desenvolve-se um aprimoramento das competências para o jogo teatral na rua, pois “o contato mais constante com um espaço público, polifônico e heterogêneo exigia uma grande flexibilidade para lidar com o novo a cada momento.” (MOREIRA, 2014, p.154). Ou seja, a própria rua vai moldando ou até



mesmo forjando algumas respostas e atitudes em cena, como nos afirma o teatrólogo de teatro de rua Amir Haddad:

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

Logo, notamos tanto que as figuras do Mimo e do Palhaço se misturam desde tempos imemoriais, como o espaço público é sua morada durante todo esse processo. Aqui colocamos a rua como um local possível de apresentações, mas também de experimentações. E talvez esse seja um dos intuitos desse artigo, incentivar que mais experimentos aconteçam pelos espaços públicos - porque o próprio espaço será mais um dos elementos que irá compor o desenvolvimento da cena.

Ao olharmos para o espaço público dessa forma, também tendemos a dissociá-lo de um lugar que seja somente transitório, para compreendê-lo como espaço propício para o desenvolvimento de linguagem. Portanto, apresentar-se na rua é um ato de subversão. Digo isso para reafirmar a importância da rua para a construção do que conhecemos hoje como as artes da cena.

A rua é mais do que um lugar. “Ir pra rua”, é uma expressão usada para designar alguém que se coloca em movimento. E sabe-se que um corpo em movimento, tende a permanecer em movimento. Colocar um trabalho artístico na rua é sinônimo de movimentá-lo: pegar suas cenas, improvisações, músicas, números, malabarismos, e colocá-los em dinâmicas além do seu próprio gosto, além das suas próprias vontades. A rua não é estática. Sabe-se também que a rua, vez ou outra, é tomada por movimentos conservadores que negam seu próprio movimento peculiar. Por isso (e por todos os outros absurdos que esses movimentos carregam) é tão destoante ver na rua um pedido de repressão conversadora, porque a rua inspira imprevisibilidade e, por consequência, vida. “É que a rua, é perigo de morte para essas personagens que querem abolir o imprevisível das aventuras do desejo e seu caráter de artifício.” (ROLNIK, 2016, p. 128) Assim sendo, a rua carrega algo em comum com a arte



do teatro e também do circo: sua imprevisibilidade. Toda nova apresentação é uma nova possibilidade de acontecimento.

Todo palhaço ou clown tem que ter sua experiência de rua, encher de barro seus sapatos, estourar a garganta, sentir-se sem limites, trocar medo por adrenalina e transformar risos em orgulho e moedas. Depois a rua irá se transformar em muitos lugares e isso te permitirá transitar entre eles com a segurança de quem dormiu feliz em uma cama de pedras (CHACOVACHI, 2019, p.26).

O contato com o público espontâneo da rua traz diversos estímulos para que inúmeras experiências aconteçam. “Este aspecto que nasce entre às inovações resgatadas da tradição teatral popular aproxima-se de diversas poéticas cênicas contemporâneas ao propor que todos os envolvidos participem ativamente da criação da encenação”. (GOMES, 2017, p. 54) Dessa forma, a apresentação artística é aberta ao público sem necessariamente ter alguma parte definida, o que distancia essa experiência do “ensaio aberto”. Aqui abre-se o processo de construção, tanto do artista na cena, da cena e até mesmo do próprio artista que se coloca em situações inusitadas e inesperadas.

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

A importância da experiência no ato de ir para a rua, e aqui entendemos a rua como diversos outros locais “abertos”. Ousamos dizer que essas experimentações na rua possuem uma liberdade artística e ainda revelam, ao artista da cena, a resposta do público ao ver uma manifestação artística tão imprevisível. Existe a possibilidade de se imaginar o que será feito, e até vislumbrar qual será a resposta do público, porém essa resposta só virá no momento preciso em que a “pergunta” é feita. Encontrar as pessoas na rua traz uma dinâmica da própria vida. “A plateia é o fator que torna o evento vivo.” (BROOK, 2000, p.39).

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



barracas, flerta com a arte vista como um ofício. Assim como a participação do Eduardo nas manifestações na ditadura militar forjou o que ele é como artista, tecnicamente, filosoficamente e politicamente. Corroboram com essa reflexão TURLE & TRINDADE, quando dizem que:

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

A importância desse trecho é para que o estigma de “errante” saia dos Palhaços de Rua, dos Mimos e dos demais artistas que ocupam o espaço público. Para que não se pressuponha que esses artistas tenham uma meta obrigatória para depois da rua, que ela seria apenas uma “passagem”. Ou mesmo que exista algum “sentido” que precise ser alcançado. Estar na rua, por enquanto, até encontrar um teatro ou um circo? Como se a rua fosse um degrau para um dia habitar algum lugar que seja um prédio, uma lona, um teatro, uma sala. O Palhaço de Rua, ou o Mimo, não está procurando um lugar, ele está em seu lugar, na rua. “Os trajetos nômades seguem ‘pistas e percursos’ diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Este é o seu modo de ter casa, de realizar o seu trabalho e de construir a sua família.” (SILVA, 1996, p.44) Nota-se que o termo “errante” indica que o artista de rua está procurando um prédio para que a sua expressão artística tenha uma casa, assim como o “nômade” indica que o circense está procurando uma casa para morar. Os dois conceitos não contemplam a ideia de que, tanto a rua, como a lona circense, são, em si, moradas.



Alguns pontos precisam ser discutidos acerca da conceituação de nomadismo, particularmente no que se refere ao nomadismo circense. O primeiro diz respeito à identidade entre os termos “nômade” e “errantes”. Os nômades não podem ser considerados como “errantes” – que vagueiam – ou como “andarilhos” – que não tem objetivo no seu deslocamento. O segundo trata da forma como grupos nômades definem seu espaço ou seus trajetos. Nenhum grupo nômade, sejam circenses, ciganos, árabes do deserto ou outros, distribui homens e animais em um “espaço aberto definido”. Os trajetos nômades seguem “pistas e percursos” diferentes dos sedentários, e a construção de sua memória e da sua forma de viver no mundo é diferente. Mesmo que o nômade tenha como característica essencial o deslocamento contínuo, e mesmo que se distribua de forma heterogênea em espaços livres e não circunscritos, observa-se que para eles há referências fixas que, inclusive, garantem essa mobilidade e o seu modo de viver. (SILVA, 1996, p.43)

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

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

Por fim, buscamos com essa escrita, gerar uma reflexão para propor uma mudança do ponto de vista de alguns relatos e considerações acerca dessas duas figuras citadas anteriormente. Elas habitam como objetivo e fim a rua e, ainda, desenvolvem linguagens artísticas cênicas especificamente da rua, que é retroalimentada pelo próprio espaço público.



Referências

- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. (trad.) Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho, Clóvis Garcia, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução Antonio Mercado – 2ªed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- BURNIER, Luís Otavio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2009.
- CHACOVACHI, Palhaço. **Manual e Guia do Palhaço de Rua**. 3ª edição. La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel, 2019.
- COSTA, Rogério Francisco. **Sobre a pesquisa do grupo e a criação do primeiro espetáculo**. Núcleo Ás de Paus. Nós Outros. Caminhos Individuais de uma trama coletiva. Londrina: Grafatório, 2020.
- DUNKER, Cristian. **O Palhaço e o Psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas**. Cristian Dunker / Cláudio Tebas – São Paulo . Planeta do Brasil, 2019.
- FABBRI, Jacques Fabbri e SALLÉE, André – **Arte del Clown**. Roma: Gremese Editore, 1984.
- FREIRE, Paulo. 1921-1997. **Pedagogia do Oprimido** – 66 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 66 ed. Rio de Janeiro / São Paulo. Editora Paz e Terra . 2020.
- GOMES, Adriane Maciel. **Giorgio Strehler: Apropriação e Ressignificação de Elementos da Tradição Teatral na Formação do Encenador**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2017.
- HADDAD, Amir. **Arte Pública – transcrição de palestra. II Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua**. Caderno 2. São Paulo. 2013.
- LECOQ, Jacques – **Le Théâtre Du Geste. Mime et Acteurs**. Paris: Bordas, s.d.
- MOREIRA, Jussara Trindade. **A Contemporaneidade do Teatro de Rua: Potências Musicais da Cena no Espaço Urbano**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2014.



- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** 2ª edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016.
- RODRIGUES, Rosane A. **Jogo em Espaço Aberto.** In: MOTA, Julia (org.) O Jogo no Psicodrama. São Paulo, Ed. Ágora, 1995.
- ROSSENA, Rossana – **A Scuola di Mimo.** Milano, Editiemme, 1983.
- SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes : o circo no Brasil no final do século XIX a meados do XX.** Dissertação de Mestrado . UNICAMP Instituto de Filosofia e Ciências Humanas . Campinas . SP . 1996.
- TURLE, Licko & TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de Rua do Brasil – a luta pelo espaço público.** Licko Turle, Jussara Trindade – 1ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2016.

*Recebido em 05 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*

